



Estudo do gesto em *Játékok* (Vol. I)

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Helena Carreras Cabezas
CMU/ECA/USP – helencarreras@usp.br

Luciana Sayure Shimabuco
CMU/ECA/ USP – lucianasayure@usp.br

Resumo: O artigo aborda o gesto na obra pianístico-pedagógica de György Kurtág, o *Játékok*. Primeiramente, referencia o conceito de gesto em música: Barros (2010), Iazzeta (1997) e Zagonel (1992); em seguida, aborda as implicações gestuais em *Játékok*: Gouveia (2010), Juntuu (2008) e Johnson (1999); e, por fim, mostra os resultados por meio da análise das peças *Hommage à Tchaïkovski* e *Pantomime* (Querelle 2). A conclusão revela a intensa implicação da linguagem gestual em *Játékok* sob a perspectiva composicional, performática e pedagógica.

Palavras-chave: György Kurtág, *Játékok*, Pedagogia da Performance, Gesto.

Study of Gesture in *Játékok* (Vol. I)

Abstract: The paper discusses the piano-pedagogical work around the gesture by György Kurtág, within the *Játékok*. First, it references the concept of gesture in music: Barros (2010), Iazzeta (1997) and Zagonel (1992); and then discusses the gestural implications in the *Játékok*: Gouveia (2010), Juntuu (2008) and Johnson (1999); and, finally, it shows the results analyzing the pieces *Hommage à Tchaïkovski* and *Pantomime* (Querelle 2). The conclusion reveals the intense involvement of the gestural language in *Játékok* under the compositional, performative and pedagogical perspective.

Keywords: György Kurtág, *Játékok*, Performance Pedagogy, Gesture.

1. O gesto

O conceito de gesto é passível de múltiplas definições, bem como de diversas categorizações, a depender do contexto disciplinar. Mesmo assim, após uma revisão bibliográfica específica sobre esse assunto – Barros (2010), Iazzeta (1997), Zagonel (1992) – podemos dizer, a propósito de síntese, que todo gesto remete à efetivação de um princípio fundamental: o movimento.

Entretanto, essa afirmação não se efetiva no sentido inverso, já que “nem todo movimento pode ser considerado um gesto” (BARROS, 2010: 8). Segundo Bernardo Guedes:

[...] para um movimento ser considerado gesto ele deve se tornar significativo para um sujeito que imprima uma **intencionalidade** e uma **interpretação** a esse gesto. Claramente isso introduz um aspecto subjetivo, bem como um aspecto de dependência de contexto (BARROS, 2010: 8, grifo nosso).



Assim, “intencionalidade” e “interpretação” tornam-se elementos-chave na concepção de um gesto; aliás, são componentes responsáveis pelos fatores expressivo, subjetivo e abstrato do evento. Em outras palavras, podemos entender gesto, segundo Fernando Iazzeta:

[...] não apenas como movimento, mas como movimento capaz de expressar algo. É, portanto, um movimento dotado de significação especial. É mais do que uma mudança no espaço, uma ação corporal ou um movimento mecânico: o gesto é um fenômeno de expressão que se atualiza na forma de movimento (IAZZETTA, 1997: 33).

A partir disso, no campo da pedagogia da performance, no qual se insere o presente trabalho, o estudo do gesto musical persegue, sem exceção, um resultado expressivo, enquanto o estudo motor se limita a ser mecânico ou técnico, o que não significa que não seja imprescindível para uma boa interpretação.

Assim, a distinção semântica entre movimento e gesto tem notável relevância para o nosso campo de ação. O estudo do primeiro, o movimento, nos conduz ao terreno da técnica, definida pelo pianista húngaro Gyorgy Sandor (1995: IX) como a capacidade que nos permite um “sistema bem coordenado de movimentos condicionados pela anatomia do corpo humano e pela natureza do piano”. Por outro lado, o estudo do segundo, o gesto, nos leva ao campo da interpretação, que envolve aspectos – tais como a improvisação, a inspiração e a criatividade – difíceis de serem definidos precisamente por sua intangibilidade (SANDOR, 1995: IX).

É por esse prisma – embora pouco flexível, mas ilustrativo da dualidade existente entre técnica e interpretação – que podemos observar como o *Játékok* tende claramente para o estudo do fenômeno expressivo. Porém, a coleção de Kurtág não se limita a se posicionar numa dessas duas vertentes; ela vai além, transcende a dicotomia assinalada e, no anseio da potencialização da capacidade interpretativa do aluno, filtra ao máximo as demandas técnicas e privilegia os recursos expressivos, tanto no nível interpretativo como no corporal. Em *Játékok*, Kurtág torna o gesto uma diretriz composicional e um objetivo pedagógico ao mesmo tempo.

2. Implicações gestuais em *Játékok*

É acerca do gesto enquanto recurso pedagógico que Horácio Gouveia nos fala do que ele denomina “pedagogia do gesto”, apresentando-nos o *Játékok* como uma obra que a representa. O autor situa esta coleção de Kurtág entre as “obras do repertório contemporâneo

nas quais a chave para resolver certas dificuldades reside na necessidade da compreensão gestual da estruturação musical e da realização prática” (GOUVEIA, 2010: 53). Numa outra derivação nominal do conceito “pedagogia do gesto”, Kristiina Juntuu, parafraseando Tim Johnson (2002: 284) e Rachel Beckles Willson (2002: 278), aponta para a “experiência física” como elemento estrutural da didática do *Játékok*:

Em *Játékok*, Kurtág coloca em primeiro plano a música como uma experiência física. Ele usa uma grande quantidade de clusters e glissandi em suas peças. Começa a se aproximar do piano de modo diferente dos tradicionais. A hierarquia do aprendizado é diferente: a prioridade é dada ao gesto físico e à maneira de interpretar (JUNTUU, 2008: 98).

É importante lembrar aqui que no *Játékok* a experiência física do aluno/intérprete está sempre a favor da comunicação musical. Assim, as dimensões espiritual e física se unem na conformação da dimensão gestual (JOHNSON, 2002: 284).

Uma vez delimitado o campo semântico do conceito gesto, trataremos de tecer um panorama ilustrativo dos sinais didáticos da dimensão gestual do *Játékok* (Vol. I). Para isso, analisaremos duas peças emblemáticas: *Hommage à Tchaïkovski* e *Pantomime (Querelle II)*.

Em *Hommage à Tchaïkovski* (KURTÁG, 2004: 21), Kurtág referencia o concerto para piano e orquestra mais célebre do compositor romântico, o n. 1 Op. 23. Nesse interessante diálogo entre compositores de épocas distintas, Kurtág realiza seu metacomentário sobre a obra de Tchaikovsky por meio do gesto. Assim, sintetiza harmonias, linhas, processos e estruturas do *Concerto* numa linguagem gestual. E não nos referimos simplesmente aos gestos físicos instrumentais, mas também à própria concretização das “ideias musicais” do compositor em “movimentos sonoros”, considerando aqui uma das possíveis acepções do termo “gesto musical” (ZAGONEL, 1992: 36).

Passaremos, então, à análise da peça. Nos primeiros quatro compassos de *Hommage* temos uma sucessão de *clusters* dispostos de forma análoga aos acordes da parte solista na abertura do *Concerto* (fig.1).

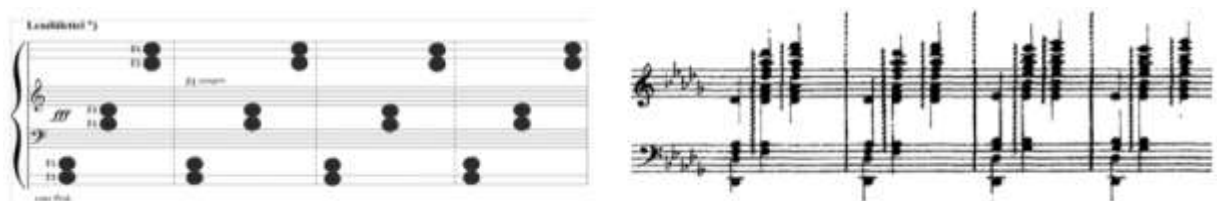


Figura 1: Correlação entre os *clusters* do *Hommage* (c. 1-4), à esquerda (KURTÁG, 2004: 21) e os acordes do pianista no *Concerto* (c. 6-9), à direita (TCHAIKOVSKY, 2012).



Assim,

A textura de acordes compactos no piano, agrupados de três em três, executados em *ff* e em movimento paralelo ao longo do teclado no Concerto, se transforma em *clusters* que imitam tessitura, direcionamento, padrão rítmico, textura e amplitude dinâmica. Assim, da gestualidade física do intérprete, embora os materiais constitutivos da sonoridade não sejam os mesmos, emana uma mesma significação, um mesmo gesto, pressupondo a inter-relação sugerida pelo compositor (CARRERAS; SHIMABUCO, 2013: 100).

A exigência corporal demandada nessa passagem é vasta, e requer o envolvimento de todo o sistema pianístico do instrumentista. Os *clusters* percorrem amplamente toda a extensão do teclado. Aliás a dinâmica requerida é o *fff*, o que ainda enfatiza a necessidade de envolvimento de braços, ombros e costas do intérprete para poder tocar com bravura e desenvoltura. Desse modo, podemos observar o interesse pedagógico da peça *Hommage* no que se refere ao gesto físico. Vale aqui destacar que esse não é um detalhe irrelevante, pois rara é a peça que, dirigida a iniciantes, demanda tamanha “ativação” corporal em um grau de leitura e de técnica relativamente simples. Portanto, a peça proporciona uma oportunidade perfeita para trabalhar o que Sandor entende como o primeiro dos padrões básicos da técnica pianística: a queda livre. De fato, ele mesmo assinala a abertura do *Concerto* como uma passagem ideal para treinar tecnicamente essa questão (SANDOR, 1995: 45).

Assim, por um lado, *Hommage* nos permite o estudo técnico da queda livre dos braços sobre o piano e, por outro, o estudo da dinâmica em *fff*, exercício que, além de técnico, tem carácter expressivo. Porém, o que transformará definitivamente o puro exercício técnico em estudo do gesto, ou seja, a execução em ato dramático, será o vínculo, enfatizado desde o título da peça, com a obra de Tchaikovsky, ou, nas palavras de Gouveia, com um “determinado conteúdo afetivo (um considerável pathos romântico de grandiosidade retórica e exacerbamento dinâmico, do qual a abertura do concerto é um clichê indiscutível)” (GOUVEIA, 2010: 119). Por isso é importante que o aluno escute e também conheça a obra à qual Kurtág está se referindo.

Até agora nos detivemos na observação e na análise dos quatro primeiros compassos de *Hommage* por fazerem referência à passagem mais célebre e emblemática do *Concerto* de Tchaikovsky, os acordes de piano da abertura. No entanto, toda a peça de Kurtág mantém um vínculo com o *Concerto*. Assim, podemos dizer que do compasso 5 ao 9 (fig. 2), passagem de aparência mais melódica que a anterior, Kurtág está se referindo ao expressivo tema orquestral da abertura do *Concerto*.

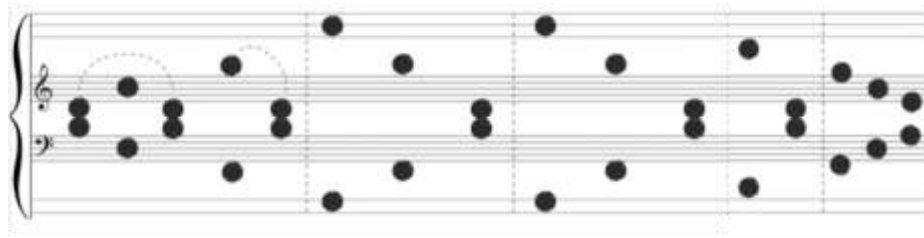


Figura 2: Do c. 5 ao 9 de *Hommage*, relativos ao tema introdutório da orquestra no *Concerto* (c. 7-24) (KURTÁG, 2004: 21).

Porém, o modo como desta vez *Hommage* se relaciona com o *Concerto* é distinto e mais complexo do que na passagem anterior. Após a análise musical do tema de Tchaikovsky segundo a técnica neoschenkeriana de Salzer¹ (1982), cujos resultados foram detalhadamente expostos no artigo (CARRERAS; SHIMABUCO: 2013), encontramos uma notável semelhança na sinuosidade melódica (determinada pelo SEGC²) entre um desses níveis (especificamente o terceiro) e a passagem da *Hommage* em estudo. Para uma melhor compreensão, seguem três exemplos que ajudarão a visualizar essa correlação: seção do *Concerto* (redução ao piano) de Tchaikovsky emulada por Kurtág nos compassos de 5 ao 9 de *Hommage* (fig. 3); nível estrutural C em base a técnica de análise de Salzer comparado com o segmento de *Hommage*, além de seus respectivos SEGC's (fig. 4); e gráfico comparativo entre os SEGC's resultantes (fig. 5).



Figura 3: Redução ao piano do tema orquestral da abertura do *Concerto* de Tchaikovsky (c. 7-24) (TCHAIKOVSKY, 2012).

¹ Que visa revelar graficamente os diferentes níveis arquitetônicos de um processo musical, classificando-os em unidades estruturais e contrapontísticas.

² SEGmento de Contorno = SEGC; acrônimo em inglês: CSEG = Contour SEGment (STRAUS: 2000, 83).

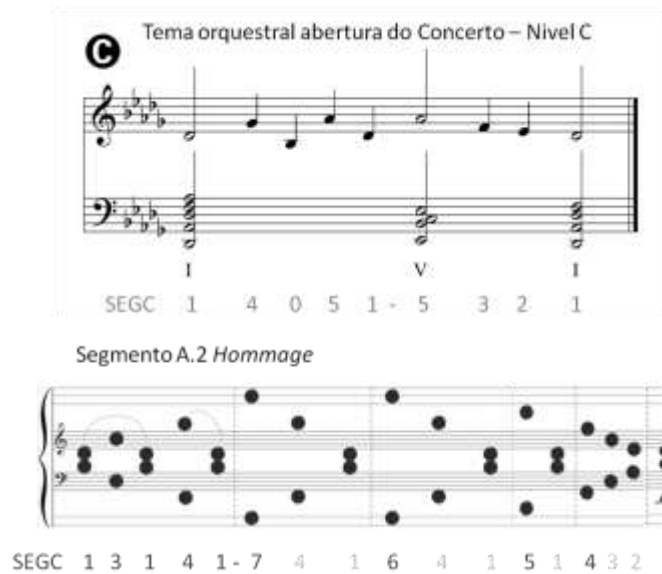


Figura 4: SEGC do nível C da análise estrutural do tema orquestral e SEGC do c. 5 ao 9 da *Hommage* (CARRERAS; SHIMABUCO, 2013: 105).

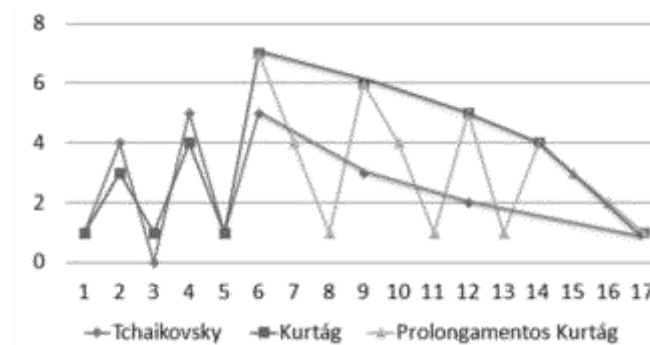


Figura 5: Losango: Contorno do Nível C da análise estrutural do tema orquestral da abertura do *Concerto*
 Quadrado: Contorno dos *clusters* do c. 5 ao 9 de *Hommage* (só tempos fortes após o *cluster* no 6)
 Triângulo: Contorno dos *clusters* do c. 6 ao 9. Emulação de prolongamento melódico
 (CARRERAS; SHIMABUCO, 2013: 105).

Assim, verificamos a estreita relação estabelecida entre os compassos de 5 a 9 de *Hommage* (fig. 2) e a estrutura orgânica e musical do tema orquestral (fig. 3 e 4). Portanto, constatamos uma escolha não aleatória dos movimentos sonoros por parte de Kurtág, uma concordância direta da gestualidade final do intérprete com a gestualidade musical intrínseca e estrutural do tema de Tchaikovsky. Temos aqui então mais uma acepção da linguagem gestual de Kurtág.

Prosseguindo na análise, podemos observar que, no intuito de reduzir ao máximo os processos composicionais, Kurtág converte o que seria a repetição do tema orquestral – desta vez no piano e com variações – em uma mera sucessão de reiteraões de um mesmo *cluster* (fig. 6)

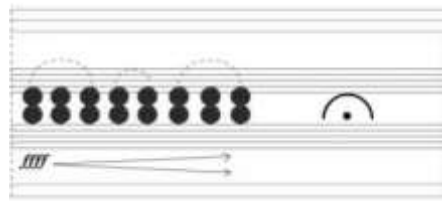


Figura 6: Compasso 10 de *Hommage* relativo à repetição do tema introdutório no *Concerto* (c. 25-40) (KURTÁG, 2004: 21).

Esse procedimento nos leva a deduzir que, de uma maneira até irônica, a ponderação de Kurtág frente a uma repetição temática, que não traz nenhuma novidade no sentido harmônico, melódico ou estrutural, limita-se a um simples compasso de condução de um ponto a outro, da primeira à segunda parte da peça, no caso de *Hommage*. Essa condução é enfatizada na partitura, na versão Kurtágiana do trecho, com uma flecha, símbolo que indica um leve acelerando, além de um crescendo. Assim, o sentido da passagem de Tchaikovsky – reiteração, insistência, fluxo, movimento, etc – torna-se um único gesto em Kurtág.

Já a segunda parte da peça, do compasso 11 ao 16, remete à primeira cadência solista do *Concerto*. Assim, “os *glissandi* representam os acordes diminutos que se originam na região grave do piano e que são arpejados em direção ao registro agudo; e os *clusters* apontam para reminiscências do tema que, no *Concerto*, ocorrem durante a cadência” (CARRERAS; SHIMABUCO, 2013: 101), como demonstra a figura 7:



Figura 7: Correlação entre a segunda parte de *Hommage* (c. 11-15), à esquerda (KURTÁG, 2004: 21) e o fragmento da *Cadenza do Concerto* (c. 42-47), à direita (TCHAIKOVSKY, 2012).



Assim como no compasso 10 de *Hommage* (fig. 6), o aspecto formal não corresponde diretamente à passagem que se remete à obra de Tchaikovsky, e sim ao seu significado, segundo a interpretação de Kurtág. Os movimentos escolhidos pelo autor para a reconfiguração da cadência de Tchaikovsky numa linguagem gestual também não são totalmente fiéis aos originais (fig. 7). Numa outra direção composicional e pedagógica, nota-se aqui o interesse em produzir gestos pianísticos de grande amplitude, recurso para engajar todo o corpo do intérprete na execução da peça e explorar a totalidade do teclado.

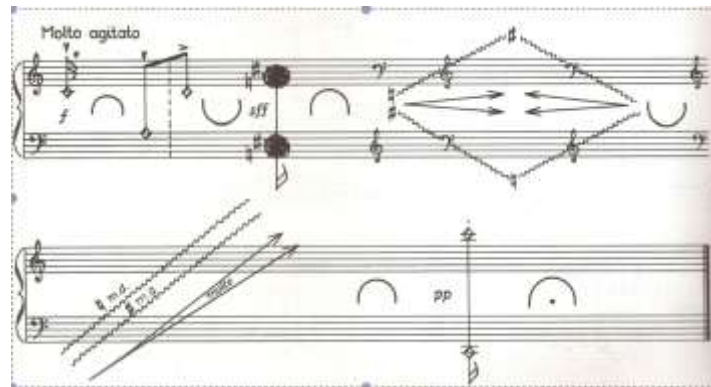
Em resumo, na peça *Hommage* (constituída por apenas quinze compassos) o gesto é trabalhado em diferentes perspectivas, das quais os segmentos abaixo são representativos:

- Performática (c. 1 a 4): caráter dramático e imitativo dos *clusters* em relação aos acordes da abertura do *Concerto*.
- Estrutural (c. 5 a 9): passagem de *clusters* emersos da própria estrutura musical do tema orquestral do *Concerto*. Assim, a arquitetura fundamental que sustenta o tema, não evidente a priori, é absorvida e reconfigurada em *Hommage* numa linguagem gestual.
- Significativa (c. 10): o significado intrínseco da repetição temática do *Concerto* de Tchaikovsky é o que, na leitura de Kurtág, transcende e configura o gesto. Assim, os conceitos reiteração, insistência, fluxo e movimento nutrem o caráter expressivo do gesto do compasso 10 de *Hommage*.
- Físico (c. 11 a 15): ação corporal destinada a uma expressão musical.

Como podemos observar, a abrangência do estudo do gesto em *Hommage* é vasta e diversa; proporciona, portanto, diferentes níveis de profundidade para o ensino e a interpretação da peça.

Após termos aprofundado nossa compreensão do conceito de gesto e suas múltiplas acepções, bem como mergulhado na sua aplicação didática em *Játékok*, com ênfase na peça *Hommage*, estudaremos outra peça da coleção que concretiza e destaca esse universo gestual de Kurtág: *Pantomime (Querelle 2)*.

Pantomime (KURTÁG, 2004: 19A) (fig. 8) é uma peça pensada exclusivamente para o trabalho gestual, sem que qualquer som seja emitido. Iniciando a análise pelo título, uma pantomima é, como já sabemos, uma representação mímica de uma determinada narrativa, no caso, uma disputa, como diz o próprio subtítulo da peça (*querelle* em francês).

Figura 8: Peça *Pantomime* (Querelle 2) de György Kurtág (2004: 19^A)

Para isso, acompanham à peça algumas indicações de Kurtág, como: "Toque a superfície das teclas sem afundar. Busque um toque de grande precisão para sentir bem os diferentes modos de ataque e dinâmicas" (KURTÁG, 2004:19A). Para tanto, o compositor utiliza um tipo de notação específica que indica que as teclas devem ser abaixadas silenciosamente (fig. 9). Exemplo:

Figura 9: Figuras que simbolizam teclas abaixadas em silêncio. C. 1 de *Pantomime* (KURTÁG, 2004:19^A).

Portanto, o pianista é requisitado a interpretar a peça somente por meio da gestualidade, isto é, em uma expressão muda. No entanto, isso não impede que o compositor anseie pela precisão do intérprete na execução de dinâmicas e articulações, as quais devem ser expressas pelo gesto.

Assim, se por um lado temos o estudo de acentos, *staccattos*, *sforzatíssimos*, *martellatos*, *glissandi*, etc. aplicado exclusivamente no gesto, por outro há o estímulo ao trabalho da percepção tátil e cinestésica do aluno/intérprete frente ao instrumento na exploração do toque sem produção sonora. Este é também um importante exercício para o desenvolvimento do conhecimento íntimo e detalhado do funcionamento mecânico do instrumento.

Salta à vista, então, o fascínio de Kurtág pelo gesto como veículo do pensamento e da expressão musical, independente da resultante sonora. Relacionar o gesto com uma expressão sonora “ideal” que não chega a se produzir coloca o foco de atenção na relevância do gesto como produtor executivo dessa expressividade, portanto, elemento a ser considerado com muita atenção durante o estudo da performance. O estudo do gesto em *Pantomime* é,



assim, um importante exercício de expressividade musical, embora o último elo da cadeia, a própria música, seja deliberadamente anulado pelo compositor.

Considerações finais

Hommage e *Pantomime* são dois exemplos do estudo pedagógico do gesto em *Játékok*. Kurtág evoca a total presença do pianista e sua comunicação expressiva na interpretação, visando evitar a sempre indesejada execução mecânica ao piano pelo mesmo fato de colocar o foco da proposta no gesto, ato por si só expressivo. Assim, a “pedagogia do gesto” lavrada por Kurtág no *Játékok* trata de colocar o aluno em situação de entender e ouvir a música por meio da própria linguagem gestual e, reciprocamente, entender e dominar essa gestualidade por meio do, como Zagonel (1992: 43) o chama, “sentido musical”. Música e gesto, portanto, se conjugam em *Játékok* numa parceria simbiótica com fins didáticos.

Referências:

- BARROS, Bernardo Guedes Nogueira Gomes. *Escrito com o corpo: investigações sobre a escuta e o gesto musical*. São Paulo, 2010. 141f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2010.
- CARRERAS, H; SHIMABUCO, L. S. Considerações analíticas sobre *Hommage à Tchaikovsky* de György Kurtág e suas correlações com o *Concerto* n. 1 para piano e orquestra de Piotr Ilich Tchaikovsky. *Anais do III Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical*, São Paulo, p. 95-107, 2013.
- GOUBEIA, Horácio de Oliveira Caldas. *Os Jogos (Játékok) de György Kurtág para piano: corpo e gesto numa perspectiva lúdica*. São Paulo, 2010. 198f. Tese (Doutorado em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2010.
- IAZZETTA, Fernando. A música, o corpo e as máquinas. *Opus-Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 4, p. 27-44, Ago. 1997.
- JOHNSON, Tim Rutherford. *Playing Games: Reference, reflection and Teaching the Unknowable in Kurtág's Játékok*. Londres, 1999. 93f. Dissertação (Mestrado em Música). Goldsmith College, Londres, 1999. Tradução nossa
- JUNTUU, Kristiina. György Kurtág's *Játékok* brings the body to the centre of learning piano. *Musiikkikasvatus*, Helsinki, v.11, n. 1-2, p. 97-106, 2008. Tradução nossa
- KURTÁG, György. *Jeux : Játékok I*. Paris : Henry Lemoine, 2004.
- SANDOR, György. *On piano playing: motion, sound and expression*. Belmont: Schirmer Books. Thomson Learning, 1995. Tradução nossa
- STRAUS, J. *Introduction to Post Tonal Theory*. 2ª Ed. New Jersey: Prentice-Hall, 2000. Tradução Ricardo Mazzini Bordini
- TCHAIKOVSKI, P. I. *Piano Concerto N° 1 Op.23*. (redução 2 pianos) IMSLP - Petrucci Music Library. Disponível em: <http://erato.uvt.nl/files/imghnks/usimg/c/c7/IMSLP140994-SIBLEY1802.16979.a2f5-39087011954122score.pdf>. Acesso em: 12 out. 2012. Partitura.
- ZAGONEL, Bernardete. *O que é Gesto Musical*. São Paulo: Brasiliense, 1992.