

Comunicação gestual em duos de violão: preparação para performance da obra *Micro Piezas I* de Leo Brouwer

COMUNICAÇÃO

Felipe Marques de Mello
PPG-UNESP – dib_felipe@hotmail.com

Leonardo Casarin Kaminski
PPG-UNESP- leockaminski@gmail.com

Sonia Ray
PPG-UFG/UNESP- soniaraybrasil@gmail.com

Resumo: O texto apresenta um estudo piloto da preparação da performance para dois violões, mais precisamente no primeiro movimento da obra *Micro Piezas* do compositor cubano, Leo Brouwer (n. 1939). Inicialmente, apresenta-se uma breve revisão de literatura sobre comunicação gestual, seguida de uma determinação de estratégias que direcionaram os ensaios.

Palavras-chave: Preparação para performance. Música de câmara para violões. Comunicação gestual em música. *Micro Piezas I*. Leo Brouwer.

Gestural Communication in Guitar Duos: Performance Planning For the Piece *Micro Piezas I* by Leo Brouwer

Abstract: This text presents a pilot study for the preparation of the musical performance for two guitars, more precisely in the first movement of the piece *Micro Piezas* by the Cuban composer Leo Brouwer (b. 1939). First, this text presents a short literature review about the gestural communication, and then a choice of strategies that directed the rehearsals.

Keywords: Performance Planning; Chamber Music for Guitars. Gestural Communication in Music. *Micro Piezas I*. Leo Brouwer.

1. Introdução

O presente trabalho expõe um estudo piloto, realizado pelos autores, cujo foco é a preparação para a performance de obras de câmara para grupos com violões. Apresenta uma breve revisão de literatura sobre os movimentos gestuais realizados por instrumentistas e segmentação da obra abordada em guias (marcos) para orientar o estudo. Inicialmente, foi escolhido primeiro movimento da obra *Micro Piezas I* (1957-58) do compositor Leo Brouwer (n.1939), sobre o qual são apresentadas possibilidades dos movimentos corporais no processo de preparação para a performance. A partir da discussão gerada pela literatura utilizada, dá-se a delimitação de quatro marcos para subsidiar a preparação da performance.

As *Micro Piezas*, para duo de violão, foram compostas entre os anos de 1957 e 1958, uma homenagem de Leo Brouwer ao compositor francês Darius Milhaud (1892-1974). Trata-se de um conjunto de obras, numeradas homonimamente de 1 a 5, sendo escritas na fase

nacionalista de Leo Brouwer (1954 a 1961), período em que o compositor destacava em suas obras os ritmos da cultura popular cubana.

Mais especificamente ao movimento abordado neste estudo, *Micro Piezas I* apresenta elementos rítmicos bastante contrastantes entre os dois violões. Fator determinante para realizar uma preparação que envolva um trabalho intenso de comunicação gestual, servindo como complemento ao tradicional trabalho de reação auditiva entre os intérpretes. Comunicação verbal e não-verbal são indispensáveis para uma a preparação de performance bem sucedida. Contudo, algumas obras, a exemplo desta, abordada no presente texto, exigem maior intensidade no que se refere à exploração de gestos corporais associados ao discurso musical. Ambas as abordagens são discutidas preliminarmente a seguir.

2. Comunicação gestual

Nas pesquisas realizadas no Brasil sobre comunicação gestual, o enfoque é voltado para o movimento do corpo na interpretação, assim como na expressão musical (ZAVALA, 2012; PÓVOAS, 2009, 2012; DOMENICI, 2013). Já na presente pesquisa, a comunicação gestual se refere diretamente à comunicação entre músicos de grupos de câmara, a fim de estabelecer um diálogo que auxilie-os na preparação para performance. Assim, as referências utilizadas destacam apenas autores estrangeiros (CLARKE, 1999; DAVIDSON, 1999, 2001, 2012; WILLIAMON e DAVIDSON, 2001).

Tratando-se de música de câmara, a comunicação gestual recebe grande destaque na literatura internacional. Assim, os músicos devem compreender as escolhas interpretativas propostas nos ensaios e, principalmente, manter-se atentos aos demais companheiros no momento da performance musical. As comunicações verbais têm o intuito de compartilhar as idéias e pensamentos de cada membro do grupo. Esta é utilizada no momento da preparação para a performance, onde os músicos devem dialogar e estabelecer os principais pontos da interpretação da obra. Nas comunicações não verbais o uso do corpo torna-se indispensável na medida em que os músicos devem se comunicar entre si no momento da performance e não há possibilidade de diálogo nesse momento (Davidson, 1999).

Fundamental para a comunicação não-verbal, os movimentos corporais, assim como as expressões faciais e a respiração, desenrolam um papel além da linguagem, para Clarke (1999) estas têm importante papel no que se refere à expressão musical. Para auxiliar essas comunicações, os pontos de apoios, ou até mesmo marcações na partitura das expressões corporais e faciais, são de extrema importância para o entendimento entre os

músicos. Além de auxiliá-los no momento da performance, as comunicações gestuais também são perceptíveis ao público, indicando, em muitos casos a intenção do intérprete (Davidson, 1999).

Movimentos corporais podem indicar desde o andamento da obra até mesmo os fatores expressivos. Num estudo realizado por Davidson (2012), músicos de um grupo de câmara relataram a importância das comunicações não verbais até mesmo durante o ensaio da obra. Eles destacaram o uso dos dedos, “clicking fingers”, para definir o tempo, acenos com a cabeça e gestos com os braços para auxiliar nas entradas e também nos finais de frases. Gestos de aprovação e de reprovação também são fundamentais para o andamento do ensaio.

No que diz a respeito da interação entre os músicos no momento do ensaio, para otimizá-la, é fundamental a utilização do contato visual. Corroborando estas afirmações, Davidson (2001) demonstra que 75% das informações musicais são obtidas através da visualização. Além disso, Clayton 1985 (apud, Williamon e Davidson 2002) destaca a dificuldade de coordenação entre os membros de um grupo de câmara quando não utilizam um contato visual frequente.

Podemos destacar dois grandes gestos utilizados pelos músicos: os ilustradores e os emblemáticos (Davidson, 2001). Como demonstrado por Williamon e Davidson (2002), o primeiro é utilizado como um gesto autoexplicativo, podendo ser, um aceno da cabeça ou a uso da respiração para demonstrar o momento da “entrada” dos músicos. Já o segundo representam gestos que “traduzem o discurso”, ou que demonstre aprovação ou até mesmo a desaprovação com os demais músicos, como exemplo, o “polegar erguido” para demonstrar êxito.

3. Preparação para o estudo da *Micro Piezas I*

Para subsidiar a preparação da performance musical foram estabelecidos quatro “marcos” na obra, que seriam pontos de apoio, com a finalidade de orientar os instrumentistas. Cada um destes marcos está representado no texto como M.1, M.2. M.3 e M.4. Para Chaffin e Logan (2006) e Ginsborg (2004), o conhecimento dos limites estruturais e dos elementos de uma composição permite o estudante formar referências importantes para a memorização. Note-se que estes limites não foram abordados neste estudo com finalidade de memorização, como descrito pelos autores supracitados, mas para direcionar o estudo em grupo da obra. Estes marcos podem ser: estruturais, relacionados à estrutura da obra; expressivos, caracterizados pelas mudanças de caráter, como andamento ou textura;

interpretativos, em locais onde ocorrem dificuldades geradas por elementos intrínsecos à composição musical, levando ao intérprete demandar maior atenção; básicos, aspectos técnicos e mecânicos. Assim, delimitaram-se alguns trechos da música que poderiam ser fragmentados. Sejam eles por sinais expressivos, por aspectos interpretativos, por elementos composicionais ou mesmo por dificuldade técnica.

O Marco 1 (M.1, Exemplo 1) apresenta um limite alteração de textura da obra, momento da primeira pausa do Violão 2. Exemplo de um marco de ordem expressiva, caracterizado pela alternância de semicolcheias para tercinas. Destaca-se também a alteração de textura no violão 1 (pauta superior), o qual iniciará uma seção de colcheias sucessivas.



Exemplo 1: Marco 1 – compassos 2 e 3.

As dificuldades encontradas no exemplo acima se referem à manutenção do pulso na alternância rítmica. Note-se que no M.1, os dois instrumentos apresentam mudanças de texturas, dificultando a sincronia dos instrumentistas.

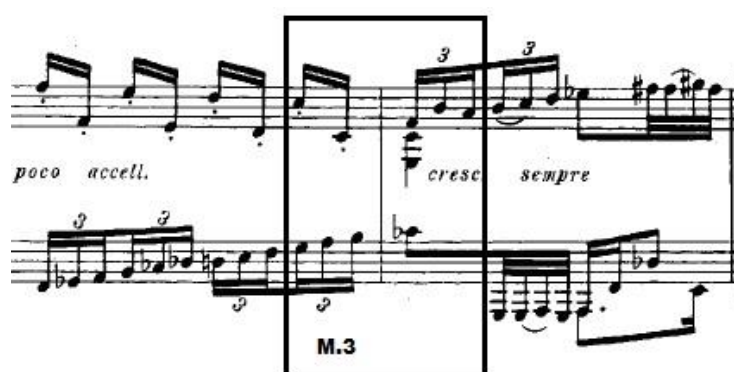
Para o Marco 2, o limite identificado é facilmente perceptível pelo uso de barra dupla, seguida da alteração de andamento (*Piú Mosso*), características de um marco estrutural. Notoriamente, o Violão 2 (pauta inferior) guiará o novo andamento da obra e ainda apresenta uma variação rítmica, ou seja a retomada das tercinas.



Exemplo 2: Marco 2 – compassos 8 e 9.

A dificuldade a ser superada no M.2 consiste na sincronia dos dois instrumentistas durante a alteração de andamento, dos dois instrumentistas, embora esta seja amenizada pela não utilização de notas simultâneas entre ambos. Movimentos corporais pelos instrumentistas podem otimizar o estudo neste trecho, mais precisamente por guiar as alterações de agógica apresentadas.

O Marco 3 (M.3) tem como característica a dificuldade para realizar a alternância rítmica entre os instrumentos. Esta dificuldade torna o M.3 de ordem interpretativa, uma vez que uma série de elementos musicais estão presentes no trecho, como pode ser visto no Exemplo 3 (abaixo).

The image shows a musical score for two staves. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, marked with a 'poco accel.' instruction. The bottom staff contains a bass line with similar rhythmic patterns. A rectangular box labeled 'M.3' highlights a specific section of the music, which includes a triplet of notes in both staves. The instruction 'cresc sempre' is placed below the box. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

Exemplo 3: Marco 3 – compassos 12 e 13.

Neste ponto da obra sucessões de tercinas apresentadas no violão 2 têm continuidade no violão 1. A dificuldade em manter o andamento, em conjunto, é agravada pelas indicações “*poco accelerando*” e “*crescendo sempre*”. Assim, este é um momento em que o estudo deliberado da comunicação gestual, entre os músicos, é sumariamente importante. Os instrumentistas devem se ater, durante o ensaio, para evitar a artificialidade e quebra das variações da agógica durante as alterações rítmicas.

O último Marco destacado neste estudo (M.4) se encontra na reapresentação da primeira seção da obra. Um marco estrutural, momento de mudança de seções de, B para A'. Note-se que este movimento tem forma ternária (A-B-A').

The image shows a musical score for two staves. The tempo is marked 'Tranquillo et lento (come prima)'. The first staff has a 'rall.' marking and a triplet of eighth notes. The second staff has a 'pp' marking. A bracket labeled 'M.4' encompasses measures 16 and 17 of both staves. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4.

Exemplo 4: Marco 4– compassos 16 e 17.

A dificuldade encontrada para sincronizar os instrumentistas consiste em uma alteração agógica. A comunicação gestual se torna importante para a simultaneidade das execuções dos instrumentistas, possibilitando que a visualização dos movimentos, auxilie-os a realizarem as entradas no momento exato.

4. Considerações finais

Nota-se, como resultados parciais, a importância da comunicação verbal e não-verbal entre os músicos, sendo elas: respiração, movimentos corporais e principalmente o diálogo entre os mesmos. Além disso, o conhecimento de limites da obra, aqui abordados, podem ser utilizados como pontos de apoio para o andamento dos ensaios, em detrimento da preparação corporal dos instrumentistas. Após a breve revisão de literatura sobre comunicação gestual e determinação dos marcos da obra aqui apresentados, percebe-se que a comunicação gestual apresenta algumas soluções para o estudo de sincronização do duo de violões. Otimizando a sincronia por meio de movimentos do corpo, respiração ou expressões faciais. Além disso, este estudo demonstrou a importância de estabelecer, previamente, trechos que possam guiar o estudo da obra em conjunto, auxiliando a preparação e, determinação, da comunicação gestual.

Referências

CHAFFIN, Roger, LOGAN, Topher. Practicing perfection: how concert soloists prepare for performance. *Advances in cognitive psychology*. v.2, n. 2-3, p. 113-130. 2006.

CLARKE, Eric. Processos cognitivos na performance musical. *Cipem*, Nº 1, p. 61-77, Porto, 1999. Disponível em <<http://cipem.files.wordpress.com/2007/03/artigo-6.pdf>>. Acesso em 28/11/2013

DAVIDSON, Jane W. O Corpo na interpretação musical. *Cipem*, Nº 1, p. 79-89, Porto, 1999. Disponível em <<http://cipem.files.wordpress.com/2007/03/artigo-7.pdf>>. Acesso em 28/11/2013

DAVIDSON, Jane W. The role of the body in the production and perception of solo vocal performance: A case study of Annie Lennox. *Musicae Scientiae*, Vol V, nº 2, p. 235-256, 2001.

DAVIDSON, Jane W. Bodily movement and facial actions in expressive musical performances by solo and duo instrumentalists: Two distinctive case studies. *Psychology of Music*, vol. 40, nº 5, p. 595-633, 2012.

DOMENICI, Catarina Leite. A performance musical e a crise de autoridade: corpo e gênero. In: *Revista Interfaces*, Rio de Janeiro, Vol. 1, Nº18, p. 76-95, 2013.

GINSBORG, Jane. Strategies for memorizing music. In: WILLIAMON, Aaron. *Musical excellence: strategies and techniques to enhance performance*. Oxford: Oxford University Press, 2004. p. 123-142.

PÓVOAS, Maria Bernadete Castelan. Desempenho pianístico e coordenação motora: estratégias cognitivas de realização do movimento. In: SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 5. *Anais...* Goiânia: 2009, p. 223-232.

PÓVOAS, Maria Bernadete Castelan. Cognição, movimento, desempenho e organização do trabalho: aspectos de interesse para a prática instrumental. In: SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 7. *Anais...* Santa Catarina: 2012, p. 97-103.

WILLIAMON, Aaron; DAVIDSON, Jane W. Exploring co-performer communication. *Musicae Scientiae*, Vol VI, nº 1, p. 53-72, 2002.

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. 127f. Dissertação de Mestrado em música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.