O gesto corporal na *performance* musical

Bruno Madeira (UNICAMP)
Fabio Scarduelli (EMBAP)

Resumo: Este artigo trata de questões envolvendo a música, a expressividade e o corpo. A partir de um amplo referencial teórico, tem como objetivo destacar a importância do corpo como potencializador de significado na *performance* musical. Fundamenta-se principalmente em Hatten (2001, 2004) e Pierce (2007), com análises de gestos de Vladimir Horowitz e Jascha Heifetz, que enfatizam a profunda inter-relação entre música e movimento corporal.

Palavras-chave: Gesto. Expressividade musical. Semiótica musical. *Performance* musical.

Body Gesture In Musical Performance

Abstract: This article deals with the issues involving music, expressiveness and the body. From a broad theoretical point of view, it aims to highlight the importance of the body's potential to add meaning to a musical performance. The work is primarily based on Hatten (2001, 2004) and Pierce (2007), with gesture analyses by Vladimir Horowitz and Jascha Heifetz that emphasize the profound interrelationship between music and body movement.

Keywords: Gesture. Musical Expressiveness. Musical Semiotics. Musical Performance.

MADEIRA, Bruno; SCARDUELLI, Fabio. O gesto corporal na *performance* musical. *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 11-38, dez. 2014.

Apesar da música ter sido sempre estreitamente relacionada com o gesto corporal, apenas nas últimas décadas o assunto suscitou maior interesse entre os musicólogos. Segundo Iazzetta, a preocupação com o gesto "parece ter emergido quando se tornou possível gravar e reproduzir música, e o papel da *performance* foi trocado por uma situação de escuta mediada por novas tecnologias como o rádio, fitas magnéticas ou CDs" (IAZZETTA, 2000: 26)[1]. O autor ainda adiciona alguns fatores que têm influenciado o crescente número de pesquisas relacionadas ao gesto:

> A preocupação com o corpo nas ciências cognitivas como um agente de conhecimento (Johnson, 1987; Minsky, 1986; Varela, Thompson, & Rosch, 1991); o crescente interesse em formas de comunicação não-verbais em estudos de semiótica e psicologia (Kendon, 1981; Nöth, 1990; Poyatos, 1983); o desenvolvimento de estudos em linguagens de sinais de deficientes auditivos, especialmente na Linguagem Americana de Sinais (Kendon, 1981: 31); estudos sobre a interação entre homem e computador promovidos pela grande expansão da tecnologia digital que trouxe a possibilidade de simular fenômenos físicos em ambientes "virtuais" (Barfield & Furners III, 1995; Carr & England, 1995; Laurel, 1990) (IAZZETTA, 2000: 260)[2].

Segundo Nöth, num conceito estreito o gesto pode ser definido como "comunicação corporal por meio de mãos e braços, e em menor grau, pela cabeça" (NÖTH, 1990: 392)[3]. Nesta definição, o autor deliberadamente exclui a comunicação através da postura e expressões faciais, e cita posteriormente a definição mais ampla de Hayes, que considera o gesto como "qualquer movimento corporal, excetuando a

[1] "This concern seems to emerge when it became possible to record and to reproduce music and the role of performance was replaced by a listening situation mediated by new technologies such as the radio, magnetic tapes, or CDs" (IAZZETTA, 2000: 260). Todas as traduções do presente artigo são nossas.

[2] "The concern with the body in cognitive sciences as an agent of knowledge (Johnson, 1987; Minsky, 1986; Varela, Thompason & Rosch, 1991); the growing interest in non-verbal forms of communication in semiotic and psychology studies (Kendon, 1981; Nöth, 1990; Poyatos, 1983); the development of studies in sign languages of the deaf, especially American Sign Language (Kendon, 1981: 31); the studies in Human-Computer Interaction promoted by the large expansion of digital technology that brought the possibility of stimulating physical phenomena in 'virtual' environments (Barfield & Furners III, 1995; Carr & England, 1995; Laurel, 1990)" (IAZZETTA, 2000: 260).

[3] "A gesture in the narrower sense is bodily communication by means of hands and arms and to a lesser degree by the head" (NÖTH, 1990: 392).

vocalização, feito consciente ou inconscientemente para comunicar seja consigo mesmo ou com outro" (HAYES, 1966: 627 apud NÖTH, 1990: 393)[4]. A partir dessas definições, percebe-se a capacidade do movimento corporal de comunicar e, portanto, ser portador de significado. Abrangendo sua relação com a significação, Hatten define o gesto como "movimento interpretável como signo, seja intencional ou não, e como tal ele comunica informação sobre o gesticulador (ou personagem, ou pessoa que o gesticulador está personificando ou incorporando)" (HATTEN, 2001b: 3)[5].

Zagonel afirma que "vê-se nele [no gesto] não só uma ação física, mas uma intenção" (ZAGONEL, 1997: 12). Heller reforça essa definição ao qualificar o gesto como "som e movimento mutuamente fundados em uma intencionalidade expressiva" (HELLER, 2006: 22). Porém, como adiciona Hatten (2001: 2), corroborando Hayes, o gesticulador pode estar inconsciente de um movimento que pode ser interpretado por outro como significante, e, portanto a intenção do gesticulador não é fundamental na definição. Assim, o gesto pode ser considerado "movimento que é marcado pela sua significância, seja por ou para o agente ou o intérprete" (HATTEN, 2001: 2)[6].

Em uma publicação posterior, o conceito global de gesto é expresso e solidificado pelo mesmo autor como "formação energética significativa ao longo do tempo" (HATTEN, 2004: 95)[7]. Essa última definição abrange tanto os gestos corporais quanto os *gestos musicais*, a serem discutidos posteriormente. Da somatória das definições acima expostas, consideraremos o conceito de gesto corporal como *movimento corporal realizado consciente ou inconscientemente, marcado pela significância, seja por ou para o transmissor ou o receptor*. É importante destacar que um dado movimento pode ser considerado como sem significado por um indivíduo em uma ocasião, mas o mesmo movimento pode ter significado para o indivíduo numa segunda ocasião. Para sua caracterização, o gesto exige que pelo menos um indivíduo, em uma determinada situação, reconheça o movimento como portador de significado.

---

4 "[…] any bodily movement excepting that of vocalization made consciously or unconsciously to communicate either with one's self or with another" (HAYES, 1966: 627 apud NÖTH, 1990: 393).

5 "Gesture is movement interpretable as sign, whether intentional or not, and as such it communicates information about the gesturer (or character, or persona the gesturer is impersonating or embodying)" (HATTEN, 2001b: 3).

6 "Movement that is marked for its significance, whether by or for the agent or the interpreter" (HATTEN, 2001: 2).

7 "[…] significant energetic shaping through time" (HATTEN, 2004: 95).

Cano (2007) destaca que a noção de significado em música é complexa e polêmica, mas oferece um conceito de significado musical que será aqui empregado:

> [...] o universo de opiniões, emoções, imaginações, condutas corporais efetivas ou virtuais, valorações estéticas, comerciais ou históricas, sentimentos de identidade e pertencimento, intenções ou efeitos de comunicação (incluindo os mal-entendidos), relações de uma música com outras músicas, obras ou gêneros, e com diversas partes de si mesma etc. que construímos com e a partir da música. Quando uma música traz à tona qualquer dos elementos assinalados, funciona como *signo* [...] (CANO, 2007: 4)[8].

Vale ressaltar que a música possui múltiplos significados, que são acessados de formas diferentes dependendo das experiências anteriores dos ouvintes. Segundo McKay (2007),

> A musicologia 'pós-moderna' valoriza assim novamente as elusivas qualidades 'semânticas' da música. Seguindo o impacto dos trabalhos Barthes e Derrida na teoria literária, ela tenta construir múltiplas visões subjetivas do que uma obra musical pode significar através de diversos atos de interpretação criativa voltada ao leitor; colocando o significado expressivo firmemente no olho do expectador, não na obra em si" (MCKAY, 2007: 160)[9].

Davidson e Correia (2001) sustentam posição semelhante em relação à atribuição de significado:

---

[8] "Para ofrecer una noción sucinta diré que por *significado musical* es posible entender el universo de opiniones, emociones, imaginaciones, conductas corporales efectivas o virtuales, valoraciones estéticas, comerciales o históricas, sentimentos de identidad y pertinência, intenciones o efectos de comunicación (incluyendo los malos entendidos), relaciones de una música com otras músicas, obras o géneros, y con diversas partes de sí misma, etc. que construimos con y a partir de la música. Cuando una música detona cualquiera de los elementos señalados funciona como *signo* [...]" (CANO, 2007: 4).

[9] "Today's 'postmodern' musicology thus once again values music's elusive 'semantic' qualities. Running in the wake of Barthes and Derrida's impact in literary theory, it attempts to *construc* multiple subjective visions of what a musical work *might* mean through diverse acts of creative reader-oriented interpretation; situating expressive meaning firmly in the eye of the beholder and not in the work itself." (MCKAY, 2007: 160)

> Para nós, assumir que o significado da música deve ser o mesmo tanto para performer quanto para ouvinte, ou mesmo para dois ouvintes diferentes na plateia, é aceitar e aplicar acriticamente à música o modelo verbal de comunicação literal. Na nossa visão, significado musical é sempre múltiplo, porque ele precisa de engajamento ativo e imaginativo, de fato, um investimento pessoal fundamentado (DAVIDSON; CORREIA, 2001: 78)[10].

Assim, o significado no campo da música assume uma conotação diferente do significado literal no campo da comunicação falada ou escrita. No primeiro, a multiplicidade de possibilidades de significado é admitida e enriquece o fenômeno, por adicionar uma complexidade e permitir a interpretação idiossincrática por cada ouvinte; no segundo, o objetivo principal seria justamente o oposto, o de ter uma ideia específica que poderia idealmente ser compreendida por todos os leitores ou ouvintes.

É a partir de uma primeira compreensão do significado musical que o trabalho do intérprete se inicia. Ao executar um trecho de uma peça, o movimento necessário para se atingir o resultado sonoro possuirá muitas vezes características análogas às do próprio som (um movimento delicado resultará em um som delicado, uma sonoridade incisiva prescindirá um movimento incisivo), como escreve Cadoz:

> No caso de produção sonora 'natural' por instrumentos acústicos, o gesto atua intimamente com o fenômeno físico, e determina diretamente um número de atributos decisivos para a percepção e musicalidade (CADOZ, 1988: 2)[11].
>
> O fenômeno sonoro produzido por um objeto natural ou instrumento é um traço indelével do gesto e o gesto nesse ponto é indissociável de sua função significante (CADOZ, 1988: 5)[12]

[10] "For us, to assume that the meaning of music has to be the same for both performer and listener, or even for two different listeners in the audience, is to accept and to apply uncritically to music, the verbal model of literal communication. Musical meaning is, in our view, always multiple because it needs *active imaginative engament*, in fact, a grounded personal investment. (DAVIDSON; CORREIA, 2001, p.78)

[11] "In the case of 'natural' sound production by acoustic instruments, the gesture plays an intimate part with the physical phenomenon, and directly determines a number of decisive attributes for perception and musicality." (CADOZ, 1988: 2)

A relação entre gesto corporal e técnica instrumental começa então a surgir, sendo ambos fundados sobre a mesma base - o movimento. Utilizaremos o conceito de técnica instrumental de Madeira e Scarduelli (2013), que a definem como:

> [...] o conjunto de procedimentos que permite a transmissão de ideias musicais para um instrumento. Este conjunto abrange tanto as imagens mentais[13] quanto os posicionamentos e movimentos corporais, e para sua plena atividade, é exigida a adaptação do corpo ao instrumento (MADEIRA; SCARDUELLI, 2013: 183).

A compreensão dos conceitos adotados sobre técnica instrumental e gesto corporal propicia importantes constatações em relação aos movimentos corporais, não só restritamente aplicados à música. A relação entre movimento, técnica instrumental e gesto corporal pode ser observada com o auxílio do seguinte diagrama (Fig. 1):

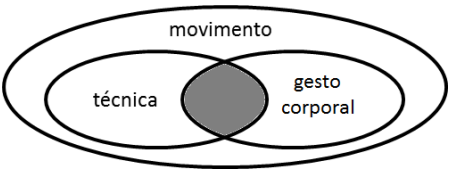


Fig. 1: Diagrama que relaciona movimento, técnica e gesto corporal.

Dentro do escopo do movimento, a técnica por si (sem intersecção com o gesto corporal) não possui um significado expressivo, é um conjunto de habilidades adquiridas que torna possível a execução de uma tarefa - seja a de tocar um instrumento, praticar um esporte, caminhar, ou qualquer outro tipo de movimento que realiza algo específico. Também dentro do conjunto movimento, alguns exemplos de gesto corporal (sem intersecção com a técnica) seriam movimentos corporais na comunicação, como

---

[12] "The sound phenomenon produced by a natural object or instrument is an indelible trace of the gesture and the gesture on this point is indissociable from its significant function" (CADOZ, 1988: 5).

[13] "Ao escrever sobre técnica instrumental, CARLEVARO (1979) defende que o principal elemento motor é a vontade, provinda do cérebro. Para cada atitude corporal, existe uma imagem mental paralela e, sendo assim, o estudo da técnica exige uma educação da mente, que nunca estará em estado irreflexivo e regerá todos os impulsos e movimentos" (MADEIRA; SCARDUELLI, 2013: 182). Vale enfatizar que essa citação amalgama a dicotomia "mente/corpo", haja vista que não basta apenas existir a concepção mental para que o resultado sonoro seja alcançado.

expressões faciais, balançar a cabeça para sim e não, sinais de positivo ou negativo feitos com o polegar. Esses são, portanto, gestos no sentido das primeiras definições aqui apresentadas (Nöth, Hayes e Hatten), movimentos que fazem parte da comunicação humana.

É na tripla intersecção entre movimento, técnica e gesto corporal que se encontram muitos dos movimentos realizados por um músico em uma *performance* - movimentos controlados e específicos, que possibilitam a execução de uma dada tarefa, que ao mesmo tempo são portadores de significado, seja pelo prisma do intérprete ou do ouvinte.

O diagrama apresentado encontra respaldo na constatação de Pierce (2007), quando afirma que "movimentos são sugestivos para a técnica, e frequentemente podem ser traduzidos diretamente para o gesto de se tocar e cantar" (PIERCE, 2007: xiii)[14]. A visão de Pierce parte do princípio de que a música carrega significado expressivo, que pode ser manifestado pelo corpo (sem o instrumento), e que posteriormente é traduzido para o instrumento. Sua teoria faz o movimento se tornar gesto corporal, para que só depois se torne também técnica - contrariando o caminho mais tradicionalmente difundido no ensino no qual se houver uma preocupação com o gesto corporal, ela seria debatida depois do ensino da técnica. A autora ainda destaca o benefício do movimento para a música:

> O movimento refina a escuta, que por sua vez altera a qualidade do movimento, fazendo com que ele se torne como música, tendo fluência, coerência e forma. Assim, o movimento para a música fornece uma espiral para uma transformação contínua, tornando sua expressão mais fluente, coerente e com formas definidas (PIERCE, 2007: 1)[15].

Um pequeno interlúdio: *performance*

A *performance* em suas diversas manifestações é objeto de estudo da Antropologia, principalmente a partir dos fins da década de 1970, quando Richard Bauman

[14] "Movements are suggestive for technique, and often they can be translated directly into playing gesture and singing" (PIERCE, 2007: xiii).

[15] "Movement refines listening, which in turn alters the quality of movement so that it becomes like music, having fluency, coherence, and shape. Thus movement to music provides a spiral for ongoing transformation, for becoming more fluent, coherent, and shapely in expression" (PIERCE, 2007: 1).

publica uma importante pesquisa sobre o assunto. Segundo Langdon (2006), Bauman considera *performance* como

> [...] um evento comunicativo no qual a função poética é dominante, sendo que a experiência invocada pela performance é consequência dos mecanismos poéticos e estéticos produzidos através de vários meios comunicativos simultâneos. A realização de uma performance produz uma sensação de estranhamento em relação ao cotidiano, suscitando no espectador um olhar não-cotidiano e criando momentos nos quais a experiência está em relevo (Jakobson, 1960) (LANGDON, 2006: 166).

Em seu artigo, Langdon ainda expõe qualidades que são compartilhadas pelas diversas abordagens do conceito de *performance*, formando um eixo comum entre os diversos usos do termo. Entre essas qualidades, está a *experiência em relevo*, sendo a *performance* uma experiência realçada e momentânea que envolve "[...] o ator (*performer*), a forma artística, a plateia e o contexto para criar uma experiência emergente" (LANGDON, 2006: 175). A *performance* é, ainda, *experiência multissensorial*, sinestésica, pela recepção simultânea de vários estímulos que criam uma experiência unificada emotiva, expressiva e sensorial, e ainda possui *engajamento corporal, sensorial* e *emocional*, conforme detalha a autora:

> Como é característico na antropológica [sic] contemporânea, tanto quanto entre em outros campos intelectuais atuais, o paradigma do corpo e "embodiment" (corporificação) (Csordas, 1990) também faz parte das análises de performance, [...], rejeitando uma divisão cartesiana de experiência, que separa o racional do emocional e do corporal (LANGDON, 2006: 176).

As três características apresentadas possuem implicações importantes para o presente artigo, haja vista que está sendo defendida a *performance* como multissensorial e intimamente ligada ao corpo de todos os envolvidos. Portanto, dentro desse conceito, uma *performance* na qual apenas os sons são gravados para posterior apreciação é incompleta, mesmo com os melhores materiais e métodos de gravação. Para Schutz e Lipscomb (2007), "contextos que ignoram informação visual (programas de rádio, *performances* gravadas, audições cegas, etc) estão roubando do *performer* e do público uma significante dimensão da

comunicação musical" (SCHUTZ; LIPSCOMB, 2007: 698)[16]. Um registro de *performance* no qual o aspecto visual também faz parte possibilita o espectador a se aproximar do que foi a *performance*, mas ainda está longe de representar a experiência como um todo. Porém, ao menos possibilita ao espectador a apreensão visual dos movimentos corporais do artista, que fornecem estímulos adicionais aos percebidos pela audição.

O gesto corporal na *performance*: análises

A integração do movimento, técnica e gesto corporal, representada pela área de intersecção central do diagrama apresentado anteriormente, pode ser encontrada potencialmente em quaisquer *performances* profissionais, tendo sido escolhidos dois casos, abaixo expostos, como breves exemplos para a observação. As análises têm como objetivo expor a relação entre o conteúdo musical e a realização corporal de alguns trechos, procurando sugerir como o significado musical é traduzido pelo corpo de cada intérprete. Godøy sugere que diferentes ouvintes escolhem diferentes características da música para representar gestualmente, como timbres, alturas, pulsos, acentos e articulações (GODØY, 2010: 118 apud RAHAIM, 2010: 112), portanto a análise de dois intérpretes possibilitará uma compreensão inicial da importância por eles conferida a determinados elementos.

Os gestos corporais escolhidos foram selecionados por possuir componentes visuais mais destacados, entre os demais movimentos significantes mais discretos da performance. As imagens das performances dos músicos não conseguirão representar a qualidade completa dos gestos, porém possibilitarão ilustrá-los em linhas gerais. Recomenda-se para melhor aproveitamento das análises a visualização dos vídeos, cujas referências se encontram em notas de rodapé. Também é importante ressaltar que esses movimentos foram selecionados por, em uma leitura superficial, poderem ser considerados supérfluos, já que na maioria dos casos o corpo não está mais em contato com o instrumento. Assim, esses movimentos não são diretamente responsáveis pela produção sonora, mas, embora impossível provar em relação aos dois músicos abaixo em questão, são essenciais para a construção do caráter de cada trecho. Davidson (2012) sustenta posição semelhante:

[16] "Our findings demonstrate contexts that ignore visual information (radio broadcasts, recorded performances, blind auditions, etc) are robbing both the performer and audience of a significant dimension of musical communication" (SCHUTZ, LIPSCOMB, 2007: 896).

> Nas minhas extensivas observações, tais gestos acompanhantes e figurativos se tornam tão integrados no programa motor global que, mesmo se por um lado sua função pode não ser 'necessária' para a produção musical, seu papel ainda assim é essencial para o performer individual e em algum nível isso impacta sobre o som produzido (DAVIDSON, 2012: 598)[17].

Vladimir Horowitz

O primeiro exemplo traz a gravação de uma *performance* do pianista Vladimir Horowitz, em um recital de maio de 1982 no Royal Festival Hall em Londres[18], no qual apresenta a *Sonata em Fá Menor, K184*, de Domenico Scarlatti. Destacam-se quatro movimentos corporais que expressam claramente sua profunda inter-relação com o conteúdo musical:

(1) A marcação de *staccato* na quinta semicolcheia do compasso 34 (Fig. 2) exige um toque rápido nas teclas, fazendo com que as mãos do pianista não tenham mais contato com o instrumento. Logo após, é constatada uma *fermata* na pausa de semicolcheia, que interrompe bruscamente o discurso rítmico constante até o momento. Nessa *fermata*, Horowitz (Fig. 3) mantém suas mãos imóveis, sobrevoando o teclado, imbuindo a passagem de tensão por criar uma expectativa pelo que está por vir. Essa suspensão da continuidade rítmica é indicada musicalmente pela *fermata*, que com a realização física da imobilidade, em oposição ao movimento constante anterior, potencializa o significado da passagem.

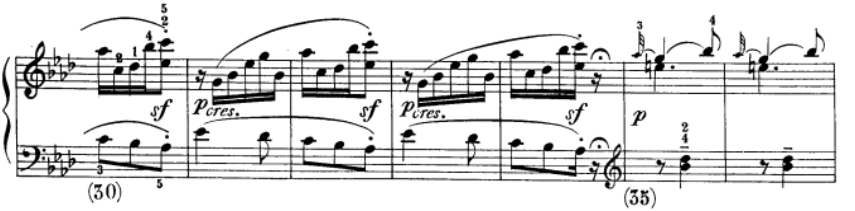


Fig. 2: Domenico Scarlatti: *Sonata em Fá Menor K184* (comp. 30-36).

[17] "From my extensive observations, such accompanist and figurative gestures do become integrated into the overall motor programme to such an extent that, even if in one way their function may not be 'necessary' to the musical production, their role becomes nonetheless essential for the individual performer and at some level this impacts the sound produced" (DAVIDSON, 2012: 598).

[18] *Vladimir Horowitz: The Video Collection: Horowitz in London.* DVD, v. 2. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=HmCI579_KYM>. Acesso em: 29 jan. 2015.



Fig. 3: Vladimir Horowitz: *Fermata* corporal.

(2) Nos últimos sete compassos da primeira seção da peça (Fig. 4), uma mesma frase de dois compassos, em semicolcheias, é repetida três vezes em diferentes oitavas, repousando sobre duas notas Dó no último compasso. O repouso musical é enfatizado pelo repouso corporal dos pulsos de Horowitz (Fig. 5), que durante as semicolcheias permanecem em uma posição que é constituinte de sua técnica, observada na maior parte da peça, porém no repouso da frase - e da seção inteira - os pulsos são relaxados, encontrando-se significativamente abaixo da linha das teclas.

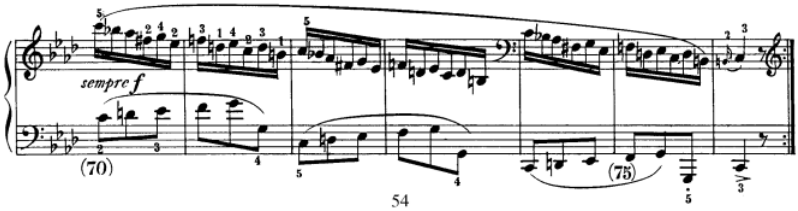


Fig. 4: Domenico Scarlatti: *Sonata em Fá Menor K184* (comp. 70-76).



Fig. 5: Vladimir Horowitz: pulsos relaxam na resolução da tensão musical.

(3) A partir do início da segunda seção da peça (Fig. 6), a melodia é caracterizada por um arpejo de semicolcheias em *piano*, que culmina em um intervalo harmônico de oitava em *sforzando* no compasso seguinte. Essa célula se repete por diversas vezes nessa seção, ressaltando sua importância como material temático. O contraste dinâmico provindo do conteúdo musical é enfatizado pela realização corporal de Horowitz (Fig. 7), na qual, por um lado, o arpejo é executado levemente por movimentos rápidos próximos do teclado; por outro, para executar a oitava o pianista bate rápida e enfaticamente nas teclas, permitindo posteriormente que o braço faça um amplo arco para longe do instrumento[19]. A amplitude dos movimentos é comparada com a amplitude dinâmica de cada trecho.

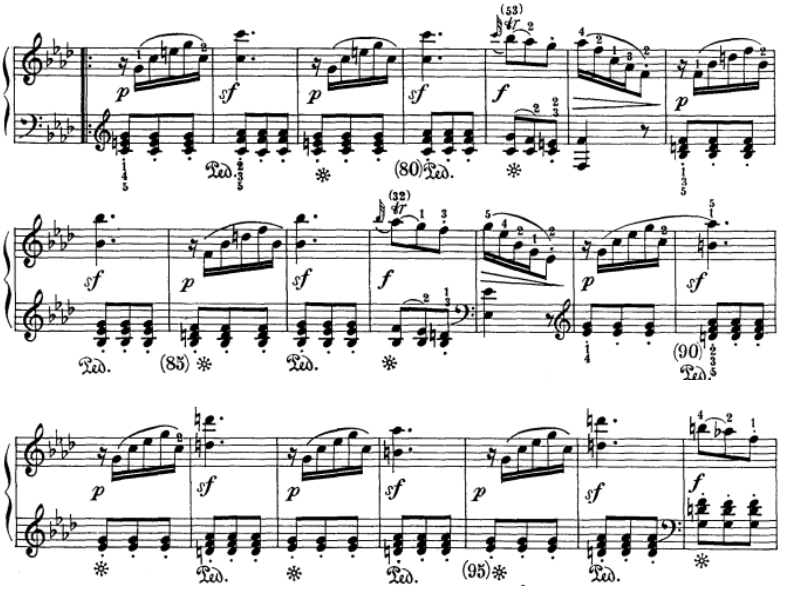


Fig. 6: Domenico Scarlatti: *Sonata em Fá Menor K184* (comp. 77-97).

[19] A pedalização permite que as oitavas não precisem ser sustentadas pelos dedos do intérprete.



Fig. 7: Vladimir Horowitz: execução das semicolcheias e momento após a execução da oitava.

(4) A *Sonata em Fá Menor K184* foi apresentada como parte de um conjunto de seis sonatas de Scarlatti, tendo sido a terceira da série. O gesto corporal de Horowitz no final da peça (Fig. 8) condiz com a organização do repertório no programa apresentado, no qual a sonata inteira é considerada uma parte de um todo - ao soltar a última nota, suas mãos fazem um lento e controlado arco em direção as notas da próxima sonata.



Fig. 8: Vladimir Horowitz: movimentação entre última nota da *Sonata em Fá Menor K184* e a primeira da *Sonata em Lá Maior K101*, de Scarlatti.

Jascha Heifetz

O violino e outros instrumentos de cordas friccionadas exigem do braço direito do instrumentista o controle do arco, que determina articulações, dinâmicas, timbre e ritmos. A observação do movimento do arco de um violinista revela suas intenções relacionadas com os elementos acima expostos, cujas combinações geram diferentes tipos de significados expressivos. A técnica violinística para o controle dos elementos acima citados é mais exposta ao público em relação à técnica de outros instrumentos, já que em instrumentos percutidos ou de cordas pinçadas não são necessários mais movimentos para manter uma nota, e em instrumentos de sopros, beira o impossível a percepção de detalhes de embocadura. Assim sendo, percebe-se mais claramente como os movimentos, técnica e gestos corporais estão intrinsicamente relacionados para a obtenção do resultado musical.

O segundo exemplo traz o violinista Jascha Heifetz, executando o arranjo de Leopold Auer do *Capricho n. 24* de Niccolò Paganini, em uma gravação sem data[20]. Foram selecionados alguns movimentos que expressam intenções musicais do violinista:

(1) Nos primeiros oito compassos do tema, uma frase de quatro compassos é apresentada e logo repetida (Fig. 9). Em sua primeira aparição, os movimentos corporais de Heifetz (Fig. 10) destacam a característica rítmica, leve e pueril do trecho, inclinando a cabeça e o tronco para um lado e outro a cada unidade de tempo. Na repetição, a dinâmica vai para um nível abaixo e o movimento é mais contido. Na sequência, embora o tema ainda esteja sendo apresentado, os movimentos presentes nos primeiros quatro compassos são raros, e quando ocorrem não tem a mesma amplitude anterior. A hipótese aqui é a de que para o violinista é importante a caracterização gestual do tema em seus primeiros momentos, auxiliando a percepção do público, sendo redundante a repetição.

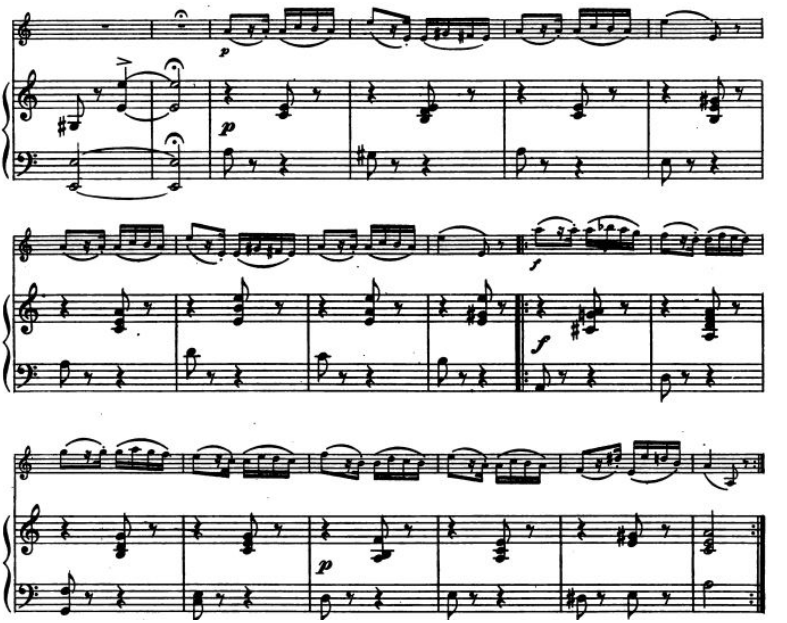


Fig. 9: Niccòlo Paganini: *Capricho n. 24* (compassos iniciais).

[20] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=pCqv5vm2iz4>. Acesso em: 29 jan. 2015.



Fig. 10: Jascha Heifetz: movimentação temática.

(2) A primeira variação tem como material temático um arpejo tético descendente, no qual a primeira nota é ornamentada com uma apojatura dupla (Fig. 11). A presença da ornamentação e a sua posição no primeiro tempo de cada compasso destaca a nota entre as demais. Os movimentos do tronco e cabeça de Heifetz para a esquerda (Fig. 12) reforçam essa ênfase, sendo a postura para atacar a primeira nota diferente das demais. Tal gesto corporal encontra unidade com a técnica violinística, pois com o corpo inclinado para a esquerda, as cordas mais agudas são encontradas mais facilmente pelo arco. Porém, mesmo na segunda parte da variação, quando um arpejo ascendente é apresentado, a qualidade do movimento permanece, apesar de sua quantidade ser menor.

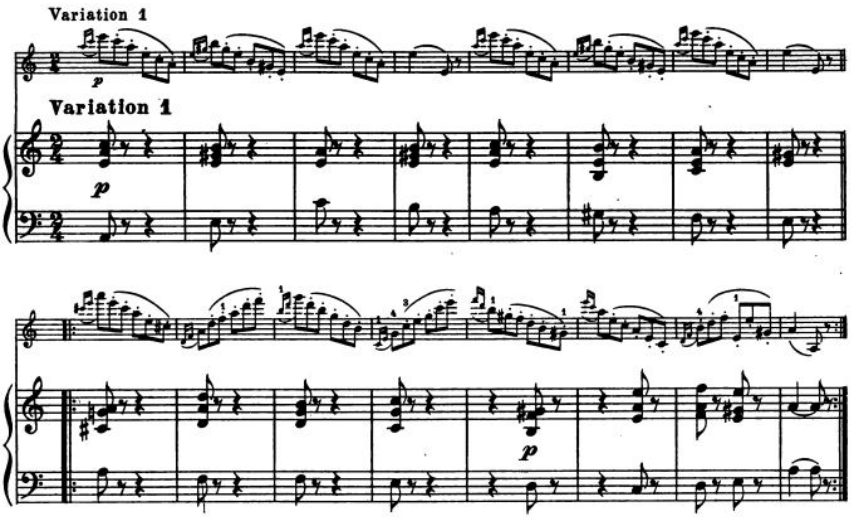


Fig. 11: Niccòlo Paganini: *Capricho n. 24*, Variação 1.



Fig. 12: Jascha Heifetz: postura destaca acento.

(3) A décima primeira variação apresenta o contraste entre acordes e uma breve célula de quatro semicolcheias marcadas *staccato* (Fig. 13). A marcação de dinâmica é *forte*, indicação seguida por Heifetz (Fig. 14), e ele adiciona tensão ao trecho com um golpe de arco longo e violento, fazendo a saída do arco rapidamente. As semicolcheias seguintes são executadas no talão com movimentos curtos. O contraste musical fica evidente no contraste entre seus movimentos de forma semelhante ao exemplo 3 de Horowitz.

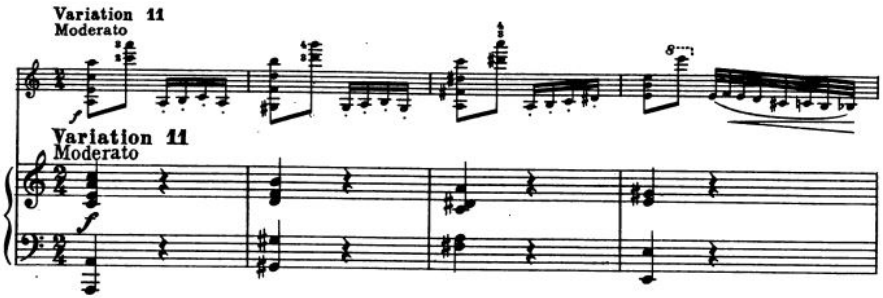


Fig. 13: Niccòlo Paganini: *Capricho n. 24*, Variação 11 (compassos iniciais).



Fig. 14: Jascha Heifetz: momento antes de executar o acorde; fim da execução do acorde; e execução das semicolcheias.

(4) Na última nota da peça (Fig. 15), depois das onze variações extremamente virtuosísticas que a compõem, o movimento corporal do braço direito de Heifetz (Fig. 16) é expansivo e agressivo, levando o arco para longe do instrumento. As características do movimento expressam o caráter desse trecho, em *fortíssimo*, ponto decisivo das *variazioni di bravura*.

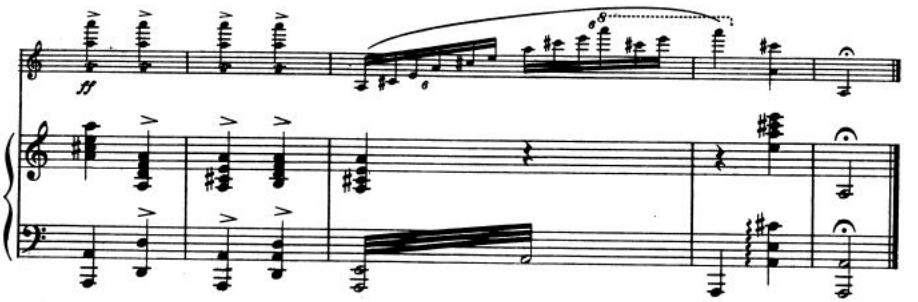


Fig. 15: Niccòlo Paganini: *Capricho n. 24* (últimos compassos).



Fig.16: Jascha Heifetz: movimentação expansiva no fim da peça.

Interferência e intermodalidade

Segundo Hatten, "movimentos das mãos e braços, músculos faciais, e mesmo do corpo, durante o discurso comunicam visualmente" (HATTEN, 2001b: 3)[21]. O autor segue essa linha de pensamento embasado em Campbell (1999), que afirma: "quando uma face vista falando uma expressão como 'aga' é dublada por uma voz sincronizada dizendo 'aba', 'ada' é o que é mais frequentemente 'ouvido'" (CAMPBELL, 1999: 58 apud HATTEN, 2004:

[21] "Movements of the hands and arms, facial muscles, and even the body during speech communicate visually" (HATTEN, 2001b: 3).

101)[22]. Esse experimento, conhecido como a *ilusão de McGurk*, aponta para a intermodalidade na percepção humana e a possibilidade de interferência, gerada quando dois significados diferentes são apresentados simultaneamente. A interferência pode ser o resultado de uma *performance* na qual o músico não está consciente de seus gestos corporais, transmitindo através deles informações conflitantes com o material musical sendo executado. Uma *performance* na qual o gesto corporal e a música são igualmente direcionados pode auxiliar a transmitir a concepção musical de maneira mais clara.

Somente o áudio é gravado em grande parte das *performances*, seguindo a tradição discográfica da indústria musical. Tal tradição se formou em parte pelas limitações tecnológicas e interesses mercadológicos, em parte pela crença de que a música é a "arte dos sons". Em uma recente pesquisa, Tsay (2013) aponta para conclusões que põem essa crença em dúvida. Nos resultados, a autora afirma que indivíduos conseguiram selecionar com segurança os vencedores de concursos de interpretação musical baseados em gravações em vídeo sem som; porém, nem músicos iniciantes ou profissionais puderam consistentemente identificar os vencedores a partir de gravações em áudio, ou de gravações em áudio e vídeo. Percebe-se novamente a intermodalidade da percepção e inclusive a prevalência da visão na apreciação das *performances*.

Hatten afirma que "quando ouvimos uma *performance* com os olhos fechados, ou quando ouvimos uma gravação, nós podemos reconstruir os tipos e qualidades de movimento que dão caráter aos gestos musicais" (HATTEN, 2001: 2)[23]. A partir dessa constatação, que tem a intermodalidade como fundamento, pode se inferir que se consegue reconstruir os tipos e qualidades de movimento por estes já fazerem parte do imaginário gestual adquirido através de experiências passadas. Porém, a pesquisa de Matsumoto e Willingham (2009), que trata de expressões faciais em deficientes visuais, aponta para a habilidade inata do ser humano de expressar emoções através dos músculos faciais, independente do aprendizado pela observação. Faltam ainda estudos com deficientes visuais que possam confirmar ou refutar a tese da habilidade inata de se construir gestos corporais a partir unicamente de estímulos musicais sonoros. Mas independente do resultado, o fato do estímulo auditivo ser suficiente para promover a imaginação de um gesto corporal em indivíduos sem deficiência é notável.

---

22 "When a face seen speaking an utterance such as 'aga' is dubbed to a synchronized voice saying 'aba', 'ada' is what is often 'heard'" (CAMPBELL, 1999: 58 apud HATTEN, 2004: 101).

23 "When hearing a performance with our eyes closed, or when listening to a recording, we can reconstruct the kinds and qualities of motion that give character to musical gestures" (HATTEN, 2001: 2).

Outro corolário da afirmação de Hatten é a ênfase na relação entre conteúdo musical (gesto musical) e movimento, exposta anteriormente com os exemplos de Horowitz e Heifetz. É o movimento que traz à tona o caráter do gesto musical presente na partitura como potencialidade latente. Ainda podem ser derivadas outras proposições, em respeito às traduções: um gesto musical é pensado e escrito na partitura pelo compositor – e segundo Mantel (apud ZAGONEL, 1997: 34), o compositor já imagina o gesto corporal necessário para a execução musical – e traduzido pelo intérprete em seu gesto corporal. Este, por sua vez, é retraduzido para gesto musical pelo instrumento, e por fim é percebido como um conjunto de gesto musical e corporal pelo ouvinte-espectador. As páginas seguintes tentarão elucidar as diferenças entre gestos musicais e corporais, música e expressividade, tendo o corpo e o movimento como fundamento.

Gesto musical, expressividade e corpo

No discurso entre músicos é comum a utilização da palavra *gesto* (ou gesto musical) para se referir a motivos, frases e partes de uma composição, ou mesmo a peças inteiras. Essa apropriação metafórica vai de encontro com o alto grau de correlação entre a música e movimento expressivo, revelando o quanto o movimento e o corpo estão conectados com o fazer musical. Godøy e Leman (2010) afirmam que "nós chegaríamos ao ponto de afirmar que música é basicamente uma combinação de som e movimento, e que música significa alguma coisa para nós por causa dessa combinação" (GODØY; LEMAN, 2010: ix)[24]. Os autores caracterizam o gesto musical como "uma unidade musicalmente e perceptivamente significativa que é resultado do processo de segmentação do ouvinte" (GODØY; LEMAN, 2010: 72)[25]. Goldstein sustenta posição semelhante no destaque da importância do gesto e está de acordo com Hatten (2001: 2) no tocante à capacidade da reconstrução de uma imagem mental a partir de um estímulo auditivo:

> Música é uma arte performática, e parte da qualidade da experiência musical vem da relação entre a técnica física do intérprete e o som que é produzido. Um ouvinte pode apreciar essa conexão visualmente (e visceralmente) seja num concerto ao vivo ou nos olhos da mente enquanto escuta uma *performance* gravada. Nossa rica

[24] "We would go so far as to claim that music is basically a combination of sound and movement, and that music means something to us because of this combination" (GODØY; LEMAN, 2010: ix).
[25] "A musical gesture is a musically and perceptually meaningful unit that is the result of a listener's segmentation process" (GODØY; LEMAN, 2010: 72).

> tradição de instrumentos musicais criou um repertório de gestos (arcadas, sopros, batidas etc.) que são intimamente ligadas a sons familiares (GOLDSTEIN, 1988 apud CADOZ; WANDERLEY, 2000: 90)[26].

A importância do corpo para a percepção do indivíduo é enfatizada por Merleau-Ponty, crítico da dualidade cartesiana entre mente e corpo. Zavala (2012) escreve:

> Contrastando com Descartes, o autor [Merleau-Ponty] afirma: "tenho consciência do mundo por meio do meu corpo" (MERLEAU-PONTY, 1999: 122). O corpo é nossa porta de acesso ao mundo através dos sentidos, os que participam interligando-se na percepção (ZAVALA, 2012: 8).

Seguindo essa linha de pensamento, a posição de Kivy (1980 apud WEST, 1998) em relação à expressividade musical é baseada no gesto corporal que se transforma em gesto musical. O autor fundamenta sua teoria em três pilares: discurso, contorno e convenção (*speech, contour, convention)*. A teoria do discurso explica que a partir do *stile rappresentativo* da Camerata Fiorentina, no início do século XVII, a música desenvolveu características análogas às de um discurso sob influência de uma emoção. West (1998) explica que "a música é triste, por exemplo, porque representa os tons expressivos e outras características da voz humana quando triste. O ouvinte, por sua vez, reconhece e identifica esses gestos musicais" (WEST, 1998: 34)[27]. Outros comportamentos humanos expressivos como movimento, postura e gesto também são traduzidos para a música: Kivy afirma que a linha musical "é um 'mapa sonoro' do corpo humano sobre influência de uma emoção em particular" (KIVY, 1980: 53 apud WEST, 1998: 35)[28], caracterizando o que

[26] "Music is a performing art, and part of the quality of the musical experience comes from the relationship between the player's physical technique and the sound that is produced. A listener can appreciate this connection visually (and viscerally) whether in a live concert or in the mind's eye while listening to a recorded performance. Our rich tradition of musical instruments has created a repertoire of gestures (bowing, blowing, banging, etc.) that are closely tied to familiar sounds" (GOLDSTEIN, 1998 apud CADOZ; WANDERLEY, 2000: 90).

[27] "The music is sad, for example, by virtue of its representing the expressive tones and other characteristics of the human voice when sad. The listener in turn recognizes and identifies these musical gestures" (WEST, 1998: 34).

[28] "It [the musical line] is a 'sound map' of the human body under the influence of a particular emotion" (KIVY, 1980: 53 apud WEST, 1998: 35).

chama de *contorno*. Por fim, a *convenção* explica a expressividade musical em função de associações de aspectos musicais e emotivos criadas pelo costume, portanto simbólicas, sem que haja analogias entre eles. Kivy ainda afirma que toda expressividade advinda da convenção foi originalmente expressividade por contorno (KIVY, 1980: 83 apud WEST: 37).

Antes de prosseguir sobre a relação entre expressividade e música, é importante ressaltar o termo "processo de segmentação do ouvinte", da citação de Godøy e Leman (2010: ix), e uma frase da citação de West, acima apresentada: "O ouvinte, por sua vez, reconhece e identifica esses gestos musicais" (WEST, 1998: 34). Tais premissas colocam o ouvinte como peça fundamental e encontram respaldo nos textos de Ridley, que afirma:

> [...] o reconhecimento da expressividade (e não meramente de um tipo de signo entre outros) é conceitualmente relacionado à nossa relação de sentir. Se eu julgo o comportamento de alguém de expressar, digamos, melancolia, então eu estou dizendo ao mesmo tempo que eu sei alguma coisa sobre como é a sua melancolia, como seria estar no estado nos quais seus gestos refletem; meu julgamento é parcialmente sentido. O que significa que a fim de corretamente – e no seu sentido mais completo – atribuir predicados expressivos a uma pessoa, meu julgamento precisa *sempre* envolver um elemento de sentimento ou resposta afetiva (RIDLEY, 1995: 53 apud WEST, 1998: 40)[29].

Assim como acontece na comunicação verbal, em última instância é o receptor o responsável pela compreensão da mensagem, apesar de todos os esforços do emissor de fazer sua mensagem ser compreendida. Um dos mecanismos que auxilia na compreensão é a universalidade de expressões faciais, defendida mais recentemente por Ekman (1969, 1987, 2003), porém presente na literatura desde Darwin (1872). Darwin afirma que "os novos e os velhos de diferentes raças, sejam homens ou animais, expressam o mesmo

[29] "[…] the recognition of expressiveness (and not merely of one kind of sign among others) is conceptually related to our capacity to feel. If I judge someone's behavior to be expressive of, say, melancholy, then I am saying at the same time that I know something of what his melancholy is like, what it would be like to be in the state which his gestures reflect; my judgment is partly felt. Which means that in order properly – and in the fullest sense – to attribute expressive predicates to a person, my judgment must *always* involve an element of feeling or of affective response" (RIDLEY, 1995: 53 apud WEST, 1998: 40).

estado mental pelos mesmos movimentos" (DARWIN, 1872: 352)[30]. O desenvolvimento dessa teoria veio nas pesquisas de Ekman (1969), nas quais foram mostradas fotografias (Fig. 17) para pessoas de cinco culturas (Chile, Argentina, Brasil, Japão e Estados Unidos) e registradas as opiniões sobre que emoção estava retratada em cada expressão facial, a partir de uma lista de emoções possíveis. A maioria em cada cultura teve respostas coincidentes, sugerindo que expressões faciais poderiam ser universais. Posteriormente, a fim de remover a possível influência da mídia sobre expressões faciais, Ekman visitou o sudeste de Papua-Nova Guiné, onde registrou consistentes respostas de indivíduos da etnia Fore para felicidade, raiva, desgosto e tristeza (EKMAN, 1987)[31, 32].



Fig. 17: Exemplo de conjunto de fotografias mostradas por Ekman em suas pesquisas.

O ser humano tem comportamentos musculares faciais semelhantes para expressar estados emocionais em diferentes culturas, letradas e iletradas, sob influência da mídia ou não. Independente da teoria adotada sobre a capacidade da música de representar uma emoção em específico ou não, independente do músico estar querendo representar as emoções musicais facialmente ou não, suas expressões faciais em uma *performance* inevitavelmente serão percebidas pelo público e interpretadas como configurações musculares que expressam estados emocionais. Assim, a expressão facial de um músico pode ser um instrumento potencializador de significados emocionais.

---

30 "[…] the young and the old of widely different races, both with man and animals, express the same state of mind by the same movements" (DARWIN, 1872: 352).

31 A metodologia empregada não foi a mesma da pesquisa anterior por se tratar de uma sociedade ágrafa. O entrevistador contava uma pequena história ("Seus amigos vieram e ele/ela está feliz", "Ele/ela está com raiva e quase lutando", "Seu filho/a morreu e ele/ela se sente muito triste") e pedia para o entrevistado apontar para uma figura que melhor se encaixasse na história.

32 Medo e surpresa não foram consistentemente diferenciados entre eles, porém diferenciados de raiva, desgosto, tristeza e felicidade (EKMAN, 2003: 10).

As pesquisas de Clynes (1972) em relação a formas sênticas (*sentic forms*) também oferecem evidências da universalidade na expressão de emoções. Clynes pediu para indivíduos expressarem uma determinada emoção da forma mais precisa possível através de um único pressionamento de seu dedo em um dispositivo, que mede a pressão aplicada em relação ao tempo. Seus resultados mostraram que "existe uma forma de ação dinâmica e específica subjacente à expressão de cada emoção, e que o caráter dinâmico dessa forma de ação é provavelmente universal, não dependente de aprendizado e geneticamente programado" (CLYNES, 1972: 4)[33]. As figuras abaixo mostram gráficos da forma sêntica comum na expressão de algumas emoções, sendo a linha superior representante da pressão vertical no aparelho, e a inferior a pressão horizontal, em direção ao corpo (crista) ou para longe dele (vale).

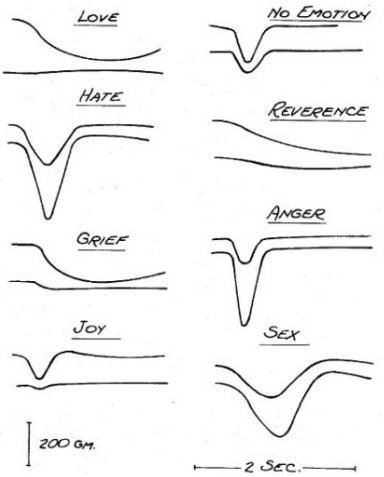


Fig. 18: Formas sênticas comuns: amor, sem emoção, ódio, reverência, pesar, raiva, alegria e sexo (CLYNES, 1972: 2).

Emoções são mais complexas do que a análise da pressão de um dedo sobre um aparelho, porém se percebe, a partir do trabalho de Clynes, que em um ambiente

[33] "[…] there is a specific dynamic form of action underlying the expression of each emotion, and that the dynamic character of this action-form probably is universal, unlearned, and genetically programmed" (CLYNES, 1972: 4).

controlado e restrito, a manifestação dinâmica de emoções de diferentes indivíduos possui formas semelhantes. Em uma *performance* musical, a técnica instrumental poderia ser considerada o ambiente restrito, no qual o músico opera dentro das *affordances*[34]. A ressalva a ser feita é de que a relação entre as duas situações não é completamente direta, já que a técnica instrumental é aprendida, enquanto o pressionamento do botão não envolveu nenhum treinamento prévio. Porém, lembrando a citação de Pierce, "movimentos são sugestivos para a técnica, e frequentemente podem ser traduzidos diretamente para o gesto de se tocar e cantar" (PIERCE, 2007: xiii)[35]. Sendo assim, o germe do componente universal e não dependente de aprendizado presente nas expressões faciais e formas sênticas pode ser encontrado no gesto corporal de um músico durante sua *performance*.

Entretanto, Ekman afirma que "gestos simbólicos - como um aceno da cabeça para *sim*, balançar a cabeça para *não*, e o gesto para OK - são específicos de cada cultura" (EKMAN, 2003: 4)[36]. Isso porque símbolos são arbitrários e criados por convenção, portanto passíveis de diferenças culturais, enquanto as expressões faciais são características inatas e universais. As formas sênticas estão mais para expressões faciais do que para gestos simbólicos, porque representam a manifestação corporal para uma determinada emoção não como símbolo, mas como índice do próprio sentimento. Ainda assim, mesmo que gestos simbólicos não sejam universais, percebe-se que eles contêm características dinâmicas que podem ser relacionadas com estados emocionais, possibilitando ao ouvinte-espectador a atribuição de significados emocionais aos movimentos.

Nesse momento os trabalhos de Davies (1994 apud WEST, 1998) e Hanslick (1854) contribuem para a elucidação. Davies acredita que a música possua um caráter dinâmico que se assemelha a ações humanas, portanto ela consegue apresentar melhor um movimento, e não um comportamento. Com isso, o autor escreve sobre características emocionais aparentes (*emotion characteristics in appearances*), movimentos que são compreendidos por um observador como relativos à determinada emoção. A posição de

---

34 "[...] propriedades físicas e observáveis do objeto, principalmente aquelas que preconizam como este objeto pode ser usado. […] Tanto em relação ao instrumentista quanto ao instrumento, um determinado trecho musical somente é possível (realizável/tocável) quando se situa dentro dos limites dessa 'affordance' que, via de regra, ocorre no nível físico das interfaces, ou seja, nos pontos de contato aonde o músico e instrumento se comunicam (teclados, chaves, paletas, baquetas, arcos, mãos entre outros)" (GIMENES; MANZOLLI, 2006: 289).

35 "Movements are suggestive for technique, and often they can be translated directly into playing gesture and singing" (PIERCE, 2007: xiii).

36 "[...] symbolic gestures – such as the head nod yes, the head shake no, and the A-OK gesture – are indeed culture-specific" (EKMAN, 2003: 4).

Hanslick é semelhante, defendendo que a música consegue expressar os adjetivos referentes a um determinado substantivo-emoção, mas nunca o próprio substantivo.

> O *amor* não é concebível sem a representação de uma personalidade amada, individual, sem o desejo e o anelo da felicidade, da exaltação, da posse do objeto. O que o transforma em amor não é a índole da mera moção anímica, mas o seu cerne conceptual, o seu conteúdo real e histórico. Segundo a sua *dinâmica*, tanto pode ser suave como arrebatador, apresentar-se ou como alegre ou como doloroso, e sempre permanecer amor. Esta simples observação basta para demonstrar que a música consegue expressar unicamente esses diversos adjectivos acompanhantes, nunca o substantivo, o próprio amor. [...] Além disso, a expressão estética de uma música pode dizer-se graciosa, suave, violenta, enérgica, elegante, fresca; simples ideias que podem encontrar nas combinações sonoras a correspondente manifestação sensível. Podemos, pois, empregar diretamente tais adjectivos ao falar de criações *musicais*, sem pensar no significado ético que têm para a vida anímica do homem (HANSLICK, 2011 [1854]: 20-22).

A teoria de Hanslick defende que a música pode representar apenas o que há de dinâmico no sentimento, "pode reproduzir o movimento de um processo físico segundo os momentos: depressa, devagar, forte, fraco, crescendo, decrescendo" (HANSLICK, 2011 [1854]: 23). O movimento é apenas uma propriedade do sentimento, mas nunca o próprio sentimento.

Considerações finais

Segundo McClary (1991), "quando ondas sonoras são reunidas de tal forma a assemelhar-se a gestos físicos, nós, como ouvintes, somos capazes de ler ou dar sentido a elas, em grande parte por meio de nossas experiências ao longo da vida como criaturas corpóreas" (MCCLARY, 1991: 23 apud WEST, 1998: 18)[37]. Em nossa concepção, cabe então ao intérprete ter a sensibilidade para perceber os movimentos potenciais presentes em um trecho musical e estudar sua realização para uma melhor transmissão do seu significado, combinação de som e movimento. Posteriormente, apesar de concordarmos

[37] "When sound waves are assembled in such a way to resemble physical gestures, we as listeners are able to read or to make sense of them, largely by means of our lifelong experiences as embodied creatures" (MCCLARY, 1991: 23 apud WEST, 1998: 18).

com Hanslick em relação à capacidade da música de portar apenas características dinâmicas de uma determinada emoção, o intérprete dotado de sensibilidade pode sintetizar uma emoção a partir dessas características. Essa tarefa poderá auxiliar o próprio intérprete a entender melhor a música, pelo gesto resumir uma grande quantidade de elementos musicais, conforme escreve Hatten: "o gesto oferece um imediatismo de significado afetivo a partir de uma síntese de elementos musicais que podem ser projetados por uma performance como uma gestalt" (HATTEN, 2001c: 1)[38]. Tal emoção refletirá sua percepção individual da música e será transmitida pelo corpo, potencializando também a percepção do ouvinte através da similaridade dos movimentos performáticos com os movimentos que caracterizam estados emocionais.

Referências

CADOZ, Claude. Instrumental Gesture and Musical Composition. In: PROCEEDINGS OF THE 1988 INTERNATIONAL COMPUTER MUSIC CONFERENCE, 1988, San Francisco. *Anais*… San Francisco: International Computer Music Association, p. 1-12, 1988.

CADOZ, Claude; WANDERLEY, Marcelo. Gesture - Music. *Trends in Gestural Control of Music*, Paris, p. 71-94, 2000.

CANO, Rubén López. *Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música*. 2007. Disponível em: <http://rlopezcano.blogspot.com.br/p/publicaciones-ruben-lopez-cano-1996.html>. Acesso em: 21 fev. 2014.

CLYNES, Manfred. *Sentic Cycles*: The Passions at your Fingertips. 1972. Disponível em: <http://rexresearch.com/clynsens/clynes.htm>. Acesso em: 15 fev. 2014.

DARWIN, C. *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. London: J. Murray, 1872.

DAVIDSON, Jane. Bodily movement and facial actions in expressive musical performance by solo and duo instrumentalists: Two distinctive case studies. *Psychology of Music*, n. 40, p. 595-633, 2012.

DAVIDSON, Jane; CORREIA, Jorge. Meaningful musical performance: A bodily experience. *Research Studies in Music Education,* n. 17, p. 70-83, 2001.

EKMAN, Paul. *Emotions Revealed*. New York: Henry Holt, 2003.

[38] "Gesture offers an immediacy of affective meaning from a synthesis of musical elements that can be projected by a perform as a gestalt" (HATTEN, 2001d: 1).

EKMAN, Paul; FRIESEN, Wallace; O'SULLIVAN, M. et al. Universals and Cultural Differences in the Judgments of Facial Expressions of Emotion. *Journal of Personality and Social Psychology*, Washington, v. 53, p. 712-717, 1987.

EKMAN, Paul; SORENSON, E. Richard; FRIESEN, Wallace. Pan-Cultural Elements in Facial Displays of Emotions. *Science*, Washington, v. 164, n. 3875, p. 86-88, 1969.

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

GODØY, Rolf Inge; LEMAN, Marc (Ed.). *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*. New York: Routledge, 2010.

HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical:* um contributo para a revisão da estética da arte dos sons. 1. ed., 1854. Tradução: Artur Morão. Covilhã: LusoSofia, 2011.

HATTEN, Robert. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

_____. *Lecture 1 - Toward a Characterization of Gesture in Music*: An Introduction to the Issues. Disponível em: <http://projects.chass.utoronto.ca/semiotics/cyber/hat1.html>. Acesso em: 14 fev. 2014. 2001.

_____. *Lecture 2 - Embodying Sound*: The Role of Semiotics. Disponível em: <http://projects.chass.utoronto.ca/semiotics/cyber/hat2.html>. Acesso em: 14 fev. 2014. 2001b.

_____. *Lecture 4 - Gesture and Motive*: Developing Variation I. Disponível em <http://projects.chass.utoronto.ca/semiotics/cyber/hat4.html>. Acesso em: 14 fev. 2014. 2001c.

HELLER, Alberto Andrés. *Fenomenologia da expressão musical*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2006.

IAZZETTA, Fernando. Meaning in Musical Gesture. In: WANDERLEY, Marcelo M.; BATTIER, Marc (Ed.). *Trends in Gestural Control of Music*, Paris, 2000. 1 CD-ROM.

LANGDON, Esther Jean. Performance e sua diversidade como paradigma analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs. *ILHA - Revista de Antropologia*, v. 8, n. 1. p. 162-183.

MADEIRA, Bruno; SCARDUELLI, Fabio. Ampliação da técnica violonística de mão esquerda: em estudo sobre a pestana. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 27, p. 182-188, 2013.

MATSUMOTO, David; WILLINGHAM, Bob. Sponteaneous Facial Expressions of Emotion of Congenitally and Noncongenitally Blind Individuals. *Journal of Personality and Social Psychology*, Washington, v. 96, n. 1. p. 1-10, 2009.

MCKAY, Nicholas. *On Topics Today*. 2007. Disponível em: <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/251.aspx>. Acesso em: 13 jan. 2015.

NÖTH, Winfried. *Handbook of Semiotics.* Bloomington: Indiana U. Press, 1990.

PIERCE, Alexandra. *Deepening Musical Performance through Movement.* Bloomington: Indiana University Press, 2007.

RAHAIM, Matt. Book Review: Rolf Inge Godøy and Marc Leman (Ed.) - Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning. *Gesture*, Amsterdam, v. 10, n. 1. p. 109-115, 2010.

SCHUTZ, Michael; LIPSCOMB, Scott. Hearing gestures, seeing music: Vision Influences Perceived Tone Duration. *Perception*, v. 36, p. 888-897, 2007.

TSAY, Chia-Jung. Sight Over Sound in the Judgment of Music Performance. *PNAS*, Washington, v. 110, n. 36. p. 14580-14585, 2013.

VLADIMIR HOROWITZ: The Video Collection - Horowitz in London. Sony Classical, 2012. 1 DVD.

WEST, Melissa. *Music, Emotions and the Role of the Body*. Dissertação (Master of Arts). School of Graduate Studies, McMaster University, Hamilton, 1998.

ZAGONEL, Bernardete. *Gesto musical*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1997.

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). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

Bruno Madeira é Bacharel, Mestre e Doutorando em Música pela UNICAMP. Foi vencedor do *VI Concurso Internacional J. S. Bach* (São Paulo/SP, 2013), do III *Concurso Latino-Americano de Violão* (Vitória/ES, 2013) e do X Concurso Villa-Lobos (Vitória/ES, 2013). Atuou como professor na UDESC e atualmente é professor do curso à distância de Educação Musical da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). madeirabruno@gmail.com

Fabio Scarduelli é Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), instituição na qual foi ainda professor substituto e realizou seu pós-doutorado com bolsa FAPESP. Gravou recentemente seu primeiro disco solo intitulado *Música Paulista para Violão*, com a primeira integral para violão solo de Almeida Prado. Atualmente é professor adjunto da Escola de Música e Belas Artes do Paraná / UNESPAR e professor colaborador no PPGMUS da UNICAMP, orientando trabalhos de mestrado e doutorado. fabioscarduelli@yahoo.com.br