

**Considerações sobre a oscilação de valores entre o gesto instrumental e
a abstração composicional no ato de criação**

por Leonardo Aldrovandi

A idéia de gesto que provém do romantismo está associada à valorização da prática e do virtuosismo instrumental, conferindo frequentemente à palavra uma denotação de estima ao esforço físico perante o instrumento como forma de ‘sublimação’ e propulsão criativa da arte. A mitificação do gesto instrumental continua a ter forte presença hoje, e é relacionável à autores contemporâneos como Luciano Berio, por exemplo.¹ O poeta H. Heine chegou a afirmar na época que a consumação mecânica de Paganini encontrava o misterioso, o sobrenatural como se ele fora um personagem de E.T.A Hoffmann.

Uma observação interessante sobre a idéia de gesto na música romântica, é que ele pode ser detectado na maneira de se compor, estando em geral mais próximo da relação com o instrumento como fonte criativa do que com idéias abstratas aplicadas à composição. À parte as considerações de gosto e dentro da sintaxe musical da música do século XX, isto é claro na relação de valor, por exemplo, entre a música de Schoenberg e a de Webern². A presença do gesto instrumental provindo do romantismo com uma harmonia diferenciada em Schoenberg, com forte teor expressivo, muito embasada na tradição pianística, é geralmente clara. A construção das peças revela uma textura geralmente densa, com grande preocupação com a expressão do ato de tocar e do contorno melódico, numa escrita em que o gesto instrumental promove valores de expressão e de construção da composição. É especulável ainda, que o “expressionismo” atribuído ao autor não diz respeito meramente a uma questão estética; pode estar vinculado a uma idéia

¹ Obs : Vale distinguir o gesto corporal do instrumentista em si, em toda sua concreitude, da imaginação e valorização do gesto instrumental no ato da composição, na escrita, como no caso de Berio.

² Pierre Boulez atesta a presença marcante do gesto na música de Alban Berg em *Le Système et l’Idée*, embora aqui o gesto como qualidade composicional, que se preocupa tanto com a expressividade global dos sons, com o desenho melódico, quanto com a lógica do sistema de composição, contraponto Webern a Berg nesse sentido.

sobre algo que se quer dizer, muitas vezes pela palavra gesto, sobre uma expressão não-verbal com ‘forte carga emocional’ como ponto de partida significativo para a criação. A dramaticidade de algumas de suas obras vinculadas a textos pode ter influenciado a maneira pela qual ele procurava se “expressar” em obras puramente instrumentais. Em Webern, a música parece possuir um outro enfoque de partida, mais próximo da valorização do pensamento abstrato do que da valorização da expressividade no discorrer dos sons, no tempo. O que seria a expressão gestual e imanente? Uma das repostas se encontra na idéia de que “o gesto”, embasado pela expressão corporal, denotaria uma trajetória contínua no tempo. No caso de Webern, as notas musicais não estão organizadas por fluxos de percursos direcionais, por desenhos, contornos e formas melódicas, mas por uma topografia pontual: as notas são colocadas no espaço sem a necessidade de se partir de linhas de condução do movimento antropomórfico ou de movimento dos eventos idealizados no tempo, na composição. (Alusão distante: colocar pregos na parede, para que o pano preso por eles mude de figura, ou a distância de prendedores de varal como determinantes da forma da roupa pendurada...) Assim, o gesto instrumental do romantismo parece nos indicar uma aproximação à qualidade de traçado, de caminho linear, de fluxo, de percurso, na medida em que se baseia mais no gesto antropomórfico, instrumental, na experiência direta com o instrumento, do que no pensamento abstrato. Com Webern, o pensamento gera novos tipos de gestos para intérpretes, amplia-se o ‘campo gestual’. Isto, é claro, não exclui a possibilidade da descoberta de gestos à partir do instrumento, como fonte para possíveis abstrações³. É ilusório imaginar uma hierarquia de ordem entre pensamento e experiência, entre idéia e descoberta⁴, pois no ato criativo ambas costumam ser atividades mútuas. Outro exemplo de sintaxe musical do século vinte que destitui o gesto no sentido “romântico” são os

³ Comparação: ler, por exemplo, sobre a relação de diferença e mutualidade entre conteúdo e expressão argumentada por Deleuze e Guatari em Mil Platôs, vol. 2.

⁴ Sobre o assunto na música recente ver artigo de Rodolfo Caesar: O zigzag conceitual no estúdio de composição, ao expor a discriminação frequente entre ideia e descoberta no caso da música eletroacústica. Na música instrumental, a improvisação frequentemente se coloca no papel da descoberta, ao encontrar relações ou entidades para somente depois abstraí-las, se for da vontade de quem as descobre.

Klavierstücke de Karlheinz Stockhausen. O gesto corporal, antropomórfico, não é tratado como premissa significativa ou criativa, e sim o pensamento abstrato em relação aos sons. Como afirma: “My Klavierstücke are not aiming for human corporeal rhythms.”⁵

Nos anos sessenta, uma reação forte às tendências mais formalistas da arte foi promovida, no sentido de criticar, ironizar e por consequência fertilizar o hermetismo e a tradição acadêmica da música, através da associação ao pensamento e às manifestações culturais de outras artes, como por exemplo, as artes plásticas e o teatro. O teatro instrumental europeu de Maurício Kagel e as óperas de Berio, enfatizaram a busca pela valorização do gesto corporal e da ação teatral, da vitalidade física proveniente do corpo. Entre 1955 e 1963, o *happening*, a *performance*, as *action paintings*, o neo-realismo, o *living theatre*, o grupo *fluxus*, o neo-dada e o cinema underground, aglutinaram o trabalho sobre uma matéria comum; multiplicidade de mídias. (Podemos encarar essa multiplicidade até no sentido deleuziano como coloca Stoianova ⁶, com seu termo enunciado-espetáculo-processo : “a multiplicidade plana de n dimensões” de Gilles Deleuze e F. Guattari em *Rhizome*.). De fato, o que se buscava por essa espécie de “totalização estética unificada” era por um lado criticar a tradição bem comportada da música de concerto e da música pós-serial, e por outro promover um espetáculo que poderia atuar sobre múltiplos sentidos humanos simultaneamente; principalmente o visual, o tátil, e o auditivo, adicionando novas considerações extra-musicais à música: a relação entre luz, som, e espaço, a ação do instrumentista teatralizável, o jogo entre diferentes meios de expressão, etc. O corpo, dentro dessa atividade plural, foi privilegiado e tratado como veículo de percepção sensorial e como meio de expressão e de reação de uma gama de percepções fora das questões da linguagem verbal ou da representação no sentido restrito; uma espécie de denominador comum de atividades tão variadas. A busca pela sensorialidade pré-verbal ou não-verbal, ou a que engloba o verbal como um aspecto entre muitos outros (algumas tentativas de explicação por palavras, por

⁵ Stockhausen, 1992.

⁶ Ver Stoianova, Ivanka *Geste-texte-musique*, pp. 184-218.

exemplo: a *kinesis* da gestualidade pré-verbal de Stoïanova ⁷ ou se quisermos o âmbito da idéia de rostidade (Deleuze e Guattari, 1980) , permeia todas as artes em jogo por esse ponto em comum: o da idealização da percepção não verbalizável e inabarcável pela codificação. Na Europa, por exemplo, o teatro instrumental de Maurício Kagel tendia à ironia crítica e um rigor mais teatral, enquanto que o trabalho de Iannis Xenakis e de Karlheinz Stockhausen formalizava a atividade multimídia através de obras que lidavam com a relação entre luz, som e espaço. Nos Estados Unidos, a música aleatória se misturava com várias atividades, principalmente com as correntes provindas do pensamento das artes visuais. É claro que o limite entre *as artes* se tornava bastante maleável, mas podemos dar exemplos de diferença de valores conceituais e regionais. John Cage não se associou à ópera, e sim às idéias e atividades de Duchamp, Jasper Johns, Robert Rauschenberg e com a dança de Merce Cunningham; por outro lado, Kagel, Henze e Berio no final da década de sessenta e início de setenta revalorizavam a ópera, com obras como ciclo *Staatstheater* ou *Recital* (1971). Xenakis e Stockhausen incorporaram a questão da luz e do espaço à composição musical, sem necessariamente vincular-las, de início, à intensa valorização do gesto físico do músico ou do teatro. Para eles, até certo ponto, a composição musical incorporava elementos extra-musicais, ao passo que para outros, ela era um dos componentes de interação de atividades artísticas interdisciplinares. Mais tarde, o próprio Stockhausen começa a se envolver com atividades de valorização do gesto corporal na idéia de *momentform* e com projetos operísticos, e Xenakis começa a escrever música valorizando certo simbolismo, por exemplo, de personagens da mitologia, destituindo razoavelmente um certo estigma de “música absoluta” de suas obras.

Por todo esse período portanto, o gesto do instrumentista passou a ser idealizado inclusive como fonte criativa sem a necessidade da pré-definição da escrita musical convencional. No *free jazz*, desde 1958, muitas dessas experiências e descobertas improvisatórias podiam ser

⁷ Para Stoïanova, a ‘kinésis gestual pré-verbal’ seria uma “mobibilidade-multiplicidade presente em toda produtividade artística”, sendo um processo anterior a tudo que chamamos de signo, e que se dá no tempo (en temps) , não fora dele (hors temps), aliando-se à idéia de ‘processus’ em música. Ver pgs. 24-5, em Geste-Texte- Musique.




observadas em improvisadores como Cecil Taylor ou Ornette Coleman. Da mesma forma, as propostas de partituras-visuais, como as de Sylvano Bussotti, Earl Brown (com a pioneira *December 1952*), Logothetis, ou Cage eram executadas por intérpretes improvisadores como David Tudor ; ou ainda, a utilização da linguagem verbal para improvisação permitia idealizar uma criatividade primordial e instantânea, na condição de pré-linguagem, que se desvincularia das formas extratificadas pela tradição musical, como em *Aus den sieben tagen* de Stockhausen (1968). O gesto físico passou a ser considerado como uma espécie de fonte intransponível da capacidade criadora, regendo o resultado sonoro através da experiência direta do criador com o instrumento.

Por fim, tais considerações pretendem nada mais do que instigar a reflexão sobre a questão da relação entre a arte musical que se produz à partir do corpo e da arte musical que se produz à partir do intelecto. A atividade gestual instrumental pode fomentar idéias para a concepção de uma obra, através daquilo que é o potencial de descoberta que o instrumento permite através de sua prática (e não somente através da mitificação estética como é frequentemente tratada a improvisação), ou da idealização de sua expressividade gestual, assim como o pensamento abstrato composicional permite ampliar os horizontes gestuais da atividade instrumental.

Referências bibliográficas:

- Berio, Luciano Entrevista sobre a Música Contemporânea
Brasil : Civilização brasileira, 1981
“Two Interviews”, Marion Boyars, 1985.
- Boulez, Pierre Le système et l'idée
Paris: InHarmoniques, IRCAM, 1986.
- Deleuze, Gilles (com Félix Guattari) Mil Platôs
Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996 (org. 1980)
- Stockhausen, Karlheinz Clavier Music 1992
Perspectives of New Music, vol. 31, no. 2 (Summer 1993): 136-149
Aus Den Sieben Tagen
Univeral Ed, 1968
- Stoianova, Ivanka Geste-texte-musique
Paris : Union Générale d'Éditions, 1978

Guia para continuar

-  **Programação da ANPPOM 1999**
-  **Informação dos Participantes**
-  **Saída dos Anais da ANPPOM**