Reflexões a respeito do gesto corporal como inovador tímbrico a partir de obras selecionadas do repertório para piano de Henry Cowell

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE

Juliana Gonçalves Marin
UFMG – julianamarinpiano@gmail.com

Fernando Martins de Castro Chaib
UFMG – fernandocheib@gmail.com

Alice Martins Belém Vieira
UEMG - alicebelem@yahoo.com.br

Resumo: Este artigo tem como objetivo apresentar pontos de vista dos autores à respeito da utilização do gesto corporal à partir de referências como Gritten e King (2011), Leman e Godoy (2010), Windsor (2011), Madeira e Scarduelli (2014), Santana (2018), e relacioná-los com obras representativas do repertório pianístico contemporâneo. Essa reflexão visa auxiliar pianistas na busca de gestos corporais durante a análise e execução de obras piano do século XX.

Palavras-chave: Gesto corporal. Performance pianística. Música contemporânea. Henry Cowell.

A Reflection About Body Gesture as a Innovation of Timbre from Selected Piano Works of Henry Cowell

Abstract: This paper aims to present the authors' points of view regarding the use of body gestures using references such as Gritten and King (2011), Leman and Godoy (2010), Windsor (2011), Madeira and Scarduelli (2014), Santana (2018), and relate them to representative works of the contemporary piano repertoire. That reflection aims to assist pianists in the search for corporal gestures during the analysis and performance of 20th century piano works.

Keywords: Body gesture. Piano performance. Contemporary music. Henry Cowell.

1. Introdução

Embora haja extensa produção científica a respeito da palavra *gesto*, há inúmeras definições e aplicações do mesmo em diversas áreas do conhecimento, além de muitas abordagens de análise em música. Sendo assim, delimitamos o conceito do termo *gesto corporal* no presente artigo, abordando-o como movimento corporal no contexto do repertório para piano do século XX. Dentre os objetivos deste artigo, destacamos o levantamento do referencial bibliográfico e o estabelecimento de reflexões a respeito do tema *gesto corporal*, de forma a apresentar uma síntese da definição e sua aplicabilidade no repertório pianístico.

Nossa discussão terá como foco duas obras para piano *solo* do século XX: *The Tides of Manaunaun* (1912) e *Aeolian Harp* (1923), ambas de Henry Cowell. Nessas obras, Cowell propõe a exploração tímbrica do piano através de recursos como *clusters* e o uso da harpa do piano. Ao executar este repertório, o pianista precisa realizar adaptações no seu *gesto corporal*,

modificando sua perspectiva gestual diante do instrumento. Discutiremos essas relações gestuais e corporais propondo soluções técnicas ao nos depararmos com um repertório que buscou romper barreiras com a tradição pianística. Assim, através desse artigo, esperamos contribuir para futuras performances que contemplem em seu repertório obras desta envergadura.

2. Gesto e movimento corporal

Nas pesquisas em música, mais especificamente na área da performance, o gesto é abordado sob diferentes perspectivas, dentre elas como movimento do corpo que gera o sentido musical, tratando-se efetivamente de uma forma de comunicação:

> Gesto é um movimento que expressa uma compreensão, expressa um afeto e carrega uma ação motora com intencionalidade. O gesto é multimodal e holístico, ou seja, expressa um entendimento integral; além disso, carrega informações sobre articulação, dinâmica, intensidade, expressão e contexto musical (GODOY; LEMAN, 2010 apud SANTANA, 2018, p. 17)

Deste modo, o gesto envolve significado, percebido por meio da comunicação que ocorre quando existe a interação entre o "emissor" do gesto e o "receptor" (CHAIB, 2012, p.32), que capta o significado das ideias contidas no movimento corporal. O movimento corporal, por sua vez, pode ou não se caracterizar como gesto. No que tange essa questão, sem um "receptor", o movimento corporal, mesmo sendo um gesto que agrega significados, não estabelecerá a comunicação ou interação entre as ideias. Além disso, sem as ideias e significados, um movimento corporal está desprovido de potencial gestual. Autores como Chaib (2012) e Santana (2018) acreditam que o gesto corporal comunica e carrega significado, podendo o mesmo ser um transmissor de ideias musicais a partir de uma obra em específico.

Madeira e Scarduelli (2014, p.16) definem o gesto corporal e a técnica instrumental como coisas distintas que se relacionam e afirmam que ambas pertencem ao termo *movimento*. Esses autores consideram ainda que o gesto corporal é portador de significados e comunicação (ao contrário da técnica instrumental, que seria um conjunto de habilidades voltadas para a execução no âmbito dos movimentos). (MADEIRA e SCARDUELLI, 2014, p.16).

Santana (2018, p.26) apresenta três concepções de gesto abordadas por Windsor (2011): gestos que "produzem o som diretamente"; que "indiretamente afetam na produção do som"; que "suplementam a produção do som". Os gestos que "produzem som diretamente" não recebem nenhuma denominação específica. Os seguintes são designados, respectivamente, como *gestos cíclicos* e *gestos suplementares.* São exemplo de gestos *cíclicos:* marcar a

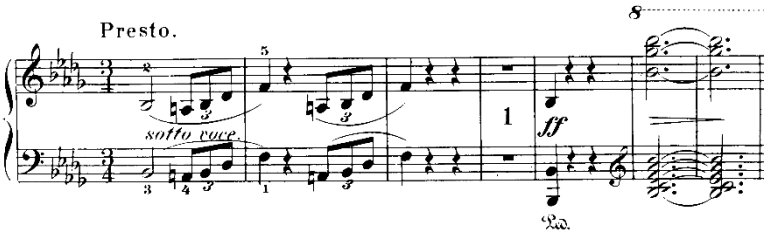
pulsação, mover o corpo de acordo com os contornos de dinâmica, dentre outros. Já os *suplementares* são gestos adicionais que não influenciam na produção sonora, tais como fechar os olhos ou franzir a testa.

Acreditamos que no que diz respeito à técnica, cabe ao pianista escolher movimentos para a produção sonora, concebendo-os como gestos corporais na medida que o intérprete pretende se comunicar através da obra musical. Durante o estudo do instrumento, o pianista é capaz de memorizar sensações buscando alcançar sonoridades específicas além de significado e intenção musicais. Por tanto, o músico muitas vezes planeja os movimentos a serem realizados. Das discussões propostas por estes referenciais refletiremos sobre os gestos na obra de Henry Cowell com base nas primeiras perspectivas abordadas por Windsor (2011): *gestos que produzem som diretamente* e *gestos cíclicos*.

3. Gesto corporal no repertório pianístico dos séculos XVIII e XIX

A execução do repertório para piano dos séculos XVIII e XIX utiliza dedos, mãos, antebraços, braços e ombros, sendo que apenas os dedos entram em contato com as teclas. O pianista deve sempre ter a consciência do relaxamento antes e depois de tocar. O movimento corporal realizado pelo pianista tem como principal objetivo "evitar o esforço desnecessário, otimizando a posição natural dos dedos, das mãos e dos braços, visando a clareza do toque e a facilidade de execução de trechos mais difíceis" (SANTANA, 2018, p. 17).

Para a realização de um determinado trecho onde o pianista precisa extrair um som *forte* ou *fortíssimo* no instrumento, em geral, utiliza-se um toque com mais apoio. Para a realização de trechos de extrema agilidade (onde o gesto envolve maior ação digital) os m gestos movimentos são mais próximos às teclas. Como exemplo, podemos observar os primeiros compassos do *Scherzo op. 31 nº 2* de Chopin. Os compassos 1 e 2 contêm notas rápidas com intensidade suave indicada pelo termo *solto voce*, exigindo agilidade, clareza e precisão na região grave. Já no compasso 5, Chopin apresenta um súbito *fortíssimo* na região grave, no âmbito de três oitavas. Logo em seguida (compassos 6 e 7), utiliza um acorde mais denso no agudo, demandando que o pianista use o toque mais apoiado, para alcançar uma sonoridade intensa em densidade e dinâmica.



Exemplo 1: Compassos 1 a 7 do Scherzo Op. 31 nº 2 de F. Chopin.

4. Gesto corporal no repertório do século XX

Observando o repertório pianístico, percebe-se que a abordagem sobre sua exploração sonora sofreu alterações a partir do século XX, sendo desenvolvidas outras formas de execução. Essas alterações demandam variações de posição do corpo do pianista em relação ao instrumento. Em muitos casos o intérprete deixa de permanecer sentado em frente ao piano, precisando levantar-se para explorar outras fontes sonoras (ou as mesmas fontes, já utilizadas corriqueiramente, sob outras perspectivas de exploração tímbrica). Sobre as regiões nunca antes utilizadas como fonte sonora no piano destacamos a tampa das cordas, cordas tocadas diretamente com as mãos ou com objetos alheios ao piano, tampa do teclado e laterais. Como consequência, ampliaram-se as possibilidades de posicionamento das mãos e dedos para extrair esses sons.

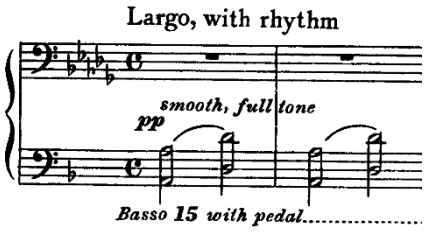
Com as modificações trazidas pelas composições de Cowell a partir de 1912 e inovações buscadas por outros compositores durante o séc. XX, percebemos um crescimento do repertório para piano que se utiliza desses recursos gestuais e buscam expandi-los. Estas explorações sonoras ajudaram a ampliar a concepção do fazer musical e da manipulação do piano, inclusive com a inserção de objetos no instrumento. Podemos tomar como exemplo o *piano preparado* criado por John Cage, onde sua abordagem aproxima-se dos instrumentos de percussão.

4.1 Henry Cowell (1897-1965): *The Tides of Manaunaun* (1912)

Cowell assume papel importante em inovações da exploração sonora do piano, transformando consequentemente o aspecto gestual do pianista no instrumento. Nesse contexto, destaca-se aqui a obra *The Tides of Manaunaun* (1912), a primeira de três obras baseadas em lendas Irlandesas, segundo o poema de John Varian. Essa lenda fala de Manaunaun, deus do movimento e das ondas do mar. Enquanto a terra estava sendo criada, Manaunaun lançava fortes ondas através do universo, que moviam e mantinham partículas e materiais, posteriormente utilizadas por outros deuses para construir os sóis e os mundos. (OLIVEIRA, 2014, p. 15)

O título e a lenda desempenham estreita relação com os elementos musicais contidos na obra. A utilização do *cluster*, por exemplo, faz alusão ao movimento de ondas. Esse gesto torna-se cada vez mais denso e forte no decorrer da obra. Segundo Kurt Stone o *cluster* é definido como "uma combinação de sons na qual se espera uma sonoridade não definida e densa" (STONE, 1980, p. 57 apud OLIVEIRA, 2014, p. 29). Pode-se tocar diferentes combinações de teclas brancas e pretas, em diversas regiões do piano, com diferentes amplitudes e densidades.

Em *The Tides of Manaunaun* (1912), Cowell utiliza pela primeira vez na história da música o *cluster* como recurso da técnica pianística: "Isso foi de fato um novo jeito de tocar piano!1" (BURGE, 2004, p. 123). O Exemplo 2, mostra a grafia do *cluster* cromático na partitura. A notação é exata ao estabelecer a amplitude de uma oitava na região mais grave do piano, em intensidade *pianíssimo* reforçada pela indicação suave (*smooth*). O gesto corporal necessário para se realizar este trecho emprega a palma da mão e os dedos estendidos sobre todas as teclas (pretas e brancas) dentro do âmbito de oitava. Deve-se abaixá-las de maneira simultânea, utilizando um toque firme e próximo do teclado, porém com pulso relaxado e toque apoiado, devendo o pianista planejar como será o gesto antes e depois do ataque.

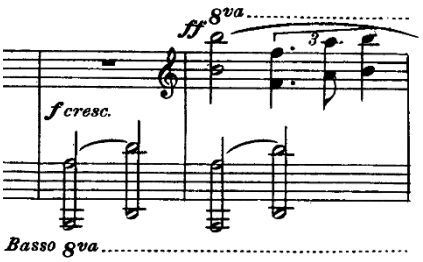


Exemplo 2: Compassos 1 e 2 da obra *The Tides of Manaunaun* (1912) de Henry Cowell: *Clusters* cromáticos com a mão esquerda.

A partir do compasso 12 (Exemplo 3), o *cluster* aparece na amplitude de duas oitavas, com intensidade *forte*, acompanhada de um *crescendo*. Essa extensão do *cluster* leva à ampliação do tamanho do gesto e o pianista deve tocar com o antebraço esquerdo na região mais grave do instrumento. Por isso, em geral, exige-se um novo posicionamento corporal do pianista.

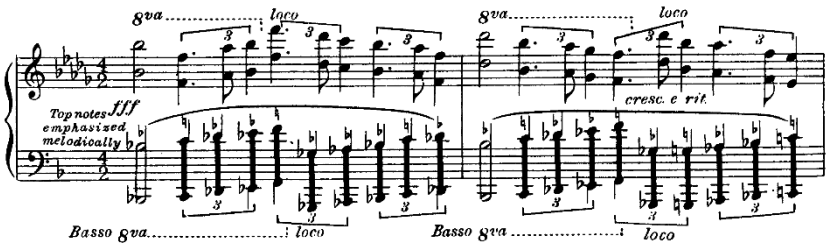
O gesto corporal necessário para a realização do cluster no Exemplo 3 utiliza o movimento de cima para baixo do antebraço esquerdo. Na performance que embasou o presente artigo, optamos por conectar os *clusters* com o balanço do tronco levemente da esquerda para direita, considerado por nós como *gesto cíclico*. Para conseguir um som *forte*, neste trecho soltamos o peso do braço, obtendo-se uma sonoridade mais homogênea.

Para facilitar a realização sonora dos *clusters* de maior amplitude, especialmente dos que são executados com o antebraço, decidimos buscar novas possibilidades da posição sentada frente ao piano. Entendemos que esse tipo de reflexão bastante significativa para a interpretação do repertório do século XX, trazendo possíveis soluções técnico-interpretativas para a performance e podendo ser abordada de diversas maneiras pelos intérpretes que estudam esse tipo de repertório.



Exemplo 3: Compassos 12 e 13 da obra *The Tides of Manaunaun* (1912) de Henry Cowell: *Clusters* cromáticos com o antebraço esquerdo.

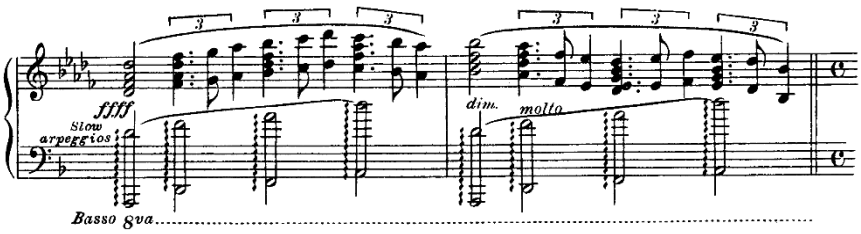
Nos compassos 22 e 23 Cowell solicita o destaque de notas superiores dos *clusters*. Através de indicação de bequadros e bemóis junto aos *clusters* o compositor indica quando eles devem empregar, respectivamente, apenas teclas brancas ou pretas. A solução interpretativa que encontramos para resolver esta passagem foi utilizar as falanges dos dedos um pouco mais curvadas, de modo a obter um posicionamento que permita destacar a parte mais aguda do *cluster* (Exemplo 4), sendo este considerado por nós como *gestos que produzem som diretamente*.



Exemplo 4: Compassos 22 e 23 da obra *The Tides of Manaunaun* (1912) de Henry Cowell: *Clusters* com o antebraço esquerdo.

Por fim Cowell apresenta outro elemento novo na obra: o arpejo de *cluster* cromático. Aqui o movimento de saída do piano e a condução do braço para o próximo arpejo influenciam no resultado sonoro e performativo. Neste *cluster* o cotovelo é a primeira parte do antebraço que acionará as teclas, depois o restante do antebraço pressionará as teclas até chegar-se à mão. Simultaneamente a este gesto ocorre a saída do cotovelo, num movimento ondulatório

do braço (assemelhando-se mesmo a uma onda). Este gesto corporal é repetido, porém o âmbito das notas é modificado (Exemplo 5). Neste trecho os *gestos que produzem som diretamente* e os *gestos cíclicos* estão fortemente conectados e necessários para a interpretação.

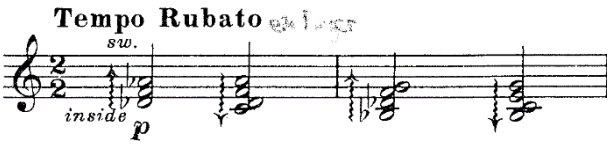


Exemplo 4: Compasso 24 e 25 da obra *The Tides of Manaunaun* (1912) de Henry Cowell: *Arpejos* de *Clusters* cromáticos com o antebraço esquerdo.

4.2 Henry Cowell (1897-1965): *Aeolian Harp* (1923)

O título da obra *Aeolian Harp* (1923) faz alusão ao instrumento de cordas *harpa eólica* que, exposta ao vento, toca sozinha (CLOUGH, 2013, p. 41). Nesta obra, o som extraído do piano não se dá a partir do acionamento usual das teclas. Cowell solicita ao pianista abaixar as teclas silenciosamente devendo, em seguida, passar os dedos nas cordas e trocar o pedal, para que se ouça apenas o acorde pressionado. Em outra seção da obra, deve-se pinçar as cordas com o pedal acionado.

Cowell estipula em toda a obra o direcionamento dos gestos realizados pela mão direita nas cordas do piano através do uso de setas na notação dos arpejos. Na primeira seção as cordas são raspadas ora para cima ora para baixo, conforme demonstrado no Exemplo 5. Na Figura 1, procuramos ilustrar a trajetória do gesto corporal empregado realizado pelo braço e mão direitos. A figura representa a trajetória do gesto corporal, onde as setas vermelhas representam um gesto ascendente (da esquerda para a direita) e as setas verdes, um gesto descendente (da direita para a esquerda). A linha marrom que se encontra na base da imagem representa as cordas do piano. Os dois quadrados amarelos representam as barras de metal que sustentam a harpa do piano. A mesma descrição valerá para a Figura 2.



Exemplo 5: Compassos 1 e 2 da obra *Aeolian Harp* (1923) de Henry Cowell: raspagens nas cordas com a mão direita em gestos ascendentes e descendentes.

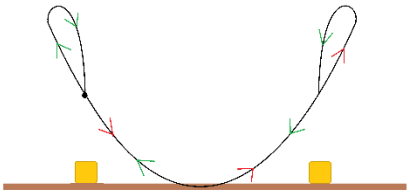
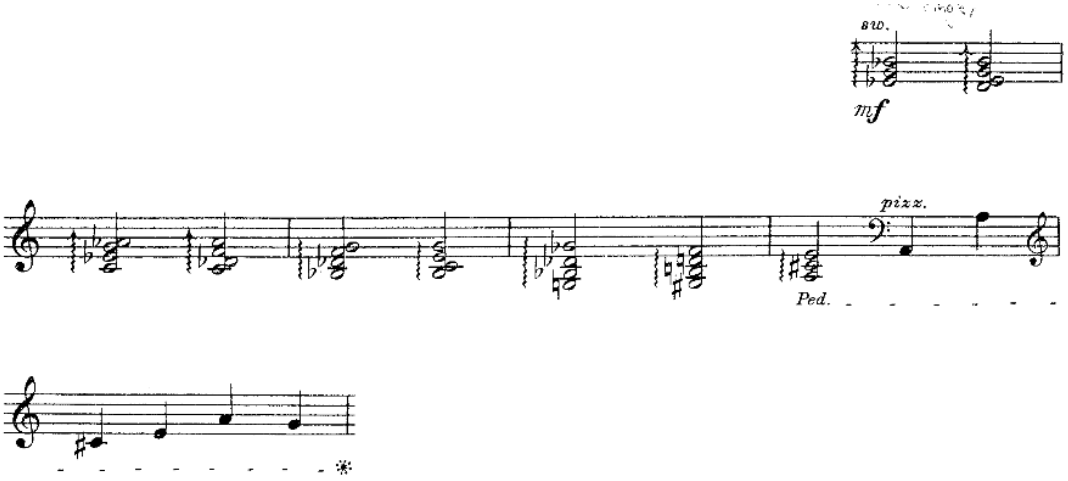


Figura 1: Compassos 1 e 2 da obra *Aeolian Harp* (1923) de Henry Cowell: Representação dos gestos corporais realizados pelo braço e mão direitos.

Dos compassos 8 ao 12, Cowell passa a empregar apenas arpejos ascendentes. No compasso 13, inicia-se a seção na qual as cordas devem ser pinçadas (ver exemplo 6). Já na Figura 2, procuramos ilustrar a trajetória do gesto corporal exigida nesse trecho.



Exemplo 6: Compassos 8 a 12 da obra *Aeolian Harp* (1923) de Henry Cowell: raspagens nas cordas com a mão direita em gestos ascendentes. Compassos 12 e 13: *pzzicatto*.

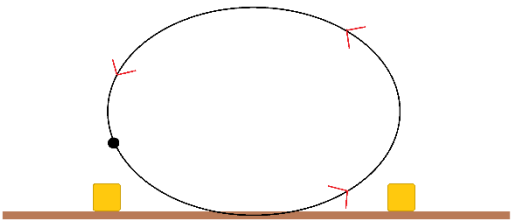
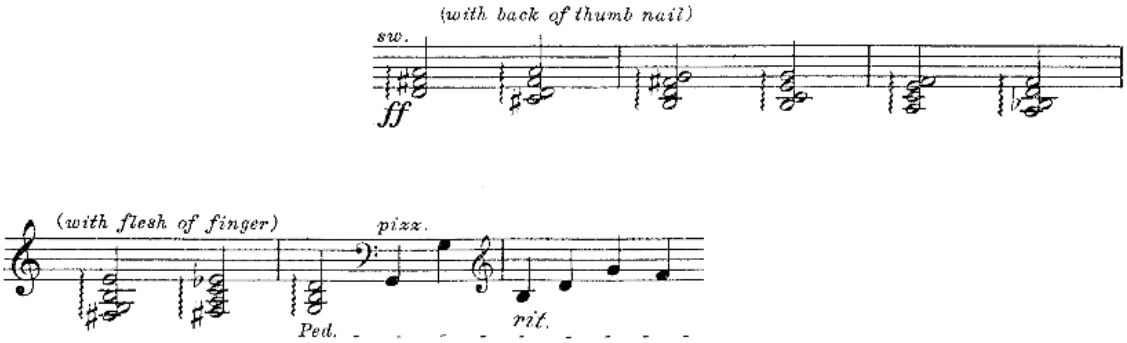


Figura 2: Compasso 8 a 12, 14 a 18 e19 a 24 da obra *Aeolian Harp* (1923) de Henry Cowell: gesto de raspagem nas cordas no sentido ascendentes (da esquerda para a direita).

Nos compassos 14 a 19 (Exemplo 7), a obra intensifica-se para o *fortíssimo* e o pianista deve utilizar apenas gestos ascendentes. Nesta parte utilizamos a raspagem das cordas

com as unhas. Por consequência do gesto mais veloz e com maior pressão sobre as cordas, conseguimos alcançar maior intensidade, ampliar o colorido sonoro e tímbrico. Do compasso 8 até o final da peça, há gestos que são responsáveis pela produção do som e gestos cíclicos, observados desde a saída da mão em contato com as cordas até o retorno dela às mesmas (Figura 2).



Exemplo 7: Compassos 14 a 18 da obra *Aeolian Harp* (1923) de Henry Cowell: raspagens nas cordas com a mão direita em gestos ascendentes. Compassos 18 e 19: *pzzicatto*.

Nas Figuras 1 e 2 o ponto de contato das mãos com as cordas, representado pela linha preta em contato com a marrom, são considerados por nós como os *gestos que produzem som diretamente*. O restante da linha preta, ou seja, a trajetória do braço sobre as cordas que não entra em contato com as mesmas (linha marrom) é considerada como *gesto cíclico* responsável por conduzir o braço ao próximo *gesto que produz som diretamente* de forma fluente.

Considerações finais.

Constatamos através de uma reflexão análise gestual, que a escolha dos gestos corporais do pianista está relacionada à sonoridade da obra, que por consequência tem estreito diálogo com o texto musical. Constatamos também que o gesto não é apenas um facilitador técnico e musical, mas é fundamental para evidenciar a ideia musical contida na obra. Através da auto-observação dos gestos corporais na performance das obras de Cowell e da distinção dos *gestos que produzem som* dos *gestos cíclicos*, procuramos determinar a amplitude do gesto corporal e deliberar a gestualidade facilitadora para nossa performance. O planejamento dos gestos corporais nos auxiliou a interpretar a obra com mais consistência, fluidez, musicalidade, facilitando no estabelecimento de comunicação dos elementos extramusicais da obra. No caso da obra *The Tides of Manaunaun* (1912), embasados no título da obra e a lenda na qual inspirou a mesma, optamos por relacionar os arpejos de *cluster* às alusões ao movimento da onda,

representando-as através do gesto que o pianista realiza com o braço e antebraço, buscando associar a sonoridade densa com o mar. Na obra *Aeolian Harp* (1923), os gestos corporais de um arpejo ao outro são determinantes para o resultado musical, pois representam a fluidez do resultado sonoro que buscamos. Posteriormente a estes *gestos que produzem o som* identificamos os *gestos cíclicos*, determinantes do timbre, intensidade, duração do arpejo, ressonância harmônicos.

Referências:

BURGE, David. *Twentieh-Century Piano Music*. Lanham: The Scarecrow Pres, Inc., 2004.

COWELL, Henry. *The Tides of Manaunaun*. New York: Breitkopf & Härtel, 1922. Partitura.

_____. *Aeolian Harp*. New York: Associated Music Publishers, Inc., 1959. Partitura.

CHOPIN, Frederic. *Scherzo op. 31 nº 2.* Leipzig: C. F. Peters, 1879. Partitura.

CHAIB, Fernando. *O Gesto na Performance em Percussão: Uma abordagem sensorial e performativa.* Aveiro, 290f. Tese (Doutorado em música). Universidade de Aveiro, Aveiro, 2012.

CLOUGH, Allison. *A performance guide for selected works for piano by Henry Cowell.* Alabama, 108f. Tese (Doutorado em música). Universidade de Alabama, Alabama, 2013. Disponível em: URI: https://ir.ua.edu/handle/123456789/1693 acesso em 03/04/2019.

GODOY, R. I. e LEMAN, M. editors. *Musical Gestures: sound, movement and meaning.* New York, NY, USA, Routledge, 2010.

OLIVEIRA, Jonathan Taylor de. *Realização de técnicas estendidas em três obras selecionadas do repertório brasileiro para piano solo do século XXI [manuscrito]: apresentação e discução*. Goiás, 108f. Dissertação (mestrado em música). Universidade Federal de Goiás, Goiás, 2014.

MADEIRA, B. SCARDUELLI, F. *O gesto corporal na performance musical*. *Opus,* Porto Alegre, v. 20, n. 2, p.11 - 38, 2014.

SANTANA, Jailton Paulo de Jesus. *Uma Proposta de Abordagem Gestual no Ensino de Piano no Curso de Licenciatura em Música da Universidade Estadual de Londrina: Um Estudo de Caso.* Porto Alegre, BR-RS, 223f. Tese (Doutorado) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, 2018.

Notas

[1] In 1912, this was indeed a new way to play the piano! (BURGE, 2004, p. 123)