Performance musical: os gestos expressivos como *affordances* musicais

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO COGNIÇÃO INCORPORADA E CRIAÇÃO MUSICAL

João Gabriel Caldeira-Pires Ferrari
Universidade Federal do Rio de Janeiro – joaogabriel3006@terra.com.br

Resumo: A partir de revisão bibliográfica em torno da prática interpretativa sob a ótica da cognição incorporada enfoco os conceitos de "gesto" que vêm embasando os termos "interpretação" e "performance". Enfoco particularmente a questão da determinação do instrumento na atuação corporal e no entendimento musical do intérprete. O artigo conclui explorando a interação instrumento-intérprete e suas limitações.

Palavras-chave: Gesto. Cognição Incorporada. Práticas Interpretativas.

Musical Performance: Expressive Gestures in the Context of Musical Affordances

Abstract: The paper starts with a brief take on the current performance and cognition field of research. Through bibliographic review of different concepts of "gesture" the present article grounds the terms "interpretation" and "performance" into the embodied cognition theory, implying the notion that the musical instrument determines the musical understanding of the performer. The article concludes exploring the instrument-performer interaction and its limitations, with propositions for future research.

Keywords: Gesture. Embodied Cognition. Performance

1. Introdução

Recentemente no meio acadêmico há uma crescente preocupação em definir os diversos tipos de processos cognitivos envolvidos no executar ou compor música. O campo de pesquisas de práticas interpretativas se compromete a estudar esse fenômeno por diversos ângulos. O panorama atual de pesquisa tem sido discutido tanto em âmbito nacional (DE AQUINO, 2003) quanto internacional (DOGANTAN-DACK, 2012). A pesquisa também estudou a diferenciação entre termos como interpretação, execução, *performance* (KUEHN, 2012; WINTER; SILVEIRA, 2006). Além disso, aspectos individuais do intérprete, que podem comprometer a *performance* como tensão muscular ou ansiedade (LEHRER, 1987) também tem merecido atenção.

Entretanto ainda persevera em diversas pesquisas uma epistemologia que exprime a dicotomia corpo-mente. Por exemplo: no texto de Kuehn (2012) entende-se *performance* como remetente ao aspecto físico do fazer musical, "ao *hic et nunc* do palco, à gestualidade e a aspectos corporais do músico-intérprete com relação ao modo e aos meios de sua apresentação com o instrumento" (KUEHN, 2012, p. 16); e interpretação remetente ao aspecto mental, à "construção do entendimento da obra" (WINTER; SILVEIRA, 2006, p.64) a partir de um texto prévio.

As discussões acerca de definições dos conceitos de *performance* e processos de interpretação ainda são muito relevantes, mas não serão tratadas no presente artigo. É nessa ótica que proponho a discussão de uma nova abordagem de prática interpretativa, que leve em conta os processos "mentais" e "físicos" como parte de um mesmo acontecimento, como será esclarecido posteriormente.

2. A abordagem ecológica e a cognição incorporada

A abordagem ecológica ofereceu uma nova perspectiva ao campo, ampliando o objeto de estudo para não só o som percebido, mas todos os diversos mecanismos que transformam um evento em uma "experiência" (GAVER, 1993). No estudo da percepção do som, por exemplo, define que o "som fornece informação sobre uma *interação* de *materiais* em um *local*, em um *ambiente*"[1] (GAVER, 1993, p.5, tradução nossa)[2]. O som em si carregaria informações pertinentes sobre o "evento gerador" que seria percebido posteriormente pelo ouvinte. Sob essa ótica "a capacidade do instrumento, a acústica do espaço onde se realiza a *performance*, o tipo de audiência, o estado de espírito e intenção do intérprete, as normas estilísticas e culturais e mesmo as ideologias defendidas (...) influenciam a obra [musical]" (CLARKE, 1999, p.70).

Quando antes se admitia não só o som, mas o som percebido e a escuta que o percebe, agora se pensa também no corpo que percebe, e essa percepção influenciada pelo próprio corpo. Segundo a ótica da cognição incorporada "o corpo de uma pessoa pode ser considerado como mediador entre o ambiente da pessoa e a experiência subjetiva da pessoa daquele ambiente"[3] (LEMAN, 2012, p.5).

A interação constante do corpo com o ambiente constrói um repertório que relaciona os gestos[4] físicos e consequências de gesto/ações (LEMAN, 2012). De acordo com a teoria contemporânea de metáfora (GRADY, 2007; LAKOFF, 1993 apud ZBIKOWSKI, 2011) esses domínios de experiência (nesse caso gesto físico) podem ser utilizados para fazer sentido de outro domínio de experiência (por exemplo, experiências emocionais). Para exemplificar esse conceito, tomemos a noção de "equilíbrio moral/penal". Nossa experiência física de equilíbrio é "uma atividade que aprendemos com o corpo, e não através do entendimento de regras e conceitos"[5] (JOHNSON, 1990, p.74). Um ato criminoso ou amoral pode ser entendido como algo que "desequilibra" as funções sociais de indivíduo ou uma comunidade, e é a função da justiça de tentar aplicar uma medida consequente afim de "equilibrar" a situação e voltar a um estágio predecessor de estabilidade. Nesse sentido o conceito de "balança da justiça" ou "equilíbrio emocional" é altamente metafórico: a

experiência de equilíbrio de um domínio (físico) é utilizada para fazer sentido a outro domínio (moral/ético/penal; emocional, etc.).

3. Os conceitos de gesto em música

A atividade física de *performance* musical não é uma exceção a esse processo cognitivo: nosso pensamento musical é permeado e de fato definido por metáforas do domínio físico ao domínio musical. Como anteriormente exposto nesse artigo nossas ações no mundo físico são internalizadas (memorizadas) em um repertório de gestos, que são utilizados posteriormente para fazer sentido em nossa experiência de mundo. A literatura atual é extensa e muito variada em definições do termo "gesto", e pretendo revisar brevemente alguns conceitos.

Após revisar a literatura sobre o gesto em *performance*, Madeira e Scarduelli chegam a uma definição relevante da palavra "gesto": "movimento corporal realizado consciente ou inconscientemente, marcado pela significância, seja por um ou para o transmissor ou o receptor" (MADEIRA; SCARDUELLI, 2014, p.13). Assim os autores realçam a ideia física de corporalidade, mas significam o termo pela *percepção* do gesto[6]. O dicionário *Webster* apresenta as seguintes definições de "gesto": (i) "um movimento ou coletivo de movimentos, do corpo, a expressar ou enfatizar ideias, emoções, etc."; (ii) "qualquer coisa feita para transmitir um estado de mente, intenção etc." Dessa forma podemos observar que esse conceito geral também carrega a noção física do gesto, mas o foco é subvertido da percepção para a expressão: o gesto é *físico* e *expressa* algo[7].

Seguindo a teoria da cognição incorporada o autor Zbikowski define o gesto musical como mapeamento conceitual do domínio físico (gestos físicos) ao domínio musical (sequência de materiais musicais) para organizar o entendimento da música (ZBIKOWSKI, 2011, p.83). Da mesma forma que gestos físicos expressam algo, os gestos musicais também expressariam. No presente artigo consideremos então o gesto (seja físico ou musical) como uma ação do domínio físico que expressa algo[8].

4. Os diferentes gestos que constituem a prática interpretativa

Comecemos a relacionar os conceitos de gesto (gesto corporal e técnica instrumental) na prática interpretativa (performance e interpretação).

> Para que a performance aconteça, há a necessidade de um plano cognitivo capaz de estabelecer uma intenção de comunicação, de um discurso musical

> coerente estabelecido na interpretação, e de um plano físico, para levar a termo o que foi estabelecido no plano interpretativo (GALVÃO, 2006, p.170).

O conceito de gesto musical aplica-se tanto a sons quanto a movimentos. Em um estudo aonde se observou a *performance* e percepção da música *guqin*[9] notou-se que "gestos sonoros[10] (identificados na música) refletem gestos produtores de som (movimentos de mão), e que esses gestos podem ser entendidos como concatenações de componentes gestuais mais elementares"[11] (LEMAN, 2012, p.6).

Madeira e Scarduelli (2014) dividem a prática instrumental em dois conceitos de movimento: a técnica e o gesto corporal. A técnica instrumental seria desprovida de expressão (próximo do conceito de "*performance*" de Kuehn, citado anteriormente): "a técnica por si (...) é um conjunto de habilidades adquiridas que torna possível a execução de uma tarefa" (MADEIRA; SCARDUELLI, 2014, p.16); enquanto os gestos corporais representariam o âmbito expressivo do movimento (próximo ao conceito de *interpretação* de Kuehn). Na intersecção dos dois conceitos encontra-se a prática instrumental: "a música carrega significado expressivo, que pode ser manifestado pelo corpo (sem o instrumento), e que posteriormente é traduzido para o instrumento" (MADEIRA; SCARDUELLI, 2014, p.17). O movimento (musical) é traduzido para o instrumento na forma de gesto corporal e executado pela técnica instrumental. Assim, segundo Madeira, a prática interpretativa seria uma espécie de integração do movimento, técnica e gesto corporal, "como o significado musical é traduzido pelo corpo de cada intérprete" (MADEIRA; SCARDUELLI, 2014, p.19).

Ao unir gesto (técnica instrumental de Madeira) e linguagem (gesto corporal de Madeira) estaríamos num processo de formular pensamento que McNeill chama de "ponto de crescimento[12]": "uma combinação de opostos, imagem (oferecida pelo gesto) e forma (oferecida pela linguagem musical), o ponto de crescimento cria uma instabilidade benigna que alimenta pensamento e fala"[13] (MCNEILL, 2005, p.105 apud ZBIKOWSKI, 2011, p.89). Segundo Zbikowski a linguagem nesse caso é a gramática musical, as estruturas fixas convencionadas culturalmente que organizam o pensamento musical. Os gestos musicais possuem uma gramática, pois "operam na moldura contextual fornecida pelo ritmo e altura musical. Ritmo – especialmente ritmo métrico – oferece uma âncora para os processos dinâmicos de música"[14] (ZBIKOWSKI, 2015, p.96). Esses gestos fariam parte de uma moldura ou categorização do pensamento, observado na *performance* musical (ZBIKOWSKI, 2015) e até mesmo na dança (LEMAN; NAVEDA, 2010).

Na literatura existente já se diferenciaram de diversas formas os tipos de gestos físicos envolvidos na performance musical. A fim de clarificar o termo, focarei em um tipo de gesto específico: o gesto *intencional* ou expressivo – como proposto por Leman e colegas (2009). Ou seja, o gesto que não é diretamente responsável pela produção do som, mas que expressa intenção de movimento musical. No violão, por exemplo, podemos citar os gestos de posicionamento de mão esquerda (na tradição destra) no braço do instrumento, que antecedem a produção do som, propriamente, mas são intimamente necessários para a execução musical tanto quanto carregam em si intenções expressivas reveladoras do projeto interpretativo do *performer*. Diferencia-se esse gesto do gesto *executor* (LEMAN et al; 2009) que, se aproximando do conceito de reprodução musical, é responsável diretamente pela produção do som, como o ataque à corda do violão com os dedos da mão direita na tradição da mão destra.

5. O gesto expressivo como organizador de pensamento

Concordo com Zbikowski (2011, p.89) quando ele afirma que "para expressar nosso pensamento precisamos dos recursos dinâmicos e imagéticos do gesto e do constructo firme e estável da linguagem"[15]. Já foi observada a hipótese de gestos físicos utilizados durante a fala diminuírem a carga cognitiva, ou melhor, mudar a carga de um armazenamento verbal para um armazenamento viso-espacial (GOLDIN-MEADOW; WAGNER, 2005, p.237). Aplicando tal hipótese no campo da performance musical, entendo que do mesmo modo os gestos corporais podem ajudar o pensamento musical, ao expressar o gesto musical — como estudado por Ben-Tal (2012) —, existente a partir da interpretação da música, do campo mental no campo físico, reduzindo a "carga" cognitiva do intérprete, fazendo-o *pensar com o instrumento.* O gesto em si seria importante como forma de organizar o pensamento, e não só a realização física de uma ideia "mental". Em uma pesquisa sobre padrões de dança já se observou o uso de gestos para fazer sentido musical:

> a periodicidade (binária) do gesto de um sambista pode desambiguar a ambiguidade métrica (agrupamentos binários versus ternários do pulso) em samba. O processo de desambiguação baseado na corporalidade pode ser visto como um processo de formação de significado que é enraizado na corporalidade, ao invés de meros processamentos mentais de estruturas sônicas[16] (LEMAN; NAVEDA, 2010, p.73).

O campo de atuação e possibilidade gestual está intimamente ligado às capacidades biomotoras e cognitivas do intérprete e também aos limites do instrumento como algo material e físico. A essa interação se dá o nome de *affordances* musicais: "um determinado trecho musical somente é possível (...) quando se situa dentro dos limites dessa '*affordance'* que, via de regra, ocorre no nível físico das interfaces" (GIMENES;

MANZOLLI, 2006, p.289). O instrumento musical possuiria *affordances* que favorecem alguns gestos e desfavorecem outros dependendo de sua composição material. De mesmo modo o intérprete também possuiria outras *affordances*, outras possibilidades de atuação com o instrumento que dependem de suas efetividades como músico e intérprete.

Do mesmo modo não é possível separar a técnica instrumental do seu contexto sociocultural. A própria definição de técnica instrumental tradicional é definida pela consagração e aceitação de uma técnica específica. A técnica estendida, considerada vanguarda da técnica instrumental, pode vir a ser incorporada à técnica tradicional (MADEIRA, 2013, p.183). Incluímos também a influência do meio social nas interações intérprete-instrumento.

6. Considerações finais e propostas

No presente artigo pretendo fundamentar a hipótese que a prática interpretativa é determinada pela interação entre *performer* e instrumento através de gestos; e o gesto mais expressivo, que carrega intenção do movimento musical, é justamente o gesto que não é diretamente responsável pela produção musical. Segue algumas considerações acerca da pesquisa presente em *performance* e gesto. A pesquisa no campo é recente e, portanto, há muito que estudar. Tendo limitado a interação (gesto), o tipo de interação (gesto *expressivo*), os limites dessa interação (*affordances* musicais), e o agente de interação (intérprete) espero clarificar o meu objeto de estudo.

Pesquisas de mapeamento de gestos usados na *performance* musical são realizadas com o auxílio de ferramentas eletrônicas de gravação e filmagem, bem como de análise de conteúdo viso-espacial e sonoro registrados. Leman e colegas (2009) já identificaram o gesto expressivo na prática instrumental da música *guqin*, além de mapear as diversas técnicas do instrumento. Futuras pesquisas podem se debruçar sobre os tipos de gesto do instrumento e a identificação de gestos intencionais.

No violão a técnica instrumental (de pestana, por exemplo) já foi estudada com apreço às capacidades do intérprete e limitações do instrumento (MADEIRA; SCARDUELLI, 2013). A questão da *digitação*[17] de mão direita na técnica violonística demonstrou a influência de fatores não biomecânicos na escolha do gestual: violonistas profissionais preferiram igualmente posições médias ou baixas do violão (no meio do "braço" ou na região próxima à "cabeça" do instrumento) devido à familiaridade com o instrumento[18], mesmo considerando a região baixa do braço como a região de maior espaçamento entre casas,

portanto com maior dificuldade prevista em posicionamento da mão (HEIJINK; MEULENBROEK, 2002).

Em pedagogia da *performance* musical problemas de execução musical podem ser resultado do conflito em adaptar as ideias musicais ao corpo do instrumento ou do próprio intérprete. A confusão do intérprete em relação às várias dimensões gestuais da performance pode gerar uma interferência do discurso musical, "transmitindo através destes [dos gestos corporais] informações conflitantes com o material musical sendo executado" (MADEIRA; SCARDUELLI, 2014, p.28). A identificação desse "gesto intencional" e esse ponto de "interferência" do discurso musical pode beneficiar professores ou alunos de instrumento. Esse conflito entre ideia e gesto já foi examinado por Goldin-Meadow e Wagner (2005) num contexto de comunicação não verbal, mas a aplicação desse conceito na *performance* musical (entre o gesto musical e o gesto expressivo, por exemplo) revela um campo ainda fértil de pesquisa.

Referências:

BEN-TAL, Oded. Characterising musical gestures. *Musicae Scientiae*, v.16, n.3, p.247-261, 2012.

CLARKE, Eric. Processos cognitivos na performance musical. *Revista Música, Psicologia e Educação*, Portugal, v.1, p.61-77, 1999.

DE AQUINO, Felipe A. Práticas Interpretativas e a pesquisa em Música: dilemas e propostas. *Opus*, Campinas (SP), v.9, p. 103-112, 2003.

DOGANTAN-DACK, Mine. The art of research in live music performance. *Music Performance Research*, v.5, p.34-48, 2012.

GALVÃO, Afonso. Cognição, Emoção e Expertise Musical. *Psicologia, Teoria e Pesquisa*, Brasil, v.22, n.2, p.169-174, 2006.

GAVER, William W. What in the World Do We Hear? An Ecological Approach to Auditory Event Perception. *Ecological Psychology*, v.5, n.1, p.1-29, 1993.

GIMENES, Marcelo; MANZOLLI, Jônatas. Técnicas e "affordances" instrumentais: um modelo para a performance e a criação na música contemporânea. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 16., 2006, Brasília. *Anais*... Brasil: ANPPOM, 2006, 288-293.

GOLDIN-MEADOW, Susan; WAGNER, Susan M. How our hands help us learn. *TRENDS in Cognitive Sciences*, Estados Unidos, v.9, n.5, p.234-241, 2005.

HEIJINK, Hank; MEULENBROEK, Ruud G. J. On the Complexity of Classical Guitar Playing: Functional Adaptations to Task Constraints. *Journal of Motor Behaviour*, Londres, v.34, n.4, p.339-351. 2002.

JOHNSON, Mark. *The Body in the Mind:* The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

KUEHN, Frank M. C. Interpretação – reprodução musical – teoria da performance: reunindo-se os elementos para uma reformulação conceitual da(s) prática(s) interpretativa(s). *Per Musi*, Belo Horizonte, v.26, p.7-20, 2012.

LEHRER, Paul M. A Review of the Approaches to the Management of Tension and Stage Fright in Music Performance. *Journal of Research in Music Education,* v.35, n.3, p143-153, 1987.
LEMAN, Mark et al. Sharing Musical Expression Through Embodied Listening: A Case Study Based on Chinese Guqin Music. *Music Perception,* Estados Unidos, v.26, n.3, p.263-278, 2009.
LEMAN, Mark; NAVEDA, Luiz. Basic gestures as spatiotemporal reference frames for repetitive dance/music patterns in Samba and Charleston. *Music Perception,* v.28, n.1, p.71-91, 2010.
LEMAN, Mark. Musical gestures and embodied cognition. In: JOURNÉES D'INFORMATIQUE MUSICALE, 19., 2012, Bélgica. *Anais...* Mons: Université de Mons, 2012, 5-7.
MADEIRA, Bruno; SCARDUELLI, Fabio. Ampliação da técnica violonística de mão esquerda: um estudo sobre a pestana. *Per Musi,* Belo Horizonte, n.27, p.182-188, 2013.
MADEIRA, Bruno; SCARDUELLI, Fabio. O gesto corporal na performance musical. *Opus,* Porto Alegre, v.20, n.2, p.11-38, 2014.
WINTER, Leonardo L.; SILVEIRA, Fernando J. Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical. *Per Musi,* Belo Horizonte, n.13, p.63-71, 2006.
ZBIKOWSKI, Lawrence M. Musical Gesture and Musical Grammar: A Cognitive Approach. In: GRITTEN, A. & KING, E (Org.). *New Perspectives on Music and Gesture.* UK: Ashgate, 2011. Capítulo 4.

Notas

[1] *"...sound provides information about an interaction of materials at a location in an environment."*
[2] Todas as traduções nesse artigo são nossas.
[3] *"The body of a person can be considered as the mediator between the person's environment and the person's subjective experience of that environment."*
[4] Entende-se "gesto" nesse caso como ações físicas, "movimentos que são feitos para alcançar um objetivo específico" (LEMAN, 2012, p.5).
[5] *"... [balancing] is an activity we learn with our bodies and not by grasping a set of rules or concepts."*
[6] Mais conceitos da palavra "gesto" foram explorados por Madeira e Scarduelli (2014).
[7] Indagações sobre a possibilidade de comunicação de gestos físicos fora do campo da música e o que esses gestos comunicariam foram exploradas por Goldin-Meadow e Wagner (2005).
[8] Consideremos *expressão* como uma manifestação intencional do pensamento acionada por processos físicos.
[9] A música *guqin* é uma música de tradição chinesa que utiliza o instrumento homônimo de 7 cordas pinçadas da família da cítara.
[10] O gesto sonoro de Leman e colegas (2009) é próximo ao conceito de *gesto de unidade expressiva* de Ben-Tal.
[11] *"... sonic gestures (identified in music) reflect sound-producing gestures (hand movements), and these gestures can be understood as concatenations of more elementary gestural components."*
[12] Do original *growth point*.
[13] *"... a combination of opposites, image [provided by gesture] and form [provided by language], the growth point creates a benign instability that fuels thought and speech."*
[14] *"... [sonic analogue of music] operate within contextual frames provided by musical rhythm and the musical pitch. Rhythm – especially metered rhythm – offers a temporal anchor for the dynamic processes of music."*
[15] *"... to express our thought we need both the dynamic, imagistic resources of gesture and the firm, stable constructs of language."*
[16] *"... (binary) periodicities in the gestures of the samba dancer may disambiguate the metrical ambiguity (binary versus ternary groupings of the beat) in samba music. The process of corporeal-based disambiguation can thereby be seen as a meaning formation process that is rooted in the deployment of the body, rather than by mere mental processing of sonic structures."*
[17] A digitação de mão esquerda é a escolha interpretativa de um intérprete de cada dedo e em qual casa do instrumento por nota musical (HEIJINK; MEULENBROEK, 2002).
[18] A tradição da técnica violonística começa o ensino a partir das primeiras casas do instrumento, próximas à cabeça do violão.