

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

PAULINE GOLTZ

O GESTO MUSICAL EM REFLETS DANS L'EAU DE CLAUDE DEBUSSY:
uma autoetnografia exploratória dos gestos pianísticos

CURITIBA

2021

PAULINE GOLTZ

O GESTO MUSICAL EM REFLETS DANS L'EAU DE CLAUDE DEBUSSY:
uma autoetnografia exploratória dos gestos pianísticos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de Música e Processos Criativos como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Margareth Milani.

CURITIBA

2021

Catálogo na publicação elaborada por Mauro Cândido dos Santos – CRB 9º/1416.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

G629g Goltz, Pauline.

O gesto musical em Reflets dans l'eau de Claude Debussy: uma autoetnografia exploratória dos gestos pianísticos. / Pauline Goltz - Curitiba, 2021.
127 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Margareth Milani

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual do Paraná – Campus Curitiba I - Programa de Pós-Graduação – Mestrado em Música. Curitiba, 2021.

Inclui bibliografia.

1. Gesto musical. 2. Gestos pianísticos. 3. Cognição incorporada. 4. Prática deliberada. 6. Autoetnografia exploratória. I. Universidade Estadual do Paraná. Programa de Pós-Graduação – Mestrado em Música. II. Milani, Margareth. III. Título.

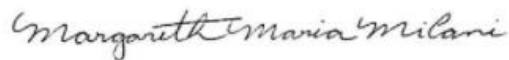
CDD: 780
CDU: 78.68:786.2

TERMO DE APROVAÇÃO

PAULINE GOLTZ-PENCHEL

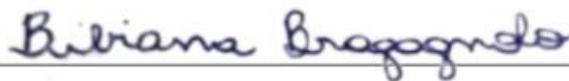
O GESTO MUSICAL EM REFLETS DANS L'EAU DE CLAUDE DEBUSSY: UMA AUTOETNOGRAFIA EXPLORATÓRIA DOS GESTOS PIANÍSTICOS

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música, do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha “Música e Processos Criativos”, pela seguinte banca examinadora:



Orientadora:

Profª. Drª. Margareth Maria Milani
PPGMUS-UNESPAR



Profª. Drª. Bibiana Bragagnolo
UFMT



Prof. Dr. Fábio Scarduelli
PPGMUS-UNESPAR

Curitiba, 23 de julho de 2021

Dedico esta dissertação aos meus avós Walter Goltz e Ruth Draheim Goltz, que, com ternura, sempre me incentivaram e nutriram meu potencial. A eles ofereço a Música que há nessas páginas.
Saudades eternas.

AGRADECIMENTOS

À minha família, que cresceu e se solidificou em meio a esse trabalho, me apoiando incondicionalmente.

Aos muitos amigos, sempre presentes, interessados e dispostos a me ouvir. Incentivadores desmedidos.

Ao Prof. Dr. Carlos Alberto Assis e à sua esposa Rosecler Netto, por todo o carinho, conhecimento e suporte que me concederam.

E ao Programa de bolsas de estudo DIEUWERTJE MEIJER – EMBAP, pelo incrível apoio financeiro.

Porque as mãos são entes curiosos no significado estrito do termo. O incompreensível os provoca a procurar compreendê-lo mais que outro objeto. Os atrai. E de fato tal volta constante das mãos para objetos incompreensíveis a fim de brincarem com eles até descobrir-lhes o típico e comparável, acaba geralmente sucedendo. Destarte, as mãos ampliam constantemente o terreno do compreendido, e empurram constantemente o terreno do incompreensível rumo ao horizonte.

Vilém Flusser

RESUMO

Este trabalho investiga uma proposta de construção performática a partir de uma sistematização dos gestos musicais pianísticos envolvidos na peça *Reflets dans l'eau*, de Claude Debussy. A partir de um estudo exploratório e autoetnográfico, estruturei um protocolo de pesquisa alicerçado em uma organização gestual, que foi aplicado durante as sessões de prática deliberada, compreendendo a utilização de filmagens e diários de estudo, a fim de estabelecer uma prática analítica-reflexiva. A conceituação de *gesto* se ancora em Flusser (2014), Leman e Godoy (2010), e de *gesto musical*, em Jensenius et al. (2010) e Milani (2016), sendo que esses autores convergem com a ideia de interdisciplinaridade do gesto, na sua exteriorização por meio do corpo e na sua manifestação da individualidade do ser. A fundamentação teórica também apresenta a *cognição incorporada* como integrante desse processo de identificação e desenvolvimento do gesto na performance. De acordo com os eventos musicais, apresento uma organização e descrição dos *gestos pianísticos*, os quais dividi em *gestos facilitadores* e *gestos expressivos*. A partir da organização dos gestos facilitadores, uma reflexão profunda, acerca da abordagem gestual, ocorreu durante as sessões de prática me proporcionando uma maior facilidade na execução, por meio da concatenação corpo-instrumento, resultando em eficiência, conforto e bem-estar durante a performance. Os gestos expressivos foram construídos a partir das informações contidas no texto musical e também por meio da minha relação individual e afetiva, externada pelos gestos idiossincráticos. Essa trajetória demonstrou a potencialidade de uma construção gestual como esteio fundante da técnica pianística, a qual, construída no corpo do indivíduo, passa por ajustes constantes, mas que alicerça uma performance mais fácil e expressiva.

Palavras-chave: Gesto musical; Gestos pianísticos; Cognição incorporada; Prática deliberada; Autoetnografia exploratória.

ABSTRACT

This work investigates a proposal for a performative construction based on a systematization of the pianistic musical gestures involved in *Reflets dans l'eau*, by Claude Debussy. From an exploratory and autoethnographic study, I structured a research protocol based on a gestural organization, which was applied during deliberate practice sessions, including the use of filming (footage) and study diaries, in order to establish an analytical-reflective practice. The concept of gesture is anchored in Flusser (2014), Leman and Godoy (2010), and the concept of musical gesture in Jensenius et al. (2010) and Milani (2016). These authors converge with the idea of *gestural interdisciplinarity*, in its exteriorization through the body and in its manifestation of the individuality of being. The theoretical foundation also presents *incorporated cognition* as an integral part of this process of identification and development of gesture in performance. According to the musical events, I present an organization and description of the *pianistic gestures*, which I divided into *facilitating gestures* and *expressive gestures*. From the organization of the facilitating gestures, a deep reflection on the gestural approach occurred during the practice sessions, providing me with greater ease in execution, through the body-instrument concatenation, resulting in efficiency, comfort and well-being during the performance. The expressive gestures were built from the information contained in the musical text and through my affective and individual relationship, expressed by idiosyncratic gestures. This trajectory has demonstrated the potential of a gestural technique as a founding pillar of pianistic technique, which is built on the individual's body, needs constant adjustments, but allows for easier and more expressive execution.

Keywords: Musical gesture; Pianistic gestures; Embodied cognition; Deliberate practice; Exploratory autoethnography.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

DIAGRAMA 1	–	Categorias do gesto musical segundo Jensenius et al. (2010)	29
FIGURA 1	–	Modelo de interdependência entre a corporeidade, a música e a linguagem	33
FIGURA 2	–	Correlação entre gesto, corporeidade, música e linguagem	34
DIAGRAMA 2	–	Tipificação dos gestos facilitadores	46
DIAGRAMA 3	–	Tipificação dos gestos expressivos	48
TABELA 1	–	Organização dos dados emergentes dos gestos facilitadores	49
FIGURA 3	–	Polirritmias dos compassos 20-35	61
FIGURA 4	–	<i>ff</i> em 5 compassos	66
FIGURA 5	–	Compassos 18 e 19	67
FIGURA 6	–	Estratégia de estudo na gradação de dinâmicas	67
FIGURA 7	–	<i>più p</i> no arpejado	68
FIGURA 8	–	Salto da MD	69
FIGURA 9	–	<i>tenuto</i> expressivo	69
FIGURA 10	–	Manipulação da dinâmica e da agógica	70
FIGURA 11	–	Dinâmica da nota grave	70
FIGURA 12	–	Manipulação temporal em função da cadência	71
FIGURA 13	–	Cissura do pedal	72
FIGURA 14	–	<i>una corda e tre corde</i>	72
FIGURA 15	–	<i>Bain à la Grenouillère</i> (1869), de Claude Monet	73
FIGURA 16	–	<i>Impression, soleil levant</i> (1872), de Claude Monet	73
FIGURA 17	–	Imagética da peça c. 1-24	74
TABELA 2	–	Relação entre <i>Reflets dans l'eau</i> e <i>La Cathédrale engloutie</i>	75
FIGURA 18	–	Imagética da peça c. 25-35	76
FIGURA 19	–	Imagética da peça c. 36-57	77
FIGURA 20	–	Imagética da peça c. 58-71	78
FIGURA 21	–	Imagética da peça c. 72-95	78
FIGURA 22	–	Possibilidades de gestos acompanhadores do som	80

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 PERSPECTIVAS DO CONCEITO DE GESTO MUSICAL	17
1.1 Uma janela da expressão	17
1.2 Corpo expressivo em ação	19
1.3 Diferentes naturezas do gesto musical.....	24
1.4 Categorização do gesto musical segundo Jensenius et al. (2010)	25
1.4.1 Gestos produtores de som	25
1.4.2 Gestos facilitadores do som	26
1.4.3 Gestos acompanhadores do som	27
1.4.4 Gestos comunicativos	28
1.5 Multifuncionalidade do gesto	30
1.6 Gesto e cognição incorporada	31
1.7 Outras pesquisas sobre gesto musical no Brasil	34
2 O CAMPO DE PESQUISA	36
2.1 Contextualização do compositor e da peça	38
2.2 Protocolo de pesquisa	40
2.2.1 O idiomático pianístico e seus desafios: a técnica e as características estruturais do instrumento	41
2.2.2 A descrição do percurso investigativo	43
3 DADOS EMERGENTES DAS SESSÕES DE PRÁTICA NA CONSTRUÇÃO DOS GESTOS PIANÍSTICOS	49
3.1 Gestos facilitadores	50
3.1.1 Organização corporal: percepção do corpo como uma unidade	51
3.1.1.1 Posição da banquetta do piano	52
3.1.1.2 Papel do tronco: conexão tronco-cabeça como unidade	53
3.1.1.3 Sensorialidade, coordenação e sincronia bilateral	53
3.1.1.4 Bem-estar corporal: relação entre conforto e fluência	54
3.1.2 Gestos pianísticos facilitadores <i>per se</i>	54
3.1.2.1 Eficiência dos gestos elaborados previamente	55
3.1.2.2 Ajustes dos gestos	55
3.1.2.3 Gestos emergentes temporários	56
3.1.2.4 Emergência e manifestação espontânea dos gestos expressivos	57

3.1.3	Categorias emergentes durante os processos de prática deliberada	58
3.1.3.1	Práticas de estudo criativas e desafiadoras	58
3.1.3.2	Leitura gestual: incorporação do signo	59
3.1.3.3	Manifestação das dificuldades rítmicas: leitura métrica e suas derivações	60
3.1.3.4	Dedilhado e suas escolhas	63
3.1.3.5	Pedalização	63
3.1.3.6	Memorização e visualização do teclado	64
3.2	Gestos expressivos	65
3.2.1	Elementos musicais grafados no texto	66
3.2.2	Elementos musicais não grafados no texto	69
3.2.3	Contexto idiomático	73
3.2.4	Relações afetivas-expressivas idiossincráticas	79
3.3	Paisagem final dos dados emergentes do campo de pesquisa	80
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
	REFERÊNCIAS	86
	APÊNDICE	90
	APÊNDICE I – Mapeamento dos eventos técnicos	91
	APÊNDICE II – Sobreposição e descrição dos gestos facilitadores	99
	APÊNDICE III – Quadro analítico da prática	116
	APÊNDICE IV – Quadro analítico da prática preenchido	117
	ANEXO – Partitura Reflets dans l'eau	119

INTRODUÇÃO

O gesto existe

O uso do corpo como alicerce da performance, durante muitos anos de minha formação pianística, apresentava-se de maneira nebulosa e pouco explorada, assim como a construção de movimentos que pudessem expressar intenções musicais. Meu desenvolvimento musical era basicamente pautado na decodificação da partitura, e sua execução “correta” (leitura melódica e rítmica), ignorando o fato do corpo ser o principal integrante da prática pianística. Com o passar dos anos, esse tipo de abordagem me ocasionou alguns desconfortos e dores corporais, que me prejudicavam, não apenas na minha performance, mas também, em tarefas do meu cotidiano em geral.

Porém, nos últimos anos da minha graduação em Música, essa questão foi se tornando mais clara quando o estudo do movimento passou a ser constante nas minhas aulas de piano. Essa abordagem focada nos movimentos do corpo me propiciou um desenvolvimento da consciência corporal, bem como uma elevação nos meus patamares performáticos, além de ter reduzido drasticamente as dores e desconfortos decorridos das práticas, me trazendo bem-estar ao tocar.

Com o passar do tempo, ao iniciar minhas práticas pedagógicas no ensino de piano, me deparei com uma grande dificuldade em abordar a aprendizagem do instrumento sob o ponto de vista corporal. Então, o gesto musical começou a ser um suporte nessa abordagem, pois ao incluir significados e afetividades aos movimentos, percebi que meus alunos apresentavam uma maior facilidade nas suas execuções, desenvolvendo e explorando suas individualidades performáticas, e, conseqüentemente, melhorando sua qualidade técnica e sonora. Porém, tanto em mim, quanto em meus alunos, os gestos musicais se faziam presentes por meio de um viés empírico e intuitivo o que ocasionava, em alguns casos, uma desordem, insegurança e instabilidade na execução. O aprendizado intuitivo não proporcionava ferramentas passíveis de transferência às diversas situações apresentadas pelo repertório pianístico. Esse experienciar falhava no sentido de não sustentar a construção de gestos de forma organizada e consciente sendo assim, percebi a necessidade de adentrar mais profundamente nessa temática, surgindo, desta forma, um interesse no estudo da performance a partir do corpo e do movimento, fundamentando a construção de gestos musicais, o que me motivou a desenvolver esta pesquisa.

Como suporte para o conceito de gesto, me amparei em Flusser (2014) e Leman & Godoy (2010), e para o conceito de gesto musical, em Jensenius et al. (2010) e Milani (2016). Esses autores compartilham a concepção da interdisciplinaridade do gesto, abordando esse

fenômeno como um movimento que evoca ideias e significados, utilizando-o como expressão da liberdade do indivíduo, e que carrega ideologias, identidades, intenções, sensações e afetividades.

Na minha busca sobre o assunto na literatura, me deparei com várias conceituações e categorizações das diferentes naturezas do gesto musical, podendo este, ser associado tanto aos signos musicais transcritos na partitura (aproximando-se da semiótica), quanto à movimentação expressiva do corpo.

Esta pesquisa apresenta, a partir do conceitual encontrado na literatura acerca do termo gesto musical, uma especificidade relacionada aos gestos pianísticos, e como concepção norteadora deste trabalho, me respaldei no conceito de gesto musical proposto por Milani (2016) em sua tese de doutorado. Para a autora, o gesto musical engloba muitos aspectos complexos e distintos do indivíduo (e sua movimentação expressiva) que dialogam com o texto musical.

A fim de relacionar um conceito holístico de gesto musical, me respaldei também na concepção de aprendizagem proposta pela cognição incorporada como parte integrante do embasamento teórico, pois este conceito defende que o processo cognitivo é construído e externado no corpo. Segundo Wilson e Foglia (2017, não paginado), o indivíduo se manifesta no mundo pelo corpo, e sem a corporificação do conhecimento, o indivíduo teria apenas “pensamentos vazios”. Sendo o gesto uma expressão da liberdade e uma manifestação do ser no mundo (FLUSSER, 2014, p. 16 e 19), o conceito de cognição incorporada colabora no diálogo entre esses conceitos relacionados ao corpo e a aquisição de saberes.

A fundamentação teórica também apresenta a categorização de gesto musical proposta por Jensenius et al. (2010), sendo que estes autores o classificam em: gestos produtores de som, facilitadores do som, acompanhadores do som e comunicativos. Porém, essa compartimentação apresenta-se variada nessa categorização, pois é voltada à diversidade dos instrumentos musicais, e com numerosos pontos de vista, o que me levou à identificação, tematização e organização do gesto musical, sob a perspectiva do fenômeno na construção da performance pianística.

O objetivo da trajetória percorrida nesta pesquisa, foi explorar uma possível organização da construção gestual para o aprendizado e performance da peça *Reflets dans l'eau*, de Claude Debussy, o que me norteou como problematização e questão de pesquisa neste percurso investigativo. As perspectivas de estudo do gesto musical na literatura, comportam trabalhos voltados para sonoridade, porém estudos acerca da organização de uma abordagem gestual pianística, ainda são muito incipientes. Minhas experiências empíricas e um tanto

quanto desorganizadas, revelaram-me a necessidade de estruturar caminhos metodológicos para meu desenvolvimento gestual performático bem como para o ensino do gesto musical nas minhas práticas pedagógicas.

A partir de uma inspiração na categorização de Jensenius et al. (2010), propus uma tipificação de gesto musical relacionada ao fazer pianístico, classificando-o em dois grandes grupos gestuais: gestos facilitadores e gestos expressivos. Definindo ambas as categorizações, estabeleci uma paleta de gestos musicais relacionados à obra *Reflets dans l'eau* que puderam me balizar de forma mais pontual e menos empírica e intuitiva no aprendizado da peça, o que foi corroborado pelos resultados da pesquisa.

A peça *Reflets dans l'eau*, de Claude Debussy, integra a primeira série da obra *Images*, composta entre 1904 e 1905. Por ser de caráter pictórico e descritivo, esta composição foi escolhida por apresentar sutilezas timbrísticas, além da utilização de toda a extensão do piano, o que pressupõe uma mobilização maior e o uso recorrente e variado de movimentos para a realização das trajetórias. Além disso, a aproximação afetiva com a obra se fez presente, sendo esta afinidade um elemento relevante para a construção da significação do gesto.

Caracterizado como uma pesquisa exploratória, que tem como objetivo descrever determinado fenômeno ainda pouco explorado (MARCONI & LAKATOS, 2003, p. 188), este estudo utilizou como instrumento metodológico, a autoetnografia, e para a coleta de dados, o registro em vídeo¹ e o diário de estudo escrito, possibilitando uma análise posterior e interpretação dos gestos musicais que emergiram das sessões de prática realizadas para a aprendizagem da peça.

Um protocolo semiestruturado foi construído para uma sistematização prévia do campo do trabalho (anterior às sessões de prática), possibilitando um aprofundamento com o texto musical, o que me familiarizou e sensibilizou com o idiomático da peça e sua relação sonora com o teclado do piano, propiciando uma construção sensorial imagética dos gestos. Esse protocolo iniciou com a identificação e classificação dos eventos técnicos-musicais apresentados na escrita, bem como de uma análise da construção gestual relacionada à paleta dos gestos pianísticos facilitadores que poderiam ser empregados na performance da obra. Descrevi previamente os gestos que seriam utilizados em relação à cada evento classificado, levando em consideração a topografia do teclado e a interação corporal decorrente dessa relação. Essa paleta sofreu ajustes durante o processo desenvolvido nas práticas pianísticas,

¹ Filmagem das sessões de estudo, incluindo performances e comentários emergentes da prática.

revelando que, nem sempre, a sensorialidade interna está completamente interligada à sensorialidade externa.

A fim de delimitar alguns critérios de observação relacionados às interações corporais gestuais, também sistematizei um diário de estudo analítico da prática o qual delimitou preceitos para as percepções relacionadas às interações corporais, o que me balizou de forma mais pontual durante às sessões em relação às informações que deveriam ser coletadas em forma de dados para análise e interpretação futura.

Posteriormente à esta etapa preliminar, na qual o estudo dos gestos facilitadores foi o elemento relevante nesse momento da investigação, iniciei a construção dos gestos expressivos, os quais emergiram espontaneamente desde o início do campo, mas que passaram por uma reflexão profunda nas sessões de estudo.

Realizei dezesseis sessões de estudo voltadas ao desenvolvimento dos gestos facilitadores, analisei os dados dessas práticas, e depois fiz mais seis sessões voltadas ao aprofundamento dos gestos expressivos. Incluí neste trabalho, pequenos recortes em vídeo dessas práticas para melhor ilustrar os dados emergentes, e também, uma performance final da obra.

A dissertação está organizada em três capítulos: o primeiro apresenta as diversas perspectivas da conceituação de gesto musical, uma concisa explanação sobre a cognição incorporada e seu papel na construção do conhecimento no corpo; o segundo, expõe os caminhos metodológicos autoetnográficos exploratórios, e os protocolos que alicerçaram o campo de pesquisa; o terceiro, apresenta os dados emergentes do campo de pesquisa voltados à construção dos gestos facilitadores e expressivos e a discussão com a literatura; e por fim apresento as considerações finais como conclusão de toda essa trajetória de pesquisa.

1 PERSPECTIVAS DO CONCEITO DE GESTO MUSICAL

Gestando o gesto

Gesto é um substantivo de origem latina, *gestus*, *gestum*, que se refere a um movimento ou atitude corporal que expressa algo. Sua raiz, *gero*, evoca ações de levar e trazer, ter em si, originando uma série de sentidos como assumir, executar, realizar, administrar, gerir, transportar, fazer cumprir, exercer. A extensão de seus significados se manifesta também nos sentidos de produzir e criar, daí gerar, gestor, gestação (REZENDE & BIANCHET, 2014, p. 254-255). A partir dessa multiplicidade de sentidos, pode-se então compreender a profundidade do significado de gesto como elemento essencial da comunicação humana. Assim sendo, podemos defini-lo como uma atitude ou movimento corporal que transmite uma mensagem não verbal, e que carrega elementos expressivos e afetivos gerados por um comportamento cognitivo.

1.1 Uma janela da expressão

Profundamente pensado pelo filósofo Vilém Flusser (1920-1991), o fenômeno do gesto representa uma área de interação entre as ciências humanas e as da natureza, pois conecta os âmbitos históricos, sociais, linguísticos e geográficos com os biomecânicos, bioquímicos e psicológicos.

Diferenciando movimento de gesto, Flusser (2014) reforça “que nem todo movimento do corpo humano é gesto” (2014, p. 17). O autor define o gesto como um movimento no qual se expressa ou articula uma liberdade. Logo, o estudo do gesto manifesta uma teoria da expressão, e não apenas uma “*leitura* da liberdade” (2014, p.16), já que o observador não consegue explicar a liberdade que se exprime através dos gestos, por ser este um complexo processo de expressão ativa, única e pessoal da manifestação do ser no mundo. Assim, não podendo ser esta uma expressão explicável, o autor defende que ela deve ser interpretável, sendo que as ideologias, identidades e contextos sociais também influenciam o estudo e o desenvolvimento gestual do indivíduo.

Para Flusser (2014), o estudo do gesto cobre o campo de uma atividade e uma presença ativa no mundo com manifestação autêntica através da qual uma liberdade se exprime. Embora o gesto seja, enquanto movimento, tão determinado e explicável quanto qualquer outro movimento, tais explicações não são suficientes para atingir a essência da liberdade que o gesto

encerra como fenômeno único, pessoal e subjetivo, reflexo do ser do indivíduo e expressão pura dessa liberdade.

O gesto como fenômeno pode ser dividido entre gestos que movimentam partes do corpo humano e gestos que movimentam outros corpos gesticuláveis, nomeados pelo autor como instrumentos, como por exemplo uma caneta ou um pincel.

Flusser (2014) ainda divide os gestos em circulares e lineares. Os gestos circulares são considerados *fechados* por estarem relacionados a aspectos de ritualização, como numa coreografia de uma dança, por exemplo, e são distintos dos gestos condicionados fisiologicamente, como os atos reflexos, os movimentos neuróticos repetitivos, por estes não resultarem de uma ação deliberada, não manifestando, portanto, a expressão da liberdade do indivíduo.

Os gestos lineares dividem-se em três categorias:

a) aqueles que se dirigem para um outro, chamados de *comunicativos*, que manifestam a distinção entre *o que é* dito, a mensagem veiculada, e *o como* a mensagem se manifesta enquanto expressão. Também se referem às relações entre a interpretação da manifestação da liberdade daquele que gesticula (expressão da mensagem), e no relacionamento intersubjetivo que se manifesta na comunicação (a mensagem em si). Os gestos podem ser, assim, expressivos e informativos.

b) gestos que se direcionam contra um material, chamados de gestos *de trabalho*. Flusser (2014) compreende a distinção entre gestos autênticos, que manifestam e exprimem a liberdade do indivíduo, e gestos mecânicos, que apenas manifestam um trabalho alienado e sem consciência. Assim, a relação entre o gesto de trabalho e o material trabalhado manifesta-se na obra enquanto gesto materializado, relacionando-se, pois, o gesto à crítica estética e a toda circunstância cultural que se exterioriza como mundo codificado e codificável.

c) Flusser (2014) ainda expõe o gesto que chama de *vazio*, também chamado de gesto *absurdo*, no qual a expressão da liberdade é seu próprio propósito, sendo que o aspecto lúdico e a ausência de direcionamento são suas principais características.

O gesto ainda pode se manifestar por atitudes que envolvam todo o corpo, e não apenas através das mãos, mas também por expressões faciais, não se restringindo em apenas um ponto específico do espaço-tempo, podendo se diluir em eventos e continuidades.

O filósofo Charles Feitosa, discorrendo sobre a obra de Flusser em uma entrevista à coreógrafa Daniella Lima² (2013), declara também que “de um lado a gente se diz através dos

² Esta entrevista se encontra no livro *Gesto: Práticas e Discursos* (2013). Este trabalho da coreógrafa Daniella Lima (assinado apenas como Dani Lima) é um conjunto de entrevistas com acadêmicos de várias áreas (Psiquiatria,

gestos, mas muitas vezes são os gestos que nos dizem, a nossa identidade é construída com gestos construídos culturalmente” (In: LIMA, 2013, p. 163). Conseqüentemente, “nós produzimos os gestos e somos produzidos por eles. É uma via de mão dupla. É a nossa liberdade e o nosso destino também” (p. 170). Ao mesmo tempo que eles nos definem, somos definidos por eles, pois, como Flusser (2014) apresenta, eles exprimem inter-relações ideológicas e culturais de cada indivíduo (FLUSSER, 2014, p. 15).

Na minha ótica, essa abordagem da liberdade como integrante do gesto defendida por Flusser (2014), é passível de questionamentos. Primeiramente, o autor não define nitidamente o que ele entende por liberdade, mas percebo que o gesto pode ser um fenômeno intrínseco da individualidade, trazendo autonomia e emancipação. Além disso, o que também pode tornar essa conceituação dúbia, é o fato de que os gestos também podem ter um caráter repressivo, de cerceamento da liberdade, subordinando-se aos diversos contextos sociais, pois a comunicação gestual é construída nas inter-relações ideológicas e culturais.

1.2 Corpo expressivo em ação

Norteando este trabalho, o conceito de gesto musical proposto por Milani (2016) olha o indivíduo de maneira holística, incluindo a sua percepção corporalizada e seus aspectos psicológicos:

Nesta visão de abordagem técnica centrada em um sujeito que se reconhece e é reconhecido como corporalizado, conceituo o gesto musical como um movimento que tem intenção de transmitir sensações, sentimentos, afetos, imagens, e de explicar as diversas camadas e dimensões sonoras da obra artística. Um elemento semântico e de conteúdo afetivo: intenção, ação, e expressão, o gesto musical oportuniza a inscrição de histórias e narrativas no objeto estético, interpretando o signo musical, sua forma e seu conteúdo, suas dimensões temporais, estruturais e texturais, proporcionando ao performer seu desejo de expressão musical. O gesto musical carrega significados e proposições artísticas, enraizado em uma história individual e coletiva, podendo estabelecer a vivência de um universo lúdico, libertador e singular, no qual emoção e expressão se fundem (MILANI, 2016, p. 143).

Por meio do gesto musical, a autora se refere ao desejo do performer em se expressar musicalmente, de uma forma que se aproxima à expressão de liberdade que Flusser (2014) defende como algo intrínseco do gesto. Mesmo pertencentes a áreas distintas (Filosofia e Música), Flusser (2014) e Milani (2016) compartilham da mesma perspectiva: olham para o

Educação, Dança, Filosofia, História, Música, Antropologia e Comunicação), que possuem em comum o estudo dos gestos. Além disso, por meio de fotografias da performance de seis bailarinos, apresenta várias perspectivas gestuais e associações linguísticas verbais com as mesmas.

gesto como algo que carrega elementos próprios do indivíduo que o produz, sendo ele um elemento mutável e “uma presença ativa no mundo” (FLUSSER, 2014, p. 19).

Aproximando-se dessas inter-relações ideológicas e culturais compartilhadas por Flusser (2014) e Milani (2016), Leman e Godoy (2010) também afirmam que o gesto é um fenômeno interdisciplinar, encontrado em “vários contextos como na linguística, psicologia, antropologia, estética, [...]”³ (2010, p. 4). Também de acordo com esses autores, gesto é um movimento corporal que expressa uma ideia ou significado (2010, p. 5).

Jensenius et al. (2010) dialogam igualmente com este conceito, inserindo-o no universo musical:

Nas pesquisas em música, o movimento corporal tem sido frequentemente relacionado à noção de gesto. A razão é que muitas atividades musicais (performance, regência, dança) envolvem movimentos corporais que evocam significados, e por isso esses movimentos são chamados de gestos⁵ (JENSENIUS et al., 2010, p. 12).

Assim como Flusser (2014), esses autores ainda delineiam as diferenças entre movimento e significado, convergindo para o termo gesto:

Movimento denota o deslocamento físico de um objeto no espaço, enquanto o significado denota a ativação mental de uma experiência. A noção de gesto, de alguma forma, abrange ambos os aspectos e, portanto, contorna a divisão cartesiana entre matéria e mente⁶ (JENSENIUS et al., 2010, p. 13).

Assim sendo, o agregar do conceito de gesto ao contexto musical abre possibilidades para o processo de construção sonora, e proporciona outras perspectivas de liberdade performática. Por meio dos gestos musicais, é possível abordar corporal e afetivamente signos musicais, abrindo novos patamares interpretativos únicos, pois o gesto musical, baseado nos idiomáticos (obra/compositor e instrumento), pode ser a exteriorização interpretativa da liberdade artística.

³ Todas as citações em língua estrangeira presentes no corpo desse trabalho foram traduzidas por mim, e estão transcritas nas notas de rodapé.

⁴ “various contexts such as linguistics, psychology, anthropology, aesthetics [...]” (LEMAN & GODOY, 2010, p. 4).

⁵ In music research, body movement has often been related to the notion of gesture. The reason is that many musical activities (performance, conducting, dancing) involve body movements that evoke meanings, and therefore these movements are called gestures (JENSENIUS et al., 2010, p. 12).

⁶ Movement denotes physical displacement of an object in space, whereas meaning denotes the mental activation of an experience. The notion of gesture somehow covers both aspects and therefore bypasses the Cartesian divide between matter and mind (JENSENIUS et al., 2010, p. 13).

Jensenius et al. (2010) também conjecturam sobre a relação metafórica entre as sensações físicas e o sentido da audição: “gestos musicais são usados [...] para denotar as sensações combinadas de movimento físico e o som”⁷ (2010, p. 17).

Delalande (2003) igualmente discorre sobre essas sensações corporais, quando gesto e música se associam: “O performer usa o corpo e os gestos não apenas para produzir sons, mas também para recebê-los. O performer percebe [a produção sonora] com as mãos, boca, respiração, caixa torácica e assim por diante”⁸ (2003, p. 314).

Assim como Leman e Godoy (2010) e Jensenius et al. (2010), Delalande (2003) suscita que “especialmente na música ocidental, a representação do movimento tem sido considerada uma das bases do significado”⁹ (2003, p. 313). Este mesmo autor revela que o esteio para a explicação dos significados musicais pode ser “a transição contínua entre a experiência sensorio-motora e o simbolismo”¹⁰ (2003 p. 313).

Zagonel (1992) aponta o gesto musical como um elemento essencial de expressão musical (1992, p. 16), externando que o compositor dá forma a ideia musical, escolhendo o material sonoro da obra, e o intérprete, a faz existir. Cada um é portador de um gesto, abstrato ou concreto (1992, p. 8).

A autora compreende que o gesto musical abarca particularidades distintas em função da característica do fazer musical:

Uma distinção entre duas representações do gesto musical pode mostrar sua presença constante (por várias formas) na produção musical: ou ele é real e concreto (gesto físico), ou é abstrato e sua representação se faz por uma imagem mental do gesto real ou do movimento sonoro (gesto mental) (ZAGONEL, 1992, p. 57-58).

Ela também classifica o gesto musical em três grandes tipologias: *gestos físicos* (gesto instrumental, gesto vocal e gesto do maestro/regente), *gestos mentais* (gesto do compositor, que é produzido no pensamento) e a *representação informática do gesto musical* (gestos da música produzida no computador). Para a autora o gesto musical possui “um sentido físico, como elemento que efetua; mas também um sentido metafórico, que traz em si intenções estéticas e expressivas do artista” (1992, p. 58).

⁷ “musical gestures is [...] used to denote the combined sensations of physical movement and sound” (JENSENIUS et al., 2010, p. 17).

⁸ “The performer uses body and gestures not only to produce sounds but also to receive them. The performer perceives with the hands, mouth, breath, ribcage and so forth” (DELALANDE, 2003, p. 314).

⁹ “especially in the music of the Western world, the representation of movement has been considered one of the bases of meaning” (DELALANDE, 2003, p. 313).

¹⁰ “continuous transition between sensorimotor experience and symbolism” (DELALANDE, 2003, p. 313).

Zagonel (1992) também concebe a existência de um movimento recíproco entre o gesto físico e o gesto mental: “o que faz referência ao gesto físico: é a imagem mental deste, a imagem do gesto físico corporal no pensamento do indivíduo” (1992, p. 16). Para a autora o gesto mental “está sempre presente no músico, enquanto compositor ou intérprete” (1992, p. 17).

O compositor, ao conceber uma ideia musical, constrói a imagem do movimento sonoro e pode prever o gesto instrumental necessário à sua concretização. O intérprete, a partir da leitura da partitura, imagina o movimento sonoro desejado, e associa o gesto físico necessário à emissão desse som. Conforme a precisão do gesto imaginado enquanto movimento sonoro e o domínio gestual que o instrumentista possui de seu instrumento, se produzirá o som (ZAGONEL, 1992, p. 17).

Para Pierre Boulez (apud ZAGONEL, 1992, p. 36), é no gesto da composição que as relações de estrutura com o material sonoro estão inscritas. O músico distingue três atitudes composicionais entre o gesto do compositor e o gesto do instrumentista: quando o compositor percebe o gesto do intérprete apenas como um meio de transmissão; quando o compositor absorve o gesto do intérprete no plano da reação do instrumento e quando o gesto do compositor se curva diante da virtuosidade do gesto do intérprete.

Existe uma correspondência complexa entre o gesto do compositor (em Cadoz [apud MILANI, 2016] *gesto da escrita musical* ou *gesto gráfico*) formado por representações abstratas, essencialmente informativas e em um formato codificado; e o gesto do instrumentista, o fenômeno concreto.

Como representação do movimento, Iazzetta (1996) propõe um conceito de gesto musical interligado à expressão e ao movimento, sendo que um se atualiza, e existe, através do outro:

Embora presente de diversas maneiras no processo musical, a questão do gesto só muito recentemente passa a receber alguma atenção dentro da musicologia. 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 (IAZZETTA, 1996, p. 25).

O autor pontua que em relação à música “o gesto desempenha um papel primordial como gerador de significação. De certo modo, nós aprendemos a compreender os acontecimentos sonoros com o auxílio dos gestos que produzem ou representam esses sons” (1996, p. 26).

Iazzetta (1996) ainda explana acerca da indissociabilidade entre os gestos do compositor (mentais) e os gestos físicos (do instrumentista), pois ambos dialogam na performance de uma obra. Portanto, a expressividade exteriorizada é constituída entre estas duas dimensões:

[...] para música não é apenas o gesto físico que é importante. Existe uma outra categoria gestual que está intimamente ligada aos processos de composição, interpretação e audição, a categoria dos gestos mentais. Estes fazem referência aos gestos físicos e suas relações causais, ocorrendo na forma de uma imagem ou ideia de um outro gesto. Assim o compositor muitas vezes parte de uma ideia ou imagem mental de um gesto sonoro para compor um determinado gesto instrumental. A ideia desse gesto é aprendida através da experiência e armazenada na memória, servindo de parâmetro para que o compositor possa prever o resultado sonoro no momento em que a composição for realizada por um intérprete. 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).

Em relação às diretrizes das escolhas gestuais, Jensenius et al. (2010) enunciam que os “gestos podem ser concebidos como os veículos que carregam essas características expressivas e é provável que a expressividade como tal se submeta a certos padrões universais e regras gerais”¹¹ (2010, p. 16).

Do ponto de vista composicional, a formação dos gestos em música se dá por meio do agrupamento de notas, “ênfatizando elementos interpretativos como direcionamento gestual” (ROSA & BARREIRO, 2019, p. 2). Esse direcionamento gestual pode ser analisado a partir do material composicional de uma obra musical específica, evidenciando os elementos musicais que indicam a organização destes gestos composicionais:

Portanto, o conteúdo expressivo da realização sonora de uma interpretação, determinado pelas variações de agógica, dinâmica e articulação, projeta e delinea a configuração gestual escrita pelo compositor. Os intérpretes podem, por meio de uma ação deliberada e fundamentada estilisticamente (ou mesmo intuitiva), expressar compreensões individualizadas dos gestos de um determinado texto musical (ROSA & BARREIRO, 2019, p. 15).

Leman e Godoy (2010) também ressaltam algumas outras aplicabilidades dos gestos no âmbito da performance musical, como por exemplo, impressionar ou interagir com o

¹¹ “gestures can be conceived as the vehicles that carry these expressive characteristics and it is likely that expressiveness as such subsumes certain universal patterns and general rules” (JENSENIUS et al., 2010, p. 16).

público, coordenar ações entre vários músicos, ou controlar as sonoridades do seu instrumento (p. 5).

Cadoz (s.d. apud MILANI, 2016) também apresenta uma concepção de tipologias gestuais, de acordo com suas funções, e baseada em interações energéticas. Esta categorização de gesto musical engloba: o gesto no sentido de metáfora, o significado do gesto para o regente, o gesto na escrita musical e o gesto instrumental. Cadoz subdivide o gesto instrumental em: *gestos de excitação*, que envolvem uma função qualitativa que transforma o fenômeno gestual em energia acústica; *gestos de modulação*, que se relacionam diretamente com o instrumento, interagindo com suas particularidades e com as características do instrumentista; e, *gestos de seleção*, que são mais discretos e que estão em uma regularidade do tempo-espaço, interferindo, por exemplo, nas escolhas de toques e articulação. Entretanto, o autor reforça que o gesto instrumental é multifacetado e possibilita maneiras diferentes e combinadas de manipulação, sendo indissociável do instrumento, por interagir diretamente com o mesmo (CADOZ, s.d. apud MILANI, 2016, p. 36).

1.3 Diferentes naturezas do gesto musical

Mesmo sentindo a necessidade de categorizar as funções gestuais, a fim de organizar e consolidar uma performance gestual, concordo com a afirmativa que a coreógrafa Daniella Lima (2013) apresenta no seu estudo sobre as práticas e discursos dos gestos. A autora reforça que as relações entre a manutenção ou a transformação dos valores e significados dos gestos:

[...] são extremamente complexas e não devem ser simplificadas, como o fazem os manuais que interpretam os significados dos gestos como se eles não fossem estruturas abertas e plásticas, que se transformam e ganham novos sentidos de acordo com o contexto em que estão inseridos” (LIMA, 2013, p. 10).

A adjetivação do termo gesto como estrutura plástica também é compartilhada por Flusser (2014): “o que caracteriza todo gesto é a convicção subjetiva de ser ele ‘livre’, sua estrutura deve ser ‘aberta’, isto é plástica e individualmente variável” (2014, p. 34). Portanto, esses dois autores concordam ao dizer que o gesto não é uma estrutura fechada e que possui uma maleabilidade individual.

A meu ver, há uma linha muito tênue entre uma delimitação do significado e a intenção de um movimento. Além disso, há uma grande divergência entre as nomenclaturas e conceitos utilizados pelos vários autores apresentados.

Jensenius et al. (2010) frisam a inexistência de uma definição única e inequívoca acerca do conceito de gesto musical e suas subdivisões. Segundo esses autores, as diferenças entre as funções e significados dos gestos também são reflexo da riqueza das diferentes facetas das nossas experiências musicais (2010, p. 30).

Considero que a organização proposta por Jensenius et. al. (2010), que será apresentada a seguir, colabora para a sedimentação das possibilidades gestuais. Porém, acredito que essas categorias gestuais não são estruturas seladas ou que delimitam a significação gestual no momento da performance.

1.4 Categorização do gesto musical segundo Jensenius et al. (2010)

A diversidade do gesto

No âmbito da funcionalidade dos gestos, e diante da grande variedade entre as nomenclaturas utilizadas por autores anteriormente citados, usarei, portanto, a tipologia que Jensenius et al. (2010) propõem (fundamentados em Gibet [1987], Cadoz [1988], Delalande [1988], Wanderley & Depalle [2004]), dividindo a paleta gestual em quatro grandes grupos, sendo eles, os gestos produtores de som, os facilitadores do som, os acompanhadores do som e os comunicativos (JENSENIUS et al., 2010, p. 23). Os estudos dos gestos musicais realizados por esses autores envolveram instrumentos diversos, incluindo o piano, mas, em muitos aspectos, as descrições dos gestos não são aprofundadas e nem explicitam sua funcionalidade neste instrumento. Por isso, tentarei esmiuçar ao máximo a descrição dessas categorias no contexto pianístico.

1.4.1 Gestos produtores de som

Os gestos produtores de som, como o próprio nome diz, estão diretamente ligados aos movimentos expressivos ou com intenção expressiva que produzem sons. São gestos que se relacionam diretamente com o instrumento, podendo ser subdivididos em gestos de excitação e modificação (2010, p. 24).

Os gestos de excitação são movimentos que acontecem no espaço ao redor do instrumento e que se relacionam com a intenção de produzir som. Godoy (2008) os divide entre *prefixo*, movimento ou trajetória que precede o contato com o instrumento, e *sufixo*, movimento ou trajetória que acontece após o contato com o instrumento. Ou seja, o contato com o instrumento, e, conseqüentemente, a produção do som inicial, são os elementos divisores entre

o prefixo e o sufixo, sendo todo esse fenômeno enquadrado pelo autor como gesto produtor de som de excitação.

Já Jensenius et al. (2010) subdividem esses gestos de excitação de maneira diferente, nomeando-os como *ímpeto*, que precede a emissão sonora, como por exemplo, o ato de levar a mão ao teclado do piano; *sustentação*, que é o ato de amparar o instrumento enquanto se toca, que ocorre, por exemplo, com instrumentos de corda e sopro, mas não acontece no caso do piano; e, *ações interativas*, que são os gestos que relacionam objetos diferentes que produzem o som, como por exemplo, a ação do arco sobre a corda de um violino. Segundo os autores, cada uma destas ações possui diferentes perfis de energia dispendida no espaço, que, neste caso, envolve diretamente o instrumento (2010, p. 24).

Os gestos que modificam o som (não produzem sons diretamente, mas os transformam) envolvem movimentos que trabalham com velocidade, pressão e aceleração. Esses gestos acabam sendo mais efetivos nos instrumentos de sopro ou de cordas friccionadas, já que neles é possível uma modificação da sonoridade após a primeira emissão. No piano, este gesto modificador do som pode ser realizado através dos pedais que podem modificar a duração do som e seu timbre. Este recurso permite uma amplitude de ressonância de harmônicos ou uma redução dessa gama espectral (pedal *una corda*), além de interferir na prolongação do som, independente dos gestos de excitação.

1.4.2 Gestos facilitadores do som

A ação de tocar piano não envolve apenas a atividade digital, mas engloba todo o corpo na produção sonora, a partir da movimentação das mãos, braços e tronco, bem como o contato do corpo com o banco e o apoio dos pés no chão ou nos pedais.

Os gestos facilitadores do som apoiam os gestos produtores de som de várias maneiras. Eles não estão ligados diretamente à produção do som, ou seja, não são necessariamente audíveis, mas são importantes para moldar a resultante sonora, pois propiciam suporte para a realização dos gestos que produzem diretamente o som e desempenham um importante papel estruturante na ação de tocar.

Os gestos facilitadores, segundo os autores, podem ser subdivididos em três categorias: gestos *auxiliares*, de *fraseado* e de *condução rítmica*¹² (2010, p. 24).

¹² O termo *entrained gestures* (JENSENIUS et al., 2010, p. 24) usado pelo autor, não possui uma tradução definida no contexto musical. O significado literal para este termo seria *gestos arrastados*, mas neste âmbito, preferi traduzir

Os gestos *facilitadores auxiliares* estão relacionados aos movimentos que preparam e que antecedem os produtores do som, determinando sua trajetória e velocidade. Eles não possuem componentes audíveis mas influenciam diretamente a emissão sonora, se aproximando dos gestos de excitação produtores de som.

Como visto anteriormente, o gesto produtor de som, no caso do piano, seria responsável pelo abaixar da tecla, e o facilitador seria, por exemplo, um movimento circular do antebraço no deslocamento de um salto, que facilita o posicionamento da mão para que o gesto de abaixar a tecla seja realizado. Os gestos auxiliares, como movimentos preparatórios, fazem parte de um complexo dinâmico que determina a trajetória e a velocidade do ataque dos dedos antes mesmo deles tocarem as teclas (2010, p. 26). O gesto auxiliar facilitador do som não tem o intuito direto de produzir o som, como é o caso do gesto de excitação, mas se manifesta para colaborar na produção sonora.

Os gestos *facilitadores de fraseado* se conectam diretamente com o fraseado musical, funcionando como um direcionamento das intenções da escrita musical. Eles se aproximam dos gestos comunicativos quando inseridos no contexto da música de câmara, servindo como uma forma de troca entre as intencionalidades e expressividades de cada um dos músicos. No âmbito do piano solo, esses gestos apoiam a condução da frase musical e na interligação ou desligamento de estruturas musicais. Esse gesto também se relaciona com a forma analítica com que o intérprete encara os elementos de uma obra.

Por fim, a multifuncionalidade dos gestos pode ser evidenciada através dos gestos *facilitadores de condução rítmica*. Estes se relacionam com o tempo e são os geradores do ritmo e do *timing*, da mesma maneira em que ritmo e *timing* também podem ser geradores do movimento. Os gestos *facilitadores de condução rítmica* podem também desempenhar um papel de sinalização da pulsação entre performers. Exemplos desta tipologia gestual seriam o movimento de bater o pé, movimentos da cabeça ou do tronco em sincronia com o ritmo da música (2010, p. 26).

1.4.3 Gestos acompanhadores do som

Os gestos acompanhadores do som, são descritos como movimentos que têm a intenção de seguir as características do som, como por exemplo dançar com a música, o que, segundo os autores, seria o tipo mais comum de gesto acompanhador do som (2010, p. 27).

como *gestos de condução rítmica*. Acredito que esta expressão também se aproxima de outras palavras como, por exemplo, *levare*, levada ou pulsação.

Jensenius et al. (2010) explanam que existem fortes evidências de que a dança estabelece uma rede corporal métrica interligada às estruturas musicais inerentemente ambíguas, sendo que, através dos gestos que acompanham o som, esta estrutura é revelada. Os autores também mencionam a respeito dos gestos de *traçado sonoro*¹³, os quais acompanham o contorno dos elementos musicais; e os gestos relacionados à *mímica*, que estão mais próximos dos significados linguísticos e comunicativos. Os gestos acompanhadores são inaudíveis e não possuem uma função direta com a produção de som, mas inserem o performer, como corpo, na experiência musical.

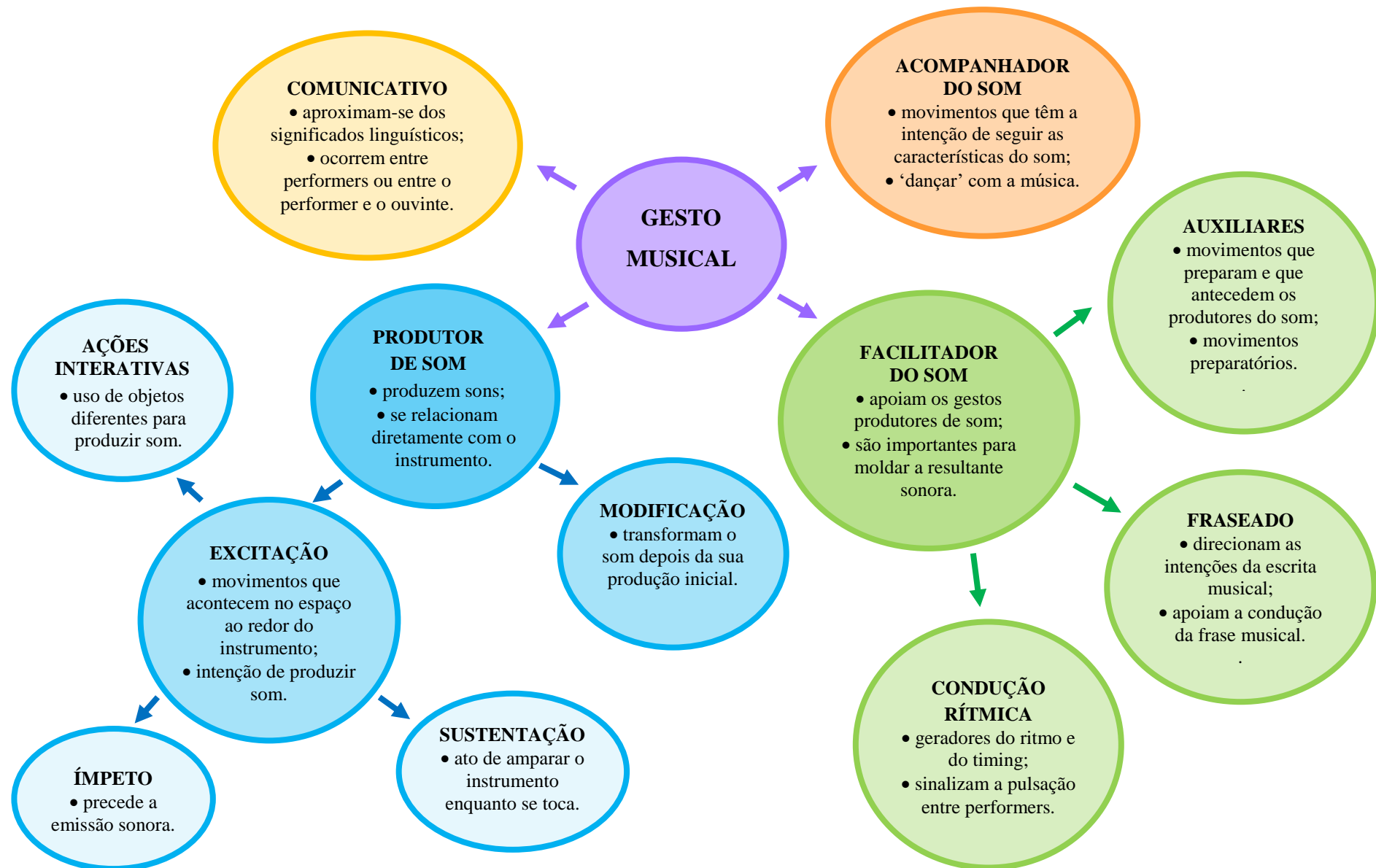
1.4.4 Gestos comunicativos

A quarta categoria gestual é denominada por Jensenius et al. (2010) como gestos comunicativos, ou seja, gestos que se aproximam dos significados linguísticos, os quais ocorrem, segundo os autores, entre performers ou entre o performer e o ouvinte. No meu entendimento, esses gestos comunicativos são passíveis de serem substituídos pela fala, mas que não chegam a ser exteriorizados pela voz por estarem inseridos em uma performance musical. Por isso, estes gestos acabam sendo usados como veículo de comunicação inaudível.

Na sequência apresento um diagrama que resume visualmente a classificação gestual que Jensenius et al. (2010) propõe:

¹³ *Sound-tracing* (JENSENIUS et al., 2010, p. 24).

DIAGRAMA 1 – Categorias do gesto musical segundo Jensenius et al. (2010)



1.5 Multifuncionalidade do gesto

A interdisciplinaridade das funções gestuais, bem como sua variedade de dimensões e significados é recorrentemente pontuada pelos autores Jensenius et al. (2010): “gestos musicais são caracterizados por uma natureza multifuncional através da qual múltiplos significados são gerados”¹⁴ (2010, p. 28).

Para os autores, todos os movimentos realizados em uma performance podem ser considerados um tipo de comunicação e o maior desafio nas pesquisas que envolvem gesto, seria combinar evidências observáveis, informações mensuráveis, descritivas ou eficazes com sensações subjetivas (2010, p. 28-29).

Porém, vale lembrar que, assim como propõem Jensenius et al. (2010), a intenção dessa trajetória não é categorizar ou replicar um sistema de classificação absoluta dos gestos musicais, mas sim, experimentar e vivenciar as várias funções e possibilidades interativas, ou seja, a multifuncionalidade e multiplasticidade que os gestos podem assumir em uma performance musical e na relação corporal que estabelecemos com o piano.

Apoiada na proposição de categorização de Jensenius et al. (2010), construí para este trabalho uma subcategorização de gesto musical que envolve gestos instrumentais pianísticos. Estructurei estes gestos em dois vieses: gestos facilitadores (que priorizam o conforto, a fluência e a facilidade na execução e na interação corpo-instrumento) e gestos expressivos (que se baseiam nos elementos grafados e não grafados no texto musical e na minha própria expressividade como indivíduo, e interpretados neste trabalho como os gestos responsáveis pela construção da expressividade sonora, e não necessariamente gestos vinculados à uma expressão corporal-visual, como são os gestos comunicativos. Ambas as categorizações gestuais compreendem gestos idiomáticos (nem sempre visíveis ou audíveis pois comportam dimensões distintas) referentes à construção do piano e às possíveis interações corporais advindas desse diálogo, e foram estruturadas na conexão entre o instrumento, o texto musical (*Reflets dans l'eau*) e minha corporeidade.

Embora muitos autores concordem que gestos envolvem corpo, movimento e significado de maneira indissociável, Jensenius et al. (2010) reforçam que essa abordagem depende do desenvolvimento de um ensino musical voltado à corporeidade do indivíduo: “Os

¹⁴ “musical gestures are characterized by multi-functional nature through which multiple meanings are generated” (JENSENIUS et al., 2010, p. 28).

gestos se conectam com abordagens recentes da cognição musical incorporada e podem ser considerados veículos de comunicação musical humana”¹⁵ (2010, p. 30).

1.6 Gesto e cognição incorporada

O corpo do gesto

A ciência cognitiva incorporada visa compreender as capacidades que dependem profundamente das características do corpo físico do indivíduo, incluindo os sistemas perceptivos, motores e as interações com o ambiente, não se restringindo apenas a identificar a dependência entre a cognição e o corpo, mas, focando na especificação da natureza dessa dependência. Na ciência cognitiva e na filosofia, o corpo normalmente é encarado como um elemento periférico, mas na cognição incorporada, o corpo abre novos caminhos para conceptualização e exploração de mecanismos no desenvolvimento cognitivo. Além disso, a cognição incorporada propõe que o corpo fundamenta a causa e a constituição do processamento cognitivo, sendo que a simulação de sentidos, estados corporais e ações contextualizadas são a base da cognição, e com isso, contesta o paradigma de que a mente de vários indivíduos é idêntica ou restrita apenas às atividades cerebrais (WILSON & FOGLIA, 2017, não paginado).

No contexto da cognição incorporada, o corpo pode funcionar de três maneiras: como uma *restrição* à cognição, sendo que as variações e características corporais do agente definem se a cognição será processada mais naturalmente ou se o corpo em questão acarretará dificuldades e impossibilidades na sua construção; como *distribuidor* do processamento cognitivo, quando o corpo divide as tarefas cognitivas pelas partes do corpo, podendo ser o sistema neural o menos ativado e completamente dependente de estruturas anatômicas; ou, como *regulador* da atividade cognitiva, quando o corpo regula a atividade cognitiva no espaço-tempo e as estruturas corporais facilitam a execução de comportamentos em resposta a eventos ambientais complexos e variáveis em tempo real (WILSON & FOGLIA, 2017, não paginado).

De maneira geral, a ciência cognitiva incorporada não busca entender apenas a corporalidade do indivíduo e suas experiências ambientais e com os outros, mas ela se dedica às especificações de como os mecanismos corporais são utilizados para a fundamentação cognitiva.

¹⁵ “Gestures connect well with recent approaches in embodied music cognition, and they can be considered vehicles of human musical communication” (JENSENIUS et al., 2010, p. 30).

Wilson e Foglia (2017) ainda elencam diferenças entre a ciência cognitiva incorporada, a cognição incorporada e a tese da cognição expandida. Na *ciência cognitiva incorporada*, a cognição depende profundamente das características do corpo do indivíduo, e não apenas do cérebro. Sem o envolvimento do corpo tanto no sentir quanto no agir, os pensamentos seriam vazios, e as questões mentais não possuiriam as características e propriedades que exibem. Já na *cognição incorporada*, a cognição depende do ambiente natural e social, focando nas estratégias que os organismos usam para depositar o processamento cognitivo no ambiente, dando ênfase em como a atividade cognitiva é distribuída entre o agente e seu meio físico, social e cultural. E na *tese da cognição estendida*, as características dos meios físico, social e cultural podem construir parcialmente o sistema cognitivo, e não apenas agir como distribuidores no processamento cognitivo, se estendendo para além dos limites do organismo do indivíduo (WILSON & FOGLIA, 2017, não paginado).

No âmbito da experiência musical, Leman e Maes (2014) abordam a antecipação como integrante na construção da cognição incorporada:

A antecipação é baseada na habilidade de discernir padrões (por exemplo, melodias, ritmos, timbres) que emergem da música por meio dos nossos sentidos. Esses padrões são comparados com conhecimentos armazenados anteriormente e usados para gerar expectativas sobre a música. O grau de combinações entre o esperado e os padrões recém percebidos podem gerar, então, um resultado que é processado posteriormente pelo sistema emocional e motor¹⁶ (LEMAN & MAES, 2014, p. 82).

Ainda segundo esses autores, as mudanças das características estruturais e expressivas da música ocasionam mudanças no sistema motor, o qual se baseia na compreensão perceptiva e dinâmica da sensação, do movimento, da cognição e da emoção. Por causa da percepção musical e da cognição incorporada, os movimentos corporais podem direcionar, definir e, ao mesmo tempo, ser afetados por estruturas musicais. Basicamente, este sistema dinâmico determina a formação de significados complexos em relação ao corpo e ao ambiente (LEMAN & MAES, 2014, p. 84-86). Isso corrobora com a ideia de gesto exposta anteriormente por Feitosa (2013), em que a produção gestual é uma via de mão dupla, pois os produzimos e também somos produzidos por eles (In: LIMA, 2013, p. 170).

Portanto, a cognição incorporada e o gesto se interligam como um sistema interativo, contínuo, e que estão conectados ao ambiente. Assim, no contexto musical, tanto a cognição

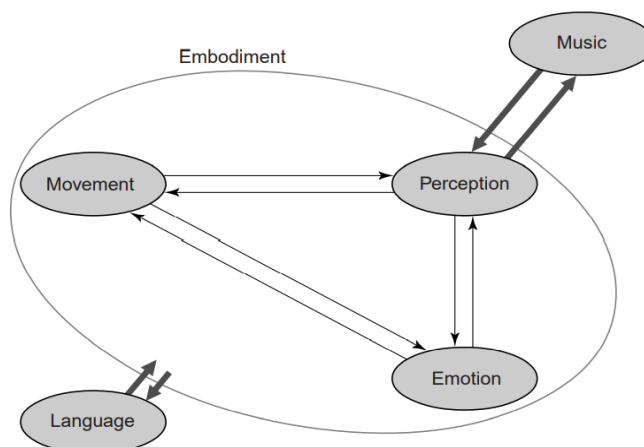
¹⁶ Anticipation is based on the ability to discern patterns (e.g. melodies, rhythms, timbres) that emerge from music through our senses. These patterns are compared with previously stored knowledge and used to generate expectations about music. The degree of match between the expected and the newly perceived pattern may then generate an outcome that is further processed by the emotional or motor system (LEMAN & MAES, 2014, p. 82).

incorporada quanto os gestos musicais são interdependentes e se sustentam na percepção musical como reguladora das ações corporais. E através da cognição musical incorporada, a percepção musical se torna detecção, ação, interação, planejamento, movimento, gesto (LEMAN & MAES, 2014, p. 87):

[...] o planejamento ou a execução de uma ação e a percepção do resultado sensorial dessa ação levam a padrões de ativação semelhantes no cérebro envolvendo áreas sensoriais e corticais-motoras. Importante [...] é que a integração das representações motoras, sensoriais e introspectivas levam a modelos internos da relação entre o corpo, a mente e o ambiente externo¹⁷ (LEMAN & MAES, 2014, p. 87).

Segundo Leman e Maes (2014), os aspectos intrínsecos à corporificação consistem na inter-relação entre o movimento, a percepção e a emoção, sendo que a percepção a qual se referem se relaciona diretamente à música, e toda a corporeidade do indivíduo se conecta à linguagem (FIGURA 1).

FIGURA 1 – Modelo de interdependência entre a corporeidade, a música e a linguagem



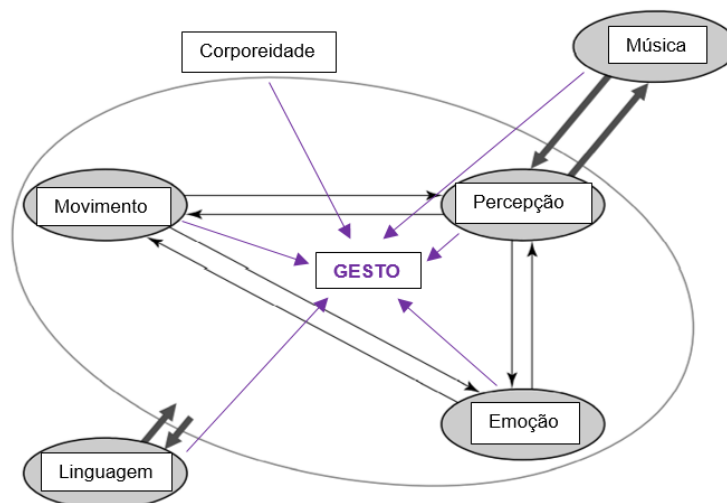
FONTE: LEMAN & MAES (2014).

Utilizando o esquema anterior e inserindo-o no contexto deste trabalho, todos os elementos podem se correlacionar ao gesto, pois este existe apenas através de uma *corporificação*; seu conceito consiste em ser um *movimento* corporal que expressa significados (LEMAN & GODOY, 2010, p. 5); estes significados podem emergir por meio da *emoção* que,

¹⁷ [...] the planning or executing of an action and the perception of the sensory outcome of this action lead to similar activation patterns in the brain involving sensory and motor-cortical areas. Important [...] is that the integration of motor, sensory and introspective representations lead to internal models of the relationship between the body, the mind and the external environment (LEMAN & MAES, 2014, p. 87).

assim como o gesto, também é um fenômeno único, pessoal e subjetivo (FLUSSER, 2014); e também é regulado e interpretado pela *percepção*. Além disso, vários gestos se conectam com a *linguagem*, principalmente os gestos comunicativos que expressam significados linguísticos (JENSENIUS *et al.*, 2010, p. 23) (FIGURA 2).

FIGURA 2 – Correlação entre gesto, corporeidade, música e linguagem



FONTE: Adaptado de LEMAN & MAES (2014).

Portanto, o gesto musical necessita da corporeidade para se manifestar, e por meio da cognição incorporada é que ele pode ser reconhecido, identificado e investigado. Enfim, a música existe no gesto.

1.7 Outras pesquisas sobre gesto musical no Brasil

Diversos estudos no Brasil muito têm contribuído para o crescimento de pesquisas pautadas em temáticas acerca do gesto musical. É possível citar a Tese de Milani (2016), um dos principais referenciais desta pesquisa, que indica uma proposição de Abordagem Corporal-Gestual na construção da técnica pianística a partir do conceito de corporalidade e gesto musical.

Outra pesquisadora que se debruçou sobre a temática do gesto foi Mariana Brito (2018), que construiu, em sua dissertação, um memorial autoetnográfico sobre seu desenvolvimento performático nas Seis Danças Romenas de Béla Bartók, relacionando a cognição corporificada de experiências externas com a prática deliberada ao piano.

Bruno Madeira (2017), em sua tese “O gesto corporal como potencializador de significado na performance violonística”, analisa o gesto corporal do performer em relação aos

significados musicais. Por meio da observação do material audiovisual de cinco violonistas diferentes, o autor traça diferenças e similaridades entre eles, e como os gestos corporais de cada um se relacionam com o material musical.

Zavala (2012) discute, em sua dissertação, características gestuais que emergem da obra *Sul Re*, de Héctor Tosar. A autora associa gestos corporais e gestos musicais relacionados à escrita musical, e, considera que, por meio de sua prática, o corpo tem papel central na interpretação da obra pesquisada.

Também referendo Barros (2010), que disserta a respeito da relação da corporalidade do intérprete e a notação do compositor. Ele analisa os gestos que emergem da escrita musical, tanto nas obras de compositores históricos, quanto no repertório contemporâneo, no qual ele se aprofunda.

No mesmo ano da dissertação anteriormente citada, Gouveia (2010) focaliza, em sua tese, os aspectos gestuais emergentes de uma obra de György Kurtág. O autor apresenta a intenção do compositor em criar os *Jogos para piano*, para contornar a visão tradicional de que o instrumento é um obstáculo a ser domado. Ele enfatiza que a integração do corpo e gesto na prática pianística possibilita uma relação mais prazerosa com o piano.

A dissertação de Emília de Freitas (2008) aborda o gesto musical sob o ponto de vista da Educação Musical. A autora analisa métodos de ensino de percussão afro-brasileira, colocando em destaque aspectos da corporalidade e da gestualidade no ensino percussivo.

E por último, referencio Marcos de Freitas (2005) que, por meio de análises epistemológicas e interdisciplinares, levanta a questão do ensino de piano ser voltado a estudos mecanicistas e tecnicistas que se afastam da dimensão corporal fisiológica do indivíduo. Ele também considera relevante o desenvolvimento da propriocepção e da consciência corporal como ferramentas para descoberta do gesto musical individual.

Estes são apenas alguns trabalhos realizados no Brasil na área de Música que abordam o gesto musical como eixo central. Todos eles ressaltam que o conceito de gesto é interdisciplinar e passível de várias interpretações.

2 O CAMPO DE PESQUISA

Este estudo se fundamenta em um processo autoetnográfico, que, segundo Versiani (2005), é um espaço comunicativo e discursivo no qual há uma interação de subjetividades em diálogo: “o conceito de autoetnografia permite que o subjetivo e o coletivo não sejam mais percebidos como noções opostas, mas em continuidade, continuidade esta que vai se estabelecendo através da identificação parcial e pontual do sujeito com grupos identitários variados” (2005, p. 87-88), e, a partir da construção de um instrumental teórico, que lida de forma complexa e relacional com essas subjetividades e identidades, surgem ‘novos objetos’ autoetnográficos.

Versiani (2005) pontua que a autoetnografia estabelece a busca por “alternativas conceituais que contribuam na construção de uma episteme não-dualista, ou seja, um tipo de pensamento que parte de pressupostos de multiplicidade, que procura dar conta da diversidade e da particularidade, do singular e do coletivo em contextos multiculturais” (2005, p. 87-88).

Este modo alternativo de pensarmos a produção de conhecimento exige do pesquisador da cultura uma postura altamente auto-reflexiva, pois estes pressupostos o convidam a repensar seu papel de produtor de conhecimento e sua própria subjetividade, que também se constrói interativamente e está circunstanciada por sua singular trajetória intelectual e pessoal, por sua inserção em diferentes grupos socioculturais, por interesses e curiosidades teóricas associadas a escolhas racionais, sim, mas também afetivas e até mesmo casuais e contingenciais, todos elementos que estão presentes na construção de seus objetos de estudo (VERSIANI, 2005, p. 88-89).

Esse aspecto não-dualista mencionado por Versiani (2005) ressoa com o que Ballesterro (2020) enuncia ao proferir que a pesquisa situada possui um “potencial diluidor das dicotomias sujeito-objeto, dentro-fora, subjetivo-objetivo, formal-informal e artístico-investigativo” (2020, p. 113). Além disso, o autor apresenta o termo autoetnografia performativa como uma forma de resgate de um espaço artístico, que leva em conta aspectos estilísticos, estéticos e perceptivos do próprio meio de apresentação (2020, p. 113).

Portanto, se aproximando desses conceitos, este trabalho descreve minha experiência como pianista, na construção performática da peça *Reflets dans l'eau* de Claude Debussy, fundamentada em uma abordagem gestual.

Sendo o gesto um movimento que expressa uma ideia ou um significado (LEMAN & GODOY, 2010, p. 5), não sendo possível e nem necessário mensurar significações, sentidos, sentimentos e pensamentos, visões e perspectivas, por meio de instrumentos estruturados, esta autoetnografia se moldura como uma abordagem qualitativa, que segundo Minayo (1994),

“aprofunda-se no mundo dos significados das ações e relações humanas” (1994, p. 22), ou seja, “o significado é o conceito central de investigação” (1994, p. 23). Diante da dificuldade em formular hipóteses relacionadas ao desenvolvimento dessa pesquisa, me ancoro na mesma autora quando ela profere que a pesquisa social “é sempre tateante, mas, ao progredir, elabora critérios de orientação cada vez mais precisos” (1994, p. 13).

Este estudo também se caracteriza como uma pesquisa exploratória-descritiva que pode ser realizada, segundo Gil (2008), “quando o tema escolhido é pouco explorado e torna-se difícil sobre ele formular hipóteses precisas e operacionalizáveis” (2008, p. 27). Segundo este mesmo autor, as pesquisas descritivas investigam a natureza das relações entre as variáveis, e não apenas a existência dessas relações, se aproximando das pesquisas explicativas, já que elas normalmente são mais utilizadas em trabalhos que tenham um cunho de atuação prática (2008, p. 27-28).

Marconi e Lakatos (2003) sugerem, para o desenvolvimento de pesquisas exploratórias, o uso de procedimentos sistemáticos para a realização das observações empíricas ou para as análises de dados, ou para ambas, simultaneamente. Assim como Gil (2008), estas autoras também recomendam os estudos exploratório-descritivos combinados, quando essas análises empíricas e teóricas têm como objetivo descrever determinado fenômeno, inclusive através da “acumulação de informações detalhadas, como as obtidas por intermédio da observação participante” (MARCONI & LAKATOS, 2003, p. 188).

Os procedimentos sistemáticos sugeridos por Marconi e Lakatos (2003) como ferramentas para a realização da pesquisa exploratória, entram em consonância com o objetivo deste trabalho: construir uma sistematização gestual na performance de uma obra do repertório pianístico, passível de transferência e adaptações constantes e flexíveis, contrapondo uma concepção empírica, intuitiva e não organizada no uso dos gestos musicais. Esta sistematização envolveu a elaboração de uma paleta de gestos pianísticos para a construção da performance da obra *Reflets dans l'eau*, passível de ajustes contínuos, evidenciando a plasticidade que uma abordagem gestual comporta.

Como já explicitado no capítulo anterior, a partir dos referenciais de Flusser (2014), Leman & Godoy (2010), Jensenius et al. (2010) e Milani (2016), uma abordagem gestual se configura na realização de movimentos que expressam ideias e significados, contidos na grafia do texto musical, e, intenções e sentidos que não são passíveis de serem grafados pelo

compositor¹⁸, bem como, pensamentos e entendimentos que se manifestam na expressão de cada indivíduo.

Uma interação entre corpo e instrumento mediada pelo gesto musical, proporciona ao corpo, um papel preponderante na execução pianística, que vai além de uma relação puramente digital. Por abarcar o corpo como um todo, a partir de um olhar holístico, e o sujeito em suas múltiplas dimensões, a abordagem gestual se alinha profundamente com os conceitos da cognição incorporada, a qual se caracteriza pelo fundamento de que o conhecimento é moldado por aspectos que compõe todo o organismo, se interligando como um sistema interativo, contínuo, e que está conectado ao ambiente.

2.1 Contextualização do compositor e da peça

Neste estudo, a obra de Debussy e seu idiomático fundamenta parte das concepções gestuais realizadas na construção da peça *Reflets dans l'eau*.

Debussy escreveu doze suítes, sendo duas para orquestra: *Images pour orchestre* (1905-12) e *La boîte à joujoux* (1913); uma para coro e orquestra: *Le martyr de saint Sébastien* (1910); uma para dois pianos: *En blanc et noir* (1915); uma para piano à quatro mãos: *Petite Suite* (1886-89); e outras sete para piano solo: *Suite Bergamasque* (1890-1905), *Images oubliées* (1894), *Pour le piano* (1894-1901), *Estampes* (1903), *Images 1^{ere} série* (1904-05), *Images 2^{eme} série* (1907), e *Children's Corner* (1906-08). *Reflets dans l'eau* faz parte da 1^a série da suíte *Images*¹⁹.

As peças pianísticas de Debussy tocadas com maior frequência são os *Préludes*, compostos posteriormente à *Images*, datando de 1909-10 (Livro 1) e 1912-13 (Livro 2), sendo que o período que compreende entre os anos de 1903 a 1913, na maioria das peças escritas para piano, Debussy empregou títulos sensoriais, que evocam cenas, ambiências, sons específicos e até mesmo aromas e odores. Gasques (2013) reforça que nesse período composicional, “os títulos das obras e movimentos individuais de Debussy expressam a natureza de forma

¹⁸ A notação musical possui uma incompletude gráfica, não comportando o detalhamento de todas as possibilidades performáticas, como por exemplo oscilações de *timing*, microdinâmica, microfraseado, nuances timbrísticas, etc. Uma partitura apresenta apenas parte das ideias e intenções que o compositor gostaria de externar, o restante é construído pelo intérprete. É o performer que preenche esses vãos, e são nesses espaços que ele manifesta e exprime suas intencionalidades e individualidades.

¹⁹ A suíte *Images 1^{ere} série* é constituída por três movimentos: *Reflets dans l'eau*, *Hommage à Rameau* e *Mouvement*, sendo que sua publicação foi realizada por Émile Durand em 1905, e sua primeira apresentação completa foi executada por Ricardo Viñes, no dia 06 de fevereiro de 1906, na *Salle des Agriculteurs*, em Paris. In: [https://imslp.org/wiki/Images%2C_1ere_s%C3%A9rie_\(Debussy%2C_Claude\)](https://imslp.org/wiki/Images%2C_1ere_s%C3%A9rie_(Debussy%2C_Claude)) (Acessado em 20/03/2021).

autônoma e o elemento humano exerce no máximo um papel contemplativo” (GASQUES, 2013, p. 22).

O próprio Debussy, em “Monsieur Croche e outros ensaios sobre música” (1989) explicita a relação dos elementos da natureza inseridas na sua escrita musical:

Eu queria para a música uma liberdade que ela contém, talvez mais que qualquer outra arte, pois não está limitada a uma reprodução mais ou menos exata da natureza, mas às correspondências misteriosas entre a Natureza e a Imaginação (DEBUSSY, 1989, p. 60).

De acordo com Nascimento (2005), a emergência da sensorialidade se ancora fortemente na riqueza timbrística de sua escrita, sendo que a priorização do timbre se torna um “elemento fundamental na estruturação musical” (2005, p. 312) da escrita *debussyana*. O autor destaca que essa importância dada às propriedades do timbre demonstra uma preocupação em relação ao “som em si próprio, na expressão da arte” (2005, p. 314).

Em sua dissertação de mestrado, Gasques (2013) analisa a fundo as relações de agógica em *Reflets dans l'eau*, comparando várias gravações sob o ponto de vista performático, já que essa peça fornece materiais rítmicos diversos dentro de um contexto de *rubato*. Este, é utilizado com a “intenção de criar sensações de liberdade e continuidade” (2013, p. 25), trazendo, também, uma “maior liberdade ao intérprete no quesito temporal” (2013, p. 13). A autora também ressalta que a obra possui vários “aspectos que não são revelados explicitamente na notação musical, mas que estão contidos no processo interpretativo” (2013, resumo). Gasques salienta que “grande parte da música do período [em que *Reflets* foi composta] é diatônica, mas é característica a presença de progressões de tons inteiros, passagens cromáticas e fragmentos pentatônicos” (2013, p. 13).

O tempo mais fluido também pode ser percebido no tratamento harmônico da peça, já que ela não possui uma escrita muito vertical e cadencial, mas sim, sessões extensas com arpejos ritmicamente flexíveis: “a concepção harmônica está voltada para uma preocupação com o resultado sonoro, ou seja, a harmonia passa a ser pensada como recurso tímbrico” (2013, p. 13).

Devoto (2003) ainda aponta que, em *Reflets*, um estilo pianístico impressionista surge, distanciado dos trabalhos anteriores, que apresentavam um elaborado estilo digital, mecânico e *martellato*, e também frases regulares, andamentos constantes e ritmos de dança (2003, p. 188). Ainda segundo esse autor:

‘Reflets dans l’eau’ é um estudo sonoro das dimensões Lisztianas, preenchida com uma extensa cascata de *stringendo* que Debussy não consegue chamar de cadência (ele a rotula como ‘Quasi cadenza’)²⁰ (DEVOTO, 2003, p. 188).

A evocação imaginativa é direcionada através do título da suíte (*Images*) e da peça em si (*Reflets dans l’eau*). Martins (1982) reforça que esta obra descreve fenômenos relacionados ao movimento, e também, se debruça sobre o “instante do acontecido: a água e seus reflexos” (1982, p. 110), ou ainda:

Em *Reflets dans l’eau*, Debussy compreende o instante mutável da incidência da luz sobre uma superfície líquida. A consequência do espaço ocupado pela luz no instante, obtida por Monet, assemelha-se à consequência do tempo ocupado pelo som no instante, conseguida por Debussy (MARTINS, 1982, p. 111).

Toda essa ambiência sonora é criada através das nuances timbrísticas, ou, como diz Nascimento (2005), pela cor sonora. Segundo o autor, as relações lineares e as mudanças de densidade sonora edificam as transformações texturais utilizadas no delinear da forma musical *debussyana* (2005, p. 311).

Portanto, todos os recursos e eventos musicais presentes em Debussy têm a função de criar a atmosfera imagética sugerida pelo título. Isso pode ser percebido por meio da harmonia que “passa a ser pensada como recurso tímbrico” (GASQUES, 2013, p. 13), e que se distancia das funcionalidades tradicionais do sistema tonal; bem como pelo uso recorrente de arpejos que perpassam por toda a extensão do piano, e que exploram grandes liberdades rítmicas; pelo refinamento da escrita de dinâmicas, que abrangem desde *ppp* até *ff*, e são repletos de pequenos *crescendos* e *diminuendos*; pelas mesclas sonoras recriadas pela pedalização, que misturam *tre corde* e *una corda*; e pelo uso recorrente de melodias fragmentadas como temas difusos e curtos.

Em *Reflets dans l’eau*, “a sonoridade é colocada num mesmo plano de importância da harmonia, do ritmo e da melodia” (GASQUES, 2013, p. 24).

2.2 Protocolo de pesquisa

A coleta de dados, para esta pesquisa, foi fundamentada em um protocolo semiestruturado e flexível, passível de transformações constantes, e baseado nos processos de

²⁰ ‘Reflets dans l’eau’ is a sound-study of Lisztian dimensions, complete with a sweeping *stringendo* cascade that Debussy cannot quite bring himself to call a cadenza (he labels it ‘Quasi cadenza’) (DEVOTO, 2003, p. 188).

prática deliberada²¹ (ERICSSON; KRAMPE; TESCH-ROMER, 1993; JORGENSEN 1997, 2004; WILLIAMON & VALENTINE 2000; RENWICK & MCPHERSON, 2002).

Considero que uma abordagem gestual é constituída entre o idiomático do instrumento, o qual baliza a interação corporal de acordo com a sua construção, e o idiomático do compositor e da sua obra. A construção do gesto musical se fundamenta nestas relações, demarcando em parte a atuação do músico, que pode manipular as informações apresentadas no texto (a corporificação dos signos transformados em som) de diversas maneiras.

Sem dúvida o gesto musical concede ao performer um vasto campo de criatividade e liberdade expressiva, porém, o gesto também necessita transitar entre o idiomático do instrumento e da obra, e das possibilidades gestuais que este diálogo permite, solicitando do performer, um entendimento profundo dessas relações na construção dos gestos musicais.

De acordo com Cadoz (s.d. apud MILANI, 2016, p. 36), o gesto instrumental tem um caráter multifacetado por possibilitar a manipulação das funções gestuais de maneiras diferentes e combinadas. O autor acredita que uma concepção gestual instrumental é indissociável do instrumento por ser fundamentalmente uma relação de interação, um vínculo imanente, sendo impossível visualizarmos uma, sem o outro.

2.2.1 O idiomático pianístico e seus desafios: a técnica e as características estruturais do instrumento

O piano é um instrumento de teclas cuja característica principal é o ataque percussivo, ou seja, um movimento de configuração vertical (a pressão dos dedos nas teclas) impulsiona os martelos a percutirem as cordas. A topografia do teclado se configura em duas dimensões, teclas brancas e pretas, que constituem teclados com relevos distintos (altura, largura e profundidade) e que são ao mesmo tempo interligados.

A interação corporal do pianista é construída na relação de lateralidade espacial com o teclado, o que implica na realização de movimentos de deslocamento paralelo em uma grande extensão, bem como movimentos que adentram em direção às teclas pretas, em relação à

²¹ Considero que a prática deliberada se constitui em um conjunto de atividades e estratégias de estudo, cuidadosamente planejadas, e, que têm como objetivo, dar suporte ao indivíduo durante suas práticas a fim de que este possa atingir patamares performáticos de alto nível, ou mesmo de expertise, a partir do aprimoramento de habilidades adquiridas, da possibilidade de superação de dificuldades, imperfeições ou fragilidades, bem como, a aquisição de novas habilidades, propiciando uma aprendizagem consciente, eficiente, efetiva, diversificada e criativa, levando o indivíduo a refletir sobre o próprio aprender.

profundidade do teclado. Combinações ímpares entre as mãos são requeridas o que faz com que a coordenação motora necessite ser muito refinada.

A configuração idiomática do piano institui alguns desafios em sua manipulação, tanto em relação à motricidade especular (movimentos contrários), quanto em relação à movimentos paralelos. Movimentos síncronos e assíncronos, ou seja, movimentos dissociativos entre as mãos, dedos, e o lado direito e esquerdo do corpo, se fazem presentes o tempo todo. Ambos os lados necessitam desenvolver as mesmas habilidades de forma semelhante, o que não se apresenta como uma tarefa fácil uma vez que de modo geral somos destros ou canhotos. A extensão do teclado solicita movimentos amplos (braços e antebraços), que são ao mesmo tempo concatenados com pequenos movimentos (mãos e dedos).

A ação vertical das teclas em contraste com a escrita horizontal da música, gera dificuldades na condução do fraseado. O toque percussivo dos martelos não facilita a realização do legato, mas o recurso do pedal pode apoiar a sua execução. Executar estruturas cordais também requer uma dissociação motora sofisticada, principalmente quando é requerido o destaque timbrístico de um som dentro de um bloco sonoro. A constituição percussiva dos martelos dificulta a gradação de dinâmicas, o que torna um desafio na equalização do som bem como em destacar vozes em uma escrita polifônica. A escolha do dedilhado necessita ser pensada sob vários pontos de vista, de maneira que permita conforto na movimentação de cada mão no teclado, mas também de maneira que propicie uma boa coordenação especular entre as mãos.

Estas questões idiomáticas do piano também interferem na maneira com que o pianista irá construir sua paleta de gestos musicais, de modo que estes possibilitem uma relação interativa corporal, orgânica, fluente, confortável e anatômica com o piano, não somente de expressão comunicativa.

Gestos que facilitam a produção do som, nem sempre visíveis e audíveis, estejam e dão suporte à produção do som. Esses gestos são uma categoria de grande importância na formação técnica, pois embasam uma construção sólida e eficiente das habilidades motoras, que no meu ponto de vista, não podem ser desconsideradas em uma abordagem gestual. A paleta de gestos musicais também é construída em reflexões que propiciam análises interativas e efetivas entre indivíduo-piano que possam trazer solidez na construção técnica pianística, de maneira que as habilidades gestuais adquiridas possam ser transferidas para outras obras do repertório (sendo que essa é uma das características da prática deliberada).

Sem dúvida, o idiomático de cada obra faz com que emergam o estabelecimento e as escolhas gestuais, porém não é possível desconsiderar preceitos que podem ancorar a escolha

gestual, mesmo com a variedade de possibilidades que cada obra apresenta. A paleta gestual, construída pelo performer ao longo de suas experiências com um repertório de linguagens diversificadas, vai apenas se reconfigurando, tanto em relação aos gestos que facilitam a produção do som, quanto em relação aos gestos que produzem o som.

Como já mencionado, fundamentada na categorização de gestos musicais realizada por Jensenius et al. (2010), organizei uma tipificação gestual pianística, a qual denominei de gestos pianísticos, e que dividi em: gestos facilitadores, os quais balizaram meu contato inicial com a peça, e que visam uma interação corporal com o piano acessível e espontânea, priorizando conforto, fluência e facilidade na execução; e gestos expressivos, que visam exprimir as ideias contidas no texto, ideias extramusicais e minha própria expressividade como performer e indivíduo, e que foram posteriormente superpostos aos facilitadores. Ambos foram ajustados na configuração da abordagem gestual final da peça, uma vez que trabalham em sintonia e sincronia, concatenados ao aspecto configurativo do teclado, com o texto musical (e vice-versa), e em harmonia com minha própria expressão gestual.

2.2.2 A descrição do percurso investigativo

Fundamentada neste ponto de vista que apresentei acima, o qual trouxe uma maior clareza na investigação, iniciei meu trabalho de campo com base na abordagem gestual da obra *Reflets dans l'eau*. Em um primeiro momento estabeleci um mapeamento dos eventos técnicos presentes no texto musical e de que maneira eu iria construir uma paleta de gestos facilitadores (denominação inspirada por Jensenius et al., 2010), refletindo acerca da relação anatômica entre o corpo e o teclado, sob um ponto de vista holístico de unidade corporal. Este mapeamento direcionou um sistema de leitura musical que vai além da decodificação da altura e duração do som, pois possibilitou a visão de estruturas musicais contextualizadas. Em suma, houve uma leitura de estruturas, e não uma simples decodificação de signos.

Identifiquei cinco eventos técnicos²², denominando-os com base no vocabulário musical, sendo eles: intervalo simples (harmônico e melódico); evento cordal; fragmento melódico; oitava paralela (com ou sem notas interpostas); e arpejos (ver apêndice I, p. 91). Em seguida construí uma paleta gestual pianística de gestos facilitadores, que foram sendo desenvolvidos sob o ponto de vista da configuração da trajetória percorrida na espacialidade do

²² A identificação dos eventos técnicos se baseou na sensorialidade tátil, no desenho e textura da escrita, identificados em um determinado momento do percurso da pesquisa, mas que é passível de ser feita sob diferentes pontos de vista.

teclado, levando em conta o posicionamento das mãos necessário para a execução de cada evento, que foi mapeado em relação à topografia das teclas brancas, pretas e da intersecção entre os dois teclados. Estes elementos foram determinantes para configurar a trajetória e o direcionamento dos gestos facilitadores, sempre em relação ao desenho ou traçado dos eventos grafados na partitura e seu delineamento em relação ao teclado.

Desta maneira pude construir um conjunto de gestos facilitadores (DIAGRAMA 2) para o estudo da peça, descritos e organizados de acordo com características em comum, levando em conta a sobreposição em que se encontram na partitura (ver apêndice II, p. 99).

Após este mapeamento preliminar iniciei meu trabalho de campo nas sessões de prática deliberada. Inicialmente, procurei interiorizar cada evento antes da prática pianística em si, a fim de checar minha memória corporal-gestual de formas anteriormente executadas em outras peças do repertório, remetendo à antecipação como integrante da cognição incorporada, mencionada por Leman e Maes (2014), que compara padrões com conhecimentos armazenados anteriormente (2014, p. 82). Escolhi para o trabalho inicial de prática, o evento cordal e o pratiquei no piano em todos os trechos da peça em que ele se apresentava (independentemente de ser escrito para a MD ou ME), a fim de verificar a sensorialidade corporal envolvida neste evento (sensações especulares e paralelas).

Este estudo foi realizado, em um primeiro momento, de forma ‘silenciosa’, ou seja, sem produção sonora, a fim de priorizar a observação do gesto na topografia do teclado, e a sensação das trajetórias do gesto na extensão do teclado. Em um segundo momento passei a interagir com o teclado produzindo som e procurando checar se minha memória sensorial interna estava em sintonia com a produção sonora externada. Um ajuste nos gestos facilitadores foi necessário a fim de interligar de forma mais pontual a sensorialidade interna com a externa. E dessa maneira, sucessivamente, pratiquei individualmente todos os eventos sob o ponto de vista da construção de gestos facilitadores. Em um segundo momento, sobrepus os gestos facilitadores de acordo com escrita musical, e dessa forma, construí uma primeira performance da obra, em linhas gerais.

Após esta etapa, quando percebi que havia um entendimento sólido da minha movimentação no teclado (trajetória dos gestos), ou seja, quando pude executar a obra integralmente e dominar sensorialmente a trajetória do conjunto de gestos facilitadores sobrepostos, de maneira orgânica, flexível, funcional e acessível (sentindo bem-estar físico, cognitivo e afetivo), iniciei a construção dos gestos expressivos (em Jensenius et al., 2010, denominados produtores do som), ou seja, passei a investigar o gestual sob o ponto de vista da

expressividade pianística, levando em conta as informações contidas na partitura e outras informações extramusicais que poderiam referendar minhas escolhas gestuais.

Os gestos pianísticos expressivos foram desenvolvidos de maneira diferenciada em relação aos gestos facilitadores. Percebi que não seria necessário a construção de uma paleta descritiva, mas que o trabalho poderia se desenvolver a partir da construção de ambiências e atmosferas sonoras arquitetadas a partir de grandes trechos da peça. Analisando os elementos expressivos textuais, refleti acerca dessa conjuntura e suas possíveis intersecções simultâneas e, após um profundo trabalho desenvolvido com os gestos facilitadores, me dei conta que seria possível construir a expressão da peça de maneira mais livre e espontânea, uma vez que a solidez manipulativa, trazida pela etapa anterior, havia me propiciado uma segurança performática muito grande em relação à movimentação gestual no teclado. Dessa maneira, organizei os gestos pianísticos expressivos em quatro grandes categorias: elementos musicais grafados no texto; elementos musicais não grafados no texto; contexto idiomático e relações afetivas-expressivas idiossincráticas (DIAGRAMA 3).

DIAGRAMA 2 – Tipificação dos gestos facilitadores



Sensações de temporalidade:

impulso corporal (energia que alimenta o gesto); apoio corporal (sensação de repouso, sustentação); e semi-apoio corporal (sensação de repouso parcial e provisório a fim de se buscar pequenos pontos no texto para relaxamento e continuidade na execução). Sensações de condução do fluxo rítmico (controle do timing do movimento a partir da continuidade, desaceleração ou aceleração da pulsação), controle da velocidade horizontal (deslocamentos na extensão do teclado) *versus* controle da velocidade de ataque vertical (ataque nas teclas), a fim de organizar as possíveis combinações do ritmo corporal com o ritmo do texto musical e a fluência do discurso. Métrica e construção de agrupamentos e reagrupamentos.

Distância de deslocamento espacial percorrida na extensão do teclado:

trajetória pequena, mediana e ampla, de maneira a perceber a organização e o conforto corporal na realização de saltos em função do espaço topográfico percorrido.

Movimentos do tronco:

em aproximação ou distanciamento com o teclado e em rotação para a direita ou esquerda (a partir de um eixo de sustentação ou suporte, desempenhado pelo alinhamento da coluna), dependendo diretamente do desenho musical e sua execução no teclado, a fim de auxiliar e facilitar o desempenho das mãos.

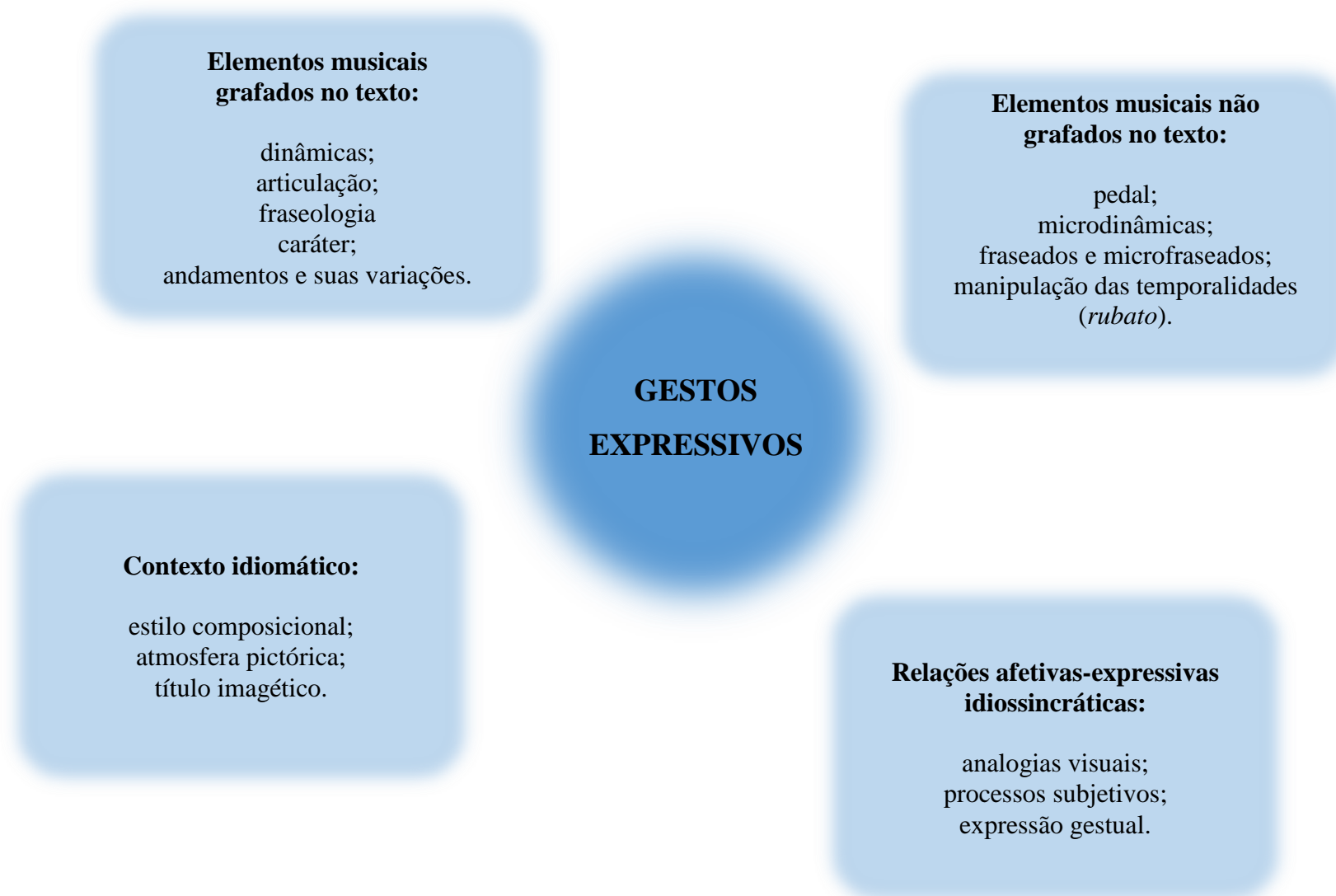
GESTOS FACILITADORES

Sensações de apoio e flexibilidade corporal:

a partir do apoio dos ísquios no banco; do apoio dos pés (em distanciamento equilibrado, confortável e compatível com o uso dos pedais *tre corde, una corda* e pedal tonal); da percepção da cabeça e do tronco como uma unidade; e da percepção das escápulas relaxadas, propiciando estabilidade e mobilidade corporal durante a execução.

Deslocamentos dos braços na extensão do teclado (lateralidade):

deslocamento lateral à direita e à esquerda; braço deslocado afastando-se do tronco (abdução); braço deslocado em direção ao corpo, aproximando-se do tronco (adução). Sensação de braço livre, flexível e expansão da mobilidade.

DIAGRAMA 3 – Tipificação dos gestos expressivos

3 DADOS EMERGENTES DAS SESSÕES DE PRÁTICA NA CONSTRUÇÃO DOS GESTOS PIANÍSTICOS

Durante a construção da performance da peça *Reflets dans l'eau*, explorei os gestos facilitadores e gestos expressivos em momentos distintos, sendo que a organização e a apresentação dos dados emergentes, acompanhou essa divisão.

Os dados referentes aos gestos facilitadores se subdividiram em três grandes categorias que abarcaram aspectos relacionados à organização corporal e a percepção do corpo como uma unidade; aos gestos pianísticos facilitadores em si; e às categorias emergentes durante os processos de prática deliberada. Cada uma dessas categorias se subdividiu em outros itens como assinalado abaixo:

TABELA 1 – Organização dos dados emergentes dos gestos facilitadores

GESTOS FACILITADORES	Organização corporal: percepção do corpo como uma unidade	Posição da banquetta do piano
		Papel do tronco: conexão tronco-cabeça como unidade
		Sensorialidade, coordenação e sincronia bilateral
		Bem-estar corporal: relação entre conforto e fluência
	Gestos pianísticos facilitadores <i>per se</i>	Eficiência dos gestos elaborados previamente
		Ajustes dos gestos
		Gestos emergentes temporários
		Emergência e manifestação espontânea dos gestos expressivos
	Categorias emergentes durante os processos de prática deliberada	Práticas de estudo criativas e desafiadoras
		Leitura gestual: incorporação do signo
		Manifestação das dificuldades rítmicas: leitura métrica e suas derivações
		Dedilhado e suas escolhas
		Pedalização
		Memorização e visualização do teclado

Na etapa da construção dos gestos expressivos, os dados emergentes se relacionaram às informações expressivo-musicais grafadas na partitura, como dinâmicas, andamentos,

caráter; aos elementos expressivo-musicais não escritos na partitura, tais como microdinâmicas e pedalização; ao contexto idiomático, relacionado ao título imagético e a atmosfera pictórica; e, com os gestos idiossincráticos, relacionados a afetos e individualidades expressivas.

3.1 Gestos facilitadores

Os dados que emergiram nessa etapa do trabalho foram registrados em diários de estudo escritos e em vídeo (modelo do diário e descrição de uma sessão no apêndice III e IV, p. 116 e 117), e focaram na construção e organização dos gestos facilitadores, ou seja, em como executar a obra mais facilmente sob o ponto de vista da incorporação dos signos musicais, na forma de gestos. Os diários escritos foram previamente estruturados²³, viabilizando uma análise mais profunda sobre os aspectos da prática, e também propiciando uma avaliação do processo enquanto ele ocorria, por meio de tabelas relacionadas aos critérios de observação que determinaram os processos em incipientes, parciais e plenos. Essa etapa de construção dos gestos facilitadores foi composta de 16 sessões de prática, entre o dia 22 de março de 2021 e o dia 25 de abril de 2021, perfazendo um total aproximado de 8h de trabalho²⁴.

No decorrer do campo de pesquisa, alguns princípios estruturais na construção dos gestos pianísticos foram identificados. Percebi que essa construção é permeada por diversos fatores que necessitam se organizar simultaneamente, o que trouxe um desafio a este tipo de abordagem e, ao mesmo tempo, uma eficiência significativa nos processos de prática deliberada. A simultaneidade de diferentes eventos musicais exigiu uma sincronização e percepção corporal refinada, que propiciou a execução concatenada de um complexo de gestos. A partir de uma organização prévia das práticas, e sua constante reflexão, a experiência gestual apenas pelo viés intuitivo, vivenciada por mim anteriormente a esta pesquisa, foi superada, levando-me a atingir um patamar mais sofisticado e consciente na performance.

Uma questão emergente, que despontou durante o percurso investigativo, e que devo considerar como primordial em minhas práticas de estudo, é a organização prévia do trabalho, pois percebi que minhas práticas por vezes não eram eficientes como deveriam, por estarem mais calcadas em hábitos repetitivos, ou estritamente intuitivos. Esta organização trouxe à tona procedimentos criativos e muito mais efetivos, e que possivelmente poderão ser transferidos

²³ O formato de sistematização dos diários de estudo (estabelecido previamente ao campo de pesquisa) foi fundamental para estruturar os dados coletados, tornando a organização desse processo mais simples e eficiente.

²⁴ O tempo dedicado à apreciação dos vídeos não foi computado, contando apenas o tempo dedicado à prática em si, a qual foi gravada e armazenada no meu canal do YouTube. No trabalho disponibilizo pequenos recortes dessas sessões a fim de ilustrar, de maneira mais pontual e interessante, o percurso investigativo.

tanto para a construção performática de outras obras, quanto para procedimentos no ensino da performance.

Para desenvolver esta pesquisa, a autoetnografia, enquanto método de pesquisa, me propiciou o alargamento da consciência de fatores que prejudicavam o meu desenvolvimento pianístico, percebendo-os de forma mais pontual, e colaborando para a elaboração de estratégias de estudo para superá-los. Também, por meio da autoetnografia, percebi qualidades pianísticas que possuo, as quais deixava de lado no cotidiano das práticas, e que pude aprofundar e refinar no decorrer da pesquisa, como por exemplo, a minha consciência corporal.

Além disso, outras temáticas que emergiram durante as sessões de prática deliberada me levaram a me observar de forma mais profunda, refletindo e repensando acerca do meu potencial pianístico, bem como, das minhas dificuldades a serem superadas.

O *ver-se* e o *perceber-se* utilizados como recurso metodológico autoetnográfico abriram um leque significativo de possibilidades e recursos de prática. Refletir previamente acerca dos movimentos necessários para a construção dos gestos facilitadores, a sensorialidade envolvida nessa concepção e a auto-observação dessa construção alicerçaram uma abordagem completamente distinta de tudo que já experenciei como pianista, me proporcionando um ‘olhar para si’ muito profundo, sob a perspectiva performática.

Apresento abaixo um panorama geral da experiência vivenciada nesta etapa que antecedeu a construção dos gestos expressivos. Organizei meus relatos em categorias temáticas, costurando os assuntos que a floraram em todas as sessões de estudo dedicadas à construção dos gestos facilitadores, a fim de compilar os dados e apresentá-los em um formato sistematizado e coerente.

Entre aspas exponho algumas falas (condensadas e colhidas dos diários de vídeo/texto) que emergiram durante as dezesseis sessões de estudo, externando parte das narrativas que despontaram a partir da vivência desse processo.

3.1.1 Organização corporal: percepção do corpo como uma unidade

Principio com a apresentação dos dados referentes ao corpo, uma vez que este, sustentou toda a construção gestual, bem como as práticas de estudo realizadas ao piano. Alicerço-me na cognição incorporada como esteio para essa abordagem, pois segundo Alibali, Boncoddó e Hostetter (2014), “quando as pessoas produzem gestos, elas são mais propensas a

incorporar essas informações em seu raciocínio e resolver problemas”²⁵ (2014, p. 157). A percepção holística do corpo, construída durante a experiência, me trouxe a percepção da necessidade de um aprofundamento reflexivo acerca da minha relação interativa com o piano, uma vez que habilidades técnicas se manifestaram prontamente quando sustentadas na totalidade do corpo.

Apresento a seguir detalhamentos sobre os diferentes aspectos da organização corporal que emergiram das práticas, relacionados à construção dos gestos facilitadores.

3.1.1.1 Posição da banquetta do piano

Após algumas sessões de prática, percebi uma grande dificuldade em realizar os arpejos em semifusas (c. 25-31) de forma fluente e contínua, devido ao posicionamento do meu polegar, que estava baixo (“deitado”), atrasando a rítmica do trecho. O meu piano possui uma banquetta fixa, não regulável, que eu acreditava estar em uma altura ideal. Porém, ao explorar artifícios e sensorialidades corporais diferentes relacionadas a essa altura, notei que houve uma facilidade muito maior nas execuções dos arpejos quando o banco estava mais elevado, pois meu tronco ficou mais alto, suspendendo assim meu ombro, braço, antebraço e punho, facilitando o deslocamento do polegar pelo teclado. A fluência atingida entre as várias alturas foi muito contrastante, e como a banquetta é fixa, utilizei artifícios para erguê-la, como um cobertor dobrado e depois, uma tampa de uma outra banquetta de penteadeira²⁶. Ao tocar outras peças do meu repertório, percebi a mesma facilidade relacionada ao ajuste dessa altura, sendo que, ao tocar passagens rápidas que exigem uma atividade e fluência do polegar, a banquetta mais alta facilitou os deslocamentos laterais pelo teclado.

Outra questão sensorial que emergiu durante o campo, foi a maneira de me posicionar no banco, procurando sentar um pouco mais para frente na banquetta, apoiada nos ísquios, mudando a sensorialidade do quadril, o que propiciou uma maior mobilidade para o tronco ao realizar aproximações, afastamentos e giros, tanto para a direita quanto para a esquerda.

²⁵ “when people produce gestures, they are more likely to incorporate such information into their reasoning and problem solving” (ALIBALI; BONCODDO; HOSTETTER, 2014, p. 157).

²⁶ Recorte do vídeo da sessão 04: <https://www.youtube.com/watch?v=6Bzx1psjHAQ>

3.1.1.2 Papel do tronco: conexão tronco-cabeça como unidade

Um outro dado pertinente que emergiu do campo foi o papel assumido pelo tronco na sensação de unidade corporal (tronco-cabeça) e sua importância como centro gravitacional, assegurando flexibilidade na execução e propiciando desenvoltura na mobilidade dos braços e antebraços. Por vezes, a unidade tronco-cabeça se mostrou falha, evidenciada nas apreciações dos vídeos, causando uma cisão dessa unidade corporal.

O tronco assumiu um papel ativo e flexível ao realizar giros (direita e esquerda), aproximações e afastamentos durante a performance, se tornando um grande aliado na construção gestual. No entanto, as dosagens das amplitudes dessas atividades do tronco também necessitaram de ajustes:

Pratiquei a condução do polegar nas 8^{as} nos c. 9-11, explorando o giro do tronco à esquerda, focando na participação do quadril nesse giro. Ao incluir os eventos participantes do trecho percebi que este giro não se mostrou eficiente, já que ele prejudicou os gestos do evento cordal, deixando o antebraço direito mais restrito, com menos espaço para se movimentar. Já o pequeno giro do tronco à direita para a execução da melodia fragmentada foi mais efetivo (Sessão 03)²⁷.

3.1.1.3 Sensorialidade, coordenação e sincronia bilateral

A coordenação bilateral do corpo, como em passagens que requerem o cruzamento das mãos e antebraços, ficou nítida em muitos momentos da prática. A sincronia bilateral em um mesmo pulsar rítmico (*timing* do gesto facilitador) trouxe uma sensação de unidade, continuidade e colaboração entre o lado direito e esquerdo do corpo. “A sensorialidade realmente muda quando eu pratico com a MD elementos que seriam executados só com a ME... eu sinto como se houvesse uma simbiose entre elas” (Sessão 02)²⁸.

Essa concatenação recíproca entre os dois lados, assim como a sensação de unidade entre braço e antebraço, facilitou muito a mobilidade lateral das mãos (sentido horizontal do teclado) e também em relação à profundidade dos dois teclados (teclas brancas e pretas) e sua intersecção, no movimento de entrar e sair (para frente e para trás). Por meio dessa ideia de unidade colaborativa, a espacialidade do teclado foi melhor sentida e abrangida, e a velocidade da trajetória dos gestos facilitadores, melhor regulada.

²⁷ Recorte do vídeo da sessão 03: <https://www.youtube.com/watch?v=W0gLtTBuR3M>

²⁸ Recorte do vídeo da sessão 02: <https://www.youtube.com/watch?v=vMpU2jSEoF0>

3.1.1.4 Bem-estar corporal: relação entre conforto e fluência

“Quando uso o tronco flexível como condutor e conector entre os eventos, sinto um conforto e uma fluência maior” (Sessão 02). Mesmo apresentando hesitações e dificuldades de leitura do texto musical, o conforto corporal pleno se fez presente na maioria das sessões de estudo. Quando esse quesito não foi avaliado como pleno, senti que alguns fatores se interpuseram, tais como: cansaço, por vezes não relacionado ao estudo do piano; insegurança na sobreposição simultânea dos eventos; exaustação e estresse advindos de dificuldades na prática das leituras métricas e do solfejo; e a falta da conexão tronco-cabeça como unidade corporal, apresentando tensões e desconfortos, principalmente no pescoço e na coluna lombar. Ao vivenciar essas situações, os meus recursos criativos de prática deliberada também se prejudicaram:

[...] percebi que não estava tão conectada com os gestos que estava realizando, e acabei fazendo um estudo repetitivo. [...] Estava me sentindo cansada e desconexa com o corpo, refletindo numa carência de artifícios de prática (Sessão 08).

Outro aspecto que influenciou na sensação de bem-estar corporal foi que, ao incluir o uso do metrônomo, me senti ansiosa e aflita ao querer solucionar questões rítmicas e de andamento já nas primeiras tentativas de execução, sendo que essas sensações se diluíram com o passar das práticas, pelo seu uso recorrente e colaborativo.

Na última sessão de estudo, realizei gestos amplos fora do teclado (no ar), relacionados a execução dos desenhos da música, e depois toquei-a:

A sensação corporal é muito boa, é um conforto muito expressivo. Eu sinto como se estivesse livre para realizar todos esses gestos. Eles já estão sendo incorporados, eu sinto uma fluência muito grande ao realizá-los com ou sem som²⁹. [...] Eu me sinto muito mais conectada com o corpo (Sessão 16).

3.1.2 Gestos pianísticos facilitadores *per se*

Como já explicitado anteriormente, os gestos facilitadores foram previamente analisados e elaborados de acordo com os eventos musicais por mim classificados, os quais, foram identificados a partir de um olhar gestual integrativo. Esses gestos, descritos e

²⁹ Recorte do vídeo da sessão 16: https://www.youtube.com/watch?v=VpxmDS8r8_w

organizados, incorporaram uma tipificação detalhada, porém ainda generalizada, ou seja, que permite e abarca modificações contínuas a cada nova obra a ser construída, pois a dinâmica gestual não é um processo finito e acabado, se encontra em permanente transformação. A construção gestual, em todas as etapas da pesquisa, foi permeada incessantemente na relação integrativa do corpo (como unidade) e suas partes, movimentos em simbiose com os desenhos musicais compondo uma esfera gestual.

3.1.2.1 Eficiência dos gestos elaborados previamente

A identificação e descrição individual dos eventos apresentados na partitura, previamente à prática pianística, e depois as sobreposições das resultantes de acordo com o texto musical, auxiliaram imensamente a construção dos gestos pianísticos facilitadores, pois houve um agrupamento de atitudes motoras que puderam ser transferidas por toda a obra.

Com certeza o estudo em partes, analisando os gestos facilitadores, fizeram com que eu tivesse um aprofundamento maior em cada trecho, que provavelmente eu não teria se estivesse apenas tocando várias vezes. Eu sinto que acabei desenvolvendo uma memória corporal de cada um desses trechos, então eu sei, mais ou menos, o que o meu corpo precisa fazer em cada um dos trechos (Sessão 12)³⁰.

Essa fala corrobora com o desenvolvimento da cognição incorporada baseada na antecipação, que segundo Leman e Maes (2014), se fundamenta na habilidade de discernir padrões que emergem da música por meio dos nossos sentidos, sendo que eles são reconhecidos de acordo com conhecimentos armazenados anteriormente (2014, p. 82).

Ao realizar uma leitura gestual prévia (muitas vezes com teclado mudo, sem produzir som), o corpo, em sua totalidade, alcançou um protagonismo na organização técnica, não dependendo exclusivamente do sentido da audição como regulador da performance. A ativação da sensorialidade tátil e a regulação visual dos gestos de cada um dos eventos propiciaram uma leitura mais efetiva da obra, ultrapassando os limites da decodificação de signos.

3.1.2.2 Ajustes dos gestos

Os gestos necessitaram de ajustes constantes em todas as sessões de prática, pois eu havia elaborado uma descrição apenas dos gestos necessários para a realização dos eventos

³⁰ Recorte do vídeo da sessão 12: <https://youtu.be/sphsLSs0rzY>

musicais identificados anteriormente, de forma isolada. Em um primeiro momento houve um ajuste entre a descrição hipotética e interiorizada, e a real produção do gesto na topografia do teclado. Em seguida houve um ajuste relacionado à sobreposição e intersecção dos gestos, quando os eventos musicais foram acoplados, o que demandou adaptações de acordo com o contexto em que estavam inseridos, necessitando de adaptações nos inícios e nas finalizações de cada evento, assim como na sobreposição entre eventos simultâneos. Assim sendo, a maleabilidade do gesto, compartilhada por Flusser (2014, p. 34) e Lima (2013, p. 10), se fez presente, sendo este um fenômeno aberto e individualmente variável.

Realizei gestos longe do teclado (inaudíveis) como se estivesse tocando todo o primeiro trecho no ar, e depois toquei normalmente. Percebi que os gestos não são exatamente os mesmos, senti que, quando não produzo o som, eu realizo gestos mais amplos do que produzindo. A sensação corporal é muito boa, é um conforto muito expressivo (Sessão 16).

3.1.2.3 Gestos emergentes temporários

Muitos gestos (não previstos anteriormente) foram criados durante as práticas como estratégias de estudo para a solução de questões técnicas, sendo a maioria deles relacionados à sensorialidade rítmica. Na maioria das vezes, esses gestos se restringiam à prática e à solução de dificuldades, se extinguindo em seguida, mas depositando resquícios capazes de evocar sensações corporais relacionados a essas resoluções, me reportando à conceituação de Jensenius et al. (2010), de que o gesto é um movimento que evoca significados (2010, p. 12).

Para representar a pulsação, criei gestos de condução rítmica: oscilação pendular do tronco (para frente e para trás), estalos de dedo com a ME e desenhos circulares inaudíveis com o [ante]braço esquerdo. Esses gestos ajudam nas transições e na incorporação do ritmo, mas eles atrapalham no momento da execução, pois não estavam inseridos nesse contexto e exigem um ajuste de sincronia entre as mãos. Esse estudo valeu tanto para os arpejos quanto para o fragmento melódico. Substituí esses gestos pela execução das notas que caem nos tempos, e depois tentei diluir a acentuação desses tempos, pensando numa linearidade dos desenhos. A incorporação rítmica permaneceu (Sessão 07).

Os gestos temporários, mesmo voláteis, permearam muitas sessões de prática, algumas vezes, emergindo naturalmente e consolidando a construção técnica:

No c. 70 criei gestos de condução rítmica com a ME marcando a colcheia, e depois nos c. 79-81 também produzi um gesto audível em colcheia com o pé, batendo ele no

pedal, algo que não é habitual nas minhas práticas, mas que emergiu e não foi planejado (Sessão 10)³¹.

Portanto, os gestos facilitadores também podem ser emergentes, temporários e dissipáveis na construção performática.

3.1.2.4 Emergência e manifestação espontânea dos gestos expressivos

Inicialmente eu acreditava que havia construído uma divisão artificial entre os gestos facilitadores e expressivos por meio da classificação e descrição aprofundada dos facilitadores, ignorando, em alguns momentos, a expressividade da peça.

Porém, durante as sessões ao piano (destinadas ao desenvolvimento dos gestos facilitadores), gestos expressivos emergiram naturalmente nessas práticas desde os primeiros momentos, mas de um modo muito distinto das experiências anteriores que eu havia vivenciado, uma vez que a sistematização prévia da interação corpo-teclado foi profundamente explorada e me conduziu na estruturação de sensorialidades conscientes e reflexivas: “observei a sonoridade produzida instintivamente nos intervalos simples relacionando-a aos gestos expressivos e explorando a sensorialidade dos tipos de ataque” (Sessão 02).

Após as dezesseis sessões de estudo, pude perceber como a expressividade pode surgir espontaneamente nesse processo de práticas:

Eu já percebo uma qualidade sonora... uma preocupação com essa resultante... parece que ela emerge naturalmente... já dá vontade de tocar com algumas dinâmicas e algumas oscilações de *rubato* (Sessão 16)³².

Percebi que a divisão inicial entre gestos facilitadores e gestos expressivos colaborou na construção de um alicerce gestual em que a expressividade pudesse passear livremente sem prejudicar a performance. Essa compartimentação também mostrou o quanto os ajustes são necessários e constantes durante as práticas, principalmente na sobreposição dos eventos e suas intersecções. Reforço aqui que essa classificação dos gestos facilitadores é volátil, comporta óticas distintas, e ocorreu em um certo espaço-tempo para que houvesse a possibilidade da continuidade desta pesquisa. Ela é passível de alterações, uma vez que permite a exteriorização de um ponto de vista pautado na sensorialidade.

³¹ Recorte do vídeo da sessão 10: <https://youtu.be/iE9dDx9-B2s>

³² Recorte do vídeo da sessão 16: <https://www.youtube.com/watch?v=QPKo6RIIdWM>

3.1.3 Categorias emergentes durante os processos de prática deliberada

Durante o percurso da construção dos gestos pianísticos facilitadores, muitos elementos emergiram espontaneamente das práticas. A criatividade na elaboração de ferramentas de estudo, continuamente enfocando o corpo como protagonista do processo, assim como a incorporação do signo e do idiomático da peça, englobando toda a multiplicidade e complexidade advinda do decurso investigativo, permearam essa categoria analítica dos dados. A questão da memorização também se manifestou premente em função da necessidade da emancipação do olhar em relação ao texto escrito, suscitando uma sensorialidade estruturada no olhar para o teclado e no vivenciar corporal pleno da experiência, propiciando uma execução eficiente. A seguir, detalho os dados relacionados à essa temática.

3.1.3.1 Práticas de estudo criativas e desafiadoras

Dentro da categoria de prática deliberada, algumas formas de estudo se destacaram, relacionadas diretamente a recursos para resolução de dificuldades técnicas. Busquei expandir a criatividade na elaboração de ferramentas de estudo não habituais aos meus processos pianísticos, fundamentando uma abordagem de práticas que trouxesse desafios e novas óticas performáticas.

Uma delas foi o recurso de percorrer o teclado, de acordo com o texto musical (a configuração topográfica dos eventos), sem produzir sons, o qual chamei de tocar em *teclado mudo*. Essa forma de prática ativou a tatibilidade e sensorialidade dos gestos, permitindo uma concentração maior na regulação dos mesmos, sem a necessidade de uma referência auditiva: “tocar com teclado mudo também facilitou a execução, desenvolvendo uma sensorialidade diferente e não dependente da audição” (Sessão 10). Ao incluir o som nesse processo, precisei de poucos ajustes, mas a sensação gestual permaneceu, e colaborou para a efetividade no meu desempenho.

Outros recursos relacionados à execução e à eficiência, perpassaram o cotidiano das práticas, os quais apresento nas minhas narrativas:

Pratiquei os eventos separando as camadas do acorde dos c. 1-8, tocando as notas do mesmo acorde com mãos diferentes, para ouvir os caminhos diferentes que ocorrem dentro de cada um deles. Isso solucionou falhas de notas internas do acorde e contribuiu para a sua sequência e condução (Sessão 01).

Realizei os intervalos simples dos c. 1-8 com as duas mãos para explorar a sensorialidade bilateral (mesmo sendo escritos apenas para a ME), sentindo como as

mãos realizam esse intervalo e como elas realizam simultaneamente o mesmo intervalo. Explorei essa mesma abordagem com o fragmento melódico, tocando com as duas mãos em oitavas diferentes, e incluindo o intervalo simples (Sessão 02). Nos eventos cordais da ME há uma transição de repetição de nota no início dos arpejos da MD (c. 38-39 e 42-43), por isso explorei a repetição da nota fá entre as duas mãos, colocando-as em um fluxo rítmico em comum (Sessão 05). Pratiquei o evento híbrido (cordal, oitava interposta e fragmento melódico) dos c. 58-59, separando as notas e executando com as duas mãos, e mudando a oitava em que está escrita. Dupliquei a execução de cada elemento (repetindo), sentindo que, com isso, fico menos tempo dentro da tecla (com ela abaixada), favorecendo a fluência no deslocamento (Sessão 09).

Durante as práticas, percebi algumas dificuldades relacionadas ao ritmo (que irei detalhar abaixo), e fiquei incitada a usar o metrônomo. Porém, havia muitos anos que não o utilizava, e nas fases em que ele foi mais acionado na minha trajetória pianística, foram períodos relacionados a abordagens e construções que não prezavam pela participação do corpo na performance. A partir daí me senti em conflito, pois acreditava que o metrônomo me auxiliaria na organização métrica, principalmente na execução das polirritmias, mas ao mesmo tempo, tinha receio de me engessar corporalmente, podendo perder toda a construção gestual que já havia realizado, a qual incluiu a manipulação temporal rítmica, de forma orgânica e flexível. Resolvi explorar esse recurso e os resultados foram surpreendentes:

Eu acreditava que o metrônomo iria me podar gestualmente, mas não, ele contribuiu apenas para a marcação do pulso (que é a sua função!) [...] Mesmo sendo um método tradicional, usado há muito tempo no ensino de música, ele pode ser repensado dentro do estudo e das práticas, e não só o inserir num estudo mecânico ou estritamente técnico, mas sim como um diagnóstico de possíveis polirritmias erradas (que era o meu caso). Então ele foi um suporte bem significativo. [...] Eu acredito que esta construção gestual também parte de conhecimentos já adquiridos, mas que o estudo criativo da prática deliberada faz com que eles sejam questionados e utilizados de uma outra maneira (Sessão 14)³³.

3.1.3.2 Leitura gestual: incorporação do signo

A incorporação dos signos musicais se fez presente de várias formas, sendo que uma delas, se relacionou a gestos realizados fora do piano: “ter momentos de reconexão com o corpo, como respirar fundo, fazer movimentos amplos e flexíveis ajudam na incorporação dos gestos e não simplesmente na decodificação dos signos” (Sessão 03). Por estar habituada a apenas decodificar esses signos a maior parte da minha vida pianística, a recondução desse processo

³³ Recorte do vídeo da sessão 14: <https://www.youtube.com/watch?v=EGnRmhxKW8w>

fundamentado no corpo, a partir do *sentir-se* e *perceber-se*, as sensorialidades envolvidas e despertadas foram grandes aliadas na incorporação gestual.

A concatenação bilateral e a topografia do teclado também tiveram um papel significativo nesse despertar de sensorialidades:

Nos c. 16-17, usei o polegar também como dedo condutor, usando ele mais em pé e buscando uma dinâmica pequena, já que ele fica mais acentuado quando foco nele. Tentei compreender o desenho melódico realizado, pois o padrão se modifica no decorrer do evento. Isolei as 8^{as}, e depois incluí as notas interpostas, identificando também os intervalos internos. Percebi que a configuração da topografia do teclado (pretas e brancas), modifica a sensação entre descer para as brancas e subir para as pretas, pois os desenhos entre as mãos não coincidem (Sessão 03)³⁴.

A leitura musical, alicerçada na construção gestual, também revelou percepções de partes do meu corpo que, por poucas vezes, estive consciente da sua utilização, como por exemplo, a escápula:

No c. 57, o tronco se aproxima do teclado, e a MD realiza um gesto de impulso do evento cordal em direção ao início do arpejo. O posicionamento do polegar esquerdo mais em pé e a ativação do braço e da escápula facilitam a execução do arpejo, já que ele possui uma amplitude de mais de 3 oitavas (Sessão 07).

Direcionada, definida e ao mesmo tempo, afetada pelos eventos musicais (LEMAN & MAES, 2014, p. 84), por meio da cognição incorporada, a minha relação corpo-música se mostrou tão atrelada, que ao realizar leituras métricas e solfejos, meu desempenho na fala mudava radicalmente quando utilizava os gestos necessários para executar o que solfejava:

Ao utilizar o corpo durante o solfejo, seja para tocar com ou sem som, minha capacidade de solfejo melhora drasticamente. Acredito que seja pela minha relação sensorial com o posicionamento das notas no teclado. A diferença entre usar o corpo ou apenas ler a partitura para solfejar é extrema. A dificuldade de fala do solfejo se atenua ao tocar junto (Sessão 11)³⁵.

3.1.3.3 Manifestação das dificuldades rítmicas: leitura métrica e suas derivações

Uma das questões que surgiram nas sessões de estudo foi a divisão métrica dos eventos musicais. A fórmula de compasso da peça é 4/8, mas ela se configura como um compasso

³⁴ Recorte do vídeo da sessão 03: <https://www.youtube.com/watch?v=4iSUef26fII>

³⁵ Recorte do vídeo da sessão 11: <https://youtu.be/E5Vq17rrUA8>

binário de acordo com os desenhos musicais. Isso influencia diretamente no impulso gestual, e também no alargamento e diluição das ênfases relacionadas às hierarquias de tempo.

Ao tentar agrupar e sobrepor os eventos iniciais da peça, percebi que tive dificuldade em manter um andamento confortável e condizente com o *Andantino molto* assinalado na obra. Ao focar nos elos gestuais entre os eventos, tive dificuldades na concatenação entre os mesmos, acelerando em demasia a pulsação, hesitando todas as vezes que tentava retroceder no andamento:

Ao tocar os 8 primeiros compassos com todos os eventos, me dei conta de como estava realizando os intervalos e fragmentos muito rápido. Acredito que isso ocorreu por eles serem escritos com figuras longas (em relação ao evento cordal). Tentei retroceder o andamento, mas sem muita efetividade nas primeiras vezes (Sessão 02)³⁶.

Com o passar das sessões essa questão foi superada, emergindo um autocontrole temporal nesse início da peça.

O trecho dos c. 20-35 (FIGURA 3) foi o que mais demandou estudos relacionados ao ritmo. Esse trecho é constituído de polirritmias entre as mãos, que oscilam entre figuras agrupadas em número de 12, 13, 14, 15 e 16 (MD), por semínima, que se relacionam simultaneamente com colcheias pontuadas e semicolcheias (ME):

FIGURA 3 – Polirritmias dos compassos 20-35

³⁶ Recorte do vídeo da sessão 02: <https://youtu.be/M7nwgWDBea0>

“Há um fluxo rítmico constante nesse trecho que exige uma manutenção contínua do movimento, e o arpejo paira por sobre ele. Mas ainda sinto que não incorporei essa pulsação” (Sessão 04). Esse pedaço me revelou uma deficiência na execução desse tipo de rítmica, trazendo à tona, o anseio de utilizar o metrônomo. Como descrito anteriormente, o metrônomo se mostrou muito efetivo na marcação e regularidade da pulsação, e não prejudicou de forma alguma o gestual desse trecho, deixando resíduos de sua efetividade nas sessões seguintes:

c. 84-95: senti vontade de usar o metrônomo nesse trecho, mas apenas mantive uma contagem em voz baixa, tendo um resultado satisfatório, não vendo mais a necessidade de usá-lo. Acredito que consegui incorporar a pulsação, e espero que em breve incorpore as tercinas (Sessão 15)³⁷.

Um outro recurso utilizado na maioria das sessões de prática foi a leitura métrica, e em algumas vezes, o solfejo. Este, não pôde estar presente na maioria das sessões devido a amplitude da tessitura da obra, não condizente com minha tessitura vocal, por isso a leitura métrica assumiu o papel de colaboração na incorporação dos signos.

Essa leitura métrica iniciou nos estudos dos arpejos, favorecendo a regularidade na sonoridade dos mesmos, evitando notas falhadas ou acentuadas: “Percebi uma regularidade e uma fluência maior depois de ter falado o nome das notas dos arpejos, mesmo ainda tendo dificuldade de fala nos agrupamentos” (Sessão 05). Entretanto,

Eu acredito que essa etapa de leitura métrica poderia ter acontecido no momento em que eu estava identificando os eventos, ainda fora do piano. Então eu acredito que nesse momento, por eu já ter tocado, eu sinto como se falar o nome das notas estivesse me freando na execução (Sessão 12)³⁸.

Na última sessão de estudo, mesclei a leitura métrica/solfejo com a execução em teclado mudo, o qual chamei de *solfejo gestual*. Esse processo ativou sensorialidades distintas (fala e tatibilidade) no momento da execução, obtendo um resultado surpreendente, atingindo plenitude em todos os quesitos de análise (conforto corporal, incorporação do signo, sincronia e eficiência).

³⁷ Recorte do vídeo da sessão 15: <https://youtu.be/AJRtlmmASPE>

³⁸ Recorte do vídeo da sessão 12: <https://youtu.be/leUIdfbcWfo>

3.1.3.4 Dedilhado e suas escolhas

A escolha do dedilhado influenciou diretamente nas escolhas gestuais, pois a angulação da mão se altera de acordo com os dedos acionados:

A escolha da realização das 5^{as} com a ME e depois com a MD foi feita para facilitar o deslocamento que a ME realiza para a continuidade do c. 14. Porém a sensorialidade entre elas é diferente por causa do dedilhado: ME – 1-5 e MD – 2-5, influenciando na angulação do posicionamento das mãos. Explorei o padrão em oitavas diferentes, alternando entre ME e MD nas 5^{as} (Sessão 02)³⁹.

Além disso, a peça apresenta grandes trechos de arpejos muito amplos, que por vezes, poderiam ser executados com alternância e cruzamento das duas mãos. Esse aspecto foi o que mais influenciou a construção gestual, pois o cruzamento de mãos, ocasionado pela escolha do dedilhado, exigiu um planejamento nos deslocamentos e controle de velocidade dos mesmos:

Repensei o arpejo do c. 31, que estava fazendo apenas com a MD, e resolvi dividir o fim dele entre as mãos, já que as notas acionadas fazem parte do acorde que a ME está realizando, evitando um deslocamento desnecessário da MD (Sessão 04).

Outro aspecto importante relacionado ao dedilhado foi a atitude digital, a qual pôde facilitar a execução de certos trechos: “a atitude do polegar mais em pé favorece na linearidade e fluência dos arpejos” (Sessão 09).

3.1.3.5 Pedalização

Em uma análise final das dezesseis sessões de prática dei-me conta de que a pedalização foi realizada de forma intuitiva, e também, que não a mencionei em nenhum diário de estudos (tanto escrito, quanto em vídeo). Provavelmente, se houvesse alguma reflexão a seu respeito anteriormente, outros gestos poderiam ter surgido, e, portanto, poderiam influenciar nos resultados relacionados à pedalização.

A partitura não apresenta indicações do uso do pedal, porém, a estética e o idiomático da obra preconizam o seu uso, mesmo que este não esteja grafado. Nessa etapa das práticas, a minha atenção estava voltada na efetividade da construção dos gestos facilitadores (a relação corpo-teclado), sendo que, atribuí ao pedal um papel vinculado à produção do som e sua expressividade. Porém, assim que me dei conta do papel preponderante do pedal na construção

³⁹ Recorte do vídeo da sessão 02: <https://youtu.be/p06U-VqmN0w>

dos gestos facilitadores (uma vez que este permite um prolongamento sonoro por meio do seu uso, facilitando os amplos deslocamentos presentes na peça), percebi a importância da sua manipulação nessa etapa da construção gestual, pelo fato dele se relacionar diretamente com a permanência dos posicionamentos das mãos no teclado e a velocidade necessária para a continuidade e fluência entre os eventos, o que acabou se revelando um quesito significativo na construção dos gestos pianísticos facilitadores. Portanto, o incluí nessa etapa da construção dos gestos facilitadores, mesmo que o seu uso não tivesse passado por grandes reflexões.

3.1.3.6 Memorização e visualização do teclado

A memorização foi o item emergente mais inesperado de todo o processo. Não imaginava que isso seria necessário, e até mesmo possível no pouco tempo destinado a construção dessa pesquisa. O campo me mostrou o contrário.

Por ser uma obra com muitos deslocamentos, devido a sua amplitude de escrita, o olhar para o teclado perpassou pela maioria das sessões de estudo: “olhar para o teclado facilita a execução, justamente por causa das diferenças dos desenhos. Isso exige uma memorização do trecho. Experimentei tocar algumas vezes de olhos fechados, para focar na minha sensorialidade nas execuções” (Sessão 03). Porém, para minha surpresa, essa atitude de olhar para o teclado durante as execuções desembocou em uma sensorialidade de desconexão corporal: “quando eu olho para o teclado eu sinto uma segurança maior, mas essa atitude favorece a desconexão [da unidade] tronco-cabeça. Então, olhar para o teclado me desune ... eu fico fixa apenas em uma atitude visual, e não corporal” (Sessão 09)⁴⁰.

A alternância na atitude de olhar para a partitura e olhar para o teclado também emergiu, trazendo à tona a necessidade de memorização de trechos da peça, ou dela por completo: “uma das dificuldades desse trecho (c. 16-17) está na expansão, ou seja, o olhar precisa se acostumar com essas distâncias diferentes. Então, a memorização é essencial [...] porque eu preciso olhar para o teclado e ver para onde estou indo”. Esse movimento de vai e vem, entre o olhar a partitura e o olhar para o teclado me levam a uma desconexão da unidade corporal:

Olhar para o teclado muitas vezes favorece, por ser uma peça com muitos deslocamentos... às vezes, olhar para a partitura e olhar para o teclado me desconectam do corpo, e isso eu acredito que tem a ver com a incorporação do signo que está escrito... às vezes, eu me sinto presa a olhar a partitura, sendo que no interior eu

⁴⁰ Recorte do vídeo da sessão 09: <https://youtu.be/3mVfaVX25vM>

acredito que já saiba como realizar, mas ainda não tenho uma certa confiança em simplesmente tocar e olhar para o piano. Então, eu acredito que essa incorporação do signo seja melhor construída por meio do solfejo e da incorporação de gestos ‘mudos’, me levando a memorização da peça (Sessão 09)⁴¹.

Sendo assim, o decorrer do processo me trouxe experiências significativas e satisfatórias relacionadas a memorização:

Percebi que muitos trechos já estão memorizados, então imagino que em breve ela estará de memória. Isso me deixou animada, porque não imaginava que conseguiria memorizar uma peça dessa proporção, com tantas mudanças na escrita (Sessão 13).

3.2 Gestos expressivos

A construção dos gestos pianísticos expressivos ocorreu de maneira diferenciada em relação a construção dos gestos facilitadores. Optei em registrar as sessões de estudo em vídeos (sem diários de texto)⁴², e ao apreciá-los, compilei dados relacionados a quatro grandes categorias de análise que foram organizadas a partir dos elementos grafados no texto musical; dos elementos não grafados no texto musical; do contexto idiomático da obra (estético/estilístico); e, dos gestos idiossincráticos, imanescentes ao meu modo de ser. Escolhi apresentar esses dados no formato de um memorial, já que a organização desses gestos emergiu de uma maneira mais fluida, pois percebi que esse estudo é mais tateante e ligado a um resultado sonoro. Enquanto que os gestos facilitadores podiam se dissociar do sentido da audição, em que eu podia, simplesmente, usar a sensorialidade tátil e a visual, os gestos expressivos necessitaram da produção do som como um regulador de resultantes. Lembro aqui que estes gestos expressivos não enfocaram a comunicabilidade visual da expressividade, mas sim, a sonoridade expressiva emergente. Essa etapa de construção dos gestos pianísticos expressivos foi composta de 6 sessões de prática, entre o dia 19 de maio de 2021 e o dia 3 de junho de 2021, perfazendo um total aproximado de 3h e 15min⁴³.

⁴¹ Recorte do vídeo da sessão 09: <https://youtu.be/NECEHm1hOpk>

⁴² Durante todo o percurso desta pesquisa, filmei todas as sessões de estudo do início ao fim, me expressando oralmente a respeito das questões que emergiam durante a prática. Nesta etapa de desenvolvimento dos gestos expressivos, optei em manter essa mesma sistemática, e depois, na apreciação dos vídeos, compilei os dados relevantes que emergiram das sessões de estudo e de algumas falas espontâneas.

⁴³ Como na etapa anterior, o tempo dedicado a apreciação dos vídeos não foi computado, contando apenas o tempo dedicado a prática em si, a qual também foi gravada e armazenada no meu canal do YouTube.

3.2.1 Elementos musicais grafados no texto

Os dados dos gestos pianísticos expressivos relacionados a escrita musical orbitaram, principalmente, em torno das dinâmicas e articulações. Realizei três sessões de prática voltadas apenas a esses aspectos que estão grafados, e o dado que mais se destacou foi o que avalia justamente insuficiência de se seguir apenas os elementos escritos:

É interessante como essa seção (c. 58-65) [FIGURA 4] realmente vai precisar de microdinâmicas, porque essa dinâmica *ff* o tempo todo, eu sinto que ela satura um pouco o ouvido, fica um pouco exagerado. Então eu acredito que na hora de colocar os contornos que não estão escritos, isso pode favorecer bastante (Sessão 03)⁴⁴.

FIGURA 4 – *ff* em 5 compassos

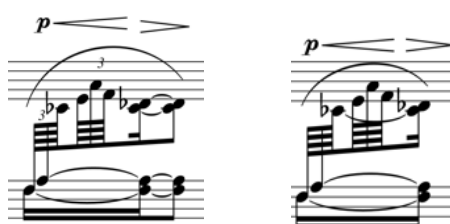
Outro aspecto, associado às dinâmicas grafadas, foi a construção da equalização dos *crescendos* e *diminuendos*, percebendo que, algumas vezes, a grafia também confunde a leitura:

É interessante como funciona o padrão de arpejo dos c. 18 e 19 [FIGURA 5], porque ele retorna para um intervalo harmônico no fim, e é esse intervalo que é o ápice do *crescendo* e depois dele tem um *diminuendo*, e a escrita dá a entender que vai acontecer outras coisas. Então a impressão que dá, visualmente, é que o *crescendo* vai até a nota mais aguda e aí tem o *diminuendo*, mas não, o *crescendo* continua... ele vai em direção ao intervalo harmônico (Sessão 01)⁴⁵.

⁴⁴ Recorte do vídeo da sessão 03: <https://www.youtube.com/watch?v=0J45-OAcWMo>

⁴⁵ Recorte do vídeo da sessão 01: <https://www.youtube.com/watch?v=Y8XFhWov-Ag>

FIGURA 5 – Compassos 18 e 19



Para a construção dos *crescendos* e *diminuendos*, busquei por artifícios, como por exemplo, tocar de maneira bem lenta e extremamente concentrada, controlando a quantidade e a transferência da intensidade de uma nota para outra, até obter uma regularidade nessa gradação. Outra ferramenta criativa foi executar compassos de finais de seções, como os c. 62-66 (FIGURA 6), acrescentando cada compasso que o antecede (de trás para frente). Isso me propiciou uma construção gradativa, focando em uma sonoridade “final”, que almejava desde o início da prática do trecho.

FIGURA 6 – Estratégia de estudo na gradação de dinâmicas

 Musical score for measures 60-66. The score is annotated with blue boxes and lines indicating a study strategy for dynamics.
 - Measure 60: Marked with *p*. A blue box labeled "3º ESTUDO" is placed over the right hand.
 - Measure 61: Marked with *Rit.* and *dim.*. A blue box labeled "2º ESTUDO" is placed over the right hand.
 - Measure 62: Marked with *Molto rit.* and *più p*. A blue box labeled "1º ESTUDO" is placed over the right hand.
 - Measure 63: Marked with *au Mou^t (plus lent)* and *pp*. A blue box labeled "DINÂMICA FINAL" is placed over the right hand.
 - A large blue bracket spans from measure 60 to 63, encompassing the "1º ESTUDO", "2º ESTUDO", and "3º ESTUDO" boxes.

O cuidado com as dinâmicas também passou pelas movimentações necessárias para a realização dos arpejados:

Eu estou pensando que o *più p* do c. 13 [FIGURA 7], quem sabe, propicie um alívio na hora do arpejado. Como o arpejado é um evento que precisa de uma atividade, uma energia, ele tem um movimento mais ágil, e acaba tendo a tendência de acentuar.

Então eu acredito que ali é como se fosse um aviso para que não haja um acento muito grande (Sessão 01)⁴⁶.

FIGURA 7 – *più p* no arpejado



Além disso, senti dificuldade na regularidade das dinâmicas presentes em saltos amplos e com diminuendo, devido a tendência de acentuar as últimas notas, para se ter um impulso para realizar o deslocamento: “eu acredito que a dosagem de impulsos interfere diretamente na resultante da dinâmica. Por isso também, todos os gestos facilitadores precisam de ajustes quando se passa para essa etapa dos gestos expressivos” (Sessão 03).

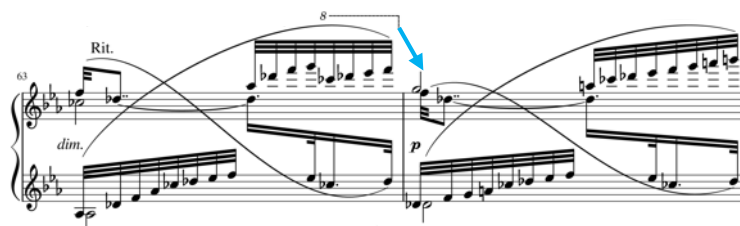
Esses ajustes dos gestos facilitadores em função da construção dos gestos expressivos passaram toda essa etapa, pois como Leman e Maes (2014, p. 84) explicitam, as características expressivas e estruturais da música ocasionam mudanças no sistema motor, sendo esta uma evidência direta da presença da cognição incorporada. Percebi que para realizar trechos com dinâmicas mais intensas, eu aproximava meu tronco em direção ao teclado, estimulando a sua mobilidade, algo que ainda não havia sido relacionado diretamente à produção dos gestos expressivos, apenas à facilidade na execução.

Em contrapartida, para realizar dinâmicas mais suaves, me deparei com a recorrência de executar notas falhadas (sem emissão de som), principalmente em seções ágeis:

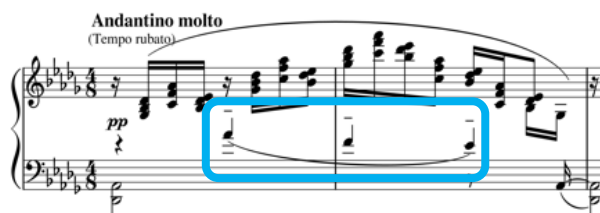
Eu sempre senti que fazer dinâmicas pequenas no piano era uma das maiores dificuldades, porque depende também de um teclado muito bem regulado, para que não se tenha notas sobressaídas [...] Uma dinâmica pequena requer um controle da velocidade em que se abaixa as teclas, e muitas vezes, isso dentro de um contexto, principalmente nesse trecho (c. 63-64) [FIGURA 8], em que eu tenho vários outros elementos com saltos... essa movimentação acaba interferindo na velocidade de ataque, conseqüentemente, influenciando também na sonoridade e na produção da dinâmica (Sessão 03).

⁴⁶ Recorte do vídeo da sessão 01: <https://youtu.be/EG3m5yFQAWU>

FIGURA 8 – Salto da MD



Os ajustes nos gestos facilitadores, construídos na etapa anterior, também se relacionaram à grafia das articulações, como por exemplo nos c. 1-2 (FIGURA 9), percebi que no desenvolvimento dos gestos expressivos, permaneci um pouco mais de tempo em cada uma das notas do fragmento melódico, em comparação com a fase dos gestos facilitadores, até porque, a articulação *tenuto* nas semínimas me viabilizou uma sonoridade com mais harmônicos: “a velocidade do fragmento melódico é completamente diferente do evento cordal, tanto em velocidade de ataque, quanto em velocidade de deslocamento entre as notas, e isso não só por causa do ritmo, mas sim, por causa desse *tenuto* expressivo” (Sessão 04).

FIGURA 9 – *tenuto* expressivo

3.2.2 Elementos musicais não grafados no texto

Nas sessões anteriores, em que eu estava trabalhando apenas com os elementos grafados, eu sentia uma saturação muito grande em torno do *ff* do c. 58 em diante [FIGURA 10], e eu sinto uma necessidade em fazer pequenos *diminuendos*, que eu acabei reparando que eles coincidem nas finalizações dos compassos [...] Os fins dos compassos me levam a um pequeno *diminuendo*, e também a uma pequena interação na agógica, trazendo essa rítmica um pouquinho mais para trás, deixando ela um pouquinho mais lenta, mas é muito pouco, a não ser quando tem a anotação de *Rit.* e depois *Molto rit.* (Sessão 04).

FIGURA 10 – Manipulação da dinâmica e da agógica

Outros trechos também mostraram uma insuficiência na escrita, como por exemplo, nos c. 28, 31, 32 e 33, em que não há grafia de dinâmica para a nota grave, mas optei em colocá-la no contexto do c. 25, na dinâmica de *ppp*, como se fosse um bordão, com um ataque menor, mas com uma constância na sonoridade (FIGURA 11):

FIGURA 11 – Dinâmica da nota grave

Na questão de manipulação das temporalidades, um dado surgiu subordinado à análise cadencial:

Eu acredito que o *Rit.* do c. 15 [FIGURA 12] precisa ser preparado de alguma forma ou deslocado para o c. 14, porque eu acredito que o acorde da cabeça do c. 15 acaba sendo uma grande conclusão dessa primeira exposição. Então com um ar cadencial, eu acredito que o *Rit.* colabore nessa intenção de fechamento. E aí, eu penso o c. 15 apenas como uma ponte para o c. 16, e não como um ponto de preparação do c. 16, mas sim, apenas uma ligação. Então acredito que esse *Rit.* vá depender do tipo de intenção que se encare o c. 15, ou como uma pequena emenda, ou como preparação do c. 16. Para mim, o c. 15 já é a conclusão, ao invés da cabeça do c. 16. Eu acredito que o c. 16 já inicie um outro elemento, ao invés de finalizar. Eu sinto que a cabeça do c. 15 é uma finalização muito mais efetiva do que o início do c. 16, e por isso eu acredito que o *Rit.* poderia ser deslocado para o c. 14 (Sessão 04)⁴⁷.

FIGURA 12 – Manipulação temporal em função da cadência

The image shows a piano score for measures 12 through 16. Measure 15 is highlighted with a blue box labeled 'Rit.' and 'PONTE'. Measure 16 is highlighted with a blue box labeled 'OUTRO ELEMENTO'. The score includes dynamics such as *pp* and *p*, and a tempo marking 'a Tempo'.

O uso do pedal (tanto direito quanto esquerdo: *tre corde* e *una corda*) também se apresentou como um elemento não grafado na partitura, mas indispensável na transmissão ou expressão da concepção atmosférica da peça. A pedalização cria uma ambiência sonora que mescla harmônicos de várias notas, gerando timbres variados. Quando o texto musical não apresenta as marcações de pedalização o intérprete vale-se de sua experiência e de seus conhecimentos estilísticos nessa decisão.

Não senti grandes dificuldades em decidir como pedalizar a peça e nem mesmo em relação à manipulação técnica do pedal. Sua participação emergiu naturalmente em todo o processo, tanto na etapa de construção dos gestos facilitadores, quanto nessa, dos gestos expressivos, sendo que o seu uso explícito e perceptível ocorreu em momentos em que haviam *p* súbitos, necessitando de uma cissura do pedal direito para que não houvesse resquícios da sonoridade anterior, ou por meio de mudança de timbres, por meio do uso do pedal *una corda*:

No c. 9 [FIGURA 13], “eu preciso ter um corte de pedal, por causa da pausa, e a partir daí eu tenho um outro crescendo” (Sessão 01).

⁴⁷ Recorte do vídeo da sessão 04: <https://youtu.be/i51a5cqNj30>

Nos c.50-51 [FIGURA 14], “experimentei algumas coisas com o pedal, para eu saber a hora de tirá-lo, para aparecer realmente esse *p* súbito do c. 51” (Sessão 02). Eu percebi que a escolha dos pedais também está relacionada a essa particularidade [dos gestos idiossincráticos], como por exemplo, no c. 51, eu optei em utilizar o pedal *una corda*, para mudar um pouco o timbre, em contraste ao que estava acontecendo nos c. 49 e 50, que têm uma textura/dinâmica *f* e aí eu tenho um contraste de dinâmica em *p*, no c. 51, e optei em usar o *una corda* até o c. 53, e na repetição do arpejo que acontece no c. 54, eu optei em tirar esse *una corda* justamente para mudar o timbre entre essas duas partes (Sessão 05).

FIGURA 13 – Cissura do pedal

FIGURA 14 – *una corda* e *tre corde*

Outro aspecto emergente nessa etapa, foi o equilíbrio entre a diferença de dinâmicas entre eventos técnicos, mesmo que estas não estejam grafadas. Isso trouxe à tona a ideia de patamares sonoros, principalmente em trechos com fragmentos melódicos que, interpretativamente, necessitavam de mais brilho ou intensidade, em relação a arpejos e eventos

cordais, responsáveis, principalmente, para a criação das ambiências: “Eu sinto que nesse trecho (c. 67) eu vou precisar de um pouquinho mais de intensidade e brilho nas notas superiores [do evento cordal], porque elas ficam às vezes falhadas, e às vezes são engolidas pelo acompanhamento [em arpejo]” (Sessão 04).

3.2.3 Contexto idiomático

A principal marca da peça é a atmosfera pictórica, sugerida pelo título imagético da peça, *Reflets dans l'eau*, e da obra, *Images*, mas também pelo estilo composicional *debussyano*. A respeito de *Reflets*, Martins (1982) explicita sobre as ferramentas composicionais, que não são relacionadas ao programático descritivo, “mas à interpretação dos fenômenos naturais, destilados após uma fina observação” (1982, p.112). O autor ainda compara esta peça com pinturas de Claude Monet:

A consequência do espaço ocupado pela luz no instante, obtida por Monet, assemelha-se à consequência do tempo ocupado pelo som no instante, conseguida por Debussy. Uma outra comparação com *Reflets dans l'eau*, no sentido do espaço, pode se encontrar sintetizada em *La Grenouillère* (1869) [FIGURA 15] e *Impression* (1872) [FIGURA 16], dois outros trabalhos de Monet (MARTINS, 1982, p. 111).

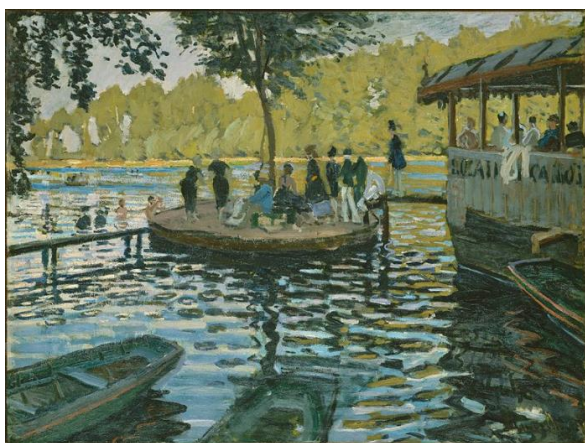


FIGURA 15 – *Bain à la Grenouillère* (1869), de Claude Monet⁴⁸.

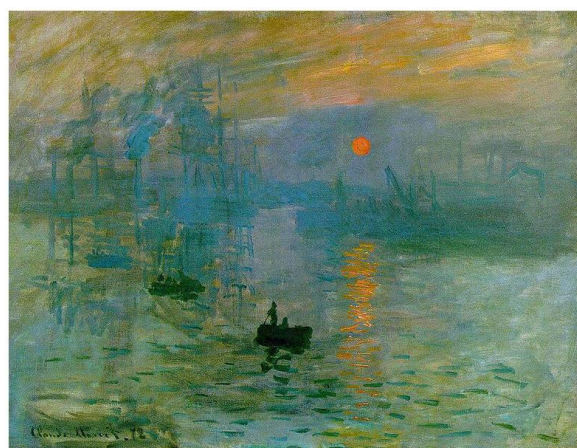


FIGURA 16 – *Impression, soleil levant* (1872), de Claude Monet⁴⁹.

Essas referências pictóricas, sugeridas por Martins (1982), conduziram parte da minha concepção interpretativa e expressiva da peça. Durante o desenvolvimento dos gestos

⁴⁸ Encontra-se na National Gallery of London, em Londres. Domínio público.

⁴⁹ Encontra-se no Museu Marmottan, em Paris. Domínio público.

expressivos, dediquei uma sessão de estudo exclusivamente para conceber imagens sonoras, contextualizadas pelo título. A seguir, apresento trechos dessa sessão, que abrangeram minha ótica imagética da peça:

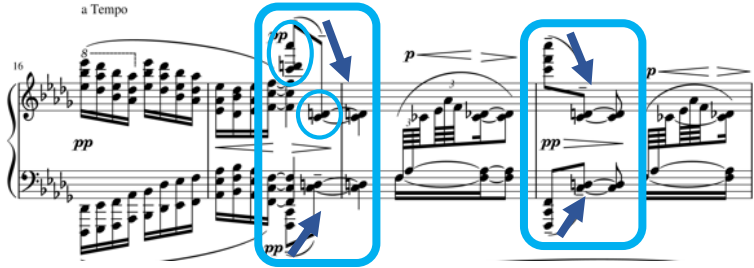

Os elementos graves remetem a imagens de água, que seja daquela densidade mais escura, que tenha a ver com essa profundidade, uma sonoridade um pouco mais turva, em que não se consegue ver muito uma transparência dentro dessa escuridão. Em contrapartida, esse evento cordal desde o começo (c. 1-8) [FIGURA 17], já mostra um pouquinho de balanço e de movimentação, que poderia estar relacionado a essa superfície, mas ainda é uma movimentação calma e lenta. O fragmento melódico (c. 1-2, 5-6), eu acho que é uma das poucas coisas que são mais nítidas nessa imagem. Então eu tenho momento escuro (intervalo simples c. 1, 2-3, 5, 6-7), movimento (evento cordal c. 1-8), e, nitidez (fragmento melódico c. 1-2, 5-6). Em seguida, tenho outros elementos, como uma mistura entre esse escuro turvo (8ª paralela e evento cordal c. 9) e um brilho (fragmento melódico c. 9-10, 10-11). No trecho do c. 12-13, eu sinto uma instabilidade do movimento por não ser muito lógico [característico da água], e de repente, no c. 14 (fragmento melódico e evento cordal) eu sinto como se fosse um observador. No c. 16-17 (8ª paralelas), eu sinto como se fossem duas ondas, uma escura e outra brilhante, e um movimento bem ágil [da água] (arpejo c. 18 e 19). Quando eu penso nesses extremos (intervalo simples c. 17 e 19), em que eu tenho escuro e claro, eu imagino como se fosse o fundo do mar, por exemplo, em que, eu submersa, consigo ver algum raio [de luz] adentrando nessa escuridão. No trecho do c. 20-24, é o momento em que mais há essa turbulência, então eu vejo um pouco mais do movimento da superfície, não tanto dessa imersão [mencionada anteriormente], mas sim essa superfície muito agitada, mas que vai se agitando aos poucos, e poucas coisas são realmente nítidas, e ao mesmo tempo, elas já se mesclam e se misturam. Então em questão de nitidez, eu sinto o fragmento melódico (c. 20-23) que faz com que as imagens se misturem (arpejos c. 20-24) (Sessão 05)⁵⁰.

FIGURA 17 – Imagética da peça c. 1-24

⁵⁰ Recorte do vídeo da sessão 05: <https://youtu.be/nprRb4EYc8I>

Um outro elemento pictórico que surgiu nesse trecho, relacionado aos intervalos simples dos c. 17 e 19, foi uma evocação do 10º prelúdio para piano do 1º Livro (1909-1910), *La Cathédrale engloutie*, peça pertencente ao meu repertório. Cinco anos separam essas duas obras, considerando o ano de edição, mas pode ser que elas tenham sido compostas em períodos mais próximos, ou que Debussy aproveitou reminiscências de materiais composicionais nesse prelúdio. Enquanto que em *Reflets* (*suíte Images*, 1904-1905), temos uma oitava interposta (dó, ré e dó) e depois um intervalo simples (dó e ré) na região central, na *Cathédrale*, temos um evento cordal na região central, com dó e ré presentes nesse evento, e depois uma nona interposta na região aguda (dó, ré, dó e ré) [TABELA 2]. Ou seja, esse trecho acontece de forma inversa à outra peça (agudo-central em *Reflets*, e central-agudo na *Cathédrale*):

TABELA 2 – Relação entre *Reflets dans l'eau* e *La Cathédrale engloutie*

<p><i>Reflets dans l'eau</i> (c. 16-19)</p>	
<p><i>La Cathédrale engloutie</i> (c. 41-45)</p>	

Relaciono essa atitude composicional de Debussy com o que Flusser (2014) chama de *gesto de trabalho*, exprimindo que o resultado de se gesticular materiais (nesse caso, composicionais) cria obras que poderiam ser chamadas de *gesto materializado* (2014, p. 21-22). Portanto, interpreto que essa relação entre essas duas músicas pode ser uma expressão gestual materializada de Debussy.

Prosseguindo com a exploração imagética de *Reflets dans l'eau*, a seção a partir do c. 25 segue a mesma ideia do início, com as notas graves representando o fundo escuro da água, uma nitidez nos fragmentos melódicos e a representação da superfície, agora em arpejos, e muito mais agitada. Imaginei um cenário com água com um observador contemplando-a.

A partir do c. 31 [FIGURA 18], eu tenho um contraste muito grande entre os elementos, em que eu tenho esse bordão (c. 31, 32, 33 e 34) em que eu vejo esse fundo incerto, e em cima dele, eu tenho blocos, que a princípio não tenho algo definido nesses eventos cordais, mas pode ser o mesmo observador do c. 14, que pode ter surgido aqui também, pois esses trechos possuem pequenas semelhanças. Nos arpejos (c. 32, 33 e 34), há uma interação da água de novo (Sessão 05)⁵¹.

FIGURA 18 – Imagética da peça c. 25-35

The image shows a musical score for measures 25-35. The score is in G major and 3/4 time. The annotations are as follows:

- Measure 25: 'fundo' (background) and 'nitidez' (clarity).
- Measures 25-30: 'agitação na superfície' (surface agitation).
- Measure 27: 'fundo' (background).
- Measures 31-35: 'água' (water) and 'observador' (observer).

Muito interessante essa seção a partir do c. 36 [FIGURA 19], em que ele mescla essa mesma atitude do escuro (intervalos simples c. 36, 37-38, 40, 41-42), mas com um movimento muito mais contínuo e constante dessa água, representada pelos arpejos da MD, então eu sinto que entre os c. 36-43, essa regularidade é a grande marca, enquanto que tudo que tinha sido agitado na seção anterior aqui recebe uma regularidade. A partir do c. 44, parece que vai emergir alguma coisa através desse baixo (8ª paralela c. 44-48), então eu sinto como se fosse algo que está emergindo, está vindo à tona. Assim como na seção dos c. 20-35, a seção dos c. 49-65, eu sinto que também tem a ver com esse borbulhar, um agitar, então algo emerge a partir do c. 44, vem à tona a partir do c. 49, e de repente tem alguma imagem longe (c. 51), que eu vejo como se fosse o reflexo de um observador, então é a claridade expressa por esse observador, mas ainda não tem muito movimento na água, então eu consigo distinguir ele muito bem (fragmento melódico c. 51-53, 55-57). Eu acho que toda essa seção tem a ver com uma nitidez e com um reflexo, quase como se fosse uma réstia, aquele reflexo intenso, que cega um pouco, ele é muito brilhante, e a partir daí eu tenho um outro tema, desenvolvido a partir dessa réstia (c. 58-60) (Sessão 05)⁵².

⁵¹ Recorte do vídeo da sessão 05: https://youtu.be/8xOzsvTXS_Y

⁵² Recorte do vídeo da sessão 05: <https://youtu.be/hWT75IuJ8sw>

FIGURA 19 – Imagética da peça c. 36-57

The image shows a musical score for a piano piece, measures 36-57. The score is written in a minor key and features a complex, arpeggiated texture. Several blue callouts are placed over the score, indicating specific imagery or characteristics of the music:

- escuro**: Located over measures 36-37, pointing to the dark, low-register arpeggios.
- nitidez**: Located over measures 37-38, pointing to the bright, high-register arpeggios.
- movimento contínuo superfície**: Located over measures 38-39, pointing to the continuous, surface-level arpeggiated motion.
- borbulhar emergido**: Located over measures 48-49, pointing to the bubbling, emerging arpeggios.
- reflexo distante observador**: Located over measures 52-53, pointing to the distant, reflective arpeggios.
- réstia**: Located over measures 53-54, pointing to the remaining, fading arpeggios.
- emergindo**: Located over measures 56-57, pointing to the emerging, bright arpeggios.

The score includes various dynamics such as *pp*, *f*, and *mf cresc. molto*, and markings like *au Mouv'*, *en dehors*, and *En animant*.

Eu acho que aqui (c. 58 em diante) [FIGURA 20] realmente há uma grande presença desse observador, mesclado com esse reflexo... eu parto do mesmo princípio de antes, em que esse grave é a representação da escuridão do fundo, e ele se mescla muito mais, ele entra muito mais frequentemente nesse burburinho, justamente por esses arpejos voltarem para esse grave, até que eles realmente diminuem essa amplitude do movimento em si, que envolveria esse grave, esse escuro até que ele fique um pouco mais reduzido e com menos nuances de cores... até as cores mais claras, os brilhos vão se dissipando... e aí vem uma outra seção que é um pouco diferente de tudo que já aconteceu. No c. 66, eu sinto como uma lembrança, um pensamento... então eu tenho elementos mais nostálgicos, mas a partir deles, eles têm uma forma de movimento e também de brilho, mas muito mais distante (Sessão 05)⁵³.

⁵³ Recorte do vídeo da sessão 05: <https://youtu.be/Alzt3yTFLU4>

FIGURA 20 – Imagética da peça c. 58-71

Toda essa parte final do *1º Tempo* (c. 72) [FIGURA 21], eu sinto como se fosse uma lembrança desse observador daquele lugar observado, e no *Lent*, eu sinto como se fosse o lugar sem o observador, então como se fosse realmente essa mescla entre ter um personagem que observa todos esses elementos de reflexos, réstias e nuances de brilho, e também de escuro em relação a esse contraste, mas também como é esse lugar sem esse observador, então uma imagem muito mais distante (Sessão 05)⁵⁴.

FIGURA 21 – Imagética da peça c. 72-95

Eu acho que essa é uma atmosfera geral da peça, não entrei também em grandes detalhes interpretativos, mas eu acho que de maneira geral é isso que eu sinto como intérprete, e isso pode ser mudado a qualquer momento da performance, isso é, nesse momento, nessa sessão, pode ser que mais para frente eu já repense esses elementos,

⁵⁴ Recorte do vídeo da sessão 05: https://youtu.be/8kVgub1_Ark

já tenha outras impressões a respeito, e eu acho que essa é a graça de se tocar, de performar, em que sempre há outras possibilidades (Sessão 05)⁵⁵.

3.2.4 Relações afetivas-expressivas idiossincráticas

Segundo Veschi (2020), a palavra idiossincrasia é baseada na palavra grega *idiosynkrasía*:

Construído sobre *idios*, que se refere ao particular, e à *synkrasis*, o qual é entendido por temperamento, formado por *syn*, atuando como união ou conjunto, e *krasis*, implicando a ideia de mistura, enraizada no indo-europeu *kere*, por queimar (no sentido de fundir). É a convergência de traços e atitudes que identificam uma pessoa ou grupo (VESCHI, 2020, não paginado).

Portanto, a idiossincrasia nessa etapa da pesquisa se refere às minhas particularidades como performer, à minha relação afetiva com a obra e os meus processos subjetivos dentro da construção gestual expressiva, pois como Milani (2016) explana: “o gesto musical carrega significados e proposições artísticas, enraizado em uma história individual e coletiva, podendo estabelecer a vivência de um universo lúdico, libertador e singular, no qual emoção e expressão se fundem” (2016, p. 143).

Como dado emergente do campo, identifiquei que os gestos idiossincráticos estão muito relacionados à exploração, mas, principalmente, à uma autopercepção corporal como um recurso expressivo. Eles também podem estar associados a questões de manipulação temporal e *rubato*, pois a pulsação (*timing*), se manipulado, será realizado de uma maneira única e individual. Além disso, esse manuseio do tempo sofre influências externas e também passa por mudanças com o passar do tempo. Portanto, o *rubato* que realizei nessa etapa do estudo, muito provavelmente não ocorrerá da mesma forma em nenhuma outra ocasião. Assim como, por exemplo, na velocidade dos arpejados do *Lent*:

Eu acho que esses tipos de gestos também estão relacionados com a velocidade dos arpejados dessa parte lenta do fim, em que eu optei em fazer o arpejado um pouquinho mais lento do que normalmente eu costumo fazer, para que eu tenha um outro tipo de timbre entre as notas, e também uma característica metafórica, que remete a gotas, e ao que o título sugere (Sessão 06).

Os gestos acompanhadores do som, citados por Jensenius et al. (2010), também podem ser um exemplo desses gestos idiossincráticos. Porém, nessa etapa apenas identifiquei trechos

⁵⁵ Recorte do vídeo da sessão 05: <https://youtu.be/pNs5H3InH1k>

da peça em que eles poderiam ocorrer, já que a sua descrição não se mostra efetiva, justamente pela sua volatilidade:

Eu sinto também que esses gestos estão próximos dos acompanhadores, que surgem da literatura do Jensenius et al. (2010), em que eu tenho momentos em que eu não preciso acionar minhas mãos para executar notas, então momentos de pausa e de transição de posições, eu também tenho essa liberdade de explorar, possivelmente com gestos acompanhadores, mas que também eles não são fixos e que também não influenciam diretamente na minha performance em questão de facilidade (Sessão 06).

Uma das maiores dificuldades dessa etapa é a identificação de tais gestos. Muitas vezes, quando assisti vídeos de grandes pianistas, reconhecia gestos que eram recorrentes na performance e que se tornavam uma marca de tais intérpretes. Porém, sempre me questioneei sobre a deliberação de alguns deles, se por acaso, não eram ‘manias’, e se os mesmos identificavam isso durante a execução.

Eu acho que esses gestos são muito mutáveis, muitas vezes eles já estão intrínsecos ao performer e acabam sendo um pouco mais difíceis de identificar pelo próprio performer durante a execução. Eu acho que eles também surgem com o passar do tempo, com a solidez da peça. Tem muitos momentos em que eu não penso muito em possibilidades gestuais que poderiam acontecer, por exemplo, nos c. 80 e 81 [FIGURA 22], em que a minha ME não tem participado, mas que poderia [...] Então eu acredito que essa peça permite uma exploração muito ampla em relação a esses gestos que seriam mais livres. Agora também me lembro do que o Flusser diz sobre gestos lúdicos, em que eles simplesmente existem por existir, eles não têm uma finalidade em si, e que eles são realmente particulares (Sessão 06).

FIGURA 22 – Possibilidades de gestos acompanhadores do som



3.3 Paisagem final dos dados emergentes do campo de pesquisa

Na última sessão de prática, voltada para o desenvolvimento deste trabalho, alguns dados gerais ainda emergiram:

Eu, de maneira geral tenho ficado muito satisfeita com o resultado da construção dessa peça. A memorização está muito próxima de acontecer de uma maneira completa (eu já memorizei vários trechos). Essa memorização também não passou por um estudo

voltado a isso, ela simplesmente existiu, acredito eu, por causa da repetição de estudos variados, o que me deu ferramentas mais sólidas também. Eu acho que de maneira geral ela estaria regular... uma performance desse tipo de peça não fica sólida e segura em poucos meses... ela tem uma intensidade emocional e imagética que precisam também de maturidade, mas mesmo com esse pouco tempo, para dar conta de prazos, eu já sinto uma satisfação. A sensação corporal é fantástica, ela me remete a um bem-estar muito grande. Em questão de execução eu sinto que eu ultrapassei muitas das dificuldades. E como uma avaliação geral de todo esse processo, eu me sinto com uma bagagem muito importante, com dados suficientes, mas como eu já disse, essa peça não será abandonada agora, pelo contrário, ela precisa passar por muitas etapas e realmente de um tempo de aproximação e de 'tocação'. Esse processo não é finito, ele é constante. Provavelmente eu retorne com outras etapas desse processo, mas já voltados para uma performance final, mas como uma construção, eu sinto que ela já está construída! (risos). Agora, eu acho que é só uma questão de solidez, mas que mesmo nesse pouco tempo eu já sinto ela realmente bem sólida (Sessão 06)⁵⁶.

⁵⁶ Recorte do vídeo da sessão 06: https://youtu.be/K1X0i_cTTwU

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa trajetória da pesquisa me transformou de forma admirável como pianista, pesquisadora e professora. Como performer, construir corporalmente uma peça de dificuldade considerável como *Reflets dans l'eau*, abarcando todas as nuances e particularidades existentes na obra e em mim mesma, tornou o processo muito enriquecedor. A emergência de muitas questões, pouco refletidas anteriormente, balizam agora um novo limiar do fazer pianístico, impulsionado por essa vivência.

Descobri vários entraves corpóreos que me limitavam pianisticamente, como por exemplo, a desconexão da unidade tronco-cabeça, a falta de mobilidade do quadril, desenvolvendo, assim, uma percepção mais refinada dos giros do tronco e também da sensorialidade relacionada à altura da banquetta (que reorganizou toda a configuração gestual durante o processo). Não sentarei ao piano da mesma forma como antes dessa pesquisa.

Os recursos e ferramentas desenvolvidos durante as sessões de prática também favoreceram a minha aprendizagem, pois, as vivências trazidas durante este percurso tornaram minhas práticas pianísticas mais estruturadas e organizadas, sendo o alicerce necessário para que esta pesquisa se desenvolvesse e tomasse forma. Por meio dela, meus dilemas com polirritmias foram escancarados, me compelindo a resolvê-los ao invés de ignorá-los, me conduzindo a estratégias de estudo que, até então, não havia utilizado com tanto afinco, como por exemplo, a leitura métrica. Essa experiência me questionou acerca da importância da escolha de um repertório variado nos anos de formação pianística, que abarque estilos e estéticas diversificadas, configurações rítmicas variadas, bem como, obras que apresentem a linguagem da música contemporânea (possibilitando práticas e experiências multifacetadas e a construção de diversos saberes e habilidades musicais), o que, provavelmente, possa ter relação direta com o meu não desenvolvimento polirrítmico satisfatório.

A inclusão do aprendizado dessa habilidade desde a iniciação, propicia um domínio corporal e auditivo refinado da manipulação temporal, portanto, uma escolha diversificada do repertório expande as ferramentas e as competências musicais. O uso do metrônomo também foi um preceito que adquiriu uma nova perspectiva nas minhas práticas, rompendo alguns paradigmas que possuía, pois há anos não fazia uso desse recurso, sendo que o utilizei em um período da minha trajetória pianística não focada na corporalidade. Assim sendo, percebe-se que, práticas do ensino tradicional podem ser revisitadas com outros olhares, e adaptadas para novas realidades.

A incorporação dos gestos passou por caminhos que eu ainda não havia acessado. A absorção do conceito de cognição incorporada já me mobilizava durante a leitura e escrita do referencial teórico, mas ao entrar efetivamente no campo de pesquisa, ela se revelou como um pilar estrutural da abordagem técnica gestual. A aprendizagem ocorre no corpo e é manifestada pelo mesmo, inclusive por meio de gestos, sendo que cada indivíduo possui particularidades nesse fluxo. A cognição incorporada e os conceitos de gesto musical se amalgamaram, me alicerçando para uma coleta de dados mais sólida e efetiva.

Primeiramente, as informações contidas na partitura foram artificialmente fragmentadas, mas intensamente lapidadas em pequenas partes, para posteriormente serem aglutinadas na forma de performance. Isso me trouxe clareza e um domínio profundo dos elementos musicais, favorecendo inclusive a memorização de forma natural e ao mesmo tempo muito consistente. Também acredito que essa memorização ocorreu de forma mais rápida porque consegui organizar corporalmente, e ao piano, os deslocamentos necessários para a execução da peça, pensando nas trajetórias antes e durante as movimentações, a partir dos desenhos musicais. Foi uma memorização corporal, e não apenas voltada à decodificação dos signos.

A expressividade como elemento confeccionado dentro da construção performática também foi um item de grande relevância. Antes dessa pesquisa, pensava a expressividade como algo instintivo que, de repente, surgia no percurso de preparação de uma peça, mas que mudava drasticamente durante as performances. Com esse trabalho pude perceber o quanto ela necessita de um arrimo ao qual se sustentar, sendo que nesse caso, a expressividade passou sutilmente por sobre os gestos facilitadores que já estavam solidificados, causando mudanças nessa arquitetura musical, dando outra fisionomia a peça, mas sem intervir nas estruturas essenciais.

Como pesquisadora, a autoetnografia me revelou uma performer que conhecia muito pouco: eu mesma. Sabia de algumas qualidades e dificuldades que possuía, mas não da forma profunda como concebo atualmente. O fluxo intenso entre a sistematização de uma organização gestual, a descrição detalhada e aprofundada dos gestos (os quais fazia intuitivamente por tantas vezes antes de iniciar esse trabalho), a criação de gestos temporários como estratégia de resolução de dificuldades, o planejamento na prática deliberada, a filmagem completa das sessões de estudo, a análise de cada vídeo (indo e voltando várias vezes em busca de detalhes), a escrita dos dados emergentes e a concatenação de tudo isso como resultado, tanto escrito, quanto performático, me trouxeram um domínio do processo de aprendizagem gestual, tornando-o passível de transferência. Inclusive, as estranhezas iniciais ao filmar algo que

sempre fiz (estudar piano) e falar durante essa prática foram se atenuando com o passar das sessões, tornando-se em atitudes habituais no meu trabalho atualmente. O *ver-se* e o *sentir-se* por meio do vídeo revela detalhes que podem passar despercebidos nas práticas corriqueiras e desprezíveis, e que podem fazer toda a diferença no ganho de eficiência e qualidade no estudo, pois como Flusser (2014) profere, “O vídeo é, por sua origem, instrumento epistemológico: instrumento para ver a realidade” (2014, p. 77), ou ainda, “o vídeo permite que a nova forma de existir se manifeste” (2014, p. 79). Constato, portanto, a potencialidade da autoetnografia como recurso metodológico em pesquisas em performance, pois, por meio dela, práticas podem ser validadas e reavaliadas.

Esse fluxo autoetnográfico também se relacionou diretamente com as minhas práticas pedagógicas, me direcionando a novas abordagens com meus alunos de piano. Não posso ignorar o fato de ter construído essa dissertação em meio a uma pandemia mundial (COVID-19), algo que forçou uma mudança drástica na vida de muitos, inclusive na minha e de meus alunos. As aulas de piano prosseguiram de maneira remota, utilizando plataformas digitais de transmissão simultânea de vídeo, mas que não são de todo eficientes, principalmente em questão de sonoridade. Estar distante dos meus alunos, tentando demonstrar o possível, me compeliu a refinar cada vez mais meus termos de descrição (utilizados nessa dissertação), tanto de sonoridade como dos gestos, refletindo num ganho de vocabulário fisiológico-musical que, até então, eu não tinha o costume de utilizar. O *ver-se* também fez parte desse fluxo de ensino, já que a maioria dos meus alunos me enviava vídeos com as peças que estavam estudando, tornando recorrente a frase: “depois que vi o vídeo que te enviei, percebi realmente o que preciso melhorar”. Por isso, pretendo incentivar os meus alunos a se filmarem e se assistirem, mesmo quando a pandemia acabar, e voltarmos ao molde presencial. O *sentir-se* partiu da ideia de sensorializar o conhecimento, seja através da exploração dos gestos fora do piano, ou com olhos fechados, ou por meio de elementos pictóricos e imagéticos, sendo que o *experimentar* foi o esteio desse processo. A autoetnografia exploratória não foi apenas minha, mas deles também.

Sempre prezei pela autonomia do aluno, e sinto que enfim, alcancei muitas ferramentas que servirão no ensino dos gestos musicais. A começar pela variedade infindável de conceitos sobre o termo, possibilitando adaptações para cada tipo de aluno e obra: o gesto continua presente, mesmo sob o ponto de vista corporal ou semiótico da escrita musical. As possibilidades são muitas, mas acredito que nas práticas, todas elas se unem em prol da performance. Assim, aprofundei minhas instruções pedagógicas pelo viés do gesto musical ao

ver os resultados imediatos emergentes do meu campo de pesquisa, pois não podia mais ensinar da mesma forma.

Portanto, a sistematização gestual é possível, mas mutável de acordo com o idiomático da peça e com o processo de cognição incorporada de cada performer. As ferramentas apresentadas para a construção gestual trouxeram uma maior eficiência no fazer pianístico, incluindo os aspectos expressivos nesse processo, gerando assim, uma sensação de bem-estar considerável.

De maneira geral, a temática desse trabalho revela um grande potencial investigativo, uma vez que a abordagem gestual, sob o ponto de vista pianístico, ainda é pouco explorada. A utilização da sistematização dos gestos facilitadores, em simbiose com os gestos expressivos, pode preconizar outros estudos calcados em preceitos musicais e corporais, assim como, os princípios que utilizei na identificação dos eventos técnicos, os modelos dos diários de estudo e as tipificações dos gestos facilitadores e expressivos. Todos esses recursos podem (e devem) passar por adaptações e revisões, pois o idiomático sempre será diferente, e o indivíduo também.

Como registro da construção da performance, essa foi uma vivência restrita a um período, pois sinto que não finalizei esse processo, mas acredito que nenhuma performance tenha realmente um fechamento por completo. Abandonei muitas peças no meu percurso pianístico, algumas melhor executadas do que outras, mas pouquíssimas com a sensação de uma finalização completa, pois não acredito que isso seja realmente possível. Somos mutáveis, assim como nossas perspectivas em relação a elas. Depois dessa pesquisa, penso em visitar outras obras do meu repertório, justamente em busca das entrelinhas que podem ter passado despercebidas. Assim sendo, *Reflets dans l'eau* foi uma peça marcante na minha caminhada, construída sobre estruturas extremamente sólidas, que favoreceram uma edificação consistente em pouquíssimo tempo de prática, otimizando meu tempo de estudo, produzindo uma resultante performática da obra⁵⁷ bem arquitetada e significativa, envolvida em afetos e expressividade.

A existência se manifesta por gestos.

O homem está no mundo na forma de gestos.

Vilém Flusser

⁵⁷ Filmagem realizada no dia 9 de julho de 2021, no *Teatro Regina Casillo*, em Curitiba – Paraná. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WFcHfk1Wj3Y>

REFERÊNCIAS

ALIBALI, Martha W.; BONCODDO, Rebecca; HOSTETTER, Autumn B. Gesture in reasoning: an embodied perspective. In: SHAPIRO, Lawrence. *The routledge handbook of embodied cognition*. Londres e Nova York: Routledge, 2014. p. 150-159.

BALLESTERO, Luiz Ricardo Basso. *A pesquisa situada e a autoetnografia performativa: apaziguando o conflito das faculdades*. Anais do PERFORMUS' 20. VIII Congresso Internacional da ABRAPEM, Goiânia, 2020. p. 108-116.

BARROS, Bernardo Guedes Nogueira Gomes de. *Escrito com o corpo: investigações sobre a escuta e o gesto musical*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2010, 141 fls.

BRITO, Mariana do Socorro da Silva. *A construção da performance das Seis Danças Romanas de Béla Bartók: memorial de um processo criativo centrado no corpo*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre, 2018, 116 fls.

DEBUSSY, Claude. *Monsieur Croche e outros ensaios sobre música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

DELALANDE, François. Sense and Intersensoriality. In: *Leonardo*, v. 36, n. 4, 2003. p. 313-316.

DEVOTO, Mark. The Debussy sound: colour, texture, gesture. In: TRESIZE, Simon (Ed.). *The Cambridge Companion to Debussy*. New York: Cambridge University Press, 2003. p. 179- 196.

ERICSSON, K. Anders; KRAMPE, Ralf Th.; TESCH-ROMER, Clemens. *The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance*. In: *Psychological Review*, v. 100, nº 3, 1993. p. 363-406.

FLUSSER, Vilém. *Gestos*. São Paulo: Annablume, 2014.

FREITAS, Marcos Tadeu Borges de. *O gesto provável: uma investigação acerca do gesto musical*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual Paulista – UNESP, São Paulo, 2005, 101 fls.

FREITAS, Emília Maria Chamone de. *O gesto musical nos métodos de percussão afro-brasileira*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 2008, 80 fls.

GASQUES, Gisela de Oliveira. *Reflets dans L'eau, de Claude Debussy: caminhos interpretativos revelados pela análise de gravações da obra*. Dissertação (Mestrado em Artes) Universidade Federal de Uberlândia – UFU, Uberlândia, MG, 2013, 134 fls.

GIL, Antonio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. São Paulo: Atlas, 6ª edição, 2008.

GODOY, Rolf Inge. Reflections on chunking in music. In: SCHNEIDER, Albrecht (Ed.). *Systematic and Comparative Musicology: Concepts, Methods, Findings*. Frankfurt am Main, Germany: Peter Lang, 2008. p. 117-132.

GOUVEIA, Horácio de Oliveira Caldas. *Os Jogos (Játékok) de György Kurtág para piano: corpo e gesto numa perspectiva lúdica*. Tese (Doutorado em Música). Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2010, 198 fls.

IAZZETTA, Fernando. *Sons de Silício, Corpos e Máquinas fazendo Música*. Dissertação (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC, São Paulo, SP, 1996, 228 fls.

JENSENIUS, Alexander Refsum; WANDERLEY, Marcelo M.; GODOY, Rolf Inge; LEMAN, Marc. Musical Gestures: Concepts and Methods in Research. In: GODOY, Rolf Inge; LEMAN, Marc. *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*. New York, EUA: Routledge, 2010. p. 12-35.

JORGENSEN, Harald. Strategies for individual practice. In: WILLIAMON, A. (Ed.). *Musical Excellence. Strategies and techniques to enhance performance*. Oxford: University Press, 2004. p. 85-103.

_____. Time for practising? Higher level music students' use of time for instrumental music lessons. In: JORGENSEN, H.; LEHMAN, C. (Org.). *Does practice make perfect?: current theory and research on instrumental music practice*. Oslo: NMH, 1997. p. 42-58.

LEMAN, Marc; GODOY, Rolf Inge. Why Study Musical Gestures? In: GODOY, Rolf Inge; LEMAN, Marc. *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*. New York, EUA: Routledge, 2010. p. 3-11.

LEMAN, Marc; MAES, Pieter-Jan. Music perception and embodied music cognition. In: SHAPIRO, Lawrence (Ed.). *The routledge handbook of embodied cognition*. New York: Routledge, 2014. p. 81-89.

LIMA, Daniella. *Gesto: práticas e discursos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

MADEIRA, Bruno. *O gesto corporal como potencializador de significado na performance violonística*. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas, 2017, 149 fls.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. *Fundamentos de metodologia científica*. São Paulo: Atlas, 5ª ed., 2003.

MARTINS, J. E. *O som pianístico de Claude Debussy*. São Paulo: Novas Metas, 1982.

MILANI, Margareth Maria. *Percepções e concepções sobre corpo, gesto, técnica pianística e suas relações nas vivências de alunos de piano de dois cursos de graduação em música*. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre, 2016, 187 fls.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. Ciência, técnica e arte: o desafio da pesquisa social. In: MINAYO, Maria Cecília de Souza (Org.). *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. 21ª Edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994. p. 9-29.

NASCIMENTO, Darlan Alves do. *Timbres e texturas em Debussy e Villa-Lobos: um estudo analítico e comparativo de “La mer” e “Amazonas”*. In.: Anais ANPPOM – Décimo Quinto Congresso, 2005. p. 311-317.

RENWICK, James M.; MCPHERSON, Gary E. *Interest and choice: student-selected repertoire and its effect on practising behaviour*. B. J. Music Ed. Cambridge University Press, 2002. p. 173-188.

REZENDE, Antônio Martinez; BIANCHET, Sandra Braga. *Dicionário do latim essencial*. 2ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

ROSA, Renato Mendes; BARREIRO, Daniel Luís. *O processo de elaboração de uma concepção interpretativa de Tetragrammaton XIII, de Roberto Victorio – Aquecimento da escuta em interação com a análise de gravações da obra*. Curitiba: Revista Vórtex, v.7, n.1, 2019. p.1-35.

VERSIANI, Daniela Beccaccia. *Autoetnografias: conceitos alternativos em construção*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

VESCHI, Benjamin. *Etimologia de idiossincrasia*. Etimologia: origem do conceito. 2020. Disponível em: <<https://etimologia.com.br/idiossincrasia/>>. Acesso em: 08/06/2021

WILLIAMON, A.; VALENTINE, E. Quantity and quality of musical practice as predictors of performance quality. In: *British Journal of Psychology*, 91, 2000. p. 353–376.

WILSON, Robert A.; FOGLIA, Lucia. Embodied Cognition. In: ZALTA, Edward N. (Ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2017.

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

ZAVALA, Irene Porzio. *As inter-relações entre os gestos musicais e os gestos corporais na construção da interpretação da peça para piano solo “Sul Re” de Héctor Tosar*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre, 2012, 120 fls.

APÊNDICE

APÊNDICE I – MAPEAMENTO DOS EVENTOS TÉCNICOS

Reflets dans l'eau

Images I

Claude Debussy

Andantino molto
(Tempo rubato)

The image displays a musical score for the first system of 'Reflets dans l'eau' by Claude Debussy. The score is in 4/8 time and features a tempo marking of 'Andantino molto' with the instruction '(Tempo rubato)'. The music is written for piano and includes several technical annotations:

- Dynamic markings:** The score begins with *pp* (pianissimo) and includes several other instances of *pp* and *più p* (pianissimo) throughout the system.
- Technical Mapping:** The score is annotated with colored boxes highlighting specific technical elements:
 - Blue boxes:** Highlight the main melodic lines in both the treble and bass staves.
 - Purple boxes:** Highlight specific harmonic or bass line passages.
 - Pink boxes:** Highlight particular melodic phrases or ornaments.
 - Yellow boxes:** Highlight specific rhythmic or articulation points.
 - Green boxes:** Highlight the final melodic phrases of the system.
- Tempo and Performance Instructions:** The tempo is marked as 'Andantino molto' with the instruction '(Tempo rubato)'. A 'Rit.' (ritardando) marking is present at the end of the system.
- Measure Numbers:** The system is divided into measures, with measure numbers 4, 8, and 12 indicated at the beginning of their respective lines.

a Tempo

Musical score for measures 16-19. The piece is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature. Measure 16 features a piano introduction with a dynamic marking of *pp*. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. Measures 17-19 contain a triplet of eighth notes in the right hand, with a dynamic marking of *p*. The score is annotated with various colored boxes: purple for measures 16-17, yellow for measure 18, and green for measure 19.

Musical score for measures 20-21. Measure 20 is labeled "Quasi cadenza" and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamic marking is *pp*. Measure 21 continues the melodic line. The score is annotated with a green box for measure 20 and a pink box for measure 21. The text "*pp poco a poco cresc. e stringendo*" is written below the bass line.

Musical score for measures 22-23. Both measures feature a series of eighth-note chords in the right hand, with a dynamic marking of *pp*. The left hand plays a simple bass line. The score is annotated with a green box for measure 22 and a pink box for measure 23.

Musical score for measures 24-25. Measure 24 features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamic marking is *pp*. Measure 25 continues the melodic line. The score is annotated with a green box for measure 24 and a pink box for measure 25.

Mesuré

Musical score for measures 25-26. Measure 25 is labeled "Mesuré" and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamic marking is *ppp*. Measure 26 continues the melodic line. The score is annotated with a green box for measure 25 and a pink box for measure 26. The text "*pp doux et expressif*" is written below the bass line.

27

8 13 13 14 14 8

29

8 15 13 8 10 8

31

8 3 8 3

mf *f* *pp* *mf* *f*

33

8 3 8 3

pp *p* *pp* *p* *piu p*

36

3 3 3 3 3 3

au Mouv'

38

Musical score for measures 38-39. The right hand features a complex melodic line with triplets and a long slur. The left hand has a simple accompaniment with a yellow box around the first measure and blue boxes around the second and third measures.

40

pp

Musical score for measures 40-41. The right hand continues with triplets and slurs. The left hand has a yellow box around the first measure and a pink box around the second and third measures.

42

Musical score for measures 42-43. The right hand features a complex melodic line with triplets and a long slur. The left hand has a yellow box around the first measure and blue boxes around the second and third measures.

En animant

44

p

Musical score for measures 44-45. The right hand has a fast, rhythmic melodic line with a yellow box. The left hand has a purple box around the entire accompaniment.

46

Musical score for measures 46-47. The right hand has a fast, rhythmic melodic line with a yellow box. The left hand has a purple box around the entire accompaniment.

48

f

50

f

p

en dehors

au Mouvt
7

52

p

8

54

mf *cresc. molto*

56

f

58 *ff*

3 3

60

3 3 3 3 8

63 *Rit.* *dim.* *p*

3 3 3

65 *Molto rit.* *più p* *pp* *au Mouv' (plus lent)*

7 3

68 *ppp* *pp*

18 8 3

70 **1^o Tempo** (en retenant jusqu'à la fin)
sempre pp

74


79 **Lent** (dans une sonorité harmo-
nieuse et lointaine)
Rit.
pp
ppp
p un peu en dehors


84

90 *m.g.*


The musical score is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score includes various musical notations such as triplets, octaves, and dynamic markings. Annotations include a box labeled '1^o Tempo' at the beginning, 'Lent' at the start of the third system, and 'Rit.' (ritardando) above the third system. Dynamic markings include 'sempre pp', 'pp', 'ppp', and 'p un peu en dehors'. Color-coded boxes highlight specific musical elements: blue boxes for triplets and octaves, pink boxes for melodic lines, and purple boxes for harmonic textures. The score concludes with a fermata and a final chord.

LEGENDA:

 Intervalo simples (harmônico e melódico)

 Evento cordal

 Fragmento melódico

 8ª paralela (com ou sem notas interpostas)

 Arpejos

APÊNDICE II - SOBREPOSIÇÃO E DESCRIÇÃO DOS GESTOS FACILITADORES

SEÇÃO A: c. 1-19

Andantino molto
(Tempo rubato)

pp

pp

pp

pp

12

pp

p

Rit.

a Tempo



16



pp

pp


pp

pp

 EVENTO CORDAL	c. 1-8	MD em posição levemente estendida com pequenas extensões e flexões; deslocamento espacial pequeno entre os acordes, mediano entre as oitavas; afastamento e aproximação do braço em relação ao tronco para a realização do deslocamento lateral (direita-esquerda-direita); cotovelo direciona o gesto realizando pequenos movimentos circulares contínuos (inferiores-superiores); nos c. 3, 4, 7 e 8 ME em posição de referência; punho em semi-apoio vertical; braço esquerdo com movimentação transversal à direita, com grande aproximação do braço em relação ao tronco (cruzando em sua frente).
	c. 9-11	MD em posição estendida com pequenas extensões e flexões; trajetória de deslocamento espacial pequena entre os acordes.
	c. 11	MD em posição de referência; antebraço próximo ao tronco.
	c. 13	MD em posição levemente estendida; deslocamento pequeno do braço à direita; arpejado da ME em deslocamento elíptico inferior (meia-lua) para a direita.
	c. 14	MD em posição levemente estendida; pequenos movimentos de impulso do punho à esquerda.
	c. 15	ME em posição levemente estendida; MD em posição de referência; gesto vertical de apoio parcial da mão, antebraço e braço, em função da desaceleração do andamento grafada no texto (<i>Rit.</i>).
 INTERVALO SIMPLES (harmônico e melódico)	c. 1	ME em posição de extensão estável entre os dedos (evento harmônico); leve apoio vertical do punho.
	c. 2-3, 6-7	ME em posição de extensão estável entre os dedos (intervalo melódico); pequeno direcionamento do braço e punho para a esquerda; movimento elíptico inferior (meia-lua).
	c. 5	ME em posição de extensão estável entre os dedos (intervalo melódico); pequeno direcionamento do braço e punho para a esquerda; movimento elíptico inferior (meia-lua); velocidade de execução mais lenta (temporalidade).
	c. 12	ME em posição estendida (intervalo harmônico de 7ª, dedos 4-1) e em seguida, em posição de referência (intervalo harmônico de 4ª, dedos 5-2); pequeno movimento circular do antebraço em impulso (saindo da tecla); deslocamento de extensão ampla à direita por cima da MD; rotação do tronco à direita; MD em posição de referência; antebraço próximo ao tronco.
	c. 13	ME em posição de referência (dedos 1-5) configurada embaixo da MD; MD levemente estendida em posição estável entre os dedos 2-5.

	c. 17-18	ME em posição de referência; braço afastado do tronco; pequeno movimento circular do punho em impulso à direita (saindo da tecla); MD e ME em posição de referência; braços próximos ao tronco.
	c. 19	MD e ME em posição de referência; braços próximos ao tronco.
 FRAGMENTO MELÓDICO	c. 1-2, 5-6	ME em posição de referência; uso apenas do dedo 3; pequeno movimento flexível do punho; pequeno deslocamento lateral à esquerda; braço em frente ao tronco.
	c. 9-10, 10-11	MD em posição de referência; deslocamento lateral à esquerda, aproximando-se do tronco; trajetória mediana (c. 9-10) e ampla (c. 10-11).
	c. 12	MD em posição de referência; pequeno movimento circular do punho (superior-inferior); braço próximo ao tronco.
	c. 13	MD em posição estendida; antebraço em movimento circular (superior-inferior); braço em deslocamento lateral à direita.
	c. 14	ME em posição de referência; pequeno deslocamento à esquerda e para frente (em direção às teclas pretas).
 8ª PARALELA (com ou sem notas interpostas) ⁵⁸	c. 9-11	Braço esquerdo levemente afastado do tronco; deslocamento espacial pequeno em direção ao tronco, à direita; antebraço em desenho de vai e vem, para frente e para trás, entrando e saindo do teclado; polegar como dedo condutor.
	c. 16-17	Braços afastados em aproximação ao tronco; deslocamento especular pequeno e contínuo (2 ^{as} e 3 ^{as}); notas interpostas na MD, e em ambas as mãos no c. 17.
	c. 17	Braço direito afastado do tronco; pequeno movimento circular do punho em impulso (saindo da tecla); sensação de semi-apoio; evento com notas interpostas.
	c. 19	Braços afastados do tronco; pequeno movimento circular dos punhos em impulso (saindo da tecla); sensação de semi-apoio em todo o corpo; evento com notas interpostas.

⁵⁸ Nos eventos de 8^{as} paralelas, as mãos se encontram em posição estendida.

 ARPEJOS	c. 15	ME e MD em posição de referência; antebraço esquerdo em pequeno desenho elíptico superior (ME cruza por cima da MD), e antebraço direito em desenho elíptico inferior (MD por baixo da ME); pequena supinação da MD.
	c. 18 e 19	ME em posição de referência; MD levemente estendida; desenho circular (anti-horário) do antebraço direito.

SEÇÃO B: c. 20-35

20 Quasi cadenza
pp poco a poco cresce e stringendo

22

24

Mesuré

25 *ppp*
pp doux et expressif




27

29

31

33

Rit.

 ARPEJOS	c. 20-21	MD com pequenas extensões e flexões em cada elemento do evento; toque superficial dos dedos (meia-tecla); desenhos circulares do punho e antebraço; braço em grande deslocamento lateral à direita; giro do tronco à direita.
	c. 22-23	MD em posição estendida com pequena supinação e pronação; ME em posição de referência; braço esquerdo estendido para a direita, em frente ao tronco, em posição transversal, realizando um percurso elíptico superior mediano (por cima da MD); giro do tronco à direita.
	c. 24	MD e ME em posição de referência; braço direito afastado do tronco em desenho elíptico superior à esquerda (por cima da ME) e depois em desenho elíptico inferior à direita (por baixo da ME); braço esquerdo em frente ao tronco em posição transversal em desenho elíptico inferior (por baixo da MD) e superior (por cima da MD); movimentação realizada duas vezes seguidas dessa forma; leve giro do tronco (direita-centro-direita-centro-direita).
	c. 25-31	MD com extensões e flexões nas passagens de dedo (1-4); toque superficial dos dedos (meia-tecla); punho levemente elevado; deslocamento lateral do braço (direita-centro-direita), aproximando e afastando-se do corpo.
	c. 32, 33, 34	MD e ME em posição estendida; braço direito afastado se aproximando do tronco; braço esquerdo em frente ao corpo (transversal), ambos em deslocamento lateral à esquerda; giro do tronco da direita para o centro.
 FRAGMENTO MELÓDICO	c. 20-21	ME em posição de referência; deslocamento lateral à direita; uso apenas do dedo 3; pequeno movimento circular do punho em impulso (saindo da tecla); braço esquerdo em frente ao tronco em trajetória transversal à direita.
	c. 22	Evento híbrido (arpejo e fragmento melódico); ME em posição de referência; braço esquerdo em frente ao tronco; pequena trajetória à esquerda.
	c. 25-28	ME em posição de referência; pequeno deslocamento lateral na passagem de dedo; braço em frente ao tronco.
	c. 33, 34-35	MD em posição de referência; pequeno movimento circular do punho; braço em frente ao tronco.
 8ª PARALELA (com ou sem notas interpostas)	c. 30-31	Segundo elemento do evento dividido entre as mãos; braço esquerdo em pequeno movimento transversal em frente ao tronco; notas interpostas; giro do tronco à direita.

<input type="checkbox"/> EVENTO CORDAL	c. 30	Evento dividido entre as ME (dedos 5, 2, 1) e MD (1,2) em posição de referência; antebraço esquerdo em frente ao tronco; pequeno giro do tronco à direita.
	c. 31	ME em posição estendida; uso dos 5 dedos; antebraço transversal ao tronco.
	c. 31, 32	MD levemente estendida com pequena extensão e flexão; ME em posição de referência; pequenos movimentos verticais flexíveis e contínuos do punho em cada acorde.

SEÇÃO C: c. 36-48

36 *au Mouv'*

38

40






42

En animant

44

46

48

 INTERVALO SIMPLES (harmônico e melódico)	c. 36, 40	ME em posição de extensão estável entre os dedos (intervalo melódico); pequeno direcionamento do braço e punho para a esquerda; movimento elíptico inferior (meia-lua).
	c. 37-38, 41-42	ME em posição de extensão estável entre os dedos (intervalo melódico); pequeno direcionamento do braço e punho para a esquerda; movimento elíptico inferior (meia-lua).
 ARPEJOS	c. 36-37, 38, 40-41, 42	MD em posição estendida, com extensões e flexões; punho em desenho circular e elíptico; polegar como direcionador dos pequenos saltos entre os elementos; braço direito em deslocamento lateral à direita.
	c. 37, 39, 41 e 43	MD em posição estendida, com flexão da mão na passagem de dedo (1-2); braço em deslocamento lateral à esquerda; pequenos desenhos circulares do punho nos c. 39 e 43.
	c. 44-48	MD em posição estendida, com extensões e flexões; pequenos desenhos circulares do punho; pequeno deslocamento lateral do braço direito, para a esquerda e direita.
 FRAGMENTO MELÓDICO	c. 36-37, 40-41	ME em posição de referência; pequeno deslocamento lateral à esquerda; braço em frente ao tronco.
 EVENTO CORDAL	c. 38, 39, 42, 43	ME em posição de referência; punho em semi-apoio vertical; braço esquerdo com movimentação transversal à direita, com grande aproximação do braço em relação ao tronco (cruzando em sua frente); leve giro do tronco à direita.
 8ª PARALELA (com ou sem notas interpostas)	c. 44-48	Braço esquerdo em deslocamento lateral à direita; aproximação do tronco em trajetória ampla (duas oitavas); notas interpostas no c. 48, em movimento transversal em frente ao tronco; polegar como dedo condutor.

SEÇÃO D: c. 49-65

49 *f*

50 *au Mouv'* *p*

51 *en dehors*

52

53

54 *mf cresc. molto*

55

56

57

58 *ff*

59

60



61

62

63 *Rit.* *dim.* *p*

64

65 *Molto rit.* *p*

 ARPEJOS	c. 49-50	MD e ME levemente estendidas; braço esquerdo em frente ao corpo se deslocando para a direita (transversal), em desenho elíptico superior (por cima da MD) e retornando para o centro; braço direito em deslocamento lateral se afastando e se aproximando do tronco; giro do tronco à direita.
	c. 51-52, 55-56	ME em posição estendida com flexão e extensão nas passagens de dedo; braço esquerdo em frente ao tronco em deslocamento lateral para a direita (transversal) e retornando para o centro.
	c. 53, 54	ME levemente estendida, com flexão e extensão nas passagens de dedo, e MD em posição de referência; braço esquerdo em frente ao corpo se deslocando para a direita (transversal), em desenho elíptico superior (por cima da MD) e retornando para o centro; braço direito afastado do tronco; giro do tronco à direita.
	c. 57	MD e ME levemente estendidas com flexões e extensões nas passagens de dedo; braços em deslocamento lateral (direita-esquerda), com giro do tronco (direita-esquerda).
	c. 58-60, 62	ME em posição estendida, com flexão e extensão nas passagens de dedo; braço afastado do tronco em deslocamento lateral à direita, aproximando e se afastando do tronco.
	c. 61	ME em posição estendida, MD em posição de referência, com flexão e extensão nas passagens de dedo; braço esquerdo afastado do tronco, em deslocamento lateral à direita; braço direito em pequeno deslocamento lateral à direita; evento com efeito de arpejo (presença de graus conjuntos).
	c. 63, 64	ME e MD em posição levemente estendida, com flexão e extensão nas passagens de dedo; braço esquerdo em frente ao tronco (transversal); braço direito em deslocamento lateral à direita, afastando-se do tronco; giro do tronco à direita.
	c. 65	ME e MD em posição de referência; antebraço esquerdo em frente ao tronco (transversal); pequeno desenho circular do punho direito.
 FRAGMENTO MELÓDICO	c. 51-53	MD em posição levemente estendida; braço afastado do tronco; pequenos desenhos circulares do punho.
	c. 60-64	Evento híbrido (evento cordal e fragmento melódico); MD em posição estendida e ME em posição de referência; punhos em pequeno movimento circular; antebraços próximos ao tronco e no c. 64, antebraço esquerdo transversal ao tronco; pequeno giro do tronco à direita.

<input type="checkbox"/> 8ª PARALELA (com ou sem notas interpostas)	c. 55-56	Braço direito afastado do tronco; pequenos deslocamentos lineares para a direita e esquerda; presença de notas interpostas (evento cordal).
	c. 58-59	Braço direito com pequeno afastamento seguido de pequena aproximação do tronco; desenho circular do antebraço; presença de notas interpostas.
<input type="checkbox"/> EVENTO CORDAL	c. 55, 56, 58	MD em posição estendida; braço afastado do tronco.
	c. 57	MD em posição estendida; braço afastado do tronco em movimento vertical de apoio amplo.
	c. 59	MD em posição estendida; braço em pequena aproximação do tronco.
	c. 60	MD em posição estendida, com movimento vertical de apoio parcial; braço próximo ao tronco.
	c. 62	MD em posição de referência, com movimento vertical de apoio parcial; braço levemente afastado do tronco.

SEÇÃO E: c. 66-81

au Mou^t
(plus lent)

pp

68

ppp

18

pp

70

sempre pp





1^o Tempo (en retenant jusqu'à la fin)


74

79

Rit.

p un peu en dehors

 FRAGMENTO MELÓDICO	c. 66	ME e MD em posição de referência; braço esquerdo em frente ao tronco; pequena supinação da ME no fim do evento.
	c. 74-75	ME em posição de referência; pequeno movimento elíptico inferior do punho; deslocamento lateral à direita; antebraço em frente ao tronco; pequeno giro do tronco à direita.
	c. 79-81	ME e MD em posição de referência; punho direito em pequenos desenhos circulares; braços em frente ao tronco.
 8ª PARALELA (com ou sem notas interpostas)	c. 66	Braço direito afastado do tronco; pequeno afastamento do corpo em desenho elíptico inferior pequeno; presença de notas interpostas.
	c. 72-73, 76-77	Braço direito afastado do tronco; pequeno deslocamento linear à esquerda.
 ARPEJOS	c. 67, 69, 70	ME em posição estendida, com flexão e extensão nas passagens de dedo; braço afastado do tronco, em deslocamento lateral à direita, aproximando-se do tronco.
	c. 68	Mãos em posição estendida, com flexões e extensões nas passagens de dedo; deslocamento lateral à direita; antebraço esquerdo em movimento elíptico superior à direita (por cima da MD) e antebraço direito em movimento elíptico inferior à direita (por baixo da ME).
 EVENTO CORDAL	c. 66	MD em posição estendida; braço levemente afastado do tronco.
	c. 67, 69, 70-73	Mãos em posição levemente estendida; deslocamento lateral à esquerda; trajetória espacial pequena entre os acordes; aproximação do braço direito em relação ao tronco; antebraço esquerdo em frente ao tronco; polegar como dedo condutor.
	c. 68, 70	MD em posição estendida; braço afastado do tronco em movimento vertical de apoio amplo.

	c. 72-79	MD em posição levemente estendida com pequenas extensões e flexões; deslocamento espacial pequeno entre os acordes, mediana entre as oitavas; afastamento e aproximação do braço em relação ao tronco para a realização do deslocamento lateral (direita-esquerda); cotovelo direciona o gesto realizando pequenos movimentos circulares superiores durante o deslocamento; c. 75-76 a mão se desloca à esquerda com um pequeno gesto elíptico superior do punho na mudança de oitava; ME em posição de referência; antebraço esquerdo em frente ao tronco; deslocamento lateral à direita; pequeno giro do tronco à direita e esquerda.
 INTERVALO SIMPLES (harmônico e melódico)	c. 67, 69, 70	ME em posição de extensão estável entre os dedos (intervalo melódico); pequeno direcionamento do braço e punho para a esquerda; movimento elíptico inferior (meia-lua).
	c. 68	ME em posição de referência (intervalo harmônico); sensação de semi-apoio.
	c. 76	ME em posição de extensão estável entre os dedos (intervalo melódico); pequeno direcionamento do braço e punho para a esquerda; movimento elíptico inferior (meia-lua).
	c. 78	ME em posição de extensão estável entre os dedos (evento harmônico); leve apoio vertical do punho, seguido de impulsão à direita.

SEÇÃO F: c. 82-95

Lent (dans une sonorité harmo-
nieuse et lointaine)

ppp

84

90

<input type="checkbox"/> EVENTO CORDAL	c. 82, 84, 86, 88, 89, 90, 91 e 92	MD e ME estendidas; braço direito em posicionamento transversal à esquerda (em frente ao tronco); braço esquerdo afastado do tronco; em movimento vertical de apoio amplo; c. 86 com pequeno deslocamento linear à direita no arpejado.
<input type="checkbox"/> FRAGMENTO MELÓDICO	c. 82-83, 86-87	ME em posição de referência; pequeno deslocamento lateral à esquerda; braço em frente ao tronco.
	c. 84-85, 88, 90	ME em posição de referência; braço em frente ao tronco em trajetória para trás (saindo do teclado).
	c. 89, 91	ME em posição de referência; braço esquerdo transversal ao troco, posicionado à direita; trajetória para trás (saindo do teclado).
<input type="checkbox"/> 8ª PARALELA (com ou sem notas interpostas)	c. 82-83, 86-87	Braço direito afastado do tronco; pequeno deslocamento linear à esquerda; pequena flexão da mão entre cada um dos elementos arpejados.
	c. 84, 88, 90	Braço direito com pequeno deslocamento linear à esquerda e para trás (saindo do teclado).
	c. 89, 91	Braço direito afastado do tronco; pequeno deslocamento linear à esquerda e para trás.
	c. 92	Braço direito afastado do tronco com sensação de apoio em todo o corpo.
	c. 94	Braços em frente ao tronco; mãos sobrepostas (ME por cima da MD); braço direito em deslocamento lateral à direita, muito afastado do tronco com sensação de apoio de todo o corpo.

APÊNDICE III - QUADRO ANALÍTICO DA PRÁTICA

Diário de estudo: Categorias de observação

Evento:		Sessão n°:	
Compassos:		Dia - duração:	

- 1) Planejamento da sessão de estudo: (organização do que e como estudar)
- 2) Diário de estudo: descrição; observações; comentários:
- 3) Observação sensorial durante/logo após a prática: cognição incorporada⁵⁹

SENTIR-SE		CRITÉRIOS DE OBSERVAÇÃO		
		PLENO (A)	PARCIAL	INCIPIENTE
INTERAÇÃO CORPORAL: aprendizagem corporificada - multisensorialidades	Conforto corporal ⁶⁰			
	Incorporação do signo ⁶¹			
CONSTRUÇÃO DO GESTO FACILITADOR ⁶²	Sincronia ⁶³			
	Eficiência ⁶⁴			

- 4) Observação visual / apreciação da sessão⁶⁵:

VER-SE		CRITÉRIOS DE OBSERVAÇÃO		
		PLENO (A)	PARCIAL	INCIPIENTE
INTERAÇÃO CORPORAL: aprendizagem corporificada - multisensorialidades	Conforto corporal			
	Incorporação do signo			
CONSTRUÇÃO DO GESTO FACILITADOR	Sincronia			
	Eficiência			

- 5) Planejamento da próxima sessão:

Link da sessão:

⁵⁹ Aprendizagem corporificada; fundamentada e construída no corpo (e não através do corpo).

⁶⁰ Bem-estar físico.

⁶¹ Interação entre texto-indivíduo-instrumento; conexão entre a audição interna e externa.

⁶² Processo de aprendizagem do gesto.

⁶³ Organização, coordenação e regulação do gesto bilateral (destreza e concatenação entre os dois lados do corpo); precisão.

⁶⁴ Efetividade do gesto; realizado com desenvoltura; fluência no teclado; espontaneidade.

⁶⁵ Ver-se após a prática por meio dos vídeos.

APÊNDICE IV - QUADRO ANALÍTICO DA PRÁTICA PREENCHIDO

Diário de estudo: Categorias de observação

Evento:	Solfejo gestual	Sessão nº:	16
Compassos:	Inteira	Dia - duração:	25/04/21 – 40min

4) Planejamento da sessão de estudo: (organização do que e como estudar)

- Explorar uma leitura métrica/solfejo envolvendo gestos.

5) Diário de estudo: descrição; observações; comentários:

- Toquei o trecho até o c. 19 para ter um registro do antes. Fiz uma leitura métrica de alguns eventos sem executá-los (teclado mudo), iniciando pelo fragmento melódico. E depois toquei os outros eventos do trecho (intervalo simples, evento cordal e 8ª paralela) e solfejei em teclado mudo os fragmentos, realizando os gestos necessários para executá-los.

- Realizei gestos longe do teclado (inaudíveis) como se estivesse tocando todo o primeiro trecho no ar, e depois toquei normalmente. Percebi que os gestos não são exatamente os mesmos, senti que quando não produzo o som eu realizo gestos mais amplos do que produzindo. “A sensação corporal é muito boa, é um conforto muito expressivo. Eu sinto como se estivesse livre para realizar todos esses gestos. Eles já estão sendo incorporados, eu sinto uma fluência muito grande ao realizá-los com ou sem som”.

- Nos c. 20-24 fiz uma leitura métrica das colcheias e semínimas com os gestos necessários para a execução, mas sem som. Depois incluí o evento arpejo, ainda sem som na voz inferior. Percebi que consegui conduzir melhor esse trecho ao tocar todos os eventos. Fiz uma leitura métrica do arpejo com gestos mudos, produzindo o fragmento melódico.

- Nos c. 22-24 solfejei as semínimas e depois fiz uma leitura métrica dos arpejos. Depois fiz os gestos sem produzir som e observei que estava em dúvida no arpejo da MD.

- No trecho do c. 25-35 fiz todos os eventos em teclado mudo e “achei bem interessante como a minha memória está ativada, porque é um trecho que não consigo ler e preciso olhar muito para o teclado, por muito tempo, então é um trecho que realmente preciso tocar de memória”.

- Fiz uma leitura métrica dos fragmentos melódicos (c. 25-35), executando todos os outros gestos em teclado mudo. Depois acabei tocando todos os eventos até o c. 65 (acabei me empolgando).

- “Achei bem interessante esse estudo! Ele aglomera um pouco mais as ideias e deixa mais nítidos alguns fragmentos... acho que há uma hierarquia quando eu solfejo as notas que fazem parte de alguns fragmentos”.

- Fiz uma leitura métrica dos fragmentos melódicos a partir do c. 49, fazendo teclado mudo com todos os eventos. Depois fiz em teclado mudo apenas os fragmentos, fazendo leitura métrica dos mesmos, e tocando com som os outros eventos participantes do trecho até o c. 65.

- “Eu percebo já uma qualidade sonora... uma preocupação com essa resultante... parece que ela emerge naturalmente, dá vontade de tocar já com algumas dinâmicas, algumas oscilações de *rubato*”.

- No trecho dos c. 66-95 toquei todos os eventos, solfejando algumas notas superiores dos eventos cordais e dos fragmentos melódicos.

- “Eu me sinto muito mais conectada com o corpo”.

6) Observação sensorial durante/logo após a prática: cognição incorporada⁶⁶

SENTIR-SE		CRITÉRIOS DE OBSERVAÇÃO		
		PLENO (A)	PARCIAL	INCIPIENTE
INTERAÇÃO CORPORAL: aprendizagem corporificada - multisensorialidades	Conforto corporal ⁶⁷	X		
	Incorporação do signo ⁶⁸	X		
CONSTRUÇÃO DO GESTO FACILITADOR ⁶⁹	Sincronia ⁷⁰	X		
	Eficiência ⁷¹	X		

4) Observação visual / apreciação da sessão⁷²:

VER-SE		CRITÉRIOS DE OBSERVAÇÃO		
		PLENO (A)	PARCIAL	INCIPIENTE
INTERAÇÃO CORPORAL: aprendizagem corporificada - multisensorialidade	Conforto corporal	X		
	Incorporação do signo	X		
CONSTRUÇÃO DO GESTO FACILITADOR	Sincronia	X		
	Eficiência	X		

6) Planejamento da próxima sessão:

- Memorizar a peça.

Link da sessão:

https://www.youtube.com/watch?v=tXdWHx0Ty_c

⁶⁶ Aprendizagem corporificada; fundamentada e construída no corpo (e não através do corpo).

⁶⁷ Bem-estar físico.

⁶⁸ Interação entre texto-indivíduo-instrumento; conexão entre a audição interna e externa.

⁶⁹ Processo de aprendizagem do gesto.

⁷⁰ Organização, coordenação e regulação do gesto bilateral (destreza e concatenação entre os dois lados do corpo); precisão.

⁷¹ Efetividade do gesto; realizado com desenvoltura; fluência no teclado; espontaneidade.

⁷² Ver-se após a prática por meio dos vídeos.

ANEXO

Reflets dans l'eau

Images I

Claude Debussy

Andantino molto
(Tempo rubato)

pp

4

pp

8

pp *pp*

12

più p *Rit.*

a Tempo

Musical score for measures 16-19. The piece is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and 3/4 time. Measure 16 features a piano introduction with a dynamic marking of *pp*. The right hand has an octuplet of eighth notes, and the left hand has a similar octuplet. Measures 17-19 continue with piano (*p*) dynamics, featuring a triplet of eighth notes in the right hand and sustained chords in the left hand.

20 Quasi cadenza

Musical score for measures 20-21. Measure 20 is marked *pp* and includes the instruction *poco a poco cresc. e stringendo*. The right hand has a melodic line with many accidentals, while the left hand has a bass line with some accidentals. Measure 21 continues the melodic development in the right hand.

22

Musical score for measures 22-23. Both measures feature octuplets of eighth notes in the right hand. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes. The dynamics are not explicitly marked but appear to be *pp*.

24

Musical score for measures 24-25. Both measures feature octuplets of eighth notes in the right hand. The left hand has a simple accompaniment. The dynamics are *pp*.

Mesuré

Musical score for measures 25-26. Measure 25 is marked *ppp* and includes the instruction *pp doux et expressif*. The right hand has a melodic line with groups of 8 and 13 notes. The left hand has a simple accompaniment. Measure 26 continues the melodic development in the right hand.

27

8 13 13 14 14 8

Two systems of piano music. The first system covers measures 27 and 28. The right hand features a complex melodic line with slurs and fingerings (8, 13, 14). The left hand provides a harmonic accompaniment with slurs and fingerings (8, 13, 14).

29

8 15 13 8 10 8

Two systems of piano music. The first system covers measures 29 and 30. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (8, 15, 13, 8, 10, 8). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (8, 10, 8).

31

8 3 8 3

mf *f* *pp* *mf* *f*

Two systems of piano music. The first system covers measures 31 and 32. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (8, 3, 8, 3). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (3, 3). Dynamics include *mf*, *f*, *pp*, *mf*, and *f*.

33

8 3 8 3

pp *p* *pp* *p* *piu p*

Rit.

Two systems of piano music. The first system covers measures 33 and 34. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (8, 3, 8, 3). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (3, 3). Dynamics include *pp*, *p*, *pp*, *p*, and *piu p*. A *Rit.* (ritardando) marking is present above the first system.

36

3 3 3 3 3 3

pp

au Mouv^t

Two systems of piano music. The first system covers measures 36 and 37. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (3, 3, 3, 3, 3, 3). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (3, 3, 3, 3). Dynamics include *pp*. A tempo change marking *au Mouv^t* (allegretto) is present above the first system.

38

Musical score for measures 38-39. The piece is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and 3/4 time. Measure 38 features a treble clef with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a bass clef with a half note (B-flat3). Measure 39 continues with a treble clef triplet of eighth notes (C5, B4, A4) and a bass clef half note (B-flat3). A fermata is placed over the final note of the bass line in measure 39.

40

pp

Musical score for measures 40-41. Measure 40 features a treble clef triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a bass clef half note (B-flat3). Measure 41 features a treble clef triplet of eighth notes (C5, B4, A4) and a bass clef half note (B-flat3). A fermata is placed over the final note of the bass line in measure 41. The dynamic marking *pp* is present at the start of measure 40.

42

Musical score for measures 42-43. Measure 42 features a treble clef triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a bass clef half note (B-flat3). Measure 43 features a treble clef triplet of eighth notes (C5, B4, A4) and a bass clef half note (B-flat3). A fermata is placed over the final note of the bass line in measure 43.

En animant

44

p

Musical score for measures 44-45. Measure 44 features a treble clef eighth-note triplet (G4, A4, B4) and a bass clef half note (B-flat3). Measure 45 features a treble clef eighth-note triplet (C5, B4, A4) and a bass clef half note (B-flat3). The dynamic marking *p* is present at the start of measure 44.

46

Musical score for measures 46-47. Measure 46 features a treble clef eighth-note triplet (G4, A4, B4) and a bass clef half note (B-flat3). Measure 47 features a treble clef eighth-note triplet (C5, B4, A4) and a bass clef half note (B-flat3). A fermata is placed over the final note of the bass line in measure 47.

48 *f* *f* *en dehors*

50 *f* *au Mouv'* *p*

52 *p* *8*

54 *mf cresc. molto*

56 *f*

58 *ff*

3 3

60

3 3 3 3 3 3

63 *Rit.* *dim.* *p*

8

65 *Molto rit.* *pp* *au Mouvt (plus lent)* *γ*

3

68 *ppp* *pp*

18 8 3

70 **1^o Tempo** (en retenant jusqu'à la fin)

sempre pp

74

79 **Lent** (dans une sonorité harmo-
nieuse et lointaine)

Rit.

pp

ppp

p un peu en dehors

84

90

m.g.

