

Análise gestual e construção interpretativa: estudo de caso em uma obra para flauta solo de Bruno Kiefer

Vinicius Dias Prates

UFRGS

viniciusprates@yahoo.com.br

Leonardo Loureiro Winter

UFRGS

leonardo.winter@ufrgs.br

Resumo: Esta pesquisa investiga o processo de construção interpretativa através da análise gestual em uma obra para flauta solo do compositor Bruno Kiefer. A pesquisa, de caráter não ecológico, foi realizada em laboratório com um estudante de Bacharelado em Sopros (habilitação: flauta transversal) através da fixação de marcadores de movimentos no corpo e instrumento do participante. A metodologia se processou em duas coletas intercaladas: na primeira coleta, o participante realizou leitura à primeira vista da obra, seguido de uma semana de estudo individual sem orientação e segunda coleta. A análise dos dados centrou-se na observação dos movimentos da cabeça do flautista, das forças das pernas exercidas contra o solo e de parâmetros da execução musical como andamento, alternância de dinâmicas e utilização de vibrato. Como resultados, a pesquisa aponta o desenvolvimento e interconexão dos elementos gestuais corporais e musicais no processo de construção interpretativa do participante.

Palavras Chave: Construção interpretativa, Gestos corporais; Gestos musicais; Flauta transversal; Bruno Kiefer.

Gestural analysis and interpretative process: a case study in a work for flute solo by Bruno Kiefer

Abstract: This research aims to investigate the interpretative process through gestural analysis in a work for solo flute by Bruno Kiefer. The research, of non-ecological character, was carried out in the laboratory with a bachelor's degree flute student by attaching movement markers to the participant's body and instrument. The methodology was processed through two interspersed data collections: in the first one, the participant read the work at first sight, followed by a week of individual study without guidance and a second data collection. The analysis of the data was based on the observation of the movements of the flutist's head, of the forces of the legs exerted against the ground and of parameters of the musical performance such as tempo, alternation of dynamics and use of vibrato. The results point out the development and interconnection of bodily and musical gestural elements in the participant's interpretive process.

Keywords: Interpretative construction; Corporal Gestures; Musical gestures; Flute; Bruno Kiefer.

Introdução

Interpretação musical é um processo temporal que envolve a mobilização de diferentes conhecimentos e no qual são reveladas conexões a partir do olhar e indagações realizadas pelo intérprete. Nesse processo de aprendizagem, o intérprete vai moldando imagens correspondentes da obra em atividades práticas e teóricas através verificações, correções e decisões interpretativas. Cada sessão de estudo é uma oportunidade de avaliação e reflexão sobre uma imagem correspondente da obra, sendo este processo aberto, flexível e interligado. O processo de construção interpretativa envolve tanto a identificação e interpretação dos símbolos grafados na partitura quanto os movimentos corporais pelos quais o corpo transmite significado ao espectador. Os gestos musicais – presentes na superfície musical–

conjuntamente com movimentos e gestos corporais são incorporados pelo intérprete durante o processo culminando na performance musical.

Gesto, definido como “...movimento do corpo, principalmente das mãos, dos braços, da cabeça e dos olhos, para exprimir ideias ou sentimentos, na declamação e conversação (...), forma de se expressar”¹ deixa o significado aberto tanto para uma movimentação corporal quanto para a expressão de ideias ou sentimentos. De acordo com Mazzola (Mazzola *et al*, 2017, p. 903), até o presente momento, não há uma simples e inequívoca definição de gesto, embora a maioria dos autores pareça concordar que gestos envolvam movimento corporal e significado². Para o autor, a experiência musical é inseparável da sensação de movimento³ e o gesto seria uma ligação entre o movimento e o significado.⁴ (Mazzola, 2017, p. 902).

A partir da década de 1990, as pesquisas de Davidson abordam a contribuição dos movimentos corporais de músicos na comunicação e expressão de performances. (Davidson, 1993; Davidson, 2001; Davidson e Correia, 2001 e 2002). A autora chama a atenção para a importância da visão em comunicações não verbais, salientando que este sentido é dominante na percepção.

[...] é importante notar que não-músicos tendem a ser mais dependentes do visual ao invés das guias musicais para discernir o que o performer executa com ou sem expressão, ao passo que músicos podem utilizar ambas as fontes de informação com sucesso; embora músicos também considerem dicas visuais como indicadores mais claros. (Davidson, 2001, p. 238)⁵.

Para Davidson e Correia (2001), o componente visual pode proporcionar ao ouvinte uma projeção metafórica ou, em outras palavras, uma descrição de algo não material. Em 2004, Robert Hatten, ampliando o entendimento sobre gestos vinculados exclusivamente ao movimento e ao corpo, afirma que:

Gestos são geralmente definidos como *comunicativas* (seja intencional ou não), *expressivas*, *formações energéticas através do tempo* (incluindo características de *musicalidade* tais como *pulso*, *ritmo*, *mudanças de timing*, *contorno*, *intensidade*), independentemente do meio (canal) ou fonte motor-sensória (*intermodal* ou *cruzado*). (Hatten, 2004, p. 109)⁶

Discorrendo sobre o que chama de Gesto musical, o autor comenta que este pode ser entendido através da notação musical comunicado pelo intérprete por meio de expressão corporal, englobando mais de um elemento musical (nota, acorde, pausa) e promovendo a continuidade que une os eventos separados (Hatten, 2004, p.93). Podemos, então,

¹ <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/gesto/> (Acesso em 25/06/2020)

² “Up until now, there is no single unequivocal definition of gesture, although most authors seem to agree that gestures involve both body movement and meaning.” (Mazzola, 2017, p. 903)

³ “We believe that musical experience is inseparable from the sensation of movement”. (Mazzola, 2017, p. 902)

⁴ “... a bridge between movement and meaning”. (Mazzola, 2017, p. 902)

⁵ “... it is important to note that non-musicians tend to be more reliant on visual rather than musical cues to discern whether a performer is playing with or without expression, whereas musicians can use both sources of information successfully; though musicians also find visual cues clearer indicators”. (Davidson, 2001, p.238)

⁶ Gesture is most generally defined as *communicative* (whether intended or not), *expressive*, *energetic shaping through time* (including characteristic features of *musicality* such as *beat*, *rhythm*, *timing of exchanges*, *contour*, *intensity*), regardless of medium (channel) or sensory-motor source (*intermodal* or *cross-modal*) (Hatten, 2004, p.109)

compreender que Hatten (2004) propõe que o produto extraído da notação musical que resulta em som, transmite emoções e significados, pode constituir também um gesto.

Em 2014, Héroux e Fortier propõem uma diferenciação tripartite dos conceitos de movimento, ação e gesto, contribuindo para a diferenciação e delimitação dos conceitos:

- Movimento: alteração na posição do corpo⁷; (Dahl et al, 2010 *apud* Héroux e Fortier, 2014, p.21)
- Ação: “conjunto coerente de movimentos sempre realizados intencionalmente e direcionados para um objetivo” (Jensenjús et al. 2010, *apud* Héroux e Fortier, 2014, p.22). Exemplo, tomar um copo d’água.⁸
- Gesto: “conjunto coerente de movimentos do corpo, cabeça, membros ou mãos com um significado simbólico, como o gesto de despedida da mão. Embora o gesto seja tão visível quanto o movimento ou a ação, tem a particularidade de ser expressivo, assim como a linguagem a partir da qual ela difere fundamentalmente” (Héroux e Fortier, 2014 p. 22)⁹

Em síntese, podemos afirmar que *movimento* é espontâneo, instintivo e até mesmo inconsciente; *ação*, nos remeteria a um ato planejado com um propósito simples como uma execução de tarefa; *gesto*, uma ação que agrega *comunicação simbólica e expressiva*.¹⁰ Desta forma, nosso entendimento acerca da palavra *gesto* aponta para uma direção bipartida na qual gesto corporal representa ações intencionais, deliberadas do performer que tenha por fim transmitir ao espectador seu entendimento sobre a obra executada. Em outra via, o gesto musical é o elemento que está na música, abrangendo todos os parâmetros musicais - como alturas, ritmos, andamentos, dinâmicas, timbres, articulações, pausas, ou seja, também o silêncio, etc - e que agrupados constituem uma unidade significativa e/ou expressiva.

Metodologia da pesquisa

O participante da pesquisa, um estudante de 25 anos de idade cursando o V Semestre do Bacharelado em Música (habilitação: flauta transversal) em uma Instituição Federal de Ensino Superior (IFES) brasileira, foi convidado a participar por disponibilidade e aceitação. Foram considerados como critérios para o convite: desenvoltura na leitura à primeira vista, qualidade de experiências pregressas em performance e comprometimento com a metodologia proposta. A coleta dos dados, de caráter não ecológico, foi realizada no Laboratório de Pesquisa do Exercício (LAPEX), vinculado à Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança (ESEFID) da UFRGS em duas sessões, com intervalo de 7 dias entre as mesmas. O flautista utilizou vestimentas adequadas para a prática de atividade física que permitissem a visualização e fixação de marcadores de movimento em partes do corpo (pernas, coluna, braços e cabeça) e no instrumento do participante. As imagens foram captadas e processadas através dos softwares *Smart Capture*, *Smart Analiser* e *Smart Tracker*, permitindo a visualização dos movimentos do participante. As imagens da câmera foram traduzidas pelos softwares em

⁷ “...le mouvement represente un changement dans la position du corps, d’une partie de celui-ci, ou même d’un objet qui peut être objectivement mesuré. (Dahl et al, 2010 *apud* Héroux e Fortier, 2014, p.21)

⁸ “Ensemble cohérent de mouvements toujours réalisés de manière intentionnelle et dirigés vers un objectif. Ainsi, prendre un verre d’eau pour boire. (Jensenjús et al. 2010, *apud* Héroux e Fortier, 2014, p.22).

⁹ “...mouvement du corps, de la tête, des membres ou des mains ayant une signification symbolique, comme le geste d’au revoir de la main. Bien que le geste soit aussi visible que le mouvement ou l’action, il a la particularité d’être expressif, tout comme le langage duquel il se différencie fondamentalement (Héroux e Fortier, 2014 p. 22)

¹⁰ Grifo nosso.

gráficos que representam as ações do participante, transformando os movimentos em imagens computadorizadas. O áudio coletado foi captado e sincronizado com os arquivos de vídeo.

A primeira sessão de coleta do participante envolveu leitura à primeira vista dos 18 compassos iniciais de *Notas Soltas* para flauta transversal solo de Bruno Kiefer, conforme mostra o exemplo 1 (abaixo) :

The image shows a musical score for flute, measures 1 through 18. The tempo is marked 'Animado (♩ = 100)'. The score is in 2/4 time. It includes various dynamics such as *f* (forte), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *ff* (fortissimo). There are also articulations like trills, accents, and slurs. The score is divided into three systems: measures 1-7, 8-12, and 13-18.

Ex. 1: *Notas Soltas* para flauta transversal de Bruno Kiefer. Compassos 1 - 18.

Entre as possíveis dificuldades que poderiam ser enfrentadas pelo participante na leitura à primeira vista da obra, podemos citar a precisão rítmica das figuras, os saltos melódicos, a fragmentação melódica, as diferenças articulatórias e o controle das dinâmicas. Conforme Prates (2017) em uma análise gestual musical de *Notas Soltas*, algumas características gestuais na obra de Kiefer, identificadas e catalogadas por Cardassi (1998), são identificadas nesta obra, tais como: golpes rítmicos, fragmentos cortantes e discurso fragmentado, possuindo afinidades idiomáticas tanto com a linguagem flautística quanto com o estilo do compositor (Prates, 2017, p. 17).

Na primeira sessão de coleta, o flautista recebeu a partitura no ato e, após dois minutos de análise silenciosa, foi solicitado a executar a partitura do início ao compasso 18, sem interrupção (leitura à primeira vista ao instrumento). Ao término da primeira coleta, o participante recebeu uma cópia da partitura para uso próprio e, após uma semana de estudos individuais não orientados da obra, o flautista retornou ao laboratório para a segunda coleta. Na segunda sessão, além da execução integral do excerto escolhido (compasso 1 ao compasso 18), foi facultada ao participante a oportunidade de realizar um estudo livre, com possibilidade de repetir trechos de acordo com sua vontade e sem limite de tempo pré-determinado. O participante realizou três execuções completas do excerto, conforme mostra o quadro 1 abaixo, sendo a segunda execução caracterizada por momentos de estudos de pequenos fragmentos do trecho musical.

Primeira Execução	Excerto completo
Segunda Execução	Excerto completo, com momentos de estudos
Terceira Execução	Excerto completo

Quadro 1- Segunda sessão de coleta: três execuções do excerto. Compassos 1 - 18.

Alguns dias após a segunda coleta, uma entrevista semiestruturada foi realizada com o participante para este fornecer seu depoimento pessoal do processo, com utilização de recordação por vídeo de ambas as sessões¹¹.

Resultados e discussão

As duas sessões de coletas tiveram durações diferentes devido à natureza dos objetivos (leitura à primeira vista e execuções após semana de estudos), resultando em quatro amostras do excerto. Os resultados coletados podem ser averiguados nos links <https://youtu.be/CsrYE7kj9M> (leitura à primeira vista) e <https://youtu.be/ROtiXi7RWel> (segunda sessão de coleta). O quadro 2 (abaixo) apresenta cada uma das execuções do trecho musical, identificando a coleta bem como a duração em segundos de cada execução. Os tempos em segundos referem-se às durações das amostras sonoras, levando em consideração como ponto inicial o momento do ataque da primeira nota e o fim do som da última nota (compasso 18) como ponto final.

Primeira sessão de coleta	Leitura à primeira vista	31.529s
Segunda sessão de coleta	Execução completa	28.813s
Segunda sessão de coleta	Execução com repetições	39.888s
Segunda sessão de coleta	Execução completa	23,937s

Quadro 2: Coletas, características e tempo em segundos.

Na primeira coleta (leitura à primeira vista), o participante parecia mais centrado na identificação e decodificação do texto musical, principalmente associados à identificação de alturas, ritmos e durações. Nesta coleta observamos pouca amplitude dinâmica. Quanto aos movimentos corporais, observamos a utilização de movimentos como auxílio na indicação da pulsação, com coluna ereta, sem inclinações e estabilidade nas pernas.

Durante a entrevista o participante relatou que estudou o excerto no espaço de uma semana entre as sessões, porém, sua atenção não estava centrada nos movimentos corporais durante a prática individual. Segundo seu depoimento, ele não tem o hábito de observar movimentos corporais no estudo, priorizando estabilidade corporal a fim de focar sua prática no que define como “questões técnicas do instrumento, como respiração, apoio, postura, digitação”. Afirma que durante as coletas de dados seus movimentos não foram deliberados.

Do ponto de vista da movimentação corporal averiguamos que, durante a primeira coleta (leitura à primeira vista), o flautista manteve-se com seu equilíbrio distribuído entre as duas pernas de forma mais homogênea. A segunda coleta, entretanto, demonstra uma preferência do flautista por apoiar-se sob a perna esquerda. Esta diferença é representada pelos gráficos da figura 1 (abaixo) com a primeira sessão descrita no gráfico superior e a segunda sessão no gráfico inferior, respectivamente: a linha vermelha representa a perna esquerda, e a linha verde, a perna direita. Ambas as linhas determinam a força empregada pelo músico contra as

¹¹ O projeto original desta pesquisa previa em sua metodologia a realização de quatro (4) sessões de coletas, sendo a primeira e segunda conforme descritas neste artigo, a terceira nos mesmos moldes da segunda e a quarta como uma simulação de performance, na qual o participante deveria executar o excerto integralmente. Este procedimento teve início nos primeiros dias de março de 2020. Devido à pandemia decorrente do Coronavírus, nosso cronograma teve de ser interrompido em meio a seu andamento. Entretanto, apesar desta eventualidade, entendemos que os dados coletados já demonstravam, na atuação do participante, o processo de construção interpretativa em desenvolvimento.

plataformas de força instaladas no solo. Nota-se que, ao longo da primeira coleta, as pernas se alternam quanto à força contra o solo, iniciando com maior intensidade sob o lado direito e alternando com frequência (ver cruzamentos de linhas no gráfico superior). Diferentemente, a segunda sessão inicia com a sustentação do músico sob a perna esquerda (linha vermelha), com maior utilização de força contra o solo nesta perna e breves alternâncias de sustentação.

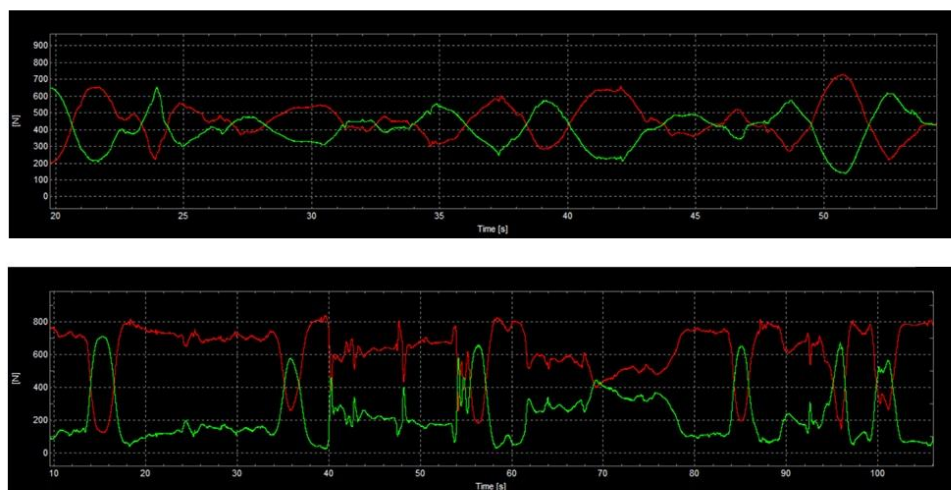


Fig. 1: Comparativo entre primeira e segunda coleta (completa) e apoio das pernas contra o solo: linha vermelha (perna esquerda), linha verde (perna direita).

A primeira execução da segunda coleta apresenta o excerto completo (compassos 01 a 18), sem interrupção. Em termos de realização musical, observamos mais acurácia do participante em relação ao texto musical, maior observância de diferenças dinâmicas (conforme proposto na partitura) e utilização de vibrato. Quanto à movimentação corporal, diferentemente da leitura à primeira vista, observou-se uma maior estabilidade corporal e ausência de utilização de movimentos corporais para auxiliar o pulso, com coluna ereta e sem inclinações significativas. Observou-se uma preferência pela sustentação do equilíbrio na perna esquerda com momentos de troca para a direita e retorno para a preferencial, sendo realizada principalmente em notas longas. Durante a primeira execução da segunda coleta, o participante apresenta pouca variação na tipologia de movimentos corporais. Uma vez assumida a postura inicial de execução do instrumento, o flautista inicia sua performance sem demonstrar com o corpo o andamento que irá adotar. Esta informação não é perceptível por um observador uma vez que a respiração inicial do músico, muitas vezes utilizada por diferentes instrumentistas como meio de indicação do pulso a ser seguido, é discreta. Atuando de forma praticamente estática nos primeiros quatro fragmentos rítmicos do excerto (compassos 1 a 3), o único movimento perceptível são pequenos golpes de cabeça que delimitam cada um dos fragmentos, sendo o ataque sonoro o ponto mais baixo da cabeça e o final do som o ponto mais elevado. O gráfico abaixo (Fig. 2, abaixo) demonstra a movimentação da cabeça nos quatro primeiros gestos musicais (fragmentos rítmicos rápidos, compassos 1 a 3) da primeira execução da segunda coleta. As ondulações correspondem em escala de tempo aos ataques dos gestos musicais iniciais do excerto.

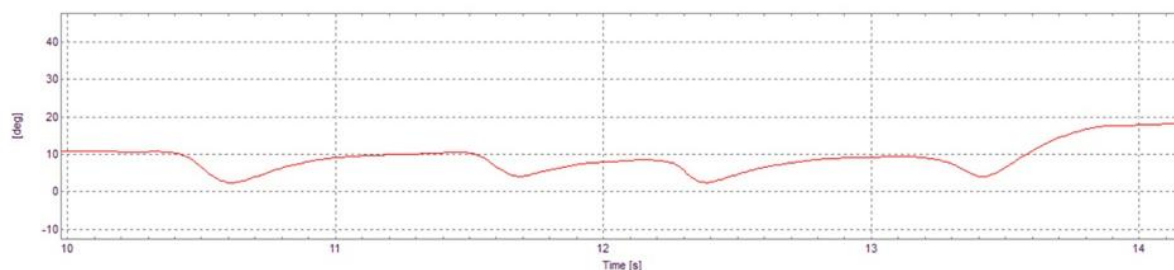


Fig. 2 : Primeira execução: movimentação da cabeça nos quatro primeiros gestos musicais. Compassos 1 – 3.

Na segunda execução desta sessão, o participante apresentou o excerto completo intercalado com momentos de estudos, onde foram trabalhadas passagens problemáticas (de acordo com escolha e julgamento do próprio participante). Estas passagens se concentraram no compasso 13 (último tempo), compasso 14 (primeiro tempo, três vezes repetido), compasso 15 (com anacruse de colcheias) e compasso 16 (primeiro tempo, repetido três vezes). Nesta segunda execução, observamos uma performance consolidada com emprego de diferenças dinâmicas, vibrato amplo (geralmente utilizado em notas longas) e com gestos corporais direcionados à realização dos acentos musicais do texto. A segunda execução, onde o flautista repete passagens escolhidas por ele, possui um maior índice de movimentação em relação às demais execuções. Além disso, ocorrem novamente os gestos corporais como os descritos na execução anterior (movimentos de cabeça) para os primeiros quatro fragmentos da obra (compassos 1 a 3), apresentando, neste momento, maior amplitude (Fig. 3). Observa-se também movimentos dos braços em sincronia com a cabeça, fato que traz como consequência a movimentação do próprio instrumento. Todo este conjunto gestual inicial é realizado com leve projeção do corpo à frente.

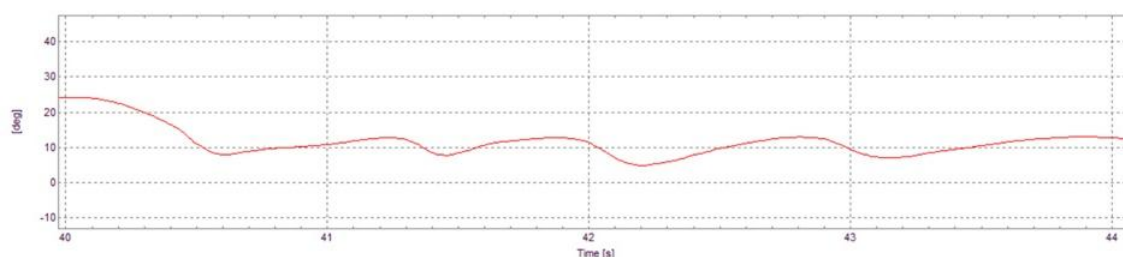


Fig. 3: Segunda execução: movimentos de cabeça, compassos 1 a 3.

Na terceira execução, o excerto foi apresentado de forma praticamente idêntica à primeira execução desta coleta. Observou-se que os quatro primeiros gestos musicais (fragmentos de figurações rítmicas rápidas (compassos 1 a 3) foram executados em pulso mais acelerado na terceira execução (comparado com os mesmos da primeira execução), porém, o restante do excerto segue com pulsação aproximada à primeira execução. Amplitudes dinâmicas e utilização de vibrato continuaram seguindo os padrões desta sessão, sinalizando uma consolidação interpretativa por parte do participante e sem movimentação corporal para indicar pulso. A coluna mantém-se em posição ereta, sem inclinações em toda execução. Também se observa uma alternância do equilíbrio corporal na perna esquerda com momentos de troca para a direita e retorno à preferencial. Esta alternância ocorre geralmente em notas longas. O gesto corporal descrito nas figuras 2 e 3 para a primeira e segunda execuções da segunda coleta – movimentos rápidos de cabeça em sincronia com os quatro primeiros gestos musicais da obra (compassos 1 a 3) – são identificados também na terceira execução (Fig. 4).

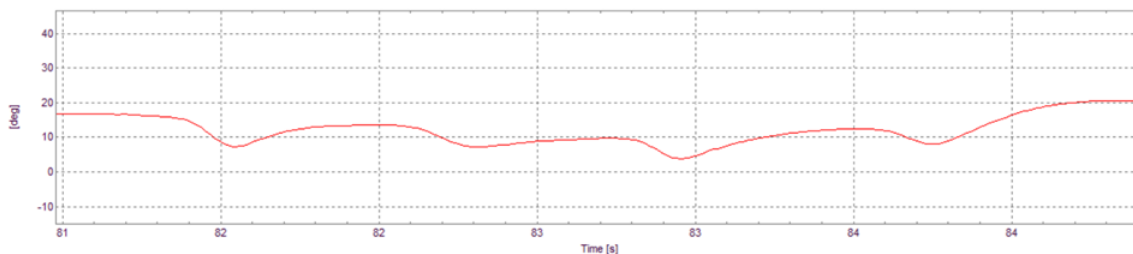


Fig. 4: Terceira execução e movimentação da cabeça do participante. Compasso 1 - 3.

Entre os dados colhidos na entrevista, o flautista faz menção aos compassos iniciais e suas ações de cabeça: apesar de o participante relatar que não deliberou sobre movimentos durante os estudos e coletas, a recorrência destes gestos corporais nas três (3) execuções e em concordância com os mesmos gestos musicais nos levam a intuir que há um padrão para estas situações e que estes gestos podem ter sido aprendidos através do processo interpretativo. Após apreciação dos vídeos contendo as duas sessões na ordem de coleta, o participante foi questionado a respeito de sua percepção acerca das possíveis interações entre música e corpo. Consultando a partitura, o flautista destacou seus movimentos de cabeça sob os três (3) primeiros compassos da obra, descrevendo como “...gestos de digitação e de embocadura bem rápidos acompanhando as figuras rítmicas”. Acrescenta que percebe em todas as divisões rápidas “...os mesmos tipos de movimentos”. Em suas palavras, “...eu acabo me deixando levar corporalmente e faço esses gestos da mesma forma, de uma maneira bem acelerada, bem rápida, um pouco afobada”.

Em relação ao andamento, observamos maior diferença entre a terceira execução e a primeira, principalmente nos primeiros quatro fragmentos musicais (compassos 1 a 3) estando estes mais acelerados na terceira execução. O restante do excerto é executado em andamento aproximado à primeira, apresentando um elevado índice de concordância dos movimentos corporais em todos os momentos. Entretanto, do ponto de vista do gesto musical e possíveis alterações no seu resultado sonoro, devemos observar a diferença de execução dos quatro primeiros fragmentos da obra (compassos 1 a 3) na primeira e terceira execuções deste participante nesta sessão. Em sua primeira execução, o trecho em questão é apresentado de forma mais tranquila, apesar da figuração rítmica rápida e do tempo acelerado (próximo ao sugerido por Kiefer na partitura), sendo observadas com bastante rigor as durações das pausas. Diferentemente, a terceira execução transmite uma sensação mais nervosa, com aceleração do pulso (fato que não se manteve na sequência, uma vez que o andamento do restante do excerto na terceira performance é compatível com as demais), figuração rítmica mais rápida - consequência do novo pulso- e pausas aparentemente sem métrica claramente definida. As duas formas podem enquadrar-se no que acreditamos ser o ideal proposto pelo compositor devido à fidelidade para com o texto musical que o flautista demonstra em ambas. Contudo, é inegável que há variação de sentido entre os dois momentos. Apesar de ser necessária maior investigação para entendermos qual seria a forma mais ideal para este performer, entendemos que, mesmo de maneira involuntária e inconsciente, o participante comprova que a notação musical não é conclusiva em termos de realização musical, sendo sua interpretação suscetível a infinitas possibilidades, mesmo que aproximadas.

Acerca de seu processo de construção interpretativa para o excerto indicado, o participante relata que incorporou o estudo da obra em sua rotina de estudos em dias intercalados por aproximadamente trinta (30) minutos. Comenta que, entre as ferramentas de auxílio, utilizou metrônomo em todas as sessões de estudos, fato que, segundo o flautista, o auxiliou a “... ‘levantar’ bastante rápido aqueles dezoito (18) compassos”, referindo-se a sua visão quanto ao

resultado obtido no período de uma semana, embora, segundo suas próprias palavras não tenha conseguido “trabalhar muito a questão da performance dela, então a performance acabou ficando mais para hora da coleta”. Indagado sobre sua percepção da construção interpretativa e possíveis modificações na performance durante este período, o participante afirma que percebe ao final processo “mais clareza rítmica” já que, sob sua ótica, a primeira sessão se demonstrou, conforme suas palavras, “afobada” devido ao fato de ser uma leitura de reconhecimento.

Chama a atenção a primeira e terceira execuções da segunda sessão por possuírem características de performance (apresentação), uma vez que em ambas, o excerto foi executado por completo, sem interrupções ou correções. A fim de realizar uma comparação de forma visual entre estas duas execuções, produzimos um vídeo dividindo a tela em duas partes, cada qual com uma execução: a primeira à esquerda e a segunda à direita (c.f. <https://youtu.be/PHq60aOZNS8>). Apesar de um leve adiantamento do vídeo à direita devido a velocidade inicial de execução mais acelerada, é possível observar que os gestos corporais desta performance são repetidos de forma idêntica ou aproximada no vídeo esquerdo. Nota-se com isto que, apesar de o flautista relatar que não houve premeditação e/ou deliberação de seus gestos corporais, os mesmos se demonstram incorporados, evidenciando uma solidificação dos seus padrões gestuais, tanto do ponto de vista da ação corporal quanto de realização musical.

Considerações finais

Somando-se os dados obtidos na primeira coleta aos identificados nos diferentes momentos da segunda sessão, é possível afirmar que, durante o processo de construção interpretativa, o flautista demonstra maturação dos padrões corporais em associação com elementos musicais, traduzindo-se em uma consolidação de gestos corporais e musicais na interpretação da obra ao longo da semana de estudos. Tais fatores puderam ser observados a partir de modificações das ações corporais entre as duas coletas, envolvendo mais estabilidade nas forças das pernas contra o solo a partir da segunda coleta, fato que, de acordo com nosso entendimento, pode ter contribuído para um maior controle técnico de execução. Além disso, os movimentos de cabeça, observados a partir da segunda coleta e recorrentes nas três (3) execuções desta, auxiliam o observador na compreensão dos padrões rítmicos em associação ao andamento sugerido pelo compositor e interpretado pelo flautista. Destaca-se ainda a complexidade das diferentes possibilidades no processo interpretativo onde, através de observações, auto avaliações e correções, o intérprete vai moldando sua performance, incluindo a aprendizagem de gestos corporais e musicais.

Referências

- Cardassi, L. A. (1998) *A música de Bruno Kiefer: "terra", "vento", "horizonte" e a poesia de Carlos Nejar*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS.
- Davidson, Jane W. (1993). Visual Perception of Performance Manner in the Movements of Solo Musicians. *Psychology of Music*, 21 (2), 103-113.
- Davidson, J. W. (2001). The role of the body in the production and perception of solo vocal performance: A case study of Annie Lennox. *Musicae Scientiae: ESCOM European Society for the Cognitive Sciences of Music*, V (2), 235-256.
- Davidson, J. W.; Correia, J.S. (2001). Meaningful musical performance: A bodily experience. *Perspectives in Music Education Research. Research Studies in Music Education*, 17, 70-83.

- Davidson, J. W.; Correia, J. S. (2002). Body Movement. In: R. Parncutt; G. McPherson (eds). *The Science & Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*. (pp. 237-250). New York: Oxford University Press.
- Hatten, R. S. (2004). *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Héroux, I.; Fortier, M. (2014). Le geste expressif dans le travail d'interprétation musicale. In: M. Desroches; S. Stévanca ; S. Lacasse (eds). *Quand la musique prend corps*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal.
- Mazzola, G. et al. (2017). *The Topos of Music III: Gestures. Musical Multiverse Ontologies*. (2 ed). Berlin: Springer.
- Prates, V. D. (2017). Elementos gestuais recorrentes em Notas Soltas para flauta transversal solo de Bruno Kiefer. *Revista Vórtex*, v.5, n.1, Curitiba, 1-19.