

Um processo criativo centrado no corpo: a construção da performance das *Seis Danças Romanas* de Béla Bartók sob uma perspectiva corporificada

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO COGNIÇÃO INCORPORADA E CRIAÇÃO MUSICAL

Mariana do Socorro da Silva Brito
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – mssilvabrito@gmail.com

Catarina Leite Domenici
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – catarinadomenici@gmail.com

Resumo: Este trabalho traz um recorte de uma pesquisa artística que investigou como gesto e som modelam-se mutuamente e as influências deste processo na performance musical, na concepção da obra e nas relações entre corpo, música e instrumento. O processo conduziu a performer a uma percepção de si mesma como sujeito corporificado, acarretando mudanças significativas em sua interação com o instrumento, resultando em um incremento dos recursos expressivos e do repertório gestual na performance.

Palavras-chave: Pesquisa artística. Cognição incorporada. Corpo na prática pianística. Gesto musical.

A Creative Process Centered In The Body: The Process Of Constructing A Performance Of Béla Bartók's Romanian Folk Dances From An Embodied Perspective.

Abstract: This article is a part of an artistic research, which investigated how gesture and sound shape one another, and how this continuous process affects the performance, the conception of the work and the relations between performer, music and instrument. The artistic process lead the performer to recognize herself as an embodied subject, promoting significant changes in her interaction with the instrument, resulting in an increment of expressive resources and the development of a broader gestural repertoire in the performance.

Keywords: Artistic Research. Embodied Cognition. Body in piano performance. Musical Gesture.

1. Introdução

No primeiro ano de meu mestrado, fiz uma gravação das *Seis Danças Romanas* de Béla Bartók e, ao assistir, pude perceber que a minha imagem sonora da música não se manifestava naquela performance. A partir disso, comecei a observar em minha prática artística a conexão entre organização gestual e resultado musical, dando início a uma pesquisa artística que, através de um processo criativo centrado no corpo, buscou desvelar as relações de modelagem mútua entre gesto e som e as formas em que este processo poderia transformar a minha concepção da obra, a performance musical e a relação criada com a música e o instrumento. O presente trabalho irá abordar uma parte desta pesquisa, referente à construção da performance da peça *Joc cul bâță* (a primeira peça da suíte, para qual irei me referir como Peça I) trazendo pontos mais significativos de *insights* no processo artístico, realizando a comparação de duas performances, uma anterior à pesquisa (gravação piloto) e outra após o processo (gravação final) e apresentando reflexões sobre o processo.

2. Corpo na cognição e na cultura da música de concerto

A cognição incorporada (*embodied cognition*) surgiu como uma abordagem dos estudos cognitivos fundamentada na ideia de que mente e corpo não se separam e cujo propósito cognitivo seria o direcionamento de ações para o mundo, considerando como elementos essenciais para os processos cognitivos a estrutura do corpo do agente e a forma como este corpo pode sentir e agir e, portanto, concebendo os agentes como seres encarnados e situados (DAWSON, 2013, p. 205). Apoiados nestas proposições, Johnson e Lakoff (1999) afirmam que a razão seria corporificada por surgir da natureza de nossos cérebros, corpos e experiências corporais e, portanto, também seria em grande parte inconsciente, metafórica, imaginativa e emocionalmente engajada (p. 3-4). Sob esta perspectiva, autores como Bowman (2004) e Johnson (2007) defendem que todas as experiências musicais são essencialmente experiências corporais e a natureza do significado em música não é verbal nem linguística, mas sim corporal e sensorial, pois a música é a *apresentação e atuação* de experiência sentida ao invés de *representação* desta.

A experiência da performance musical é a que mais explicitamente evidencia a natureza corporificada da música, uma vez que a forma como o corpo organiza os gestos na performance se manifesta na qualidade e na expressão de uma série de aspectos musicais, como timbre, dinâmica, ritmo, métrica e frase (DOGANTAN-DACK, 2011; GODOY, 2011; PIERCE, 2007). Para além disso, existem hipóteses que sugerem a natureza corporificada da cognição na performance musical, tais como a ideia de que o performer desenvolve uma memória para colorido sonoro baseada em suas sensações cinestésicas (DOGANTAN-DACK, 2011, p.250), a de que ele aprende as formas melódico-rítmicas que expressa sonoramente em conjunto com as dimensões gestuais e expressivas que as acompanham (Ibid, p.251) e a de que ele pode aprimorar a qualidade da melodia, da métrica, ritmo e caráter de uma música através de exercícios gestuais (PIERCE, 2007), por exemplo.

Entretanto, no âmbito da música Ocidental de concerto, a prática musical ainda negligencia a centralidade do corpo nos processos cognitivos e artísticos através de um cerceamento da corporeidade do performer, fruto de uma busca pela distinção entre as músicas produzidas pelas diferentes classes sociais e pela forma como foram estruturadas as relações entre performer e compositor por volta do século XIX (DOMENICI, 2013). A música erudita foi “[u]tilizada como afirmação do poder sócio-político, através do controle sobre o som e sobre o corpo” e “sua identidade só poderia ser constituída em oposição às sonoridades e comportamentos das classes baixas”, cujas sonoridade “desorganizada” se

caracterizava pela espontaneidade e corporeidade (Ibid, p.90). Para além disso, a domesticação do corpo do performer se tornou essencial para a preservação da relação hierárquica entre quem compõe e quem toca. Através da consolidação do conceito de obra musical e do ideal de fidelidade a obra (*Werktreue*) (GOEHR, 2007, p. 231 apud DOMENICI, 2013), o corpo do performer foi “concebido como um canal livre para a transmissão de um ideal abstrato”, precisando “ser disciplinado de acordo com o ideal desta prática” (DOMENICI, 2013, p.92). Através da negação da corporeidade do performer, o contrato de fidelidade assegura a respeitabilidade da performance e confirma a autoridade do compositor, pois o apelo sensual do corpo sonoro poderia colocar o performer em evidência, ameaçando a ordem estabelecida.

Como consequência de um enraizamento cultural a longo prazo, o cerceamento da corporeidade e a ideia de um corpo disciplinado que expressa um ideal musical abstrato ainda encontram ressonâncias na pedagogia do instrumento no ensino superior nos dias atuais, quer seja entre alunos, que não se percebem como indivíduos corporalizados, olhando para o corpo apenas para corrigir “problemas” como a aparência postural e tensões corporais e cerceando movimentos que poderiam colocar o corpo em mais evidência do que a música na performance (MILLANI, 2016, p.138-141), ou mesmo entre professores, que não associam o sujeito à corporeidade, vendo o corpo do aluno como uma ferramenta a serviço da interpretação que precisa estar bem para produzir um som bonito, reforçando assim a dualidade mente-corpo (TEIXEIRA, 2016, p.128-130).

Estas divergências entre o lugar do corpo nos processos cognitivos musicais e na cultura da música de concerto, somadas ao fato de que a maior parte dos estudos voltados para o envolvimento do corpo na performance musical ainda negligencia a perspectiva do performer nesse processo (DOGANTAN-DACK, 2011, p.247), tornam pertinente uma investigação sobre como se modelam as relações entre gesto e som sob a perspectiva situada e encarnada de quem toca, buscando compreender os tipos de conhecimento que emergem deste processo, como eles se manifestam na performance e como ressoam na relação da performer com a música e com o instrumento.

3. Caminhos metodológicos

O foco desta pesquisa foi o processo de construção da performance das *Seis Danças Romanas* de Béla Bartók por uma perspectiva corporificada. A documentação do processo consistiu de anotações em um diário das vivências do corpo (incluindo vivências externas que trouxeram *insights* para o processo criativo através de cursos de dança, teatro e

artes marciais) e das sessões de estudo, bem como gravações de vídeo destas e de performances ao longo do processo, incluindo uma gravação final da performance da obra. Estes registros foram examinados buscando compreender o caminho percorrido, observar mudanças nas performances e refletir criticamente sobre esse processo.

O desenvolvimento desta investigação fundamentou-se na epistemologia de um processo corporificado e na metodologia de investigação através da prática artística, buscando desvelar o conhecimento incorporado nesta prática sob um olhar prismático, situado e subjetivo (BORGDORFF, 2012; COESSENS, 2014) e utilizando a autoetnografia como ferramenta para construção de uma narrativa da experiência pessoal (ELLIS; BOCHNER, 2000). O referencial teórico sobre a relação entre gesto e música que conduziu o processo artístico teve enfoque na dimensão expressiva, subjetiva e cognitiva do gesto (FREITAS, 2005; GODOY; LEMAN, 2010; MILLANI, 2016) e na relação deste com o resultado sonoro, tomando como referência o princípio da coarticulação sônico-gestual de Godoy (2006) e princípios da abordagem pedagógica de Alexandra Pierce (2007).

Godoy (2006) conceitua objetos sônico-gestuais como unidades baseadas na convergência de som e movimento em agrupamentos (*chunks*) percebidos holisticamente. Os eventos menores (átomos de som e movimento), que ocorrem no curso do *chunk*, são inseridos nas trajetórias maiores e dão origem aos objetos sônico-gestuais, também inseridos em trajetórias ainda maiores, sendo este fenômeno de subsunção conhecido como coarticulação (Exemplo 1).



Exemplo 1- Coarticulação em dois níveis: entre átomos de som e movimento (1º nível de *chunking*) e entre os objetos sônico-gestuais (2º nível de *chunking*)

Considerando a perspectiva de Alexandra Pierce (2007) sobre a relação entre os movimentos corporais e elementos musicais, utilizei como referência a relação entre a condução da frase e a mobilização consciente do centro de equilíbrio localizado na base do tronco, tal como o delineamento do contorno melódico a partir dos movimentos dos braços.

4. O processo criativo

Antes de começar efetivamente a reestudar a obra, refleti sobre como o corpo se inseria em minha trajetória pianística. Estas reflexões me revelaram uma visão de corpo muito associada a ideia de controle e disciplina, que me limitava física, emocional e musicalmente. Me sentia muito desconectada de meu corpo, encontrando muita ressonância com os relatos de alunos da pesquisa de Millani (2016). Ao mesmo tempo tinha uma profunda dificuldade de ouvir a mim mesma no momento da performance.

Em conjunto com minha orientadora, decidimos implementar uma abordagem centrada no corpo começando por identificar os gestos no texto musical. O início do processo foi marcado pelo delineamento de pequenos *chunks* como unidades gestuais. Foram definidos o movimento e a qualidade dos gestos para cada um desses segmentos de acordo com as características da sonoridade pretendida, atentando para a relação entre imagem sonora, movimento, sensações físicas e resultado sonoro. As unidades menores foram depois agrupadas em segmentos maiores como frases e semi-frases (Figura 1).



Figura 1 - Primeira frase (compassos 1 a 8) da Peça I com três níveis de *chunking*: o dos objetos sônico-gestuais (curvas em cinza claro), da meia frase (curvas em cinza escuro) e da frase inteira (curvas em preto).

Ao longo do processo fui tornando-me cada vez mais consciente da forma como eu interagia com o instrumento. Passei a reconhecer que para cada timbre existia uma sensação física bastante específica nos dedos e nas mãos. Minha percepção dos tipos de som foi ficando cada vez mais sensível e ao mesmo tempo conectada às sensações físicas e aos movimentos envolvidos na produção sonora, de forma bastante semelhante ao argumento de Dogantan-Dack (2011) sobre a memória sensorial para colorido sonoro.

Durante esta etapa, experiências externas à prática musical influenciaram o processo através de *insights* relacionados à consciência corporal e a questões emocionais. Durante quatro meses fazendo aulas de ballet, desenvolvi uma sensibilidade maior em relação à organização e estabilidade do tronco e aos movimentos realizados pelos meus braços e sua conexão com as costas e, durante um breve curso de teatro centrado na exploração dos potenciais criativos do corpo, comecei a me sensibilizar para um medo de exposição e ansiedade que se manifestavam em mim através de uma aceleração de meus gestos e da desconexão do momento presente. Estas experiências foram fundamentais para, nas etapas seguintes, elaborar a construção de gestos mais consciente das relações entre diferentes partes

do corpo e buscar estar atenta às sensações e aos movimentos durante a performance como estratégia de conexão com o momento presente, aprofundando a percepção de mim mesma como sujeito corporificado na performance musical.

Após assistir às gravações realizadas durante esta etapa, senti falta de direcionamento para as frases e, apesar de ter delineado cuidadosamente cada unidade gestual, sentia dificuldade de unificar essas pequenas partes em um gesto maior na música. Usando como referência a abordagem de Alexandra Pierce (2007), minha orientadora sugeriu que, cantando, eu desenhasse no ar o contorno energético da melodia da mão direita a partir do movimento circular do meu ombro, registrando em seguida este contorno no papel (Figura 2). Este exercício proporcionou uma associação entre condução fraseológica, respiração e o movimento realizado pelo braço a partir da escápula (pontos sensibilizados após o contato com o ballet).



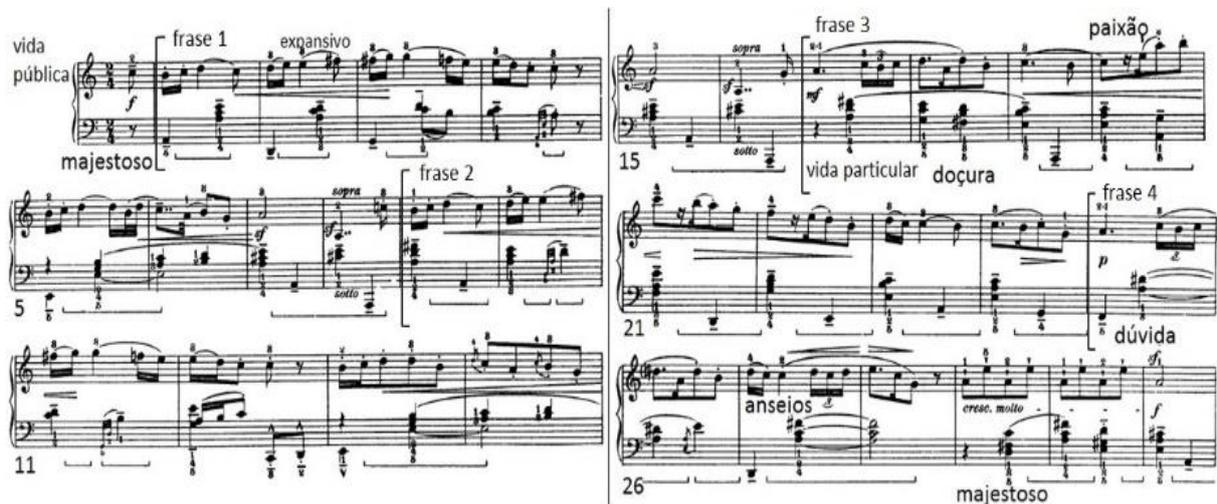
Figura 2- O desenho era um contínuo de círculos em ondas crescentes e decrescentes (com mais energia, menos energia), assim como a imagem sonora que eu tinha da frase.

A etapa seguinte teve enfoque no colorido harmônico, buscando compreender de que forma as progressões harmônicas conduziam as dinâmicas e as frases. Comecei a explorar as maneiras que esses coloridos harmônicos se relacionavam com as sensações físicas, elaborando perguntas do tipo “*Como sinto este acorde no corpo? O que determina essa sensação?*” e a partir desses *insights* o delineamento gestual passou a abarcar o aspecto harmônico da música de forma mais consistente. Neste período, senti muitas ressonâncias com as proposições de Johnson (2007) de música como *atuação* no corpo. Para mim, a música estava relacionada à forma como organizava e sentia o corpo na interação com o instrumento na temporalidade de uma narrativa gestual.

Na etapa final do processo, tive uma vivência com a prática da arquearia de *Pakua* que me proporcionou mais um aprofundamento da consciência corporal, da conexão entre movimento e respiração e da percepção de que a relação emoções-corpo é uma via de duas

mãos: assim como as emoções se manifestam em meu corpo (no caso de ansiedade, através de tensões e posturas mais fechadas, enrijecidas), a forma como me coloco no espaço também pode modular as minhas emoções. A partir dessa nova perspectiva, tive a ideia de criar uma personagem para cada peça, a fim de nortear e conduzir meus gestos, minha atitude corporal e emoções através de um sentido unificador maior.

Para a Peça I, construí a personagem *Imperatriz*, uma mulher madura, segura de si, poderosa e sábia, mas muito sofrida e solitária, relacionando cada parte da música a uma característica da personalidade dela. A primeira seção, cheia de *fortes*, *crescendos* e com um caráter mais vigoroso, seria a vida pública da *Imperatriz*, em que ela se mostra mais firme, militar, expansiva. A segunda seção, com mais *legatos*, *mezzofortes*, *pianos* e com um caráter mais íntimo, seria sua vida particular, em que ela se mostra mais doce, apaixonada e vulnerável.



The image displays a musical score for the first section of a piece, divided into two parts. The left part (measures 1-11) is labeled 'vida pública' and 'majestoso', featuring 'frase 1' (expansivo) and 'frase 2' (sopra). The right part (measures 15-26) is labeled 'vida particular' and 'majestoso', featuring 'frase 3' (paixão) and 'frase 4' (dúvida). The score includes piano accompaniment and vocal lines with various dynamics and performance instructions such as 'sopra', 'sotto', 'cresc. molto', and 'f'.

Figura 3 – Primeira seção (frases 1 e 2) e primeira parte da segunda seção (frases 3 e 4) com as definições de caráter de acordo com a personalidade da *Imperatriz* na vida pública e na vida particular.

Sentir que estava sempre com o corpo engajado emocionalmente com as personagens e os gestos que eu havia organizado me dava uma profunda sensação de apropriação da música. Eu de fato sentia que a música acontecia em meu corpo, em cada sensação, movimento, atitude expressiva. Desta forma, passei a ouvir como tudo isso se relacionava com o resultado sonoro muito mais do que em qualquer outro momento antes.

4. Comparação de gravações

A gravação final foi realizada 17 meses após a gravação piloto sob as mesmas condições¹. A comparação entre estas gravações foi feita através de uma análise dos vídeos e de gráficos de *timing* (em bpm) e dinâmica (em dB) por cada tempo do compasso, produzidos pelo *software* Sonic Visualiser, e teve como finalidade observar quais tipos de transformações

o processo criativo centrado no corpo proporcionou para a performance da Peça I. Neste trabalho serão apresentadas apenas as partes mais significativas desta comparação.

De maneira geral, a gravação final da Peça I apresenta maiores nuances de expressividade através de uma organização mais elaborada do *timing* e da dinâmica em termos de estrutura musical, refletindo-se em uma condução fraseológica mais alinhada com a métrica binária, em maiores respirações entre seções e frases e em uma intensificação de efeitos dramáticos. O impacto da figura da *Imperatriz* é evidenciado no vídeo da gravação final por uma maior deliberação expressiva na criação de um contraste entre a sua vida pública (primeira seção) e a sua vida particular (segunda seção) e em uma atitude corporal mais aberta e expansiva.

No vídeo da gravação final, uma nova organização corporal que permitiu que a condução melódica fosse feita com o movimento do braço inteiro a partir das costas, em contraste com a maior utilização do antebraço na gravação piloto. No gráfico da primeira seção da Peça I (Figura 4), isto se reflete nos trechos que possuem *crescendo* (1-3; 6-7; 9-11; 13-15), com um maior direcionamento da dinâmica. Também existe uma maior coerência entre a condução da dinâmica e os apoios métricos. Ademais, a gravação final apresenta um padrão na oscilação de andamento, sempre refreando o tempo em busca de efeito dramático em momentos de ápice da frase (c. 3, c.11) e de início de novas ideias musicais (c. 5; c. 12.2, com a linha do baixo em *marcatissimo*). Esta oscilação de andamento também se manifesta como respiração antes de uma nova frase (c. 8, c. 16), sendo esta organização do *timing* não tão evidente na gravação piloto.

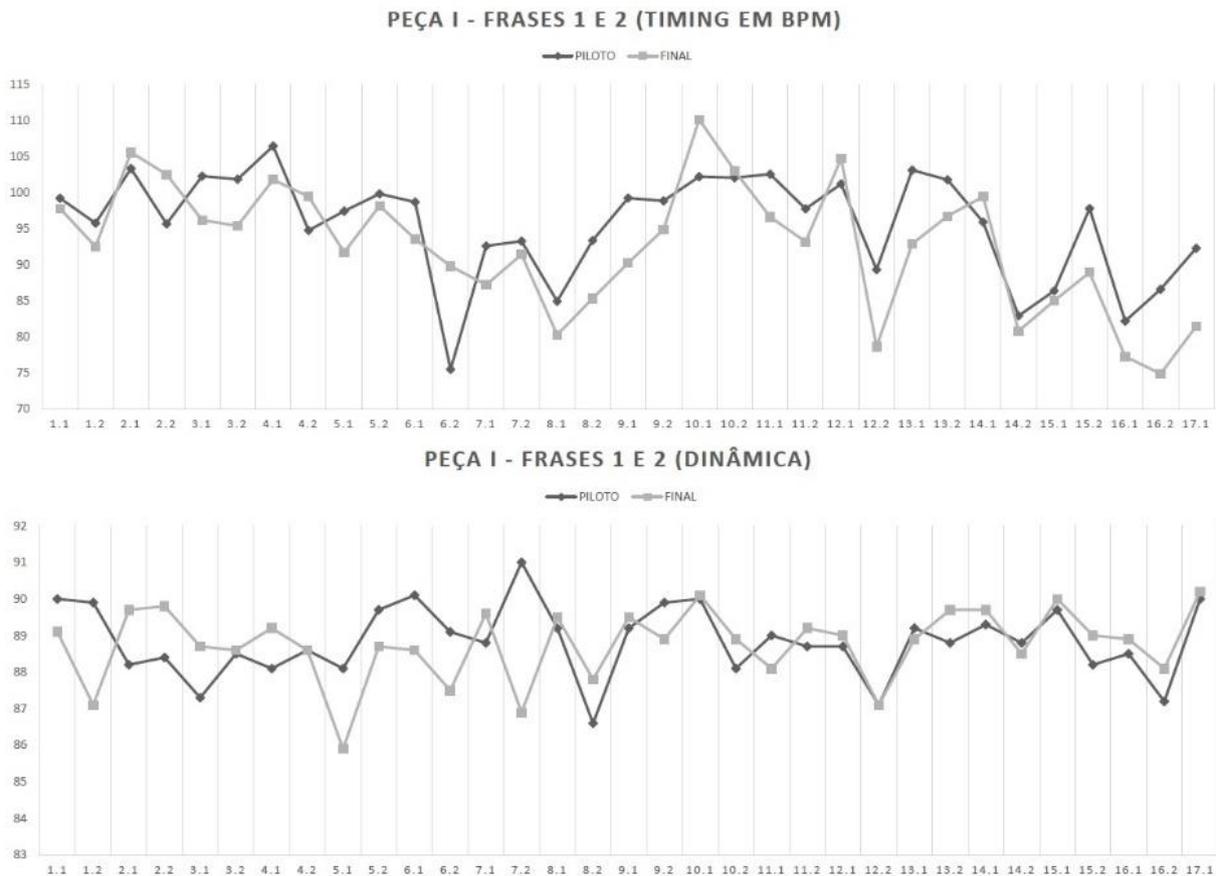


Figura 4- Gráfico de *timing* (acima) e *dinâmica* (abaixo) das Frase 1 (c.1-8) e Frase 2 (c.9-16) da Peça I.

Outro exemplo de intensificação de elementos dramáticos está na Frase 4 da segunda seção (Figura 5), relacionado às deliberações interpretativas após a construção da personagem *Imperatriz*. Na gravação piloto, existe uma pequena desaceleração entre os c. 27.1 e 27.2; já na final, com o delineamento “anseios” para o estado de espírito da *Imperatriz*, existe um progressivo espaçamento dos tempos em todos os compassos, alinhado com a ideia de um sentimento introspectivo e aéreo que pode se manifestar neste estado de espírito. Do c.29 ao c.32, a *Imperatriz* “volta ao espírito majestoso” e na gravação final podemos perceber uma pequena respiração seguida de uma aceleração em conjunto com um *crescendo* na *dinâmica* e então um pequeno *ritardando*, elementos que não se apresentam tão bem organizados na gravação piloto.

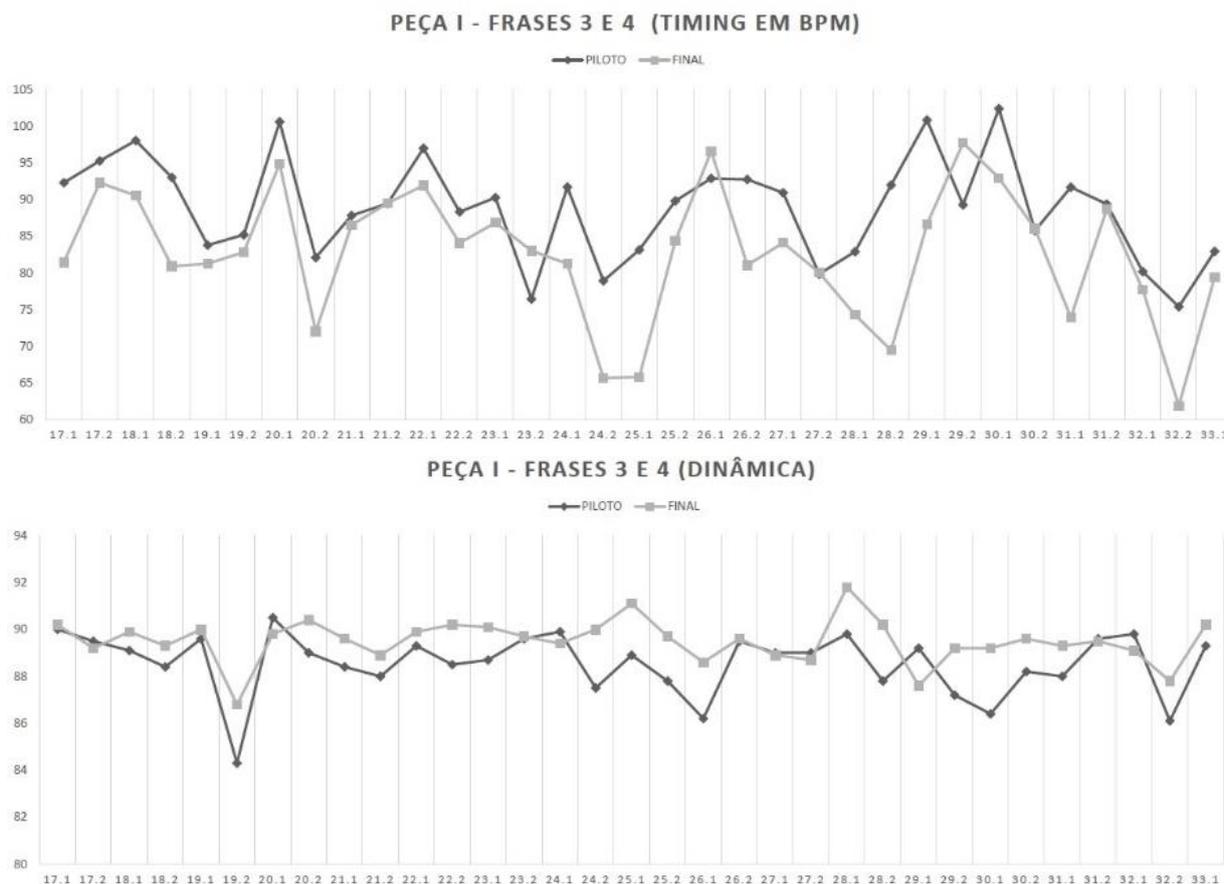


Figura 5 - Gráfico de *timing* (acima) e *dinâmica* (abaixo) das Frase 3 (c.17-24) e Frase 4 (c.25-33) da Peça I.

5. Reflexões Finais

O processo artístico centrado no corpo propiciou o desenvolvimento de um maior repertório gestual, um incremento dos recursos expressivos e o refinamento da percepção auditiva, promovendo o desenvolvimento da criatividade e da autonomia artística. As vivências corporais externas proporcionadas pelos cursos de dança, teatro e artes marciais foram essenciais para que a *performer* desenvolvesse uma maior consciência corporal e reconhecesse a si mesma como sujeito corporificado. Como produto artístico, a performance final da *Joc cul bătă* (Peça I) se mostra muito mais expressiva através de uma organização mais clara na condução das frases, mais coerente com a métrica, as indicações de *dinâmica* e articulação e as progressões harmônicas.

Referências

- BORGDORFF, Henk. *The Conflict of the Faculties: perspectives on artistic research and academia*. Amsterdam: Leiden University Press, 2012.
- BOWMAN, Wayne. Cognition and the body: Perspectives from music education. In L. Bresler (Ed.), *Knowing bodies, moving minds: Toward embodied teaching and learning*. Netherlands: Kluwer Academic Press, 2004. p. 29-50.

- COESSENS, Kathleen. A arte da pesquisa em artes: Traçando práxis e reflexão. *Art Research Journal/Revista de Pesquisa em Arte*: Brasil, Vol. 1/2, p. 1-20, 2014.
- DAWSON, Michael R.W. *Mind, Body, World: Foundations of Cognitive Science*. Athabasca: Athabasca University Press, 2013.
- DOGANTAN-DACK, Mine. In the Beginning was Gesture: Piano Touch and the Phenomenology of the Performing Body. In: GRITTEN, Anthony (Ed); KING, Elaine (Ed). *New Perspectives on Music And Gesture*. Farnham: Ashgate Publishing, 2011. p. 243-265.
- DOMENICI, Catarina. A performance e o gênero feminino. In: FONSECA, Susan Campos; NOGUEIRA, Isabel Porto (org). *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013.
- ELLIS, Carolyn; BOCHNER, Arthur P. Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity: Researcher as Subject. In: *Handbook of Qualitative Research*. DENZIN, Norman (ed); LINCOLN, Yvonna (ed). 2ª Ed. Thousand Oaks: Calif Sage Rubs, 2000. P. 733-768.
- FREITAS, Marcos Tadeu Borges de. *O gesto provável: uma investigação acerca do gesto musical*. São Paulo, 2005. 159f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2005.
- GODOY, Rolf Inge. Gestural-Sonorous Objects: embodied extensions of Schaeffer's conceptual apparatus. In: *Organised Sound*, Cambridge University Press, v.11, n.2, p. 149-157, 2006.
- GODOY, Rolf Inge. Coarticulated Gestural-sonic Objects in Music. In: GRITTEN, Anthony (ed.); KING, Elaine (ed.). *New Perspectives on Music and Gesture*. Farnham: Ashgate Publishing Company, 2011, p. 67-83.
- GODOY, Rolf Inge; LEMAN, Marc. Why Study Musical Gestures? In: GODOY, Rolf Inge (ed); LEMAN, Marc (ed). *Musical Gestures: Sound, movement, and meaning*. New York: Routledge, 2010, p. 3-11.
- JOHNSON, Mark; LAKOFF, George. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books, 1999.
- JOHNSON, Mark. *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. University of Chicago Press, 2007.
- MILLANI, Margareth. *Percepções e concepções sobre corpo, gesto, técnica pianística e suas relações na vivência de alunos de piano de dois cursos de Graduação em Música*. Porto Alegre, 2016. 186f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, 2016.
- PIERCE, Alexandra. *Deepening Musical Performance through Movement: The Theory and Practice of Embodied Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 2007.
- TEIXEIRA, Ziliane Lima de Oliveira. *Narrativas de professores de flauta transversal e piano no ensino superior: a corporeidade presente (ou não) na aula de instrumento*. Santa Maria, 2016. 158f. Tese (Doutorado em Educação). Centro de Educação, Universidade Federal de Santa Maria, Programa de Pós-Graduação em Educação, RS, 2016.

Notas

¹ Ambas as gravações foram realizadas na Sala Armando Albuquerque nas dependências do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, com uma Câmera de vídeo digital SONY – Handycam – modelo DCR – PJ5 e executadas em um Piano Steinway & Sons, modelo L, no de série 540806.