

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

VINICIUS DIAS PRATES

**INTERCONEXÃO DE GESTOS CORPORAIS E MUSICAIS NA
CONSTRUÇÃO INTERPRETATIVA E PERFORMÁTICA DE UMA OBRA
PARA FLAUTA SOLO: UM ESTUDO QUASE-EXPERIMENTO COM
TRÊS FLAUTISTAS DE GRADUAÇÃO**

Porto Alegre, dezembro de 2022.

VINICIUS DIAS PRATES

**INTERCONEXÃO DE GESTOS CORPORAIS E MUSICAIS NA
CONSTRUÇÃO INTERPRETATIVA E PERFORMÁTICA DE UMA OBRA
PARA FLAUTA SOLO: UM ESTUDO QUASE-EXPERIMENTO COM
TRÊS FLAUTISTAS DE GRADUAÇÃO**

Orientação: Prof. Dr. Leonardo Loureiro Winter

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS como requisito para obtenção do título de Doutor em Música, área de concentração: Práticas Interpretativas.

PORTO ALEGRE
2022

CIP - Catalogação
na Publicação

Prates, Vinicius Dias

INTERCONEXÃO DE GESTOS CORPORAIS E MUSICAIS NA
CONSTRUÇÃO INTERPRETATIVA E PERFORMÁTICA DE UMA OBRA
PARA FLAUTA SOLO: UM ESTUDO QUASE-EXPERIMENTO COM TRÊS

FLAUTISTAS DE GRADUAÇÃO / Vinicius Dias Prates. --
2022.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de

Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. Gesto corporal. 2. Gesto Musical. 3. Construção
interpretativa. 4. Flauta transversal. 5. Bruno
Kiefer. I. Winter, Leonardo Loureiro, orient. II.
Titulo.

VINICIUS DIAS PRATES

**INTERCONEXÃO DE GESTOS CORPORAIS E MUSICAIS NA
CONSTRUÇÃO INTERPRETATIVA E PERFORMÁTICA DE UMA OBRA
PARA FLAUTA SOLO: UM ESTUDO QUASE-EXPERIMENTO COM
TRÊS FLAUTISTAS DE GRADUAÇÃO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção de título de Doutor em Música na área de concentração de Práticas Interpretativas.

Aprovado em 12 de dezembro de 2022

Prof. Dr. Leonardo Loureiro Winter (UFRGS) - Orientador

Prof. Dr. Marcelo Parizzi Marques Fonseca (UFSJ)

Prof. Dr. Pauxy Gentil Nunes Filho (UFRJ)

Profa. Dra. Regina Antunes Teixeira dos Santos (UFRGS)

Ao meu filho Thiago, com infinito amor.

Agradecimentos

Ao meu filho Thiago que, em seus primeiros anos de vida, me acompanhou em todos os passos para a elaboração desta tese.

À Fernanda, minha companheira e meu grande amor, por toda força, palavras de estímulo e por seu infinito afeto e carinho.

Aos meus pais pelo eterno amor, incentivo e por toda a educação musical estimulada desde minha infância.

À minha irmã Alice que, apesar de sua surdez profunda, sempre entendeu minha arte e me motivou no caminho dos sons musicais.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pela bolsa de Doutorado.

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul, local onde realizei toda minha formação musical e acadêmica.

Ao meu orientador, Professor Doutor Leonardo Loureiro Winter, por tantos anos compartilhando seus conhecimentos que me ajudaram a moldar o flautista, o músico e o artista que sou hoje.

À Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança (ESEFID) e ao Laboratório de Pesquisa do Exercício (LAPEX) da UFRGS por abrirem suas portas para realização de parte desta pesquisa.

Ao Professor Doutor Jefferson Loss e ao Professor Edgar Wagner pela assessoria durante o processo metodológico e análise de dados desta pesquisa.

Aos queridos amigos Adilson Vieira, Adriano Kleemann, Elimar Blazina, Izabel Schander de Almeida, Júlio César Wagner e Saulo Coelho da Rosa por tantos momentos de escuta e apoio.

Basta-me um pequeno
gesto, feito de longe e
de leve para que
venhas comigo e eu
pra sempre te leve...

(Cecília Meireles)

Resumo

A presente pesquisa investiga a interconexão de gestos corporais e musicais na construção interpretativa e performática de uma obra para flauta solo. São debatidos os conceitos de gesto corporal como ações de movimentos deliberados dos músicos que os auxiliam na comunicação da performance, e gestos musicais como elementos presentes nos diferentes parâmetros do discurso musical. O estudo quase-experimental, de caráter não ecológico, teve dados coletados no Laboratório de Pesquisa do Exercício (LAPEX), vinculado à Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança (ESEFID) da UFRGS. Foram registradas em áudio e vídeo duas sessões com intervalo de uma semana nas quais os três flautistas estudantes de graduação executaram individualmente um excerto da obra *Notas Soltas* para flauta transversal solo de Bruno Kiefer. Após esta etapa, foi realizada uma entrevista semiestruturada com cada participante na qual foram coletados depoimentos pessoais por recordação e por meio da observação das sessões individuais. Os dados são apresentados e discutidos de forma qualitativa e visam identificar as transformações ocorridas nas performances dos participantes bem como identificar como se dá a interconexão entre os gestos corporais e musicais realizados pelos flautistas. As transformações entre as performances de cada participante são identificadas através dos dados de força das pernas contra o solo, alterações nos eixos vertical e horizontal, e nos parâmetros musicais de andamento, articulação e dinâmicas realizadas pelos flautistas de forma individual e idiossincrática. Conclui-se que, durante o processo metodológico, os participantes apresentaram maturação performática da obra proposta, observáveis através de seus padrões gestuais corporais e musicais.

Palavras-chave: gesto corporal; gesto musical; construção interpretativa; flauta transversal; Bruno Kiefer

Abstract

The research investigates the interconnection of bodily and musical gestures during the interpretative and performative construction of a piece for solo flute. The concepts of bodily gestures are discussed as deliberate movement actions by musicians that help communicating the performance, and musical gestures as elements present in the different parameters of the musical discourse. The quasi-experimental and non-ecological study was conducted at the Laboratório de Pesquisa do Exercício (LAPEX), linked to Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança (ESEFID) at UFRGS. Two sessions with an interval of a week were recorded in audio and video, on which three undergraduate flutists individually performed an excerpt of *Notas Soltas* for solo flute by Bruno Kiefer. The first stage was followed by a semi-structured interview, conducted with each participant, when personal testimonies by remembrance were collected and through the observation of individual sessions. The data are reported and discussed in a qualitative approach. They aim to identify the transformations in the participants' performances as well as to identify how the interconnection between the bodily and musical gestures performed by the flutists occurred. The transformations between the two performances of each participant are identified through the data of legs' strength against the ground, and changes in the vertical and horizontal axes, and in the musical parameters of tempo, articulation and dynamics performed by flutists individually and idiosyncratically. As a conclusion, during the methodological process the participants showed performance maturation of the proposed piece, observed through their bodily and musical gestural patterns.

Keywords: bodily gestures; musical gestures; interpretive construction; flute; Bruno Kiefer.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1. CONSTRUÇÃO INTERPRETATIVA	22
1.1. Partitura, interpretação e performance.....	23
1.2. Processos da construção interpretativa	27
1.3. O corpo na construção interpretativa	31
CAPÍTULO 2. OS GESTOS, A DICOTOMIA E A INTERCONEXÃO.....	37
2.1. Movimento, ação e gesto.....	41
2.2. O gesto em música.....	44
2.3. Gesto Corporal.....	53
2.4. Gesto Musical	55
CAPÍTULO 3. NOTAS SOLTAS PARA FLAUTA SOLO DE BRUNO KIEFER – ABORDAGEM ANALÍTICA	62
3.1. Análise dos elementos melódicos sob a ótica Pós-Tonal.....	65
3.2. Identificação dos gestos musicais	71
3.3. Fusão das abordagens Pós-Tonal e gestual	73
CAPÍTULO 4. METODOLOGIA.....	76
4.1. Características da pesquisa: estudo não ecológico quase-experimental	76
4.2. Os participantes	77
4.3. Procedimentos de coletas das performances	78
4.4. As coletas em laboratório	80
4.5. As entrevistas.....	87
CAPÍTULO 5. RESULTADOS	89
5.1. Dados coletados em laboratório.....	89
5.1.1. Primeiro Participante – primeira sessão	90
5.1.2. Primeiro Participante – segunda sessão.....	92
5.1.3. Segundo Participante – primeira sessão	94
5.1.4. Segundo Participante – segunda sessão.....	96
5.1.5. Terceiro Participante – primeira sessão.....	99
5.1.6. Terceiro Participante – segunda sessão	101
5.2. Dados coletados em entrevistas	103
5.2.1. Primeiro Participante	103
5.2.2. Segundo Participante	105

5.2.3. Terceiro Participante	107
CAPÍTULO 6. DISCUSSÃO	110
6.1. Construção interpretativa e performática dos participantes	111
6.2. Interconexões de padrões gestuais: corpo e música.....	117
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	132
REFERÊNCIAS	137
APÊNDICE I – Entrevista com o Primeiro Participante	143
APÊNDICE II – Entrevista com o Segundo Participante	149
APÊNDICE III – Entrevista com o Terceiro Participante	154
APÊNDICE IV - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO.....	160
ANEXO I - Declaração de anuência de realização de pesquisa no LAPEX.....	164
ANEXO II - Aprovação do Comitê de Ética em Pesquisa da UFRGS	165
ANEXO III - Aprovação da Plataforma Brasil	166

LISTA DE RECURSOS VISUAIS

EXEMPLOS

Exemplo 3.1. <i>Notas Soltas</i> para flauta solo de Bruno Kiefer. Compassos 1 – 18	65
Exemplo 3.2. <i>Notas Soltas</i> c.1-2. Números dos conjuntos de acordo com nossa análise, formais normais e primas e classificação segundo Forte (1973).....	66
Exemplo 3.3. <i>Notas Soltas</i> . C. 1 – 18. Conjuntos identificados por Prates (2015).....	67
Exemplo 3.4. <i>Notas Soltas</i> – conjuntos octatônicos do excerto.	68
Exemplo 3.5. <i>Notas Soltas</i> – Classes de Intervalo 3 e 6.	70
Exemplo 3.6. <i>Notas Soltas</i> . Excerto. Gestos musicais.....	73
Exemplo 3.7. Gestos do excerto. Números indicam gestos completos e letras indicam pequenos gestos que os compõem	75
Exemplo 5.1. <i>Notas Soltas</i> , gestos musicais	89

FIGURAS

Figura 2.1. Interconexão gestual. Colaboração expressiva entre gesto musical e gesto corporal.....	40
Figura 2.2. 9 compassos finais da sinfonia 5 Sibelius, apenas madeiras. Gestos musicais escritos, que se traduzem em sonoros e não-sonoros.	61
Figura 4.1. <i>Notas Soltas</i> (compassos 1 a 23). Edição recebida pelos participantes. Os flautistas executaram os compassos de 1 a 18.....	79
Figura 4.2. Pontos de localização dos sensores na estrutura óssea.....	82
Figura 5.1. Primeiro Participante, primeira sessão. Preferência pela perna direita.....	91
Figura 5.2. Primeiro Participante, segunda sessão. Equilíbrio de força das pernas.	94
Figura 5.3. Segundo Participante, primeira sessão. Grande alternância da força das pernas contra o solo.	96
Figura 5.4. Segundo Participante, segunda sessão. Preferência pelo apoio na perna esquerda com breves momentos de alternância para perna direita.....	98
Figura 5.5. Terceiro Participante, primeira sessão. Preferência perna esquerda.....	100
Figura 5.6. Terceiro Participante, segunda sessão, preferência e maior intensidade sobre a perna esquerda	102
Figura 6.1. Alternância da força das pernas contra o solo com retorno à perna preferencial	

.....	117
Figura 6.2. Segundo Participante, comparativo entre a primeira e segunda coleta e apoio das pernas contra o solo.....	125
Figura 6.3. Segundo Participante, movimentação da cabeça em g.m.1, g.m.2.A, g.m.2.B e g.m.3. Primeira, segunda e terceira execuções, respectivamente, segunda coleta	126

GRÁFICOS

Gráfico 5.1. Primeiro Participante, primeira sessão. Diferenças de forças entre as pernas. Preferência pela perna direita	91
Gráfico 5.2. Primeiro Participante, segunda sessão. Diferenças de forças entre as pernas. Maior equilíbrio.....	93
Gráfico 5.3. Segundo participante, primeira sessão. Diferença de força.....	95
Gráfico 5.4. Segundo participante, segunda sessão. Diferença de força	97
Gráfico 5.5. Terceiro participante, primeira sessão. Diferença de força	100
Gráfico 5.6. Terceiro participante, segunda sessão. Maior força na perna esquerda....	101
Gráfico 6.1. Primeiro Participante, primeira sessão g.m.5	121
Gráfico 6.2. Primeiro Participante, primeira execução da segunda sessão.....	121
Gráficos 6.3. Terceiro Participante, primeira sessão. Movimento circular durante o g.m.4	123
Gráficos 6.4. Terceiro Participante, segunda sessão. Movimento circular durante o g.m.4	124
Gráfico 6.5. Durações em segundos das execuções do Primeiro Participante	128
Gráfico 6.6. Durações em segundos das execuções do Segundo Participante	128
Gráfico 6.7. Durações em segundos das execuções do Terceiro Participante.....	129

IMAGENS

Imagem 2.1. Tradutora e intérprete de Libras, gesto e expressões faciais	41
Imagem 2.2. Regente Daniel Barenboim, gestos e expressões faciais.	42
Imagem 4.1. Terceiro Participante, primeira sessão.....	83
Imagem 4.2. Segundo participante, segunda sessão	84
Imagem 4.3. Imagem gráfica do Segundo Participante, primeira sessão	84
Imagem 4.4. Marcadores reflexivos na flauta: cabeça, corpo e pé.....	85

QUADROS

Quadro 3.1. Produção composicional de Bruno Kiefer para flauta transversal	64
Quadro 3.2. <i>Notas Soltas</i> . Esquema formal (Prates 2015 e 2017)	64
Quadro 3.3. Categorias e subcategorias de gestos musicais do catálogo de Cardassi (1998), identificadas por Prates (2015 e 2017) no excerto de <i>Notas Soltas</i>	72
Quadro 4.1. Nomenclatura dos pontos de fixação dos sensores de acordo com a anatomia	81
Quadro 5.1. Estrutura da segunda sessão realizada pelo Primeiro Participante: três execuções.....	92
Quadro 5.2. Primeiro Participante, tempos em segundos de cada execução.....	94
Quadro 5.3. Estrutura da segunda sessão realizada pelo Segundo Participante: três execuções.....	96
Quadro 5.4. Segundo Participante, tempos em segundos de cada execução.....	99
Quadro 5.5. Terceiro Participante, tempos em segundos de cada execução	102
Quadro 6.1. Construção interpretativa dos participantes conforme seus relatos em entrevistas individuais.	111

TABELAS

Tabela 3.1. Conjuntos identificados por Prates (2015) em <i>Notas Soltas</i> (c. 1 – 18)	67
---	-----------

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa investiga a construção interpretativa através de interações entre música e corpo em flautistas desde a leitura à primeira vista destes com uma obra para flauta solo, passando por sua preparação até a performance da peça. A fim de compreender como os movimentos dos músicos interferem no resultado sonoro e como um elemento musical pode influenciar a ação corporal em flautistas, discutiremos conceitos de *gestos* em duas abordagens distintas: corporal e musical. Existiriam correlações entre os gestos musicais e corporais que contribuam para a construção interpretativa e performática de uma peça?

Gesto, do ponto de vista prático, é algo que está presente em minha vida desde meus primeiros anos. Não lembro de período da minha existência sem desfrutar do convívio de minha irmã, um ano e 8 meses mais nova do que eu. Ela foi diagnosticada com surdez profunda ainda com poucos meses de vida. Imediatamente após o diagnóstico, meus pais encaminharam a menina ao acompanhamento de especialistas em surdez, oportunizando sua inclusão em uma escola especial para surdos, na qual a língua de sinais era o idioma oficial. Desta forma, através do incentivo daquela instituição para que toda a família da criança aprendesse tal língua e promovesse a inclusão da menina no meio familiar e social, dei início ao meu processo de comunicação com minha irmã.

Assim, enquanto começava a tomar conhecimento de minha própria existência, paralelamente ao aprendizado natural de meu primeiro idioma, aprendi (ou tentei aprender, pois ainda hoje tento) a lidar com a tradução bi-lateral de uma língua a mais. Língua esta que dependia de um componente corporal, com significados e expressões tão complexas quanto o meu também novo português. Deveria pensar “o que minha irmã quer dizer com este gesto?” ou “como explicar isto para ela?”. De certa maneira, todas as pessoas passam por esta experiência ao longo da vida ao se deparar com um movimento de mão, por exemplo, que pode conter inúmeros significados. Contudo, o que eu particularmente começava a vivenciar era uma forma de comunicação muito complexa: o significado do gesto.

Paralelamente ao mundo de silêncio eterno no qual minha irmã estava imersa, eu e ela crescemos em um lar com abundância musical. Nossos pais não eram músicos, mas a casa sempre esteve repleta de música – um assunto discutido, apreciado e valorizado em nosso ambiente. Tanto foi assim que, ainda criança muito jovem, fui

iniciado nos estudos desta arte. Inicialmente na flauta doce, com pouco tempo de prática já estava inserido nas orquestras infantis da escola que, à época, era atrelada à Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Nesta primeira orquestra comecei a ter contato com mais uma forma de gesto: a comunicação corporal da regência. Não pude deixar de estabelecer relações com a língua de sinais que já estava a aprender em casa. Apesar de extremamente diferentes, ambas tinham sinais específicos e precisos, com significados e expressões.

Já em idade mais avançada, continuando em meus estudos de música e posteriormente entrando na vida profissional, começo a me deparar com a utilização da palavra gesto (que até então pra mim possuía apenas associação à comunicação corporal) com um sentido metafórico: “execute este gesto de tal forma” me dizia algum professor, maestro ou compositor. O gesto, aqui, estava grafado em uma partitura, com notação tradicional e eu deveria traduzi-lo em intenção sonora. Neste momento, gesto, para mim, passa a significar duas possibilidades: um movimento corporal com significado e um movimento sonoro com significado. Em ambas as formas, é evidente que a comunicação é o objetivo. Assim, em um sentido único para as duas formas, passo a entender o gesto como uma ação que pode ser corporal ou sonora.

Hoje, sou casado com uma intérprete de Libras (Língua Brasileira de Sinais) que trabalha com acessibilidade para surdos em faculdades e cursos técnicos. Assim, o gesto corporal ainda está presente em minha vida doméstica. Trabalho como músico em orquestras e, por esta razão, a interpretação de gesto continua como parte do meu *métier* profissional. No campo acadêmico, o gesto chegou a mim de maneira definitiva ainda durante meu mestrado. Quando procurava por referências para minha dissertação, me deparei com análise de gestos musicais no repertório de Bruno Kiefer, então meu principal objeto de pesquisa. Neste sentido, o gesto era investigado sob a ótica sonora e, a partir do momento em que comecei a elaborar o projeto para a presente tese, passou a me instigar da seguinte forma: como que esse gesto sonoro, musical, se relaciona com os movimentos corporais do músico? Para além destes gestos sonoros, os músicos realizam gestos com o corpo?

Adentrando no terreno musical, é possível afirmar que o termo gesto é amplamente utilizado no meio prático, tanto no âmbito profissional quanto em salas de aula. Há muitos anos atuando como flautista, bem como dando continuidade à minha formação acadêmica, pude observar inúmeras vezes o emprego deste termo por professores, alunos, maestros e compositores sempre com a ideia de que há algum

sentido a ser comunicado com o *gesto*. Nestas situações, a expressão se apresenta frequentemente de forma autoexplicativa. Testemunhei, em muitas ocasiões, professores solicitando a seus alunos para “... executar este gesto em uma única respiração”, por exemplo; compositores explanando sobre sua obra: “... este gesto tem origem no motivo inicial da peça”; maestros instruindo músicos de orquestra: “acompanhem meu gesto neste crescendo”. Deve-se observar que, nas diferentes situações hipotéticas explanadas acima, o “gesto” pode significar tanto um material sonoro (como no caso do compositor) quanto um elemento visual (o caso do maestro).

A dicotomia demonstrada acima na utilização cotidiana e informal do termo é identificada, também, na literatura sobre música. Straus (1990), ao escrever sobre as influências do sistema tonal na música moderna, comenta que

a música composta na primeira metade do século XX é permeada pela música do passado. Sonoridades tradicionais, formas, gestos musicais permeiam até mesmo obras que parecem estilisticamente mais progressivas (STRAUS, 1990, p.1).¹

Discorrendo sobre Stravinsky, o autor comenta que o compositor “faz uso excessivo das formas, sonoridades e gestos musicais associados com as grandes obras dos séculos XVIII e XIX” (STRAUS, 1990, p.6)². Mesmo sem apresentar uma definição sobre a expressão *gesto musical*, é compreensível que Straus (1990) trata de elementos característicos da escrita de Stravinsky que traduzem signos musicais. Da mesma forma que o professor e o compositor hipotéticos exemplificados anteriormente, Straus (1990) atribui ao termo *gesto* a ideia de um produto sonoro carregado de sentido.

Em outra direção, Small (1998) descreve uma situação hipotética de um concerto com um regente e uma orquestra: “Eles [os músicos] sequer olhavam-se entre si enquanto tocavam, mas dividiam suas atenções entre seus gestos [do maestro] e as notas escritas nas partes”. (SMALL, 1998, p.79)³. Para Small:

postura e movimento corporal, expressão facial e entonação vocal promovem nos mais complexos animais um repertório amplo de gestos e respostas por meio das quais informações sobre relacionamentos são dadas e recebidas. (SMALL, 1998, p.57)⁴

¹ Music composed in the first half of the twentieth century is permeated by the music of the past. Traditional sonorities, forms, and musical gestures pervade even works that seem stylistically most progressive. (STRAUS, 1990, p.1). Todas as traduções das citações foram realizadas pelo autor desta tese.

² To make such extensive use of the forms, sonorities, and musical gestures associated with the masterworks of the eighteenth and nineteenth centuries. (STRAUS, 1990, p.6)

³ They do not even look at one another as they play but divide their attention between his gestures and the notes on the written parts they have before them. (SMALL, 1998, p.79)

⁴ Bodily posture and movement, facial expression, and vocal intonation provide in the more

Nesta ótica, podemos afirmar que o autor entende o gesto como uma comunicação majoritariamente corporal, embora, de acordo com suas próprias palavras ao mencionar “entonação vocal”, atribua à comunicação gestual a possibilidade de expressão por meio dos sons.

Através das palavras destes autores, observamos que o termo “gesto” em música não possui um significado único. A revisão de literatura focada no “gesto” aponta para uma maior recorrência de significação corporal. Contudo, o aspecto metafórico também é abordado, direcionando o sentido do termo para um espectro de comunicação dos significados, sentidos e expressões musicais sonoros. Desta forma, no âmbito da presente pesquisa, o conceito de *Gesto corporal* será associado às ações corporais e *Gesto musical* a aspectos relacionados a música, desde sua forma notacional até o resultado sonoro oriundo da performance.

Visto que ambas as formas aqui contextualizadas para o termo “gesto” dependem tanto das ações e movimentos de um músico quanto da própria execução de uma dada obra musical, seus resultados sonoros e expressivos, fica evidente que estamos tratando de questões performáticas. Assim, o viés da construção da performance emerge como objeto de interesse no sentido de que podemos estabelecer relações de interação destes gestos durante a prática musical. Desta forma, é possível a observação de como tais gestos se desenvolvem ao longo do processo de construção interpretativa de uma obra musical, como eles se desenvolvem em associação um com o outro e como se interconectam durante a prática e durante a performance.

Os conceitos de *Gesto Corporal* e *Gesto Musical* serão adotados neste trabalho, com foco na preparação e performance musical, mais especificamente, a observação de flautistas ao estudarem e executarem um excerto de obra para flauta transversal solo. Nossos participantes foram convidados a ler à primeira vista, estudar e apresentar um excerto da obra *Notas Soltas* de Bruno Kiefer. A escolha desta obra se justifica por ser uma composição para instrumento solista, fato que nos permite a observação dos músicos de forma individual, e pela peça já possuir estudos com abordagens gestuais. Uma vez entendidos os conceitos propostos e identificando-os na prática individual dos participantes desta pesquisa, pretende-se averiguar como se dá uma possível interconexão entre ambas categorias gestuais.

complex animals a wide repertory of gestures and responses by means of which information about relationships is given and received. (SMALL, 1998, p.57)

A presente pesquisa se situa no campo das Práticas Interpretativas e visa observar como se dá a relação entre gestos corporais e musicais em meio ao processo de construção interpretativa e performática. Para tanto, entenderemos a construção interpretativa como os processos que envolvem o desenvolvimento e a maturação das habilidades necessárias para realização musical. Performance será entendida como o objetivo deste processo: a execução em forma de atuação com significado musical. Sobre gesto corporal, entenderemos como aquele que vemos, oriundo das movimentações e ações realizadas pelo intérprete. Gesto musical entenderemos como aquele que ouvimos, proveniente dos resultados sonoros de uma execução. Pretendemos verificar como ocorrem possíveis interconexões entre as categorias gestuais no sentido de verificar as possíveis interações expressivas e comunicativas deste processo. Tais conceitos serão relacionados na presente pesquisa por meio de um procedimento quase-experimental no qual três flautistas foram convidados a preparar um excerto de uma obra representativa para flauta solo.

Apesar de apresentarem conceitos distintos, tanto *Gestos Corporais* quanto *Gestos Musicais* direcionam-se para a comunicação interpretativa da música. Por este motivo, chegamos às seguintes indagações: é possível relacionar uma forma gestual com a outra? Como o *Gesto Corporal* do intérprete pode transmitir o sentido do *Gesto Musical*? Os *Gestos Corporais* do intérprete se modificam durante o período de preparação da obra? Como *Gestos Corporais* e *Gestos Musicais* contribuem para a interpretação e performance musical?

Assim, esta pesquisa tem como objetivo investigar a interconexão de gestos corporais e musicais de flautistas em meio aos processos de construção interpretativa e performática nos diferentes momentos da preparação de uma obra solo do repertório de flauta transversal. Os objetivos específicos concentram-se em:

- Identificar a tipologia dos *Gestos Corporais* predominantes no momento do primeiro contato de cada flautista com a obra;
- Identificar a tipologia dos *Gestos Corporais* predominantes na performance de cada flautista;
- Mapear os *Gestos Corporais* recorrentes comuns entre os flautistas tanto nos momentos de primeira leitura quanto de preparação e performance;
- Verificar as possíveis transformações nos *Gestos Musicais* executados por cada flautista nas diferentes etapas do processo metodológico;

- Verificar a potencial interconexão de cada *Gesto Musical* de acordo com a tipologia do *Gesto Corporal* identificado em cada flautista.

Através destes procedimentos, geramos dados que nos permitiram avaliar como ocorre amaturação interpretativa e performática dos participantes, observando-se aspectos relacionados aos gestos corporais, musicais e suas interconexões.

Acreditamos que será possível traçar uma tipologia de *Gestos Corporais* para cada flautista e relacionar as intenções de determinados movimentos com o sentido musical (*Gestos Musicais*). No entanto, apesar da factível recorrência de *Gestos Corporais* entre diferentes flautistas, é possível que as intenções de comunicação de *Gestos Musicais* sejam particulares a cada participante. Mesmo assim, nossa hipótese é que possa haver uma certa quantidade de *Gestos Corporais* executados por flautistas que se relacionem com determinados *Gestos Musicais* de forma recorrente, nos permitindo, identificar padrões gestuais entre os participantes durante as coletas de dados, bem como suas idiossincrasias específicas executadas em suas performances para esta pesquisa.

A hipótese levantada é que haverá transformações nos padrões gestuais, tanto corporais quanto musicais de cada flautista durante suas distintas performances ao longo da preparação. Tais transformações emergirão por consequência da prática individual de construção interpretativa em meio ao período proposto para estudo da obra e, por razão do tempo de preparação oferecido aos participantes, os *Gestos Corporais* e *Gestos Musicais* se mostrem consolidados e correlacionados ao final do processo.

O Capítulo 1 versa sobre aspectos pertinentes à construção interpretativa. São discutidos os conceitos de intérprete, interpretação, performance, prática deliberada e autorregulação bem como a importância da partitura como registro histórico da obra musical. Uma vez que as técnicas de estudo visam a construção e a realização da obra proposta por um compositor, buscamos identificar de que forma a utilização do corpo durante a preparação pode auxiliar na performance.

No Capítulo 2 apresentaremos os conceitos de gesto. Partindo do princípio de que as pesquisas sobre gesto em música não são unânimes quanto a uma proposta conceitual, abordaremos o termo gesto primeiramente de forma genérica. Assim, o subcapítulo 2.1 apresenta uma diferenciação entre movimento, ação e gesto através de um diálogo com a linguística. O subcapítulo 2.2 adentra no terreno da música, apresentando um panorama sobre as diferentes visões dos autores acerca do gesto. Os

subcapítulos 2.3 e 2.4 apresentam, respectivamente, nossos conceitos de gesto corporal e gesto musical.

O Capítulo 3 apresenta uma análise do excerto escolhido para esta pesquisa (18 compassos iniciais de *Notas Soltas* para flauta transversal de Bruno Kiefer). O trecho musical é discutido a partir de duas óticas: melódica e gestual. A análise melódica é construída sob a ótica da Teoria Pós-Tonal e visa a identificação dos padrões intervalares e conjuntos de Classe de Notas preferenciais do compositor para o excerto. A análise gestual utiliza o conceito de gesto musical proposto por este trabalho em diálogo com a literatura sobre a obra do compositor.

O Capítulo 4 relata a metodologia da pesquisa. Este estudo é um quase-experimento realizado no Laboratório de Pesquisa do Exercício (LAPEX), vinculado à Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança (ESEFID) da UFRGS. Foram convidados 3 participantes, flautistas estudantes de um curso de Bacharelado em música. Sensores de movimentos foram fixados no corpo e no instrumento de cada participante, permitindo a captação das imagens de seus movimentos e a tradução dos mesmos em gráficos. Os áudios foram captados e sincronizados com os dados visuais. O procedimento ocorreu em duas sessões de coletas, sendo a primeira caracterizada por uma leitura à primeira vista da obra. Após uma semana de estudos individuais não orientados, os participantes retornaram ao laboratório para uma segunda coleta de dados, a qual se caracterizou por uma sessão de estudos assistida. Ao término desta etapa, foi realizada uma entrevista individual com cada participante na qual os mesmos foram estimulados a responder às questões por recordação e por meio de apreciação de vídeos de suas performances. Objetivamos coletar informações sobre os processos de construção interpretativa dos participantes e suas percepções quanto às performances registradas.

O Capítulo 5 apresenta de forma qualitativa os dados obtidos nas duas sessões de coletas. Os mesmos são expostos individualmente por participante e por sessão. Posteriormente, são apresentados os dados obtidos nas entrevistas realizadas com cada flautista.

O Capítulo 6 propõe a discussão dos dados apresentados no capítulo anterior. As informações são cruzadas entre si e em diálogo com conceitos debatidos na revisão de literatura, visando identificar como as metodologias de estudos dos participantes possibilitaram as transformações observadas em suas performances, bem como estabelecer as interconexões gestuais ocorridas nas execuções dos flautistas.

As Considerações finais refletem sobre os resultados obtidos nesta pesquisa, expondo que foi possível identificar maturação performática dos participantes em meio ao processo metodológico. As interconexões gestuais, bem como as idiosincrasias de cada participante, se mostraram mais evidentes na segunda sessão de coletas.

Apesar de este trabalho ter sido gerado a partir da observação da prática e performance de flautistas, o conteúdo aqui apresentado tem como público alvo leitores estudantes de música (ou não) que manifestem interesse na busca de informações sobre relações entre música e corpo. Para um melhor entendimento acerca das questões de ordem especificamente musicais discutidas nesta tese, é necessário que o leitor possua conhecimentos de leitura musical. Os conceitos relativos à análise musical da obra utilizada nesta pesquisa são apresentados e explanados no Capítulo 3, tendo como foco apenas aqueles indispensáveis para uma melhor compreensão do assunto. Questões relativas aos gestos corporais são apresentadas no Capítulo 2, sendo estas acessíveis a qualquer público interessado no assunto. Desta forma, apesar de ser recomendado que o leitor do presente trabalho possua conhecimento prévio de leitura musical, entendemos que a presente pesquisa se direciona a qualquer pessoa que manifeste curiosidade sobre os temas aqui abordados.

CAPÍTULO 1. CONSTRUÇÃO INTERPRETATIVA

A música é uma manifestação artística majoritariamente performática, fato que insere o intérprete (podendo este ser um instrumentista, um cantor, um maestro, o próprio compositor ou um coletivo formado por diferentes categorias de músicos) no centro do ato da realização de uma obra musical. Para Guerchfeld (1990)

O intérprete é muito mais do que um mero elo de ligação entre o compositor e o seu ouvinte. Ele é um músico com a sua própria personalidade, sensibilidade e inteligência. De certa forma, é também um criador, embora não atinja a plenitude da criação (exceto quando é o próprio compositor que executa suas obras). (GUERCHFELD, 1990, p.60)

A inteligência comentada pelo autor - tomando-se o sentido denotativo da palavra como a faculdade de conhecer, compreender, aprender, resolver novos problemas e conflitos e de adaptar-se a novas situações - emerge como foco de nossas atenções para a observação do processo de aprendizagem e construção interpretativa. Em outras palavras, buscamos compreender quais possibilidades de preparação podem ser empregadas desde um primeiro contato de um músico com a obra (no caso desta pesquisa, assumindo que este músico não é o compositor) até a maturação interpretativa da mesma.

É notável que o processo de construção interpretativa pode se dar de infinitas formas, a depender das variáveis metodológicas de aprendizado identificáveis em diferentes escolas, estilos, gêneros musicais e culturas. Neste sentido, é de conhecimento que um músico inserido na tradição do *blues* adotará práticas de estudos diferentes das práticas adotadas, por exemplo, por um flautista formado em conservatório. O primeiro emprega técnicas voltadas para a tradição oral, priorizando mais o aprendizado pela escuta e repetição do que pela leitura musical (quando e se esta ocorre). Já o segundo, apesar de estudos intensivos para desenvolver habilidades perceptivas (a exemplo do primeiro), terá seu aprendizado de repertório direcionado para a leitura e interpretação da partitura.

Uma vez que o experimento proposto por esta pesquisa adota em sua metodologia a utilização da partitura como ferramenta de auxílio para que o participante conheça a obra a ser executada e, posteriormente, possa aperfeiçoá-la mediante prática individual, faz-se necessário um aprofundamento sobre a importância desta forma de escrita musical durante o processo de construção interpretativa. Assim sendo, deve-se salientar as limitações que tal recurso apresenta, uma vez que muitos dos caracteres e símbolos utilizados na notação musical podem não possuir valores universalmente

determinados, seguidamente ocasionando entendimentos subjetivos.

1.1. Partitura, interpretação e performance

Conforme Kuehn (2012), “a partitura representa o registro histórico da composição (e não a obra em si)” (KUEHN, 2012, p.17). Entende-se com esta afirmação que a interpretação da partitura, através de uma reprodução de um intérprete, é o meio de concretização da música. Para o autor, “também a relação de imagem, notação musical e som é problemática, revelando uma série de paradoxos” (KUEHN, 2012, p.17). Do ponto de vista da tradução musical de uma obra grafada e sua realização, tais paradoxos se manifestam no momento em que escolhas devem ser tomadas pelo intérprete a fim de traduzir e comunicar o texto musical mesmo quando este possa estar incompleto sobre as reais intenções do compositor acerca de sua criação. Parâmetros como andamentos, alturas e divisões são precisos quantos a seus valores. Mas de que forma realizar indicações como, por exemplo, dinâmicas, as quais podem variar por consequência de diversos fatores (espaço físico, acústica, tipo de instrumento, repertório, técnica,...)?

Acerca das características de signos empregados na notação musical, Winter & Silveira (2006) destacam que há dois tipos de informações possíveis: as objetivas e as subjetivas. Segundo os autores

Os [aspectos] objetivos são todas aquelas informações que se encontram restritas ao espaço do pentagrama, como ritmo e altura dos sons (*i.e.*, notas). Os aspectos subjetivos são todos os outros, tais como indicações genéricas de tempo e dinâmicas. As notações de dinâmicas, por exemplo, não são propostas em decibéis e, portanto, sua execução variará segundo o entendimento do intérprete, influenciada, também, por outros aspectos da *performance*, tais como acústica da sala e equilíbrio instrumental. O mesmo ocorre com indicações expressivas encontradas em partituras: *dolce*, *allargando*, *affretando* etc. Outros aspectos como o andamento expresso através de palavras - por exemplo, o termo “*Allegro*” - são, geralmente, eleitos baseados em valores pessoais do intérprete (LEVINSON, 1993, p.34 apud WINTER & SILVEIRA, 2006, p.66).

Assim sendo, pode-se afirmar que o intérprete (tomando-se como pressuposto o modelo desta pesquisa na qual o intérprete não é o compositor) possui uma missão ambígua em seu processo de recriação de uma obra musical a partir da partitura, uma vez que tem a missão de lidar com padrões rígidos e imutáveis, os quais interagem com outros padrões que permitem uma abordagem de caráter particular. Conforme comentam Winter & Silveira (2006)

Ao se considerar a vontade expressa do compositor para a obra - materializada através da partitura musical - nota-se que, em relação ao intérprete, na maiorias das vezes, não é facultada a modificação da obra em termos de planos ou ideias geradoras, na escolha de materiais ou de elementos presentes na superfície musical (como, e.g., melodias, ritmos e harmonias). Apesar disso, no processo interpretativo, o compositor deverá estar consciente da inevitabilidade da intervenção do intérprete no resultado final da sua obra, o que se deve, entre outros fatores, às limitações da grafia musical. (WINTER & SILVEIRA, 2006, p.63 – 64)

Existe, assim, uma restrição nos planos estruturais que delimitam ao intérprete as ideias a serem fielmente observadas no campo objetivo. Por outro lado, o paradoxo comentado por Kuehn (2012) pode ser entendido pela observação de Guerchfeld (1990) acerca da possibilidade de criação do intérprete - presente no campo subjetivo - uma vez que este terá a liberdade de determinar a seu critério e julgamento, os limites de sua contribuição pessoal para sua reprodução de uma obra.

Podemos então, em alinhamento com as ideias propostas por Kuehn (2012), estabelecer uma relação paradoxal entre uma composição grafada na partitura e sua realização por meio da interpretação. A obra, registrada em partitura, tem caráter perene, uma vez que o compositor fornece seu registro histórico e delimitação do roteiro a ser seguido (este, cada vez mais detalhado com o passar dos anos desde a criação da notação musical até os dias de hoje). Em outra via, a execução de uma interpretação não é perene, pois deixa de existir ao fim da performance (a menos que esta seja gravada).

Ao investigar o componente gestual no processo artístico de performance de música contemporânea, Caruso et al. (2016) afirmam que

Entendemos o performer como uma pessoa criativa cuja tarefa é interpretar uma composição musical por meio de uma (re-)definição de objetivos expressivos e, através de uma realização particular, a performance desses objetivos por meio de ações musicais. A composição pode ser concebida como um conjunto de instruções que requerem uma interpretação pelo intérprete para executar a música. No entanto, essa interpretação baseia-se em esquemas cognitivos e sensório-motores prévios do executor. Portanto, a performance carregará a marca individual de cada artista. Além disso, cada interpretação pode ser vista como a estimativa do artista acerca do estado musical pretendido pelo compositor que o levou à partitura musical. (CARUSO et al., 2016, p.3)⁵

⁵ We conceive of the performer as a creative person whose task it is to interpret a musical composition through a (re-)definition of expressive goals, and through a particular realisation, the performance, of these goals by means of musical actions. The composition can be conceived of as a set of instructions that require an interpretation by the performer in order to perform the music. However, this interpretation draws upon prior cognitive and sensorimotor schemes of the performer. Therefore, performances will carry the mark of each individual performer. Moreover, each interpretation can be seen as the performer's estimation of the composer's intended musical state that led to the musical score. (CARUSO et al., 2016, p.3)

Com essas ideias, podemos compreender que os autores inserem o performer e suas habilidades interpretativas no centro da realização musical. A música – e aqui podemos ampliar para aquela registrada em partitura ou à transmitida pelas mais variadas formas – necessita de uma ação interpretativa, ou seja, um ato de atribuição de sentidos verbais ou não verbais. À essa ação cabe a intermediação de um performer, agente que consuma a performance musical.

Kuehn (2012) afirma que “interpretação designa, em música, a leitura singular de uma composição com base em seu registro que, representado por um conjunto de sinais gráficos, forma a imagem de texto ou partitura” (KUEHN, 2012, p.10). Entendendo-se a partitura como o “registro” comentado pelo autor, chegamos à seguinte pergunta: a interpretação está atrelada à partitura? À esta questão podemos responder que a partitura apresenta guias para a interpretação, embora não contenha todas as informações necessárias. Torna-se missão do performer a complementação destas informações através da evocação de seus conhecimentos musicais e, por vezes, interdisciplinares, uma vez que aspectos históricos e sócio-culturais podem ser de grande valia para o entendimento de diferentes repertórios.

Para Kuehn (2012), a performance em música

nos remete em primeiro lugar à presença física no palco, ao corpo e à voz, não apenas com relação a determinadas técnicas de execução no instrumento e sim também como meio e como modo de interagir com o público espectador. Seus elementos ativos estão, sobretudo, na representação gestual de quem está “tocando” uma composição musical, ou seja, no intérprete, na quironomia⁶ do regente, na mímica e nos movimentos biomecânicos com suas técnicas e “escolas” (regionais ou nacionais) particulares. (KUEHN, 2012, p. 14)

Podemos afirmar que, para o autor, o palco e a comunicação entre o artista e sua audiência são componentes que constituem a performance. Entretanto, uma pergunta se faz desta argumentação: imaginemos um músico que aprende determinado repertório, executa de forma completa ou parcial tal/tais obra(s), empregando um esforço técnico/intelectual a fim de buscar a maior e melhor interação possível de todas suas habilidades, registrando esta ação em casa, em um estúdio ou em algum outro espaço que não tenha público. A ausência de espectadores elimina o caráter performático desta experiência?

⁶ Arte de mover as mãos em harmonia com o que se pretende expressar.

À esta questão entendemos que não. Nosso entendimento acerca de performance aponta para a ideia de que a presença física do público não é condição *sine qua non* para que se estabeleça um ambiente performático. O sentido amplo da palavra “performance”⁷ pode apontar para ideia de uma apresentação pública de qualquer natureza, incluindo atividades esportivas, teatrais, musicais, etc. Contudo, seu significado também indica desempenho de atividade com liberdade de criação e atuação.

No âmbito da música, Clarke (2002) afirma que “a performance musical é a construção e articulação do significado musical, na qual convergem todos os atributos cerebrais, corporais, sociais e históricos de um performer”⁸ (CLARKE, 2002, p.69). Ao problematizar o que seria a função dos performers, o autor comenta que

eles produzem realizações físicas de ideias musicais, quer essas “ideias” tenham sido registradas em uma notação escrita, transmitidas oralmente (como em uma cultura não alfabetizada) ou inventadas por um estímulo momentâneo (como na improvisação livre). O requisito mais básico é que um performer deve produzir (mais ou menos) as notas, ritmos, dinâmicas, etc, corretos de uma ideia musical – se existir um ponto de referência apropriado (notacional ou conceitual) contra o qual a 'correção' possa ser medida. Além disso, espera-se que os performers animem a música, para ir além do que é explicitamente fornecido pela notação ou padrão transmitido auditivamente – ser 'expressivo'.(CLARKE, 2002, p.59)⁹

Neste sentido, entendemos que a performance constitui uma ação originada de uma ampla demanda técnica, artística e expressiva que visa a realização de uma obra ou repertório mediante um processo prévio de interpretação desta obra ou repertório por parte do artista. Da mesma forma, entendemos que o intérprete é o agente que processa, sintetiza e fornece sua visão acerca dos desafios propostos por determinada obra ou repertório. O intérprete, por meio de suas técnicas de estudo e preparação, visa a performance. A tal processo chamaremos de construção interpretativa.

⁷ <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=performance>

⁸ Musical performance is the construction and articulation of musical meaning, in which the cerebral, bodily, social and historical attributes of a performer all converge. (CLARKE, 2002, p.69)

⁹ they produce physical realisations of musical ideas whether these ‘ideas’ have been recorded in a written notation, passed on orally (as in a non-literate culture) or invented on the spur of the moment (as in free improvisation). The most basic requirement is that a performer should produce (more or less) the correct notes, rhythms, dynamics etc. of a musical idea – if an appropriate reference point exists (notational or conceptual) against which ‘correctness’ can be measured. However, over and above that, performers are expected to animate the music, to go beyond what is explicitly provided by the notation or orally transmitted standard – to be ‘expressive’. (CLARKE, 2002, p.59)

1.2. Processos da construção interpretativa

Acerca do processo de construção da interpretação de uma obra musical, a qual pode culminar ou não em uma execução pública ou performance da mesma, Winter & Silveira (2006) afirmam:

A interpretação é um processo no qual gradativamente vão sendo revelados aspectos de uma imagem correspondente da obra, não sendo fechada em si mesma, mas conectada com diversas possibilidades que se modificam no transcorrer do percurso a partir de descobertas, revelações, verificações, correções etc. Se o processo interpretativo modifica-se com o decorrer do tempo e de novas descobertas realizadas pelo intérprete, cabe a este investigar e formular o maior número possível de questões sobre a obra. (WINTER & SILVEIRA, 2006, p.67)

A ideia que se tem do processo de construção interpretativa nos remete à imagem do músico imerso em uma sala, quarto ou estúdio, no qual este permanece por inúmeras horas diárias em isolamento, desfrutando apenas da companhia de seu(s) instrumento(s), partituras e, possivelmente, uma série de equipamentos de auxílio (metrônomo, afinador, estante, gravador, espelho e afins). De fato, tal combinação de elementos é recorrente nas práticas individuais de estudos de uma grande quantidade de músicos, em geral aqueles inseridos na tradição da Música de Concerto (WISE et al., 2017). Entretanto, muito tem-se discutido sobre as estratégias utilizadas por músicos durante o período de maturação de repertório e como o período de imersão pode ser o mais eficaz e produtivo possível. Assim, desde um local adequado, passando pelo aproveitamento do tempo, bem como a reflexão pela melhor utilização das demandas físicas e psíquicas, as estratégias de estudo visam o amadurecimento artístico individual - a expertise - por meio do planejamento de tarefas e da prática deliberada.

Acerca disto, Wise et al. (2017) destacam (1) o apontamento de objetivos, (2) o desenvolvimento de estratégias efetivas de estudo e (3) a motivação como os três principais recursos da prática deliberada. Ericsson et al. (1993) comentam que prática deliberada é

atividade altamente estruturada, cujo objetivo explícito é melhorar o desempenho. Tarefas específicas são criadas para superar fraquezas e o desempenho é cuidadosamente monitorado para fornecer dicas de maneiras para melhorá-lo ainda mais. ...Os indivíduos são motivados a praticar porque a prática melhora o desempenho. (ERICSSON et al., 1993, p.368)¹⁰

¹⁰ Highly structured activity, the explicit goal of which is to improve performance. Specific tasks are invented to overcome weakness, and performance is carefully monitored to provide cues for ways to improve it. further. Individuals are motivated to practice because practice improves performance (ERICSSON et al., 1993, p.368)

Assim sendo, a prática deliberada pode ser entendida como a prática com propósito, com intenção, objetivando a resolução de problemas, o aprendizado, a consolidação e o aprimoramento de habilidades. Neste sentido, Wise et al. (2017) acrescentam:

essa prática - pelo menos a prática na qual os músicos identificam como, em algum sentido, servir aos aspectos criativos de seu trabalho - envolve a integração dinâmica e proposital de dimensões técnicas, musicais, expressivas, interpretativas e psicológicas, todas estas sendo parte integrante de alcançar um conceito pessoal de uma peça e um senso de propriedade (WISE et al., 2017, p. 161).¹¹

Visto que tal conjunto de ações é aplicável de forma similar em diferentes estágios da formação musical do indivíduo, sendo inerentes às práticas tanto de estudantes quanto de profissionais, pode-se afirmar que o conjunto de estratégias de estudo assume um caráter pedagógico de auto-ensino e auto-regulação, no qual, mesmo o estudante distante da figura do professor, assume o comando e as direções de seu processo.

Acerca desta característica autorreguladora da prática individual, Jorgensen (2004) propõe três fases para a prática efetiva:

- Planejamento e preparação da prática;
- Execução da prática;
- Observação e avaliação da prática.

Para o autor, a fase de planejamento destina-se à seleção e organização prévia das tarefas, delimitação dos objetivos e administração do tempo. A execução da prática inclui o estudo/ensaio em si no qual as tarefas são distribuídas ao longo do tempo e têm o objetivo de preparação para a performance pública. Na fase de observação e avaliação, o músico tem a oportunidade de reflexão sobre os resultados obtidos. “Prática requer vigilância constante e atenção a todos os tipos de observações [*feedbacks*], assim como um repertório de conhecimentos e habilidades para remediar os problemas” (JORGENSEN, 2004, p.95)¹².

É evidente diante do exposto que o fator “tempo” é um dos aspectos determinantes para obtenção de resultados, bem como para a maturação musical. Contudo, conforme Chaffin & Lemieux (2004), o acúmulo de horas de prática não é garantia para a excelência musical, e sim o bom uso desse período, ou seja, qualidade

¹¹ That practice— at least, practice that musicians identify as in some sense serving creative aspects of their work— involves the dynamic and purposeful integration of technical, musical, expressive, interpretative and psychological dimensions, all of which are part and parcel of achieving a personal concept of a piece and a sense of ownership. (WISE et al., 2017, p. 161)

¹² Practicing requires Constant vigilance and attention to all kinds of feedback, as well as a repertory of knowledge and skills to remedy problems. (JORGENSEN, 2004, p.95).

de estudo. Para os autores, qualquer área do conhecimento humano necessita de um período mínimo de 10 anos para a excelência, tanto no âmbito físico (atletas), quanto mental e mistos (como o caso da música). As habilidades adquiridas nesse período devem constantemente ser desenvolvidas e mantidas através da prática. O que eles chamam de “Regra dos 10 anos” é comprovada mesmo em casos de crianças prodígios, que apesar de iniciarem muito cedo, seus resultados mais relevantes só se manifestam após este período de 10 anos ou mais. Nota-se também que a quantidade de horas empregadas em estudos aumenta na medida em que passam os anos, desde o estágio iniciante até o profissional.

Os autores defendem que o estudo deve ser eficiente, uma vez que o acúmulo de horas ao longo dos anos pode ter efeitos diferentes em pessoas diferentes. A qualidade da performance é determinada por como o estudo é organizado, necessitando de estratégias para realização do trabalho que acelerem e melhorem o aprendizado.

Para Chaffin & Lemieux (2004), existem cinco características fundamentais para a excelência musical, as quais não são exclusivas para esta área.

- Concentração. “Quanto maior for a concentração, maior será o resultado” (NEUHAUS, 1973 apud CHAFFIN & LEMIEUX, 2004, p.24)¹³. Conforme os autores, “uma hora de prática concentrada com a mente fresca e o corpo descansado é melhor do que quatro horas de prática dissipada com a mente e o corpo cansados” (CHAFFIN & LEMIEUX, 2004, p.24)¹⁴. Afirmam que é importante que haja várias sessões de estudo de aproximadamente uma hora com intervalos, uma vez que atividades com alto nível de concentração são exaustivas e necessitam um período de descanso. Nessa ótica os autores acreditam que o melhor período para prática é o da manhã, momento no qual, em geral, a mente encontra-se descansada. Sugere-se ainda que neste turno sejam realizadas as tarefas que exijam maior esforço.
- Estabelecer objetivos.

Limitar o número de problemas com que se lida torna possível o foco de atenção em um número menor de problemas e resolvê-los, dominando a passagem de uma vez ao invés de retomá-los novamente muitas vezes. Não passando por trechos que não foram dominados, o músico também evita

¹³ The greater the ... concentration, the better the result. (NEUHAUS, 1973 apud CHAFFIN & LEMIEUX, 2004, p.24).

¹⁴ One hour of concentrated practice with the mind fresh and the body rested is better than four hours of dissipated practice with the mind stale and the body tired. (CHAFFIN & LEMIEUX, 2004, p.24).

desenvolver maus hábitos motores que mais tarde terão de ser laboriosamente desaprendidos” (CHAFFIN & LEMIEUX, 2004, p.26-27).¹⁵

Para os autores, repetir trechos pequenos e reduzir andamentos antes de executar a obra inteira são soluções que evitam o desperdício de tempo e evitam possíveis problemas motores que deverão ser tratados no futuro. Em outras palavras, identificar o problema e eliminá-lo.

- Auto-avaliação. Isso se faz importante pela ausência da figura de um professor durante a maior parte do tempo de prática. Busca interna pelos sucessos e falhas. Desta ótica surgem necessidades de estratégias que reconheçam as problemáticas de cada momento.
- Estratégias. Para os autores, correspondem aos hábitos da prática que levam à realização de tarefas tais como o aprendizado de repertório, desenvolvimento e consolidação de técnicas, preparação para performance, administração das demandas físicas e emocionais.
- Ter a imagem do todo da obra, tanto dos detalhes técnicos quanto interpretativos, se faz indispensável. Isso permite o conhecimento prévio das dificuldades. Essa técnica fica mais clara em um comparativo com uma partida de xadrez, em que o jogador prevê jogadas, antecipando o raciocínio e evitando os problemas futuros: antecipação.

Todas essas características são tarefas de extrema dificuldade e requerem motivação, oriundas do ambiente social (família, professores), intrinsecamente por cada indivíduo ou pelos dois meios. Também a atribuição de responsabilidades, tanto aquelas impostas por si como por outras pessoas, surge como fator psicológico importante, em níveis de prática e de performance. Para isso funcionar é preciso o sentimento de competência, capacidade e auto-agenciamento: auto-eficácia.

Em síntese das ideias propostas por Chaffin & Lemieux (2004) e por Jorgensen (2004), é possível afirmar que o processo de construção interpretativa evoca demandas físicas e psicológicas do músico. Ao encontro disto está o posicionamento de Williamon (2004).

¹⁵ Limiting the number of problems to be dealt with makes it possible to focus attention on a small number of problems and solve them, mastering the passage at once instead of returning to it time and time again. By not playing through passages before they have been mastered, the musician also avoids developing bad motor habits that will later have to be laboriously unlearned. (CHAFFIN & LEMIEUX, 2004, p.26-27).

Em relação ao engajamento de longo prazo com a música, é possível aos músicos testemunharem mudanças anatômicas e (mais amplamente) psicológicas que permitem a efetiva implementação de suas habilidades. Como consequência à repetida exposição a demandas físicas da prática extensiva, os músicos são suscetíveis a alterações musculares, ósseas, circulatórias e respiratórias ao mesmo nível que performers de outras áreas. (WILLIAMON, 2004, p.8).¹⁶

Direcionando sua discussão para os aspectos fisiológicos e motores da performance, o autor acrescenta que

o sistema nervoso controla e monitora nosso sistema de suporte básico (e.g. respiração e circulação); movimentos diretos; mantém equilíbrio e postura; recebe, armazena e interpreta informações do mundo exterior; e possibilita a geração de novas ideias, comunicação e reações emocionais. (WILLIAMON, 2004, p.8)¹⁷

Com isto, podemos estabelecer o diálogo entre a grande área de conhecimento de construção interpretativa e a análise gestual, foco principal deste trabalho.

Uma vez que o gesto (independente de qual ótica dentre as propostas por este estudo – seja corporal ou musical) direciona-se para a comunicação e, em vias de regra, é manifesto através do corpo, faz-se importante compreender como e quais ações podem ser adotadas pelo músico, em meio ao seu processo de construção interpretativa, que visam estabelecer a comunicação na performance.

1.3. O corpo na construção interpretativa

Em um viés que insere o corpo como ferramenta de comunicação em meio à construção interpretativa de repertório brasileiro contemporâneo para piano, Macedo (2019) afirma que

Estabelecer a estrutura formal da peça, produzir os sentidos que constituirão seu entendimento, reconhecer a rede de interações entre sentidos e gestos, criar estratégias para realizar e articular os gestos constituintes da

¹⁶ In relation to long-term engagement in music, it is possible for musicians to experience both anatomical and broader psychological changes that permit the effective implementation of their abilities. As a consequence of repeated exposure to the physical demands of expansive practice, musicians are susceptible to changes in musculature, bone, structure, circulation, and respiration to the same degree as expert performers in other domains. (WILLIAMON, 2004, p.8).

¹⁷ The nervous system controls and monitors our basic support system (e.g. respiration and circulation); directs movements; maintains balance and posture; receives and interprets information from the outside world; and enables the generation of new ideas, communication, and emotional responses. (WILLIAMON, 2004, p.8)

performance (que evidenciarão os sentidos intencionados) são qualidades a serem desenvolvidas pelo performer no processo de aprendizado da interpretação. (MACEDO, 2019,p.124)

Para a autora, o desenvolvimento gestual relacionado ao corpo deve ser abordado pelo performer de forma consciente durante a maturação de um repertório. Sobre isto, intuímos que, de acordo com suas ideias, o movimento corporal deve ser praticado e incorporado no estudo.

Para a realização sonora, ele [o intérprete] se utilizará de um repertório de gestos previamente apreendido, aprendido e automatizado. A maneira como o intérprete estrutura sua performance, quais elementos busca salientar, o que percebeu, a estratégia para a realização sonora refletem o modo como ele ouve a música e determina sua concepção da obra musical. O nível do entendimento musical do performer e, conseqüentemente, da qualidade da execução, dependerá da vivência, da intimidade, do conhecimento adquiridos pelo músico sobre as intenções expressivas e as tendências estilísticas da obra (...).Assim, o modo como o corpo encarna a concepção da obra e seu estado emocional constituirão a singularidade. (MACEDO, 2019, p.117)

Neste sentido, Davison & Correia (2001) propõem um estudo sobre os movimentos do músico em uma performance tendo como ponto de partida os relatos da prática individual/estudo de um flautista ao se preparar para a execução de duas obras diante de um público. O estudo aponta que os gestos corporais utilizados pelo músico participante durante a performance diferem daqueles praticados durante o estudo.

Para os autores “a performance de uma música ensaiada [estudada/praticada] possui demandas sociais, mentais e físicas diferentes, e nós reagimos as vezes de um modo que aumenta e as vezes inibe a música que aprendemos” (DAVIDSON & CORREIA, 2001, p.70-71)¹⁸. Para eles, performance é o ato de um músico traduzir em ações a sua leitura de uma obra. (DAVIDSON & CORREIA, 2001, p.71)

As performances estudadas pelos autores tiveram como repertório duas obras para flauta solo, sendo uma do repertório tradicional clássico e outra obra do século XX composta em 1985. A metodologia se baseou em vídeos gravados durante os estudos práticos do participante e entrevista pós-performance. Segundo o flautista, seu processo de estudos da obra clássica seguiu os seguintes passos:

¹⁸ The performance of the rehearsed music has different physical, mental and social demands, and we react sometimes in a way that heightens and sometimes inhibits the music we have learned. (DAVIDSON& CORREIA, 2001, p.70-71)

1. Execução da obra várias vezes com intuito de identificação de cada frase e seção;
2. Busca por trazer “vida” a cada frase com utilizações de gestos físicos e movimentos internos [*inner movements*], “as mudanças que se pode observar dentro de si mesmo” (DAVIDSON & CORREIA, 2001, p.71)¹⁹;
3. Busca por expressão na execução tal como nos exercícios de gestos físicos.

A observação dos gestos corporais praticados pelo participante em um excerto desta peça identifica os seguintes tipos de movimentos.

- *Nervoso (trêmulo – Jittery)*, no qual o flautista explorou o contraste entre movimentos grandes e expansivos com súbitos movimentos menores, construindo a tensão entre dinâmicas;
- *Exasperado (Exasperated)*, com grandes gestos expansivos do braço utilizados para moldar, imitar e mentalmente criar os saltos grandes melódicos nos diferentes registros da flauta;
- *Resignado (Resigned)*. Momento intimista no qual o flautista se moveu com a cabeça para baixo para dar a ideia de alguém sem convicção e direção;
- *Resoluto (Resolute)*. Movimentos rápidos e decisivos como marcha e corrida.

Na obra do século XX, o flautista utilizou-se de movimentos de ondulação (para frente, para trás e para os lados) para criar um pulso de energia entre um evento musical e outro. Segundo os autores, o participante sentiu-se satisfeito com os resultados dos estudos e durante a performance. Ao observar o envolvimento do público com sua execução, o flautista notou que seus movimentos corporais foram diferentes daqueles praticados durante a preparação do repertório.

Acerca do processo de preparação para a performance, os autores comentam que o flautista estudou seu repertório de modo a adquirir um mapa cognitivo e motor da música e que “intenções motoras específicas o ajudaram a formular a concepção da música a ser aprendida” (DAVIDSON & CORREIA, 2001, p.73)²⁰, ou seja, o gesto corporal auxiliando no aprendizado.

Para os autores, “a experiência corporal aparentemente promove uma conexão racional e fundamental a ponto de dar à música abstrata um significado sólido” (DAVIDSON & CORREIA, 2001, p.74)²¹. Eles comentam sobre a sintaxe musical e

¹⁹ The changes one may observe within oneself. (DAVIDSON & CORREIA, 2001, p.71)

²⁰ That specific motion intentions helped him to formulate a conception of the works being learned. (DAVIDSON & CORREIA, 2001, p.73)

²¹ Bodily experience appears to provide a rational and fundamental connection so that abstract music

o modo como o corpo pode colaborar para a compreensão. As obras escolhidas pelo flautista apresentam características de sintaxe distintas, portanto, capacidades de compreensão distintas.

Em análise dos resultados da performance, os autores observam que o produto apresentado pelo flautista difere daquele praticado por ele em seus estudos e ressaltam que o mesmo ficou satisfeito com o resultado da performance. A performance não mais se focou no modelo ensaiado e sim em uma reação espontânea ao envolvimento social. “A espontaneidade aparentemente foi possível de ocorrer por causa da automaticidade de seus controles motores e cognitivos” (DAVIDSON & CORREIA, 2001, p.75-76)²², o que denominam como estado de “fluxo”, ou seja, estado de total atenção e excitação.

Em trabalho recente, Davidson & Broughton (2022) investigam o controle motor e as representações mentais necessárias para realizações de demandas físicas relacionadas à música, incluindo a manipulação de instrumentos musicais. Para as autoras, programas motores precisam ser refinados e automatizados em sequências de pensamentos coordenados e ações. São discutidos os aspectos dos movimentos de performances envolvidos tanto na produção quanto na percepção das expressões de performances de experts. Para que os movimentos necessários à performance musical sejam alcançados (por exemplo, tocar escalas em ambas as mãos simultaneamente em um piano), mudanças nas habilidades motoras precisam ser adquiridas através da prática.

Davidson & Broughton (2022) citam O Modelo de Três Estágios de Aprendizagem Motora (FITTS & POSNER, 1967 apud DAVIDSON & BROUGHT, 2022), o qual, segundo sua visão, tornou-se um modelo clássico para explicar o desenvolvimento das capacidades motoras. Em resumo, o primeiro estágio é uma fase cognitiva, na qual os indivíduos fazem um esforço consciente para se lembrarem das instruções necessárias para a execução. Em seguida, na fase associativa, os indivíduos confiam menos em instruções externas e tornam-se mais aptos e razoavelmente familiarizados para aperfeiçoar a ação. Finalmente, na fase autônoma, os indivíduos executam as demandas automaticamente. Este modelo é confirmado se considerarmos os seguintes resultados desejados que moldam os comportamentos de prática:

can be given a grounded meaning. (DAVIDSON & CORREIA, 2001, p.74)

²² The spontaneity was apparently able to happen because of the automaticity of his cognitive and motor control of the musical works (DAVIDSON & CORREIA, 2001, p.75-76)

- *Melhoramento*: isto envolve a busca por mudanças objetivas e positivas nas habilidades ao longo do tempo. Um exemplo típico seria a busca por atingir resultados musicais mais apurados, tais como uma embocadura mais adequada e uso da respiração necessária para se atingir notas específicas nos instrumentos de madeiras e metais. Ao adquirir estes comportamentos específicos, haverá uma diminuição nos erros praticados pelo performer.
- *Consistência*: o indivíduo é capaz de produzir de forma confiável seu desempenho em várias ocasiões. Envolve o rastreamento de memórias profundas e automação das ações para que sejam fluentes e possam ser alcançadas sem pensamento consciente.
- *Retenção*: garante o aprendizado permanente e pode ser adquirida através da repetição durante a prática a fim de gravar a informação na memória.
- *Transferir (transferência)*: habilidade de realizar um movimento similar ao aprendido em um contexto diferente, tal como alterar a força ou a direção quando um movimento é empregado.

Por fim, as autoras sugerem como técnicas para otimizar a fluência do corpo na performance:

1. Almejar o máximo nível de habilidades de movimentos, desenvolvendo fluência, equilíbrio;
2. Desenvolver um alinhamento corporal efetivo em áreas de tensão;
3. Buscar técnicas complementares tais como Alexander e yoga que corroborem com o alinhamento corporal.

Além disso, Davison & Broughton (2022) sugerem como técnicas que melhoram a capacidade expressiva e comunicativa do corpo:

1. Explorar os próprios parâmetros expressivos individuais, exagerando as ideias musicais corporalmente a fim de buscar um engajamento físico de comunicação musical.
2. Explorar aspectos históricos, sociais e culturais.

Nota-se que tais estratégias descritas por Davidson & Broughton (2022) possuem similaridade com as identificadas por Chaffin & Lemieux (2004) visando aprendizado de competências musicais, sejam estas de demandas técnicas ou de repertório, as quais acessam funções de caráter cognitivo e que podem se transferir para ações corporais. Para a performance musical é necessária consciência das exigências que a música

impõe e das demandas físicas para suas realizações. Ambas necessidades são desenvolvidas através da prática e podem ser estudadas em conjunto, aprimorando-se por meio da atuo-regulação e auto-avaliação.

Em um viés aproximado, Santana (2018) apresenta um estudo de caso no qual investiga o processo de aprendizagem de um repertório novo para piano tendo o gesto corporal como centro da abordagem. O autor considera o caráter holístico do gesto, definindo como movimento portador de significado e intenção expressiva. Sua pesquisa teve como participante uma estudante de piano de curso superior de uma Universidade Brasileira. Sua metodologia foi estruturada em 3 etapas: gravação da participante, entrevista semiestruturada e observação da participante. A abordagem gestual foi incorporada pelo pesquisador na rotina da estudante ao longo de 8 semanas em meio à suas aulas semanais.

Acerca deste processo, Santana (2018) afirma que

À medida que os gestos eram trabalhados nas aulas, observamos um incremento na compreensão de conceitos musicais atrelados a um aumento da expressividade na execução e uma maior percepção e consciência corporal. Observamos, também, por meio da análise dos tópicos trabalhados nas aulas, que, à medida que o trabalho com o gesto progredia, os tópicos eram apresentados e trabalhados de maneira mais integrada nas aulas.

Pudemos observar, no processo de aprendizagem de Marta, que a abordagem gestual contribuiu para a compreensão do texto musical em suas dimensões estrutural (forma, fraseológica, harmonia, métrica), expressiva (articulações, dinâmicas, andamentos), estética (estilo), histórica (o contexto da obra, informações sobre o compositor) e motora (organização e coordenação dos movimentos). (SANTANA, 2018, p.74)

Com isto, é possível estabelecer uma reflexão sobre como o corpo, movimentos corporais, música e interpretação podem estar interligados e de que forma este processo se dá ao longo da preparação para a performance. Sendo este o foco central da presente pesquisa, alinhamos nossos conceitos de gesto ao apresentado por Santana (2018) ampliando o mesmo para os vieses corporal e musical, buscando identificar, a exemplo do autor, as transformações expressivas e artísticas durante um período de preparação de um novo repertório.

CAPÍTULO 2. OS GESTOS, A DICOTOMIA E A INTERCONEXÃO

Este estudo parte do princípio de que o termo *gesto*, quando empregado em música, possui, apesar da vasta literatura²³, uma certa imprecisão conceitual. De acordo com Mazzola e colaboradores (2017, p.903), “até o presente momento, não há uma simples e inequívoca definição de gesto, embora a maioria dos autores pareça concordar que gestos envolvam movimento corporal e significado”²⁴. Para o autor, “a experiência musical é inseparável da sensação de movimento”²⁵ e o gesto seria uma “ligação entre o movimento e o significado”.²⁶ (MAZZOLA et al., 2017, p.902).

Apesar de direcionar os estudos para o que chamam de “gesto musical visível produzido pelo intérprete durante sua execução” (HEROUX & FORTIER, 2014, p.22)²⁷, estes autores abordam a ideia de gesto desassociado do movimento corporal e relacionado à música em si como resultado sonoro. Para eles

Em seu sentido geral, o gesto é feito para ser visto e muitas vezes é silencioso. Por outro lado, o gesto musical implica automaticamente uma sequência de sons sem, contudo, referir-se ao movimento físico, perceptível pela visão. (...), a organização do material musical abstrato contido em uma partitura em entidades expressivas (frases, padrões rítmicos) que são audíveis graças à execução de um intérprete, constitui um conjunto de gestos musicais que podem ser estudados durante a audição de gravações sonoras. Assim, entendido neste sentido, o termo gesto musical refere-se à intenção ou direção musical; em suma, mais para o resultado sonoro do que para o gesto físico observável. Por exemplo, cada intérprete pode favorecer um gesto musical diferente para a realização da mesma frase musical. (HEROUX & FORTIER, 2014, p.22)²⁸

Com isto, observamos que a ideia de gesto musical se desassocia de um componente físico, uma vez que sua percepção e compreensão se dão por parâmetros auditivos. Os

²³ Ver Mazzola et al. (2017), Heroux & Fortier (2014), Jensenius et al. (2010), Godoy (2011), Hatten (2004), Davidson & Correia (2001), etc.

²⁴ Up until now, there is no single unequivocal definition of gesture, although most authors seem to agree that gestures involve both body movement and meaning. (MAZZOLA et al., 2017: 903)

²⁵ We believe that musical experience is inseparable from the sensation of movement. (MAZZOLA et al., 2017: 902)

²⁶ A bridge between movement and meaning. (MAZZOLA et al., 2017: 902)

²⁷ Geste musical visible que produit l’interprète lors de son jeu. (HEROUX & FORTIER, 2014, p.22)

²⁸ Dans son sens général, le geste est réalisé pour être vu et il est souvent silencieux. Par contre, le geste musical, lui, implique automatiquement une séquence de sons, sans pour autant faire référence au mouvement physique, perceptible par la vision(...), l’organisation du matériau musical abstrait contenu dans une partition en entités expressives (phrases, patrons rythmiques) qui sont audibles grâce au jeu d’un interprète, constitue un ensemble de gestes musicaux qui peuvent s’étudier à l’écoute d’enregistrements sonores. Ainsi, entendu dans ce sens, le terme de geste musical fait référence à l’intention ou à la direction musicale; bref, au résultat sonore, plutôt qu’au geste physique observable. Par exemple, chaque interprète peut privilégier un geste musical différent pour la réalisation d’une même phrase musicale. (HEROUX & FORTIER, 2014, p.22)

autores acrescentam que

nem sempre existe uma correlação entre o gesto musical e a produção de som. Tome, por exemplo, um gesto de mão e braço feito por um guitarrista que descreve um círculo muito lento no ar após atacar um acorde em um valor longo. Embora o som já seja produzido, o gesto da mão e do braço continua. Assim, para que um movimento contribua para o gesto musical, ele não precisa estar vinculado à produção sonora, mas deve significar ou expressar algo, mesmo de forma inconsciente, pois possui um significado expressivo para o público. (HEROUX & FORTIER, 2014, p.22-23)²⁹

Desta forma, podemos compreender os gestos como entidades separadas tanto no âmbito físico quanto sonoro e que de certa forma podem interagir, produzindo e ampliando os meios de comunicação de significados, intenções e expressões do intérprete musical para o espectador. A proposição de Heroux & Fortier (2014) vai ao encontro de nosso entendimento, o qual aponta tanto para o *gesto corporal*, ou seja, ações corporais intencionais, deliberadas, e que tenham por finalidade comunicar ao espectador, quanto o *gesto musical*: elemento presente na música, abrangendo parâmetros musicais.

Godoy (2011) aborda a relação gestual do corpo com a música através do conceito de coarticulação. Para o autor

objetos gestual-sônicos coarticulados são concebidos como unidades de percepção e controle motor e, portanto, dizem respeito a questões básicas de percepção musical, cognição musical e ciência do movimento, em particular a relação entre continuidade e descontinuidade em nossas experiências de som e gestos musicais. (GODOY, 2011, p.67)³⁰.

As relações sonoras são estabelecidas pelo autor através do conceito da *Theory of Chunking*, ou teoria da fragmentação em tradução livre, que pode ser entendida como a segmentação do material musical que possui algum sentido ou significado. Para o autor,

percebemos o conteúdo de um segmento, ou seja, como um segmento tem algum tipo de 'significado', ou que um segmento não é apenas um recorte arbitrário de um fragmento de som. Esse entendimento de segmentos ou unidades significativas de som musical significa que qualquer segmento

²⁹ Il n'y a pas toujours une corrélation entre le geste musical et la production du son. Prenons pour exemple un geste de la main et du bras effectué par un guitariste qui décrit un cercle très lent dans les airs après l'attaque d'un accord sur une valeur longue. Bien que le son soit déjà produit, le geste de la main et du bras continue. Ainsi, pour qu'un mouvement contribue au geste musical, il n'a pas besoin d'être relié à la production du son, mais il doit signifier ou exprimer quelque chose, même de manière inconsciente, car il a une signification expressive pour l'auditoire. (HEROUX & FORTIER, 2014, p.22-23)

³⁰ Coarticulated gestural-sonic objects are conceived of as units with regards to both perception and motor control, and thus concern basic issues of music perception, music cognition and movement science, in particular the relationship between continuity and discontinuity in our experiences of musical sound and gestures (GODOY, 2011, p.67).

deve ser considerado como um todo, como tendo algum tipo de status autônomo, apesar de extraído de um contexto maior. (GODOY, 2011, p.68)³¹

Esta segmentação ou fragmentação está relacionada ao conceito de gesto musical que pretendemos desenvolver, uma vez que Godoy (2011) propõe que parâmetros como acentos, silêncio, mudanças de registros são pontos de segmentação do discurso que permitem a delimitação e compreensão dos gestos sonoros.

Acerca das relações entre movimentos e sons, Godoy (2011) afirma que

ao ouvir música (ou mesmo apenas imaginar música com nosso "ouvido interior"), podemos muito bem simular mentalmente alguns dos gestos de produção de som que aprendemos anteriormente e que acompanham a música; por exemplo, movimentos enérgicos dos braços com ferozes sons de percussão, gestos longos e prolongados com sons sustentados de cordas, e assim por diante.

Essas associações de som musical com gestos produtores de som podem ser consideradas como parte integrante da percepção musical, levando à ideia de que qualquer som será incluído em alguma imagem mental de uma trajetória gestual. (GODOY, 2011, p.71)³²

Tal relação o autor denomina de coarticulação, ou seja, movimentos projetados de forma antecipatória que possuem a função de realizar determinadas demandas musicais de ordem técnicas e expressivas. Conforme exemplos do Godoy (2011) (braço do percussionista, cordas e piano), podemos aferir que o autor centra suas atenções em movimentos ou gestos corporais de natureza funcional e que priorizam determinadas peculiaridades individuais da execução dos fundamentos de determinados instrumentos. Contudo, é de amplo conhecimento que os músicos não se utilizam apenas de movimentos necessários para realização de suas demandas técnicas (ver gestos de produção de som, subcapítulo 2.3), mas, sim, de uma série de outros movimentos corporais que podem ou não corroborar para a técnica e para a expressividade performática. A rigor, se estamos vivos, mesmo parados temos movimentos, ainda que mínimos. Nosso interesse para a presente pesquisa se concentra nos movimentos corporais que compõem a performance musical, estejam estes atrelados diretamente à

³¹ We perceive the content of a segment, that is of how a segment has some kind of 'meaning', or that a segment is not just an arbitrary cutting out of a sound fragment. This understanding of segments as significant units of musical sound means that any segment must be considered as a whole, as having some kind of autonomous status in spite of it being cut out of a larger context. (GODOY, 2011, p.68).

³² When listening to music (or even just imagining music with our 'inner ear') we may very well mentally simulate some of the sound-producing gestures that we have previously learned to go with the music; for example, energetic movements of the arms with ferocious drum sounds, long protracted gestures with sustained string sounds, and so on.

These associations of musical sound with sound-producing gestures could be regarded as integral to music perception, leading to the idea that any sound will be included in some mental image of a gestural trajectory (GODOY, 2011, p.71).

produção do som ou mesmo meramente ilustrativos performaticamente. Além disso, buscamos identificar elementos expressivos extraídos do resultado sonoro e verificar quais as relações estabelecidas entre ambas as vias e em ambos os sentidos: música-corpo e/ou corpo-música. A tal relação chamaremos de interconexão, ou seja, a conexão existente entre gestos corporais e gestos musicais.

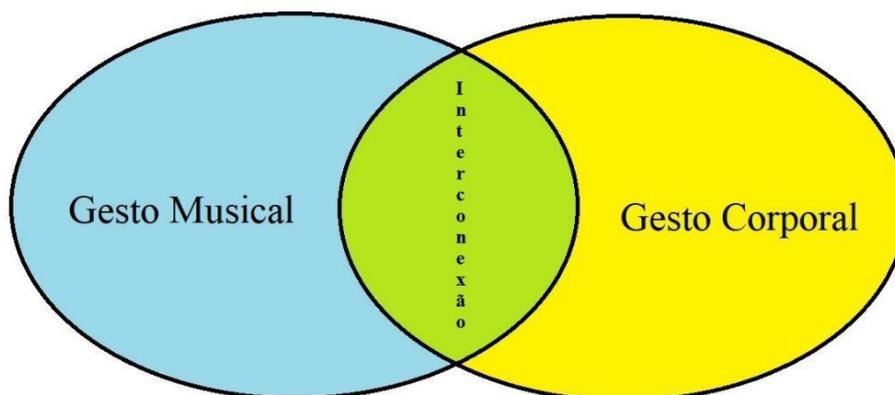


Figura 2.1. Interconexão gestual. Colaboração expressiva entre gesto musical e gesto corporal.

A interconexão entre essas categorias gestuais torna-se nosso interesse uma vez que há possibilidade de colaboração expressiva entre ambas. A Figura 2.1 exemplifica o objeto de estudo deste trabalho, ou seja, os fenômenos recorrentes em ambas as vias gestuais e suas conexões internas. Buscaremos analisar os eventos que ocorrem no âmbito dos gestos corporais em associação aos ocorridos no campo dos gestos musicais. Para tanto, necessitamos compreender os conceitos de gestos, passando por sua inserção na área da performance musical e suas interferências corporais, até chegar ao sentido metafórico que propomos acerca de gesto musical.

Desta forma, o presente capítulo pretende demonstrar como ocorre a dicotomia conceitual do termo gesto relacionado à música e definir os conceitos de gesto corporal e musical. Uma vez que o termo gesto de forma genérica é associado à comunicação corporal, o subcapítulo 2.1 abordará as diferenças entre movimento, ação e gesto em um âmbito geral. Posteriormente, adentrando no campo da música, o subcapítulo 2.2 apresenta um panorama sobre o estudo do gesto relacionado à performance musical, primeiramente observando pesquisas voltadas para o corpo, bem como as diferentes abordagens gestuais presentes na literatura. Os subcapítulos 2.3 e 2.4 apresentam nossas propostas conceituais para gesto corporal e gesto musical, respectivamente.

Desta forma, delimitamos a dicotomia existente no emprego do termo gesto relacionado à música e estabelecemos nosso entendimento sobre as diferentes categorias conceituais.

2.1. Movimento, ação e gesto

O Dicionário Michaelis define gesto como “movimento do corpo, principalmente das mãos, dos braços, da cabeça e dos olhos, para exprimir ideias ou sentimentos, na declamação e conversação (...), forma de se expressar”. Com isto, entende-se que o movimento, para que possua o status de gesto, deve transmitir alguma informação, seja esta objetiva, subjetiva, simbólica, representativa, descritiva, etc.

Cotidianamente utilizamos uma gama variada de movimentos corporais que nos auxiliam na comunicação. Este fenômeno é observado tanto em situações nas quais os movimentos se somam à linguagem verbal quanto em casos, como na linguagem de sinais para os surdos, nos quais os movimentos substituem o discurso oralizado. No caso específico da linguagem dos surdos, observa-se que a expressão se expande para o corpo em sua totalidade. As mãos contêm a informação que substitui a palavra enquanto que braços, ombros, cabeça e face complementam o discurso (Imagem 2.1). No campo da música, um fenômeno similar ocorre na interação do maestro com a orquestra. Em via de regra, enquanto uma das mãos do regente se encarrega de determinar o tempo em que a música deve ser executada, a outra sugere as nuances expressivas, muitas vezes associadas a movimentos mais ou menos amplos dos braços, inclinações posturais e expressões faciais (ver Imagem 2.2).



Imagem 2.1. Tradutora e intérprete de Libras, gesto e expressões faciais. Imagem do acervo pessoal do autor.



Imagem 2.2. Regente Daniel Barenboim, gestos e expressões faciais. Fonte: imagens da internet³³.

Cientes de que mesmo em repouso ou dormindo possuímos movimento, faz-se importante determinar quando, como e/ou em que situações um movimento passa de uma simples ação física da natureza humana sem fins de comunicação para uma ação comunicativa deliberada. Neste sentido, Héroux & Fortier (2014) contextualizam os movimentos humanos em três categorias distintas em função e objetivos: movimento, ação e gesto. Para os autores: o movimento se caracteriza como meras alterações no estado ou posição do corpo de forma espontânea, instintiva e até mesmo inconsciente; ação é o “conjunto coerente de movimentos sempre realizados intencionalmente e direcionados para um objetivo” (HÉROUX & FORTIER, 2014, p.22) como, por exemplo, tomar um copo d’água. Assim, ação é um ato planejado com um propósito simples como uma execução de uma tarefa; gesto é o

movimento do corpo, cabeça, membros ou mãos com um significado simbólico, como o gesto de despedida da mão. Embora o gesto seja tão visível quanto o movimento ou a ação, tem a particularidade de ser expressivo, assim como a linguagem a partir da qual ela difere fundamentalmente (HÉROUX & FORTIER, 2014, p.22)³⁴

Podemos compreender com isto que o gesto se diferencia das demais categorias por ser comunicativo, objetivar a transmissão de informações, fatos que geram uma interação social entre indivíduos.

Diante destas definições, podemos citar como exemplos de movimentos aqueles realizados de forma orgânica sem qualquer planejamento como piscar dos olhos, respiração e contrações musculares de diferentes naturezas. Ações podem ser

³³ <https://mahlerfoundation.org/mahler/contemporaries/daniel-barenboim/>,
<https://www.npr.org/artists/98140421/daniel-barenboim>

³⁴ Mouvement du corps, de la tête, des membres ou des mains ayant une signification symbolique, comme le geste d’au revoir de la main. Bien que le geste soit aussi visible que le mouvement ou l’action, il a la particularité d’être expressif, tout comme le langage du quel il se différencie fondamentalement (HÉROUX & FORTIER, 2014, p.22).

observadas, por exemplo, no ato de dirigir, digitar no computador ou celular, chutar, lançar ou manipular qualquer objeto em atividades físicas, comer ou mesmo escovar os dentes. Gestos são observados em comunicações ou conversações cotidianas entre pessoas, em jornalistas que buscam enfatizar alguma informação e mesmo em árbitros de futebol para comunicar alguma infração específica.

Em uma escala funcional destas três categorias, podemos afirmar que toda ação e todo gesto possuem movimentos. Todo gesto, portanto, é uma ação com o adicional de promover comunicação. Por se tratar de uma categoria mais complexa, uma vez que envolve questões que vão para além do domínio físico, investigaremos possíveis formas nas quais o gesto se manifesta.

Para McNeill (2000 e 2005) há várias dimensões para aquilo que se pode discutir como gesto. Sua teoria, extraída de sua interpretação dos estudos de Kendon (1982), denominada de “*Kendon’s continuum*”, subdivide-se em quatro conceitos:

- Gesticulação: para o autor, este é o tipo mais comum de gesto. Ocorre quando há um movimento que incorpora o significado da fala por meio dos braços, mãos, pernas e cabeça;
- Pantomima: desassociada da fala, refere-se à mímica. O autor cita como exemplo um movimento de mão circular a fim de representar um vórtice (McNeill, 2000, p.2);
- Emblema: sinais convencionais como o polegar esticado indicando “afirmação”, “positivo”, “concordância”;
- ‘*Speech-linked gestures*’: atuam como parte da sentença em substituição e complementação à fala, quando se utiliza um gesto no lugar de uma palavra em meio a um discurso. Por exemplo: ‘Fulano viajou de [sinal para avião]’;
- Sinais: relacionado às linguagens de sinais para surdos, as quais possuem suas próprias estruturas linguísticas e gramaticais.

Conforme Cienki (2008), *Gesto* é qualquer movimento corporal intencional (CIENKI, 2008, p.6) em três fases: *preparação*, *golpe*³⁵ (ação, curso,) e *retração*, sendo a fase *golpe* a que constitui, caracteriza o gesto. O autor cita McNeill & Levy (1982) e McNeill (1992) que afirmam que há quatro classificações de gesto:

- *Batida*: gestos rítmicos que marcam palavras ou frases como significativas para

³⁵ *Stroke*.

o discurso;

- *Relativa*: que aponta para algo concreto;
- *Icônica*: representação da forma ou movimento de entidades físicas, ou a relação física entre elas;
- *Metafórica*: representação de ideia abstrata.

Cienki (2008) traz também outra classificação de gestos, proposta por Müller (1998):

- *Gestos discursivos*: estruturam enunciados (ênfases por meio de *batidas*);
- *Gestos performativos*: que conduzem a fala;
- *Gestos referenciais*: os quais se referem a algo concreto ou abstrato.

Baseando-se nos trabalhos de McNeill (2000) e Zhao (2001), Jensenius et al. (2010) afirmam que é possível definir uma estrutura para o estudo do gesto sob três óticas:

- Da comunicação, quando os gestos funcionam como veículo de significados e interações sociais. Geralmente estão associados à linguagem falada;
- Do controle, quando os gestos atuam como elementos de um sistema, geralmente nos campos de interação entre humanos e computadores³⁶, música e computação, etc;
- Da metáfora, relacionando às áreas das ciências cognitivas, psicologia, musicologia, etc, ocorre quando os gestos atuam como conceitos que projetam movimentos físicos, sonoros e outros tipos de percepções.

As definições sintetizadas aqui a partir dos trabalhos de McNeill (1992, 2000 e 2005) e Cienki (2008) situam-se no campo da linguística. No subcapítulo 2.3 abordaremos o conceito de gesto corporal em música para o qual existe nomenclaturas específicas de categorização gestual.

2.2. O gesto em música

A inserção dos estudos sobre gesto em música relaciona-se inicialmente à aspectos corporais. De acordo com Mazzola e colaboradores (2017, p.890), o primeiro estudo científico sobre movimento e música foi desenvolvido por Wolfgang Graeser³⁷

³⁶ Human-computer interaction (HCI)

³⁷ Matemático e teórico musical alemão, Graeser havia estudado também física, música e

(1906- 1928) no início do século XX, através da observação dos movimentos corporais de bailarinos durante a performance das Variações Goldberg de J. S. Bach. No estudo, Graeser observou que a essência musical era expressa através dos movimentos corporais dos bailarinos. Nas décadas seguintes as pesquisas de Theodor Adorno (1903-1969), Roger Sessions (1895- 1985), Alexandra Pierce (1934), Renate Wieland (1935-2017) e Manfred Clynes (1925-2020), priorizaram a performance musical como objeto central na investigação sobre o estudo do movimento em música. Em 1946, Adorno identifica expressões corporais “vibrantes” como resultado dos gestos corporais dos intérpretes musicais:

a tarefa do intérprete deveria ser interpretar as notas até elas serem transformadas em manuscritos originais sob o insistente olhar do observador; contudo, não como imagens da emoção do autor – elas também são, mas somente ocasionalmente - mas como curvas sismográficas no qual o corpo transmite à música suas vibrações gestuais.³⁸ (ADORNO, 1946 *apud* MAZZOLA et al., 2017, p.890)

Para Sessions (*apud* MAZZOLA et al. 2017, p.895), a música é vivenciada através do movimento como um gesto que carrega ação dinâmica corporal e percepção musical, transmitindo significados na ocasião da performance musical, sendo esta, a cada momento, nova e única.

Outros experimentos desta natureza, nos quais os movimentos dos performers são analisados a fim de se compreender a relação entre corpo e música, nos remetem à segunda metade da década de 1970 e início dos anos de 1980. Shaffer pesquisa aspectos motores da execução pianística relacionados a parâmetros de tempo em performances de piano solo e duetos (Shaffer, 1976, 1981 e 1984 e Shaffer et al., 1985). O foco em parâmetros técnicos de execução também é debatido por Winold & Thelen (1994) em um estudo que investiga como as movimentações em diferentes velocidades do braço e do arco de violoncelistas atuam na prática do instrumento. Estes primeiros estudos apontam para habilidades motoras que têm como principal objetivo a realização de demandas técnicas na prática musical, ou seja, estudos principalmente ligados ao movimento do intérprete musical.

linguagens orientais desde os dezessete anos em Berlim e Zurique.

³⁸ The task of the interpreter would be to consider the notes until they are transformed into original manuscripts under the insistent eye of the observer; however not as images of the author’s emotion—they are also such, but only accidentally—but as the seismographic curves, which the body has left to the music in its gestural vibrations (ADORNO, 1946, *apud* MAZZOLA et al., 2017, p.890).

A relação do corpo e dos gestos corporais com a música e o modo como músicos utilizam o corpo vêm sendo amplamente investigados pela pesquisadora Jane Davidson. Focando seus estudos na prática musical, a autora destaca o componente socio-cultural da performance como fator necessário para “explorar os modos nos quais as pistas [dicas] de movimento por movimento entre performer, co-performers e público são percebidas e processadas” (DAVIDSON, 2001, p.237)³⁹. Desta forma, é possível afirmar que os movimentos corporais ou gestos corporais de um músico, tanto em sua execução particular e individual quanto em interação com outros, são facilitadores da comunicação que deve existir entre performer(s) e espectador para que ocorra a transmissão e compreensão do sentido musical.

Davidson chama a atenção para a importância da visão em comunicações não verbais, salientando que este sentido é dominante na percepção.

Pelo menos 75% (...) de toda informação é processada neste sentido; a audição cobre 13% e o tato apenas 6%. Também, um aumento na quantidade de pesquisas confirma o papel crucial das movimentações corporais na comunicação das informações da performance musical. (DAVIDSON, 2001, p.238).⁴⁰

Observa-se, assim, a relevância do caráter performático, este no sentido de atuação corporal cênica, durante a apreciação musical por parte de um espectador. A autora acrescenta que

é importante notar que não-músicos tendem a ser mais dependentes do visual do que das dicas musicais para discernir o que o performer executa com ou sem expressões, enquanto que músicos podem utilizar ambas fontes de informação com sucesso; embora músicos também achem as dicas visuais indicadores claros. (DAVIDSON, 2001, p.238)⁴¹.

Assim, o componente visual associado a fatores sócio-culturais pode proporcionar ao ouvinte uma projeção metafórica (DAVIDSON & CORREIA, 2001) ou, em outras palavras, uma descrição de algo não material.

É improvável que alguém no público possa perceber ou associar o que está ouvindo e vendo com as [por meio das] representações mentais [do músico durante a performance]. Mas, se o conceito de projeção metafórica é aceito, então o ouvinte está também projetando na música suas vivências

³⁹ It seems necessary to explore the ways in which moment-by-moment cues between performer, co-performers and audience are perceived and processed. (DAVIDSON, 2001, p.237)

⁴⁰ At least 75% (...) of all information is communicated in this way; hearing covers only 13% and touch only 6%. Also, an increasing amount of research confirms the critical role of body movements in the communication of musical performance information. (DAVIDSON, 2001, p.238)

⁴¹ It is important to note that non-musicians tend to be more reliant on visual rather than musical cues to discern whether a performer is playing with or without expression, whereas musicians can use both sources of information successfully; though musicians also find visual cues clearer indicators. (DAVIDSON, 2001, p.238)

internas.(DAVIDSON & CORREIA, 2001, p.77)⁴²

Logo, entendemos que uma vez que a “vivência interna” do ouvinte é considerada, o gesto corporal do performer pode se tornar um elemento de interpretação particular, pessoal e subjetiva.

Com isto, surge uma questão: tal subjetividade poderia estar associada aos fatores sócio-culturais? Cienki (2008) destaca que os gestos diferem na convencionalidade de suas formas e função, os dividindo em aqueles que comunicam um significado fixo em determinada cultura (como, por exemplo, um sinal de positivo com a mão e o polegar esticado) e aqueles produzidos espontaneamente e cujos significados (se é que existem) dependem do contexto.

No entanto, como exposto anteriormente por meio dos exemplos de Straus (1990), no campo da música, o gesto também pode traduzir uma ideia unicamente sonora. Neste sentido, Hatten (2004) define *Gesto* como uma “formação energética no tempo” (HATTEN, 2004, p.93)⁴³, sendo possível entender “formação” como equivalente ao timbre e frequência (nota, som), “energética” equivalente à intensidade e “tempo” equivalente à duração. Segundo o autor, o conceito abrange todas as formas de significados dos movimentos humanos e, em música, inclui a interpretação visual da “forma do som”. Sua teoria é ampliada em 12 tópicos (HATTEN, 2004, p.93-95):

1. *Gesto musical* relaciona-se aos afetos humanos e à comunicação, sendo ações físicas que dão expressão e significado ao som;
2. *Gestos musicais* possuem significações biológicas e sociais, possuindo características de culturas e tradições;
3. O *Gesto musical* pode ser entendido através da notação musical e percebido como representante de uma determinada cultura a qual pode ser comunicada pelo intérprete por meio de expressão corporal;
4. O *Gesto musical* pode ser entendido em uma performance musical mesmo que não se tenha acesso visual aos movimentos do performer;
5. *Gestos musicais* são Gestalts com significado emergente;

⁴² It is unlikely that anyone in the audience would perceive or associate what he or she was hearing and seeing with Jorge's mental representation of the rippling action. But, if the concept of metaphorical projection is accepted, then the listeners are also projecting into the music their inner lives. (DAVIDSON& CORREIA, 2001, p.77)

⁴³ Energetic shaping through time. (HATTEN, 2004, p.93)

6. O *Gesto* musical possui discurso organizado como a prosódia da fala, com ênfases e acentuações;
7. O *Gesto* pode englobar mais de um evento musical (nota, acorde, pausa) promovendo a continuidade que une os eventos separados;
8. Há hierarquia de Gestos que podem ser Gestos grandes formados por outros Gestos menores;
9. *Gesto musical* possui função motívica e temática;
10. *Gestos musicais* possuem sentido retórico;
11. *Gestos musicais* são utilizados para chamar a atenção do ouvinte para um determinado evento e corroboram para o entendimento do estilo;
12. *Gestos* promovem a verdade musical revelando emoções.

Nestes tópicos, Hatten (2004) aborda, a exemplo de Davidson, a utilização do corpo como agente gestual. Contudo, assim como em Straus (1990), ao focar suas definições em termos próprios da teoria e análise musical como “acordes”, “motivo” e “tema”, associando-os à retórica, ou seja, à arte da comunicação, e à Gestalt (percepção de um todo para a compreensão de suas partes)⁴⁴, Hatten (2004) propõe que o produto extraído da notação musical que resulta em som, formado por fatores sociais, culturais, que transmite emoções e significados, é também um gesto. Nesta mesma linha, inserem-se os pensamentos de Mazzola & Cherlin (2009). Contudo, os autores descartam a necessidade da representação gráfica ou partitura para que haja esta espécie de gesto, lembrando músicos de *free jazz* e outros que não se utilizam daqueles recursos por adotarem a improvisação como prática de performance.

Mazzola & Cherlin (2009) afirmam que quando não se é indagado sobre o que é “gesto”, se sabe a resposta; quando se é indagado, não se sabe. Para os autores, a “música, em sua posição ambígua entre a criação e o pensamento, pode ser tratada mais genuinamente por abordagens gestuais do que pela tradicional dicotomia de pensar

⁴⁴ Para Ghosh et al (2018, p.145) gestalti é uma teoria da percepção visual que busca descrever como as pessoas tendem a organizar elementos visuais em grupos ou em todos unificados, tendo como princípio as noções de similaridade, continuidade, fechamento e proximidade. De acordo com Wertheimer (2014, p.131), “a natureza do todo determina o que cada parte é, e determina o local de cada parte, papel e função dentro deste todo” (The nature of the whole determines what its parts are, and determines each part’s place, role, and function within that whole).

e fazer” (MAZZOLA & CHERLIN, 2009, p.65)⁴⁵. Estas duas afirmações nos remetem às ideias iniciais deste texto: gesto como um termo autoexplicativo, uma vez que, mesmo sem uma definição precisa, é possível entender o que se quer comunicar; dicotomia entre “pensar e fazer” que pode ser traduzida, em termos interpretados dos demais autores citados até aqui, como o gesto musical ou sonoro (pensar) e o gesto corporal ou físico (fazer – embora para o “fazer” também seja necessário o “pensar”).

No livro *Domínio do Movimento*, Laban (1978) traz uma investigação profunda acerca dos movimentos corporais humanos tanto nas artes quanto na vida cotidiana. Apesar de direcionar suas arguições para o teatro, a dança e a mímica, muitos dos conceitos explanados no livro podem ser aplicáveis à execução musical.

Para Laban (1978)

O homem se movimenta a fim de satisfazer uma necessidade. Com sua movimentação, tem por objetivo atingir algo que lhe é valioso. É fácil perceber o objetivo do movimento de uma pessoa, se é dirigido para algum objeto tangível. Entretanto, há também valores intangíveis que inspiram movimentos.(LABAN, 1978, p.19)

Analisando estas ideias sob a ótica musical/gestual, é possível interpretar “objeto tangível” - este sendo algo imediato e próximo - como o primeiro resultado gerado pelos movimentos corporais de um instrumentista: a concretização do som. Os “valores intangíveis”, - estes sendo o objetivo final, o ideal, aquilo que se busca - podemos entender que se equivalem ao sentido musical. Desta forma, os “valores intangíveis” relacionam-se à comunicação do (ou ao próprio) *Gesto Musical*, ou seja, aquilo que se busca atingir com o movimento ou *Gesto Corporal* para além da concretização do som.

Juslin (2001), ao falar sobre emoção em performance, comenta que a música é um sistema de comunicação na qual os compositores codificam ideias musicais na notação, performers recodificam a notação musical em signos e o ouvinte recodifica os signos acústicos em ideias. Este autor destaca a expressividade corporal e facial do guitarrista B.B.King ao executar um *blues*, mostrando, assim, a possibilidade do corpo como uma ferramenta do músico que corrobora para a comunicação da ideia musical.

Esta exemplificação de Juslin (2001) pode se alinhar com os conceitos de valores “tangíveis” e “intangíveis” propostos por Laban (1978), mesmo sendo estes autores de áreas diferentes. O trabalho corporal do músico (que atua em performances diante

⁴⁵ Music, in its ambiguous position between the making and thinking, can be approached in a more genuinely and thoughtfully by gestural approaches than by the traditional dichotomy of thinking and making. (MAZZOLA & CHERLIN, 2009, p.65)

do público) assemelha-se ao de um ator ou bailarino, uma vez que se tem por fim que o espectador entenda o sentido, o objetivo, os elementos, os processos, etc, que compõe uma determinada obra artística.

Em um campo reflexivo similar encontra-se a contextualização de *Gesto Musical* proposta por Iazzetta (1996). Refletindo sobre a atuação musical, o autor comenta que

a presença do músico e do instrumento no ato da performance representam algo por si mesmas. A realidade física, biológica e social dessa presença empresta à performance musical, tão imaterial e intangível, uma espécie de materialidade. O corpo se expressa ao produzir música através do gesto, mapeando o visível e o audível dentro de uma mesma geografia. (IAZZETTA, 1996, p.24)

Citando Leppert (1993), Iazzetta (1996) acrescenta que “a música, apesar de sua fenomenologia sonora, é uma prática corpórea, como dança e teatro” (LEPPERT, 1993 apud IAZZETTA, 1996, p.24). Voltando-se para um entendimento de gesto relacionado à execução instrumental, Iazzetta (1996) expõe o conceito como uma relação de simbiose entre instrumento e instrumentista que resultam em uma produção sonora que comunique sentidos e significados. Com estas reflexões, é possível novamente associar o ‘intangível’ proposto por Laban (1978) e Iazzetta (1996) ao objetivo que se busca atingir, ou materializar (IAZZETTA, 1996) com a performance musical.

A fim de entender a materialização de algo intangível, aproximamos novamente com Laban (1978), que traz em seu livro, como situação hipotética, uma cena na qual Eva é tentada a colher a maçã da árvore do conhecimento. O autor reflete sobre as possíveis formas de movimento que uma atriz poderia adotar para que um simples ato de coleta de um fruto possa transmitir, sem palavras, a ideia do pecado original.

Conseguiria uma atriz representar Eva colhendo uma maçã de uma árvore, de tal modo que um espectador totalmente ignorante da história bíblica ficasse a par de seus dois objetivos, o tangível e o intangível? (LABAN, 1978, p.19)

É possível interpretar o “objeto tangível” como a maçã e o objeto “intangível” como o pecado. Assim, buscando um alinhamento com o exemplo de Juslin (2001) chegamos à seguinte questão: como a expressão corporal, ou *Gesto Corporal* de um músico, pode transmitir, comunicar ou materializar algum sentido ou entendimento intangível para além da simples combinação dos sons? Para Davidson & Correia (2002)

Todos os músicos usam o corpo para interagir com seu instrumento durante a performance musical. (...) o corpo não apenas é importante para uma apurada manipulação física do instrumento durante a execução musical, mas é também vital para a criação das ideias de expressividade musical. Além

disso, o corpo pode ser crucial na produção e percepção das informações sobre o entendimento do performer em concordância com os demais performers e o público, criando entendimentos extramusicais no palco. (DAVIDSON & CORREIA, 2002, p.237).⁴⁶

Com isto, os autores demonstram que há uma relação entre a intenção musical do intérprete e o modo como este utiliza seu corpo a fim de comunicar ao espectador (ouvinte e observador) suas ideias sobre a música. Sendo assim, o gesto corporal pode interferir no resultado sonoro e materializar algum sentido e significado.

Dirigindo nosso foco especificamente para o campo da música, buscamos entendimentos que delimitem significados para a palavra *gesto*. Para tanto, é importante observar a contextualização proposta por Iazzetta (1996):

Gesto é entendido aqui não apenas como movimento, mas como movimento capaz de expressar algo. É, portanto, um movimento dotado de significação especial. É mais do que uma mudança no espaço, uma ação corporal, ou um movimento mecânico: o gesto é um fenômeno de expressão que se atualiza na forma de movimento. Ações como girar botões ou acionar alavancas, são atos correntes no uso da tecnologia moderna, mas não podem ser consideradas como gestos em um sentido amplo do termo. Assim, digitar algumas linhas de texto em um teclado de computador não tem nada de gestual, uma vez que o movimento de apertar cada tecla não possui significado algum. Não interessa quem ou o que realizou tal ação, nem tão pouco de que maneira: o resultado é sempre o mesmo. A situação é, porém, completamente diferente no caso de um músico executando uma peça no teclado de um piano: o resultado final, a performance musical, depende, em vários aspectos, dos gestos do instrumentista. (IAZZETTA, 1996, p.25 – 26).

A proposição do autor para o termo vai ao encontro da ideia de gesto como ação corporal. Contudo, Iazzetta (1996) sugere uma bifurcação conceitual que concorda com a dicotomia comentada anteriormente, apresentando uma distinção entre “gesto físico” e “gesto mental”. “De certa forma, o gesto físico está ligado mais diretamente à interpretação da música, enquanto a composição se apoia muito mais no gesto mental” (IAZZETTA, 1996, p.27).

- *Gesto físico*: produção do som por meio físico. Controla parâmetros musicais como timbre, dinâmicas, articulações e fraseados. Nesta categoria inclui-se o Gesto Corporal, “que é um gesto físico que não produz, mas acompanha o som. Um intérprete produz música e se expressa pelo corpo” (IAZZETTA,

⁴⁶ All musicians use their bodies to interact with their musical instruments when performing music. (...) the body is not only essential to the physical manipulation of the instrument for the accurate execution of music, but it is also vital in the generation of expressive ideas about the music. In addition, the body seems to be critical in the production and perception of information about the performer’s concerns to coordinate with cop performers and audience and to engage in extramusical concerns on stage. (DAVIDSON & CORREIA, 2002, p.237)

1996, p.26)

- *Gesto mental*: imagem ou ideia mental de um gesto físico.

Esse gesto mental não faz referência apenas ao plano corporal do músico ou ao comportamento do instrumento, mas pode apontar para uma estrutura sonora particular. Assim, um arpejo é entendido como um gesto de deslocamento de um ponto a outro no espaço das alturas sonoras e a marcação de um surdo em uma escola de samba reflete, gestualmente, a delimitação de uma unidade temporal regular, semelhante àquela determinada pelo gesto das mãos do maestro que rege uma orquestra. O que não se pode esquecer é que o gesto mental faz sempre referência a um gesto físico (musical ou não) aprendido anteriormente. (IAZZETTA, 1996, p.27).

Uma bifurcação conceitual é também proposta por Madeira (2017). O autor aborda os aspectos gestuais da performance musical e suas implicações no resultado sonoro sob a ótica da técnica violonística. Madeira (2017) busca comprovar a importância do corpo na execução instrumental analisando atuações de cinco violonistas reconhecidos internacionalmente: John Williams, Paul Galbraith, Julian Bream, Andrés Segovia e David Russel. Para o autor, *gesto corporal* é o movimento intencional ou não que o instrumentista utiliza para comunicar a música; *gesto musical* é o elemento musical dotado de significado em seus vários parâmetros. O *gesto musical* seria dependente do *gesto corporal* para existir. O *gesto corporal* teria a finalidade de comunicar o *gesto musical*.

Em síntese, é possível observar que a literatura apresentada neste capítulo aponta para diferentes entendimentos sobre *gesto*. Sendo a palavra em seu sentido denotativo original ligada à expressão corporal com fins de comunicação, sua utilização em música é muitas vezes associada pelos autores que trouxemos à ação física do músico durante a performance. Mesmo quando se sugere o termo *Gesto Musical* como aspectos oriundos do significado puramente sonoro musical (HATTEN, 2004), muitas vezes a noção de *Gesto Corporal* mostra-se incluído na outra categoria (HATTEN, 2004 e IAZZETTE, 1996).

A fim de delimitar os conceitos que serão abordados a partir deste ponto, apresentamos nossas propostas para os dois possíveis termos extraídos da dicotomia presente na palavra *gesto* relacionada à música. Concordamos com a divisão entre *Gesto Musical* e *Gesto Corporal* sugerida por Madeira (2017). Sendo assim, tais termos serão apresentados de acordo com nosso entendimento em síntese da literatura discutida.

2.3. Gesto Corporal

Nosso entendimento acerca do que definimos como *Gesto Corporal* aponta para a ação intencional, deliberada do performer que tenha por fim transmitir ao espectador seu entendimento sobre a obra executada; possível veículo performático para a comunicação do *Gesto Musical*. Gesto Corporal é o gesto que vemos. Alinhamos nosso conceito com as observações de Davidson & Broughton (2022):

O movimento corporal está ligado às representações mentais necessárias para desenvolver habilidades de performance musical. Essas habilidades envolvem os requisitos técnicos para executar um instrumento ou cantar, e transmitem a música com expressão musical e pessoal apropriada e a necessidade de que os movimentos corporais sejam executados com fluência total. Dentro do movimento biomecânico e expressivo fluente estão os gestos físicos locais especificamente identificáveis que não são necessários para a execução da nota, mas são essenciais para os aspectos comunicativos da performance. (DAVIDSON & BROUGHTON, 2022, p.314)⁴⁷

A ideia de movimento corporal atrelada a representações mentais descrita pelas autoras, pode ser interpretada como ações que visam algum objetivo. Conforme discutimos no subcapítulo 2.1, ações são movimentos com propósitos. Toda ação possui movimento. Quando este movimento se direciona à alguma demanda de ordem técnica de execução de um instrumento – tomemos aqui como exemplo situações comuns aos flautistas, como por exemplo, uma respiração ou digitação de diferentes notas – entendemos que se trata de ação, pois seu objetivo é simplesmente a realização de uma tarefa. No momento em que ações assumem a função de comunicação – por exemplo, um músico que usa o corpo para comunicar a outros músicos uma entrada em conjunto, ou comunicar ao público alguma ideia, emoção, sentimento, expressão – tais ações se transformam em gestos. Todo o gesto possui uma ou mais ações. Assim, o gesto corporal é a utilização do corpo como ferramenta de comunicação.

O entendimento de Jensenius et. al (2010) para gesto musical vai ao encontro do que buscamos definir como Gesto Corporal, sendo, em sua ótica, “um padrão de ação que produz música, é codificado em música, ou feito em resposta à música” (Jensenius

⁴⁷ Bodily movement is tied to the mental representations required to develop musical performance skills. These skills involve the technical requirements of playing an instrument or singing and delivering the music with appropriate musical and personal expression and the need for bodily movements to be executed with overall fluency. Within fluent biomechanical and expressive movement are local specifically identifiable physical gestures that are not necessary for note execution but are essential for the communicative aspects of performance (DAVIDSON & BROUGHTON, 2022, p.314)

et. al, 2010)⁴⁸. Tais gestos, conforme os autores, podem ser investigados sob diferentes óticas, podendo ser interpretados de forma subjetiva ou objetiva a partir de um ponto de vista da comunicação, bem como por visões fenomenológicas, biomecânicas e funcionais. Para os autores

O nível fenomenológico subjetivo concentra-se nos aspectos descritivos dos gestos, como a descrição de um gesto em termos de suas dimensões cinemáticas (por exemplo, a velocidade), espacial (a quantidade de espaço) e temporal. O nível objetivo ou intrínseco enfoca as condições para a geração de gestos, como várias restrições biomecânicas e de controle motor (...). O nível comunicativo ou funcional tem um foco no propósito de um movimento ou ação em um determinado contexto, por exemplo, se ele é produtor de som, modificador de som e assim por diante. Todos os três níveis operam dentro de aspectos espaciais em que os gestos musicais são limitados (JENSENIUS et al., 2010)⁴⁹.

A interpretação da tipologia gestual está atrelada à função do gesto dentro de cada situação. Para que haja gesto, deve haver um fator de comunicação. Neste sentido, o gesto pode ser realizado de modos variados a depender de seu propósito.

A respeito da funcionalidade gestual, Jensenius et. al (2010), Gibet (1987), Cadoz (1988), Delalande (1988) e Wanderley & Depalle (2004) discorrem sobre a existência de quatro subcategorias:

- *Gestos de produção de som*, também definidos como *gestos efetivos* e *gestos instrumentais*, relacionam-se diretamente com a produção sonora. Subdividem-se em gestos de *excitação* e *modificação*;
- *Gestos comunicativos*, também definidos como *gestos semióticos*, têm a função de comunicação, podendo ser entre performers ou entre performer(s) e público;
- *Gestos facilitadores sonoros*, também definidos como *gestos auxiliares*, são aqueles que dão suporte à produção sonora. Subdividem-se em gestos de *suporte*, *fraseado* e *entrained*;⁵⁰

⁴⁸ An action pattern that produces music, is encoded in music, or is made in response to music". (JENSENIUS et. al., 2010). Citação de ebook com paginação irregular.

⁴⁹ The subjective phenomenological level focuses on the descriptive aspects of gestures, such as describing a gestures in terms of its *cinematic* (e.g. the speed), *spatial* (the amount of space), and *temporal* dimensions (e.g. frequency range). The objective or intrinsic level focuses on the conditions for gesture generation, such as various biomechanical and motor control constraints (...). The communicative or functional level has a focus on the purpose of a movement or action in a certain context, e.g. whether it is sound-producing, sound-modifying, and so on. All three of these levels operate within a performance environment in which spatial aspects of musical gestures are constrained. (JENSENIUS et. al., 2010). Citação de ebook com paginação irregular.

⁵⁰ Arrastado, carregado, intrínseco, entrelaçado, atado, interconectado.

- *Gestos de acompanhamento sonoro*, também definidos como *gestos de traçado sonoro* ou *mímicos* (i.e *sound-tracing* e *mimic*), não se relacionam diretamente com a produção sonora, mas acompanham, seguem a música.

Uma vez que o gesto corporal pode ser entendido como uma ação que visa a comunicação - podendo estar acompanhado ou não de um discurso oral - entendemos que seu caráter metafórico pode se traduzir em sentido musical. Os termos propostos por estes autores, por vezes, se mostram autoexplicativos, concordando em significados com expressões frequentemente utilizadas no meio musical. Desta forma, as nomenclaturas propostas por Jensenius et. al (2010), Gibet (1987), Cadoz (1988), Delalande (1988) e Wanderley & Depalle (2004) serão adotadas na discussão deste trabalho em diálogo com McNeill & Levy (1982) e McNeill (1992) a fim de identificar a tipologia dos gestos corporais realizados pelos participantes deste estudo.

2.4. Gesto Musical

De acordo com Hatten (2004)

Gestos são geralmente definidos como formas energéticas, expressivas, comunicativas (seja intencional ou não) através do tempo (incluindo características musicais tais como pulso, ritmo, mudanças de timing, contorno, intensidade), independentemente do meio (canal) ou fonte motor-sensória (intermodal ou cruzado). (HATTEN, 2004, p.109)⁵¹

As referências do autor a conceitos próprios da música dialogam com a proposição de Heroux & Fortier (2014) sobre gestos como “sequência de sons” (HEROUX & FORTIER, 2014, p.22)⁵² e “organização do material musical abstrato contido em uma partitura” (HEROUX & FORTIER, 2014, p.22)⁵³. Assim, a primeira característica que podemos apontar para o que pretendemos classificar como gesto musical é que este é o gesto que ouvimos.

Logo, o entendemos como elemento que está na música, abrangendo todos os parâmetros musicais como alturas, ritmos, andamentos, dinâmicas, timbres, etc. Este

⁵¹ Gesture is most generally defined as *communicative* (whether intended or not), *expressive, energetic shaping through time* (including characteristic features of *musicality* such as *beat, rhythm, timing of exchanges, contour, intensity*), regardless of medium (channel) or sensory-motor source (*intermodal or cross-modal*) (HATTEN, 2004, p.109)

⁵² Séquence de sons. (HEROUX & FORTIER, 2014, p.22)

⁵³ L'organisation du matériau musical abstrait contenu dans une partition. (HEROUX & FORTIER, 2014, p.22)

podese previamente escrito por um compositor/idealizador ou, em caso de música improvisada como *jazz*, *rock*, *blues* e mesmo uma *cadenza* de concerto, meramente sonoro, contanto que carregue algum sentido, significado, expressão e/ou emoção tanto para quem executa quanto para quem aprecia.

A exemplo de Hatten (2004), Dudeque (2013) insere a noção de gesto musical no âmbito da análise musical. Definindo como uma “abordagem analítica alternativa” (DUDEQUE, 2013, p.85), o autor adota o termo gesto musical a fim de buscar uma forma de analisar um repertório que, segundo sua visão, “não apresenta a lógica motivica tradicional, ou seja, o tipo de obra musical que tenha como característica uma grande variedade de ideias musicais distintas” (DUDEQUE, 2013, p.85). Seu estudo foca a *Peça para piano* Op. 11, N° 3 de Arnold Schoenberg.

Para o autor, uma obra musical pode conter vários gestos musicais que unificam o material temático, bem como podem contribuir para a continuidade ou descontinuidade do discurso musical. Dudeque (2013), afirma que o gesto musical pode ocorrer através do livre desenvolvimento progressivo de seus elementos constituintes. Tais elementos são categorizados nas seguintes formas, de acordo com o autor:

- a) Gestos motivicos;
- b) Gestos cadenciais;
- c) Gestos texturais;
- d) Gestos rítmicos.

Apesar de o autor arguir que tais definições foram formuladas através das observações realizadas no repertório de sua pesquisa, a utilização de expressões tão familiares ao vocabulário comum da música nos permite entender que estes termos encontram eco em possíveis investigações analíticas de repertórios distintos e que, por ventura, se proponham à compreensão de um viés gestual. O gesto musical, nesta perspectiva, é visto como uma descrição dos elementos identificados na partitura. Contudo, uma vez que a partitura é um registro da obra a ser “materializada” por meio de uma performance, sua realização por meio de uma execução e os resultados musicais originados por esta execução podem ser entendidos como gestos musicais.

Também no âmbito da análise musical, Cardassi (1998) propõe o termo Gesto Musical para a análise da obra do compositor gaúcho Bruno Kiefer. Segundo a autora, o Gesto Musical é um

conjunto de sons (ou signos) que compõe uma unidade fundamental

recorrente. Cada gesto apresenta determinadas características peculiares nos quatro parâmetros musicais básicos (altura, intensidade, duração e timbre) (CARDASSI, 1998, p.7).

Em sua delimitação do termo relacionado à produção musical de Kiefer, Cardassi (1998) propõe um catálogo de Gestos Musicais identificados na obra do compositor (aplicável apenas a Kiefer). Neste catálogo, a autora descreve o *Gesto em Silêncio* existente nas pausas com fermatas, destacando como elemento dramático devido ao caráter de imprevisibilidade e incerteza. Neste sentido, em concordância com as ideias de Cardassi(1998) - mesmo que relacionadas à análise de um repertório específico - compreendemos o silêncio em música como elemento capaz de comunicar algum sentido ou significado. Por esta razão, entendemos que o *Gesto Musical* pode ser tanto sonoro como não-sonoro (ausente de som).

Faz-se importante observar que tanto os gestos musicais sonoros quanto o não-sonoros (gestos que ouvimos ou mesmo que não ouvimos mas percebemos sob a forma de ausência sonora deliberada) referem-se diretamente à realização musical. Entretanto, no âmbito desta pesquisa, é necessário considerar-se também o gesto musical como elemento passível de registro escrito e que, mediante interpretação, pode ser traduzido de forma sonora.

No mesmo sentido de inserir o gesto musical nos âmbitos da representação gráfica por meio de registro escrito, da análise musical e da apreciação sonora, encontra-se o trabalho de Gomes (2020). O autor propõe uma pedagogia para o ensino das disciplinas de composição, instrumentação e orquestração em nível superior através da análise formal de obras musicais sob a ótica gestual, visando a compreensão dos “procedimentos articuladores da poética-gestual-compositiva” (GOMES, 2020, p.135). Em seu livro, o autor analisa obras representativas do repertório da música de concerto desde o período clássico até o atonalismo do século XX, passando por Beethoven, Brahms, Mahler, Stravinsky, Anton Webern e Lindemberg Cardoso. Para Gomes (2020)

Orquestração é sobretudo manipulação tímbrica-sonora que ecoa aos nossos ouvidos mediante uma narrativa musical. E grande parte dessa narratividade está ligada ao “gesto musical” que de alguma maneira nos proporciona uma ebulição sonoro-temática – de cunho tradicional conservador ou de contexto musical inovador – atingindo a todos nós, seja no nível de um ouvido treinado ou simplesmente na percepção de um ouvido leigo sem treinamento musical formal (GOMES, 2020, p. 64).

Esta afirmação se alinha com nosso entendimento de gesto musical no sentido da comunicação sonora possível por meio dos elementos composicionais. O autor afirma

que poderia definir gesto musical como “um fenômeno ou *design* sonoro que se projeta por meio de uma articulação de elementos estruturantes revelando assim uma autossuficiência sonoro-expressiva. (GOMES, 2020, p.68)”. Do mesmo modo que a presente pesquisa se utiliza da análise musical como ferramenta que delimita a dimensão de determinado gesto musical (ver Capítulo 3), Gomes (2020) demonstra em suas arguições como o componente gestual é determinante, segundo sua visão, tanto na elaboração de aspectos formais das obras investigadas quanto na construção de possíveis significações.

Um exemplo entre as diversas análises de Gomes (2020) é constituído por suas observações acerca dos compassos iniciais da quinta sinfonia de Beethoven. O autor apresenta uma descrição dos elementos que compõe os primeiros compassos da obra, detalhando as formações rítmicas, melódicas e harmônicas do motivo inicial, suas modificações e a forma como o compositor distribui este material por toda a orquestra. Em paralelo à análise de caráter descritiva, o autor estabelece possíveis significados ao motivo principal da sinfonia. Tais significados refletem impressões já levantadas previamente e de amplo conhecimento como “as trombetas do Dia do Juízo final” (GOMES, 2020, p.68). Da mesma forma, ao abordar a orquestração dos 4 compassos iniciais da peça, Gomes (2020) se apoia em Bernstein para acrescentar que “Beethoven desejava, nitidamente, que estes compassos possuíssem uma força, uma virilidade masculina; e, conseqüentemente, utilizou em toda a orquestração instrumentos cujo registro normal é o da voz masculina” (BERNSTEIN, 1954, p.81 *apud* GOMES, 2020, p.72). Com isto, Gomes (2020) exemplifica sua proposição para o conceito de gesto musical, o qual buscamos discutir neste trabalho: possíveis sentidos e significados do discurso musical.

Segundo Gomes (2020),

Dentre as possíveis limitações relacionadas ao “gesto”, a incapacidade de uma partitura musical exprimir esse fenômeno e suas intencionalidades compositivas, de maneira plena, torna-se um dos fatores que contribuem para uma maior dificuldade de compreensão desse evento musical”, acrescentando que “se trata de um fenômeno rico e complexo, dotado de conotações sugestivas e imprecisas (GOMES, 2020, p. 66).

Tal afirmação nos remete a Winter & Silveira (2006) (ver subcapítulo 1.1) e suas explanações sobre as limitações da partitura, esta como uma forma de registro incompleta da obra, a qual necessita ser complementada com aspectos expressivos, por vezes de caráter subjetivos e individuais, acrescentados pelo intérprete. No entanto,

entendemos que a partitura, ou qualquer outra forma alternativa de registro escrito musical, tem validade como documento que sintetiza as diretrizes sonoras que o compositor pretende transmitir ao intérprete e que há a necessidade de uma tradução dos símbolos grafados que possibilitem a concretização gestual das ideias.

Quanto à percepção do gesto musical, Gomes (2020) observa:

A garantia de estarmos falando sobre a gestualização na ideia e, conseqüentemente, falando sobre a criação da música, reside na tentativa de observarmos a organicidade da estrutura sonora no conjunto de elementos, ou de procedimentos, que por sua vez possa evidenciar uma certa autonomia e fisionomia do resultado artístico. Não basta analisarmos essa organicidade de maneira asséptica – como ocorre em boa parte de análises científicas baseadas em comprovações estatístico-intervalares, isoladamente – e imune a germes patogênicos da gestualidade musical. Acredito que essa fisionomia do resultado artístico seja um dos fundamentos primordiais do ato criativo. Um simples olhar (ouvindo) para “O Mar” de Dorival Caymmi nos possibilita perceber, nessa canção, que o propósito artístico está além dos elementos constituintes puramente estruturais, com ondas melódicas impulsionando “o mar quando quebra na praia é bonito é bonito...” e, em seguida, uma modulação para a próxima frase, esboçando um balanço maior das ondas. Acredito que esse propósito esteja fundamentado e inspirado no “gesto musical” (GOMES, 2020, p.79).

Da mesma forma que a partitura é incompleta e necessita da contribuição do intérprete, o entendimento das impressões de mar também pode estar no campo do subjetivo e depender de vivências culturais (ver definições de gesto de HATTEN, 2004). O entendimento que temos sobre determinado encadeamento harmônico, aliado a determinado padrão de ritmo e andamento pode estar atrelado a aspectos comuns de experiências destes padrões ou similares neste repertório, já enraizados e estabelecidos dentro do meio social em que a obra e o ouvinte se inserem. Portanto, não se descarta a possibilidade de um indivíduo inserido em um outro ambiente cultural e, portanto, familiarizado com estéticas artísticas distintas, não compreender o movimento de ondulação do mar ao escutar a canção de Caymmi. Outro aspecto desta citação é que se trata de uma interpretação realizada pela percepção do resultado sonoro, uma vez que a análise desta obra se dá através do registro de áudio da mesma e não pela partitura. A compreensão por estímulo sonoro atinge o gesto musical sonoro, podendo se diferenciar da compreensão do gesto musical escrito que ocorre na partitura.

Em síntese, neste trabalho, o gesto musical é entendido e debatido sob duas óticas:

- *Sonoro*, este podendo ser por vezes *não-sonoro* quando no caso do silêncio musical, ocorre quando interpretamos os resultados perceptíveis por meio da audição;

- *Escritos*, sendo na proposta desta pesquisa, a interpretação da partitura tradicional. Da mesma forma, não se exclui desta categoria a possibilidade da interpretação de um gesto musical escrito em outras formas de notação musical.

É importante observar que os gestos musicais sonoros (incluindo a categoria não-sonoros) não necessitam obrigatoriamente da partitura. Estes podem se manifestar de forma espontânea a partir de uma improvisação, por exemplo. Eles transcendem a notação. Em outra via, o gesto musical escrito pode ser investigado e interpretado por meio da partitura, embora necessite da contribuição do intérprete para concretizá-lo, uma vez que o gesto, por conceito e definição, carece de uma movimentação energética que só se manifesta por meio das ações deliberadas e com propósito de expressão.

Em síntese, ao nos referirmos sobre gesto musical, tratamos da manifestação expressiva que percebemos através da audição, e que é passível de registro escrito, independente de qual destas vias (sonora ou escrita) se deu originalmente: qual gerou qual. Em relação ao gesto musical não-sonoro, este deve ser entendido como uma das possíveis consequências do gesto musical sonoro e/ou escrito. Ele se insere como parte integrante do gesto sonoro uma vez que a ausência de som também é perceptível pela audição, além de poder agregar caráter expressivo ao discurso musical. Da mesma forma, a exemplo de parâmetros como alturas, durações, dinâmicas e articulações, o silêncio possui notações específicas e precisas. Dentre as inúmeras interpretações possíveis sobre 4'33'' de John Cage é que o silêncio possui valor expressivo, comunicativo, exato e que gera expectativas. Da mesma forma, Jean Sibelius insere o silêncio ao final de sua quinta sinfonia como elemento de interrupção de longos gestos musicais que passam a ser fragmentados após alternâncias de gestos não-sonoros e gestos sonoros formados por ataques de acordes orquestrais. A Figura 2.2 apresenta o excerto dos últimos compassos da Sinfonia N°5 de Sibelius, exemplificando a recorrência dos gestos sonoros por meio dos acordes da orquestra, os gestos não-sonoros através das pausas e suas respectivas grafias em partitura na qual tais gestos são entendidos como gestos musicais escritos.

The image shows a musical score for the final nine measures of the fifth symphony by Sibelius, focusing on the woodwind section. The score is written for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), and Bassoon (Fag.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The music is marked with a forte dynamic (ff). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The woodwinds play a complex, layered texture, with some instruments having more active lines than others.

Figura 2.2. 9 compassos finais da Sinfonia N° 5 de Sibelius, apenas madeiras. Gestos musicais escritos, que se traduzem em sonoros e não-sonoros. Fonte: IMSLP.

No âmbito da presente pesquisa e da exposição dos dados, as categorias de gestos musicais serão, em um primeiro momento, abordadas separadamente. Posteriormente, serão cruzadas a fim de estabelecer as interconexões observadas nas análises da obra escolhida para este estudo e das performances dos participantes. Os gestos musicais escritos serão investigados nas análises da obra *Notas Soltas* de Bruno Kiefer no Capítulo 3. Os gestos musicais sonoros e não-sonoros serão analisados no Capítulo 5 a partir dos registros audiovisuais dos participantes em concordância com os gestos corporais. Uma vez que há uma nomenclatura específica para gestos musicais na obra de Kiefer e a fim de aproximar nosso vocabulário à literatura específica, utilizaremos o termo gestos em silêncio cunhado por Cardassi (1998) para nos referirmos aos gestos musicais não-sonoros.

CAPÍTULO 3. NOTAS SOLTAS PARA FLAUTA SOLO DE BRUNO KIEFER – ABORDAGEM ANALÍTICA

A presente pesquisa utilizou em sua metodologia um excerto da obra *Notas Soltas* para flauta solo de Bruno Kiefer com o objetivo de investigar possíveis transformações nas execuções dos participantes em meio a seu aprendizado. A obra é reconhecida como integrante do repertório brasileiro para flauta e, apesar de desafiadora quanto a aspectos técnicos, não apresenta dificuldades extremas para uma leitura à primeira vista, sendo exequível do ponto de vista de sua realização por parte dos músicos participantes deste trabalho. O excerto foi delimitado tendo como critério sua complexidade técnica, bem como sua variação de material temático que permite a identificação e realização de diferentes padrões de gestos musicais.

A fim de buscar um entendimento da obra - mais especificamente seus 18 compassos iniciais - e alinhar uma interpretação de seus materiais composicionais à ideia de gesto musical proposta nesta pesquisa, este capítulo apresenta um estudo analítico do excerto em questão. Tal abordagem justifica-se pela necessidade de contextualizar, sob a ótica deste trabalho, os elementos musicais provenientes da obra com os resultados sonoros interpretados pelos participantes e, posteriormente, buscar a possível interconexão entre música e corpo das performances coletadas.

Uma vez que esta pesquisa empregou apenas o excerto que compreende os 18 compassos iniciais de *Notas Soltas*, a abordagem analítica deste capítulo irá focar no trecho em questão tendo como base os estudos realizados por Prates (2015 e 2017). O autor investiga a obra sob duas óticas analíticas:

1. Elementos melódicos sob o ponto de vista da Teoria Pós-Tonal⁵⁴;
2. Elementos gestuais tendo como base um estudo de Cardassi (1998) sobre os gestos musicais identificados na obra de Kiefer. Tal contextualização vai ao encontro do que propomos para o termo gesto musical.

Bruno Kiefer nasceu na Alemanha em 9 de abril de 1923 na cidade de Baden-Baden. Sua família migrou para o Brasil em 1934 devido a perseguições por parte do partido nazista que impediam seu pai, Friedrich Kiefer, de exercer sua profissão de jornalista. Inicialmente instalados no município de Tangará, em Santa Catarina, os Kiefer mudam-se para Porto Alegre em 1935. Naturalizado brasileiro, Kiefer formou-

⁵⁴ Forte (1973) e Straus (2000).

se em química (1947), música-flauta transversal (1948) e física (1957). Lecionou essas disciplinas em instituições de diversas cidades do Brasil incluindo Belo Horizonte (MG), Aracaju (SE), São Carlos (SP) e Santa Maria (RS). Foi professor do Departamento de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, flautista atuante, compositor, musicólogo e autor de livros sobre teoria musical e história da música⁵⁵. Sua obra musical contempla variadas formações orquestrais, corais e camerísticas. Faleceu em 27 de março de 1987 na cidade de Porto Alegre.

Acerca da obra para piano de Kiefer, Chaves (1995) afirma que “as melodias, uma vez que consigam escapar dos acordes e dos cluster, são fragmentárias e só muito raramente atingem vôos de grande alcance” (CHAVES, 1995, n.p.). Esta afirmação vai ao encontro da ideia de interrupção de discurso presente na estética composicional de Kiefer. A este aspecto, Gerling (2001) afirma que “sua música continua despertando polêmica pela aparente fragmentação e desestruturação, pelo clima de crise constante e uma permanente irresolução” (GERLING, 2001, p.52). Neste sentido, o repertório para flauta transversal de Kiefer apresenta familiaridade estética com as obras já analisadas por Gerling (2001), Mayer (2005) e Cardassi (1998) uma vez que sua escrita para este instrumento segue os mesmos padrões estilísticos de interrupção, fragmentação e descontinuidade dos materiais composicionais.

Kiefer possui um número considerável de obras com a utilização da flauta transversal (ver Quadro 3.1). O instrumento é utilizado pelo compositor em formações camerísticas tradicionais como o quinteto pra sopros⁵⁶ *Poema do Horizonte* (1975) e o trio de madeiras⁵⁷ *Coxilhas* (1986). A flauta transversal possui maior destaque em 3 obras: *Notas Soltas* (1978) para flauta solo, dedicada a Arno Matte, então flautista da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA); *Poema* (1982) para flauta e piano, dedicada à Odette Ernest Dias⁵⁸; *Notas Irresponsáveis* (1986/1987) para trio de flautas, dedicada à sua neta, última composição de Kiefer catalogada.

⁵⁵ Música alemã – estudos (1957), História e significado das formas musicais (1968), Elementos da Linguagem musical (1969), História da música brasileira (1979), A modinha e o lundu (1978), Música e dança popular – sua influência na música erudita (1979), Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira (1981), Francisco Mignone – vida e obra (1983).

⁵⁶ Flauta, oboé, clarinete, fagote e trompa.

⁵⁷ Flauta, clarinete e fagote.

⁵⁸ Odette Ernest Dias, francesa naturalizada brasileira, veio para o país em 1952 para integrar a Orquestra Sinfônica Brasileira. Lecionou na Universidade de Brasília entre os anos de 1974 a 1994.

Obra	Ano	Formação
Divertimento II	1960	Flauta, clarineta, trompete e quinteto de cordas
Electra	1963 (revisado)	Flauta, fagote, contra-fagote e quinteto de cordas
No cimo das copas	1963	Mezzo-soprano e quinteto de sopros
Poema do horizonte	1975	Quinteto de sopros
Relógio, morre	1977	Soprano, flauta e piano
Trio	1978	Flauta, oboé e piano
Notas soltas	1978	Flauta solo
Pequena cantata	1979	Soprano e quinteto de sopros
Linhas contorcidas	1979/1980	Septeto (flauta, clarineta, fagote e quarteto de cordas)
Poema	1982	Flauta e piano
Música para dois	1984/1985	Flauta e clarineta
Notas irresponsáveis	1986/1987	Trio de flautas
Coxilhas	1986	Flauta, clarineta e fagote

Quadro 3.1. Produção composicional de Bruno Kiefer para flauta transversal.

Notas Soltas possui escrita de notação tradicional com elementos compatíveis às técnicas convencionais do instrumento sem emprego de técnicas expandidas. Conforme o entendimento de Prates (2015 e 2017), a obra em sua totalidade (aproximadamente 4 minutos de duração⁵⁹) é composta em estrutura binária (AB) somando 150 compassos divididos entre as Seções A e B (ver Quadro 3.2). O excerto utilizado neste trabalho (Exemplo 3.1) está inserido na região temática “a”.

Seção A (c.1-53)		Seção B (c.54-150)			
região temática a	região temática b	região temática c	região temática d	Região temática e	Coda

⁵⁹ A obra pode ser apreciada no link <https://soundcloud.com/vinicius-prates-7/notas-soltas-bruno-kiefer-vinicius-prates-flute> com interpretação do flautista Vinicius Dias Prates.

c.1 – 21	c.22 – 53	c.54 – 74	c.75 – 102	c.103 – 137	c.137 – 150
----------	-----------	-----------	------------	-------------	-------------

Quadro 3.2. *Notas Soltas*. Esquema formal (Prates 2015 e 2017).

Animado (♩ = 100)

The musical score consists of three staves of music. The first staff (measures 1-7) starts with a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes. It includes a dynamic crescendo from *p* to *mf* and back to *p*. The second staff (measures 8-12) features a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes. The third staff (measures 13-18) includes dynamics of *f*, *ff*, and *p*, along with a triplet of eighth notes and various articulations like accents and slurs.

Exemplo 3.1. *Notas Soltas* para flauta solo de Bruno Kiefer. Compassos 1 – 18

3.1. Análise dos elementos melódicos sob a ótica Pós-Tonal

A Teoria Pós-Tonal⁶⁰ tem como característica a substituição da nomenclatura tradicional das alturas e dos intervalos por algarismos. Desta forma, as notas a partir de Dó seguindo a ordem cromática (Dó, Dó#, Ré,...) são nomeadas como Classe de Nota 0, 1, 2, etc. Assim sendo, Dó# e Réb, que em um campo harmônico tonal possuem funções diferentes, são denominados “Classe de Nota 1”, fazendo com que em um ambiente atonal a altura esteja desvinculada das regras e hierarquias tonais. Do mesmo modo, os intervalos são classificados de acordo com o número correspondente à sua quantidade de semitons. Assim, tanto uma terça menor quanto uma segunda aumentada, funcionalmente diferentes do ponto de vista tonal, são classificadas como “Classe de Intervalo 3”, permitindo tratamento de forma igualitária entre essas duas possibilidades distintas.

Na teoria Pós-Tonal os agrupamentos sonoros a partir de 3 sons (Classes de

⁶⁰ Ver Forte (1973) e Straus (2000).

Notas) diferentes são chamados de conjuntos, os quais são ordenados sequencialmente respeitando-se o espaçamento máximo de uma oitava entre as Classes de Notas, observando sempre o menor distanciamento intervalar entre estas. A partir desta configuração, obtém-se a Forma Normal do conjunto, ou seja, sua disposição contendo as Classes de Notas presentes no trecho musical analisado, estando estas em seu ordenamento mais compacto. A Forma Prima apresenta-se como uma transposição da Forma Normal à Classe de Nota 0 (zero, ou Dó), ordenando-se as menores disposições intervalares à esquerda. Classes de Conjuntos são transposições da Forma Prima a todas as classes de notas, fato que gera um grupo de conjuntos com diferentes notas, mas mesmas disposições intervalares. As Classes de Conjuntos possuem nomenclaturas próprias atribuídas por Forte (1973). O exemplo abaixo apresenta os dois primeiros compassos de *Notas Soltas*, identificando na partitura os conjuntos e, abaixo suas formas normais e primas entre parênteses () e suas respectivas Classes de Conjuntos entre colchetes [].

Animado (♩ = 100)

Número do conjunto	Forma Normal	Forma Prima	Forte (1973)
1	(0 5 6)	(0 1 6)	[3-5]
2	(9 2 3)	(0 1 6)	[3-5]
3	(0 5 6)	(0 1 6)	[3-5]

Exemplo 3.2. *Notas Soltas* c.1-2. Números dos conjuntos de acordo com nossa análise, formas normais e primas e classificação segundo Forte (1973)⁶¹.

Prates (2015) explica que seu critério para delimitação dos conjuntos baseou-se na organização do material temático proposto por Kiefer, observando a recorrência de gestos musicais curtos, abruptamente interrompidos por pausas, bem como gestos musicais curtos e isolados com ritmos contrastantes a gestos anteriores e posteriores. O

⁶¹ Na nomenclatura de Forte (1973), o primeiro número representa a quantidade de sons diferentes que existem no conjunto. O segundo número representa a ordem do conjunto na lista. Por exemplo, o conjunto [3-1] possui três sons e é o primeiro entres os conjuntos de 3. [4-5] é o quinto conjunto de 4 sons. Ver Straus(2000) e Forte (1973).

exemplo a seguir apresenta os conjuntos identificados pelo autor, os quais são traduzidos em notação numérica nas suas formas normais e primas e identificados segundo a classificação de Forte (1973) na tabela abaixo.

Animado ($\text{♩} = 100$)

Exemplo 3.3. *Notas Soltas*. C. 1 – 18. Conjuntos identificados por Prates (2015).

Número do conjunto	Forma Normal	Forma Prima	Forte (1973)
1	(0 5 6)	(0 1 6)	[3-5]
2	(9 2 3)	(0 1 6)	[3-5]
3	(0 5 6)	(0 1 6)	[3-5]
4	(9 2 3)	(0 1 6)	[3-5]
5	(8 11 2)	(0 3 6)	[3-10]
6	(0 1 4 5 7)	(0 1 4 5 7)	[5-Z18]
7	(3 6)	(0 3)	3 ^a menor
8	(7 8 11)	(0 1 4)	[3-3]
9	(9 11 0 2)	(0 2 3 5)	[4-10]
10	(11 0 2 5 6)	(0 1 3 6 7)	[5-19]
11	(9 10 1 4)	(0 1 4 7)	[4-18]
12	(1 2 4 5 8)	(0 1 3 4 7)	[5-16]

Tabela 3.1. Conjuntos identificados por Prates (2015) em *Notas Soltas* (c. 1 – 18).

Por estes critérios, conforme o autor, A Seção A de *Notas Soltas* possui característica octatônica⁶² devido à grande incidência de conjuntos cujas disposições intervalares caracterizam-se pela alternância de tom e semitom. Segundo o autor, Kiefer utiliza na região “a” - pertencente à Seção A e que compreende o excerto escolhido para esta pesquisa - conjuntos octatônicos de 3 a 5 notas, conforme é possível visualizar no Exemplo 3.4.

Exemplo 3.4. *Notas Soltas* – conjuntos octatônicos do excerto.

O conjunto número 5 identificado por Prates (2015) (Tabela 3.1), situado entre os compassos de 4 a 7, é um dos exemplos de sonoridade octatônica, conforme demonstrado no Exemplo 3.4. O autor, ao analisar este agrupamento, não leva em consideração a nota Dó (Classe de Nota 0), não escrita pelo compositor, mas que deve ser executada pelo intérprete como ornamental ao trinado sob a nota Si (Classe de Nota 11). Por esta ótica de Prates (2015), as notas Ré, Si, e Sol# configuram uma sequência de terças menores descendentes, bem como podem evidenciar um intervalo de trítone entre a primeira e última nota, emoldurando o conjunto com uma característica dissonante e instável.

Por outro lado, entendemos que a nota excluída das análises de Prates (2015) neste conjunto deve ser considerada, uma vez que, apesar desta não estar grafada na

⁶² Segundo Wilson (2001) a escala octatônica é um padrão simétrico formado pela intercalação de tons e semitons. Tal agrupamento gera na Teoria Pós-Tonal o conjunto de oitos sons [8-28], na classificação de Forte (1973), do qual podemos extrair subconjuntos de 3 a 8 sons.

partitura, ela se torna presente em sonoridade já que sua existência é compreensível pela própria notação do trinado. Neste sentido, podemos afirmar que o conjunto número 5 (compassos 4 a 7) apresenta as notas Ré, Dó, Si e Sol#, gerando a Forma Normal (8 11 0 2) e a Forma Prima (0 2 3 6), classificado de [4-12] na nomenclatura de Forte (1973). Com a adição desta nota, agrega-se à sonoridade do conjunto mais um caráter de instabilidade provocada pela tensão da dissonância entre Si e Dó, reforçada pela execução em trinado. Mesmo com a alteração sugerida na interpretação deste conjunto, seu entendimento de viés octatônico é mantido, uma vez que, a exemplo de [3-10], o conjunto [4-12] faz parte dos subconjuntos desta família.

A característica octatônica referida por Prates (2015) encontra eco nos estudos de Gerling (2001) e Mayer (2005) em suas investigações sobre o repertório para piano de Kiefer. Ambos os autores apresentam estudos tendo a Teoria Pós-Tonal como ferramenta analítica. Os conjuntos [3-10] e [4-10], presentes no excerto de *Notas Soltas*, são recorrentes nas obras analisadas por Gerling (2001). Segundo a autora, “ainda que estes subconjuntos de quatro e três sons pertençam a várias outras coleções, a interpretação octatônica é mais condizente com seu contorno característico e com a frequência de ocorrência” (GERLING, 2001 p.69). Da mesma forma, Mayer (2005) afirma que seus resultados apontam para a incidência de variados conjuntos da coleção octatônica na maior parte do ciclo de obras que analisou. Sobre tais fatos, Prates (2015) afirma que

É inquestionável que em uma percepção diferente quanto à execução das obras poderia se fazer necessário outros métodos de investigação e acarretar em resultados distintos. Mesmo assim, a concordância que se averiguou entre o fruto de nossas análises e as observações de Mayer (2005) e Gerling (2001) é considerável pelo volume de informações compatíveis entre os trabalhos. (...) ao traçarmos paralelos com as pesquisas de apoio, observando a recorrência de conjuntos, subconjuntos e tipos de formações iguais ou similares, em especial octatônicas (PRATES, 2015, p.71).

Melodicamente, o cromatismo característico do padrão octatônico é explorado no início do excerto através dos intervalos Fá# - Fá e Ré - Mi \flat no primeiro compasso, Fá# - Fá nos compassos 2 e 13 e Lá - Lá# no compasso 15. Entretanto, a Classe de Intervalo 3 (segunda aumentada ou terça menor, conseqüentes da seqüência tom - semitom), é muito empregada por Kiefer nesta obra, sendo inclusive considerado como material temático de autocitação do compositor. Da mesma forma, a Classe de Intervalo 6, ou trítono (quarta aumentada ou quinta diminuta), é elemento recorrente. Tal intervalo é característico em padrões octatônicos uma vez que em duas seqüências

tom – semitom atinge-se a distância de 3 tons ou 6 semitons. Para Prates (2015),

a superposição de terças menores gera os conjuntos [3-10] e [4-28]⁶³ (diminutos) que trazem consigo outro intervalo preferencial de Kiefer: o trítono. Verificamos que o compositor explora esse material, a exemplo da terça menor, tanto de forma melódica como harmônica. A relação que se estabelece entre esses intervalos pode ser entendida através de suas instabilidades, sendo a terça menor uma consonância imperfeita e o trítono uma dissonância. Acreditamos que a insistência de Kiefer nessas sonoridades é um dos fatores que contribuem para sua proposta estética de conflito e tensão. (PRATES, 2015, p.71-72)

Desta forma, observa-se que os intervalos de trítono e de terça menor estão contidos dentro dos tricordes preferenciais utilizados por Kiefer nos compassos iniciais. Através destas sonoridades, entendemos que o compositor cria tensão e movimento em todas as regiões temáticas da peça. O Exemplo 3.5 destaca o emprego destes dois intervalos no excerto, apresentando as Classes de Intervalo 3 (terça menor) em azul e as Classes de Intervalo 6 (quarta aumentada/quinta diminuta) em vermelho.

Animado (♩ = 100)

The musical score consists of three staves. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. It features a series of notes with blue boxes highlighting minor thirds and red boxes highlighting augmented fourths/diminished fifths. Dynamics include *f*, *p*, and *mf*. The second staff starts at measure 8 and has a 3/4 time signature, with similar interval highlighting and dynamics like *f* and a triplet. The third staff starts at measure 13 and has a 3/4 time signature, featuring dynamics like *f*, *ff*, and *p*, along with triplet markings.

Exemplo 3.5. *Notas Soltas* – Classes de Intervalo 3 e 6.

Sobre a utilização da Classe de Intervalo 3, construída por meio de notas que configuram o intervalo como terça menor, Prates (2017) comenta que

Gestualmente, o compositor apresenta o intervalo como elemento melódico independente do padrão escalar e harmônico que está sendo utilizado. Na *Seção A* (c.1-53) é possível observar que Kiefer explora as terças menores preferencialmente em movimentos descendente e cadenciais nos registros médio e grave (embora ocorram inserções ascendentes e agudas). (PRATES, 2017, p.7)

⁶³ [3-10] e [4-28]: classificação de Forte (1973) para os conjuntos que formam tríade diminuta (3-10) e téttrade diminuta (4-28), ambos agrupamentos que sobrepõem intervalos de terças menores.

Assim sendo, a Classe de Intervalo 3, ou simplesmente o intervalo de terça menor em linguagem tradicional, emerge como um dos elementos temáticos de Kiefer, assumindo um caráter gestual, conforme veremos a seguir.

3.2. Identificação dos gestos musicais

A preferência de Kiefer pela Classe de Intervalo 3 é também identificada por Cardassi (1998) que define a configuração como elemento gestual recorrente. A autora propõe um catálogo de gestos musicais característicos da escrita do compositor em uma parcela de sua obra que abrange os anos de 1970 a 1983. Este ciclo inclui apenas peças com referências às temáticas “terra”, “vento” e “horizonte” em associação à poesia de Carlos Nejar. Apesar de *Notas Soltas* ter sido composta em meio ao recorte temporal escolhido por Cardassi (1998) para suas análises, a peça para flauta solo não se faz presente em seus estudos. No entanto, *Notas Soltas*, apesar de não manifestar proposta poética aproximada às obras analisadas por Cardassi (1998), possui familiaridades estéticas com o repertório investigado pela autora, uma vez que é possível verificar recorrências de padrões gestuais similares aos catalogados.

O entendimento de Cardassi (1998) sobre gesto musical vai ao encontro do proposto para esta pesquisa, no sentido de que remete aos elementos sonoros. Para fins desta análise, referem-se aos gestos grafados na partitura e que, por meio do intérprete, traduzem-se em sentidos/significados. Associando a ideia de gesto aos parâmetros musicais como alturas, dinâmicas, ritmos e timbres, a autora propõe para o repertório de Kiefer uma nomenclatura específica para diferentes padrões temáticos recorrentes na obra do compositor.

O resultado sonoro dos gestos recorrentes no grupo de peças de Bruno Kiefer (...) permite agrupá-los em quatro categorias: *sons móveis*, *sonoridades percussivas*, *trilhas melódicas* e *fragmentos cortantes*. Esse agrupamento leva em conta não apenas aspectos técnicos do material musical, mas também e principalmente o caráter e a função desempenhada por cada gesto, a sua “personalidade”. (CARDASSI, 1998, p.33)

Cada uma destas categorias possui subcategorias de gestos catalogados, os quais destacaremos apenas os encontrados por Prates (2015 e 2017) no excerto de *Notas Soltas* (18 compassos iniciais).

Categoria	Subcategoria
<p><i>Trilhas melódicas:</i> fragmentos de linhas melódicas que apresentam relaxamento e contraste com regiões de “tumulto”.</p>	<p><i>Terça menor (Tm)</i></p>
<p><i>Sonoridades percussivas:</i> gestos com maior importância timbrística e rítmica do que altura e intensidade. Tratamento rítmico elaborado.</p>	<p><i>Golpes rítmicos (GR)</i> uma ou duas figuras curtas normalmente acentuadas e seguida de figura longa com caráter nervoso.</p>
<p><i>Sons Móveis</i> sons resultantes de movimento contínuo e repetitivo como trêmulos e trinados com alto índice de ruidosidade. O ritmo não é medido e pode ocorrer vários níveis de dinâmicas e alturas.</p>	<p><i>Trinado (Tr)</i></p>
<p><i>Fragmentos cortantes</i> gestos curtos que causam interrupção brusca no discurso musical e funcionam como elemento surpresa.</p>	<p><i>Interferências angulosas (IA)</i> intervenções breves, alto nível de intensidade, caráter agressivo. Intervalos de segunda menor e sétima maior. Não há ritmo predominante e podem ou não ocorrer mudanças de registro.</p>

Quadro 3.3. Categorias e subcategorias de gestos musicais do catálogo de Cardassi (1998), identificadas por Prates (2015 e 2017) no excerto de *Notas Soltas*.

Dentre as categorias e subcategorias gestuais catalogadas por Cardassi (1998), nota-se que para determinados padrões identificados na obra de Kiefer, a autora emprega nomenclaturas de caráter autoexplicativo. “Terça menor” e “Trinados” são os exemplos mais evidentes destas denominações. Em *Notas Soltas*, a única instrução do compositor para o executante da obra direciona-se aos “Trinados”, os quais, de acordo com Kiefer, devem ser “sempre o mais rápido possível” (KIEFER, 1978, p.1), fato que, além de demonstrar uma preocupação por parte do compositor quanto a este elemento específico, aproxima o sentido deste à descrição de Cardassi (1998), tanto

para sua subcategoria quanto para a categoria à qual está inserido. Em outra via, “Terça menor”, entendida como elemento de autocitação de Kiefer (CARDASSI, 1998; PRATES, 2015; PRATES, 2017) apresenta-se como um gesto facilmente identificado tanto por meio de análise da partitura quanto da escuta, apesar de, por vezes, estar inserido em meio a outros padrões gestuais (ver Exemplos 3.5 e 3.6, gesto Terça menor inserido em Trinado). O Exemplo 3.6 apresenta as subcategorias gestuais identificadas no excerto inicial da obra, identificando “Terça menor” (Tm) apenas quando ocorre isoladamente, desvinculada de outros padrões gestuais.

The image shows a musical score for 'Notas Soltas' with three staves. The first staff (measures 1-5) is marked 'Animado (♩ = 100)'. It contains four 'IA' (Intervalo A) annotations and a 'Tr' (Trinado) annotation. The second staff (measures 6-8) contains two 'Tm' (Terça menor) annotations and a 'GR' (Grupo R) annotation. The third staff (measures 9-13) contains one 'GR' annotation. Dynamics include f, mf, p, and ff. Articulation includes accents and slurs.

Exemplo 3.6. *Notas Soltas*. Excerto. Gestos musicais.

3.3. Fusão das abordagens Pós-Tonal e gestual

As duas óticas analíticas abordadas neste capítulo nos auxiliam na compreensão de determinados padrões gestuais empregados por Kiefer no excerto em questão. Os dados relacionados à Teoria Pós-Tonal indicam que o excerto é construído preferencialmente por materiais octatônicos, os quais são frequentemente moldados – dentre suas inúmeras possibilidades melódicas – por padrões de terças menores, trítomos e semitons. Nosso entendimento acerca deste fato aponta para a ideia de que os gestos musicais deste excerto possuem características de tensão, em sua maioria, embora com breves momentos de repouso.

A análise gestual, conforme estudos de Cardassi (1998) sobre a obra do compositor, nos apresenta uma reflexão sobre um possível viés retórico dos elementos

presentes no excerto. Embora o catálogo proposto pela autora seja aplicável apenas à obra de Kiefer e sua nomenclatura apresentar um viés subjetivo, os conceitos trazidos por Cardassi (1998) possuem caráter descritivo e concordam com nosso entendimento sobre os eventos musicais recorrentes no excerto.

Embora as duas óticas discutidas neste capítulo possam ser complementares uma à outra no sentido de se formar uma descrição gestual musical do excerto, faz-se importante ressaltar que tal entendimento parte de princípios interpretativos do autor deste trabalho. Assim sendo, é compreensível que os participantes desta pesquisa apresentem visões diferentes quanto às características de interpretação individual presentes na obra. Esta análise apresenta discussões que estão inseridas em um campo de estudos sobre a obra do compositor. No entanto, não pretendemos com estes dados apresentar uma visão definitiva sobre os gestos musicais da obra, mas sim demonstrar possibilidades interpretativas embasadas em referenciais teóricos e que vão ao encontro do nosso entendimento sobre o conceito proposto para gesto musical neste trabalho.

Contudo, para fins de descrições analíticas das performances coletadas neste trabalho, entendemos que se faz necessário um mapeamento de gestos musicais no excerto. Este mapeamento visa delimitar os materiais que serão descritos nos capítulos futuros e tem como critério construtivo uma síntese dos dois enfoques analíticos abordados acima. Nesta proposição, todo material sonoro inserido entre as pausas de maior duração será classificado como um gesto. As pausas de maior duração, assim como Cardassi (1998) prevê o Gesto em silêncio em seu catálogo, também serão entendidas como tal. Lembrando Hatten (2004) em seus 12 tópicos afirmando que os gestos podem ser constituídos de gestos menores, entendemos que pequenos fragmentos rítmicos/melódicos interrompidos por pausas curtas, somados, formam gestos maiores em *Notas Soltas*. Para exemplificar, destacamos as 4 primeiras Interferências angulosas (na nomenclatura de CARDASSI, 1998). Estas figuras, todas de caráter octatônico, são entendidas como pequenos gestos. Contudo, as pausas de pequena duração (semicolcheia) como, por exemplo entre o segundo e terceiro fragmento rítmico do trecho, nos levam a intuir que estes dois, somados, caracterizam um gesto maior, com uma breve respiração em sua composição. Desta forma, estes primeiros 4 fragmentos iniciais originam 3 gestos musicais. Assim, o Exemplo 3.7 indica através dos numerais os gestos completos e através das letras os pequenos gestos que os integram (quando for o caso).

The musical score is divided into ten numbered gestures. Gesture 1 is a triplet of eighth notes with a forte (f) dynamic. Gesture 2 consists of two sub-gestures, A and B, separated by a rest. Gesture 3 is a single eighth note with a forte (f) dynamic. Gesture 4 is a phrase starting with a piano (p) dynamic, moving to mezzo-forte (mf), and ending with a piano (p) dynamic. Gesture 5 is a phrase with a forte (f) dynamic. Gesture 6 is a phrase with a forte (f) dynamic. Gesture 7 is a phrase with a forte (f) dynamic, divided into three sub-gestures: A, B, and C. Gesture 8 is a phrase with a forte (f) dynamic. Gesture 9 is a phrase with a fortissimo (ff) dynamic. Gesture 10 is a phrase with a piano (p) dynamic.

Exemplo 3.7. Gestos do excerto. Números indicam gestos completos e letras indicam pequenos gestos que os compõem.

Assim sendo, esta proposta de delimitação gestual tem a função de auxiliar o leitor na identificação do elemento musical que estará sendo debatido a partir deste momento. Trataremos os gestos musicais por seu respectivo número e/ou letra, por exemplo: 1, 2A, 2B, 3. Em casos como o gesto 7 que possui 3 fragmentos (A, B e C), poderemos nos referir apenas como 7, entendendo-se a sua totalidade. Da mesma forma, se o foco for um de seus fragmentos, este será nomeado com o número do gesto e sua respectiva letra (exemplo: 7A, 7B, 7C). As pausas serão descritas como gesto em silêncio e terão sua identificação da seguinte forma: gesto em silêncio entre 1 e 2; gesto em silêncio entre 2 e 3, etc.

CAPÍTULO 4. METODOLOGIA

4.1. Características da pesquisa: estudo não ecológico quase-experimental

Este é um estudo de observação da prática musical. Possui característica não ecológica, uma vez que parte dos dados foram coletados em laboratório com os participantes monitorados por sensores de movimentos, distanciando a atividade realizada de uma situação normal da performance musical. O procedimento se deu em duas etapas: 1) dados coletados em laboratório; 2) dados coletados em entrevista. Os resultados obtidos nestes dois momentos foram, posteriormente, analisados e discutidos de forma qualitativa e interpretados em duas variáveis: gestos corporais e gestos musicais produzidos pelos indivíduos.

O procedimento metodológico apresenta características de quase-experimento⁶⁴. Jupp (2006) e Cohen, Manion & Morrison (2018) explicam que o modelo quase-experimental é adotado quando não é possível a realização de um real experimento, em situações, por exemplo, nas quais é inviável a participação de uma grande comunidade. Assim, o quase-experimento prioriza a amostragem por indivíduo. Podemos entender que um quase-experimento se diferencia do real experimento em termos de dimensões. Por isto, seus resultados não devem ser considerados de forma genérica, e sim como fenômenos característicos do indivíduo ou do grupo pesquisado. Para Gil (2002) uma pesquisa experimental deve conter as propriedades de manipulação das características e dos elementos estudados, e controle da situação experimental. Assim, a presente pesquisa se enquadra na classificação de quase-experimento por 1) ter sido realizada com um número baixo de participantes (três flautistas), justificado pela inviabilidade de formar uma amostragem ampla de músicos voluntários; 2) controle de variáveis através do constante monitoramento das ações realizadas em laboratório (ambiente não ecológico). As coletas de dados em laboratório iniciaram no dia 11 de março de 2020 e tiveram sua continuidade no dia 18 do mesmo mês/ano. Após a etapa em laboratório, foi realizada uma entrevista semi-estruturada com cada participante de forma individual e remota nos dias 19 e 20 de maio de 2020.

⁶⁴ Ver Campbell & Stanley (1963, p.34 – 64), Shadish, Cook & Campbell (2002), Jupp (2006) e Cohen, Manion & Morrison (2018)

4.2. Os participantes

Foram selecionados 3 participantes, alunos do curso de Bacharelado em Música da UFRGS (ênfase sopros - flauta transversal), com atuação profissional e vivências no campo da performance. Este perfil se justifica pela necessidade de os participantes possuírem habilidades que os permitissem vencer as dificuldades exigidas pela obra escolhida no espaço de tempo proposto, fato que possivelmente não se averiguaria em um amador ou estudante iniciante. Os flautistas foram convidados de forma oficial nas dependências do Instituto de Artes da UFRGS (ver carta de anuência em Anexo I) a participarem deste projeto em reunião realizada na primeira semana de março de 2020, momento no qual foram explicados todos os procedimentos que iriam ser adotados durante o estudo. Os mesmos tiveram sua participação confirmada por meio de assinatura de um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido⁶⁵ (TCLE, ver Apêndice IV). Da mesma forma, o procedimento metodológico foi submetido aos comitês de ética competentes⁶⁶, obtendo aprovação para sua realização, conforme documentos em Anexos II e III. Por serem colegas na universidade, todos os participantes eram conhecidos entre si e cada um estava ciente da participação dos demais nesta pesquisa. A identidade dos músicos não foi revelada, sendo seus nomes substituídos por Primeiro Participante, Segundo Participante e Terceiro Participante.

Com 26 anos no momento das coletas, o Primeiro Participante é do gênero masculino, cursando 8º semestre de bacharelado em flauta transversal. Sobre sua experiência musical, relata que possui (à época) 12 anos de estudo individual neste instrumento, tendo início em 2007 de forma autodidata até ingresso no curso superior em 2016.

⁶⁵ É importante observar que o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) que consta nos apêndices foi formulado tendo em vista inicialmente uma amostragem piloto. As datas de assinatura são do dia 03 de março de 2020, momento em que o termo foi apresentado, lido e explicado em linguagem leiga pelo autor deste trabalho aos participantes. A metodologia apresentada neste documento descreve uma previsão de quatro sessões de coletas em laboratório. Duas destas de fato ocorreram conforme descrito anteriormente neste capítulo. As demais etapas tiveram de ser canceladas em virtude das medidas de segurança sanitária impostas pela pandemia de COVID-19. Visto que os dados coletados se mostraram consistentes e relevantes para esta pesquisa, optou-se por dar continuidade à pesquisa apenas com as informações obtidas nestas sessões e nas entrevistas que ainda seriam realizadas. Desta forma, a descrição metodológica apresentada neste capítulo contempla apenas as coletas realizadas, sendo estas as duas primeiras previstas no TCLE.

⁶⁶ O projeto foi primeiramente submetido ao Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da UFRGS e, uma vez aprovado, submetido à Plataforma Brasil.

Com 25 anos no momento das coletas, o Segundo Participante é do gênero masculino, cursando 5º semestre de bacharelado em flauta transversal. Sobre sua experiência musical, relata que possui (à época) 8 anos de estudo individual neste instrumento, tendo realizado aulas particulares bem como frequentado conservatórios e escolas de música antes de ingressar na universidade.

Com 23 anos no momento das coletas, o Terceiro Participante é do gênero masculino, cursando 3º semestre de bacharelado em flauta transversal em universidade pública federal. Sobre sua experiência musical, relata que possui (à época) 7 anos de estudo individual neste instrumento e 16 anos de estudo formal de música.

4.3. Procedimentos de coletas das performances

No momento da primeira coleta, os participantes foram convidados primeiramente a executar o excerto que compreende os compassos 1 a 18 de *Notas Soltas* de Bruno Kiefer (ver Exemplo 3.1 no Capítulo 3). O mesmo procedimento foi repetido após um período de uma semana de estudos individuais não orientados. Para a segunda coleta os participantes também foram convidados a realizar um estudo livre do excerto para fins de registro, além da execução integral e sem interrupções do trecho. No ato da primeira coleta os participantes receberam a partitura completa da obra, a qual ficou disponibilizada para que cada um pudesse estudá-la durante todo o processo metodológico. A Figura 4.1 apresenta os 23 compassos iniciais de *Notas Soltas* em edição utilizada pelos flautistas deste estudo. A escolha desta composição se deve ao fato de tratar-se de peça para instrumento solo, permitindo a observação do músico sem a interação com colaboradores, acompanhantes, correpetidores e afins.

dedicado a Arno Matte

notas soltas
p/ flauta transversa

BRUNO KIEFER
1978

Animado ($\text{♩} = 100$)

FLAUTA

Figura 4.1. *Notas Soltas* (compassos 1 a 23). Edição recebida pelos participantes. Os flautistas executaram os compassos de 1 a 18.

De acordo com o processo estabelecido para as coletas em laboratório, cada participante executou o excerto em 2 situações distintas:

- 1^a) *leitura à primeira vista*⁶⁷: primeiro contato do participante com a obra. Reconhecimento da partitura. Para tanto, os participantes não deveriam possuir a peça em seu repertório atual e/ou já estudado;
- 2^a) *sessão de estudos*⁶⁸ *assistida*: momento em que o participante pôde praticar a obra observando seus próprios critérios e visando seus próprios objetivos interpretativos. Foi ofertado o máximo de 15 minutos a cada participante.

Com a primeira situação, foi possível averiguar como se dá uma possível correlação gestual em um contato inicial do músico com a obra. Na segunda situação analisamos as possíveis modificações de comportamentos gestuais durante o período de preparação e avaliamos os possíveis avanços ocorridos na interpretação do excerto. Cada flautista recebeu uma cópia da partitura para fins de estudos individuais entre as sessões de gravações. Estes foram orientados a estudar a obra durante todo o período

⁶⁷ Realizada em 11 de março de 2020.

⁶⁸ Realizada em 18 de março de 2020.

de coleta, cada qual a seu modo e de acordo com sua rotina. Os participantes coletaram os dados individualmente.

Tendo como base teórica os muitos experimentos de Jane Davidson no campo da pesquisa em movimentos corporais de músicos, adotamos análises de registros audiovisuais para a coleta e interpretação de dados. Foram realizadas gravações em imagem e áudio de cada participante em diferentes momentos de modo a contemplar a primeira leitura do excerto, preparação e performance. As sessões, de caráter privado, foram assistidas e conduzidas pelo autor desta pesquisa, totalizando 2 datas diferentes para cada participante, definidas de comum acordo entre o condutor da pesquisa e cada convidado. Na primeira data registramos a leitura à primeira vista de cada participante. A segunda destinou-se às sessões de estudo. Nenhum participante foi autorizado a assistir às coletas dos demais.

4.4. As coletas em laboratório

O local das coletas foi o Laboratório de Pesquisa do Exercício (LAPEX), vinculado à Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança (ESEFID) da UFRGS. Utilizamos os equipamentos de captação de imagem situados no LAPEX além de um sistema de registro de áudio, possibilitando a criação de arquivos digitais com imagem e som sincronizados. Os dados de imagem foram submetidos aos softwares *Smart Capture*, *Smart Analyser* e *Smart Tracker*, permitindo a visualização e análise dos movimentos dos participantes por meio de um sistema de coordenadas tridimensionais nos eixos x , y e z . Desta forma, os flautistas não são identificados. Os dados de áudio foram analisados sob a ótica das variáveis musicais (alturas, ritmos, dinâmicas, articulações, andamentos).

Para fim de registros que visam um maior grau de precisão dos dados de imagem coletados, fez-se necessário fixar pequenos sensores de movimento no corpo (braços, coluna, cabeça e pernas) (ver Imagens 4.1 na página 83 e 4.2 na página 84) e no instrumento de cada participante (Imagem 4.4, página 85). Este dispositivo permite que a imagem da câmera seja traduzida pelo software em gráficos que demonstram as ações dos participantes, transformando os mesmos em imagens computadorizadas (ver Imagem 4.3, página 84). A escolha dos pontos de fixação destes dispositivos se deu de forma estratégica, determinada por profissional da ESEFID com conhecimento de

anatomia, e visando a representação gráfica das partes do corpo dos participantes. O Quadro 4.1 identifica os pontos do corpo e sua denominação específica. A Figura 4.2 (página 82) identifica de forma visual a localização de cada ponto em uma estrutura óssea.

1	Região frontal direita
2	Região frontal esquerda
3	Região parieto-ocipital direita
4	Região parieto-ocipital esquerda
5	Acrômio direito
6	Acrômio esquerdo
7	Cotovelo direito – Epicondilo lateral do úmero direito
8	Cotovelo esquerdo - Epicondilo lateral do úmero esquerdo
9	Punho direito
10	Punho esquerdo
11	Espinha ilíaca ântero-superior direita
12	Espinha ilíaca ântero-superior esquerda
13	Crista ilíaca direita
14	Crista ilíaca esquerda
15	Trocânter maior direito
16	Trocânter maior esquerdo
17	Joelho direito – Côndilo lateral da tíbia direita
18	Joelho esquerdo – Côndilo lateral da tíbia esquerda
19	Maléolo lateral da fíbula direita
20	Maléolo lateral da fíbula esquerda
21	Processo espinhoso de C7
22	Processo espinhoso de T2
23	Processo espinhoso de T4
24	Processo espinhoso de T6
25	Processo espinhoso de T8
26	Processo espinhoso de T10
27	Processo espinhoso de T12

28	Processo espinhoso de L2
29	Processo espinhoso de L4
30	Incisura jugular
31	Processo xifoide

Quadro 4.1: nomenclatura dos pontos de fixação dos sensores de acordo com a anatomia.

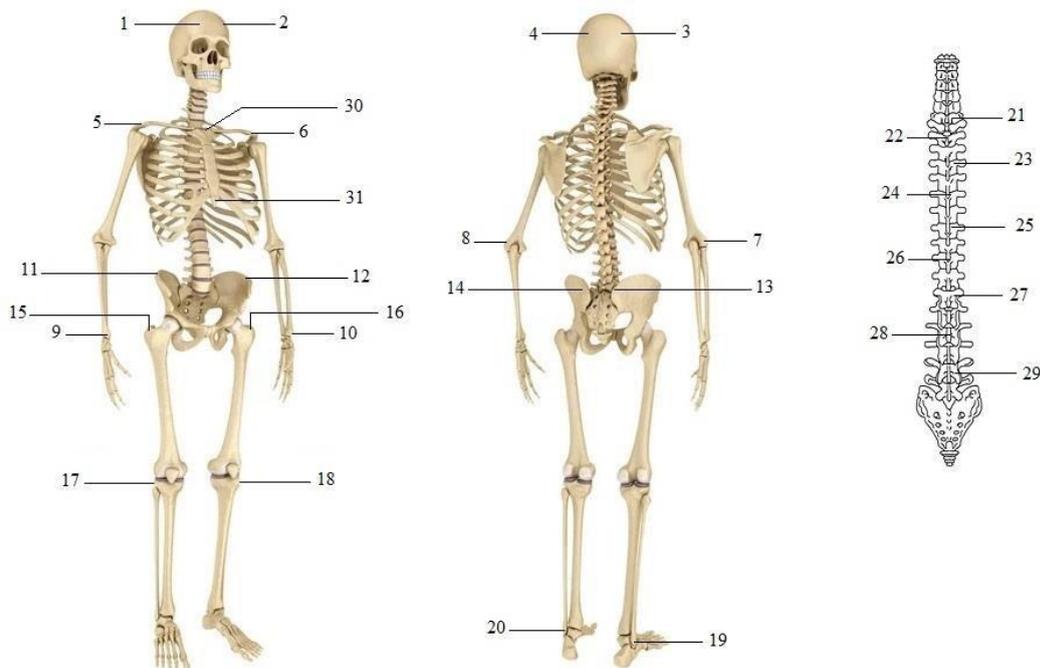


Figura 4.2. pontos de localização dos sensores na estrutura óssea.

Os sensores de movimento são pequenos marcadores reflexivos em formato de esfera (ver imagens 4.1, 4.2 e 4.4). Para melhor fixação deste equipamento e visando maior precisão de leitura dos movimentos, é necessário que o objeto seja fixado diretamente na pele da pessoa por meio de fita adesiva de dupla face. Para isto, os participantes estavam cientes de que as coletas deveriam ser realizadas com os mesmos utilizando vestimentas adequadas para a prática de atividade física (tais como roupas de ginástica ou banho) a fim de possibilitar a fixação dos sensores de movimento nas partes do corpo com foco neste estudo (ver imagens 4.1 e 4.2). Isto se justifica pelo fato de que um sensor instalado em uma peça de roupa pode acarretar em imprecisão na captação real do movimento, uma vez que a vestimenta pode se mover de forma

independente do corpo e deslocar o marcador para outra posição que não aquela desejada. As duas sessões foram realizadas de acordo com este procedimento. Apenas os 4 pontos localizados na cabeça dos participantes não foram fixados diretamente sobre a pele. Estes foram instalados em uma cinta colocada na altura da testa de cada participante a fim de que o dispositivo não fosse fixado nos cabelos dos flautistas. A fixação de todos os dispositivos utilizados nos corpos dos participantes foi realizada por um profissional da área de Educação Física da ESEFID. A fixação dos dispositivos nos instrumentos dos participantes foi realizada pelo autor da pesquisa (imagem 4.4).

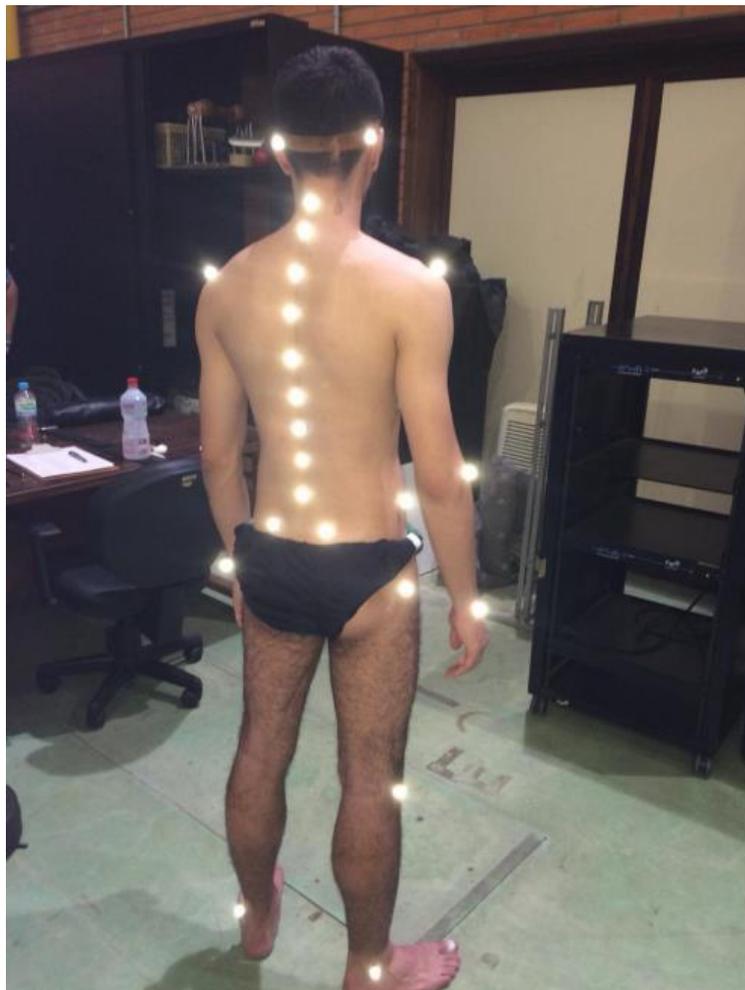


Imagem 4.1. Terceiro Participante, primeira sessão.

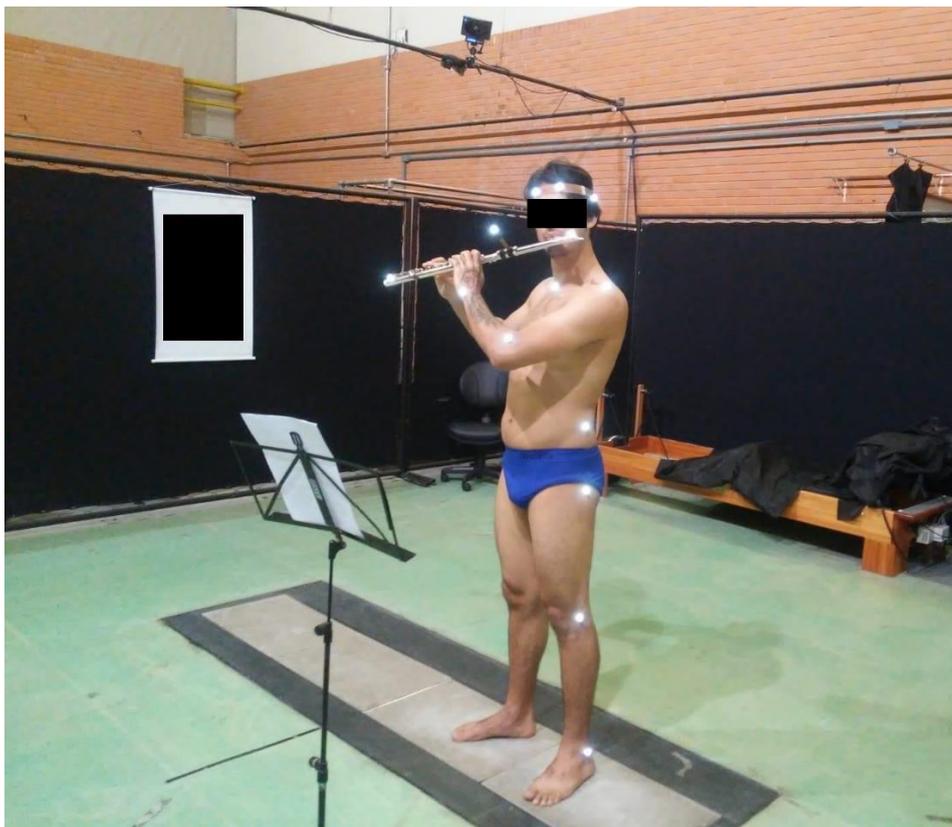


Imagem 4.2. Segundo Participante, segunda sessão.

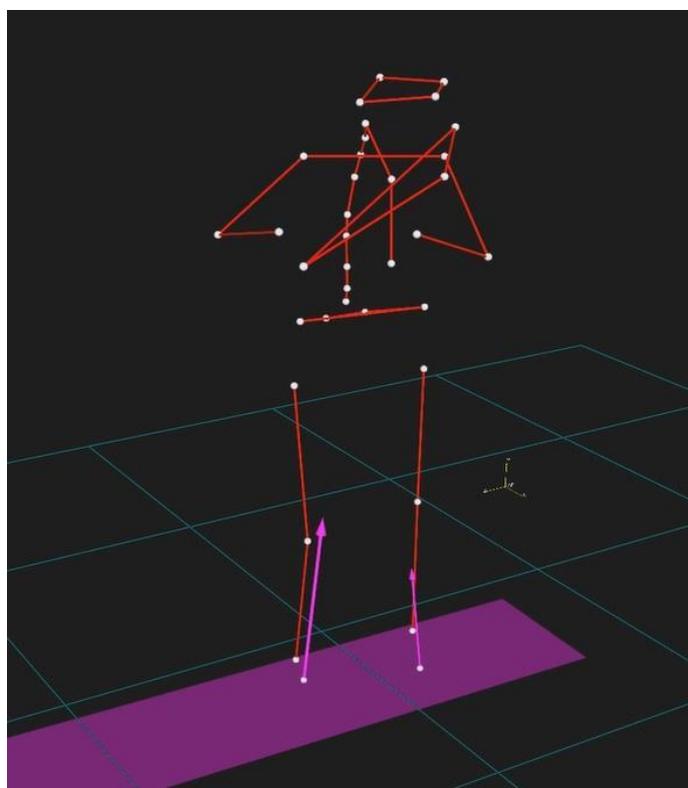


Imagem 4.3. Imagem gráfica do Segundo Participante, primeira sessão.



Imagem 4.4. Marcadores reflexivos na flauta: cabeça, corpo e pé⁶⁹.

Os participantes foram orientados a se posicionarem sob uma plataforma no chão (ver Imagem 4.2), cujo objetivo é verificar a força das pernas que o indivíduo aplica contra o solo. Esta plataforma é destacada em rosa nas imagens traduzidas pelo sistema gráfico (Imagem 4.3). Disponibilizamos uma estante de partituras a qual cada flautista pôde regular de acordo com a altura que julgasse adequada. Este equipamento não recebeu os sensores de movimento por não haver necessidade de ser representado graficamente nas imagens (ver Imagem 4.2 e 4.3). A partir da segunda sessão de coletas, foi permitida a execução de memória, caso o flautista assim o desejasse. Os três participantes optaram por realizar a segunda coleta com o auxílio da partitura. Todas as performances foram registradas com os participantes em pé.

Os dados de imagem e de áudio foram coletados em equipamentos separados. O sistema de captação de imagem do LAPEX não possui capacidade de registro de áudio. Desta forma os dados sonoros oriundos das execuções dos participantes tiveram de ser

⁶⁹ A cabeça da flauta é visualizada nesta imagem como a parte superior do instrumento, local onde se produz o som por meio do sopro. O corpo é a parte intermediária da flauta. O pé é a sua parte inferior.

captados em um aparelho específico para este fim. Assim, um gravador *Zoom* foi utilizado nas captações de áudio.

Uma vez de posse dos dados de imagem e áudio oriundos de sistemas distintos, foi necessário um trabalho de edição e sincronização destes conteúdos, a fim de se produzir material áudio-visual para cada performance de cada participante. Assim, foram gerados pequenos filmes que contemplam todas as performances separadamente, possibilitando a análise individual das ações de cada participante.

Os sistemas empregados nos registros de imagem e áudio possuem características de geração de dados muito distintas. Por isto, foi necessária a utilização de um software com capacidade de leitura de arquivos compatíveis com os gerados pelos sistemas de captação disponíveis nesta pesquisa. Os dados gerados pelo sistema do LAPEX foram convertidos em WMV. Os dados gerados pelo gravador *Zoom* foram produzidos em WAVE. Ambos sistemas geraram dados em alta definição. A sincronia dos arquivos correspondentes foi realizada no software *Movavi*.

A utilização de sistemas separados para imagem e áudio gerou uma problemática metodológica: como realizar a sincronização precisa dos dados coletados para o material áudio-visual? A fim de solucionar este problema, adotou-se uma estratégia de marcação de ponto inicial de registro utilizando um objeto arremessado sob a plataforma de peso (força contra o solo). Esta ação gera, ao mesmo tempo, uma oscilação gráfica nos dados gerados pelo sistema do LAPEX por razão do movimento do impacto, bem como uma oscilação na onda sonora causada pelo ruído do objeto ao encontro do solo, identificável na leitura dos arquivos de áudio no software *Movavi*. Desta forma, uma vez que o ponto de impacto do objeto pôde ser lido nos dois formatos, a sincronização se deu de forma simples durante a edição dos materiais. O vídeo disponível no link <https://youtu.be/uYG09wj9KaU> exemplifica o momento no qual o peso é arremessado de encontro à plataforma de força contra o solo ao início da segunda sessão de gravações do Segundo Participante. Este peso não é visível pois não estava sendo monitorado pelos sensores de captação de movimento. É possível perceber apenas o ruído no primeiro segundo da gravação. Tal procedimento foi adotado em todas as performances de cada participante.

Após a etapa de produção dos materiais áudio-visuais, procedemos a identificação da tipologia dos movimentos corporais (gestos corporais) de cada flautista/intérprete. Esta identificação baseou-se em possíveis angulações realizadas pelos participantes que alterassem a postura do músico durante a execução, tendo como

ponto de partida a postura inicial (básica) do flautista, identificando os possíveis movimentos de coluna, cabeça, braços e pernas.

4.5. As entrevistas

Em um momento posterior, cada participante foi entrevistado sobre suas performances. As entrevistas se deram por meio de um roteiro semiestruturado de perguntas, justificado pela possibilidade de se realizar questionamentos extras que pudessem esclarecer ou ampliar as informações prestadas pelos participantes. Os flautistas foram indagados individualmente sobre seu entendimento acerca da obra, dos gestos musicais presentes ou resultantes de suas performances e dos gestos corporais executados. Esse procedimento se deu por recordação e por estímulo mediante apresentação de cada registro individual para o respectivo participante. Os músicos também foram convidados a descrever seus métodos de estudos adotados para a construção interpretativa de *Notas Soltas*. Foi utilizado o software *Zoom*⁷⁰ que possibilitou o registro áudio-visual dos encontros virtuais. As entrevistas em modalidade remota se justificaram pela necessidade de observação das regras de distanciamento social impostas pela pandemia de COVID-19. Os participantes foram orientados a disporem de equipamento conectado à internet que possibilitasse o compartilhamento de links do Youtube, bem como a reprodução dos mesmos. Os flautistas também estavam orientados a portarem a partitura fornecida no momento da primeira coleta e utilizada durante as sessões de gravações, a fim de permitir a realização de consultas durante as entrevistas.

As questões seguiram um roteiro semi-estruturado com a apresentação de dois vídeos a cada participante em diferentes momentos.

Questão 1. *Você conhecia a obra Notas Soltas de Bruno Kiefer? [Se sim] Esta obra fazia parte de seu repertório?*

Questão 2. *Durante o período das sessões de gravações (coletas de dados) você buscou informações sobre a obra e sobre o compositor?*

⁷⁰ É importante diferenciar o software *Zoom* utilizado na entrevista do equipamento *Zoom* utilizado nos registros de áudio das performances. Este é um equipamento portátil com microfone embutido que tem por finalidade a captação de áudio com qualidade e definição. Aquele é um aplicativo de computador e celular que possibilita a realização de reuniões virtuais pela internet. A adoção deste se deve à necessidade de isolamento social imposta pela pandemia recém instalada durante o período das coletas de dados.

Questão 3. *A obra foi incorporada na sua rotina de estudos durante este período de gravações (coletas de dados)?*

Questão 4. *[Se sim] Comente sobre suas sessões de estudo na preparação da obra. Qual a frequência de estudos? Quanto tempo duravam as sessões? Quais recursos e ferramentas foram utilizados (metrônomo, afinador, vídeos, gravações, análise, etc.)?*

Questão 5. *[Se sim na 3] Seus movimentos corporais durante a segunda sessão de gravação foram planejados? Você ensaiou (estudou) estes movimentos? Comente.*

Após esta questão, foi apresentado a cada participante um vídeo contendo performances dos 3 participantes em representação gráfica e áudio, ordenados em sequência diferente à realizada na data de coleta. Neste material, disponível no link <https://youtu.be/b5T6wkh8MWw>, foram atribuídas as letras A, B e C aos participantes de forma aleatória. De acordo com esta ordem de identificação, a letra A foi a denominação do Segundo Participante, B do Terceiro Participante e C do Primeiro Participante. O objetivo deste procedimento foi averiguar a possibilidade de os participantes se identificarem.

Questão 6. *O vídeo apresentado contém os três flautistas executando o excerto integralmente na segunda sessão de gravações. Os mesmos estão identificados pelas letras A, B e C e foram ordenados de forma aleatória em sequência diferente à realizada no dia dos registros (coletas). Você consegue se identificar em algum vídeo apresentado? Indique a letra do flautista que você acredita ser. Por que você acredita ser o flautista X [A, B, ou C]?*

Após esta questão, foi apresentado a cada participante um vídeo contendo suas duas sessões completas em representação gráfica e áudio.

Questão 7. *Como você descreveria suas interações entre a música escrita e seu corpo? Poderia citar algum exemplo que você lembre de uma possível interação entre música e corpo em suas performances registradas para esta pesquisa?*

Questão 8. *Como você vê seu processo de construção interpretativa em meio às sessões de gravações (primeira coleta e segunda coleta)? Que modificações ocorreram em sua performance, de acordo com sua visão?*

Asseguramos aos participantes que não haverá qualquer tipo de exposição ou constrangimento decorrentes das divulgações dos dados obtidos durante o processo metodológico. Tais informações, discutidas de forma qualitativa, foram debatidas sem julgamento de valores (bom/ruim) e expostas unicamente de forma descritiva.

CAPÍTULO 5. RESULTADOS

5.1. Dados coletados em laboratório

Os resultados apresentados neste capítulo serão descritos de forma individual, por participante e por sessão. Os gestos musicais aqui identificados seguem a nomenclatura proposta no Exemplo 3.7 do Capítulo 3. Desta forma, discutiremos as execuções de 10 gestos musicais denominados como g.m.1 (gesto musical 1), g.m.2 (gesto musical 2), etc. Faz-se importante observar que os gestos musicais 2, 5 e 7 possuem subdivisões em letras e podem ser divididos em g.m.2.A, g.m.2.B, g.m.5.A, conforme exemplificado abaixo.

The image displays ten musical gestures (g.m.1 to g.m.10) on a single staff of music, with their subdivisions indicated by arrows and labels. The gestures are defined by blue boxes and orange circles:

- g.m.1:** A triplet of eighth notes, marked *f*.
- g.m.2:** A sequence of notes, subdivided into **g.m.2.A** (a quarter note) and **g.m.2.B** (a quarter note).
- g.m.3:** A quarter note.
- g.m.4:** A sequence of notes, marked *p* and *mf*.
- g.m.5:** A sequence of notes, subdivided into **g.m.5.A** (a quarter note) and **g.m.5.B** (a quarter note).
- g.m.6:** A sequence of notes.
- g.m.7:** A sequence of notes, subdivided into **g.m.7.A** (a quarter note), **g.m.7.B** (a quarter note), and **g.m.7.C** (a quarter note).
- g.m.8:** A sequence of notes.
- g.m.9:** A sequence of notes, marked *ff*.
- g.m.10:** A sequence of notes, marked *p*.

Exemplo 5.1. Notas Soltas, gestos musicais.

5.1.1. Primeiro Participante – primeira sessão

Esta sessão pode ser apreciada através do link <https://youtu.be/9L1IT1eej2U>. Na leitura à primeira vista o participante executou g.m.1 com o corpo inicialmente inclinado para frente, recuando a uma postura mais ereta ao fim do gesto. Os g.m.2.A e g.m.2.B seguem movimentação similar à do gesto musical anterior, repetindo em g.m.3. O gesto em silêncio sob a pausa é realizado com o corpo estático em posição ereta. O corpo novamente é inclinado para frente ao início do g.m.4, recuando para a postura ereta no decorrer da nota longa com trinado. Leve oscilação em forma de balanço horizontal é observada, dando a entender que o participante se utiliza deste recurso como auxílio para a contagem de tempos da figura rítmica longa. A conclusão do gesto musical é feita como corpo ereto. Durante o gesto em silêncio o participante novamente se inclina para frente iniciando o g.m.5.A. Novamente observa-se a oscilação horizontal durante a figura longa em g.m.5.B. O g.m.6 é executado com o corpo levemente projetado a frente e com a cabeça em angulação mais baixa do que observada em gestos anteriores. Os movimentos de frente-atrás ocorrem novamente sob os g.m.7.A e g.m.7.B, ambos com a cabeça em ângulo aproximado ao identificado em g.m.6. O g.m.7.C culmina com o corpo em posição ereta e cabeça em angulação novamente acima. O corpo se projeta para frente e a cabeça torna a baixar o ângulo durante o gesto em silêncio que segue. Em g.m.8 ocorre uma pequena interrupção entre as figuras rítmicas, podendo ser entendido como uma pequena subdivisão gestual musical espontânea e pontual. Para cada um destes novos gestos musicais ocorre uma movimentação corporal individual, mas que segue o padrão frente-atrás. Porém, neste momento observam-se, também, leves alterações nos ângulos dos braços. O corpo se projeta para frente durante o gesto em silêncio seguinte e inclina-se levemente para trás ao início do g.m.9, permanecendo estático durante a nota longa e retornando abruptamente à posição ereta quando executada a nota aguda. O flautista novamente se inclina para frente durante o gesto em silêncio e executa o g.m.10 nesta postura, retornando à posição ereta ao final da performance.

Nos vídeos das performances de todos os participantes, as setas rosa com origem no solo indicam a força aplicada pelas pernas sob a plataforma instalada no chão. De acordo com estes indicativos, o Primeiro Participante, durante a primeira sessão, empregou mais força contra o solo em sua perna direita, indicando que este seria seu lado preferencial de equilíbrio. O Gráfico 5.1 representa a variação da força das pernas

deste participante contra o solo durante a primeira sessão, sendo os valores positivos os indicativos da perna direita e os negativos da perna esquerda. Tais valores estão identificados no eixo vertical e medidos através da unidade Newton de força. O eixo horizontal indica o tempo em segundos. A Figura 5.1 representa o g.m.4 executado sobre a perna direita.

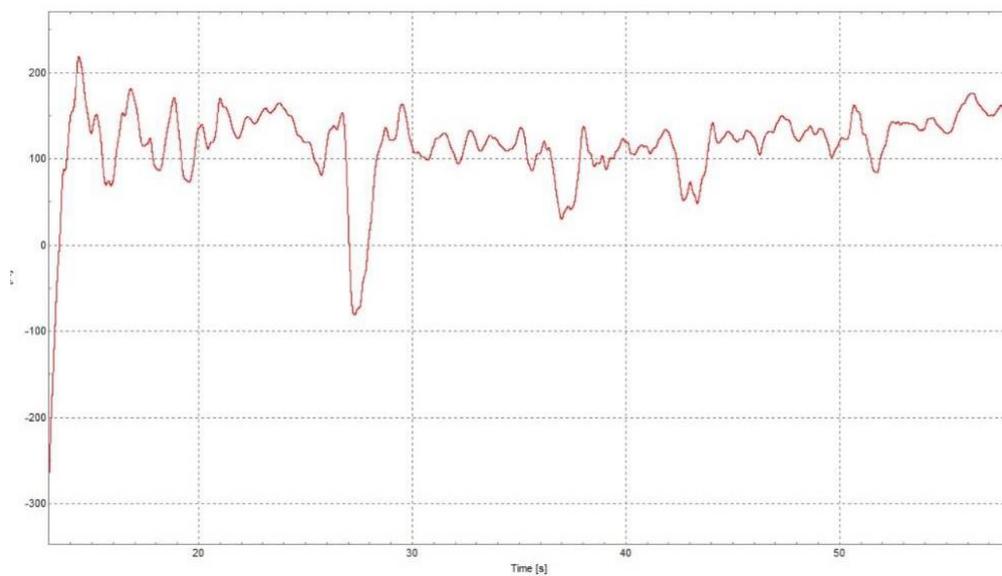


Gráfico 5.1. Primeiro Participante, primeira sessão. Diferenças de forças entre as pernas. Preferência pela perna direita.

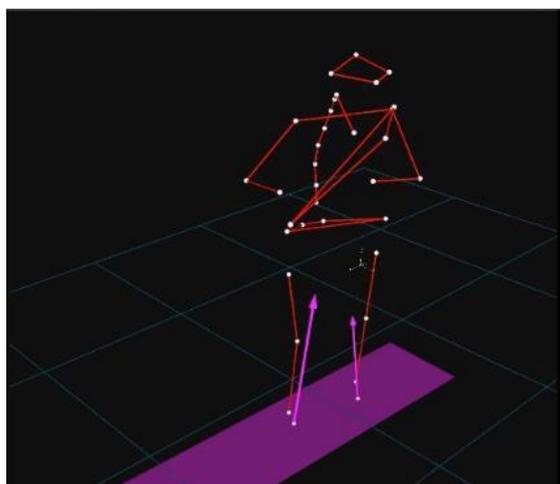


Figura 5.1. Primeiro Participante, primeira sessão. Preferência pela perna direita.

Do ponto de vista da realização musical, o participante adota uma pulsação que varia entre 50 e 60 b.p.m's, tendo a semínima como unidade de tempo. Não ocorrem variações de dinâmicas nos 3 primeiros gestos. O *crescendo* sob o trinado é realizado a partir da dinâmica anterior e se concentra mais ao final da figura rítmica. A dinâmica do g.m.5 é similar à predominante até então, a qual manteve-se constante, com variações para menos em gestos do registro grave da flauta.

5.1.2. Primeiro Participante - segunda sessão

Esta sessão pode ser apreciada através do link <https://youtu.be/0oy-W51x77E> . O participante realizou três execuções completas do excerto, sendo a segunda caracterizada por momentos de estudos de pequenos fragmentos do trecho musical, conforme demonstrado no Quadro 5.1. No vídeo, a primeira execução ocorre a partir de 5 segundos, a segunda execução a partir de 34 segundos e a terceira execução a partir de 1 minuto e 38 segundos.

Primeira Execução	Completa	A partir de 5 segundos
Segunda Execução	Completa com momentos de estudos	A partir de 34 segundos
Terceira Execução	Completa	A partir de 1 minuto e 38 segundos

Quadro 5.1. Estrutura da segunda sessão realizada pelo Primeiro Participante: três execuções.

Na primeira execução, nota-se recorrências de gestos corporais similares aos empregados na primeira sessão. Entretanto, alguns padrões se acrescentam. Dentre eles, inclinações da coluna para a esquerda. Isto pode ser observado nos g.m.4, onde o trinado é iniciado com leve mudança à esquerda, e em g.m.5 no qual g.m.5.A apresenta movimento à esquerda e g.m.5.B recuo à direita. Um movimento amplo de inclinação para frente é observado durante a execução do g.m.6 em direção à nota grave, sendo recuada à postura ereta gradativamente durante os três pequenos gestos de g.m.7.

A segunda execução foi marcada pelos momentos de estudo dos trechos que, no julgamento do participante, mereciam maior atenção sua. São estes os g.m.1, g.m.9 e g.m.10. Todos são revisados repetidamente em postura ereta e com pouca oscilação

de movimentos corporais. A terceira execução não apresenta variantes de movimentos corporais em relação às anteriores desta sessão.

Durante a segunda sessão o participante apresenta maior variação de forças das pernas contra o solo, demonstrando que alterna com frequência seu equilíbrio de forma mais homogênea do que na primeira sessão, embora com maior predominância da perna esquerda (ver Gráfico 5.2). A Figura 5.2 representa o g.m.7 executado com equilíbrio de forças das pernas contra o solo.

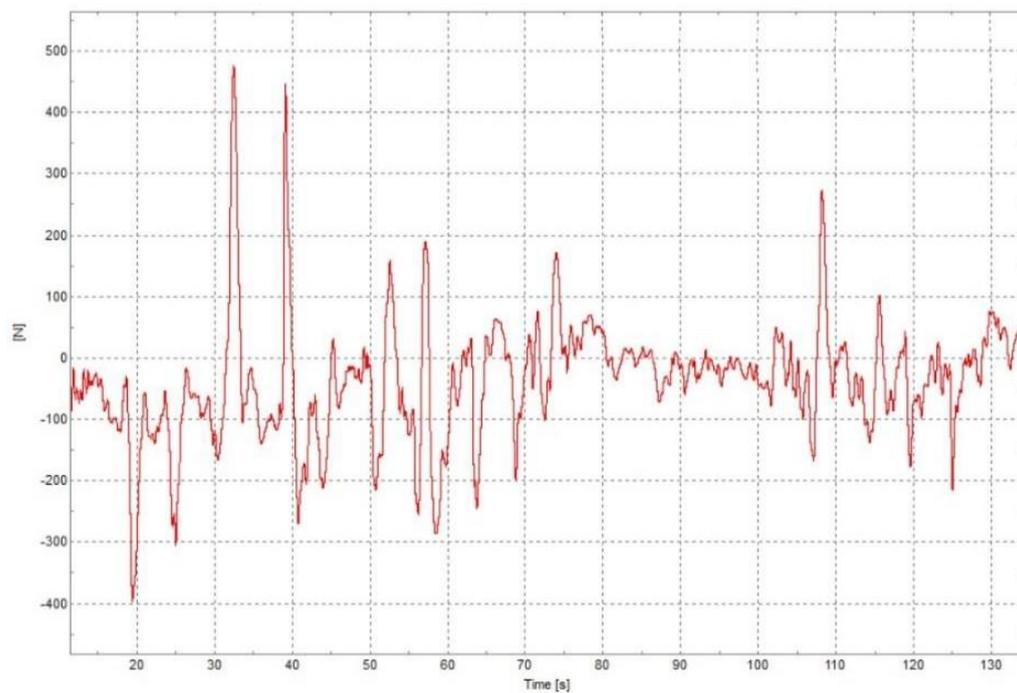


Gráfico 5.2. Primeiro Participante, segunda sessão. Diferenças de forças entre as pernas. Maior equilíbrio.

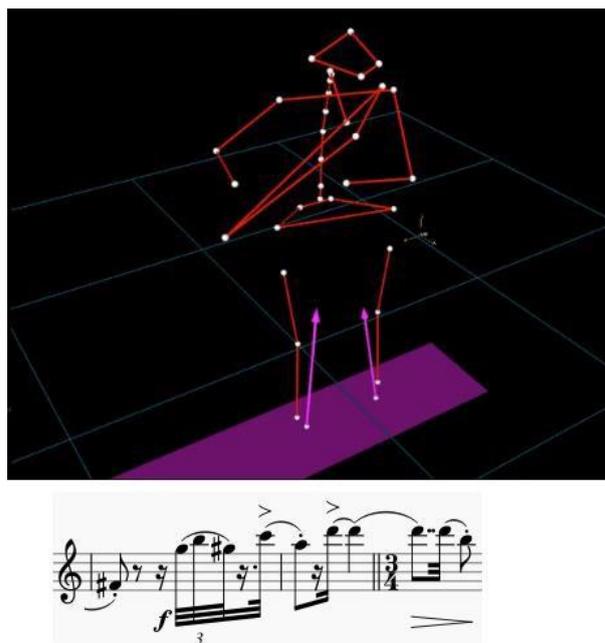


Figura 5.2. Primeiro Participante, segunda sessão. Equilíbrio de força das pernas.

Do ponto de vista da realização musical, esta sessão apresentou maiores contrastes de dinâmicas e clareza de articulações nas suas três execuções. Sua pulsação manteve-se em torno de 83 a 87 b.p.m's, tendo a semínima como unidade de tempo. Somando-se as duas sessões de coletas, o participante forneceu quatro amostragens de performance. O Quadro 5.2 apresenta as durações em segundos das quatro execuções coletadas. Quanto aos critérios para a delimitação das amostragens, adotamos como ponto inicial o ataque da primeira nota do excerto até a finalização do som da última nota do trecho como ponto final. Tais dados foram obtidos com o auxílio do software *Sonic Visualiser*.

Primeira sessão de coleta	Única execução	43,493s
Segunda sessão de coleta	Primeira execução	27,141s
Segunda sessão de coleta	Segunda execução (com repetições)	61,988s
Segunda sessão de coleta	Terceira execução	28,238s

Quadro 5.2. Primeiro Participante, tempos em segundos de cada execução do excerto.

5.1.3. Segundo participante – primeira sessão

Esta sessão pode ser apreciada através do link <https://youtu.be/yJUropHkGd8> . Os g.m.1, g.m.2 e g.m.3 são executados com postura ereta e leve balanço horizontal

perceptível na linha da flauta e ângulos dos braços, sugerindo ao observador o pulso que o participante seguia na leitura. Tal balanço é cessado sob o g.m.4. Este gesto é executado sem o trinado indicado na partitura e com poucas oscilações nos movimentos. Para os demais gestos, o participante mantém-se sob postura ereta apresentando leves movimentos de frente-atrás, como, por exemplo, as inclinações sobre os pequenos gestos em g.m.7. As forças das pernas contra o solo se alternam de forma intensa durante toda a execução, conforme demonstra o Gráfico 5.3. A imagem 5.3 representa a rápida alternância da força das pernas contra o solo durante a execução dos g.m1 e g.m.2.A.

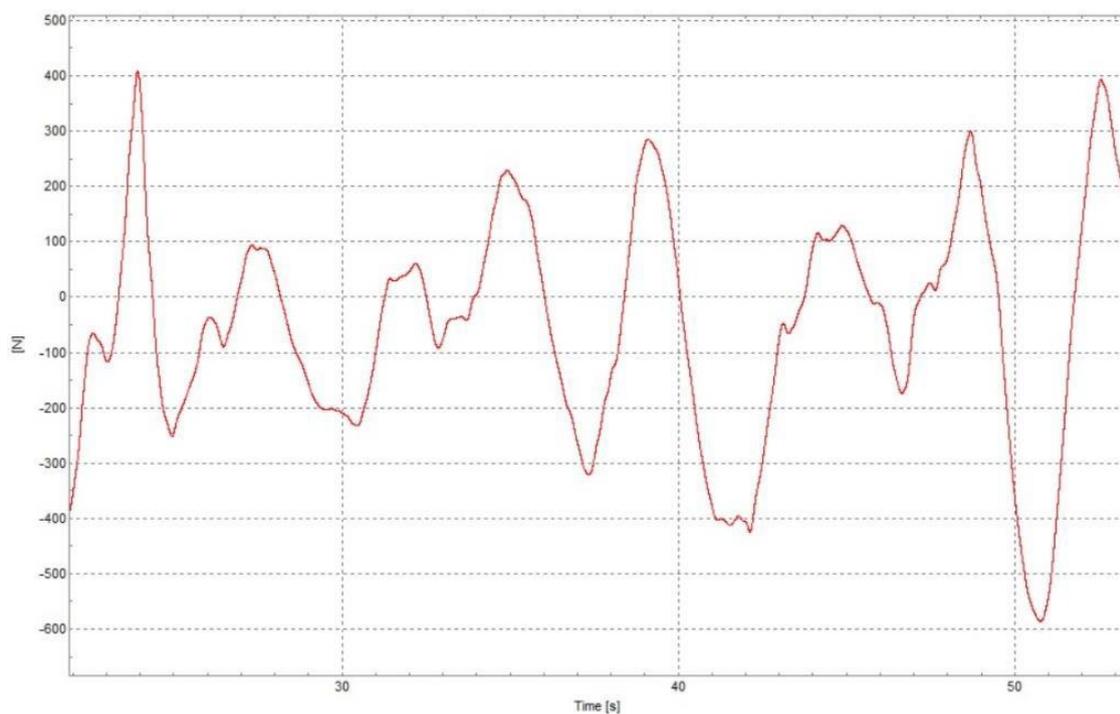


Gráfico 5.3. Segundo Participante, primeira sessão. Diferença de força entre as pernas.

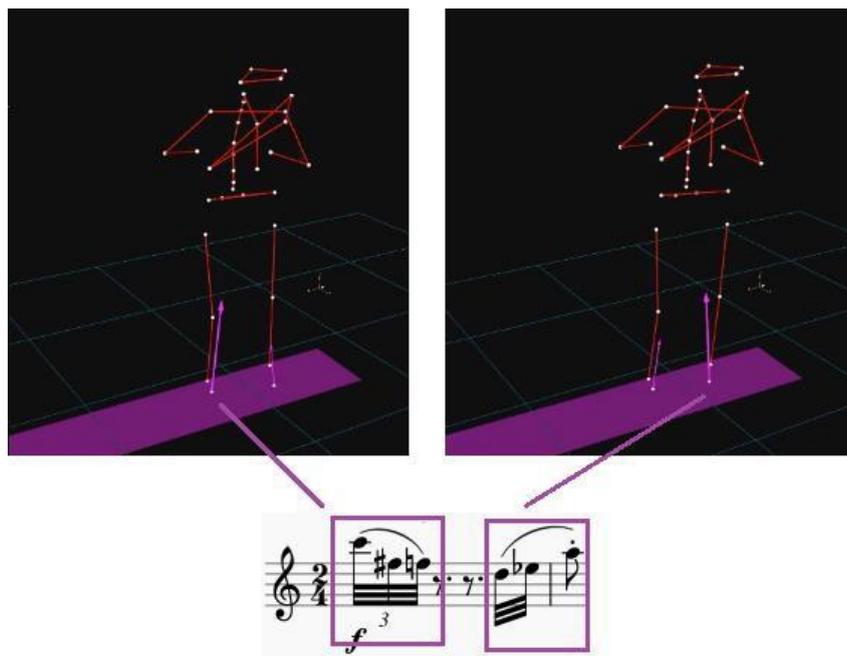


Figura 5.3. Segundo Participante, primeira sessão. Grande alternância da força das pernas contra o solo.

Do ponto de vista da realização musical, os gestos musicais apresentaram clareza nas articulações e poucas variações de dinâmicas. O participante manteve seu pulso entre 72 e 85 b.p.m's, tendo a semínima como unidade de tempo.

5.1.4. Segundo Participante – segunda sessão

Esta sessão pode ser apreciada através do link <https://youtu.be/AOlgKJwNDFw>. Assim como o Primeiro Participante, o Segundo Participante realizou sua segunda coleta seguindo a mesma estrutura do antecessor, conforme Quadro 5.3. No vídeo, a primeira execução ocorre a partir de 6 segundos, a segunda execução a partir de 36 segundos e a terceira execução a partir de 1 minuto e 17 segundos.

Primeira Execução	Completa	A partir de 6 segundos
Segunda Execução	Completa com momentos de estudos	A partir de 36 segundos
Terceira Execução	Completa	A partir de 1 minuto e 17 segundos

Quadro 5.3. Estrutura da segunda sessão realizada pelo Segundo Participante: três execuções.

A primeira execução apresenta muita estabilidade quanto a movimentos de inclinação da coluna, sendo realizada em sua maior parte na postura ereta. Os g.m.1, g.m.2.A, g.m.2.B e g.m.3 são realizados com golpes de cabeça para cima, coincidindo com os ataques e figurações rítmicas escritas na partitura. O flautista se mantém preferencialmente apoiado sob a perna esquerda (ver Gráfico 5.4), conforme se observa pelas setas de força contra o solo. Entretanto, sob as notas longas dos g.m.4 e g.m.10 o participante transfere seu apoio para a perna direita e rapidamente, durante a execução da figura rítmica longa, retorna para a esquerda. A Figura 5.4 demonstra a breve alternância da força das pernas contra o solo, iniciando com apoio sobre a perna esquerda durante o g.m.3, mudança para a direita ao início do trinado no g.m.4 e retomada à esquerda ao final deste gesto musical.

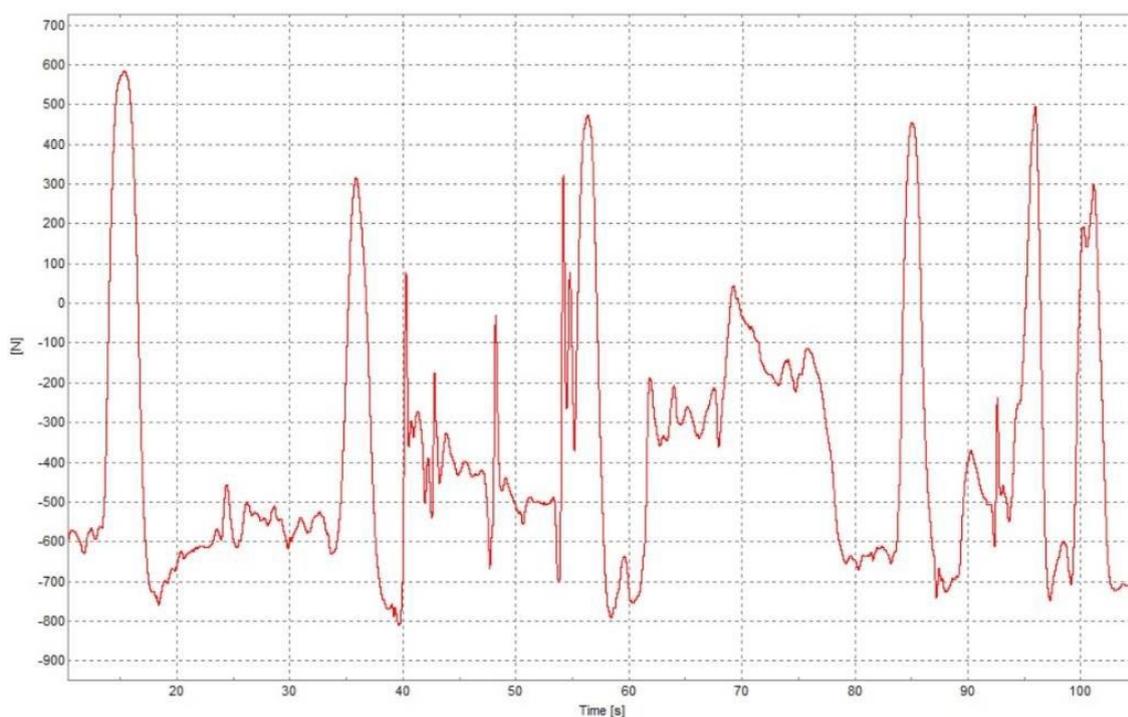


Gráfico 5.4. Segundo Participante, segunda sessão. Diferença de força entre as pernas.

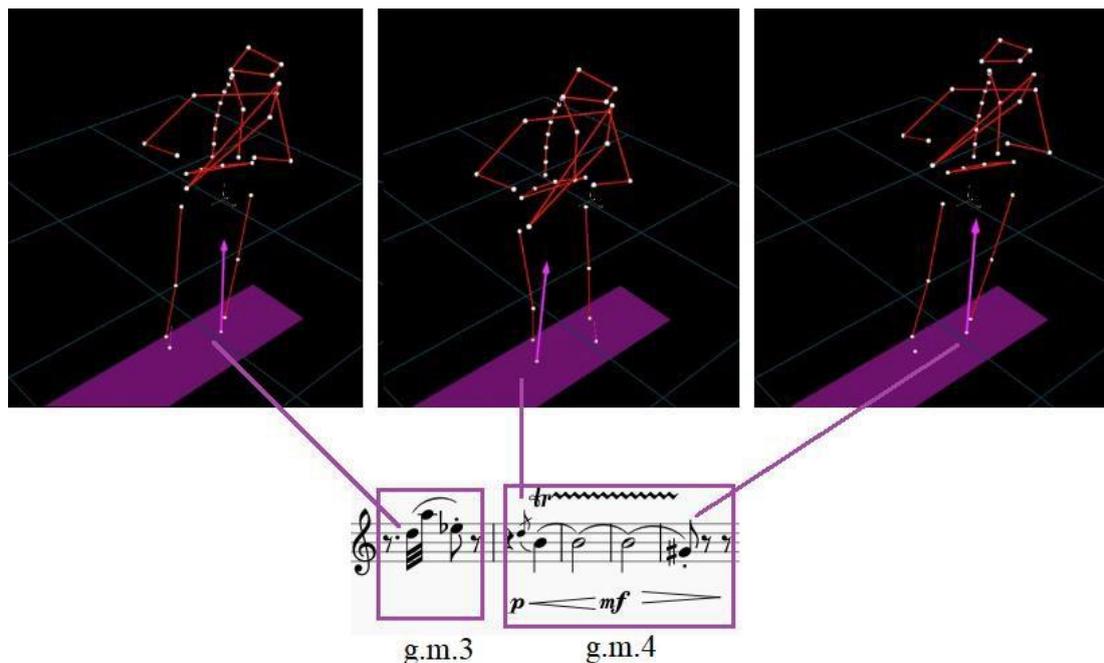


Figura 5.4. Segundo Participante, segunda sessão. Preferência pelo apoio na perna esquerda com breves momentos de alternância para perna direita.

Nota-se, do ponto de vista da realização musical, contraste dinâmico, clareza de articulações, vibrato rápido sob notas longas e pulso entre 92 e 100 bpm, tendo a semínima como unidade de tempo. A segunda execução apresenta inicialmente maior grau de movimentação com ampla inclinação frontal para o ataque do g.m.1 e gestos corporais mais amplos para cima sob g.m.2.A, g.m.2.B e g.m.3. O g.m.4 é executado sem alternância de força contra o solo entre as pernas, mas com inclinação de coluna e cabeça para cima ao final do gesto. Nova inclinação frontal de coluna ocorre sob o g.m.8, o qual foi repetido na forma de estudo pelo participante. Da mesma forma, o g.m.9 foi executado três vezes, todas com a postura na posição ereta, a qual manteve-se até o final desta performance do excerto. Apesar dos momentos de estudos desta execução, não houve alterações significativas no que diz respeito à realização musical em comparação à primeira execução.

A terceira execução mostrou-se muito similar à primeira, apenas com a pulsação levemente acelerada nos primeiros gestos musicais. A fim de realizar uma comparação de forma visual entre estas duas execuções, produzimos um vídeo dividindo a tela em duas partes, cada qual com uma execução: a primeira à esquerda e a segunda à direita (c.f. <https://youtu.be/jn7U7MkracE>). Apesar de um leve adiantamento do vídeo à direita devido à velocidade inicial de execução mais rápida, é possível observar que os

gestos corporais desta performance são repetidos de forma idêntica ou aproximada no vídeo esquerdo.

Somando-se as duas sessões de coletas, o participante forneceu quatro amostragens de performance. O Quadro 5.4 apresenta as durações em segundos das quatro execuções do Segundo Participante.

Primeira sessão de coleta	Única execução	31,529s
Segunda sessão de coleta	Primeira execução	28,813s
Segunda sessão de coleta	Segunda execução (com repetições)	39,888s
Segunda sessão de coleta	Terceira execução	23,937s

Quadro 5.4. Segundo Participante, tempos em segundos de cada execução do excerto.

5.1.5. Terceiro Participante – primeira sessão

Esta sessão pode ser apreciada através do link <https://youtu.be/-7cREL-4E00>. O participante executa os g.m.1, g.m.2 (A e B) e g.m.3 de forma idêntica, com movimentos de cabeça, coluna e braços (visíveis também pelas linhas da flauta) que iniciavam para baixo e terminavam para cima. Sob o trinado no g.m.4, o flautista executa dois movimentos circulares, sendo o segundo mais amplo e mais longo que o primeiro. O mesmo tipo de movimento pode ser observado sob o Ré# grave do g.m.6 e sob o Mi grave longo do g.m.10. De acordo com os indicadores de força contra o solo, o participante executa a leitura do excerto com pouca variação de equilíbrio entre as pernas, apresentando leve preferência pelo lado esquerdo (ver Gráfico 5.5). A Figura 5.5 representa a execução do g.m.7 sobre a perna esquerda do participante.

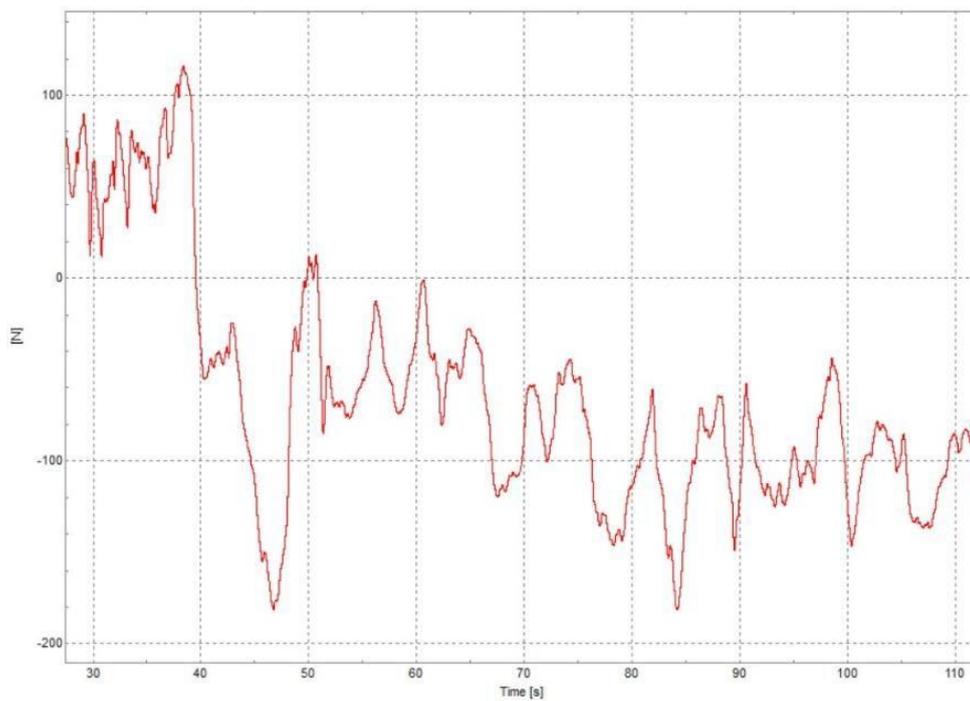


Gráfico 5.5. Terceiro Participante, primeira sessão. Diferença de força entre as pernas.

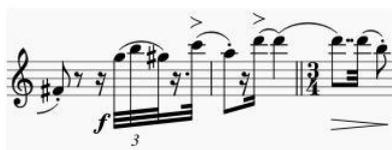
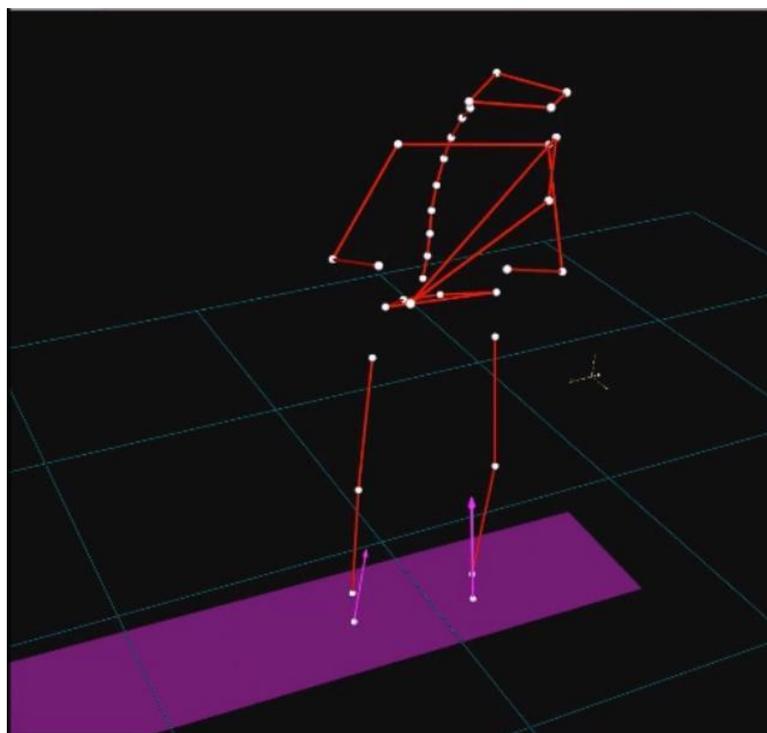


Figura 5.5. Terceiro Participante, primeira sessão. Preferência pela perna esquerda.

Do ponto de vista da execução musical, a leitura se caracterizou por pouca variação de dinâmica, articulações claras e velocidade muito lenta. Sua pulsação estava inferior a 100 b.p.m's para a colcheia como unidade de tempo, fazendo com que todas as figuras rítmicas tivessem seu valor dobrado. Sua performance, tendo em vista a conversão das durações para outra unidade de tempo, possuiu elevado grau de acerto rítmico e melódico. A exemplo dos demais participantes, o g.m.8 foi executado com separação entre as duas figuras rítmicas que o compõe.

5.1.6. Terceiro Participante – segunda sessão

Esta sessão pode ser apreciada através do link <https://youtu.be/dRxu4Si9seM>. Diferentemente dos demais, o Terceiro Participante optou por uma única execução integral do excerto na segunda sessão. Não ocorreram alterações aparentes e significativas no que tange à tipologia de movimentos corporais da primeira para a segunda sessão. Nesta execução, apesar de o participante novamente demonstrar preferência pela sustentação do equilíbrio sob a perna esquerda, os indicadores de força contra o solo apontam para a utilização de uma maior intensidade em relação à primeira sessão (ver Gráfico 5.6.). A Figura 5.6 representa a execução do g.m.9 sobre a perna esquerda, em posição predominante durante toda esta coleta.

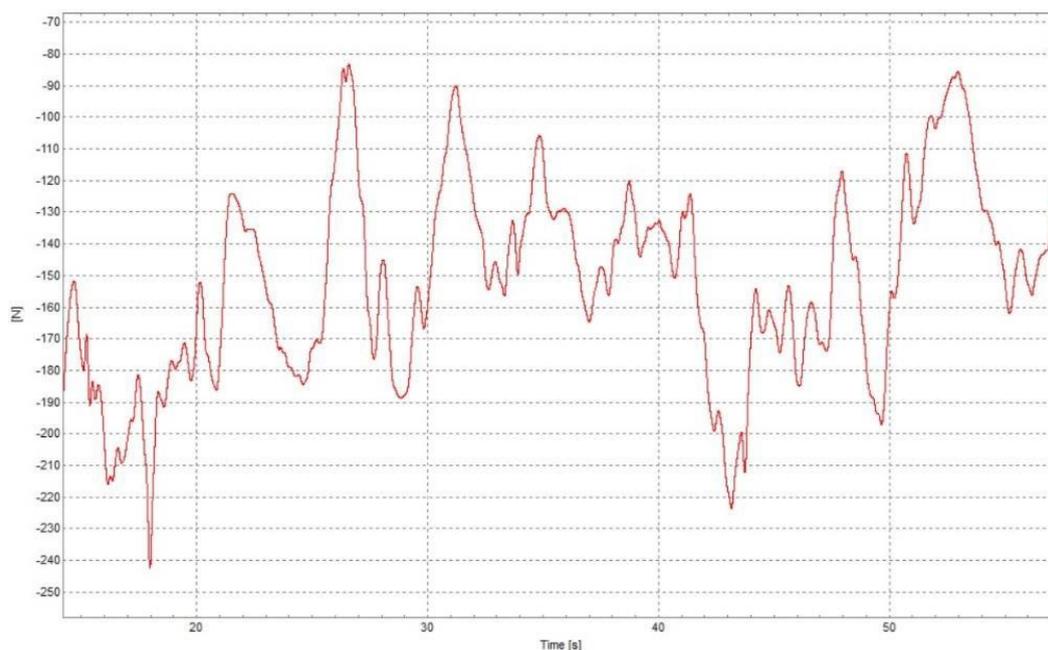


Gráfico 5.6. Terceiro Participante, segunda sessão. Maior força na perna esquerda.

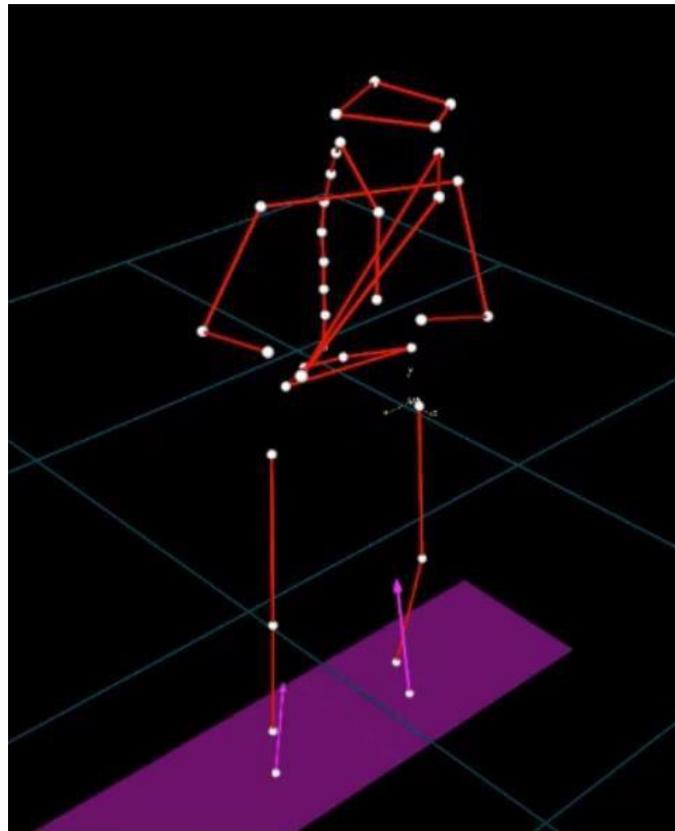


Figura 5.6. Terceiro Participante, segunda sessão, preferência e maior intensidade sobre a perna esquerda.

Do ponto de vista da execução musical, a segunda sessão apresentou clareza de articulação, maiores variações de dinâmicas e pulsação entre 78 e 82 b.p.m's, sendo agora a semínima como unidade de tempo.

Somando-se as duas sessões de coletas, o participante forneceu duas amostragens de performance. O Quadro 5.5 apresenta as durações em segundos das duas execuções do Terceiro Participante.

Primeira sessão de coleta	Única execução	83,940s
Segunda sessão de coleta	Única execução	43,537s

Quadro 5.5. Terceiro Participante, tempos em segundos de cada execução do excerto.

5.2. Dados coletados em entrevistas

5.2.1. Primeiro Participante

Em entrevista, indagado sobre possível conhecimento prévio de *Notas Soltas* e (em caso afirmativo) se esta composição fazia parte de seu repertório, o participante relata que sabia da existência da peça por já ter realizado trabalhos de iniciação científica sobre a obra para flauta do compositor, mas que seu contato com a peça em questão foi superficial, sem ter realizado qualquer estudo ou escuta de gravações da mesma.

O participante relata que, no espaço de tempo entre as duas sessões, não buscou dados sobre a obra e sobre o compositor por conta de já ter acumulado informações durante seu processo acadêmico de iniciação científica. Conforme seu relato, a obra foi incorporada na sua rotina de estudos durante o período das coletas, embora afirme que não destinou o mesmo tempo de estudo a esta peça em comparação ao tempo destinado ao repertório do semestre corrente no seu curso superior. O participante comenta que, uma vez que foi solicitado apenas um excerto de *Notas Soltas*, não seria necessário o mesmo tempo de estudos que dispensaria para as demais obras que vinha trabalhando.

Sobre sua metodologia de estudos para a obra, comenta que não buscou referências de registros da peça, mesmo afirmando que acredita haver gravações disponíveis na internet. Justifica esta decisão por acreditar que uma interpretação de outro músico poderia interferir em seu processo de leitura, para o qual, segundo o participante, pretendia buscar a maior precisão rítmica possível. Para o participante, a escrita de Kiefer é muito detalhada, fato que o motiva a focar sua atenção na leitura visando executar “o que ele [Kiefer] quer, daquele jeito”. Sobre sua prática, afirma que estabelece pequenos trechos, estuda cada um por poucos minutos, fazendo um rodízio destes fragmentos. Segundo o flautista, para ficar concentrado no que está exercitando, evita repetir por muito tempo o mesmo trecho, fazendo alternância de pontos específicos e de repertório. Comenta que também estudou o excerto no violão, pois, segundo ele, a estratégia de prática em outro instrumento o auxilia na memorização. Argumenta que como a obra, a seu ver, não é idiomática ao violão, se obrigaria a saber as notas de memória. Indagado sobre utilização de ferramentas usuais como metrônomo e afinador, o participante confirma apenas a utilização do metrônomo, justificando que tinha como foco de estudo a precisão rítmica. Para ele, “uma regularidade, uma fidelidade à escrita, à parte rítmica”. Afirma que não costuma

usar afinador na sua prática.

Questionado em entrevista sobre se seus movimentos corporais durante a segunda sessão de gravação haviam sido planejados, o participante comenta que não pensara em uma “parte gestual” (conforme suas palavras). Afirma que a fim de focar sua execução nas dinâmicas e nos ritmos, não pensou “propositalmente em nenhum gesto”.

Após assistir ao vídeo de reconhecimento, no qual os participantes estavam ordenados de forma diferente à sua sequência na ocasião das coletas, sendo nomeados como A, B e C, o flautista se identifica de forma correta, sendo que para esta apresentação lhe foi atribuída a letra C. Indagado sobre o porquê acredita ser o flautista C, o participante observou as diferenças nos sons dos 3 participantes, se identificando pelo timbre de forma acertada. Também por questões de execução como andamento que, segundo ele, buscou “não fazer tão rápido”. Segundo o participante, nesta sessão de coletas não estava preocupado com andamento pois acreditava que as coletas teriam continuidade nas semanas seguintes se não tivesse ocorrido a situação de pandemia instalada naquela ocasião. Por seu relato, o andamento seria desenvolvido conforme progrediria o estudo. Outro aspecto que menciona é o trinado, pois, por eliminação da comparação de sua escuta sobre os outros participantes, sua execução do ornamento se equivaleria à letra C. Afirma também que foi possível se identificar pela representação gráfica dos executantes, em suas palavras, “o tamanho dos bonequinhos”.

Após assistir aos vídeos de suas duas sessões, o participante foi indagado sobre sua percepção acerca de suas possíveis interações entre a música e o corpo. O participante inicia respondendo de forma reflexiva sobre sua prática afirmando que tem o hábito de muita movimentação, seja necessária ou desnecessária, segundo sua ótica, podendo ajudar ou mesmo prejudicar a performance e a interpretação. Segundo ele, o conselho que sempre recebia seria para ficar parado, sem se mexer enquanto tocasse. Diz que, em um estudo mais técnico onde há preocupações com notas, por exemplo, e que o repertório não se encontra em uma “fase madura”, objetiva movimentar-se o mínimo possível, visando estabilidade. Acredita que, em suas performances para esta pesquisa, sua movimentação reflita uma tentativa de não se movimentar, uma vez que, segundo seu julgamento, a obra ainda não estaria madura. Afirma que inconscientemente tentou não se movimentar objetivando, segundo seu julgamento, acertar as notas e demais desafios propostos pela obra. Sua percepção quanto à movimentação é de contenção com movimentos não pensados, sem o objetivo de

contribuição na interpretação. “Algo bem frio”.

Questionado sobre sua visão acerca de seu processo de construção interpretativa em meio ao período de coletas para esta pesquisa, o participante observa equívocos de notas na primeira sessão que ocorreram em menor quantidade na segunda. Observa, na questão interpretativa, os aspectos de dinâmicas e tempos, segundo seu julgamento, mais precisos. Se questiona quanto à percepção de fraseado, pois relata que durante o estudo, no espaço de uma semana, procurou não dar margem a interpretações que o prejudicassem de seguir um pulso (“metrônomo” conforme suas palavras). Relata que os trechos repetidos durante a segunda execução da segunda sessão vão ao encontro da busca pela realização de dinâmicas, citando como exemplo o *fortissimo* do compasso 16 e os contrastes de dinâmicas de seu entorno.

5.2.2. Segundo Participante

Em entrevista, indagado sobre possível conhecimento prévio de *Notas Soltas e* (em caso afirmativo) se esta obra fazia parte de seu repertório, o participante relata que não conhecia a peça antes da participação na pesquisa.

O participante relata que não buscou informações sobre a obra e sobre o compositor durante o período das coletas de dados. Conforme seu relato, a obra foi incorporada na sua rotina de estudos apenas durante este período.

Sobre sua metodologia de estudos para a obra, o participante relata que, se não estivesse enganado, estudava a peça em dias intercalados, com sessões práticas de aproximadamente 30 minutos, sempre com utilização de metrônomo “para ir gradualmente vencendo a peça”. Relata que focou apenas nos compassos estabelecidos para as coletas e que, devido à interrupção das sessões de gravações em função da pandemia, não deu continuidade no estudo do restante da peça. Segundo seu julgamento, conseguiu “levantar bastante rápido” o excerto em função do andamento proposto pelo compositor, embora acredite não ter conseguido aprimorar “questões da performance”, ficando estes aspectos para o momento da coleta.

Questionado sobre se seus movimentos corporais durante a segunda sessão de gravação haviam sido planejados, o participante afirma que em nenhum momento pensou em movimentos corporais intencionais. Afirma que tem por hábito não realizar movimentos, “gestos ou interpretação corporal” (conforme suas palavras) em sua rotina de estudos, objetivando focar-se em aspectos técnicos da prática como respiração,

apoio, postura, digitação (“autoconhecimento das questões técnicas do instrumento”). Segundo seu julgamento, isto o auxilia a aumentar sua percepção sobre estes elementos, visando o que chamou de “estabilidade total”. Com relação à sua execução do excerto na segunda coleta, o participante comenta que, se houve movimento, não foi planejado. “Foi, talvez, um pouco pela questão do nervosismo da execução e do registro. Enfim, tentar fazer o melhor *take* possível, o melhor registro no menor tempo possível. Então, não foi intencional qualquer movimento que eu tenha tido”.

Após assistir ao vídeo de reconhecimento, no qual os participantes estavam ordenados de forma diferente à sua sequência na ocasião das coletas, sendo nomeados como A, B e C, o flautista se identifica de forma correta, sendo que para esta apresentação lhe foi atribuída a letra A. Indagado sobre o porquê acredita ser o flautista A, o participante relata que se identifica principalmente pela sonoridade, e acredita que foi possível se reconhecer pelos “gestos” (conforme suas palavras). Indagado sobre o que ele quis dizer ao se referir a “gestos”, o participante fala em “progressões de movimentos” e “gestos visuais” que conseguiu identificar.

Após assistir aos vídeos de suas duas sessões, o participante foi indagado sobre sua percepção acerca de suas possíveis interações entre a música e o corpo. De posse da partitura, o participante destacou que a maioria de seus gestos corporais possuíam a mesma característica que as figuras rítmicas aceleradas do início da obra. O flautista fala em “gestos bastante *leggeros*⁷¹”, observando principalmente o pescoço e o ângulo da cabeça para cima, demonstrando em solfejo sua execução de movimento. O participante reforça sua percepção sobre os movimentos de cabeça sob os três primeiros compassos da obra, descrevendo como “...gestos de digitação e de embocadura bem rápidos acompanhando as figuras rítmicas”, visíveis de forma muito “evidente” (conforme palavras de seu julgamento). Acrescenta que percebe os mesmos tipos de movimentos em todas as divisões rápidas. Relata que sente se deixar levar corporalmente, fazendo esses gestos de uma maneira bem acelerada, rápida e um pouco “afobada”.

Questionado sobre sua visão acerca de seu processo de construção interpretativa em meio ao período de coletas para esta pesquisa, o participante primeiramente observa modificações relacionadas à “clareza rítmica”. Conforme seu relato, apesar de lembrar das instruções para a primeira sessão que possibilitavam leitura em andamento que

⁷¹ *Leggero*, termo musical de origem italiana que significa “leve, ligeiro”.

julgasse mais “confortável”, o flautista comenta que, na hora da execução não acessou esta informação, deixando-se influenciar pela indicação de andamento animado da partitura, terminando por executar o excerto praticamente no andamento, conforme seu julgamento. Sobre o fato, conforme suas palavras, o primeiro registro “acabou ficando bastante afobado, sem muito pulso, sem muita clareza rítmica”. Relacionando com a segunda coleta, afirma que consegue perceber maior clareza de ritmo, pulsação e articulação. Percebe mais contrastes entre as figuras rápidas e as figuras “*pesantes*” mais longas.

5.2.3. Terceiro Participante

Indagado sobre possível conhecimento prévio de *Notas Soltas* e (em caso afirmativo) se esta obra fazia parte de seu repertório, o participante relata que conhecia o compositor, mas não a obra em questão.

O participante relata que não buscou informações sobre a obra durante o período de coletas. Contudo, afirma que se informou sobre o compositor por tratar-se de seu objeto de pesquisa em iniciação científica. Comenta que a obra foi incorporada na sua rotina de estudos por pouco período de tempo, justificado pelos transtornos causados pela pandemia de COVID-19. Segundo seu relato, não praticou a obra tanto quanto acreditava ser o necessário. Contabiliza cerca de 2 ou 3 vezes, totalizando aproximadamente meia-hora de estudos somando-se todas suas sessões práticas. Acrescenta que realizou em torno de 15 minutos de leitura sem o instrumento.

Sobre sua metodologia de estudos para a obra, relata que iniciou com uma leitura sem o instrumento, utilizando metrônomo para marcar a unidade de tempo em colcheia. Afirma ter realizado uma leitura em tempo lento, justificando o fato pelos ritmos serem muito rápidos e difíceis conforme seu entendimento. Segundo suas palavras, a leitura foi “sucinta”, “rasa”, “não pude dizer que eu estudei de verdade a peça”, embora afirme ter conseguido compreender os ritmos que não havia entendido durante a leitura à primeira vista. Afirma que, após esta etapa, foi ao instrumento e tocou “umas 3 ou 4 vezes” a obra no período entre as coletas.

Questionado em entrevista sobre se seus movimentos corporais durante a segunda sessão de gravação haviam sido planejados, o participante afirma que não, embora comente que os mesmos se deram de forma involuntária. O flautista salienta que aqueles seriam os movimentos que costuma utilizar no dia a dia. “Eu simplesmente

toquei a peça como eu já tinha estudado”.

Após assistir ao vídeo de reconhecimento, no qual os participantes estavam ordenados de forma diferente à sua sequência na ocasião das coletas, sendo nomeados como A, B e C, o flautista se identifica de forma correta, sendo que para esta apresentação lhe foi atribuída a letra B. Indagado sobre o porquê acredita ser o flautista B, o participante relata que consegue identificar quem são os demais participantes por questões que envolvem características físicas e de hábitos antes de execuções (“preparação de embocadura”). Indagado sobre se sua conclusão foi embasada por critérios de eliminação para se identificar como o flautista B, o participante afirma que pode estar errado, mas confirma sua crença de escolha na letra B.

Após assistir aos vídeos de suas duas sessões, o participante foi indagado sobre sua percepção acerca de suas possíveis interações entre a música e o corpo. Primeiramente o participante observa seus movimentos de braços “como forma de expressão”, justificando como um hábito seu, embora afirme que teve intenção de minimizar a utilização do corpo. Diz não ter tocado como de costume. Conforme suas palavras, tentou tocar com “o mínimo de movimento possível”. Indagado sobre o porquê desta escolha em minimizar movimentações, o participante diz que para ele o “movimento é uma distração”. Segundo seu relato, sempre que é submetido a uma leitura à primeira vista em situações que não em privado (dando como exemplo uma situação de avaliação), tenta minimizar as movimentações a fim de ter condições de focar mais no que está fazendo. Considera que a movimentação pode atrapalhar sua leitura. Indagado sobre se na segunda sessão foi utilizada a mesma opção de minimização de movimentos, o participante diz que não. Convidado a exemplificar os movimentos de braços que se refere, o flautista relembra as anacruses, onde, segundo sua observação, realiza movimento descendente, “como se fosse um movimento de ataque da nota”.

Questionado sobre sua visão acerca de seu processo de construção interpretativa em meio ao período de coletas para esta pesquisa, o flautista comenta que tem por hábito compreender a obra sempre que inicia a preparação de uma peça nova. Assim, acredita que houve uma grande diferença em suas performances, pois considera que neste período de tempo entre as sessões foi possível entender a obra. Relata que enfrenta dificuldades em leituras à primeira vista por falta de entendimento e observa que comete alguns equívocos em ritmos por estar pensando em subdivisões e, por consequência, pode ter “comido” ou “sobrado” tempo. Para a segunda sessão,

justificando pelo fato de ter compreendido a obra e refletido sobre ela, reforça que percebe uma diferença muito grande. Afirma que o tempo de estudo não é só leitura e execução de uma peça, mas também o tempo de reflexão sobre a mesma. “Se a gente foi dormir, ficou pensando um pouco que seja naquela peça, aquilo vai agregar no que a gente vai fazer futuramente sobre ela”. Diz-se mais seguro na segunda sessão.

CAPÍTULO 6. DISCUSSÃO

Os dados apresentados nos capítulos anteriores possuem naturezas distintas, e, portanto, foram obtidos através de procedimentos metodológicos variados. A análise de *Notas Soltas* apresentada no Capítulo 3 expõe uma possível compreensão sobre gestos musicais escritos da obra, inseridos no âmbito do entendimento que hoje se tem sobre a produção composicional de Kiefer. Os gestos musicais sonoros, oriundos das performances dos participantes, bem como seus gestos corporais foram obtidos em laboratório, registrados em áudio e vídeo e expostos descritivamente no Capítulo 5. As percepções individuais dos flautistas sobre suas execuções e seus relatos sobre todo o processo de construção interpretativa foram obtidos através de entrevistas e nos trazem informações complementares às performances de cada participante. Isto nos auxilia na busca pelo entendimento das possíveis relações da interconectividade gestual.

Conforme Jensenius e colaboradores (2010), os gestos em música podem ser estudados a partir de diferentes pontos de vista, podendo adentrar em campos subjetivos ou objetivos, comunicativos ou fenomenológicos, biomecânicos ou funcionais (ver subcapítulo 2.3). Em síntese, as visões que o autor apresenta sobre a compreensão gestual (importante observar que se tratam de movimentações corporais) contemplam aspectos que envolvem questões relacionadas à descrição do formato e duração do gesto, suas condições biológicas para realização e sua função como agente de comunicação. Nesta ótica, os dados de gestos corporais coletados em laboratório para a presente pesquisa, conforme expostos no Capítulo 5, se inserem nos âmbitos fenomenológico e comunicativo, devido aos caracteres descritivos e comunicativos. Da mesma forma, estabelecendo-se um paralelo entre corpo e música, os gestos musicais em suas duas modalidades abordadas no presente trabalho podem ser entendidos de forma fenomenológica e comunicativa, uma vez que suas características também se enquadram nos aspectos descritivos de dimensão, velocidade e tempo, além de suas funções de comunicação, ainda que subjetivas.

Esta discussão pretende cruzar as informações obtidas através de uma ótica 1) fenomenológica, na qual a ação corporal geradora do movimento é analisada; e 2) comunicativa, na qual a ação corporal é relacionada com o som correspondente na busca pela compreensão de um sentido que interconecte os gestos corporais e musicais. Para tanto, analisaremos em um primeiro momento as condições que se formaram para as construções interpretativas e realizações das performances dos participantes. No

momento posterior, abordaremos questões relacionadas à interconectividade gestual apresentadas nas diferentes execuções dos flautistas.

6.1. Construção interpretativa e performática dos participantes

De acordo com os dados obtidos nas sessões de coletas e nas entrevistas, é possível traçar um panorama das transformações interpretativas e performáticas ocorridas nas atuações dos participantes. Da mesma forma, a leitura destes dados nos permite estabelecer paralelos entre os três flautistas convidados. O Quadro 6.1 apresenta uma síntese das informações relatadas pelos participantes em entrevista, e expõe aspectos pertinentes aos respectivos processos individuais de construção interpretativa.

	Primeiro Participante	Segundo Participante	Terceiro Participante
1. Contato prévio da obra.	Não.	Não.	Não.
2. Busca sobre informações sobre obra/compositor.	Não.	Não.	Não.
3. Incorporação da obra na rotina de estudos.	Sim.	Sim.	Sim, mas com pouca frequência.
4. Tempo de estudo destinado ao excerto.	Poucos minutos, mas com regularidade.	Dias intercalados com 30 minutos por vez.	3 ou 4 vezes com 15 minutos de leitura sem instrumento.
5. Utilização de ferramentas de auxílio para estudos.	Metrônomo.	Metrônomo.	Metrônomo.
6. Planejamento de movimentos durante o estudo.	Não.	Não.	Não.
7. Auto reconhecimento no vídeo apresentado	Sim.	Sim.	Sim.
8. Fatores do auto reconhecimento.	Sonoridade, andamento, interpretação musical e componente visual.	Sonoridade e características de movimentação.	Por eliminação baseada em características dos demais participantes.
9. Elementos identificados na interação música + corpo.	Não identificou interação.	Movimentos rápidos do pescoço e cabeça nos três compassos iniciais.	Movimentos dos braços em anacruses.

10. Entendimentos sobre o processo de construção interpretativa durante as sessões.	Maior acerto de notas na segunda sessão, maturação de dinâmicas, fraseados e divisões.	Aumento na clareza de pulso, ritmo e articulações. Maior contraste entre motivos rápidos e longos.	Maior compreensão dos aspectos rítmicos na segunda sessão.
---	--	--	--

Quadro 6.1. Construção interpretativa dos participantes conforme seus relatos em entrevistas individuais.

As linhas de 1 a 6 do quadro trazem informações acerca do *background* dos participantes sobre a obra e o compositor, bem como suas estratégias de construção interpretativa e performática desde o primeiro contato com a partitura até a segunda coleta. É evidente, diante destes dados, a similaridade das características demonstradas por todos os participantes nestes aspectos em questão. Isto pode estar relacionado ao fato de que os três flautistas possuem históricos similares, conforme exposto no subcapítulo 4.2: idades, experiências pré-universidade, tempo aproximado no curso superior sendo que todos faziam parte da mesma classe à época. Tais fatos permitem que os participantes estejam em condições próximas ou até mesmo idênticas de expertise. Desta forma, é compreensível que suas tomadas de decisões sejam parecidas. Contudo, os dados obtidos a partir das performances dos mesmos apresentam particularidades específicas de cada participante que nos permitem observar determinadas características individuais.

O Primeiro Participante apresentou uma leitura cautelosa na primeira sessão. Este fato é visível através de seus gestos corporais de pouca amplitude e de muita estabilidade no equilíbrio. A realização musical foi constante em parâmetros de velocidade e dinâmica, demonstrando poucas oscilações. Sua metodologia de estudos, conforme relato, foi regular e sistemática. Isto se confirma ao observarmos os avanços performáticos apresentados na segunda sessão. Nesta situação, o participante apresenta um repertório mais amplo de gestos corporais em maior conexão com o texto musical. Seus movimentos tornam-se mais amplos e mais variáveis nos pontos de equilíbrio das pernas. Da mesma forma, a realização musical é mais veloz e apresenta maiores variações de dinâmicas, fato que agrega expressividade reforçada através da maior interconexão entre os gestos corporais e musicais.

O Segundo Participante realizou a leitura à primeira vista de forma aparentemente tensa. Este fato pode ser visto no momento da execução do primeiro

ataque, o qual é imediatamente repetido, e ao término da sessão, momento no qual o participante “desmonta” sua postura de performance de forma repentina fazendo um gesto negativo com a cabeça. A realização musical é estável nos parâmetros de andamento e dinâmicas, apresentando alguns equívocos de notas e ritmos, fato comum e esperado em situações de primeira leitura. Sua rotina de estudos para o excerto, conforme relato, foi criteriosa, regular e sistemática, envolvendo tempo de prática pré-determinado, utilizações de ferramentas de auxílio e objetivos. Tal metodologia mostrou-se eficiente visto os resultados obtidos na segunda sessão de coletas. Nesta situação, o participante apresentou uma performance consolidada para o excerto. O andamento realizado estava próximo ao proposto pelo compositor. As dinâmicas foram realizadas com maior contraste. Os gestos corporais conectam-se de forma expressiva com os gestos musicais realizados.

O Terceiro Participante demonstra muita preocupação e cuidados com a leitura à primeira vista. É perceptível ao ouvinte que o flautista opta por uma execução extremamente lenta, fato comprovado em entrevista a esta pesquisa quando o participante afirma que contava a colcheia como unidade de tempo. Seus gestos corporais foram contidos. De acordo com sua entrevista, o excerto não foi incorporado na rotina de estudos. Entretanto, na segunda sessão é possível notar um avanço em relação à primeira semana no que diz respeito à realização musical. Esta demonstrou-se mais veloz, embora, aparentemente, ainda em processo de construção de um entendimento.

Conforme relato dos participantes nas entrevistas para esta pesquisa, nenhum dos flautistas conhecia a obra proposta, apesar de o compositor ser conhecido de dois participantes (Primeiro e Terceiro) devido a seus estudos acadêmicos de iniciação científica. Desta forma, verifica-se que os participantes optaram por não ampliar seus conhecimentos acerca da obra e/ou do compositor durante o período de uma semana em que se estendeu o processo metodológico deste trabalho. Assim sendo, o excerto da peça apresentou-se como desafio inédito aos participantes, os quais tiveram a oportunidade de maturar o trecho seguindo suas próprias estratégias de estudo durante 7 dias.

Apesar de um embasamento teórico sobre Kiefer e *Notas Soltas* não ter sido incorporado na rotina dos participantes, suas estratégias de estudo descritas nas entrevistas vão ao encontro das variadas técnicas descritas na literatura especializada. Estudos com repetições, auxílio de metrônomo, redução de andamentos, memorização,

análise da partitura são citados pelos participantes. Com relação ao tempo de estudo diário dedicado ao excerto, o Terceiro Participante apresentou menos envolvimento que os demais. Isto pode ser traduzido pelos resultados obtidos na segunda sessão na qual, apesar do elevado nível de correção da sua execução, seu andamento foi relativamente mais lento que os andamentos dos demais participantes.

De acordo com o relato do Terceiro Participante, podemos afirmar que, para este flautista, as divisões rítmicas complexas seriam desafios do excerto. Desta forma, o andamento reduzido de sua performance final pode ser entendido como uma estratégia que visasse garantir um maior grau de acertos para um parâmetro, no seu julgamento, mais difícil. De uma forma geral, entre os três convidados desta pesquisa, suas estratégias de estudos se demonstraram eficientes, uma vez que todos os participantes atingiram avanços interpretativos aparentes.

As linhas de 7 a 10 do Quadro 6.1 trazem questões relacionadas à percepção dos participantes sobre suas próprias execuções no que se refere a autorreconhecimento, entendimentos e interpretações sobre suas performances. No que diz respeito ao autorreconhecimento, todos os flautistas se identificaram de forma correta. Contudo, as justificativas que embasaram suas respostas não se deram de forma unânime. Dois flautistas se fundamentaram nos aspectos de sonoridade, movimentação e componente visual, e um fundamentou em escolha por eliminação. Tal fato nos demonstra que, ao mesmo tempo em que ocorre um autorreconhecimento sobre aspectos próprios individuais, há a simultaneamente a identificação de características idiossincráticas que um participante reconhece dos demais (é importante lembrar que todos os participantes são conhecidos entre si).

Acerca dos entendimentos sobre interação música e corpo, as percepções, quando ocorreram, foram variadas, fato que se justifica pela individualidade nas performances. A respeito de suas observações no que tange entendimentos do processo de construção interpretativa, nota-se que os flautistas relataram apenas características relacionadas a padrões sonoros como articulação, dinâmicas, ritmos. Nenhum descreveu questões corporais, fato que pode indicar que, no caso dos participantes desta pesquisa e naquele momento, a construção interpretativa teve maior foco em aspectos musicais do que corporais. Podemos, então, afirmar que apesar de os participantes estarem cientes de que o presente estudo possui um viés voltado para o gesto corporal, as performances aqui registradas tiveram sua preparação e execução mais focadas na realização de gestos musicais, fato que não exclui a existência de gestos corporais conectados à

realização musical.

Apesar de os participantes estarem cientes de que seus movimentos corporais estariam sendo monitorados durante as sessões de coletas de dados (obviamente devido a todo aparato tecnológico fixado em seus corpos e instrumentos), os mesmos não estavam informados sobre como estes dados seriam analisados. Acerca das orientações para a semana entre uma coleta e a outra, os participantes foram convidados a estudarem o excerto de acordo com suas próprias escolhas.

Sobre este período, os participantes mostraram, de acordo com as entrevistas, maior preocupação com resoluções dos problemas musicais. Indagados sobre ocorrência de possíveis planejamentos de movimentos corporais para a segunda sessão, ou seja, após um período de envolvimento individual não orientado com o excerto, os flautistas foram unânimes afirmando que não houve. Entretanto, nota-se que os participantes não estão alheios a suas ações corporais uma vez que, como dito pelo Segundo Participante, buscam minimizar seus movimentos durante o estudo visando o controle técnico, ou afirmação do Terceiro Participante sobre seus movimentos durante a coleta serem os mesmos que emprega no seu cotidiano.

Sobre uma possível interconexão entre corpo e música, apenas o Segundo Participante observa movimentos conectados à realização musical. O flautista descreve seus gestos de cabeça em sincronia com os golpes rítmicos iniciais do excerto, atribuindo um significado “*leggero*⁷²”.

A segunda sessão para o Primeiro e o Segundo Participante pode ser entendida como performance e estudo, uma vez que ambos optaram por uma estrutura idêntica de atuação. Os dois instrumentistas realizaram suas segundas execuções com momentos de estudos de partes problemáticas, conforme seus julgamentos, possibilitando, assim, que pudéssemos acompanhar parte de seus processos de construção interpretativa. Analisemos, então, a segunda execução da segunda sessão destes dois participantes.

Entre a primeira e a segunda execuções, o Primeiro Participante realiza um movimento de “balanço” com os braços na posição de performance flautística. Este ato não é acompanhado de som e pode sugerir, a um observador, que o músico visou relaxar a musculatura para o início de uma nova execução.

Esta execução apresenta recorrência de movimentos similares aos observados na

⁷² “Leve, ligeiro”. Ver Nota de Rodapé 71.

primeira execução, tais como “balanços” leves que sugerem marcações de andamento, inclinações à frente com rápido recuo nos fragmentos musicais curtos. Observa-se que o movimento circular aproximado que o participante executa no trinado em sua primeira execução desta sessão de gravações ocorre de forma mais ampla na segunda execução, embora, assim como na anterior, também não descrevendo uma circunferência total.

Seu movimento de projeção à frente mais amplo ocorre em um momento de equívoco na execução de uma nota grave e pode ser entendido como um ato de aproximação dos olhos à partitura a fim de conferência de notação. Após a realização correta do fragmento, o flautista realiza um estudo do compasso 18 do excerto, repetindo o mesmo 3 vezes de forma métrica (como se este estivesse escrito com sinal de repetição). Neste momento, fica evidente a um observador a pulsação do participante devido ao seu movimento de “balanço” horizontal totalmente em sincronia com o andamento perceptível executado em relação às figuras rítmicas escritas por Kiefer. Da mesma forma ocorre o estudo do fragmento seguinte.

Para o Segundo Participante, a segunda execução da segunda sessão possui um maior índice de movimentação em relação às demais, fato que se confirma por apresentar momentos de repetição de determinadas passagens pelo flautista. Além disso, movimentos corporais nos primeiros 4 fragmentos rítmicos da obra apresentam maior amplitude neste momento, agregando movimentos dos braços em sincronia com a cabeça, fato que traz como consequência a movimentação do próprio instrumento. Todo este conjunto gestual inicial é realizado com leve projeção do corpo à frente.

O trinado é realizado com o corpo praticamente estável durante grande parte de sua duração, apresentando uma inclinação corporal para trás que coincide com o término do som e início de movimento respiratório para a continuidade da performance. Neste trecho não há alternância do ponto de equilíbrio (diferentemente à primeira execução) o qual novamente manteve-se preferencial na perna esquerda em grande parte da segunda execução.

Apesar da estabilidade corporal e do apoio das pernas contra o solo durante a execução do trinado, este gesto corporal, identificado na primeira execução em pontos de notas longas, torna a ocorrer nesta execução. Tal gesto é reforçado devido a sua aplicação sob a nota Ré aguda entre os compassos 12 e 13 (g.m.7.C), fato não ocorrido na vez anterior. Os momentos nos quais o participante realizou o estudo de determinados fragmentos musicais mediante repetições dos mesmos (segunda

execução) é identificado como o período de maior equilíbrio sob ambas as pernas nas três execuções registradas para esta sessão de gravações. A Figura 6.1 ilustra dois momentos: à esquerda um instantâneo qual o flautista revisava os g.m.9 e g.m.10; à direita o retorno ao equilíbrio na perna preferencial, coincidindo com o gesto musical final do excerto em nota longa. As setas rosas na figura indicam a aplicação de força das pernas contra a plataforma do solo.

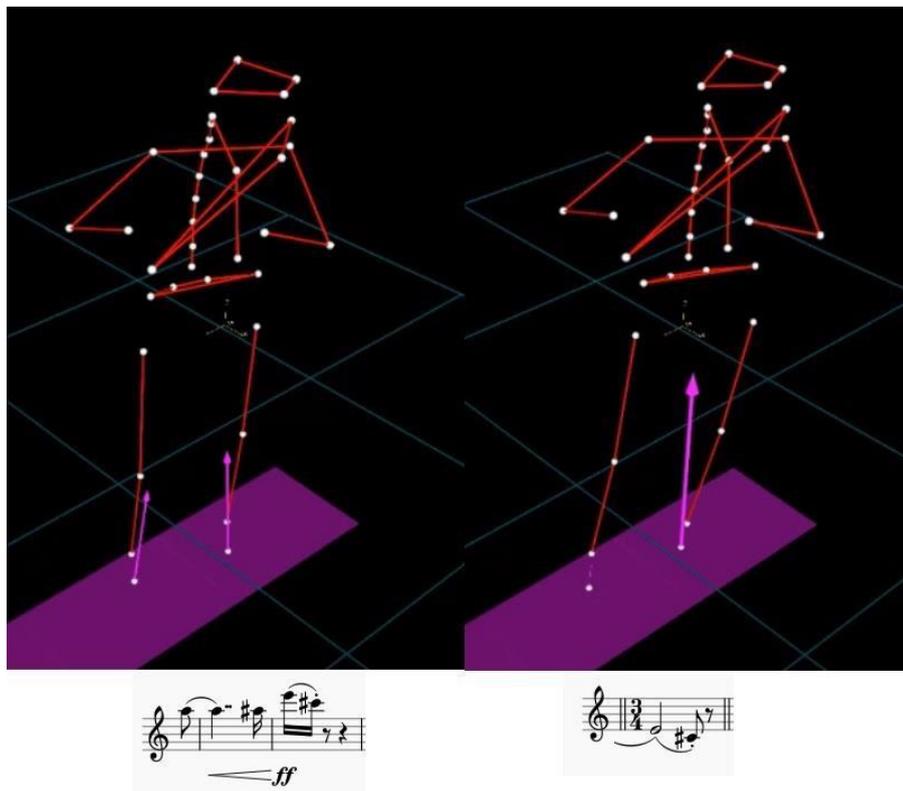


Figura. 6.1. Alternância da força das pernas contra o solo com retorno à perna preferencial.

6.2. Interconexões de padrões gestuais: corpo e música

Para a presente pesquisa optou-se por monitorar partes do corpo dos participantes que nos permitissem observar ações corporais de maiores amplitudes. Tal fato justifica a escolha por segmentos como braços, pernas e coluna em detrimento de mãos e dedos. Estes últimos possuem movimentos precisos de controle sonoro, mas que, apesar de poderem conter caráter expressivo, estão mais atrelados às demandas técnicas do que comunicativas. De acordo com Dahl e colaboradores (2010),

Os gestos de produção de som dos instrumentistas de sopro não são tão grandes e facilmente observados como os utilizados, por exemplo, por pianistas ou músicos de cordas. Em geral, os dedos não deixam as teclas e a preparação principal para o início de uma nota pode ser encontrada na respiração e na embocadura. Isto não significa que os instrumentistas de

sopros exibam menos gestos. O fato de os instrumentistas de sopros estarem "atados" ao seu instrumento através da boca ou palheta faz deste instrumento uma espécie de extensão do próprio corpo do músico. Se o músico levantar a cabeça ou os braços o instrumento deve seguir, amplificando o gesto visual e tornando-o mais fácil de ver" (DAHL et al., 2010, p.8 de 75).⁷³

Desta forma, buscamos identificar nos participantes gestos corporais que fossem para além da relação obrigatória entre o músico e o instrumento. O monitoramento da flauta se fez necessário por entendermos que esta pode se mover juntamente com a condução do flautista. Diferentemente de um piano, por exemplo, que é um instrumento estático e fixo no solo, muitos instrumentos de sopro, devido a suas dimensões reduzidas, acabam se incorporando ao corpo do performer e, por consequência, agregando funções gestuais expressivas. Assim, nosso entendimento é de que o conjunto formado por grandes segmentos do corpo mais a flauta, formam uma unidade.

De forma geral, os três participantes desta pesquisa apresentaram gestos corporais e musicais contidos na primeira sessão, tornando-os mais expressivos e interconectados na segunda sessão. O Primeiro e o Segundo Participante evoluíram no espaço de uma semana ampliando o repertório corporal, o entendimento e a interpretação do excerto, atribuindo maior consistência à suas performances. Apesar de o Terceiro Participante aparentar que seu processo ainda estava em andamento durante sua segunda sessão, podemos afirmar que, a exemplo dos demais, houve avanço em sua performance, embora menos aparente.

Encontramos relações entre os gestos corporais dos participantes e conceitos debatidos por McNeill & Levy (1982), McNeill (1992) e Cienki (2008), presentes no Capítulo 2. Assumindo-se que a obra adotada nesta pesquisa se encontra no campo da abstração, os gestos *Metafóricos* catalogados pelos autores podem ser relacionados a ações corporais dos participantes deste trabalho, uma vez que significados de natureza subjetiva podem ser interpretados a partir das ideias musicais abstratas.

Também é possível identificar gestos da categoria *Batida*. Classificada como gestos rítmicos que marcam palavras ou frases como significativas para o discurso,

⁷³ The sound-producing gestures of wind instrumentalists are not as large and readily observed as those used by, for instance, pianists or string players. In general, the fingers do not leave the keys and the main preparation for the onset of a note can be found in the breathing and embouchure. This does not mean that wind players display fewer gestures. The fact that wind instrumentalists are "attached" to their instrument via the mouth piece or reed makes the instrument somewhat of an extension of the player's own body. If the player raises the head or the arms the instrument must follow, amplifying the visual gesture and making it easier to see. (DAHL et al, 2010, p.8 de 75)

ocorrem em nossos participantes de forma mais recorrente sob os g.m.1, g.m.2 (A e B) e g.m.3, ora com movimentos de cabeça, ora com movimentos de corpo que acentuam as figuras rítmicas no início de *Notas Soltas*. Da mesma forma, identificamos gestos da categoria *Icônica*. Estas ações, descritas como representações de formas, são mais visíveis em nossos participantes associados aos gestos musicais de notas longas (g.m.4, g.m.6, g.m.10) através dos gestos corporais circulares e de alternância de equilíbrio (força das pernas contra o solo causando deslocamento de um membro para o outro), os quais podem ser interpretados como descrições de uma figuração musical longa.

Os gestos rítmicos de braços e cabeça identificados em nossos participantes no início da obra também podem ser associados aos gestos *arrastados* na categoria de *facilitadores sonoros*, conforme descreve Jensenius e colaboradores (2010). Para os autores

a multi-funcionalidade de um gesto é bem ilustrada nos chamados gestos arrastados, como bater com um pé, acenar com a cabeça ou mover toda a parte de cima do corpo em sincronia com a música. Estes gestos podem ajudar o músico a acompanhar o ritmo, e servir de sinal para outros músicos, bailarinos ou para o espectador. Embora tais gestos variem consideravelmente entre intérpretes e estilos de performance, podem ser considerados importantes para o ritmo da atuação. É importante notar que os gestos arrastados podem ser geradores de ritmo e de tempo, no mesmo modo em que o ritmo e o tempo na música podem ser geradores de movimentos. (JENSENIUS et al, 2010, p.35 de 57)⁷⁴

No caso dos participantes da presente pesquisa, tais ações podem ser identificadas de maneira mais evidente na primeira sessão de cada um, momentos nos quais os flautistas ainda não estavam familiarizados com a obra a ser executada e podem, por esta razão, terem se utilizado de tais ferramentas para auxiliá-los no processo inicial de leitura.

Os *gestos de acompanhamento*, ou *mímicos*, propostos por Gibet (1987), Cadoz (1988), Delalande (1988) e Wanderley & Depalle (2004) possuem afinidade conceitual aos gestos *icônicos* propostos por McNeill & Levy (1982) e McNeill (1992). Assim sendo, identificamos essas categorias em nossos participantes, em ações corporais recorrentes nos gestos musicais com figuras rítmicas longas. Citamos como exemplo as

⁷⁴ The multi-functionality of a gesture is well illustrated in so-called entrained gestures, like tapping a foot, nodding the head or moving the whole Upper body in synchrony with the music. These gestures may help the musician to keep track of the tempo, and serve as a signal to others performers, dancers or the preceiver. Although such gestures vary considerably between performers and performance style, They may be thought of as important for the timing in performance. It is importante to notice that entrained gestures can be a generator of rhythm and timing, in the same way as the rythm and timing in music can be a generator of movements. (JENSENIUS et al, 2010, p.35 de 57)

alterações de força nas pernas realizadas pelo Segundo Participante e movimentos circulares do Terceiro Participante. Tais gestos serão mais detalhados adiante.

Para Jensenius e colaboradores (2010), dançar com a música é o tipo mais comum de gesto de acompanhamento. Os autores destacam os movimentos de balanços rítmicos e mudanças de sustentação do peso em um estudo sobre os movimentos verticais de um clarinetista ao executar uma obra de Brahms. Tais movimentos estariam relacionados com padrões de respirações e fraseados. Da mesma forma que no estudo em questão, tais balanços podem ser observados nos flautistas desta pesquisa. Contudo, diferentemente do caso do clarinetista, no qual o balanço é observado em eixos verticais (estudo realizado com o instrumentista em pé), entre os participantes deste trabalho, o balanço pode ser observado nos eixos vertical e horizontal. Verticalmente, estão os gestos corporais identificados nas oscilações que envolvem movimentos de coluna entre direita e esquerda, frente e trás, e (a exemplo do caso do clarinetista) alternâncias de peso entre as pernas. Horizontalmente, identificamos balanços através de movimentos de braços e, por consequência, de todo segmento horizontal da flauta, com oscilações rítmicas para cima e para baixo.

Entre os flautistas desta pesquisa, os gestos corporais realizados pelas oscilações dos eixos verticais (colunas e pernas) podem ser classificados como *acompanhamento*, ou *mímicos*⁷⁵ uma vez que estes possuem ocorrências nos gestos musicais com notas longas (conforme explicado anteriormente), como, por exemplo, observado na segunda sessão do Segundo Participante. Nesta situação, o “balanço” do flautista torna possível uma interpretação de que o mesmo poderia estar movendo-se de um ponto a outro no decorrer do som prolongado, atribuindo a este um sentido de deslocamento. Tal interconexão gestual demonstra-se consolidada por este participante, uma vez que se mostra recorrente nas duas execuções da mesma sessão (ver vídeo <https://youtu.be/jn7U7MkracE>).

Por outro lado, os “balanços” identificados no eixo horizontal (tendo como parâmetro o segmento total da flauta) ocorrem de forma mais sutil - uma vez que suas amplitudes são menores – e possuem outra função. Tomamos como exemplo o Primeiro Participante, oscilações ocorridas sob o g.m.5 durante a primeira sessão (Gráfico 6.1) e sob os g.m.1, g.m.2 e g.m.3 durante a primeira execução da segunda

⁷⁵ Jensenius et. al (2010), Gibet (1987), Cadoz (1988), Delalande (1988) e Wanderley & Depalle (2004)

sessão (Gráfico 6.2). Apesar das naturezas dos gestos musicais serem distintas entre as duas situações, aparentemente os movimentos corporais objetivam auxiliar o flautista na sua contagem dos tempos musicais. Os gráficos 6.1 e 6.2 foram obtidos através da observação do pé da flauta do participante. O eixo vertical representa a altura em metros e o eixo horizontal o tempo em segundos. As curvas em vermelho mostram as oscilações deste ponto, as linhas azuis indicam as alturas médias do ponto durante os períodos de tempo seleccionados para análise e as linhas verdes indicam as alturas médias do ponto durante cada coleta.

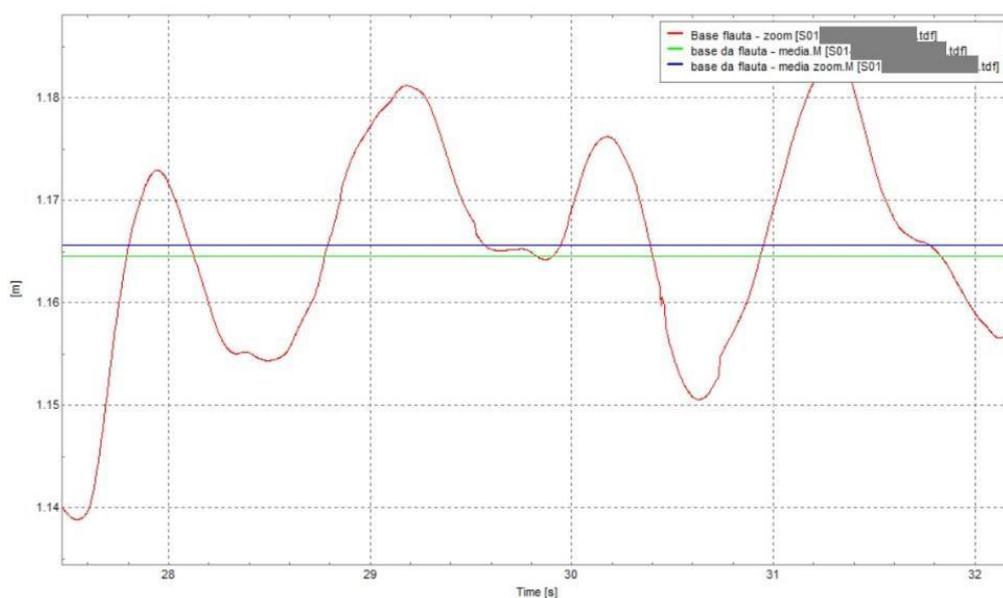


Gráfico 6.1. Primeiro Participante, primeira sessão g.m.5.

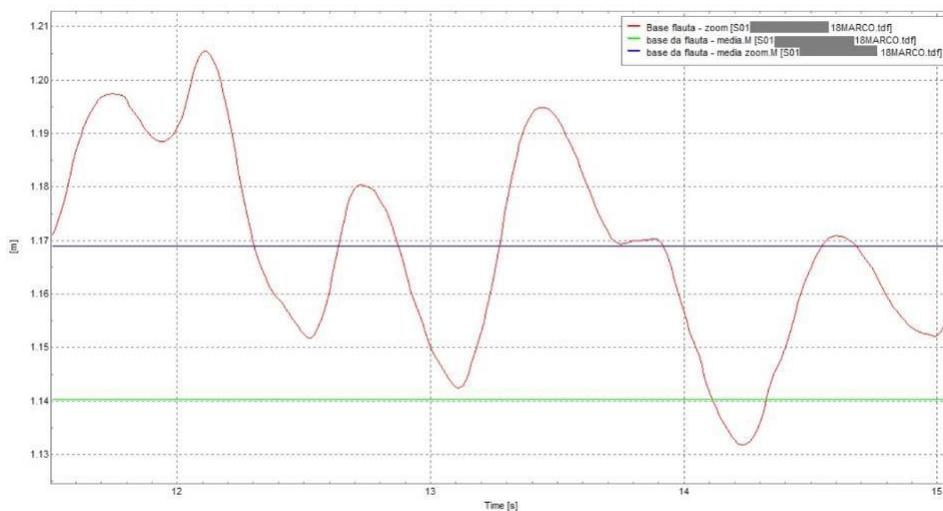


Gráfico 6.2. Primeiro Participante, primeira execução da segunda sessão g.m.1, 2 e 3.

Na primeira situação (Gráfico 6.1), os movimentos em questão são visíveis durante uma nota longa e permitem ao observador “ler” a pulsação do flautista. Na segunda situação (Gráfico 6.2), as oscilações ocorrem sob gestos musicais de caráter rítmico, permitindo, assim, interpretá-los como gestos *de Batida*⁷⁶ ou de *acompanhamento*⁷⁷ uma vez que poderiam estar relacionados com a ideia de agregar expressão ao gesto musical. Entretanto, ao se comparar o mesmo trecho musical com a terceira execução da segunda sessão deste participante, notamos que esta se demonstra menos incisiva corporalmente do que a primeira. Fato que nos leva a crer que na primeira execução, o participante utilizou-se do “balanço” como ferramenta de auxílio técnico para a performance. Assim sendo, entendemos que, no caso deste flautista, os balanços corporais no eixo horizontal identificados nas suas duas sessões relacionam-se a gestos *auxiliares/facilitadores sonoros*⁷⁸ devido a suas características aparentemente mais funcionais (do ponto de vista técnico) do que expressivo ou comunicativo.

Diferentemente, os movimentos no eixo horizontal (segmento total da flauta) realizados pelo Terceiro Participante apresentam em suas duas sessões características e funções diferentes das executadas pelo Segundo Participante. Os gestos corporais em questão ocorrem sob notas longas e se caracterizam por movimentos circulares que, assim como as alternâncias das forças das pernas no Segundo Participante, aparentemente descrevem uma trajetória que concorda com a duração da figura musical. Assim sendo, este gesto de eixo horizontal pode ser entendido como *icônico*⁷⁹ e de *acompanhamento*⁸⁰, uma vez que se estabelece uma relação visual descritiva de um evento musical de longa (ou maior) duração (ver Gráficos 6.3 e 6.4). Tal fato se torna ainda mais evidente durante a segunda sessão deste participante (em sua única execução), uma vez que as amplitudes de dinâmicas se tornam mais evidentes, fato que, retoricamente contribui para um maior entendimento da possível interconexão entre gesto corporal e gesto musical neste ponto. Os gráficos abaixo representam a

⁷⁶ McNeill & Levy (1982), McNeill (1992), Cienki (2008).

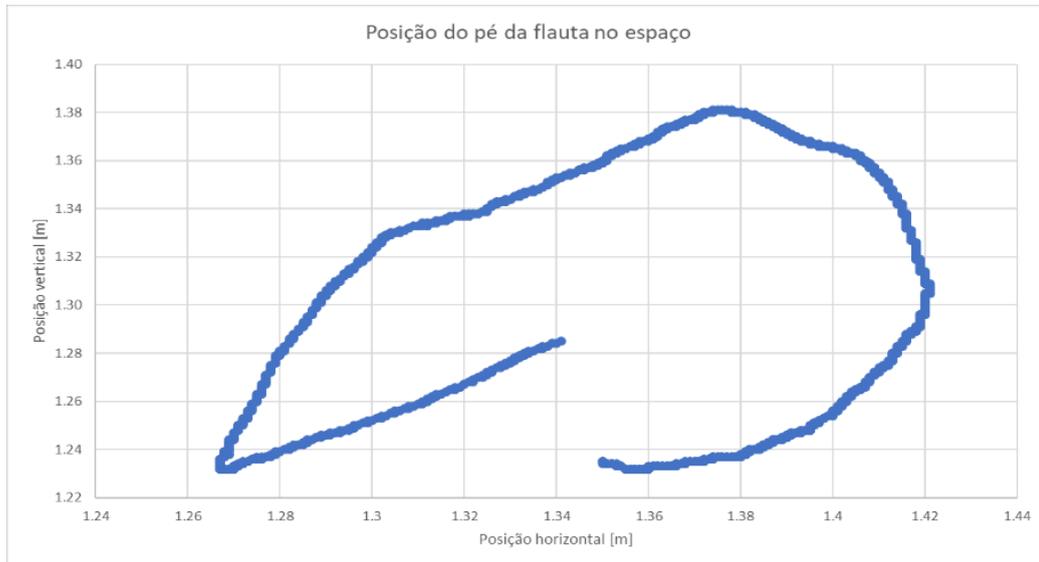
⁷⁷ Jensenius et. al (2010), Gibet (1987), Cadoz (1988), Delalande (1988) e Wanderley & Depalle (2004)

⁷⁸ Jensenius et. al (2010), Gibet (1987), Cadoz (1988), Delalande (1988) e Wanderley & Depalle (2004)

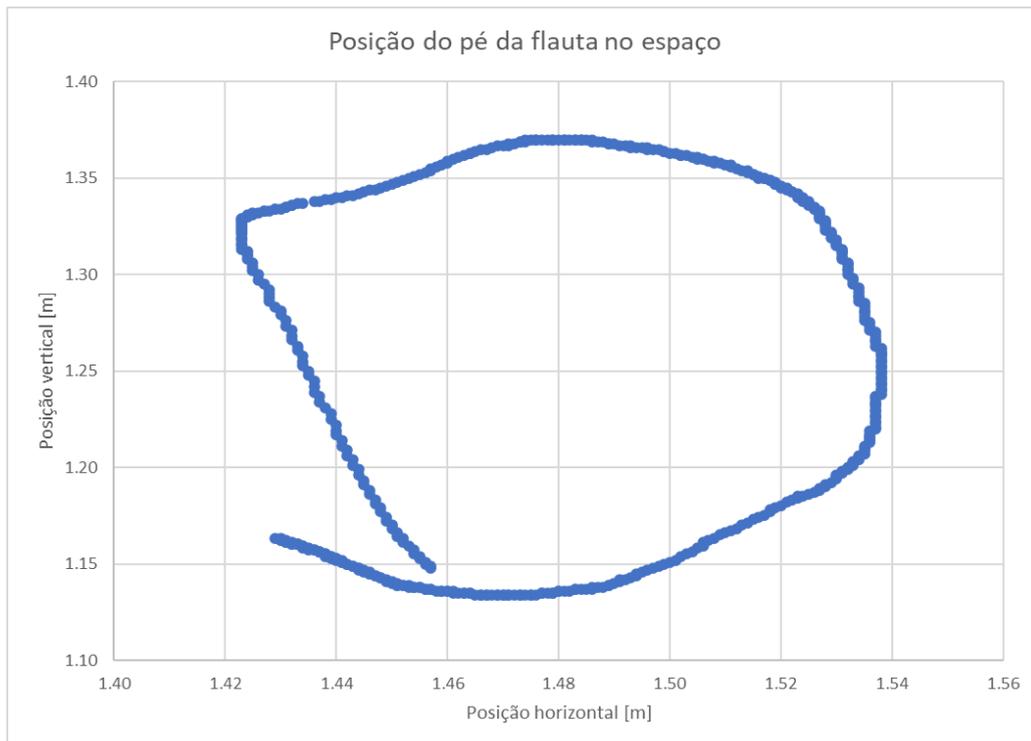
⁷⁹ McNeill & Levy (1982) e McNeill (1992)

⁸⁰ Jensenius et. al. (2010), Gibet (1987), Cadoz (1988), Delalande (1988) e Wanderley & Depalle (2004)

movimentação do pé da flauta (marcador instalado na parte inferior do instrumento) e descrevem movimentos circulares deste ponto nos eixos horizontal e vertical, traduzindo o gestual corporal realizado pelo flautista durante a execução do gesto musical em questão.



Gráficos 6.3. Terceiro Participante, primeira sessão. Movimento circular durante o g.m.4.



Gráficos 6.4. Terceiro Participante, segunda sessão. Movimento circular durante o g.m.4.

Dados desta pesquisa referentes ao Segundo Participante foram divulgados no congresso internacional PERFORMUS20 da Associação Brasileira de Performance Musical (Abrapem). Prates & Winter (2020) investigam o processo de construção interpretativa do participante através da ótica gestual e apresentam na discussão um comparativo entre as duas sessões de coletas deste flautista, tendo como foco a observação das movimentações das pernas e da cabeça em relação aos trechos musicais correspondentes.

Segundo o estudo, observa-se que durante a primeira coleta o flautista manteve seu equilíbrio distribuído entre as duas pernas de forma mais homogênea, diferentemente da segunda coleta na qual o participante demonstra uma preferência por apoiar-se sob a perna esquerda. Esta diferença é representada pelos gráficos da Figura 6.2, com a primeira sessão descrita no gráfico superior e a segunda sessão no gráfico inferior, respectivamente. A linha vermelha representa a perna esquerda, e a linha verde, a perna direita. Ambas as linhas determinam a força (unidade Newton no eixo vertical) empregada pelo músico ao longo do tempo (eixo horizontal em segundos) contra as plataformas de força instaladas no solo.

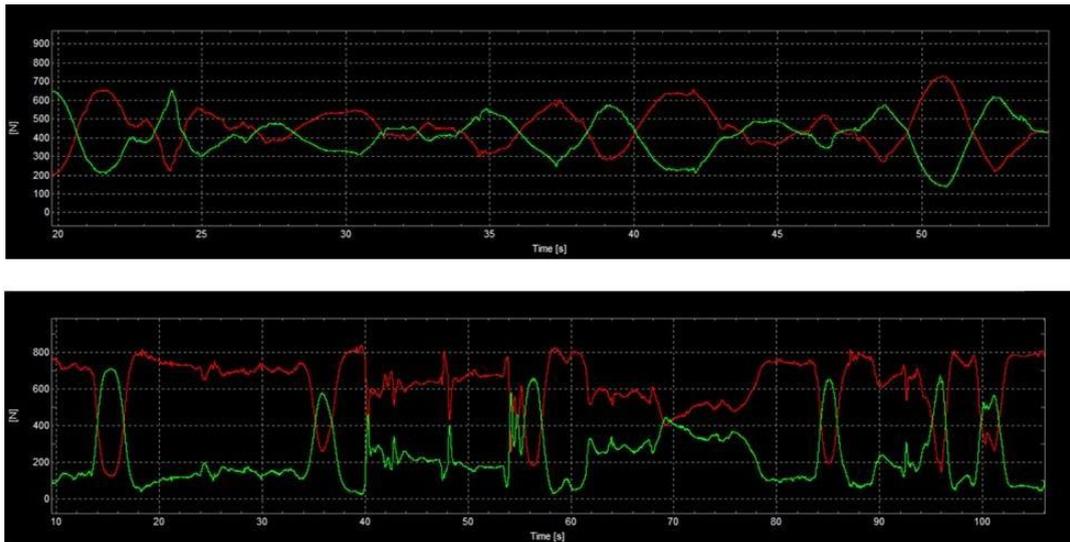


Figura 6.2. Segundo Participante, comparativo entre a primeira e segunda coleta e apoio das pernas contra o solo: linha vermelha (perna esquerda), linha verde (perna direita).

Acerca das movimentações da cabeça do Segundo Participante, Prates & Winter (2020) traçam comparativos entre as 3 execuções da segunda coleta, observando as movimentações ocorridas nos g.m.1, g.m.2.A, g.m.2.B e g.m.3. Os autores relatam que o participante atua de forma praticamente estática nos primeiros quatro gestos musicais (compassos 1 a 3), sendo que o único movimento perceptível são pequenos golpes de cabeça que delimitam cada um dos gestos, tendo o ataque sonoro como o ponto mais baixo da cabeça e o final do som o ponto mais elevado. Conforme os autores, este padrão de movimentação corporal relacionado aos gestos em questão ocorre de forma praticamente idêntica nas três execuções, apenas com pequenas variações de inclinação da coluna e amplitude dos braços. A Figura 6.3 representa a movimentação da cabeça deste participante nos quatro primeiros gestos musicais (fragmentos rítmicos rápidos) das três execuções da segunda coleta, respectivamente. As ondulações correspondem em escala de tempo aos ataques dos gestos musicais iniciais do excerto.

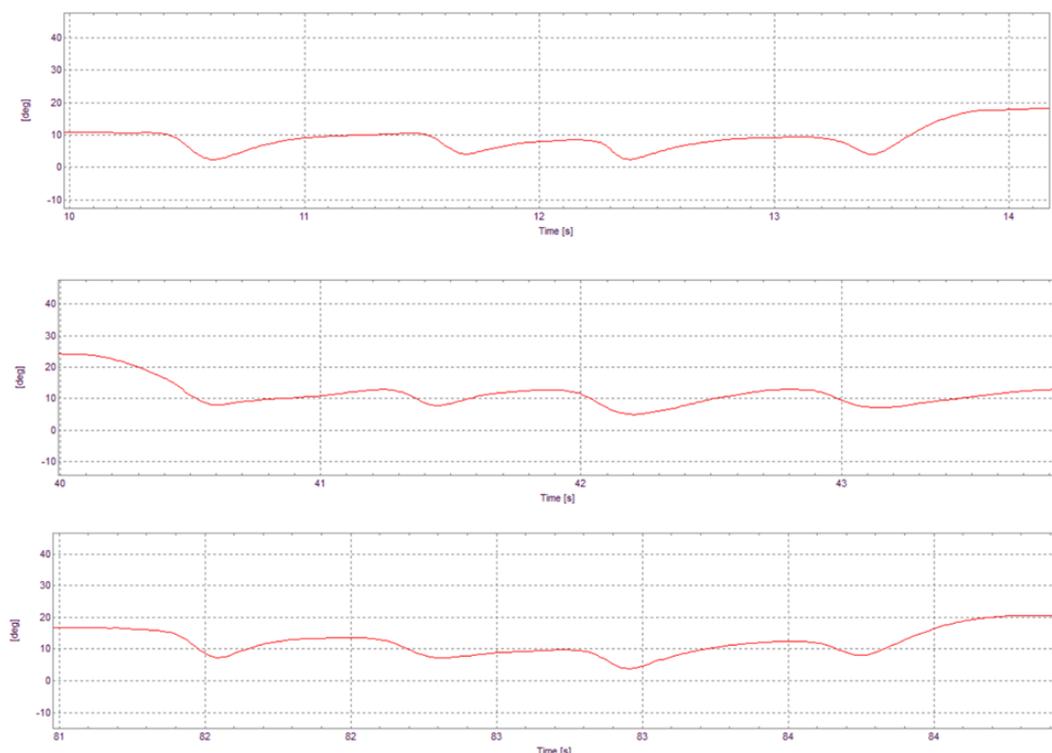


Figura 6.3. Segundo Participante, movimentação da cabeça em g.m.1, g.m.2.A, g.m.2.B e g.m.3. Primeira, segunda e terceira execuções, respectivamente, segunda coleta.

Sobre todos estes aspectos da performance do Segundo Participantes, Prates & Winter (2020) argumentam que

durante o processo de construção interpretativa, o flautista demonstra maturação dos padrões corporais em associação com elementos musicais, traduzindo-se em uma consolidação de gestos corporais e musicais na interpretação da obra. Tais fatores puderam ser observados a partir de modificações das ações corporais entre as duas sessões, envolvendo mais estabilidade nas forças das pernas contra o solo a partir da segunda coleta, fato que, de acordo com nosso entendimento, pode ter contribuído para um maior controle técnico de execução. Além disso, os movimentos de cabeça observados a partir da segunda coleta e recorrentes nas três (3) execuções desta, auxiliam o observador na compreensão dos padrões rítmicos em associação a andamento sugeridos pelo compositor e interpretados pelo flautista. (PRATES & WINTER, 2020, p.78)

Tais aspectos observados pelos autores apontam para uma aparente evolução deste participante durante o processo metodológico, observados tanto em aspectos técnicos da execução quanto nas questões expressivas que tangem os gestuais de corpo e música interconectados. Em comparação com os demais flautistas da presente pesquisa, é possível afirmar que o mesmo fato pode ser observado no Primeiro Participante e Terceiro Participante. Os dados identificados como “balanço” do Primeiro Participante, bem como os movimentos circulares do Terceiro Participante discutidos

anteriormente sugerem indícios da interconexão gestual ocorrida ao longo do procedimento. Tal interconectividade por ora pode estar relacionada a sensação de uma busca por estabilidade do performer (caso dos “balanços” do Primeiro Participante na primeira sessão) como ora pode agregar valor expressivo, comunicativo ou descritivo à performance (caso dos movimentos circulares do Terceiro Participante e deslocamento do apoio das pernas contra o solo no Segundo Participante).

Outro aspecto que se pode associar às questões gestuais está relacionado às durações das execuções de cada participante. Tais dados foram apresentados nos quadros 5.2, 5.4 e 5.5 do Capítulo 5, demonstrando em segundos as durações individuais das amostragens coletadas.

É evidente que ao compararmos os tempos de cada uma das execuções realizadas pelos participantes na primeira coleta com a última (ou única) da segunda coleta, verificamos que performances da segunda sessão apresentam menor duração e, conseqüentemente, andamento mais acelerado (à exceção das execuções caracterizadas por momentos de estudos). Tal fato é justificado por estarmos confrontando primeiramente o momento de contato inicial dos participantes com o excerto com um momento no qual a obra já havia passado por um processo de estudos individuais por parte de cada flautista, estando em um estágio de maturação mais apurado. Desta forma, fica evidente que a velocidade de execução possui implicações que interferem em aspectos gestuais, uma vez que pôde-se observar que, em cada um dos três participantes, execuções da segunda coleta se mostraram mais expressivas musicalmente e performaticamente, com andamentos mais aproximados ao proposto por Kiefer, correção e coerência dos materiais musicais e interconectividade entre música e corpo. Os gráficos abaixo apresentam os tempos individuais em segundos de cada execução dos três participantes para fim de comparação.

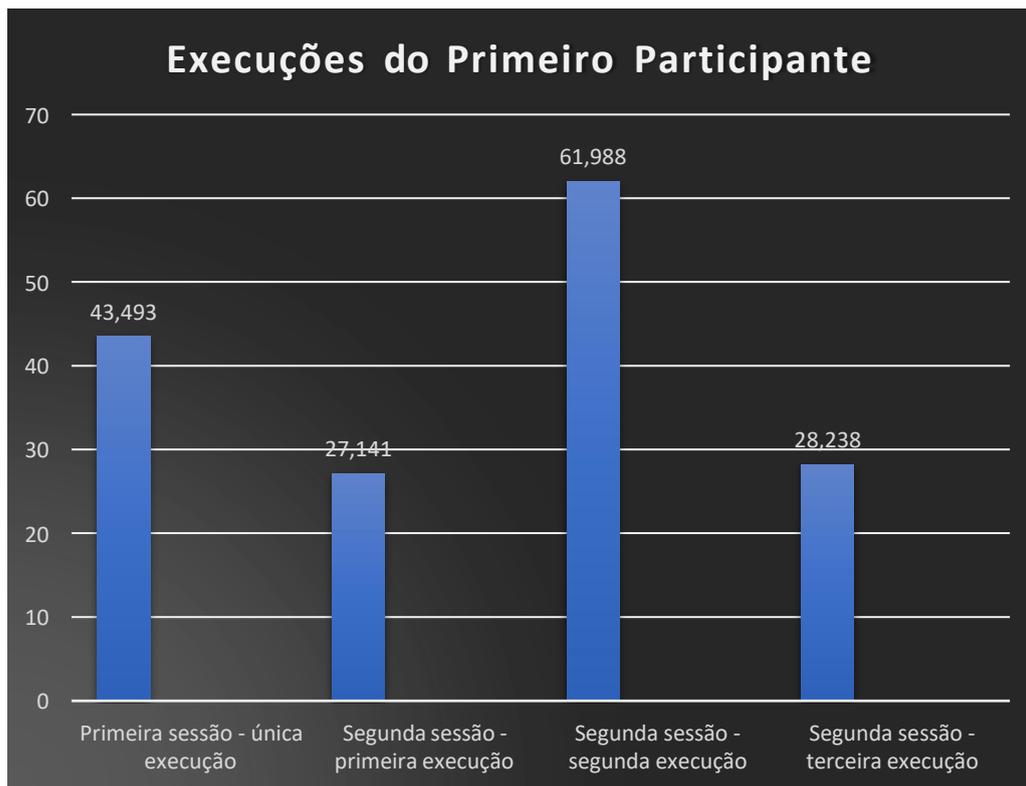


Gráfico 6.5. Durações em segundos das execuções do Primeiro Participante.



Gráfico 6.6. Durações em segundos das execuções do Segundo Participante.

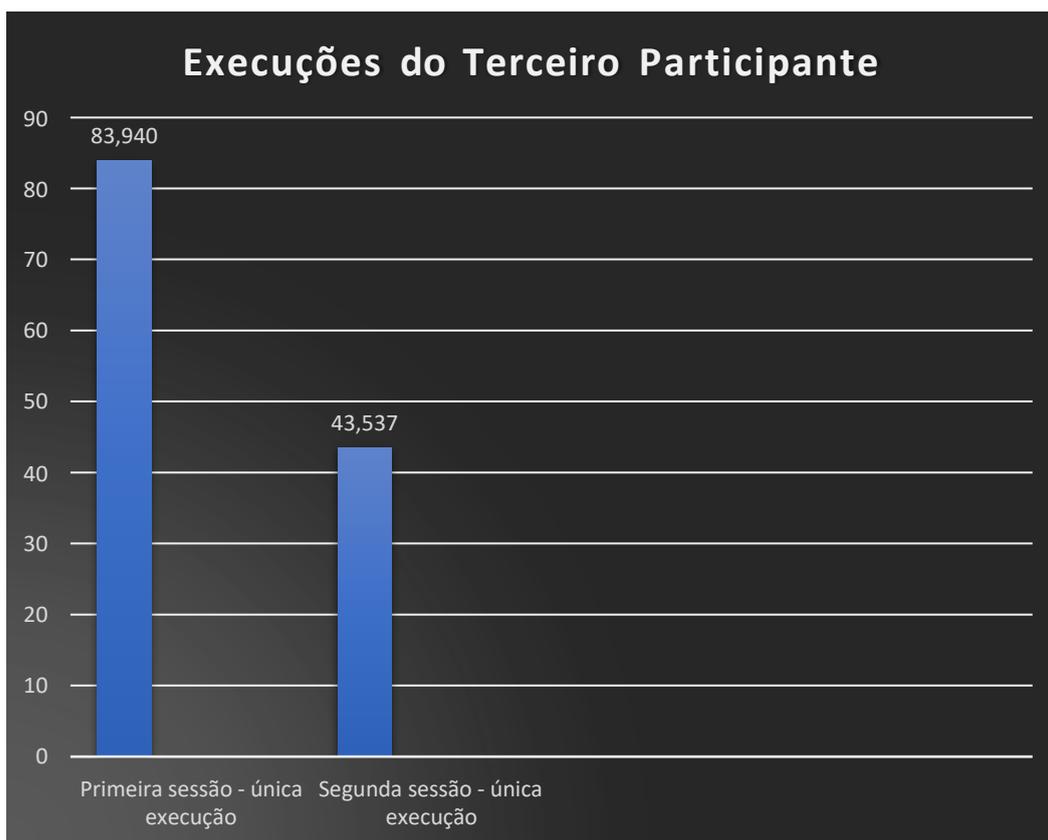


Gráfico 6.7. Durações em segundos das execuções do Terceiro Participante.

Conforme os gráficos, é possível observar que o Primeiro e o Segundo Participantes apresentam tempos aproximados de execuções para primeira e terceira execuções (segunda sessão). Em todos esses casos compreende-se como execuções integrais do excerto. É importante observar que as durações maiores nas segundas execuções da segunda sessão destes participantes ocorrem em decorrência dos momentos de estudos individuais, nos quais trechos foram repetidos de acordo com o critério de cada um. O Terceiro Participante, devido a sua amostragem em quantidades diferentes na segunda execução, não apresenta um comparativo de nível performático da segunda sessão a exemplo dos demais. Contudo, assim como nos demais participantes, o Terceiro apresenta uma redução na duração das execuções ao se confrontar o momento inicial das coletas e o encerramento. Logicamente que se faz necessário levar em consideração que a primeira sessão representa o primeiro contato dos flautistas com a obra e, portanto, é natural que neste momento as performances sejam mais lentas e, conseqüentemente, mais extensas em duração. Contudo, nos interessa observar que as alterações nas durações das performances trazem consigo implicações de cunho expressivo no âmbito da interconexão gestual e que as relações corpo e música se transformaram ao longo do processo de construção interpretativa.

Em um estudo similar ao desta pesquisa, Winter & Prates (2021) investigam as diferenças nas durações de três performances de um flautista profissional ao executar uma obra representativa do repertório solo para o instrumento. O participante executou a peça em três modos de expressão, sendo eles 1) *sem expressão*, no qual o flautista performou minimizando dinâmicas, variações de andamento, timbres e características expressivas; 2) *normal*, no qual o flautista emulou uma situação de apresentação pública; e 3) *exagerada*, na qual o flautista maximizou os parâmetros musicais contidos no modo *sem expressão*. Como resultado, os autores obtiveram diferenças nas durações das performances sendo, em ordem crescente, o modo exagerado com menor tempo em segundos e o modo normal o mais duradouro em segundos.

O modo exagerado apresentou menor duração temporal e maior movimentação corporal, com preparação mais rápida para o início da obra, comparada com outros modos de expressão. O fraseado musical apresenta-se mais anguloso e direcional, ao ser comparado com os modos de expressão normal e sem expressão. As fermatas e pausas foram minimizadas, tornando a expressão geral do excerto mais angulosa, com utilização de acentos mais pronunciados, principalmente no início de frases.

No modo normal, com maior duração de tempo - em comparação com os outros dois modos de expressão e que equivale a uma situação de performance natural - observou-se uma menor movimentação na preparação corporal e ataque da primeira nota do que na comparação com o modo exagerado. O fraseado e desenho melódico valorizaram o texto musical na performance, as pausas e cesuras foram valorizadas e a acentuação no início de frases minimizadas (comparado com o modo exagerado). Já no modo sem expressão, onde a duração temporal do excerto foi maior do que no modo normal, mas menor do que no modo exagerado, observamos pouco movimento na preparação corporal e nos movimentos do flautista para iniciar a peça. Embora o fraseado tenha sido, em geral, regular e proporcional às outras execuções, as pausas e cesuras foram minimizadas, sem valorizar a separação das seções e utilização de acentos menos pronunciados (comparado com os modos exagerado e normal). Com isso, a interpretação no modo sem expressão tornou-se mais linear e plana do que nas outras performances. Apesar das variações de *timing* relacionados à diferentes modos de expressão no excerto, a estrutura musical da obra mostrou-se sedimentada e consolidada na interpretação musical como um todo, com pontos comuns independentes dos modos de expressão. (WINTER & PRATES, 2021, p.57)

Apesar de a investigação destes autores não adentrar no campo gestual, é possível observar que são estabelecidas relações entre eventos corporais associados à música e o modo como tais interconexões se modificam nos diferentes modos.

É possível, portanto, estabelecer um comparativo entre o estudo de Winter & Prates (2021) em suas três situações de modos de expressão com as três situações às quais os participantes da presente pesquisa foram expostos: leitura à primeira vista, estudo assistido e performance. Ambos os trabalhos não apresentam condições reais de prática uma vez que não são ecológicos, na medida em que foram realizados em

laboratório. Entretanto, a compatibilidade se estabelece na instigação por práticas comportamentais distintas, nas quais os participantes dos dois estudos foram convidados a performar em situações que forçosamente os motivariam a apresentar reações diferentes em cada situação. Neste sentido, a leitura à primeira vista proposta aos participantes desta tese poderia ser interpretada como uma situação de execução contida, sem expressão, uma vez que, de acordo com o relato dos participantes, objetivou-se o reconhecimento textual proposto pelo compositor, sem a preocupação com as demandas expressivas musicais e corporais. As execuções completas da segunda coleta poderiam ser interpretadas como situações normais ou mesmo exageradas, nas quais os participantes, segundo próprio relato, pretendem ao máximo executar o excerto com maior grau de correção e expressão, e nas quais foram possíveis observar interconexões entre gestos corporais e gestos musicais sonoros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa abordou a interconexão de gestos corporais e musicais na construção interpretativa e performática da obra *Notas Soltas* para flauta solo de Bruno Kiefer. Apresentamos o conceito de gesto corporal – ações do músico que tenha por fim comunicar seu entendimento sobre a obra executada em meio a performance, os gestos que vemos – e gestos musicais – estruturas presentes na música que podem ser grafadas na partitura ou traduzidas em som (ou silêncio), manifestando-se nos diferentes parâmetros musicais, os gestos que ouvimos. A metodologia, de caráter não ecológico, se baseou em coletas de dados realizadas em laboratório, entrevistas semiestruturadas com os participantes e análise de dados. O estudo foi realizado com três flautistas convidados, estudantes de curso superior em música. Os mesmos tiveram de comparecer ao laboratório para uma leitura à primeira vista da obra escolhida para esta pesquisa e, após uma semana de estudos não orientados da peça, retornar ao mesmo local para uma segunda performance.

De posse dos dados obtidos nas diferentes etapas do processo metodológico, identificamos, conforme nossos objetivos, as tipologias de gestos corporais predominantes nos participantes. No momento do primeiro contato de cada flautista com a obra (leitura à primeira vista), observamos que, corporalmente, os três participantes atuaram de forma contida. Em entrevista, os músicos afirmaram que seus gestos corporais não foram planejados, nos levando a concluir que suas ações visavam uma realização segura da tarefa proposta. Durante as performances (segunda sessão de coletas), seus gestos corporais se mostraram mais evidentes e em concordância com as ideias musicais. Percebemos golpes de cabeça sincronizados com ataques sonoros, bem como deslocamentos de força de uma perna para outra e movimentos circulares do pé da flauta durante a execução de notas longas. Estas ações, apesar de não relatadas como intencionais pelos nossos participantes, sugerem que os gestos corporais dos flautistas, nos trechos específicos, possuíam a particularidade de representar visualmente os eventos sonoros que estavam ocorrendo, evidenciando uma interconexão corporal e musical.

Tais fatos identificados no âmbito dos gestos corporais nos permitiram um mapeamento das tipologias desta categoria gestual realizadas pelos nossos participantes. Na primeira sessão de coletas, os gestos corporais predominantes podem ser classificados como gestos facilitadores sonoros, ou seja, ações que têm por função ajudar o músico a

acompanhar o ritmo, conforme descritos na literatura, servindo aos participantes como ferramenta de auxílio de pulsação. Tais gestos puderam ser observados através de pequenos movimentos de cabeça e braços que permitiram ao espectador visualizar a pulsação adotada pelos flautistas. Na segunda sessão de coletas, os gestos corporais predominantes classificam-se como gestos de acompanhamento, mímicos e icônicos, descritos na literatura como ações que representam algo. Nos participantes desta pesquisa, movimentos de cabeça, alternância de força das pernas e movimentos circulares foram observados em momentos do discurso musical nos quais as ações corporais sugeriram um contorno sonoro em sincronia com tais gestos corporais.

As transformações nos gestos musicais da primeira para a segunda sessão seguiram a mesma lógica das transformações corporais, ou seja, de contidas tornaram-se evidentes. Ao passo em que no momento da leitura à primeira vista, devido à cautela adotada e relatada pelos participantes, houveram poucas variações de dinâmicas e andamentos reduzidos, na segunda sessão estes parâmetros se mostraram mais aproximados aos propostos pelo compositor. Assim, uma vez que os gestos corporais de cada flautista evoluíram de movimentos com função de auxílio para ações descritivas, e seus gestos musicais tornaram-se mais expressivos nos parâmetros de andamento, dinâmicas e articulações, a interconexão gestual foi confirmada a partir destas evidências. Desta forma, a hipótese levantada para esta pesquisa se fez verdadeira, uma vez que foi possível verificar que ocorreram transformações gestuais de ambas as categorias nos participantes deste estudo e que estas ocorreram como consequência da construção interpretativa dos flautistas.

Os dados obtidos nas coletas e nas entrevistas, quando cruzados e discutidos, apontam para transformações significativas no que tange a realização de gestos musicais e corporais por parte dos participantes. Apesar da interrupção no processo metodológico em função da pandemia de COVID -19, é possível notar nos três flautistas uma maturação de suas interpretações, observadas através de evoluções dos materiais musicais executados bem como das transformações nas ações corporais durante a segunda coleta.

Acerca dos avanços demonstrados pelos participantes durante o processo metodológico, ao passo que na primeira sessão os três participantes realizaram gestos musicais com pouca amplitude de dinâmicas e andamentos reduzidos, a segunda coleta se mostrou mais solidificada, uma vez que os gestos musicais se tornaram mais aproximados expressivamente aos propostos pelo compositor, e os gestos corporais

mais evidentes e com maior conexão com o texto musical executado por cada um. Assim sendo, entendemos que os procedimentos de construção interpretativa realizados nos estudos individuais dos participantes proporcionaram aprimoramentos artísticos/performáticos audíveis e visíveis aos mesmos. Podemos afirmar que a interconexão entre gestos musicais e gestos corporais se mostrou recorrente entre os três participantes de forma mais evidente na segunda sessão. Cada flautista apresentou suas próprias idiossincrasias corporais e musicais, atribuindo à experiência um caráter individual específico para os momentos das coletas.

Uma vez que esta pesquisa utilizou uma amostragem relativamente baixa de participantes, não é possível traçar um quadro genérico para além dos limites deste estudo. Nossos dados refletem um panorama específico dos flautistas convidados para esta pesquisa. Seria necessário um estudo de proporções mais amplas em amostragem de participantes para poder se traçar padrões que determinassem comportamentos mais genéricos em se tratando da construção interpretativa sob a ótica gestual. Os resultados obtidos e discutidos neste estudo devem ser entendidos como aspectos idiossincráticos específicos dos flautistas participantes. Desta forma, apesar de possíveis semelhanças em ações adotadas entre os músicos convidados para este trabalho, todos os aspectos de suas performances e estudos individuais encontram-se no âmbito pessoal.

Contudo, a recorrência de determinadas ações compatíveis entre os participantes, manifestas por meio de práticas de estudos similares, dificuldades de execução, estratégias para resoluções de problemas e avanços obtidos nos aspectos gestuais, apontam para um possível padrão comportamental dos flautistas que atuaram nesta pesquisa. Em síntese, os três flautistas apresentaram trajetórias aproximadas neste estudo:

- Todos apresentam formação e experiências musicais prévias similares;
- A leitura à primeira vista foi realizada com relativa dificuldade pelos três participantes apesar de todos concluírem a tarefa com êxito. Tanto os gestos musicais quanto os corporais destes flautistas, nesta etapa, foram contidos;
- Conforme relato dos participantes nas entrevistas para esta pesquisa, os tempos de estudos individuais foram diferentes para cada flautista. Contudo, suas estratégias de estudos demonstraram-se eficientes do ponto de vista da construção interpretativa, fato este que se confirmou através dos avanços observados em todos os participantes na segunda sessão de

coletas;

- Dos três participantes, dois aproveitaram a segunda sessão de coletas para a realização de um momento de estudo individual. No entanto, todos demonstraram avanços significativos em suas performances no que se refere aos aspectos gestuais investigados neste trabalho.
- Dados obtidos através das entrevistas apontam que, durante o processo de construção interpretativa, os participantes voltaram suas atenções mais para aspectos relacionados a resoluções de problemas técnicos musicais do que corporais. Tal fato nos leva a intuir que, apesar de os flautistas atuantes neste estudo estarem familiarizados e empregarem técnicas e estratégias reconhecidas no campo da construção interpretativa, careciam, à época em que se realizaram as coletas, de recursos que os instigassem a pensar na utilização do corpo como ferramenta potencializadora da performance.

Nesta pesquisa, deliberamos sobre a capacidade de comunicação presente no gesto, primeiramente em sua forma genérica, manifesta no cotidiano humano através do gesto corporal, e, posteriormente, adentrando no campo da música. Nesta área específica, observamos uma dicotomia presente na utilização por vezes imprecisa do termo gesto, e propomos uma bipartição conceitual: o gesto corporal, aquele que vemos, e o gesto musical, aquele que ouvimos. Percebemos através das leituras de referência e das análises dos dados obtidos para este estudo que os gestos corporais e os gestos musicais interagem entre si, se comunicam e possuem a capacidade de atingir os espectadores por meio da interconexão gestual materializada na performance. Sendo assim, unificando ambas as categorias gestuais em apenas um termo, simplesmente gesto na performance - este sendo a interconexão entre corpo e música - podemos afirmar que este gesto, nas definições categorizadas por McNeill (2000) possui função de 1) comunicação, uma vez que veiculam significados e interações sociais; e 2) metafóricos, uma vez que veiculam por vezes ideias simbólicas e abstratas.

Com isto, podemos afirmar que a abordagem gestual em meio ao processo de construção interpretativa se apresenta como uma ferramenta que possibilita a potencialização da forma como o músico irá se expressar e se comunicar em sua performance. Acreditamos que os benefícios que este estudo pode gerar apontam para a reflexão de como uma maior consciência sobre a interação música e corpo pode aprimorar e desenvolver performances. Entendemos que a compreensão acerca das

relações gestuais que discutimos poderão servir tanto de ferramenta pedagógica quanto como suporte teórico para músicos estudantes e profissionais, bem como servir de ferramenta metodológica de auxílio da construção interpretativa da performance musical.

Os dados desta pesquisa coletados em laboratório foram de extrema importância para este estudo, uma vez que o aparato tecnológico utilizado nos permitiu a observação de informações com absoluta precisão. Os dados utilizados nesta tese representam uma parcela entre uma infinidade de informações que se pode extrair daquelas coletas. Utilizamos os dados que julgamos convenientes para demonstrar aspectos que respondessem às nossas questões de pesquisa e objetivos. Contudo, uma gama de diferentes informações pode ser extraída através de tal aparato tecnológico a fim de contemplar futuras investigações e que necessariamente não precisam estar atreladas ao nosso objeto de estudo. Assim, entendemos que uma das contribuições que a presente tese oferece à área é a ampliação do debate sobre a utilização de ferramentas de alta precisão que permitam a observação corporal dos músicos.

Por fim, a característica quase-experimental deste estudo não nos permite afirmar que os dados aqui discutidos representam um panorama geral em se tratando de comportamentos gestuais de flautistas em meio ao processo de construção interpretativa. Contudo, entendemos que esta pesquisa contribui para instigar a reflexão sobre como os aspectos gestuais, tanto em âmbito corporal quanto musical, podem contribuir para o aprimoramento da performance musical em níveis expressivos e comunicativos.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion**. Frankfurt: Suhrkamp, 1946.
- BERNSTEIN, Leonard. **O mundo da música: os seus segredos e a sua beleza**. New York, Simon and Schuster, 1954.
- CADOZ, Claude. Instrumental gesture and musical composition. **International Computer Music Conference**. Cologne, Germany, 1988 p.60–73.
- CAMPBELL, Donald T. **Experimental and quase-experimental designs for research**. U.S.A, Houghton Mifflin Company, 1963.
- CARDASSI, Luciane Aparecida. **A música de Bruno Kiefer: “terra”, “vento”, “horizonte” e a poesia de Carlos Nejar**. Dissertação de Mestrado. UFRGS. Porto Alegre, 1998.
- CARUSO, Giusy; COOREVITS, Esther; NIJS, Lu; LEMAN, Marc. Gestures in Contemporary Music Performance: A Method to Assist the Performer’s Artistic Process. **Contemporary Music Review**. 2016, p.1 – 21.
- CIENKI, Alan. Why study metaphor and gesture? In: CIENKI, Alan; MÜLLER, Cornelia. **Metaphor and Gesture**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2008.
- CHAFFIN, Roger; LEMIEUX, Anthony F. General perspectives on achieving musical excellence. In: WILLIAMON, Aaron. **Musical excellence. Strategies and techniques to enhance performance**. Oxford University Press, 2004.
- CHAVES, Celso Loureiro. A música esculpida em pedra. In: **Bruno Kiefer, e a vida continua**. Porto Alegre: Fumproarte, 1995. Cd.
- CLARKE, Eric. Rhythm and Timing on Music. In: DEUTSCH, Diana (ed), **Psychology of Music**. 2 ed (p.473 – 500). California: Academic Press, 1998.
- COHEN, Louis; MANION, Lawrence; MORRISON, Keith. **Research Methods in Education**. Eighth edition. Routledge, London and New York, 2018.
- DAHL, Sophia et al. Gestures in performance. In: GODOY, Rolf Inge; LEMAN, Marc (eds). **Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning**. New York: Routledge, 2010 (eBook)
- DAVIDSON, Jane W. The role of the body in the production and perception of solo vocal performance: A case study of Annie Lennox. **ESCOM European Society for the Cognitive Sciences of Music**, *Musicae Scientiae*, Vol V, n° 2, p. 235-256, 2001,

DAVIDSON, Jane W.; CORREIA, Jorge Salgado. Meaningful musical performance: A bodily experience. **Research Studies in Music Education, Perspectives in Music Education Research**, N° 17, 2001, 70 – 83.

DAVIDSON, Jane W.; CORREIA, Jorge Salgado. Body Movement. In: PARNCUTT, Richard; McPHERSON, Gary E. **The Science & Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning**. New York: Oxford University Press, p. 237 – 250, 2002.

DAVIDSON, Jane W.; BROUGHTON, Mary C. Body Movement. In: McPHERSON, Gary E. **The Oxford Handbook of MUSIC PERFORMANCE**, vol 1, New York, Oxford University Press, 2022, p. 294 – 323.

DELALANDE, F. La gestique de Gould: éléments pour une sémiologie du geste musical. In GUERTIN, G. (ed.). **Glenn Gould Pluriel**. Québec: Louise Courteau, p.85–111, 1988.

DUDEQUE, N. Gestos musicais na Peça para Piano Op. 11, No. 3 de Arnold Schoenberg. **Revista Música Hodie**. Goiânia, V.13 - n.2, 2013, p. 85-98

ERICSSON, K.A.; KRANPE, R.Th.; TESCH-RÖMER, C. The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance. **Psychological Review**, 1993, Vol. 100. No. 3, 363-406.

FORTE, Allen. **The Structure of Atonal Music**. New Haven and London: Yale University Press, 1973.

GERLING, Cristina Capparelli. Terra Selvagem, Lamentos da terra e Alternâncias: o componente octatônico nas últimas três peças para piano de Bruno Kiefer. **Per Musi. Revista de Performance Musical**. Belo Horizonte, Vol. 4, p. 52-71, 2001.

GHOSH, Dipak et. al. **Musicality of Human Brain through Fractal Analytics**. Springer, 2018.

GIBET, S. **Codage, Représentation et Traitement du Geste Instrumental: Application à la Synthèse de Sons Musicaux par Simulation de Mécanismes Instrumentaux**. PhD thesis, Institut National Polytechnique de Grenoble, 1987.

GIL, Carlos Antonio. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4° edição. São Paulo, Editora Atlas S.A., 2002.

GODOY, Rolf Inge. Coarticulated gestural-sonic objects in music. In: GRITTEN, Anthony; KING, Elaine. **New Perspectives on Music and Gestures**. Ashgate, 2011.

GOMES, Wellington. **Orquestração, forma e gesto musical: o ensino da composição musical em nível superior**. Salvador, Edufba, 2020.

GUERCHFELD, Marcelo. O compromisso do intérprete com a música contemporânea. **OPUS**, Porto Alegre, V.2 N.2, 1990. 59 – 63.

- HATTEN, Robert S. **Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert.** Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press , 2004
- HÉROUX, Isabellr; FORTIER, Marie-Soleil. Le geste expressif dans le travail d'interprétation musicale. In: DESROCHES, Monique; STÉVANCE, Sophie; LACASSE, Sergue. **Quand la musique prend corps.** Montréal: Les Presses de l'Université de, 2014.
- IAZZETTA, Fernando Henrique de Oliveira. **Sons de Silício. Corpos e Máquinas Fazendo Música.** Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica. PUC-SP, São Paulo, 1996.
- JENSENJUS, Alexsander; WANDERLEY, Marcelo; GODOY, Rolf; LEMAN, Marc. Musical Gesture Concepts and Method in Research. In: GODOY, Rolf Inge; LEMAN, Marc (eds). **Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning.** New York: Routledge, 2010 (eBook)
- JORGENSEN, Harald. Strategies for individual practice. In: WILLIAMON, Aaron. Musical excellence. **Strategies and techniques to enhance performance.** Oxford University Press, 2004.
- JUPP, Victor. **The Sage Dictionary of Social Research Methods.** SAGE Publications, 2006.
- JUSLIN, P.N. Communicating emotion in music performance: Areview and theoretical framework. In: JUSLIN, P.N, SOLOBODA.J. (eds). **Music and Emotion. Theory and Research.** Oxford University Press, p. 309 – 337, 2001.
- KUEHN, F. M. C. Interpretação – reprodução musical – teoria da performance: reunindo- se os elementos para uma reformulação conceitual da(s) prática(s) interpretativa(s) Belo Horizonte, **Per Musi**, N°.26, 2012, p.7-20.
- KIEFER, Bruno. **Notas Soltas.** São Paulo: Novas Metas, 1978.
- KENDON, A. The study of gesture: some remarks on its history. **Recherches Sémiotiques/Semiotic Inquiry**, N° 2, 1982, p.45–62
- LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento.** 5° edição. São Paulo: Sumus Editorial, 1978.
- LEPPERT, R. **The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body.** Berkeley: University of California Press, 1993.
- LEVINSON, Jerrold. **Performative vs. Critical Interpretation in Music.** The Interpretation of Music: philosophical essays. Michael Kraus (ed.). Oxford: ClarendonPress, 2001, p.33-60.
- MACEDO, Tatiana Dumas. Gesto musical e a construção interpretativa de obras contemporâneas brasileiras. **Epistemus - Revista de estudos en Música, Cognición y Cultura**, Vol. 7. N° 1, 2019, 115-126.

MADEIRA, Bruno. **O gesto corporal como potencializador de significado na performance violonística.** Tese de Doutorado, Unicamp, Campinas, 2017.

MAYER, Germano Gastal. **Seis Pequenos Quadros (1981) de Bruno Kiefer : relações intervalares e outros parâmetros a partir da teoria dos conjuntos e gestos musicais.** Dissertação de Mestrado. UFRGS. Porto Alegre, 2005.

MAZZOLA, Guerino B.; CHERLIN, Paul B. **Flow, Gesture, and Spaces in Free Jazz -Towards a Theory of Collaboration.** Berlin: Springer, 2009.

MAZZOLA, G. et al. **The Topos of Music III: Gestures. Musical Multiverse Ontologies.** (2 ed). Berlin: Springer, 2017.

McNEILL, David. **Hand and mind: What gestures reveal about thought.** Chicago: University of Chicago Press, 1992.

McNEILL, David (ed). **Language and gesture.** Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

McNEILL, David. **Gesture and thought.** Chicago: The University of Chicago Press, 2005

McNeill, D. & LEVY, E. Conceptual representations in language activity and gesture. In: R. J. Jarvella & W. Klein (Eds.), **Speech, place, and action.** New York: John Wiley & Sons. 1982, p. 271–295.

MULLER, C. **Redebegleitende Gesten. Kulturgeschichte – Theorie – Sprachvergleich.** Berlin: Berlin Verlag A. Spitz, 1998.

NEUHAUS, H. **The art of Piano Playing.** New Youk: Praeger. 1973

PRATES, Vinicius Dias. **Elementos melódicos e gestuais recorrentes em duas peças para flauta transversal de Bruno Kiefer: Notas Soltas e Notas Irresponsáveis.** Dissertação de Mestrado. UFRGS, Porto Alegre, 2015

PRATES, Vinicius Dias. Elementos gestuais recorrentes em Notas Soltas para flauta transversal solo de Bruno Kiefer. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.5, n.1, 2017, p.1-19

PRATES, Vinicius Dias; WINTER, Leonardo Loureiro. Análise gestual e construção interpretativa: estudo de caso em uma obra para flauta solo de Bruno Kiefer. **PERFORMUS20**, ABRAPEM, Goiânia, 2020, p.70 – 79.

SANTANA, Jailton Paulo de Jesus. **Uma proposta de abordagem gestual no ensino de pianono curso de licenciatura em música da Universidade Estadual de Londrina: um estudo de caso.** Tese de doutorado. Porto Alegre: UFRGS, 2018, 222 p.

SESSIONS, Roger. 1971. **Questions About Music.** New York: W. W. Norton andCompany, 1971.

SHADISH, William R.; COOK, Thomas D.; CAMPBELL, Donald T. **Experimental and Quasi-Experimental Designs for Generalized Causal Inference**. U.S.A, Houghton Mifflin Company, 2002.

SHAFFER, Lloyd Henry. Intention and Performance. *Psychological Review*, 83 (5),1976, p.375-393.

SHAFFER, Lloyd. Henry. Performances of Chopin, Bach, and Bartok: Studies in Motor Programming. *Cognitive Psychology*, 13, 1981, p.326-376.

SHAFFER, Lloyd. Henry. Timing in solo and duet piano performances. *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 36(A), 1984 p.577-595.

SHAFFER, Lloyd. Henry; CLARK, Eric; TODD, Neil. Metre and rhythm in piano playing. *Cognition*, 20, 1985 p.61-77.

SMALL, Christopher. **Musicking. The mesnings os performing and litening**. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1998.

STRAUS, Joseph N. **Remaking the Past. Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition**. Cambridge, Massachusetts, and London: Harvard University PressEngland, 1990

STRAUS, Joseph N. **Introduction to Post-Tonal Theory**. 2^a ed. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 2000.

WANDERLEY, M. M.; DEPALLE, P. Gestural control of sound synthesis. *Proceedings of the IEEE*, 92(4), 2004, p.632–644

WERTHEIMER, Michael. Music, thinking, perceived motion: the emergence of gestalttheory. *History of Psychology*, American Psychological Association, 2014, Vol. 17, No. 2, p. 131–133

WILLIAMON, Aaron. A guide to enhancing musical performance. In: WILLIAMON, Aaron. **Musical excellence. Strategies and techniques to enhance performance**. Oxford University Press, 2004.

WILSON, Charles. Octatonic. **Grove Music Online**, 2001.

WINOLD, Helga; THELEN, Esther. Coordination and Control in the Bow Arm Movements of Highly Skilled Cellists. *Ecological Psychology*, 6 (1), 1994. p.01-31.

WINTER, Leonardo Loureiro; SILVEIRA, Fernando José. Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.13, 2006, p.63-71

WINTER, Leonardo Loureiro; PRATES, Vinicius Dias. Três modos de expressão e sua influência sobre o timing na performance musical: autoestudo sobre *Syrinx de Debussy*. **PERFORMUS21**, ABRAPEM, 2021, p.54 – 58.

WISE, Karen; JAMES, Mirjam; RINK, John. Performers in the practice room. In: RINK, John; GAUNT, Helena; WILLIAMON, Aaron. **Musicians in the making. Pathways tocreative performance**. Oxford University Press, 2017.

ZHAO, L. Synthesis and Acquisition of Laban Movement Analysis Qualitative Parameters for Communicative Gestures. PhD thesis, CIS, University of Pennsylvania, Philadelphia, PA, 2001.

APÊNDICE I

Entrevista com o Primeiro Participante

Você conhecia a obra Notas Soltas de Bruno Kiefer?

Eu sabia da existência da obra, sabia que ela existia porque eu fiz um trabalho de iniciação científica sobre a obra Notas Irresponsáveis do Bruno Kiefer. E quando eu fui escolher a obra que eu trabalharia nessa pesquisa, eu fui ver tudo que tinha pra flauta transversal do compositor. Então eu acabei tendo um contato superficial com a obra, mas nunca cheguei a estudar a obra e nem mesmo ouvir ela. Foi bem superficial o contato e até não olhei ela muito porque já tinha uma edição. E como eu trabalharia sobre edição e no fim eu realizei uma edição, eu acabei nem entrando muito nela. Então o que eu sei foi mais um pouco distanciado. Mas eu ouvi falar sobre a linguagem do... ouvi falar, não, eu estudei um pouco da linguagem do compositor, isso sim.

Certo. Isso responde um pouco a segunda questão, mas vamos entrar em um ponto específico dessa segunda questão. Durante o período das sessões de gravações você buscou informações sobre a obra e sobre o compositor?

Não nesse período, porque como algumas coisas eu já tinha na memória, ou por terfeito esse trabalho no ano de... “bah” não lembro o ano que eu fiz, mas eu ainda tinha um pouco do estilo na cabeça, então não cheguei a me aprofundar mais. Eu me preocupei mais com a leitura, e, enfim, mais nesses pontos.

A obra foi incorporada na sua rotina de estudos durante este período de gravações (coletas de dados)?

Foi incluído, porém não com a mesma, talvez, ... não destinei tanto tempo como eu destinei, digamos, pro meu repertório semestral, digamos principal. Até porque eram trechos, então não precisaria talvez demandar tanto tempo quanto eu demandaria pra leitura e trabalhar o repertório. Então essa fase inicial eu demandei um tempo suficiente pra ler a peça e tentar fazer o melhor ali naquele espaço de tempo que a gente teve.

Comente sobre suas sessões de estudo na preparação da obra. Qual a frequência de estudos? Quanto tempo duravam as sessões? Quais recursos e ferramentas foram utilizados (metrônomo, afinador, vídeos, gravações, análise, etc.)?

Com relação a referências, digamos, de registros de outras pessoas tocando, isso eu não cheguei a ir atrás. Eu sei que, acho que tem na internet, deve ter execuções disso, mas não cheguei a ir atrás, por que conhecendo, digamos, o estilo do Bruno Kiefer, eu sei que muitas vezes ouvindo outra pessoa a gente pode ter uma noção de interpretação diferente do que a música realmente tá escrita. Não que a outra pessoa não fez, mas a forma como a gente percebe. Eu imaginei que seria talvez melhor pro meu processo de estudo dedicar mais tempo fazendo uma leitura principalmente da parte rítmica mais fiel possível por que o Kiefer ele escreve... é muito detalhada a escrita dele. Então se ele detalha é por que ele quer daquele jeito. Então eu pensei que talvez a melhor maneira fosse prestar atenção ao que eu estou lendo. Com relação ao tempo, em geral eu estudo, por exemplo, trechos por pouco tempo, poucos minutos, e vou fazendo rodízio, vou voltando pra ele. Então eu não sei quantas vezes passei, até porque às vezes eu vou mudando os trechos. Mas o meu estudo, até no meu repertório em geral, pra eu estar sempre concentrado no que estou fazendo, eu evito ficar repetindo por muito tempo a mesma coisa. Eu vou fazendo um rodízio de trecho, repertório. Então, ... uma coisa talvez um pouco diferente do tradicional, no estudo que é um recurso que eu gosto de utilizar principalmente pra ajudar na memorização é estudar, as vezes passagens ou repertório, num outro instrumento que não tem nada a ver com a mecânica da flauta. Por exemplo, eu estudei isso aqui no violão, porque não é nem um pouco idiomático pro violão. Então isso me obriga, digamos, a conseguir saber as notas de cor. Então, como um exercício de memorização geralmente eu uso esse recurso e até de estudo me ajuda a, ... se cria, digamos, novos caminhos no cérebro, conexões diferentes, vai reforçando o que já sei. Então uma parte do meu estudo não foi nem na flauta. Foi, principalmente a parte de leitura e memorização disso não foi na flauta, bem dizer. Foi fora do instrumento.

E essas ferramentas tradicionais como afinador, metrônomo, chegou a utilizar?

Metrônomo sim, até porque eu estava prezando por uma regularidade, uma fidelidade à escrita, à parte rítmica. Com afinador eu confesso que sou no meu estudo meio relapso. Não é uma coisa que eu estou sempre cuidando.

Seus movimentos corporais durante a segunda sessão de gravação foram planejados? Você ensaiou (estudou) estes movimentos? Comente.

Eu confesso que não pensei numa parte gestual durante a performance que foi

registrada. Até porque como eu estava querendo não esquecer nada com relação à dinâmica, à precisão rítmica, digamos minha cabeça estava em outro lugar. Então não pensei propositalmente em nenhum gesto.

Eu vou apresentar, então, um vídeo. Eu vou mandar um link de um vídeo, agora, que contém os três participantes no momento da segunda coleta. Eles foram ordenados nesse vídeo de forma aleatória e vão estar identificados por letras. Eu vou mandar esse link agora. Só um minutinho, por favor. Quando abrir, me diga o nome do vídeo por favor, só pra eu confirmar se foi esse mesmo.

Vídeo de reconhecimento.

Isso, assista esse vídeo integralmente, por favor.

Certo, posso assistir mais uma vez, um pouquinho aqui?

Desculpe, eu estava com meu microfone desligado. Pode assistir de novo, sim.

Tá, assisti.

Ok. Então, o vídeo apresentado contém os três flautistas executando o excerto integralmente na segunda sessão de gravações. Os mesmos estão identificados pelas letras A, B e C e foram ordenados de forma aleatória em sequência diferente à realizadano dia dos registros (coletas). Você consegue se identificar em algum vídeo apresentado? Indique a letra do flautista que você acredita ser.

Eu acredito que eu seja o último, o C.

Por que você acredita ser esse flautista?

Em geral eu achei os três sons bem diferentes. E pela qualidade, no sentido do timbre diferente de cada um, eu acho que talvez o mais parecido com o meu seja o C. Também pela execução que eu me lembro que a questão do andamento, que eu procurei não fazer tão rápido, por que eu sabia que talvez se eu fizesse mais rápido eu ia acabar me afobando, ia comer pausa. Enfim, como a princípio se a gente não tivesse nessa situação no Brasil que tá acontecendo, teriam continuado o trabalho de gravações com regularidade. Então nessa primeira gravação eu não me preocupei em fazer no andamento, já. Eu me preocupei com outros aspectos e deixar conforme progredir o estudo. Então tem essa questão do andamento, mas ainda assim eu acho que a letra B ele não toca tão rápido quanto o letra A, pelo que me recordo aqui. Mas, enfim, por

exemplo o B e o C se diferenciam bastante por exemplo no trinado que acontece. E eu sei que o trinado que eu fiz, se eu não estou ficando louco, foi o da letra C. E também tem uma dica bem visual ali que é o tamanho dos bonequinhos, mas obviamente não deixei o julgamento ir pelo tamanho do boneco que o meu, digamos a letra C é mais largo.

Ok. Eu vou apresentar um outro vídeo. Esse vídeo contém as tuas duas sessões de gravações. Vai aparecer primeiramente a tua primeira sessão e depois a tua segunda sessão. Integralmente as duas.

Primeira sessão que o senhor se refere é à primeira vista ou não?

É aquela à primeira vista. Ou seja, a primeira coleta, tu vai ver o primeiro dia de coleta e logo em seguida o segundo dia de coleta.

Tá.

As duas no mesmo vídeo. Estou copiando o link aqui e mandando. Me confirma recebimento?

Recebi.

Me diz o nome do vídeo, por favor.

Primeiro participante, duas sessões.

Isso, exatamente. Assista ele todo, por favor.

Assistido.

Ok. Então, como você descreveria suas interações entre a música escrita e seu corpo? Poderia citar algum exemplo que você lembre de uma possível interação entre música e corpo em suas performances registradas para esta pesquisa?

Então, posso deixar o vídeo rodando enquanto eu falo aqui?

Pode.

Só pra eu ver se... Assim, em geral, no meu dia a dia, uma coisa que eu sempre fiz, foi sempre me movimentar muito, durante, ... provavelmente ainda faço, muita movimentação que seja necessária ou desnecessária, assim, que ajude na performance, na interpretação ou prejudique, mas sempre teve muita movimentação. Então, o

conselho que eu sempre recebia é que “fica parado, não fica se mexendo enquanto toca”. Então, sempre em um estudo mais técnico ou até mesmo no repertório quando, digamos, eu estou preocupado com aquilo, ainda preocupado com acertar notas, tudo isso, não está numa fase madura do repertório, eu tenho... eu procuro na verdade me mexer o menos possível por questões de estabilidade. Então, e como esta peça não está numa fase madura, eu imagino que o que refletiu na minha movimentação na verdade foi até eu tentando não me movimentar, talvez inconscientemente tentando não me movimentar porque eu tinha que acertar as notas e tudo mais. Então eu imagino que a minha relação de movimento ali na verdade estava muito contida por estar ainda em uma fase que precisa amadurecer bastante a peça. Então eu acho que o que aconteceu de movimentação ali foi tudo, digamos, não pensado. Não foi uma relação onde efetivamente me movimente de aquela forma porque ia contribuir de alguma maneira na minha interpretação. É algo, na verdade, bem frio, assim.

Como você vê seu processo de construção interpretativa em meio às sessões de gravações (primeira coleta e segunda coleta)? Que modificações ocorreram em sua performance, de acordo com sua visão?

A questão de notas erradas, aconteceram várias na primeira. Ainda assim aconteceu erro de nota na segunda gravação. Mas com relação à construção da performance, da interpretação, eu acho que dá pra ver várias coisas, principalmente no que diz respeito às dinâmicas. Os tempos também estão mais precisos, mas... o principal, dinâmicas. E eu não sei se dá pra perceber alguma coisa de fraseado, falando num âmbito de interpretação mesmo, por que eu procurei pelo estudo, digamos, nessa, acho que foi uma semana, né que a gente teve (?), que eu procurei me ater, eu procurei na verdade não dar margem pra interpretações que fossem fazer fugir do, digamos, do metrônomo. Então, realmente acho que é mais isso de dinâmica que dá para perceber bastante coisa nas frases. E também, digamos, na execução final da segunda gravação, eu fico ali praticando algumas coisas individuais, e eu observei que o que eu estava vendo ali, algumas coisas não saíram por mecânica, digamos, o movimento não foi preciso, estava praticando essas coisas. Mas muita coisa eu estava revisando nas dinâmicas, por exemplo o fortíssimo do compasso, ... não tem número de compasso. Mas, enfim, no terceiro sistema, o penúltimo compasso. O penúltimo e o último tem um fortíssimo ali.

Mi, Dó sostenido?

O Mi e o Dó suspenido que vem desde o Lá, tem um crescendo e um fortíssimo e depois tem um piano. Eu estava tentando fazer isso, talvez tentando fazer o piano até mais piano do que é um piano escrito, tentando fazer um pianíssimo pra diferenciar esses dois extremos. Mas eu acho que foi mais questões de dinâmicas as mudanças e, claro, acertar notas e tempo.

APÊNDICE II

Entrevista com o Segundo Participante

Você conhecia a obra Notas Soltas de Bruno Kiefer?

Conheço.

Você conhecia antes de ela ser apresentada?

Não, não conhecia.

Não conhecia?

Antes da performance eu não conhecia.

Passou a conhecer naquele momento?

Isso.

Durante o período das sessões de gravações (coletas de dados) você buscou informações sobre a obra e sobre o compositor?

Não.

A obra foi incorporada na sua rotina de estudos durante este período de gravações (coletas de dados)?

Durante as coletas sim.

Comente sobre suas sessões de estudo na preparação da obra. Qual a frequência de estudos? Quanto tempo duravam as sessões? Quais recursos e ferramentas foram utilizados (metrônomo, afinador, vídeos, gravações, análise, etc.)?

Então, sobre o tempo de estudo, se eu não me engano eu estava estudando ela um dia sim, um dia não. Em dias intercalados. O tempo de prática que eu estava destinando pra peça era de 30 minutos, aproximadamente. Então eu estudava 30 minutos num dia, no outro não, daí eu ia assim por diante. Sempre utilizando metrônomo durante as sessões de estudo, pra ir gradualmente vencendo a peça. Pras coletas, eu procurei me concentrar apenas nos compassos que foram exigidos, que seriam, que eu acho que estavam informados. Não recordo aqui, eu teria que estar com a peça. Do compasso 1 ao 18?

Do compasso 1 ao compasso 18.

Isso, isso. Então, me concentrei basicamente nesses compassos pra questão da coleta, e por conta do transtorno, da interrupção da pesquisa, das coletas pelo menos, ... está conseguindo ouvir?

Sim, estou te ouvindo.

...é que eu recebi uma mensagem do computador. Mas enfim, com a questão da interrupção das coletas eu acabei não dando seguimento pro restante da obra. Mas, consegui, acredito que consegui levantar bastante rápido aqueles 18 compassos, pro andamento proposto, mas não consegui trabalhar muito a questão da performance dela. Então, a performance acabou ficando mais pra hora da coleta, mesmo.

Seus movimentos corporais durante a segunda sessão de gravação foram planejados? Você ensaiou (estudou) estes movimentos? Comente.

Não, em nenhum momento eu pensei sobre intensão corporal. Mas, durante os estudos eu procuro, tenho ... [interrupção no sinal de internet causando perda da informação] ... sem interpretação corporal, buscando, pra ter maior percepção do meu controle corporal, ter mais autoconhecimento das questões técnicas do instrumento, pra poder controlar bem essas questões: digitação, respiração, apoio, postura. E, se na peça, se na hora da coleta teve movimento, que eu acredito que teve com certeza, não foi planejado. Foi, talvez, um pouco pela questão do nervosismo da execução e do registro. Enfim, tentar fazer o melhor *take* possível, o melhor registro no menor tempo possível. Então, não foi intencional qualquer movimento que eu tenha tido durante a coleta. Mas durante os estudos eu procurei não... [interrupção no sinal da internet] ... praticar nenhum tipo de gesto.

Certo. Travou um pouquinho a nossa conexão, aqui. Tu me disse que durante a performance durante a segunda sessão tu não pensou nos movimentos, tu não planejou esses movimentos. Mas cortou o que tu estava falando a respeito da sessão de estudos. Como é que foram as sessões de estudo a respeito disso? Tu estava comentando se planejou ou se não planejou. É que cortou. Poderia repetir?

Entendi. Não, durante a sessão de estudo eu falei que eu tenho buscado não ter nenhum tipo de movimento, durante a execução, pra controlar melhor as questões técnicas do instrumento como respiração, apoio, postura, digitação, tudo. Pra

aumentar minha percepção sobre esses elementos eu tenho buscado não ter nenhum tipo de movimento em excesso, que às vezes acabam não sendo um suporte pras dificuldades técnicas que agente tem. Então, durante a sessão de estudo eu tenho buscado a estabilidade total e na peça não foi diferente. Eu tentei simplesmente o controle técnico e não muito expressivo da peça.

Entendi. Eu vou apresentar um vídeo. Esse vídeo contém os três participantes em momentos da segunda coleta. Eles foram ordenados de forma aleatória, diferente daquela que foi feita no dia das coletas, e eles estão identificados por letras neste vídeo. Só um momentinho que eu vou encaminhar ele. Confirma o recebimento de um vídeo? De um link?

Tá ouvindo? Caiu a chamada.

Sim, estou ouvindo. Confirma o recebimento? Caiu a chamada, ok.

Abriu o link aqui do Youtube.

Isso. O que que diz? Qual é o título? Só pra eu confirmar se é esse mesmo.

Vídeo de reconhecimento.

Isso, assista a esse vídeo, por favor. Depois dele a gente conversa.

Certo.

Certo. O vídeo apresentado contém os três flautistas executando o excerto integralmente na segunda sessão de gravações. Os mesmos estão identificados pelas letras A, B e C e foram ordenados de forma aleatória em sequência diferente à realizada no dia dos registros (coletas). Você consegue se identificar em algum vídeo apresentado? Indique a letra do flautista que você acredita ser.

Eu acredito que sou a letra A.

Por que tu acredita ser o flautista A?

Basicamente pelo som, eu diria 70% pela característica sonora, e pelo... eu acredito que deu pra reconhecer um pouco os gestos, assim, apresentados no vídeo. Eu não sei como é que chamam essa imagem desses bonequinhos.

São gráficos, são imagens em gráficos.

É, os gráficos. Eu consegui reconhecer um pouco nos gráficos.

Os gestos, quando tu fala em gestos, o que tu está te referindo a gestos?

À progressão de movimentos que o gráfico faz. Não digo gestos sonoros assim, digo mais visuais mesmo que eu consegui identificar.

Eu vou passar mais um próximo vídeo que contém as tuas duas sessões de gravação. Elas vão aparecer, em um único vídeo vai aparecer a primeira sessão e logo em seguida a segunda sessão. Eu vou mandar esse vídeo. Me confirma o recebimento?

Ainda não recebi. Deu, pronto, recebi.

Diz pra mim, por favor o nome do vídeo, só pra eu confirmar se é esse mesmo.

Já estou abrindo. Está carregando aqui, um minuto. Segundo participante, duas sessões.

Perfeito. Assista esse vídeo, então. Por favor.

Certo.

Então, tendo assistido a este vídeo, como você descreveria suas interações entre a música escrita e seu corpo? Poderia citar algum exemplo que você lembre de uma possível interação entre música e corpo em suas performances registradas para esta pesquisa?

Desculpa, pode repetir a pergunta?

Sim. Como você descreveria suas interações entre a música escrita e seu corpo? Poderia citar algum exemplo que você lembre de uma possível interação entre música e corpo em suas performances registradas para esta pesquisa?

Algum exemplo que eu me lembre? Eu não sei, eu poderia descrever melhor se euestivesse com a partitura. Não sei se tu acha interessante que eu pegue ela?

Por favor, se tu puder ter ela a mão.

Tá. Certo. Enfim, tô com ela na mão aqui. Então, como a peça tem figuras rítmicas bem rápidas, bem aceleradas, eu acredito que a maioria desses gestos, pelo menos nos três primeiros compassos, foram, tiveram a mesma característica das figuras rítmicas. Gestos bastante *leggeros* assim. Pelo menos eu consegui ver, principalmente

na questão do meu pescoço e do ângulo da minha cabeça. Eu fazia o gesto bem rápido, “lá tá tá tá” [cantando] e aí acabava virando a cabeça pra cima pra encerrar a nota rápido. A mesma coisa eu fazia sempre nessas três figuras eu acabava fazendo algum gesto bastante *leggero*, no sentido de acabar me deixando levar pela característica da execução, da peça em si. Então, esses três primeiros compassos dá pra ver bem evidente isso. Gestos de digitação e de embocadura bem rápidos acompanhando as figuras rítmicas. Eu acho que no geral eu consigo perceber sempre nessas figuras de valores mais acelerados, eu acabo me deixando levar corporalmente e faço esses gestos da mesma forma, de uma maneira bem acelerada, bem rápida, um pouco afobado eu diria.

Por fim, como você vê seu processo de construção interpretativa em meio às sessões de gravações (primeira coleta e segunda coleta)? Que modificações ocorreram em sua performance, de acordo com sua visão?

Principalmente a clareza rítmica e o pulso. Durante a primeira coleta eu não tinha...eu vi o andamento animado e acabei... eu tinha instrução de poder ter feito no andamento que eu achasse confortável, embora eu não tenha acessado isso na hora de executar. Então eu acabei me deixando levar pela informação que eu vi na partitura, que era o andamento animado com a semínima a 100 b.p.m, e acabei executando praticamente no tempo da obra. Nesse sentido acabou ficando bastante afobado, sem muito pulso, sem muita clareza rítmica. E em relação à segunda coleta, eu consigo perceber bastante clareza rítmica, de pulsação e também da articulação inicial e a finalização de cada valor rítmico, cada figura, célula rítmica que tem. Então, nesse sentido, dá pra ver bem mais clareza da execução e nas notas lentas um pouco mais...no sentido de ser um pouco mais *pesante*, eu acho que dá pra ter mais esse contraste entre as figuras de valores rápidos e os fraseados com notas mais longas, mais sustentadas, eu consigo ver mais contraste do que eu via na primeira vez da coleta.

APÊNDICE III

Entrevista com o Terceiro Participante

*Você conhecia a obra *Notas Soltas de Bruno Kiefer*?*

Boa tarde. Essa peça eu não conhecia do Bruno Kiefer. Não tinha conhecimento.

Durante o período das sessões de gravações (coletas de dados) você buscou informações sobre a obra e sobre o compositor?

Sobre a obra não, mas sobre o compositor sim porque é o meu objeto de pesquisa. Iniciação científica.

Esta obra foi incorporada na sua rotina de estudos durante este período de gravações (coletas de dados)?

Foi por curto período de tempo devido a este transtorno aí que a gente passou da pandemia e tal, eu acabei não pegando tanto ela quanto deveria, e então eu acabei estudando uma meia hora ela juntando todas as vezes que eu toquei, que foi umas duas vezes, três vezes no máximo. E leitura sem o instrumento também. Uns 15 minutos de leitura sem o instrumento.

Vamos comentar um pouco mais a respeito disso. Comente sobre suas sessões de estudo na preparação da obra. Qual a frequência de estudos? Quanto tempo duravam as sessões? Quais recursos e ferramentas foram utilizados (metrônomo, afinador, vídeos, gravações, análise, etc.)?

Eu iniciei a leitura da peça através da leitura sem o instrumento, como eu falei, e utilizando metrônomo com a unidade de tempo a colcheia, aqui no caso. Eu li bem devagar pelos ritmos serem muito rápidos e tal, conseguir a tercina de fusa e tal. Então eu li bem devagar por que esses ritmos são bem mais difíceis pra mim. Então eu tive uma leitura bem sucinta pela peça, bem rasa. Então não pude te dizer que eu estudei de verdade a peça. Mas eu consegui compreender. Compreender os ritmos que eu não consegui no dia que eu toquei a peça pela primeira vez. Então, depois disso, eu fui pro instrumento e acabei tocando umas 3, 4 vezes ela.

Naquele espaço de uma semana né, que a gente teve?

É, naquele período que a gente teve entre uma coleta e outra.

Seus movimentos corporais durante a segunda sessão de gravação foram planejados? Você ensaiou (estudou) estes movimentos? Comente.

Desculpa, cortou a tua voz quando tu falou. Eu não entendi bem.

Não tem problema. Vou repetir tudo. Essa pergunta se refere à nossa segunda coleta, ao nosso segundo dia. Seus movimentos corporais durante a segunda sessão de gravação foram planejados? Você ensaiou (estudou) estes movimentos? Comente.

Os movimentos que eu usei no dia foram os mesmos que eu costumo usar no dia a dia, no meu cotidiano. Então, não foram planejados. Foram coisas involuntárias. Eu simplesmente toquei a peça como eu já tinha estudado. Então, não planejei nada de movimento, nem nada. Foi como eu costumo tocar.

Então, eu vou apresentar um vídeo agora. Esse vídeo contém os três participantes que foram aquele dia lá na coleta em momentos da segunda coleta. Nesse vídeo eles foram ordenados de forma aleatória e estão identificados por letras. Eu vou lhe mandar esse vídeo agora. Confirma recebimento pra mim?

Sim, recebi. Já abri o link.

Como chama, por favor, só pra eu conferir se mandei o link certinho?

Vídeo de reconhecimento.

Perfeito. Assista a esse vídeo por inteiro com bastante atenção.

Só um minuto que eu vou aumentar o volume que estava bem baixo. Pronto.

Certo? Vamos lá então. O vídeo apresentado contém os três flautistas executando o excerto integralmente na segunda sessão de gravações. Os mesmos estão identificados pelas letras A, B e C e foram ordenados de forma aleatória em sequência diferente à realizada no dia dos registros (coletas). Você consegue se identificar em algum vídeo apresentado? Indique a letra do flautista que você acredita ser e por quê.

Eu acredito ser o B, porque eu lembro agora no início do A... eu posso sugerir quem são as outras pessoas também?

Não, vamos manter a identidade deles, por favor.

Então, eu acredito ser o B por que o C eu reconheci pela estrutura óssea da pessoa, então eu já sei quem é o A, eu reconheci pelo fato de a pessoa ter alguns costumes antes de tocar, de preparação, de embocadura e tal.

Foi por eliminação, então, que tu chegou à conclusão de que tu é o participante B, que tu disse, né?

É. Posso estar errado, posso ter feito isso no dia também sem querer, mas eu acho que não.

Certo, mas por eliminação, por característica dos outros e não por características de som ou de movimentação tua?

É, na verdade é que tava muito baixo o som, daí então eu não consegui, ... eu botei no máximo o volume e mesmo assim ficou bem baixo.

Certo, tu acreditas ser o participante...?

B.

B. Ok. Eu vou apresentar um outro vídeo. Esse próximo vídeo contém as tuas duas sessões de gravações. São as duas sessões de coleta. Dentro do mesmo vídeo tu vai assistir primeiramente a tua primeira coleta e logo em seguida a tua segunda coleta. Eu vou preparar o link e vou mandar. Só um segundo, por favor. Me confirma recebimento?

Recebido.

Qual é o título do vídeo, por favor?

Terceiro participante, duas sessões.

Isso, então assiste esse vídeo com bastante atenção.

Pronto.

Então, como você descreveria suas interações entre a música escrita e seu corpo? Poderia citar algum exemplo que você lembre de uma possível interação entre música e corpo em suas performances registradas para esta pesquisa?

Eu poderia dizer os movimentos dos braços. Como, não sei, uma forma de expressão que já é costume meu. Utilizar os braços. Claro que nesses casos eu tentei

usar o mínimo possível do meu corpo. Eu não toquei como eu costumo tocar. Eu tentei tocar de uma forma com mínimo de movimento possível.

Por que tocar com o mínimo movimento possível? Tem alguma justificativa?

Porque o movimento pra mim é uma distração. Então já na leitura à primeira vista, sempre quando eu vou ler alguma coisa à primeira vista, que não é em casa, em casa a gente não tem compromisso, mas quando é em algum lugar específico que a gente precisa ter uma leitura, em alguma avaliação como nesse caso, não em uma orquestra que é diferente, é outro caso, mas quando é uma avaliação de leitura eu tento usar dos movimentos o mínimo possível dos movimentos. Porque, pra ter um foco maior no que eu estou fazendo. Porque um movimento é uma distração, então, quanto mais eu tiro minha atenção do que eu estou... que eu deveria estar prestando a atenção, isso atrapalha um pouco a leitura.

Tu utilizou desse recurso também na segunda sessão, de pensar em menos movimentos?

Não, na segunda eu não pensei nisso.

Na segunda não pensou nisso. E tu falou agora há pouco a respeito de movimento de braço. Quais seriam esses movimentos de braço?

Principalmente nas anacruses, que eu faço um movimento descendente, assim, como se fosse um movimento de ataque da nota.

Como você vê seu processo de construção interpretativa em meio às sessões de gravações (primeira coleta e segunda coleta)? Que modificações ocorreram em sua performance, de acordo com sua visão?

Eu sempre quando vou estudar uma peça eu procuro entender ela, acima de tudo. Então eu acho que da primeira pra segunda sessão, que foi a última, teve uma diferença muito grande por que eu pude entender a peça. Eu tenho ainda um pouco de dificuldade de fazer leituras à primeira vista, e tal, pelo fato de que às vezes eu não consigo entender. E eu também vi que eu deixei passar muitos ritmos ali errados. Eu quis subdividir na semicolcheia ou colcheia, não lembro agora, mas eu acabei comendo tempo ou sobrando tempo. Então eu acabei viajando um pouco na questão rítmica quando estava lendo, porque simplesmente eu não entendi a peça. Até porque as peças do Bruno Kiefer são um pouco difíceis de entender. Mas na primeira pra segunda sessão eu vi uma diferença muito grande porque eu pude entender e refletir. O nosso tempo de

estudo não é só quando a gente pega a peça pra ler ou pra tocar. Nosso tempo de estudo também conta, pra mim pelo menos é muito válido o tempo que a gente está pensando na peça. Se a gente foi dormir e ficou pensando um pouco que seja naquela peça, aquilo vai agregar no que a gente vai fazer futuramente sobre ela. Então, até o tempo, aquele tempo que eu fico no ônibus pra ir pra coleta, é um tempo onde a gente vai ficar, vai se dedicar pra pensar na peça. Então é um tempo que é super válido, que é um tempo que a gente consegue conhecer a peça. A gente consegue refletir e conhecer um pouco mais. E entre a primeira e a última coleta, então, foi isso. A segunda coleta eu tinha muito mais entendimento sobre o que eu estava fazendo e conseqüentemente mais segurança.

Entendi. Eu só queria esclarecer um detalhe, e comentar inclusive numa resposta de uma outra questão, que é com relação ao que tu falou que estava pensando em subdivisão da colcheia ou semicolcheia. Explica um pouco mais pra mim esse detalhe do pensamento da subdivisão em colcheia e semicolcheia. Exatamente o que que é que tu estavas pensando aí.

Como eu vi o, não sei se eu te comentei agora, eu acho que comentei em alguma questão anterior que os ritmos são um pouco difíceis pra mim, esses ritmos, pelo fato de ter fusa e semicolcheia. Semicolcheia não é difícil pra mim, mas fusa, tercina de fusa é uma coisa complicadinha porque eu sempre penso na divisão das tercinas. Se a tercina é tercina de colcheia, é uma tercina que equivale a um tempo no compasso, dependendo da fórmula de compasso. Mas se é quatro por quatro simples equivale a um tempo. Agora se for tercinas de semicolcheia equivale a meio tempo “tá tá tá tá tá tá”. Então, agora de fusa, são tercinas que eu raramente vejo. Então são tercinas que equivalem a quatro tercinas de fusa em um tempo. Então já dá uma “bugadinha” na cabeça. Então eu tenho quase certeza que eu fiz subdivisão em semicolcheia mesmo, pra poder equivaler a uma tercina de semifusas, de fusas no caso.

Ou seja, tu estavas pensando a semicolcheia como unidade de tempo?

É.

A semicolcheia?

[Participante confere a partitura]

Não, não. Eu acho que pensei a colcheia. Porque a semicolcheia ia ficar muito arrastada, e já ficou lento. Se eu pensasse a semicolcheia eu ia ficar muito mais

arrastado ainda. Acho que a colcheia mesmo. Colcheia.

APÊNDICE IV

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Prezado(a) participante

Esta pesquisa é sobre *A construção interpretativa e performática através da correlação entre gestos corporais e gestos musicais: estudo de caso com 3 flautistas em uma obra para flauta solo*, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Está sendo desenvolvida pelo doutorando Vinicius Dias Prates sob a orientação do Prof. DR. Leonardo Loureiro Winter.

Os objetivos do estudo são relatar como se dá a interação entre *Gestos Musicais* e *Gestos Corporais* em diferentes flautistas/intérpretes ao prepararem e executarem uma obra solo do repertório de flauta transversal. Trata-se de um estudo não ecológico de observação da prática musical. Os dados serão coletados em laboratório e, posteriormente, analisados e discutidos de forma qualitativa. Com os resultados deste estudo, os autores acreditam que será possível traçar uma tipologia de *Gestos Corporais* para cada flautista/intérprete e relacionar as intenções de determinados movimentos com o sentido musical (*Gestos Musicais*).

Acreditamos que os benefícios que este estudo pode gerar apontam para a reflexão por partes dos músicos participantes de como uma maior consciência sobre a interação música X corpo pode aprimorar e desenvolver suas performances. Transpondo esta ponderação para a área da Performance Musical, entendemos que a compreensão acerca das relações gestuais que discutimos poderão servir tanto de ferramenta pedagógica quanto como suporte teórico para músicos estudantes e profissionais, bem como servir de ferramenta metodológica de auxílio da construção interpretativa da performance musical.

Sua participação nesta pesquisa será executar a obra *Notas Soltas* para flauta transversal solo de Bruno Kiefer em 4 situações distintas: leitura à primeira vista (apenas um excerto de 18 compassos), primeira sessão de estudos (apenas o excerto), segunda sessão de estudos (novamente o excerto) e performance (peça completa). O procedimento de registro das execuções será gravação em áudio e vídeo. O local será o Laboratório de Pesquisa do Exercício (LAPEX), vinculado à Escola de Educação

Física, Fisioterapia e Dança (ESEFID) da UFRGS, situado na Rua Felizardo, nº 750, Bairro Jardim Botânico, Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

Para a realização destas gravações é necessário que o(a) participante se apresente utilizando vestimentas adequadas para a prática de atividade física (tais como roupas de ginástica ou banho) de tal modo em que braços, pernas e coluna estejam em exposição. Esta exigência se justifica pela necessidade de fixar pequenos sensores de movimento em diferentes pontos do corpo, bem como do instrumento, para que os mesmos possam ser identificados pelo sistema de captação de imagem da LAPEX e posteriormente traduzidos em sinais digitais através dos softwares *Smart Capture*, *Smart Analiser* e *Smart Tracker*. Estes programas permitem a análise e visualização dos movimentos dos participantes por meio de um sistema de coordenadas nos eixos x , y e z . Desta forma, o(a) participante terá seu direito de imagem e identidade preservados.

Da mesma forma, damos ciência ao(a) participante de que:

- As diferentes sessões de gravação serão de caráter privado e que não será permitida a entrada ou participação de pessoas alheias à realização deste trabalho. As pessoas habilitadas a participarem das sessões serão apenas o autor do presente projeto de pesquisa (condutor das coletas de dados), seu orientador e integrantes do LAPEX (profissionais na área de Educação Física);
- Os sensores de movimento serão fixados no corpo do(a) participante por um dos profissionais da área de Educação Física habilitados a participar das coletas de dados. Este procedimento será mediante breve avaliação física que permita a identificação dos pontos adequados para a fixação dos sensores;
- Os sensores de movimento serão fixados por meio de fita adesiva dupla-face, havendo o eventual risco de causar irritação e/ou alergia em locais onde estes forem colocados;
- Após a etapa de coletas de dados haverá uma entrevista na qual o(a) participante será indagado(a) sobre aspectos de sua preparação e performance. Este registro será apenas em áudio o qual será transcrito (mantendo o(a) participante de forma anônima) e anexado à tese final desta pesquisa;
- O(a) participante não receberá qualquer compensação monetária por

sua participação, sendo esta totalmente de forma voluntária;

- Da mesma maneira, não terá quaisquer despesas com profissionais, equipamentos, materiais ou qualquer item necessário para a realização da pesquisa;
- As gravações deverão ser realizadas com o próprio instrumento do(a) participante, ficando o convidado responsável pelo transporte do mesmo, uma vez que a flauta transversal possui peso e dimensões reduzidas;
- Não serão fornecidos os trajes para as coletas, sendo esta responsabilidade do(a) participante;
- É reservado o direito de o(a) participante desistir da participação nesta pesquisa a qualquer momento;
- Seu anonimato será respeitado em todas as etapas da pesquisa bem como em eventuais divulgações dos resultados parciais e finais do estudo, estando preservados seus direitos de imagem e identidade;
- O(a) participante terá preservado o direito a ressarcimento ou compensação financeira, bem como encaminhamento à assistência médica no Sistema Único de Saúde por consequência de quaisquer danos, riscos ou eventualidades, esclarecidas ou não, decorrentes ou consequentes da pesquisa durante as sessões de coletas. Estes honorários serão de responsabilidade do pesquisador;
- O(a) participante terá seus custos de deslocamento ao local das coletas ressarcidos em até 4 vezes o valor da passagem de ônibus municipal (duas idas e duas voltas). Estes honorários serão de responsabilidade do pesquisador;
- Este Termo de Consentimento Livre e Esclarecido é assinado em duas vias de igual teor.

Participante da Pesquisa

Pesquisador

Pesquisador Responsável

Porto Alegre, _____ de _____ de 20_____

Programa de Pós Graduação em Música - UFRGS: (51) 33084390
Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança (ESEFID) - UFRGS: (51) 33085834
Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) – UFRGS: (51) 33083738
Orientador – Prof. Dr. Leonardo Winter

ANEXO I

Declaração de anuência de realização de pesquisa no LAPEX



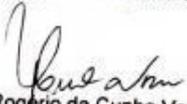
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA
LABORATÓRIO DE PESQUISA DO EXERCÍCIO

DECLARAÇÃO DE ANUÊNCIA DE REALIZAÇÃO DE PESQUISA NO LAPEX

Declaro para os devidos fins, que autorizo a realização da pesquisa intitulada "A construção Interpretativa e Performática Através de Gestos Musicais em Uma Obra Para Flauta Solo", sob a coordenação Prof. Dr. Leonardo Loureiro Winter, do Programa de Pós-Graduação em Música (Instituto de Artes) e colaboração do professor JEFFERSON FAGUNDES LOSS no Laboratório de Pesquisa do Exercício.

Aluno: VINÍCIUS DIAS PRATES

Porto Alegre, 10 de outubro de 2019.


Prof. Rogério da Cunha Voser

Diretor do Laboratório de Pesquisa do Exercício.

Rogério da Cunha Voser
Diretor do Lab. Pesquisa

ANEXO II

Aprovação do Comitê de Ética em Pesquisa da UFRGS



Continuação do Parecer: 3.795.686

Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_1461333.pdf	04/01/2020 15:40:44		Aceito
Outros	LAPEX.pdf	04/01/2020 15:40:19	LEONARDO LOUREIRO WINTER	Aceito
Outros	IA.pdf	04/01/2020 15:38:46	LEONARDO LOUREIRO WINTER	Aceito
Outros	CARTA2.doc	04/01/2020 15:36:06	LEONARDO LOUREIRO WINTER	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	PROJETO.doc	04/01/2020 15:33:36	LEONARDO LOUREIRO WINTER	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE.doc	17/12/2019 11:30:37	LEONARDO LOUREIRO WINTER	Aceito
Folha de Rosto	WINTER.pdf	07/11/2019 11:36:58	LEONARDO LOUREIRO WINTER	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

PORTO ALEGRE, 07 de Janeiro de 2020

Assinado por:

MARIA DA GRAÇA CORSO DA MOTTA
(Coordenador(a))

Endereço: Av. Paulo Gama, 110 - Sala 321 do Prédio Anexo 1 da Reitoria - Campus Centro
Bairro: Farroupilha **CEP:** 90.040-060
UF: RS **Município:** PORTO ALEGRE
Telefone: (51)3308-3738 **Fax:** (51)3308-4085 **E-mail:** etica@propesq.ufrgs.br

ANEXO III

Aprovação da Plataforma Brasil

Plataforma Brasil

<https://plataformabrasil.saude.gov.br/login.jsf>

Plataforma Brasil



Dados do Projeto de Pesquisa

Título Público: A CONSTRUÇÃO INTERPRETATIVA E PERFORMÁTICA ATRAVÉS DE GESTOS CORPORAIS E GESTOS MUSICAIS EM UMA OBRA PARA FLAUTA SOLO: TRÊS ESTUDOS DE CASO

Pesquisador Responsável: LEONARDO LOUREIRO WINTER

Contato Público: LEONARDO LOUREIRO WINTER

Condições de saúde ou problemas estudados:

Descritores CID - Gerais:

Descritores CID - Específicos:

Descritores CID - da Intervenção:

Data de Aprovação Ética do CEP/CONEP: 07/01/2020



Dados da Instituição Proponente

Nome da Instituição: Universidade Federal do Rio Grande do Sul



Dados do Comitê de Ética em Pesquisa

Comitê de Ética Responsável: 5347 - Pró-Reitoria de Pesquisa da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - PROPESQ UFRGS

Endereço: Av. Paulo Gama, 110 - Sala 311 do Prédio Anexo 1 da Reitoria - Campus Centro

E-mail: etica@propesq.ufrgs.br



Centro(s) Participante(s) do Projeto de Pesquisa



Centro(s) Coparticipante(s) do Projeto de Pesquisa