

O GESTO MELÓDICO: CORPO E MELODIA, CONTRAPONTO POSSÍVEIS

The melodic gesture: body and melody, possible counterpoints

Doriedison Coutinho de Sant'Ana⁴⁴

Resumo: Este artigo propõe um “olhar” sobre o gesto do movimento corporal e “enxergá-lo” na imanência da composição musical, por meio da melodia, composta como ato poético específico, intelectual e cultural. O ser humano, por meio do corpo, compreende variações de intensidades, agudos, graves, velocidades e variações rítmicas; entende níveis de expressividade, dimensões e texturas, que exprimem intencionalidades e gestos. Por este senso, o corpo que cria, impõe e imprime na sua música as intensidades, diferenças de altura e nuances de tempo que compreendeu *a priori*. O objetivo é mostrar que a melodia apresenta nas suas linhas, como potência, a reprodução do movimento. O propósito também é perceber no fluxo da melodia características humanas de intencionalidade, ações, direcionalidades, que nos fazem perceber a sua estrutura como um gesto melódico.

Palavras-chave: movimento, melodia, corpo, gesto

Abstract: *This article proposes a “look” at the gesture of body movement and “seeing it” in the immanence of musical composition, through the melody, composed as a specific, intellectual, and cultural poetic act. The human being, through the body, comprises variations in intensities, treble, bass, speeds, and rhythmic variations; understands levels of expressiveness, dimensions, and textures, which express intentions and gestures. For this reason, the body that creates, imposes, and prints in its music the intensities, differences in height and nuances of time that it understood a priori. The objective is to show that the melody presents in its lines, as a power, the reproduction of the movement. The purpose is also to perceive in the flow of the melody human characteristics of intentionality, actions, directionality, which make us perceive its structure as a melodic gesture.*

Keywords: *movement, melody, body, gesture*

⁴⁴ Faculdade de Música do Espírito Santo. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1891-9299> E-mail: dori.santana.mus@gmail.com

Introdução

O movimento não é uma habilidade dada apenas ao ser humano, os animais também a possuem. As peças robóticas construídas com utilidade laboral ou caseira também são habilitadas a realizar movimentos. Entretanto, no caso ser humano, e apenas nesse caso, o movimento acontece repleto de conteúdos emocionais, psicológicos, sociais, e motivado pelas necessidades, desejos e vontades.

O ser humano apresenta disposição para a escolha e tomada de decisões, anseia e seleciona, move-se em constante devir, por uma vontade de potência⁴⁵, transforma-se por questões de liberdade, paradigmas sociais, moral, filosóficas, religião. Bertazzo (1998, p. 14) afirma que “é equivocado imaginar o homem como um ser com qualidades motoras menos desenvolvidas que certas espécies animais”, pois estes, não possuem ações refinadas pelo gesto. Diferencia-se ser humano de outros seres vivos por sua capacidade de decidir sobre algo e de mimetizar, ou seja, imitar seus modelos. O ser humano movimenta-se demonstrando capacidade de criação, ressignificando eventos externos em novas ações e gestos, produzindo um ciclo evolutivo em causalidade. Para Laban,

Enquanto que os movimentos dos animais são instintivos e basicamente realizados em resposta à estimulação exterior, os do homem encontram-se caracterizados por qualidades humanas; por intermédio deles, o homem se expressa e comunica algo de seu ser interior. Tem ele a faculdade de tomar consciência dos padrões que seus impulsos criam e de aprender a desenvolvê-los, remodelá-los e usá-los. (LABAN, 1978, p. 112)

A verticalidade anatômica é uma pequena mostra do desenvolvimento de alguns padrões corporais no humano. Apesar de aparentemente

⁴⁵ “Vontade de Potência” é um conceito trabalhado pelo filósofo Friedrich Nietzsche (1844-1900). Segundo ele, a vontade de potência se apresenta no ser humano como um desejo para a vida. Ele afirma que “temos de continuamente parir nossos pensamentos em meio a nossa dor, dando-lhes maternalmente todo o sangue, coração, fogo, prazer, paixão, tormento, consciência, destino e fatalidade que há em nós”. E “viver – isto significa, para nós, transformar continuamente em luz e flama tudo o que somos, e também tudo o que nos atinge; não podemos agir de outro modo.” (NIETZSCHE, 2001, p.13). Para Nietzsche “o corpo é o fio condutor do prodigioso fenômeno da vida como expressão singular da vontade de potência.” (NETO, 2017, p. 13).

natural, para o corpo se manter em pé, é necessário “um processo contínuo de reequilibração”, construído, “na verdade, de constantes e intermitentes oscilações” (BERTAZZO, 1998, p. 14). Para que o movimento aconteça da forma “humana” e se concretize em ações, existem certas ordenações de padrões específicos e peculiares. “Para tudo isso, no entanto, é preciso que ele [o homem] estabeleça contato consciente com o gesto [movimento] e estimule sua percepção do movimento” (BERTAZZO, 1998, p. 14, grifos meus). Somente o homem, entre os seres vivos, possui a habilidade de complexificar a organização dos movimentos à medida que toma consciência deles. Na evolução do corpo humano, de acordo com Bertazzo (1998), existe um jogo entre a ação, o movimento e a consciência adquirida do gesto próprio. Em seguida, outros gestos se formam e estimulam novas tomadas de consciência, ações novas e movimentos inovados, fazendo surgir um novo corpo, diferente e não-idêntico ao corpo *a priori*. Tudo isso acontece em constante devir, num processo evolutivo, contínuo e intercambiante.

Até aqui é possível resumidamente afirmar que existe: 1) existe uma consciência humana modeladora de movimento; 2) existe uma capacidade de complexificar, de imitar, de decidir, que diferencia e destaca o ser humano entre os seres vivos; 3) há instintos no ser humano, e estes, colaboram para o processo de transmutação dos conteúdos internos, externos e cotidianos em potência de arte; 4) a capacidade de provocar em outros, por meio dos movimentos, ações e gestos, certas emoções; 5) por meio da cognição, a capacidade de elaborar grupos de ações que provoquem um senso dialético nos participantes da ação que são importantes para quem faz a ação, para o espectador da ação, para a sociedade e para a identidade na coletividade.

*Gestus*⁴⁶

Bertazzo (1998) refere-se ao conceito de gesto da ação da mesma maneira que é empregado por Laban (1978): como elemento constituído pelo sujeito a partir do movimento conferindo-lhe *status* de humano. Bertazzo (1998) diz que “o gesto é uma ferramenta que vem atender à evolução dos nossos estados de consciência, promovendo modificações em nossas articulações e um refinamento de nossas estruturas musculares” (BERTAZZO, 1998, p. 20). Ainda que parado, o movimento traz consigo a potência da ação e do gesto. Nesse sentido, o gesto se encontra na imanência do próprio movimento. Brecht (2005, p. 237), referindo-se às ações artísticas e possivelmente cotidianas, afirma que “por ‘gesto’ não se deve entender simples gesticular; não se trata de movimentos de mão para sublinhar ou começar quaisquer passagens da peça, e sim de atitudes globais”. Movimentos imbuídos de intenções, que buscam alcançar sentidos específicos, estão carregados de gestos.

O termo “gesto” possuía, por volta do século XV, “o sentido de uma ação voluntária, do ‘fazer’” (ZAGONEL, 1992, p. 11). Encontramos mais uma definição de gesto, no dicionário Michaelis (2001, p. 591) como “movimento do corpo para exprimir ideias ou sentimentos”. E ainda, extraído de um dicionário etimológico francês, descrito por Zagonel (1992, p. 11), encontramos como definição: “família do latim *gegere, gestus*, ‘trazer sobre si’ e, em sentido figurado, ‘tomar sobre si, se encarregar voluntariamente de’, de onde ‘executar, fazer’”. Por estas acepções conjuntas, entendemos que gesto não se restringe simploriamente à execução de um movimento de corpo, mecanicamente, está na sua imanência. O conteúdo do gesto é maior e o seu sentido, mais profundo. O gesto acontece como um impulso de potência para ações. Por causa

⁴⁶ *Gestus* é um termo da língua latina que corresponde aquilo que comumente chamamos de “gesto”, ou seja, uma postura física que materializa e exprime alguma ideia ou sentimento. Bertolt Brecht (1898-1956), um importante pensador e inovador do Teatro no século XX. Dramaturgo e encenador alemão, buscou a formulação de um Teatro dialético, que desempenhasse um papel social, político em prol da classe operária, proletária e do poder das diferenças na luta de classes. Num ensaio escrito, de data incerta e atribuída a 1932, Brecht sugere que *gestus* não deve ser pensado como mera gesticulação.

dele, os movimentos têm sentido, pois há uma intencionalidade por trás do acontecimento. E depois da intenção, vem o ato, estimulado, impellido a ser realizado. O gesto, traz na sua imanência, a potência da expressão de conteúdos psicossociais. “O gesto revela e exprime. Vê-se nele não só uma ação física, mas uma intenção” (ZAGONEL, 1992, p.12).

E Bertolt Brecht (2005), referindo-se ao papel dialético do gesto no Teatro, acrescenta:

Chamamos *esfera do gesto* aquela a que pertencem as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras. A posição do corpo, a entonação e a expressão fisionômica são determinadas por um *gesto social* (...) O ator apodera-se da sua personagem acompanhando com uma atitude crítica de suas múltiplas exteriorizações; e é com uma atitude igualmente crítica que acompanha as exteriorizações das personagens que com ele contracenam e, ainda, as de todas as demais (BRECHT, 2005, p. 61-62)

A linguagem do gesto

Observado por intermédio da matriz visual da linguagem, o gesto vai expressar a qualidade e os significados dos signos dentro da forma. Por meio dele é possível perceber a potencialização da linguagem na formação de sentido, tanto nas formas “puras” quanto nas “figurativas” (as obras de arte). Existem “formas visuais estruturadas como linguagem [...] [elas] são produzidas pelo homem e, por isso mesmo, evidentemente organizadas como linguagem” (SANTAELLA, 2005, p. 186, grifo meu). As formas visuais estão relacionadas com as modalidades do visual, que segundo Santaella (2005, 209 - 210), classificam-se em “formas não-representativas”⁴⁷; “formas figurativas”; e “formas representativas”. O gesto, de acordo com a autora, deixa a sua marca nas “formas não-

⁴⁷ As “formas não-representativas dizem respeito à redução da declaração visual a elementos puros como tons, cores, manchas, brilhos, etc.” Elas “não indicam nada, não representam nada. São o que são e não outra coisa”. Possuem “preponderância de qualidades intrínsecas” (SANTAELLA, 2005, p. 211).

representativas” da linguagem, formas que possuem talidade⁴⁸. Em certas qualidades de objetos que não possuem “nenhum poder de referencialidade” (SANTAELLA, 2005, p. 216), a marca do gesto humano aparece impressa, deixando o seu estilo “inscrito” na forma. Como exemplo, Santaella (2005) ilustra:

Um artista oriental passeia pela natureza, contemplando a miríade multiluzcor de suas qualidades. Em um dado momento, com olhos de lince, abaixa-se, recolhe uma pedra, observa-a com cuidado. Leva-a para casa e nela assina seu nome. O gesto da escolha, o acontecimento singular desse gesto, puro gesto, é arte. A assinatura do nome na pedra fica como marca do gesto invisível. (SANTAELLA, 2005, p.218 – 219)

“O gesto da escolha” apresenta o sentido da ação, realizada por meio do ato de escrever o nome na pedra. Existe um estímulo que moveu o artista a pegar a pedra. O gesto foi concretizado no ato de pegar. A intencionalidade (não claramente explicitada), que condiciona o passeio contemplativo do artista, impulsiona a escolha pela pedra em meio a tantos estímulos visuais. Ainda que não saibamos as motivações que levaram o artista à escolha da pedra, é nítido o seu ato de recolhê-la, que revela alguma intenção que o impele a escolher. O gesto se revela no ato, no momento que fruidor aprecia o movimento corporal – ou até mesmo da inércia –, e percebe a intenção através da ação.

Na alegoria acima, nota-se que o gesto e o ato estão em posições distintas. Para o gesto existir nem seria necessário o acontecimento do ato, porém, o gesto somente será revelado por meio do ato. O gesto, demonstrado como qualidade, foi apresentado por meio do ato de pegar a pedra e de assinar, fixando, dessa forma, a sua marca no objeto (o nome).

⁴⁸ “Talidade (suchness) quer dizer qualidade tal qual é, em si mesma, sem relação com nenhuma outra coisa” (SANTAELLA, 2005, p. 211).

A conduta e o gesto

Outra atividade deve ser destacada como uma característica expressiva e peculiar do ser humano: a conduta, que se constitui como a maneira de alguém comportar-se, de proceder e manifestar o seu comportamento. O Ato e o Gesto são elementos importantes para o campo da análise da conduta. A conduta e o gesto se relacionam desse modo:

O caráter perceptível de algumas sequências de signos manifesta-se no âmbito da conduta, assim como no da linguagem. [...] os gestos que eles codificam constituem a visibilidade da conduta, como as figuras tornam possível a da linguagem. (GALARD, 2008, p. 26)

Após destacar a relação existente entre ato e gesto é importante enaltecer as funções de ambos dentro da conduta humana. Para tanto, uma atenção especial deve ser dada à reabilitação do ato, “que é frequentemente depreciado por ser considerado exterior e secundário em relação à verdade das intenções” ((GALARD, 2008, p. 27). Será analisado aqui a sua condição junto ao gesto e a relação de ambos na formação da conduta.

O nível de importância, tanto do gesto quanto do ato, dentro da conduta, é o mesmo. De acordo com Galard (2008), é possível perceber funções distintas atribuídas a cada um desses elementos e como, através dessas funções, eles se tornam fundamentais para a visibilidade das intenções na conduta. O autor diz que “a intenção verdadeira é aquela que se concretiza em atos”. Porém, “a intenção seria falsa, afetada, quando se contenta com gestos” (GALARD, 2008, p. 27). Ele nos diz que em prol da intenção – característica da ação –, o ato e o gesto realizam suas funções para que ela seja percebida na sua integridade. O ato é o resultado de um movimento sem descrição alguma, é o remanescente do gesto e este, por sua vez, apresenta-se como o movimento que desperta a atenção. Galard (2008) relaciona e define o gesto e o ato dizendo que

O gesto nada mais é que o ato considerado na totalidade de seu desenrolar, percebido enquanto tal, observado, captado. O ato é o que resta de um gesto cujos momentos foram esquecidos e do qual só se conhecem os

resultados. O gesto se revela, mesmo que sua intenção seja prática, interessada. O ato se resume em seus efeitos, ainda que quisesse se mostrar espetacular ou gratuito. Um se impõe com o caráter perceptivo de sua construção; o outro passa como uma prosa que transmitiu o que tinha a dizer. O gesto é a poesia do ato. (GALARD, 2008, p. 27)

É nesta relação de correspondência, tão fortemente arraigada na conduta, que se encontra o equilíbrio entre ato e gesto. Lançando um olhar mais atento sobre tal relação é possível notar que não somente o gesto encontra a sua expressão no ato, mas que, em contrapartida, um ato se transforma num gesto. Assim, o ato convertido em gesto transpõe o terreno da simples movimentação dos membros do corpo e passa a ser visto também pelo sentido que provoca num fruidor atento. Galard (2008), sobre isso, afirma:

Todos os nossos atos são constantemente suscetíveis de se converter em gestos, de simbolizar um modo de ser, um jeito de tratar os outros. É impossível, até na solidão ou na inação, impedir que a conduta tenha sentido (que signifique, por exemplo, o isolamento, o recolhimento, por vezes a demissão, a deserção), portanto, que seja, como uma conduta expressiva. (GALARD, 2008, p. 27)

O autor nos mostra que na conduta existe mais outro elemento: o sentido. A existência do sentido não está relacionada somente com o gesto, mas também com o ato que o revela. E dessa maneira, o ato transmuta-se em gesto pelo sentido que lhe é atribuído por quem o assiste numa relação proxêmica⁴⁹.

O gesto nas artes da cena

Nas formas de arte que utilizam o movimento (corporal ou não) como matéria prima, vemos como o sentido do movimento é fundamental para a compreensão das ações. Nas Artes da cena, por exemplo, as

⁴⁹ **Proxêmica** é o estudo das relações de proximidade e distância entre pessoas e objetos durante as interações e a presença ou ausência de contato físico. O conceito também estabelece os distanciamentos emocionais entre as pessoas que interagem.

movimentações não são meros atos de mexer o corpo e sim a revelação de um gesto. São condutas com sentido. Por meio dos atos no movimento, signos e estilos são percebidos pelo espectador e transferidos para a sua particularidade como ressignificações.

Para tanto, o artista cênico necessita escolher bem os seus atos e manter-se atento aos detalhes dos movimentos, e quais conteúdos psicológicos, emocionais e sociais eles podem revelar. É necessário que modele o seu corpo para o trabalho da cena e que treine por meio da técnica até alcançar vitalidade, o tônus adequado e a energia suficiente para realizar um movimento preciso e orgânico nas cenas. Coordenados com os conteúdos psíquicos produzirão sentido para quem assiste. O artista cênico deve exercitar a análise e autoanálise do corpo e da voz, e a melhor maneira de utilizá-los. É fundamental estudar o corpo, por meio de técnicas já existentes e inovações advindas da experimentação.

O gesto da melodia

E na música⁵⁰? Como perceber sentido nas linhas da melodia? Existe? No corpo enxergamos, mas na música, que não vemos, também é possível notar um gesto? Fazendo uso de uma profunda percepção sobre os movimentos horizontais das notas musicais, Schoenberg (2001, p. 578), define a melodia como “sucessões cujo conjunto suscita um efeito semelhante a um pensamento”. Sob essa ótica, o autor desenvolveu uma maneira de elaborar um discurso sonoro horizontal de combinatória de timbres no lugar de notas determinadas por uma escala musical. A melodia, nesse caso, é percebida por meio das sintaxes linear e simultânea, construída por linhas horizontais e complexos sonoros verticais ao mesmo tempo, movendo-se como uma *klangfarbenmelodien* (melodia de timbres).

⁵⁰ Importante dizer que nos referimos aqui à música instrumental, que não possui texto, pois a canção encontra-se em outra situação na produção de sentido. O texto, associado à melodia, irá protagonizar o discurso musical, e será o principal responsável pelo efeito causado no fruidor.

Com a elaboração da *klangfarbenmelodien* Schoenberg demonstrou que os conceitos podem ser flexíveis, que as formas podem ser plásticas, que a composição das estruturas musicais são fruto do pensamento do compositor. Um ser criativo, que imprime a sua humanidade nos eventos que produz, recoloca os gestos do corpo nas obras que produz. E é por isso que, ao entendermos o ato da composição, percebemos a possibilidade de aproximar características de meliosidade, ordenação e sentido frásico encontradas no discurso melódico de um pensamento humano. Nessas duas dimensões se criam imagens e estímulos que servem para o movimento. A linguagem verbal, por exemplo, é a forma literal da expressão do pensamento. O ser humano se constrói por meio de linhas de pensamento que fazem algum sentido quando são expressas. A melodia, da mesma maneira. Tanto uma quanto a outra manifestam semelhantemente sintaxes lineares. A linha melódica também é inventada por meio de combinações dos seus elementos mínimos até formarem frases formam algum sentido quando expressas. Existe, tanto em um quanto em outro – pensamento e melodia – um sentido discursivo que revela as intenções do pensador e do compositor. Um discurso musical elaborado com eficiência é capaz de influenciar a percepção do apreciador do mesmo modo que um pensamento coerentemente construído faz quando é explanado de maneira consistente e inteligível. Aqui se apresenta uma semelhança entre melodia e pensamento.

Desde a antiguidade, na Grécia, a melodia esteve de alguma maneira vinculada a um texto. Mesmo com o apogeu da música instrumental, no século XVI, o canto coral teve seu destaque com o canto litúrgico e esteve vinculado aos textos. Nos dias atuais, a canção se destaca com certa importância dentro de algumas culturas – no Brasil ela está fundamentalmente impregnada nas manifestações regionais e populares de todo país. A proximidade da linha melódica com o texto pode produzir sensações psicológicas e emocionais claras estimuladas pelas combinações entre sons musicais e palavras. Os gregos utilizavam a melopéia – termo criado por Aristóteles, segundo Leandro (2011) – como

um recurso para dar as suas poesias um caráter melodioso, uma musicalidade, criando contornos cantinelantes a partir dos sons das próprias palavras. Marlene Fortuna (2000) diz como Ezra Pound utilizou o conceito de “meloquia” de forma concisa em relação ao conceito da antiguidade clássica. Segundo a autora, “o teórico referencia este conceito como o ato de reproduzir correlações emocionais por intermédio do som e do ritmo da fala” (FORTUNA, 2000, p. 156).

É realmente estimulante notar como a linha discursiva de uma melodia musical pode ser correspondente à ideia de pensamento verbal. Nas palavras existem sons – signo elementar na música. Esses mesmos sons combinados, sozinhos já podem produzir música estimulando o surgimento de algum sentido emocional quando se forma a melodia. Fato que a aproxima muito do pensamento verbal, e de ser “verbalizável”, ou seja, de “dizer” algo. A relação entre a melodia e o discurso da palavra é íntima. O pensamento melódico e o pensamento literário estão paralelamente relacionados e correlacionados pelo canto e pela poesia. Schoenberg (1996) reforça a conexão entre a melodia e o texto dizendo que

É difícil que uma melodia possa apresentar elementos não-melódicos, pois o que é melodioso está intimamente relacionado àquilo que pode ser cantado. A natureza e o caráter do instrumento musical mais antigo – a voz – determina aquilo que pode ser entoado. O *cantabile* da música instrumental se desenvolveu como uma adaptação livre do modelo vocal. (SCHOENBERG, 1996, p. 125)

De acordo com Stravinski (1996), a melodia “implica a entonação do *melos*, o que significa um fragmento, parte de uma frase” (STRAVINSKI, 1996, p. 43). Ele se refere, assim como Schoenberg (1996), Magnani (1996) e Santaella (2009), a algo que é montado a partir da intenção de exprimir alguma ideia, ou ideias que se conjugam em frases e criam sentido inteligível a partir das progressões de sons ordenados. Assim fazem surgir na linha discursiva das linhas melódicas algo semelhante ao pensamento. Por essa concepção,

a melodia adquiriria o mérito de ser considerada uma estrutura fundamental. O pensamento é fundamental para a existência do ser e a melodia é fundamental para a existência da inteligibilidade da música. Por isso, ela pode ser considerada uma estrutura autônoma dentro da música, assim como o pensamento é no ser humano.

É necessário esclarecer a relação do termo “autonomia” aqui associado à estrutura melódica. A aplicação literal da palavra “autonomia” refere-se à “qualidade ou estado de autônomo” e este, por seu turno, diz daquele “que se governa por leis próprias” (MORA, 2000, p. 234). Isso quer dizer que o termo se aplica a uma condição humana de estado independente. Entretanto, podemos também referir a utilização do termo em situações que não refletem exatamente um estado humano de independência.

Como exemplo, Beth Brait (2005), ao falar da “polifonia” como o conceito-chave do romance de Dostoiévski, afirma que

O que caracteriza a polifonia é a posição do autor como o regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico. Mas esse regente é dotado de um ativismo especial, rege vozes que ele cria ou recria, mas deixa que elas se manifestem com **autonomia** e revelem no homem um outro “eu para si” infinito e inacabável. (BRAIT, 2005, p.194, grifo meu)

A autora refere-se a pontos e conceitos fundamentais do romance dostoiévskiano, tais como “polifonia” e “dialogismo” – estes, por hora, não serão discutidos – e “autonomia das vozes”. Interessante é a outorga de uma condição literalmente humana a uma estrutura literária do romance, que é a personagem. O estudo não aponta a capacidade da personagem se transformar em um ser humano, mas de ser dotado de sentidos diversos dados pelo autor. Por meio de uma escrita peculiar o autor cria a ilusão de que a personagem possui realmente características humanas a ponto de iludir o leitor. Essa capacidade revela nas personagens um caráter de plenivalência e de autonomia. As personagens do romance são, portanto, “sujeitos de seu próprio discurso” (BRAIT, 2005, p. 195). De acordo com a autora, é possível visualizar dentro do romance de Dostoiévski a

individualidade da voz de uma personagem: ele não mostra a consciência do autor, tem “forte grau de autonomia e vida própria” (BRAIT, 2005, p. 195), além de interagir com a consciência do leitor.

O que se pode ver surgir a partir dessa autonomia de criação do próprio sentido discursivo é a formação de um “gesto” nas personagens. Pode-se admitir então que a linha melódica traz nas combinações, na melodiosidade, no arco das suas linhas frásicas, a condição de ser desenvolvida com o mesmo “grau de autonomia” das personagens de um romance dostoiévskiano. A plenivalência e independência também proporcionam à melodia um caráter de personagem, cujo movimento e ações estão carregados de gesto melódico.

Tais características de personagem podem ser observadas também nas melodias criadas dentro do contraponto musical quando é utilizado na polifonia. Nele, as linhas melódicas, podendo assim serem chamadas de vozes – como no romance dostoiévskiano –, são desenvolvidas com objetivos claros de interdependência e de autonomia. A estrutura da voz melódica é composta, nesse contexto, para ser reconhecida sem o auxílio de outra ou de um acompanhamento. É dessa maneira que a melodia apresenta o caráter de autônoma. Na polifonia, como frisa Brait (2005) na citação acima sobre o romance, todas as vozes devem possuir o mesmo potencial e assemelhem-se em força e autossuficiência, e isso também acontece na música. Porém, as vozes precisam se relacionar entre si. É necessário que se conectem umas com as outras para darem origem a uma terceira estrutura: a música. Isso quer dizer que, não basta a autonomia para surgir a forma da música, é necessário o compartilhamento. Para a interrelação funcionar, as vozes precisam estar em condições de poderes semelhantes, ou seja, elas necessitam estabelecer diálogos, com contradições e semelhanças, provocando conflitos e acordos. Isso é o equilíbrio no drama musical, que cria ações distintas nas vozes, necessárias para o funcionamento da conexão. São elas as ações: o protagonismo e a sincronicidade.

Disso extraímos alguns pontos interessantes sobre o potencial da melodia para provocar emoções no ouvinte; as relações estabelecidas entre os seus elementos básicos para dar origem à frase resultam em uma estrutura que carrega as intenções de seu compositor. Tais intenções escondem-se por detrás das formas melódicas, das suas linhas e nuances sintáticas. E essas intenções, por sua vez, imbuem as linhas da melodia de sentido, provocando sensações de tristeza, alegria, raiva, poder, fraqueza, medo, coragem etc. Elas aparecem como resultado das combinações dos elementos mínimos, somadas ao caráter dinâmico empregado em seus contornos. Está aí o gesto melódico, delineado nas ondas da melodia, impregnado nos acontecimentos das suas linhas; seus graves e agudos, fortes e fracos, fluxos em continuidades e discontinuidades, alargamento e encurtamento dos tempos de duração. Todo o processo se desenvolve por meio do ser humano, que com seu corpo, imprime na sua obra todos os seus conteúdos internos. Por essa razão, não é possível definir quais são as estruturas internas que provocam essa ou outra sensação no fruidor.

A-Final

Uma reflexão sobre essa ideia de gesto na melodia nos leva a pensar sobre o acontecimento da arte, que segundo os estudos de Heidegger, desvela a verdade do ser, na sua origem. E origem, para ele, não quer dizer um evento temporal, mas algo na essência, “aquilo a partir do qual e através do qual uma coisa é o que é, e como é”. (HEIDEGGER, 2004, p. 11). E para encontrar a arte é necessário recorrer à obra, pois é nela que está a origem da arte. A obra de arte – aqui tratada como música –, como feito do compositor, portanto, é o que junta a criação ao criador.

Sendo assim, o que nos torna realmente compositores de movimentos, em qualquer forma de arte – e neste caso específico da arte musical – e não de estruturas vazias é o compromisso que assumimos com a verdade pela obra de arte, a ponto de recriamos a nós mesmos como arte. E assim fazemos, ao imprimir na obra os conteúdos psicomotores e psicossociais

dos gestos que carregamos conosco. Tal processo, ao desembocar na obra de arte, como produção final, apresenta univocamente criador e a obra, ambos como um único. Dessa forma, finalmente, apresenta-se a obra de arte, resultado do confronto entre os eventos existentes no ser, impelidos pela vontade de potência, através da construção dos gestos, num devir constante na realização da criação artística.

Referências

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução da 1ª edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bossi; revisão da tradução e tradução dos novos textos Ivone Castilho Beneditti. 5ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BRECHT, Bertold. **Estudos Sobre Teatro**. 2ª edição. Tradução de Fiama Pais Brandão: [textos coletados por Siegfried Unseld]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- _____. Brecht no teatro: o desenvolvimento de uma estética. Parte II, 1933-1947. (Exílio: Escandinavia, EUA). Tomo 26 – Sobre a Música Gestus. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/brecht/ano/teatro/26.htm>. Acesso em: 09/11/2020.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. **O Papel do Corpo no Corpo do Ator**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BERTAZZO, Ivaldo. **Cidadão Corpo: identidade e autonomia do movimento**. São Paulo: Summus, 1998.
- _____. **Espaço e Corpo**. São Paulo: SESC, 2004.
- BRAIT, Beth. **Bakhtin: conceitos chave**. 2. Ed. – São Paulo: Contexto, 2005.
- BRIKMAN, Lola. **A Linguagem do Movimento Corporal**. 3º ed. – São Paulo: Summus, 1989.
- CAZNÓK, Yara Borges. **Música: entre o audível e o visível**. 2ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 2008.
- GALARD, Jean. **A beleza do Gesto: uma estética das condutas**. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. 1. ed., 1. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- HEIDEGGER, Martin. **A Origem da Obra de Arte**. Coleção Biblioteca de Filosofia Contemporânea. Lisboa: Edições 70, 2004.
- KOELLREUTTER, Hans-Joachim. **Introdução à estética e à composição a contemporânea**. Organizado por Bernadete Zagonel e Salete M. Chiamullera. Segunda edição. Porto Alegre – RS: Ed. Movimento, 1987.
- MAGNANI, Sérgio. **Expressão e Comunicação na Linguagem da Música**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

MORA, José Ferrater et. al. "Autonomia". In: **Dicionário de filosofia**: tomo I. São Paulo: Loyola, 2000. Disponível em URL: http://books.google.com.br/books?id=Tm38cSpH1vAC&printsec=frontcover&dq=intitle:dicion%C3%A1rio+intitle:Filosofia&hl=ptBR&sa=X&ei=JXMqThkxIeFB9y_oN8K&ved=0CD4Q6AEwAA#v=onepage&q=autonomia&f=false64. Acesso em: 09/11/2020.

NETO, Euclides Silvestre Pereira. **Nietzsche: Corpo como Expressão da Vida como Fio Condutor da Vontade de Poder**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Artes. Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, p. 85. 2017.

NIETZSCHE, Friedrich. **Vontade de Potência**. Póstumo. 1906. Disponível em: <http://www.afoiceemartelo.com.br/posfsa/autores/Nietzsche,%20Friedrich/Friedrich%20Nietzsche%20-%20Vontade%20de%20Pot%C3%Aancia.pdf>. Acesso em: 09/11/2020.

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da Linguagem e Pensamento: sonora, visual, verbal**. Terceira Ed. São Paulo: ILumnuras: FAPESP, 2005.

SCHOENBERG Arnold. **Harmonia**. São Paulo: Editora da Unesp, 1999.

____. **Fundamentos da Composição Musical**. Tradução de Eduardo Seincman – terceira edição – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

STRAVINSKI, Igor. **Poética Musical em 6 lições**. Tradução de Luiz Paulo Horta – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

ZAGONEL, Bernadete. **O que é gesto musical**. Coleção primeiros passos. São Paulo: editora Brasiliense, 1992.

Trabalho recebido em: 14 de novembro de 2020.

Publicado em: 30 de dezembro de 2020.

Como citar este artigo:

SANT'ANA, D. C. de. O gesto melódico: corpo e melodia, contrapontos possíveis. **Revista do Colóquio**. Recuperado de <https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/33220>