

O Gesto na composição musical

Marcell Steuernagel¹

Grupo de Pesquisa Núcleo Música Nova (UNESPAR)

Resumo: este artigo aborda a questão do gesto no campo da composição musical. A discussão está baseada em conceitos desenvolvidos pelos compositores Trevor Wishart e Mark Sullivan. A partir da proposição que Wishart faz da noção de gesto como um enunciado e da concepção de Sullivan do gesto como um construto híbrido, o artigo propõe uma conceptualização instrumental para aplicação no âmbito pretendido. Analogias o campo da música e campos análogos, tais como o da linguística, são empregados para desenvolver o conceito do gesto especificamente para dentro do campo da composição musical.

Palavras-chave: gesto musical, enunciado, composição.

Abstract: this article addresses the issue of gesture in the field of musical composition based on concepts developed by composers Trevor Wishart and Mark Sullivan. Based on Trevor Wishart's proposition of the notion of gesture as an utterance, and on Mark Sullivan's concept of musical gesture as a hybrid construct, the article propose an instrumental conceptualization for the assigned area of application. Analogies between the field of music and analogous fields such as linguistics are employed to specifically develop the concept of gesture towards the area of musical composition.

Keywords: musical gesture, utterance, composition.

¹ Submetido em: 01/05/2015. Aprovado em: 10/06/2015. Marcell Steuernagel é compositor e regente formado pela EMBAP/PR, e Mestre em Música pela UFPR. O foco de sua pesquisa está na composição musical contemporânea do ponto da vista das interdisciplinaridades nascidas do exercício da composição em contextos específicos e associada a estas funções contextuais. Email: marcellss@gmail.com.

A questão do gesto em música não é nova e tem sido elaborada, em maior ou menor grau, em vários círculos acadêmicos diferentes: no campo da composição, da cognição, da *performance*, entre outras áreas. A questão resiste, entretanto, a um tratamento simplista ou fugidio. Parte da gênese desta resistência parece estar ligada à trajetória cognitiva do fenômeno musical propriamente dito: o som se propaga, é ouvido, percebido e apreendido sem passar, necessariamente, por uma tentativa de notação ou teorização.

Ademais, a música não pode ser divorciada do meio sonoro; é este que permite a mediação entre o som e seu ouvinte. Quando um respondente ouve um som musical, conexões imediatas são estabelecidas. O meio sonoro permite o estabelecimento de relações cognitivas e processos de reconhecimento estruturais que se iniciam instantaneamente na resposta a qualquer configuração possível.² Esta configuração nos interessa sobremaneira, e adentra nossa experiência como parte de uma realidade concreta imediata afetando, enquanto fenômeno, nosso estado anterior.

Nesta relação quase imediata, o gesto se distingue pela conexão próxima com seu meio de transmissão ou propagação. Este artigo busca investigar uma definição adequada do gesto musical para dentro do universo da composição musical. Para tanto, é necessário introduzir o trabalho de dois compositores cuja pesquisa serve como base para a elaboração aqui proposta.

Trevor Wishart (1946), compositor inglês, desenvolve pesquisa na área de música eletrônica e eletroacústica. Sua teorização a respeito do objeto sonoro, numa abordagem crítica do processo de formação e concepção ligado à notação musical tradicional do Ocidente, fornece uma alternativa teórica propícia para a elaboração que se busca aqui do gesto musical. Especialmente em seu livro *On Sonic Art*, Wishart desenvolve uma referência importante para este texto devido ao seu foco sobre os pontos de intercessão entre a proposta de gesto musical e o aparato teórico que Wishart desenvolve em seu próprio trabalho para lidar com a questão do gesto musical e do objeto sonoro, ou evento sonoro, na composição.

O trabalho de Mark Sullivan fornece uma visão do gesto musical em termos da sua natureza e configuração. Sua tese de doutorado, *The Performance of Gesture: Musical Gesture, Then, and Now*, lida com a questão do gesto musical do ponto de vista filosófico e conceitual e apoia, especificamente, a discussão desenvolvida em torno do conceito de configuração. O trabalho de Sullivan complementa, assim, a pesquisa de Wishart e providencia o aporte geral em torno do conceito de gesto.

De maneira a estabelecer claramente a ponte entre as pesquisas dos dois autores e situá-las uma em relação à outra, vale mencionar algumas consonâncias significativas entre os desenvolvimentos teóricos destes autores. Primeiramente, ambos explicitam relações importantes entre o gesto musical e

² De acordo com Mark Sullivan (1984), compreendemos que o termo “meio” se refere ao processo através do qual o som se torna um fenômeno concreto: um instrumento, um alto-falante, a voz; e qualquer objeto utilizado para produzir som com intenções musicais pode ser considerado um meio associado a um gesto musical.

outras áreas correlatas que nos convém mencionar, de modo a conferir perspectiva à discussão sobre gesto e situá-la dentro de um quadro mais abrangente de definições. Em segundo lugar, os dois consideram que relações de analogia estabelecem pontes que, por sua vez, facilitam a representação de elementos que conferem sentido na música.

Estas analogias aparecem no trabalho de ambos os pesquisadores. Uma analogia recorrente é entre música e movimento, embora a questão da relação entre gesto e movimento seja abordada por cada um dos autores de maneira distinta. Para Sullivan, por exemplo, é possível estabelecer um paralelo entre música e movimentos físicos através do uso de analogias que demonstrem aproximação (Sullivan, 1984, p.25).

A outra relação significativa é entre música e linguagem. Esta é relevante devido ao emprego de uma terminologia oriunda do campo da linguística; termos como “discurso e “enunciado” provém daí e são incorporados aqui de maneira instrumental. O apoio proporcionado pelas pesquisas de Sullivan e Wishart é apropriado, especialmente no caso do segundo, porque cria precedência e abre espaço para este emprego de terminologias de outras áreas em um texto sobre música.

Sullivan e Wishart lidam com as similaridades entre gesto na linguística e na música usando exemplos diferentes, mas em ambos os casos a conexão está evidente. A relação não é, porém dogmatizada; pelo contrário. A busca, nos dois casos, é por uma distinção entre os domínios da música e da linguagem, na tentativa de um refinamento do conceito de gesto no campo da música. Existe também uma relação instrumental entre conceitos análogos entre as áreas, demonstrado principalmente pelo emprego de termos que descrevem os elementos em cada um dos campos e a organização destes elementos em sistemas mais ou menos complexos.

Nesse sentido, é preciso abordar com cuidado a relação entre música e linguagem, devido a uma confusão acadêmica recorrente (especialmente na área da cognição enquanto relacionada ao fenômeno da música): a problemática que surge quando se aborda a música como discurso e se estabelece um paralelo simplista com o campo da linguagem propriamente dito.

Não obstante, a escolha pelo uso do termo “discurso” é pertinente, e também está baseada no trabalho de Sullivan e Wishart. Neste artigo, a expressão “discurso” (musical) se refere à organização de eventos sonoros no tempo, e está ligado à coesão entre estes, à coerência de organização entre os elementos escolhidos e à natureza de sua manipulação. A expressão é empregada para descrever os processos de composição dentro do âmbito de uma obra específica, especialmente no que concerne à concatenação, relação e contraposição de enunciados musicais no desenvolvimento da composição.

Ao criar pontes com outras áreas de saber, a discussão assume uma natureza interdisciplinar. Isto propicia uma confusão de terminologias, descrições e tratamentos diferentes possíveis. Por isso, se faz necessário um ponto focal para a definição elaborada neste artigo do conceito de gesto para dentro da composição musical.

Wishart lida com a definição do gesto em música já no começo de seu livro *On Sonic Art*, buscando legitimar uma abordagem que seja útil em sua busca pela teorização pertinente de uma estética dirigida especificamente à eletroacústica. Ao se distanciar da notação ocidental tradicional e chamar a atenção para uma relação direta entre o fenômeno do fazer e o do ouvir no domínio do som enquanto forma de arte – perspectiva necessária quando se leva em conta o processo criativo ligado ao uso do computador, ferramenta hodierna essencial à produção eletroacústica – ele identifica o gesto como característica essencial a este processo: “A característica essencial desta comunhão musical direta é aquilo que eu irei descrever como gesto musical” (WISHART, 1996, p.17).³ Esta comunhão que ele descreve é aquela que se estabelece entre o som e o ouvinte, sem passar necessariamente pela notação musical, e que já foi mencionada anteriormente.

A questão da relação entre o gesto e a notação musical apresenta uma problemática própria, argumenta Wishart. Por sua própria natureza, o gesto evade a notação: “A estrutura gestual é o aspecto mais imediato da comunicação musical. É, porém, o mais evasivo em termos de notação (1996, p. 8).”⁴ Ele não é cristalizado na grafia. Não seria novidade dizer aqui que a notação musical não abarca todos os aspectos da música em si – pelo contrário, é um mapa que guia uma interpretação ou, em outras palavras, uma recriação. A dificuldade está no aspecto da ocorrência do fenômeno propriamente dito e do reconhecimento do gesto dentro deste contexto. Devido a esta natureza, não se pode capturá-lo no papel – é possível apenas, na melhor das hipóteses, indicar ou apontar para a intenção gestual que se busca para a composição.

É necessário, entretanto, esclarecer que uma leitura estritamente gestual tampouco abarca todos os aspectos da composição musical:

Não estou sugerindo, em nenhum momento, que a melodia seja reduzível a uma descrição puramente gestual. Quero apenas indicar que o pensamento gestual não está confinado apenas a aspectos da experiência sonora que não estejam normalmente notados na partitura. O dado importante a respeito de gesto ou morfologia dinâmica de maneira geral é que esta é essencialmente uma propriedade variável no tempo de um objeto sônico como um todo, e não pode ser atomizada do mesmo modo que componentes de altura numa treliça podem ser separados por sua notação individual (WISHART, 1996, p.112).⁵

Na citação acima, Wishart faz referência a dois postulados relacionados entre si. Primeiro, que nem todo aspecto do gesto musical escapa à partitura, mas que a essência de um gesto não está contida na sua notação. Segundo, Wishart propõe que o gesto musical acontece no tempo em si, e por isso não

³ Tradução do autor.

⁴ Tradução do autor.

⁵ Tradução do autor. Devido à terminologia empregada por Wishart nesta citação, ela está reproduzida a seguir no original: “I am not suggesting for one moment that melody is reducible purely to a gestural description but mean merely to indicate that gestural thinking is not confined solely to aspects of sound experience which are not normally notated. The important thing about gesture or dynamic morphology in general, is that it is essentially a time-varying property of a whole sonic object and cannot be atomized in the same way that pitch-lattice components can be separated through their discrete notation.”

pode ser dissecado em elementos componentes e cristalizado através desta notação. A “atomização” (termo empregado por ele) do gesto acarreta sua descaracterização.

De maneira a evitar a confusão mencionada acima, é preciso perguntar: qual seria, então, o aspecto deste gesto no domínio da composição musical?

Em uma leitura combinada das abordagens de Sullivan e de Wishart, alguns aspectos tratados por ambos se destacam, seja por sua recorrência, seja por sua estreita relação com a natureza do gesto musical. Essas características auxiliam na compreensão do conceito através do reconhecimento de traços específicos do gesto musical no contexto da composição. Esta estratégia permite uma elaboração mais clara e objetiva do desenvolvimento da composição que busca uma base de natureza gestual, menos fragmentada e menos dependente apenas dos elementos formantes da notação musical, como mencionado acima. Assim, é possível conferir destaque a alguns destes elementos que integram o fenômeno do gesto musical.

Sullivan argumenta que o gesto possui uma natureza híbrida, pois surge da configuração de elementos diferentes em um sistema:

Cada meio é distinguido como um todo. Algumas características dos fenômenos em que um meio manifesta seu comportamento ordenador e algumas características do comportamento ordenador que ele manifesta podem ser encontradas em, transferidas para, ou compartilhadas com outros meios. Mas nenhum meio pode ser preservado integralmente apenas como traços impressos sobre outro.

Um meio híbrido não combina duas ordens integralmente, criando outro meio inteiramente novo, que não seja equivalente aos dois que foram combinados para produzi-lo. Um meio híbrido cria sua integridade das partes de alguma ordem que outra ordem não pode preservar como um todo.

Um meio híbrido possui um nome: gesto.

O gesto é um meio híbrido. São necessários dois meios para produzir um gesto. *(Mesmo que um meio esteja presente apenas na memória, ou no comportamento cognitivo, ou na imaginação do respondente.)* (SULLIVAN, 1984, p.21-22.)⁶

Sullivan explica que o gesto resulta, em parte, da combinação de traços de dois meios, mesmo

⁶ Tradução do autor. Grifo do autor. A citação é complexa e vem carregada de terminologias empregadas por Sullivan em sua discussão. A seguir, a citação original em inglês: “Each medium is distinguished as a whole. Some characteristics of the phenomena in which a medium manifests its ordering behavior and some characteristics of the ordering behavior which it manifests can be found in, transferred to, or shared with other media. But no medium can be preserved whole as traces left in another.

A hybrid medium does not combine two orders as wholes, creating another, new whole, one that is not equivalent to the two that combined to produce it. A hybrid medium creates its wholeness from those parts of some order that another order cannot preserve as a whole.

A hybrid medium has a name: gesture.

Gesture is a hybrid medium. It takes two media to make one gesture. (Even if one medium is present only in the memory, or in the cognitive behavior, or in the imagination, of the respondent.)

que o componente de um destes meios esteja apenas na memória ou na imaginação do respondente.⁷ Isto significa que o gesto pode manter suas características mesmo quando é dissociado de seu meio original e trazido para outro. Um exemplo simples: um som de movimento ascendente simples, de um ponto mais baixo até outro mais alto, pode ser traduzido em um enunciado musical através de uma nota grave que, fazendo um *glissando*, sobe até outra mais aguda. O exemplo nasce no próprio texto de Sullivan (1984, p.62).

A descrição que Sullivan faz da composição de um gesto denota claramente esta natureza híbrida. Ele afirma que é intrínseca a relação entre a composição de um gesto e a criação de relações intencionadas entre um meio e outro (1984, p.23). Em outras palavras, a formação de um gesto passa pela conjugação de elementos oriundos de meios diferentes em um sistema híbrido; conjugação *intencionada*, segundo Sullivan. Este comentário implica o papel necessário da intencionalidade na construção do gesto.

O uso do termo “sistema” também advém da pesquisa de Sullivan:

(...) quando eu consigo descrever o relacionamento entre os estados do todo e os estados alcançáveis por cada elemento, de maneira que nenhuma mudança no estado do todo ocorra sem uma mudança no estado de pelo menos um elemento, e sem mudança do estado de um elemento no todo – o que denomino como sendo aquilo que faz a interação do elemento, como este funciona, então falarei de um sistema (SULLIVAN, 1984, p.24).⁸

Um sistema, portanto, consiste em uma configuração resultante dos diversos elementos que interagem para a formação de um todo. Por um lado, a flexibilidade da modificação de um ou mais elementos é uma característica inerente a uma configuração, pois ela é formada através da interação entre elementos. E por outro, a preservação das características de um ou mais elementos dentro deste todo é justamente o que traça o limite desta flexibilidade, e a violação do limite de flexibilidade desta configuração resulta na descaracterização do sistema – há um limite para a extensão e a natureza das transformações que se pode fazer sem descaracterizar o sistema – e, por conseguinte, o gesto construído.⁹

A partir desta posição de Sullivan, é possível argumentar que por trás desta insistência no caráter híbrido do gesto – e aqui pode-se estabelecer uma ponte com o trabalho de Wishart – está o

⁷ O “respondente” é aquele que responde, ou reage de qualquer forma possível, ao fenômeno musical que lhe é colocado.

⁸ Tradução do autor. O original lê: “...when I can describe the relationship between the states of the whole and the states attainable to each element so that no change of state of the whole occurs without a change of state of at least one element and no change of an element’s state in the whole – when I can describe what the interaction of the element does, how it functions, then I will speak of a system.”

⁹ Os termos “configuração” e “sistema” são empregados de maneira similar no texto. A principal diferenciação entre um e outro está apenas na aplicação: enquanto um “sistema”, conforme utilizado aqui, denota de maneira genérica uma rede de elementos relacionados em um “todo” (em outras palavras, um enunciado), o termo “configuração” é utilizado para falar de um sistema específico. Na discussão da composição adiante, o termo “configuração” refere-se a um gesto ou suas reconfigurações. Em todo caso, ambos servem para denotar uma rede de elementos em interação.

reconhecimento de que o gesto é uma rede de relações entre elementos diversos. Wishart escolhe representar esta interação entre elementos como uma treliça (*lattice*) tridimensional, sobre a qual se estabelecem relações. No caso do trabalho de Wishart, o exemplo da treliça é construído sobre três elementos: altura, duração e timbre, que interagem sobre esta treliça tridimensional para formar uma rede de interações (1996, p.26). Note-se que este exemplo da treliça dado por Wishart está contextualizado justamente em um texto crítico em relação à tríade altura/duração/timbre. Mesmo assim, o exemplo é útil.

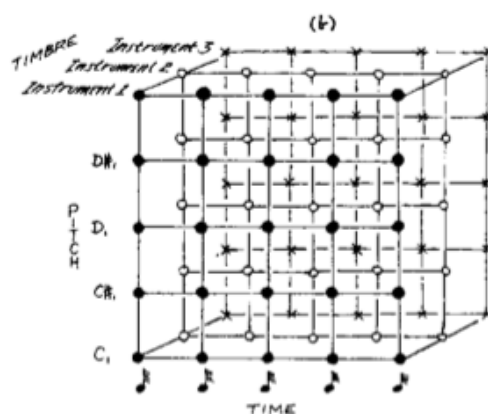


Fig 1 – Música sobre uma treliça tridimensional (representação esquemática). (WISHART, p.26)

A descrição de Sullivan que denota este mesmo fenômeno é levemente diferente, mas não diverge da de Wishart, quando ele diz que um respondente, ao notar o gesto de um evento, não registra de maneira separada cada componente. O respondente registra as *relações* entre os componentes (1984, p.51). Já Godøy, escrevendo em *New Perspectives on Music and Gesture*, afirma que “o agrupamento de sons musicais significa que alguns eventos, incluindo o ataque de notas, mudanças de frequência e evoluções timbrísticas, são fundidos em unidades maiores”(GRITTEN e KING, 2011, p.71).¹⁰

O que Sullivan aponta aqui é justamente que o reconhecimento de um gesto – este reconhecimento imediato que Wishart descreve e do qual falamos anteriormente – acontece de maneira holística, e não através de uma mera composição intencional de fragmentos. Wishart trabalha na mesma direção. Falando do aspecto melódico da composição, ele diz:

Eu gostaria de sugerir que a percepção de uma verdadeira melodia como um todo coerente tem algo a ver com a sua relação com um gesto articulado de maneira coerente – a codificação de prática motívica, começando primeiramente com notação nêumica, é parte de um ímpeto puritano aparente na civilização cristã ocidental (WISHART, 1996, p.112).¹¹

¹⁰ Tradução do autor.

¹¹ Tradução do autor.

Ele argumenta, portanto, que o “todo coerente” precisa estar atrelado a um gesto coerentemente articulado: o gesto se estabelece através do seu todo. Ele se impõe através da rede de relações formadas entre seus elementos formantes.¹² Reconhecer um gesto é reconhecer a configuração desta rede aliada à intencionalidade gestual inerente ao mesmo.

Através deste enfoque do gesto em música, Sullivan vê uma abertura para a composição musical:

Penso agora que o termo [gesto musical] pode servir tanto para minha composição quanto para minhas tentativas de responder ao trabalho de outros compositores, como um termo requerido que pode ser empregado para falar de relacionamentos criados através de parâmetros em interação, como também para falar de relações entre eventos em meios diferentes (SULLIVAN, 1984, p.2).¹³

Wishart sugere uma proposta de conceituação mais objetiva que descreve o estabelecimento dos elementos formantes do gesto sobre a treliça tridimensional. A partir da configuração dos elementos em interação nesta treliça, surgiria o gesto – que precisa ser compreendido a partir desta configuração. Embora a abordagem de Wishart não esteja alinhada completamente com a que se desenvolve neste artigo em torno do gesto, o exemplo da treliça serve como uma demonstração concreta desta rede que se estabelece para formar um gesto. Esta questão, concernente à interação entre elementos e suas implicações para a concepção de gesto em música, é essencial no desenvolvimento da argumentação deste texto.

É possível propor a partir da argumentação acima que uma rede de interações entre elementos é o que confere estrutura a um gesto musical. No processo de composição, porém, não se trata apenas de gestos individuais, e tampouco se trabalha com um gesto por vez. Do mesmo modo como dentro de uma configuração se estabelecem relações entre elementos, acontece também interação entre agrupamentos de relações – em outras palavras, entre gestos. É necessário, portanto, criar a possibilidade de tratar um gesto como uma unidade, ou agrupamento, que possibilite um olhar mais abrangente da composição na medida em que se vislumbra as interações entre gestos diferentes na peça. Para este fim, introduz-se agora o conceito de enunciado (*utterance*), que é necessário para atender a esta demanda específica.

O conceito de enunciado, trazido da linguística para o âmbito da música, é importante na leitura que ambos os autores fazem do gesto musical. Wishart, em especial, discorre significativamente sobre o

¹² A expressão “rede de relações” é empregada no decorrer do texto de maneira bem específica. É considerada um sinônimo de “configuração” no âmbito desta discussão. Não é uma estrutura bidimensional que se quer apontar através do uso do termo “rede”, e sim no sentido de um “network” de relações possíveis entre quaisquer elementos potencialmente relacionáveis, em qualquer dimensão possível. O termo não sugere uma limitação bidimensional inerente à notação ocidental; pelo contrário, o conceito sugerido aqui é de uma flexibilidade espacial maior, com relações possíveis em diversas direções e planos.

¹³ Tradução do autor.

emprego e a definição de um enunciado no âmbito da composição musical, e emprega o termo de modo correlato ao uso que Bakhtin, linguista russo, faz dele em seus estudos.

Em um artigo intitulado *The Problem of Speech Genres*, publicado em *Speech Genres & Other Late Essays* em 1986, Bakhtin argumenta que um enunciado é uma unidade reconhecível de discurso. Em outras palavras, é uma unidade que se pode reconhecer como tendo intenção discursiva. Bakhtin sugere que um ouvinte, ao perceber o significado de um discurso, assume simultaneamente uma atitude de algum modo responsiva a este discurso. Ele argumenta que o ouvinte pressupõe a existência de enunciados precedentes ao dele, com os quais o seu próprio enunciado estabelece relações. Bakhtin propõe, por conseguinte, que qualquer enunciado é um elo em uma corrente organizada, uma corrente complexa formada de enunciados.

Entre as características colocadas por Bakhtin para este enunciado, uma é especialmente relevante aqui: o reconhecimento de limites, relativamente discerníveis, entre enunciados, e a importância destes limites no estabelecimento de uma corrente mais complexa de enunciados. (BAKHTIN, 1986, p.68-71). Em um artigo que discute precisamente a questão do enunciado em Bakhtin, McChord afirma que, para o linguista russo, o enunciado é “a unidade real de comunicação discursiva” (McChord, 1999, p.5).¹⁴ Devido a estes limites, pode-se discernir entre um enunciado e o próximo, e criar relações com futuras aparições deste enunciado no discurso.

Bakhtin propõe que o discurso da linguagem acontece através de um encadeamento complexo de unidades de discurso – os enunciados, que são limitados pela existência de uma resposta que subentende uma compreensão deste enunciado em algum nível. Mantendo à parte todas as implicações linguísticas do conceito para o seu domínio de origem, a definição de enunciado aqui proposta em relação ao gesto é muito similar: um enunciado musical seria um sistema reconhecível, a partir do qual se constrói, de maneira mais complexa, um discurso musical, formado por elementos musicais. Trazido para este âmbito, o conceito se torna importante para o reconhecimento e para o tratamento do gesto musical: uma unidade de relações musicais que são reconhecíveis como uma espécie de “unidade de intenção”.

O próprio Wishart, em seu livro, baseia-se no conceito de enunciado em aplicação direta ao universo da música, num capítulo denominado justamente *Utterance* (capítulo 9). Ele parte para uma argumentação que já pressupõe, por parte do leitor, uma compreensão do conceito – e seu emprego do termo em relação à música está bastante alinhado com a concepção de Bakhtin em seus escritos mais tardios.

O conceito de enunciado empregado em ligação com o gesto musical é importante para esta discussão porque permite o tratamento do gesto em alguns aspectos significativos: o de uma unidade

¹⁴ Tradução do autor.

híbrida, reconhecível como tal dentro do contexto da composição; como uma possibilidade de construção na busca de uma arquitetura composicional estabelecida a partir de gestos musicais; e ao buscar-se evitar uma fragmentação dos elementos formantes do gesto, tendência intrínseca à tradição ocidental de composição e análise musical.

Esta última permanece sendo tendência na tradição clássica ocidental de composição e análise da música. Nas palavras de Wishart: “A tradição da música de arte clássica ocidental é frequentemente reconhecida pela sua rejeição do conceito de enunciado” (WISHART, 1996, p.257).¹⁵ Ele sugere, portanto, uma espécie de negligência do conceito de enunciado no olhar desta tradição ocidental para sua própria música.

A crítica de Wishart, neste caso específico, relaciona a crítica do autor à concepção ocidental de notação que foi mencionada anteriormente com a negação do enunciado nesta mesma tradição. Ao buscar uma atomização do discurso musical através do reconhecimento de elementos isolados e parâmetros categorizados, a tradição musical ocidental criou limites para si mesma tanto na produção musical quanto nas elaborações acadêmicas desenvolvidas em cima desta produção, tais como a análise musical. Wishart coloca: “É muito importante compreender que a treliça é um construto conceitual. Somos nós que decidimos construir nossa arquitetura musical sobre a treliça” (WISHART, 1996, p.29).¹⁶ Um sistema de notação que dá ênfase primordialmente à altura e à duração acaba, em outras palavras, centralizando a criação e a discussão em torno destes mesmos elementos integrantes.

Este seria, para Wishart, um dos principais dificultadores na discussão do gesto, porque a rede de relações entre elementos que forma o gesto não se presta a uma redução simplista para estes elementos integrantes, especialmente enquanto eles estiverem separados em categorias específicas. Desta resistência surge a negação do enunciado: justamente devido ao fato de este enunciado, compreendido de maneira gestual, se sustentar pela existência e pelo reconhecimento dessas relações, ele foge à categorização e à atomização – para usar, mais uma vez, a terminologia de Wishart.

Sullivan, por sua vez, esboça uma crítica nesta mesma direção, dizendo que cada vez menos compositores têm se mostrado capazes de tratar o gesto como uma relação concomitante entre altura, ritmo, ou qualquer outro parâmetro envolvido na composição musical (1984, p.45).

Essa dificuldade de tratar os elementos da composição holisticamente, como parte integrante de um todo, seria um dos quesitos responsáveis pela resistência em se tratar o gesto musical de maneira bem articulada. A ênfase, nesta tradição ocidental mencionada aqui, é outra: ela está nas notas, nas

¹⁵ Tradução do autor. No inglês: “The Western classical art music tradition is often noteworthy for its rejection of the concept of utterance.”

¹⁶ Tradução do autor. *Treliça* foi a tradução de “lattice” utilizada ao longo desta dissertação. O termo é importantíssimo na discussão de Wishart. Le-se no original: “It is very important to understand that the lattice is a conceptual construct. It is we who have decided to construct our musical architecture on the lattice.”

durações e em uma abordagem centrada na notação musical, e não no fenômeno imediato da criação, interpretação e audição da obra musical.

A questão da intenção é, neste contexto, bastante importante. A ligação de um enunciado com uma intenção específica por parte do compositor é um aspecto essencial para a compreensão do gesto musical. Isto se deve a algumas razões.

Essa relação é significativa porque o reconhecimento de um enunciado está necessariamente ligado à conferência de um significado a esse enunciado. Não se percebe o enunciado de forma vazia – pelo contrário, a busca por relações faz parte do próprio processo cognitivo através do qual se busca compreender uma composição musical.

Que fique claro aqui que a argumentação colocada não é uma tentativa de conferir significado discursivo linguístico ao enunciado musical; isto seria um equívoco e tira de perspectiva a argumentação proposta. Ao contrário, é um reconhecimento que acontece nos próprios termos de um discurso musical e que leva em conta os elementos deste – sempre de forma holística, através do reconhecimento das relações contidas no referido discurso. Nem o autor deste artigo e tampouco os pesquisadores aqui mencionados buscam uma relação subjetiva ou romântica entre texto e som. Wishart chega a afirmar categoricamente que não está buscando uma elaboração poética da experiência sonora (1996, p.111).

Pelo contrário: o que se estabelece aqui é o simples reconhecimento de que a experiência do gesto – não apenas no caso da música, como também em outras áreas – é real e têm gênese concreta. A experiência de um gesto passa pelo reconhecimento de uma rede de relações que se coloca como cognoscível nos termos discursivos da própria experiência. A análise do gesto não se resume, portanto, ao universo musical: “A análise gestural pode, de fato, ser estendida a domínios de atividade humana que não envolvam a produção de som” (WISHART, 1996, p.114).¹⁷

Mas ao focalizar a discussão do gesto na questão musical é possível propor que a reação do ouvinte, ao reconhecer um gesto musical, seja a busca imediata de uma intencionalidade que esteja ligada, ou que seja pelo menos relacionável, ao evento sonoro propriamente dito: “Na maioria dos casos normais, porém, em que seres humanos são ouvidos produzindo sons, temos a tendência de imputar intenção ao evento sônico” (WISHART, 1996, p.240).¹⁸ Isto nada mais é do que o reconhecimento de uma tendência humana *per se*, e não a busca por forçar significados alheios a qualquer sistema – antes, é uma simples descrição de algo facilmente verificável e, no caso de Sullivan, Wishart e mesmo Bakhtin, trabalhado teoricamente em suas respectivas pesquisas.

¹⁷ Tradução do autor.

¹⁸ Tradução do autor.

É neste contexto que se pode delinear agora um sistema de elementos musicais formantes como um gesto musical, pois ele é definido por essa intencionalidade, que perpassa tanto o processo de criação quanto o processo de escuta, e a fragmentação de um enunciado necessariamente termina por dissociar essa intencionalidade do material musical propriamente dito.

O problema que se nos depara agora é justamente quanto à dificuldade de lidar com esses enunciados, reconhecidas ou não as intenções relacionadas, no âmbito de uma discussão objetiva do gesto. A sugestão passa pelo reconhecimento dos aspectos morfológicos contidos na construção de um dado gesto. Wishart sugere que a evidência do gesto musical está justamente nesta morfologia, e também através do modelamento geral de grupos, frases, etc.” (1996, p.17).¹⁹ A diferença entre a abordagem morfológica que se sugere aqui e uma análise tradicional que se baseia nos elementos reduzíveis à partitura está principalmente no fato de que a morfologia proposta é interna ao gesto e está preocupada com a manutenção desta intencionalidade em uma configuração gestual, enquanto a análise fragmentária parte de prepostos externos ao gesto musical propriamente dito e não está comprometida com a preservação desse gesto.

Buscando esclarecer isto, voltemos ao exemplo da treliça de Wishart, relacionada à questão do enunciado. Como descrito anteriormente, esta treliça tridimensional seria formada pelo cruzamento dos elementos de frequência, timbre e duração de cada som contido na composição: “Portanto, a música pode agora ser vista como acontecendo sobre uma treliça tridimensional. As três dimensões seriam formadas por alturas específicas, valores de duração específicos, e objetos timbrísticos específicos (ou tipos instrumentais)” (WISHART, 1996, p.25).²⁰

Depois de propor este modelo e partir dele, o próprio Wishart sugere que seria possível derivar uma sintaxe para descrever a morfologia do gesto contido no evento sonoro: “estabelecemos que uma estrutura hierárquica de agrupamentos – uma sintaxe – pode ser estabelecida para uma corrente de enunciados” (WISHART, 1996, p.261).²¹ Na mesma página, ele oferece três exemplos de sistemas de enunciados que empregam uma sintaxe: a canção dos pássaros, a música humana e a linguagem humana (WISHART, 1996, p.261).

Uma última colocação se faz necessária em relação à natureza do gesto, à guisa de esclarecimento, e com base no trabalho de Sullivan. Este argumenta que não é possível eximir-se do gesto na composição. O gesto irá se estabelecer em relação com o evento sonoro, e o desafio do compositor é

¹⁹ Tradução do autor. Devido ao emprego de uma terminologia específica por parte de Wishart, utilizada por nós nesta dissertação, a citação encontra-se aqui também no original: “...musical gesture is evidenced in the internal morphology of sound-objects and also in the overall shaping of groups, phrases, etc.”.

²⁰ Tradução do autor.

²¹ Tradução do autor.

justamente encontrar maneiras de incluir em sua composição os gestos alinhados com as suas intenções musicais. Não se pode escapar ao gesto – ele existirá, consciente ou inconscientemente.

É por esta razão que a atenção ao gesto é tão importante; para que o discurso musical siga uma coerência de enunciados que estejam alinhados com a intenção discursiva do compositor. Além do mais, segundo Sullivan, o gesto musical em si contribui para a determinação da escuta que se faz da obra musical: “O gesto ajuda a atrair a atenção do respondente para algumas coisas e para longe de outras” (SULLIVAN, 1984, p.39).²²

Visto deste prisma, ele se torna uma ferramenta essencial para direcionar a atenção do ouvinte na condução deste através da peça que se desenrola. Negligenciar a importância do gesto é omissão que aumenta o risco de uma “escuta desgovernada” por parte do ouvinte. O compositor que se isenta de controlar, até o limite de sua capacidade, esta escuta através da condução gestual negligencia o aspecto talvez mais importante da música: o reconhecimento da intenção e direcionamento de seus esforços criativos.

Se este for o caso, como desenvolver um tratamento adequado do gesto na composição? Cabe a cada compositor, ao perceber a importância do reconhecimento e de um bom tratamento desta questão no desenvolvimento da sua linguagem composicional, buscar maneiras de resolver o impasse que é colocado pela existência do gesto em música e pela intencionalidade que é intrínseca ao impulso de composição do criador da obra. A história da composição musical demonstra múltiplas maneiras de desenvolver esta percepção gestual e sua resolução formal no exercício criativo. É de fato possível que inserir-se em uma tradição ou metodologia já existente seja uma alternativa viável. Também é verossímil supor que, para alguns compositores, o desenvolvimento de novas maneiras e metodologias para lidar com a questão do gesto no desenvolvimento de uma linguagem própria de composição seja essencial para o bom cumprimento de sua tarefa.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. M. The Problem of Speech Genres. In: *Speech Genres and Other Late Essays*, Tradução de Vern W. McGee. Texas: University of Texas Press, 1986, p.60-102.

GRITTEN, Anthony e KING, Elaine. *New Perspectives on Music and Gesture*. Ashgate Publishing, 2011.

McCHORD, Michael A.: *The Utterance as Speech Genre in Mikhail Bakhtin's Philosophy of Language*. University of Nevada, English Department, 1999.

SULLIVAN, Mark Valentine. *The Performance of Gesture: Musical Gesture, Then, and Now*. Urbana, Illinois: University of Illinois at Urbana-Champaign, 1984. Tese de Doutorado.

WISHART, Trevor. *On Sonic Art*. Netherlands: Harwood Academic Publishers, 1996.

²² Tradução do autor.