

Aspectos do gesto cênico-musical na interação entre texto e música na composição

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: COMPOSIÇÃO E SONOLOGIA

Antonio Luiz Drummond Miranda
Universidade Federal da Paraíba
luidrummond@hotmail.com

José Orlando Alves
Universidade Federal da Paraíba
jorlandoalves2006@gmail.com

Resumo. Esse artigo trata de considerações sobre o gesto cênico-musical na composição de um seguimento de autoria do primeiro autor, que integra uma obra em andamento resultante da pesquisa desenvolvida no curso de mestrado. O objetivo deste trabalho será abordar alguns dos procedimentos composicionais advindos do séc. XX que expandiram as possibilidades interpretativas, assim como o acréscimo do conceito de gesto cênico-musical, como elemento fundamental para os compositores do gênero música-teatro, iniciado nos anos 50. A conceituação do gesto cênico-musical é um aspecto dentre outros pesquisados durante o mestrado. Em um segundo momento, discutiremos aspectos metodológicos da pesquisa empírica que permitiu avaliar o impacto do gesto na composição do seguimento finalizado. Concluimos que a utilização dos gestos no espectro cênico-musical contribuiu para endossar o conteúdo semântico, de forma orgânica, do texto escolhido.

Palavras-chave. Gesto, Música-teatro, Composição, Texto, Voz

Aspects of the Scenic-musical Gesture in the Interaction Between Text and Music in Composition

Abstract. This article deals with considerations about the scenic-musical gesture in the composition of a follow-up authored by the first author, which integrates a work in progress resulting from the research carried out in the master's course. The objective of this work will be to address some of the compositional procedures arising from the 20th century. XX that expanded the interpretative possibilities, as well as the addition of the concept of scenic-musical gesture, as a fundamental element for composers of the music-theater genre, started in the 50s. The conceptualization of scenic-musical gesture is one aspect among others researched during the master's degree. In a second moment, we will discuss methodological aspects of the empirical research that allowed evaluating the impact of the gesture in the composition of the finished segment. We conclude that the use of gestures in the scenic-musical spectrum contributed to endorsing the semantic content, in an organic way, of the chosen text.

Keywords. Gesture, Music theater, Composition, Text, Voice

1.Introdução

Texto e música são próximos desde o início da história da música ocidental documentada, onde, na Grécia antiga, o termo “*mousike*” unia palavra e música em um elemento único e indivisível, “uma unidade integrada de melodia e verso e representativa do principal canal de formação dos homens” (GALINDO, 2006, p. 03). Por certo que essa relação entre palavra e música se modificou pelos séculos, pelos períodos e pelas culturas ao longo da história. Porém, no séc. XX, essa relação se pluralizou, diversificando as possibilidades estéticas de cada um desses elementos, assim como suas interações. Para o propósito desse artigo, é crucial abordar aspectos das relações entre texto e música na primeira metade do séc. XX e como as diferentes perspectivas ampliaram as possibilidades composicionais, abrindo caminho para que uma nova geração de compositores que se ocuparam não só as possibilidades do instrumento vocal, como também da interação das características semânticas do discurso com o gesto, elemento crucial para esse artigo.

Esse artigo é o resultado de considerações preliminares sobre o processo composicional que resultou na criação de um seguimento, que integra uma obra maior, composta para cantora/narradora e quinteto de cordas, realizado durante o curso de mestrado em composição. Embora o escopo da pesquisa seja amplo, englobando elementos intertextuais e espectrais, nesse artigo o objetivo será focar será somente no gesto como ferramenta composicional, tanto no âmbito musical quanto cênico, além de considerações sobre o canto e narração.

O texto escolhido como ponto de partida para o processo de criação musical foi o discurso de aceitação do prêmio Nobel da paz, proferido por Malala Yousafzai em 2014. Malala, vítima de uma ação terrorista, foi atingida na cabeça por um tiro em 2012, “iniciando discussões a respeito da educação feminina no Paquistão e no Mundo” (PESSOA, 2015, p. 01). Seu posicionamento frente a um pensamento fundamentalista fez da jovem paquistanesa o “símbolo de um movimento que tem muitos representantes poderosos pelo grande oriente médio” (CAFERRI, 2011, p. 02). Pelo impacto e reflexão que o referido discurso gerou à atualidade, nos estimulou a reverbera-lo em um ambiente artístico-musical, buscando preservar seus principais argumentos.

No século XX, novas formas de produção vocal passaram a ser consideradas como musicais, ampliando suas possibilidades, como o *sprechgesang* que fundem canto e fala (SILVA, 2021, p. 02). Outro exemplo é a narração inserida dentro do contexto musical em “História do Soldado” de Stravinsky (GUISAN, 2004, p. 196). Podemos citar também sons não-verbais, fundamentais em obras como a *Aria* de Cage e a *Sequenza III* de Berio.

Como é possível atestar em várias das performances dessas obras, o gesto, que não necessariamente é uma proposição composicional, vem à tona, buscando dialogar com o material semântico pertencente ao texto ou, por vezes, de contrariá-lo. Todas as possibilidades exploradas pelos compositores do século passado permitiram assim, uma ampliação das ferramentas para o instrumento vocal a ser utilizado por compositores das safras seguintes.

Como dito anteriormente, esse artigo se debruça sobre o gesto como ferramenta composicional (ALVES, 2021), tanto analisando compositores que o utilizam dentro do âmbito musical no que Deleuze (*apud* GOUVEIA, 2010, p. 58; DELEUZE, 1996) categoriza enquanto gesto figurado, quanto analisando o componente cênico do gesto em obras pertencentes à vertente música-teatro, oriunda da década de 50 do séc. passado. Ainda é possível notar compositores (CARVALHO, 2017) que utilizam o gesto de maneira mista, sendo categorizada por nós como gesto cênico-musical. Como desfecho desse artigo, nos interessa uma experimentação composicional empírica utilizando dessas três categorias: gesto musical, gesto cênico e gesto cênico-musical e ponderar acerca dos desdobramentos que a utilização dessas categorias gera.

As considerações apresentadas aqui se referem a um segmento finalizado em março de 2023, parte de uma obra de maior proporção. No entanto, já existem indícios que permitem concluir e demonstrar os gestos das categorias cênico-musicais utilizados como ferramenta no processo criativo e o seu potencial como elemento visual, imbuído de significado, e sua capacidade comunicativa para com a plateia.

2. Fundamentação Teórica

Se a música é de fato uma linguagem, ela é uma linguagem dos gestos: de ações diretas, de pausas, de começos e fins, de crescentes e quedas, de afeto e de vagareza [...] (CONE *apud* CARVALHO, 2017, p. 4).

O elemento gestual é de fundamental interesse ao entender que um texto, quando proferido, naturalmente é acompanhado de uma gesticulação por parte do orador. Segundo Arantes (2008, p. 6) o gesto “participa de forma integrada com a fala, permitindo que ambos tornem-se veículos diferentes de um mesmo processo simbólico, definido como linguagem”. A busca por um melhor entendimento do gesto e como ele pode servir como ferramenta composicional para acrescer ao texto falado há de impactar diretamente a obra resultante.

O estudo do movimento não é algo alheio ao universo musical e muito menos recente ou próprio do séc. XX, como ressaltam Godoy e Leman, a ligação entre movimento e música é algo essencial:

Acreditamos que as experiências musicais estão intimamente ligadas com as experiências de movimento: os musicistas fazem música com os movimentos e as pessoas frequentemente fazem ou imaginam movimentos quando escutam música. (GODOY & LEMAN *apud* ZAVALA, 2012, p. 01).

No entanto, mesmo que presente no estudo da interpretação musical, “em grande parte dos tratados, a técnica exerce uma função essencialmente ligada aos aspectos mecânicos da realização sonora.” (ZAVALA, 2012, p. 06). Esse cuidado dado por parte do instrumentista ao movimento para a realização musical, entendendo a técnica, por parte dos dicionários, como uma ferramenta para se alcançar a arte e não sendo a arte em si (ibid, 2012, p.6). Segundo Chiantore (*apud* ZAVALA, 2012, p. 06), “a moderna tendência de separar técnica e arte denuncia uma das peculiaridades da nossa cultura: a separação entre significado interior e forma exterior de uma ação”.

O termo gesto, ao contrário do termo movimento, “abrange um grande número de diferentes conceitos e definições” (CARVALHO, 2017, p. 2). Ao atentar para o universo musical performático, alguns autores procuraram categorizá-los, no intuito de se estabelecer uma tipologia gestual. Se faz necessário entender que a tipologia gestual não propõe “criar um sistema absoluto de classificação, mas apontar algumas das diferentes funções dos gestos” (JENSENIUS *et al*, 2009, p. 13).

Delalande (*apud* GOUVEIA, 2010, p. 58; DELALANDE, 1988) realiza uma tripartição dos gestos. A primeira categoria é o gesto efeto, o gesto necessário para a produção mecânica de um som (abaixar a tecla do piano, por exemplo). A segunda categoria: o gesto acompanhador, todos aqueles gestos que não são estritamente essenciais para a produção sonora, mas, mesmo assim se fazem presentes, colaborando com o resultado sonoro

(a respiração ou gestos faciais). A terceira e última categoria: o gesto figurado, aquele que é perceptível no material musical, sem que seja necessária a presença de um performer para ser notada (a tensão vinda de uma modulação, o repouso vindo de uma cadência).

Jensenius (2009, p. 11) apresenta uma classificação quádrupla: a primeira categoria - gestos produtores do som, aqueles responsáveis diretamente pelo resultado sonoro. A segunda categoria - gestos comunicativos, aqueles que carregam algum tipo de informação, seja de *performer* para *performer* ou de *performe* para o público. A terceira categoria - gestos facilitadores do som, aqueles que não estão diretamente envolvidos na produção sonora, mas, de alguma forma, auxiliam nessa produção, e a última categoria - os gestos acompanhadores de som, aqueles que resultam do material musical.

Embora parte dessas categorias estabelecidas por ambos os autores possam ser compreendidas como um movimento corporal (gesto efetor de Delalande e gesto produtor de som de Jensenius), o elemento comunicador se amplifica quando o próprio Jensenius (2009, p. 13) afirma que todos os movimentos de uma *performance* podem ser considerados como uma forma de comunicação.

Por apresentar um poder expressivo e ser portador de significado, o termo gesto se caracteriza à parte de um outro movimento: “O gesto é tomado aqui em um sentido amplo. Não significa simplesmente um movimento, mas um movimento que pode expressar algo. Portanto, é um movimento que possui significado” (IAZZETTA, 2000, p. 13, tradução nossa).

A ideia de um gesto imbuído de significado é corroborada por Zbikowsky (*apud* CARVALHO, 2017, p. 02) e por Gouveia (2010, p. 49), nos levando a rever seu papel em uma apresentação artística, a repensar a manutenção dessa ruptura entre técnica e essência artística, a questionar essa segmentação entre compositor e *performer*.

Iazzetta (2000, p. 12) aponta o interesse pelo gesto como algo recente na virada do século. Com a chegada da música eletrônica, por vezes a *performance* eliminava o papel tradicional do intérprete. A ausência da fisicalidade do gesto, a partir de então, se tornou objeto de estudo.

Uma vez que comunicação é palavra-chave na definição do gesto, é importante ressaltar a relevância do receptor nesse processo comunicativo. Godoy (*apud* THOMPSON, 2014, p. 06, tradução nossa) apresenta suas ideias através do prisma da teoria motora (Motor Theory), argumentando que “a percepção do som é diretamente ligada com as simulações mentais dos gestos que nós acreditamos terem sido feitos para a produção do som”. Dessa

forma, é importante falar que, quando ouvimos música, simulamos os gestos produtores de som mentalmente de acordo com a nossas experiências próprias.

Gouveia (2010, p. 49) concorda que a capacidade comunicativa do gesto só ocorre quando o mesmo é inserido em um cenário cultural específico. Trevarthen (*apud* THOMPSON, 2014, p. 7) nomeia de regulação sócio-ceptiva “os fazeres musicais que compactuam dos mesmos fatores, tais como: costumes, símbolos e linguagens”, apontando que tal regulação é o que permite entendimento entre músicos e ouvintes. Thompson (2014, p. 03, tradução nossa), no entanto, subdivide gestos em universais (“um fortíssimo que remete a poder e força”) e subjetivos.

Sabendo do potencial expressivo do gesto, esse elemento começou a ser incorporado como ferramenta composicional. Lachenmann, por exemplo “atribuiu ao gesto instrumental novas dimensões sensoriais, além da auditiva e do visual, e um potencial cinético inusitado, fato sem dúvida inovador na maneira de se abordar o instrumento” (Weiss, 2019, p. 04).

Alves adota o termo “gesto composicional” como elemento coordenador das sonoridades de seu trabalho e salientando quão determinante é o gesto para sua obra *Pantomimas VII*:

Adotamos o termo Gesto Composicional (G. C.) para estruturar sonoridades relacionadas à criação e construção de uma ideia musical dentro de um domínio discreto, traduzidas em incisos, motivos e frases que se destacam no fluxo musical. (...) o gesto composicional emerge da experimentação e materializa-se como fragmento que guarda identidade e personalidade própria (ALVES; MANZOLLI *apud* ALVES, 2021, p.02).

Carvalho (2017, p. 07, tradução nossa) possui a mesma visão da importância do gesto para o discurso musical: “acredito que qualquer gesto musical, possuidor de um sentido específico, pode facilmente se tornar componente essencial do processo comunicativo composicional”.

Retomando o percurso histórico, na década de 50 do século passado, um grupo de compositores atentou ao gesto e às suas possibilidades. Embora outros gêneros musicais o tenham absorvido, dessa vez, o gesto parte de um discurso musical e alcança o componente cênico: a música-teatro.

Durante a primeira metade do séc. XX, como visto anteriormente, muitas foram as tentativas de aproximar, não somente texto da música, mas a musica das outras atividades

artísticas que fugissem dos padrões instituídos nos séculos passados. (MAGRE, 2016, p. 907). Se a Europa vivia um momento em que os compositores dodecafônicos e seriais alcançavam grande visibilidade, foi a partir dos compositores experimentalistas, tendo a figura de John Cage como “ponto de virada decisivo” (MAGRE, 2022, p. 57), que os ares artísticos europeus se modificariam.

Attinello (*apud* MAGRE, 2016, p. 910) aponta a conferência proferida por Cage em Darmstadt, 1958 um ponto chave para a mudança da cena musical europeia. As ideias de Cage modificaram Darmstadt que, desde 1946, era centro europeu da nova música. Tais ideias formaram uma nova geração de compositores (MAGRE, 2017, p. 33-34), estando Berio, Bussotti, Ligeti e Kagel nessa safra.

Com essa safra de compositores explorando a função cênica do gesto, é visível, do nosso ponto de vista, que tal função extrapola as categorias propostas por Jensenius e Delalande. O elemento cênico evidencia por outro prisma o significado tão essencial ao gesto, sem obrigatoriamente lhe destituir das funções de gesto figurado, gesto acompanhante ou comunicativo. O gesto com função cênica, pensado como ferramenta composicional, acresce às categorizações próprias do universo musical um elemento interdisciplinar que não nega as funções de tais categorias, mas carece de uma definição que comporte sua singularidade.

A partir dessa necessidade, elaboramos três categorias gestuais: (1) o gesto musical, onde elementos musicais como altura, timbre, dinâmica e articulação proporcionam características geradoras de um gesto a ser interpretado por performers e ouvintes, (2) o gesto cênico, categoria interdisciplinar advinda do teatro que compõe a performance sem se utilizar de componentes tradicionais da música de concerto, e, por fim, (3) o gesto cênico-musical, aquele que une ambas as esferas, onde ambos os elementos, cênicos e musicais, interagem em prol do significado portado pelo gesto.

Uma obra que ilustra com perfeição as três categorias aqui expostas é a obra “MM51” de Kagel. Definida pelo seu subtítulo como uma peça de música de filme para piano, essa obra escrita propõe diversos elementos gestuais a serem ressaltados aqui. Por ser uma música relacionada diretamente com o cinema, parte do material musical é baseado em clichês da música descritiva: “Já com os primeiros acordes da peça, o ouvinte pode reconhecer aquele repertório de anedotas acústicas prontamente dissociáveis da ilustração de imagens em movimento” (KAGEL *apud* OLIVEIRA, 2019, p. 135). Dessa forma, o compositor espera que o público reconheça esses **gestos musicais** “mesmo sem a projeção de imagens” (IBID, 2019,

p. 135). Em um segundo momento, o pianista deve, com um pedal, alterar o tempo metronômico sem cessar sua execução ao piano. Pelas instruções do próprio compositor, fica clara a exigência de interação entre o som do piano e do metrônomo, assim como o gesto que altera essa relação, sendo ele categorizado por nós como um **gesto cênico-musical** que Oliveira nomeia de jogo sônico-cênico (OLIVEIRA, 2019, p. 135). Por fim, no último momento da obra, cabe ao pianista, já sem interações com o instrumento, levar a mão ao peito e fazer uma cara de susto. Esse gesto, embora ligado a todo o discurso musical antes exposto, é categorizado por nós como **gesto cênico**.

Kagel se transformou em uma figura central para o que seria conhecido posteriormente como teatro instrumental ou música-teatro. Junto a ele, Schnebel, Berio, Ligeti e Gilberto Mendes exploraram as capacidades cênicas em seu trabalho. “Serão esses compositores os responsáveis pelo desenvolvimento da música-teatro, uma linguagem composicional que se apropria do caráter absurdo e cômico do happening e relaciona com uma técnica composicional altamente controlada, herdada do serialismo.” (MAGRE, 2016, p. 912).

Ao nos depararmos com a conceituação de música-teatro, se percebe que “a falta de categorização e a falta de definições é, ao mesmo tempo, a glória e o problema do teatro musical” (SALZMAN; DESI, 2008, p. 03, tradução nossa).

O próprio termo música-teatro não é consenso, existindo várias nomenclaturas como teatro instrumental, ação musical, teatro musical, música instrumental teatral e música cênica (PICKLER, 2015, p. 17). É válido notar que o termo alemão *Musiktheatre* serviu como referência para a adoção em outras línguas. Pela definição de Salzman e Desi:

Em inglês, “teatro musical” é essencialmente uma adoção do termo alemão *Musiktheatre*, o qual pode se referir a uma construção, mas também veio designar um tipo de performance avant-garde instrumental ou instrumental/vocal associada a compositores como Karlheinz Stockhausen e Mauricio Kagel. (SALZMAN; DESI, 2008, p.4, tradução nossa).

O termo música-teatro, no entanto, foi utilizado por Gilberto Mendes, expoente musical brasileiro, por sugestão do poeta Florivado Menezes para que fosse distinguido do teatro musical popular (MAGRE; GARCIA, 2021, p. 3)

Magre também expressa o desafio em categorizar a música-teatro, mas aponta que ele é pertencente ao campo musical por ter sido desenvolvido por músicos e ser estruturado a partir de técnicas composicionais:

A Música Teatro é um gênero limítrofe que transita entre os campos da música e do teatro, frequentemente ainda incorporando elementos de outras expressões artísticas. Embora seja um gênero multifacetado e, portanto, difícil de categorizar, é considerado pertencente ao campo musical por ter sido desenvolvido por músicos e por, normalmente, ser concebido e estruturado a partir de técnicas composicionais musicais. (MAGRE, 2016, p. 912)

No intuito de facilitar a identificação do gênero, o autor (Ibid, 2016, p. 913-914) cita cinco características elencadas por Rebstock (2012) que caracterizam a música-teatro:

1. A organização do material musical e cênico se estabelece a partir das técnicas composicionais, o que difere drasticamente do tratamento dado pela ópera, onde a encenação é construída em uma etapa criativa posterior à composição musical (OLIVEIRA, 2019, p. 127) e essa feita posteriormente ao libreto.
2. Equidade entre os elementos constituintes, onde gesto e música dialogam sem que haja um elemento em destaque constantemente
3. As estratégias composicionais não são, frequentemente, percebidas na *performance*, mas são fundamentais para o resultado final do trabalho. Para o entendimento melhor de uma obra, o processo criativo também deve ser observado
4. A criação do material musical e cênico são realizados juntos, além de uma liberdade maior do *performer* em contribuir com a composição (REBSTOCK, 2012, p. 261).
5. Obras da música-teatro se concretizam no palco, na *performance*, sendo a partitura um mero roteiro e não o registro da obra como um todo.

Todos os tópicos acima estão, através do gesto, presentes no processo criativo da composição. No entanto, é preciso salientar a importância da 4ª característica para esse artigo. Entre todas as características descritas por Magre, a capacidade de diálogo entre o compositor e intérprete para uma melhor execução gestual será de grande importância. Em nossa experiência, a imposição de uma obrigatoriedade gestual cênica torna a *performance* do instrumentista frequentemente onerosa, visto a pouca instrução teatral nos moldes tradicionais. É necessário dar ao intérprete espaço para que o resultado gestual seja uma mescla das diretrizes composicionais e do *background* do executante.

3. Considerações sobre a aplicação composicional do gesto cênico-musical

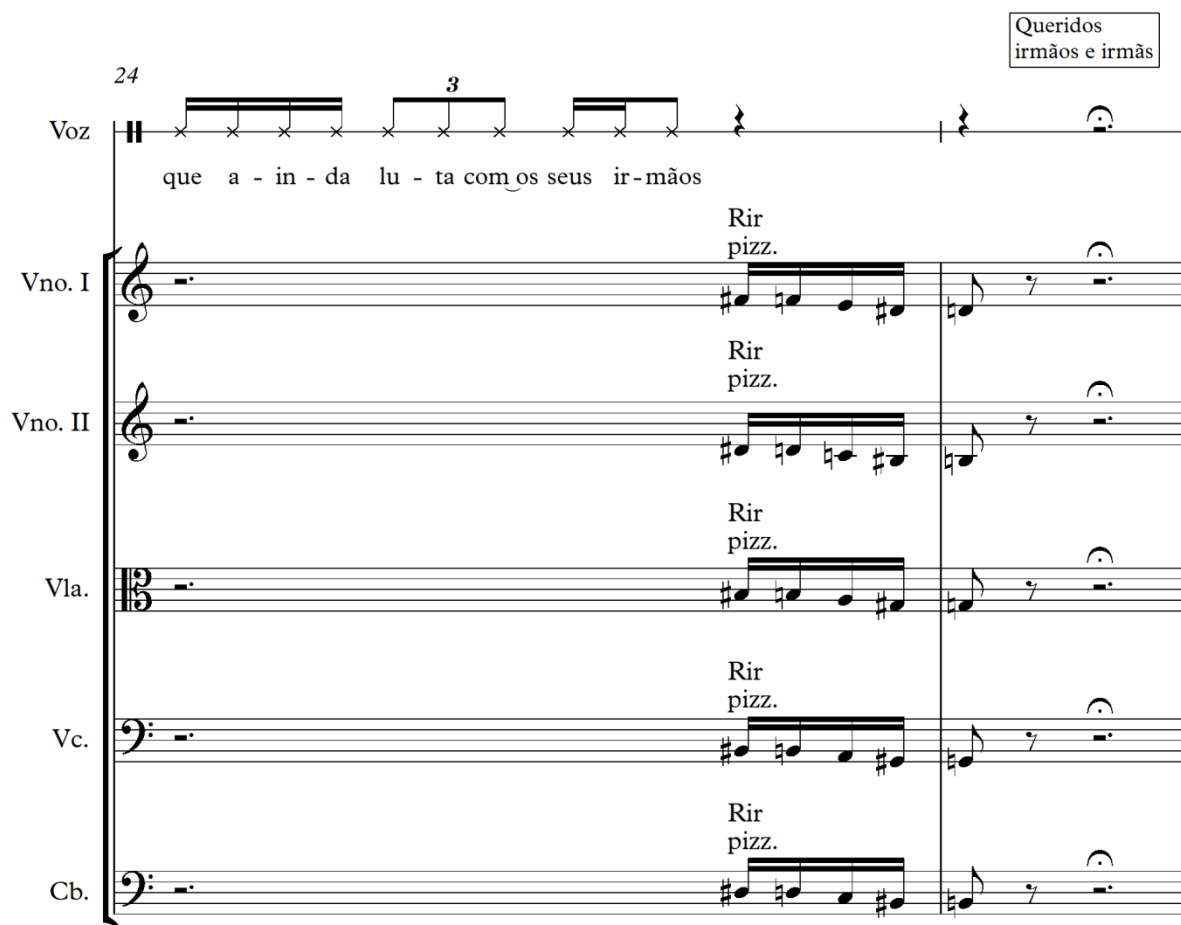
Como vimos anteriormente, o trabalho composicional terá como ponto de partida o discurso realizado por Malala em 2014, ao ganhar o Nobel da paz. O título da obra é “Pashtun”, que se refere ao nome do grupo étnico que habita o noroeste paquistanês. Foi dessa forma que Malala se identificou na abertura de seu discurso: “Eu estou orgulhosa, de fato, estou muito orgulhosa de ser a primeira **Pashtun**, a primeira paquistanesa e a pessoa mais jovem a receber esse prêmio” (YOUSAFZAI, 2014, p. 481). Os gestos advindos do discurso de Malala estarão, neste trabalho, que se refere ao primeiro seguimento concluído da obra Pashtun, categorizados em cênico, musical e cênico-musical. Os instrumentos de cordas, presentes na instrumentação proposta, foram escolhidos em função da experiência do primeiro autor, inserido em um grupo orquestral como violoncelista, com o referido naipe. Também se ressaltam aqui as possibilidades sonoras dos grupos de cordas, frequentemente tendo uma sonoridade homogênea, podendo ser moldada através de técnicas tradicionais (*pizzicatos*, harmônicos), técnicas estendidas (*overpressure*, *under the bridge*) e articulação (*legato*, *spiccato*) em um conjunto com sonoridade heterogênea, proporcionando assim uma vasta gama sonora a ser explorada.

O primeiro gesto composicional a ser tratado aqui será o riso, com o objetivo de exemplificar a metodologia proposta na criação do referido segmento que foi finalizado em março de 2023. Malala, em parte do seu discurso verbal, faz um comentário jocoso acerca de sua idade:

[...] Eu estou certa de que eu sou também a primeira recebedora do prêmio Nobel da paz que ainda luta com seus irmãos. Eu quero que haja paz em todo lugar, mas eu e meus irmãos ainda estamos trabalhando nisso. (MALALA, 2014, p. 481, tradução e grifos nossos).

Como resultado dessa fala, a plateia acha graça do comentário e ri da discrepância entre o desejo grandioso da paz mundial em contraste com as desavenças fraternais que a ganhadora do Nobel tem com seus irmãos. A simples reprodução do texto sem a reação da plateia termina diminuindo a fala da autora. Nesse caso, o quinteto de cordas será responsável pela reação:

Fig. 1 - exemplificação do riso para os músicos do quinteto de cordas.



Fonte: composição do primeiro autor (2023)

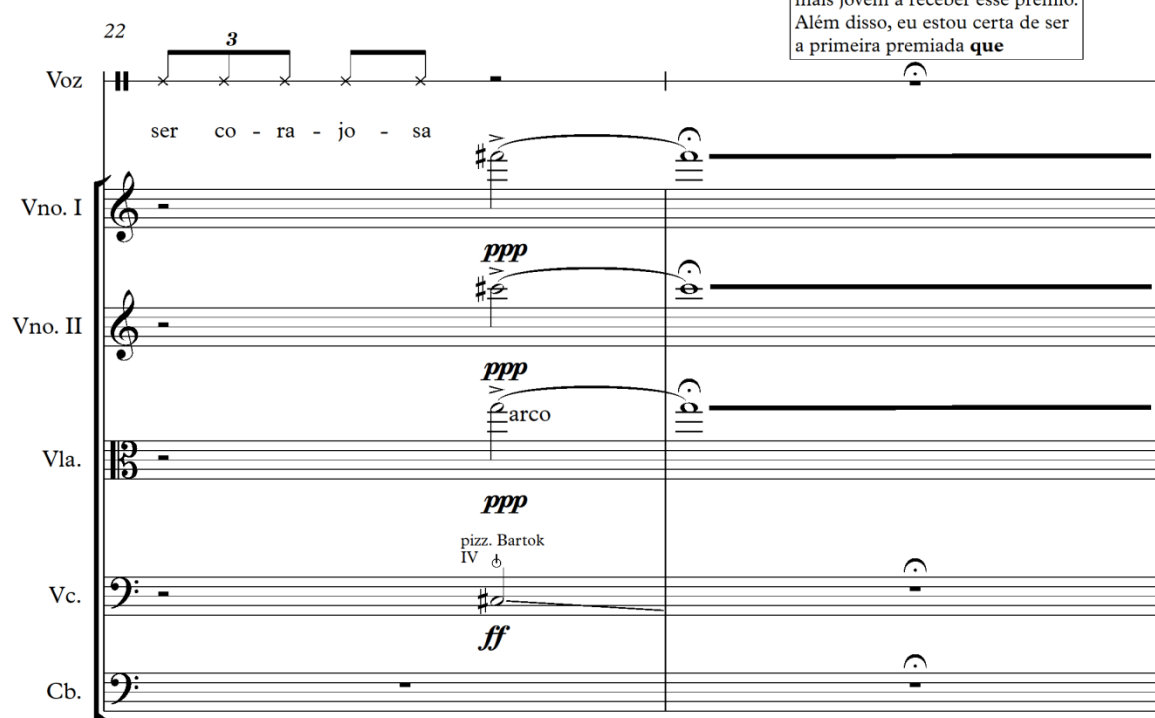
Os *pizzicatos* do quinteto de cordas procuram emular o riso da plateia, no discurso de aceitação do prêmio, tanto na inflexão descendente perceptível na gravação, quanto na sonoridade curta proporcionada pelos pizzicatos. O gesto exemplificado aqui propõe aglutinar o elemento musical com o aspecto cênico, buscando amplificar o entendimento do público com relação a esse curto trecho do discurso verbal.

Um dos momentos cruciais já citados na trajetória de Malala foi o momento em que a ativista, com então 15 anos, levou um tiro na cabeça em 2012. Esse atentado à vida de Malala repercutiu internacionalmente e, mesmo que de forma negativa, marcou seu caminho. A reverberação das ideias de Malala, frente ao Nobel, contrasta com um possível desfecho caso a autora não tivesse recebido o tratamento médico que teve. Entendendo a importância do tiro,

o som de um disparo foi pesquisado, editado, analisado espectralmente para, enfim, ter alguns parciais a serem trabalhados. Para completar o gesto, o *pizzicato bartók* significa o primeiro som do disparo (seu ataque) enquanto viola e violinos executam sua reverberação, emulando os parciais pesquisados. Nesse caso, o gesto está diretamente ligado aos elementos musicais sem que haja um elemento cênico:

Fig. 2 – exemplificação de parciais extraídos do som de tiro transposto para o quinteto de cordas.

Eu estou muito orgulhosa de ser a primeira Pashtun, a primeira paquistã e a pessoa mais jovem a receber esse prêmio. Além disso, eu estou certa de ser a primeira premiada **que**



Fonte: composição do primeiro autor (2023)

Um terceiro exemplo ocorre no começo do segmento, resultante da experimentação empírica da pesquisa proposta. No discurso verbal na cerimônia do prêmio Nobel, Malala é aplaudida enquanto se movimenta em direção ao púlpito. Como todos os envolvidos no registro gravado fizeram esse cumprimento, também foi proposto na composição que os músicos aplaudissem a entrada da narradora no início do seguimento:

Fig. 3 - gesto cênico no início do seguimento.

Quando a narradora entrar
no palco, aplaudi-la até
que se posicione



Fonte: composição do primeiro autor (2023)

O objetivo desse gesto puramente cênico é envolver os músicos e aproxima-los de uma função de plateia, iniciando um processo cênico de forma discreta, mas que poderá se desdobrar ao longo da obra que será composta. Tal gesto busca também a criação conjunta dos *performers*, que podem acrescentar ao gesto sua própria bagagem pessoal de acordo com a quarta característica elencada por Magre (2016, p. 913-914) e citada no tópico Fundamentação Teórica.

4. Conclusão

Iniciamos esse artigo refletindo acerca da relação entre música e texto, que, embora sempre presente na história da música ocidental, nunca se manteve estável, se modificando ao longo dos séculos. O séc. XX, com todas as suas novas propostas estéticas, intensificou uma série de novas possibilidades ao instrumento vocal, mais uma vez reformulando a relação

músico-textual em diversos aspectos. Dentre os diversos elementos presentes nas performances desse repertório, o gesto, embora nem sempre elemento estrutural, como uma ferramenta composicional proposta pelo compositor, emerge frequentemente na performance pela sua capacidade expressiva que, em muitos casos, reforça a semântica proposta pela oralidade.

Na busca por definir e categorizar o que é o gesto, percebemos as inúmeras funções, que por muitas vezes se sobrepõem revelando o quão necessário o gesto é para a performance, por suas plurais capacidades. Pela revisão da literatura realizada, foi possível entender o gesto como portador de significado, diferenciando-o de uma percepção mais ampla de movimento. Na compreensão do potencial comunicativo do gesto, enquanto portador de significado, vários compositores o incorporaram como ferramenta no processo de criação musical.

Um gênero composicional de grande valia para o gesto, dentro do universo musical, foi a música-teatro, vertente essa que propunha uma relação simbiótica entre música e texto desde o processo de criação musical, ao contrário da prática operística do séc. XIX, onde o compositor se baseava em um libreto, adequando assim o material musical ao textual. O gesto, no contexto da música-teatro, também possui um valor extramusical: sua capacidade cênica. Por esse motivo, sentimos a necessidade de categorizar o gesto como cênico, musical e cênico-musical, exemplificando tais categorias no primeiro segmento da composição de “Pashtun”, composta pelo primeiro autor desse trabalho.

Em “Pashtun”, o gesto buscou amplificar, mimetizar e traduzir a oralidade de Malala, do seu background histórico e do público para a *performance*. A escolha dos gestos determinaram elementos musicais como altura, dinâmica, articulação e timbre, ou, no caso do exemplo unicamente cênico, a ausência desses elementos. Embora o texto do discurso verbal de Malala tenha a função estrutural, cabe ao gesto ressaltar determinados momentos desse discurso, pontuando-o.

Todos os gestos propostos em “Pashtun” exigem, em maior ou menor grau, a depender da necessidade cênica, capacidades alheias às instruções tradicionais própria da formação dos músicos. Embora o gesto tenha sido aqui incorporado na notação, é vital a participação do *performer* na construção do gesto, não cabendo ao compositor o papel estratificado de criador, mas sim o de proponente, aquele que propõe, percebendo os intérpretes como cocriadores na construção da obra e estando sujeito a possíveis adequações em seu processo criativo.

Referências

ALVES, J. Aspectos da criação gestual no processo composicional da peça Pantomimas VIII. In: **CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**, XXX, 2021, João Pessoa. p. 1-12. Disponível em <https://anppom-congressos.org.br/index.php/31anppom/31CongrAnppom/paper/view/475/285> Acesso em: 2 abr. 2023.

ARANTES, Carolina; OLIVEIRA, Tatiani Gomes de. Aprimoramento da oratória para administradores. **Revista de Administração da UNIFATEA**, v. 1, n. 1, 2009.

BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lúcia. A intertextualidade musical como fenômeno. In: **PER MUSI: Revista de Performance Musical**, Belo Horizonte, V. 8, p. 125-136, 2003. Disponível em http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/08/num08_cap_10.pdf Acesso em 15 ago 2022.

CAFERRI, Francesca. The Arab Spring as a Women's Revolution. Ed. ROBERTSON-VON TROTHA, Caroline Y.; HECHT, Janina; 2011. Disponível em <https://d-nb.info/121856069X/34> Acesso em 20 fev 2023.

CARVALHO, Sara. Gesture as a Metaphorical Process: an exploration through musical composition. **Revista Vortex**, Curitiba, v. 5, n. 1, p. 1-9, 2017. Disponível em <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/1852> Acesso em 15 ago 2022.

DELALANDE, François. **Le Geste**, outil d'analyse. In: *Analyse Musical*, trimestre 1, Paris: Ircam, 1988.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, F. **Como criar para si um corpo sem órgãos**. In *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*, vol 3. Rio de Janeiro: 34, 1996.

GALINDO, Cláudia Sabbag Ozawa. Da Grécia à MPB: poesia, música e oralidade. **Boitatá**. Londrina, v. 1, n. 2, p. 45-61, 2006. Disponível em <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/30695> acesso em 01 ago 2021.

GOUVEIA, Horacio de Oliveira Caldas. **Os jogos (Játékok) de György Kurtág para piano: corpo e gesto numa perspectiva lúdica**. São Paulo, 2010. Tese (Doutorado em Música) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-04112010-143653/pt-br.php> Acesso em 05 jan 2023.

GUISAN, Pierre. Charles-Ferdinand Ramuz: história de um mal-entendido. **Alea: Estudos Neolatinos**, v.6, p. 195-199, 2004. Disponível em <https://www.scielo.br/j/alea/a/y5yxJRLvqW4P77pgmHcdwyz/?lang=pt> Acesso em 05 mar 2023.

IAZZETTA, Fernando. Meaning in musical gesture. In: **International Association for Semiotic Studies**, VI, 1997, Guadalajara. 2000, p. 259-268, Disponível em <http://www2.eca.usp.br/prof/iazzetta/papers/gesture.htm> Acesso em 01 dez 2022.

JENSENIUS, Alexander et al. Musical Gestures: Concepts and Methods in Research. GODØY, Rolf Inge; LEMAN, Marc (Eds.). *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*. New York: Routledge, 2019, 12-35.

MAGRE, Fernando de Oliveira; GARCIA, Denise Hortência Lopes. A Música-Teatro Brasileira como Projeto de Modernização: Algumas Reflexões a partir de Obras de Jocy de Oliveira e Gilberto Mendes. **Revista Musica Hodie**, n. 21, 2021. Disponível em [https://www.academia.edu/50078433/A Música Teatro Brasileira como Projeto de Moder_nização Algumas Reflexões a partir de Obras de Jocy de Oliveira e Gilberto Mendes](https://www.academia.edu/50078433/A_Música_Teatro_Brasileira_como_Projeto_de_Moder_nização_Algumas_Reflexões_a_partir_de_Obras_de_Jocy_de_Oliveira_e_Gilberto_Mendes) acesso em 22 out 2022.

MAGRE, Fernando de Oliveira. **A Música-Teatro como Prática Permanente na Música Contemporânea Brasileira**: aspectos históricos e composicionais, Campinas, 2022. Tese (Doutorado em música) – Universidade Estadual de Campinas, 2022. Disponível em <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1253489> acesso em 20 set 2023.

MAGRE, Fernando de Oliveira. **A música-teatro de Gilberto Mendes e seus processos composicionais**. São Paulo, 2017. 190p. Dissertação (Mestrado em Música) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-07112017-151442/pt-br.php> Acesso em 15 jan 2023.

MAGRE, Fernando de Oliveira. Entre a Vanguarda e o Experimentalismo: o surgimento da Música Teatro. In: **SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA**, IV, 2016, Rio de Janeiro. *Anais do IV SIMPOM*, p. 906-915. Disponível em <http://seer.unirio.br/simpom/article/view/5789> Acesso em 15 jan 2023.

OLIVEIRA, Heitor Martins. Espaço, materiais e forma no teatro musical pós-1960: composição e dramaturgia em obras de Mendes, Kagel e Aperghis. **Musica Theorica**, v. 4, n. 1, p. 124-159, 2019. Disponível em <https://revistamusicatheorica.tema.mus.br/index.php/musica-theorica/article/view/92> Acesso em 01 fev 2023.

PESSOA, Jéssika Saraiva de Araújo. O Caso Malala e o Talibã: um estudo acerca do conflito entre a luta pela educação feminina e a tradição cultural-religiosa do fundamentalismo islâmico. **COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES**, IX, 2013, Campina Grande. P. 1-13. Disponível em https://editorarealize.com.br/editora/anais/conages/2015/TRABALHO_EV046_MD1_SA2_I_D1078_04052015213223.pdf Acesso em 20 fev 2023.

PICKLER, Débora Cristina Bérghamo. **A Teatralidade no Teatro Instrumental**: aspectos composicionais, notacionais e de realização. Curitiba, 2015. 105 p. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015. Disponível em <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/72627> Acesso em 15 jan 2023.

REBSTOCK, Matthias. Composed theatre: mapping the field. In: REBSTOCK, Mattias e ROESNER, David (Ed.). Composed Theatre: Aesthetics, practices, processes. Chicago/Bristol: Intellect, 2012.

SALZMAN, Eric; DESI, Thomas. **The New Music Theater**: Seeing the voice, hearing the body. Nova Iorque, Oxford University press, 2008. 408 p.

SILVA, Silvio Mansani da; PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. O *Sprechgesang* como técnica composicional no século XXI: comentários analíticos sobre obras vocais de Marcos Balter e Januíbe Tejera. In: **CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**, XXXI, 2021. João Pessoa, p. 1-14. Disponível em <https://anppom-congressos.org.br/index.php/31anppom/31CongrAnppom/paper/viewFile/746/445> Acesso em: 01 out 2022.

THOMPSON, Marc; MENDOZA, Garay; IGNACIO, Juan. Review of New Perspectives in Music and Gesture. **Psychomusicology: Music, Mind and Brain**. v. 24, n. 4, p. 344-350, 2014. Disponível em <https://psycnet.apa.org/record/2015-21453-005> Acesso em 20 abr 2022.

YOUSAFZAI, Malala. Nobel lecture. **Speech presented at the Nobel Prize Award Ceremonies**, Oslo, Norway, 2014. Disponível em <https://www.globalfactcheck.org/documents/2010-12-10%20Malala%20Yousafzai%20Nobel%20prize%20lecture.pdf> Acesso em 12 ago 2022.

WEISS, Ledice Fernandes de Oliveira. Corporificando a criação de sonoridades expandidas. In: **CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**, XXIX, Pelotas, 2019, p. 1-9. Disponível em <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002984313.pdf> Acesso em 13 ago 2022.

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**. Porto Alegre, 2012. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/55083> Acesso em 01 fev 2023.