

Do corpo ao som: o gesto descodificado pela análise musical

From body to sound: gesture decoded through musical analysis

José Luís Postiga^{1*} , Elsa Morgado^{2,3,4} , Levi Leonido^{5,6} 

RESUMO

Este artigo examina o gesto como expressão cultural e musical, destacando sua variabilidade semântica entre culturas e contextos artísticos. Na música, o gesto transcende o movimento físico, atuando como elemento central na comunicação emocional e estruturação do discurso sonoro. Analisam-se as teorias de Hatten, Larson e Lidov, focando nas “forças ambientais virtuais” (gravidade, magnetismo, inércia) que moldam a compreensão do movimento musical. Aplicam-se esses conceitos ao tríptico Eternidade (2015–2017) de José Luís Postiga, que transforma elementos prosódicos e dialetais em gestos musicais, explorando contrastes entre *tempo* e *eternidade*. Conclui-se que o gesto musical opera como ponte entre intenção composicional e percepção auditiva, integrando códigos biológicos e culturais. O estudo sugere, ainda, pesquisas futuras sobre gestualidade em interações humano-tecnológicas, favorecendo o desenvolvimento de teoria e prática analítica no âmbito do estudo da música e do movimento, enquanto elementos de interpretação das dinâmicas textuais de obras artísticas.

PALAVRAS-CHAVE: gesto; movimento; análise musical; expressividade; prosódia; composição.

ABSTRACT

This article examines gesture as a form of cultural and musical expression, highlighting its semantic variability across cultures and artistic contexts. In music, gesture transcends physical movement, functioning as a central element in emotional communication and the structuring of sonic discourse. The theories of Hatten, Larson, and Lidov are analysed, with particular focus on the “virtual environmental forces” (gravity, magnetism, inertia) that shape the understanding of musical motion. These concepts are applied to José Luís Postiga’s triptych Eternity (2015–2017), which transforms prosodic and dialectal elements into musical gestures, exploring contrasts between time and eternity. The study concludes that musical gesture serves as a bridge between compositional intent and auditory perception, integrating biological and cultural codes. Furthermore, it suggests future research into gesture in human-technological interactions, thereby advancing theoretical and analytical frameworks for the study of music and movement as interpretive elements of textual dynamics in artistic works.

KEYWORDS: gesture; movement; musical analysis; expressivity; prosody; composition.

INTRODUÇÃO

O gesto, enquanto forma de expressão, não tem um significado universal. O uso de gestos específicos, bem como o seu significado, pode variar consoante a cultura, uma vez que estão profundamente ligados a contextos culturais.

Alguns gestos comuns numa cultura podem ser desconhecidos noutra. Além disso, um gesto considerado educado numa cultura pode ser interpretado como falta de educação, ou até mesmo como insolência ou rudeza, noutra (Lieberman, 1991).

¹Universidade de Aveiro, Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança, Departamento de Comunicação e Arte – Aveiro Portugal.

²Centre for Studies in Education and Innovation – Viseu, Portugal.

³Instituto Politécnico de Viseu – Viseu, Portugal.

⁴Instituto Politécnico de Bragança – Bragança, Portugal.

⁵Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, School of Human and Social Sciences – Vila Real, Portugal.

⁶Universidade Católica Portuguesa, Center for Research in Arts Sciences and Technologies – Porto, Portugal.

*Autor correspondente: Rua da Alegria, 225, 4480-743 – Vila do Conde, Portugal. E-mail: luispostiga@ua.pt

Conflito de interesses: nada a declarar. **Financiamento:** nada a declarar.

Recebido: 01/05/2025. **Aceite:** 15/06/2025.

Os gestos são uma parte crucial do dia a dia e têm sido documentados nas artes ao longo de séculos (pintura, escultura, fotografia, arquitetura, dança, culturas indígenas, etc.). Também ocupam um lugar importante em rituais religiosos ou espirituais — como os gestos ritualizados de oração, adoração e humildade no Catolicismo, ou diferentes posições corporais usadas para alcançar harmonia espiritual. Nas suas múltiplas formas, o gesto representa um dos fenômenos mais primitivos e, ao mesmo tempo, mais complexos de comunicação, servindo para transmitir ideias, pensamentos e emoções — tanto aos outros como a nós próprios.

O gesto tem sido abordado a partir de múltiplas perspectivas na investigação teórica. Estudos como Leonido et al. (2017), Cardoso et al. (2018), Auzani et al. (2022, 2024) apresentam diferentes visões interdisciplinares sobre o conceito, quer ao nível da sua importância para a realização artística, como para o desenvolvimeto pedagógico ou ainda como meio de implementação de novos conceitos de produtividade tecnológica e inovação. Por outro lado, autores como Hatten (2004), Lidov (2006), e Nattiez (1990) analisaram o gesto enquanto modelo para examinar e interpretar aspetos técnicos e estilísticos na música. Outros estudos centraram-se no gesto na performance e nas novas tecnologias, particularmente na música eletrónica. Além disso, estudos feitos por Cadoz e Wanderley (2000) e Kendon (2004) exploraram o controlo gestual, o desenvolvimento de instrumentos interativos e interfaces, e a tradução do movimento físico em som. Num sentido mais prático, compositores como Ferneyhough (1993) e Schaeffer (2017) também se debruçaram sobre o conceito de gesto, examinando as suas várias dimensões, características e parâmetros musicais, e embora muitos destes trabalhos não tenham estabelecido um sistema unificado de tipos e funções gestuais, concordam geralmente que uma teoria do gesto musical deve partir da compreensão do gesto humano. Assim procura-se encontrar a sua leitura compromisso entre o elemento representado na partitura, a sua presença num discurso linguístico, a sua compreensão enquanto elemento do discurso musical, sem que a ele esteja presente uma fisicalidade ativa, como um elemento para a composição e interpretação musical.

O GESTO E A MÚSICA

Vários aspetos sistemáticos de um estilo musical podem contribuir para a experiência de gesto corporificado numa obra. No que diz respeito ao espaço tonal diatónico, Steve Larson (1993, 1997a, 1997b) definiu três forças que constituem o que se pode caracterizar como “forças ambientais virtuais”: “Gravidade” – tendência das notas para descerem

em direção a uma nota base, como a tónica; “Magnetismo” – atração das notas em direção a graus mais estáveis, que se intensifica à medida que o intervalo em relação à nota estável diminui; “Inércia” – tendência de um padrão de movimento continuar na mesma direção, ultrapassando por vezes pontos de estabilidade.

Um gesto musical espontâneo ou “intencional” pode ser entendido como sujeito a estas forças ao percorrer campos tonais e métricos, sofrendo a sua influência de diversas formas, que lhe possibilita o desvio da sua trajetória energética ou realizar-se por atingir um ponto de estabilidade dentro dos sistemas de tonalidade e métrica. As duas primeiras forças de Larson (gravidade e magnetismo) atuam como ‘forças dinâmicas’ que influenciam o movimento, análogas a fenômenos físicos: a gravidade sugere uma pressão descendente, mapeando a noção de altura musical (agudo/grave) na experiência espacial (cima/baixo); o magnetismo reflete a tendência para resolver em graus estáveis, funcionando como objetivos do movimento. Já a inércia difere dos outros por não impor restrições ao movimento; antes, traduz a tendência de um gesto manter o seu curso, mesmo além de pontos de estabilidade.

Neste princípio, Larson (2012), afasta-se a aplicação do “Princípio da Continuidade” da Teoria da Gestalt de Max Wertheimer, Wolfgang Köhler e Kurt Koffka, adaptado à música por Meyer (1956). Enquanto pelo “Princípio da continuidade” Meyer enfatiza a tendência de um gesto musical mover-se para um ponto de repouso, pela “Inércia” Larson refere-se à persistência do movimento, mesmo além de pontos estáveis. Larson argumenta que Meyer aplica a Gestalt de forma teleológica (com um fim claro), enquanto a inércia pode levar a passagens além da resolução esperada. Assim, a trajetória final de um gesto melódico resulta da interação destas forças, por vezes competitivas. Tanto a métrica como a tonalidade fornecem analogias à gravitação, reforçando a experiência de movimento corporificado ao reproduzirem dinâmicas e constrangimentos comparáveis aos do mundo físico. Através dos campos tonais e métricos, a música pode aceder a formas de energia temporal com significados expressivos cultural e biologicamente enraizados. A potencialidade expressiva dos gestos musicais pode ainda ser amplificada através da sua tematização e desenvolvimento, dentro dos limites estilísticos e estratégicos de uma obra (Lerdahl & Jackendoff, 1983).

OS GESTOS MUSICAIS E A SUA FUNDAMENTAÇÃO EXPRESSIVA

Para Hatten (2004), os gestos musicais estão enraizados no ‘afeto humano’ e na sua comunicação, não se limitando

a movimentos físicos para produzir som ou a simples realizações de uma partitura, antes constituindo formas características que conferem significado expressivo aos sons. Eles possuem um significado simultaneamente complexo e imediato, frequentemente motivado por movimentos expressivos humanos básicos, podendo ser inferidos tanto a partir da notação musical como da performance, e passíveis de serem reconstruídos auditivamente como gestos significativos, mesmo na ausência de informação visual sobre o movimento do intérprete.

Embora os gestos possam ser compostos por quaisquer elementos musicais (altura, ritmo, dinâmica, etc.), não se reduzem a eles. São antes recursos perceptivos coerentes, com significado emergente, sintetizados a partir de timbres, articulações, dinâmicas, andamentos e sua coordenação. O gesto musical prototípico é uma unidade da percepção imediata (geralmente até 2 segundos), com um início e um fecho claros, podendo formar séries de gestos ou unidades gestuais, de modo análogo às unidades prosódicas na fala. Quando um gesto abrange mais do que um evento musical (uma nota, um acorde ou mesmo uma pausa), confere uma continuidade sutil que une eventos distintos num todo coerente e podem ainda organizar-se hierarquicamente, com gestos maiores a integrar gestos menores, como na estrutura frásica ou no contorno melódico, sendo que alguns gestos de dimensão motívica podem assumir um carácter temático, desenvolvendo-se e evoluindo através de técnicas de variação. Além disso, os gestos podem incorporar e exprimir ações retóricas, como uma reversão súbita, um colapso, uma interrupção ou a negação de uma implicação musical. Estes gestos retóricos, quando surgem no decurso de uma obra, podem influenciar o discurso musical através da rutura, do desvio ou da criação de uma trajetória contrastante.

A um nível superior, os gestos podem desempenhar um papel narrativo, e a sua utilização por parte do intérprete pode orientar a atenção do ouvinte para aspetos estruturais ou formais da obra, reforçando o seu género expressivo.

Por fim, os gestos proporcionam um nível de verdade musical, na medida em que revelam intenções e modalidades de emoção e ação que tornam difícil à música “mentir” — ainda que tal não impossível.

Hatten chega assim à definição de uma Teoria Semiótica do Gesto Musical, definindo como princípio de que os gestos musicais são analógicos e contínuos (na sua forma, curva ou movimento), apresentando uma articulação formal clara, potencial hierárquico (gestos menores – categorias de nível inferior – podem ser integrados em gestos maiores – síntese de nível superior) e um contorno significativo (os momentos pré e pós-movimento podem influenciar substancialmente a

qualidade do gesto sonoro). São ainda condicionados e enriquecidos contextualmente (em termos estilísticos e estratégicos), sobressaindo-se no discurso sonoro, transcendendo uma notação precisa ou uma reprodução exata, mas passíveis de relações multi interpretativas através de categorização cognitiva ou mesmo conceptualização, potencialmente sistemáticos, a ponto de poderem organizar-se de forma contrastante por tipo, como em “linguagens gestuais” ou movimentos rituais.

Assim, um gesto musical pode ser entendido como um movimento (implícito, virtual ou concretizado) interpretável como signo, intencional ou não, comunicando informação sobre quem o produz, o que representa, um movimento marcado como significativo, de acordo com a proposta semiótica de Lidov (2005), isto é: uma gestalt emergente que transmite movimento afetivo, emoção, fundindo elementos distintos em continuidades de forma e força.

O GESTO MUSICAL COMO ELEMENTO NA CRIAÇÃO MUSICAL

O tríptico “Eternidade”, composto entre 2015 e 2017, enquadra três obras escritas sobre diferentes abordagens à leitura/declamação do poema de José Luís Peixoto “Explicação da Eternidade”. Nele José Luís Postiga (2017) procura uma dupla leitura musical: por um lado as unidades prosódicas que o constituem e que lhe conferem a sua musicalidade; por outro a adaptação fonética destas unidades ao contexto regional de quem as lê – no caso três regiões fonéticas do português europeu (norte setentrional, centro meridional e micelense) Ao contrário das obras anteriores (*Eternidade* [piano solo], *Foste Eterna até ao fim* [voz solo e suporte eletrónico]), *A Eternidade Existe* (orquestra) não respeita a organização formal do texto que lhe serve de base. Neste caso em particular, é a qualidade sonora da fonética que a organiza, as linhas prosódicas que a constituem, que se transformam nos elementos que surgem para a organização formal da obra, propondo a sua identificação pela criação de elementos que conferem gestos musicais que lhe são inerentes. Assim, a obra surge como uma leitura musical de diferentes componentes tímbricos pertencentes a cada dialeto, e um discurso de multiplicidade gestual, que explora os diversos níveis de leitura explanados por Meyer, Larson e Hatten.

O texto é interpretado de forma semântica como tendo duas grandes temáticas contrastantes: o tempo e a eternidade. Desta feita, e considerando a eternidade uma ausência do tempo, são tomadas como base duas componentes textuais base que servem de marcadores do discurso e dois tipos de abordagens aos gestos musicais: uma primeira grande secção assente no *tempo* (números de ensaio de 1 a 5), de condução

narrativa; a segunda realçando *nada* (de 6 a 8), numa estrutura assente no gesto prototípico referido anteriormente.

A organização formal apresenta como base comportamentos sonoros destas duas palavras nos três dialetos em que foram registadas as declamações e usadas nas obras anteriores. Estes gestos sonoros são conjugados, por meio de sobreposição, fusão, ampliação, mutação, com outros correspondentes a outras palavras, que realçam na declamação pela sua reiteração: *devagar* e *transforma-se*; *eternidade* e *existe*.

Para o desenvolvimento dos materiais harmónicos que caracterizam as diferenças entre os dialetos linguísticos, foi realizado um estudo aprofundado a cada fonema prosódico de cada palavra, observados os seus comportamentos intervalares e realces formânticos distintos. Esta análise, permitiu também o reconhecimento do comportamento sonoro dos parciais mais relevantes de cada fonema, recriando gestos melódicos que se sobrepõem numa teia contrapontística.

A primeira parte da obra aborda assim uma releitura das três forças gestuais evocada pela teoria de Larson (gravidade, magnetismo e inércia), na medida em que a apresentação de *Tempo* (I) verticalmente e *devagar* (II), numa demonstração da exploração/alargamento do segundo aos consequentes do primeiro (Figura 1), e com a alteração do gesto sonoro, *devagar* introduz também o conceito de alargamento temporal de cada um dos parciais que a forma (Figura 2). Com isso, promove-se uma expansão do próprio gesto *tempo* alterando a sua interpretação física: com maior realce tímbrico em 2; movimento harmónico – transformação tímbrica, em 3; maior alargamento temporal em 4; e perda da identidade vertical em 5.

A perda da noção de *tempo* para o *nada*, e consequente entrada na secção B, número 6, marca-se para transformação das cordas em elementos tímbricos que alargam a movimentação de parciais de realce formântico de cada sílaba. É também essa a razão pela qual o tempo passa a ser relativo, controlado pelo maestro. Desta feita, é dada à gestualidade física do diretor a possibilidade de atribuir o significado sonoro a ele associado. Cada entrada assinalada pelo gesto motor é então o elemento condutor do discurso, levando quem o vê a antecipar o momento sonoro, indo ao encontro da semiótica defendida por Lidov.

A sonoridade da harmonia de cada objeto sonoro fonético é realçado pelas trompas e vibrafone. O primeiro articula a palavra no seu ritmo prosódico, o segundo mantém em vibração a harmonia de cada um dos seus constituintes. Ao longo de toda a secção, a percussão não definida vai mantendo permanente um motivo que ‘fala’ a palavra *existe*. Esse facto resulta de ser um gesto sonoro praticamente constituído por elementos ruidosos, não havendo diferenças relevantes na pronúncia de cada dialeto (Figura 3).

Figura 1. Início da peça – gesto vertical de acordo com a articulação silábica de *tempo*.

CONCLUSÕES

O gesto, enquanto forma de expressão, revela-se um fenómeno complexo e multifacetado, cuja interpretação varia consoante contextos culturais, artísticos e performativos. Este trabalho demonstrou que, longe de ser um código universal, o gesto adquire significados distintos em diferentes culturas, podendo mesmo gerar mal-entendidos quando transposto para outros contextos. Na música, o gesto transcende a mera produção sonora, assumindo um papel central na comunicação de afetos, na estruturação do discurso musical e na criação de narrativas expressivas.

A análise teórica de autores como Hatten, Larson e Lidov permitiu compreender como os gestos musicais são influenciados por forças dinâmicas análogas às do mundo físico (gravidade, magnetismo e inércia), bem como pela sua organização hierárquica e retórica dentro de uma obra. A aplicação prática destes conceitos na composição “Eternidade” evidenciou como os gestos podem ser

The image shows a musical score for a string ensemble. It includes staves for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). The score features complex rhythmic patterns with many slurs and accents. Dynamics range from *mf* to *f*. The word "devagar" is written above several measures, indicating a specific performance gesture. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Figura 2. Gesto múltiplo de expansão do elemento *devagar*.

The image shows a musical score for a percussion ensemble and strings. The percussion parts include B.D. (Bateria), T. Bl. (Tamborim), Gong, Timp. (Tímpano), and Hp. (Cimbal). The string parts include Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). The score includes detailed performance instructions for glissando, such as "moving freely and slowly through notes in glissando." and "div. 3 senza vib." (divided into three parts without vibrato). There are also tempo markings like "circa 40" and "circa 30". Dynamics range from *pp* to *p*. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

As numerações árabe e romana referem-se a diferentes gestos de entrada de cada elemento musical identificados em diferentes blocos no espaço da partitura.

Figura 3. Estruturas sonoras controladas em tempo e espaço pela indicação do gesto do maestro.

explorados para traduzir elementos prosódicos, dialetais e emocionais em estruturas musicais coerentes, reforçando a relação entre som, movimento e significado.

Conclui-se, assim, que o gesto musical não se limita à execução técnica ou à notação, mas constitui uma dimensão essencial da expressividade humana, capaz de conferir

profundidade e intencionalidade à música. Futuras investigações poderão explorar ainda mais a interação entre gesto, tecnologia e performance, bem como o seu papel em géneros musicais emergentes, consolidando o gesto como um elemento fundamental na evolução da linguagem musical.

REFERÊNCIAS

- Auzani, A. S., Silva, L. L. F., Pereira, A. M. A., & Morgado, E. G. (2022). Artistic-cultural perspectives in technical-professional training at UTFPR-Brazil. *Motricidade*, 18(4), 511–518. <https://doi.org/10.6063/motricidade.25790>
- Auzani, A. S., Leonido, L., Pereira, A., & Morgado, E. G. (2024). Innovation and creativity in extension projects: The role of art in UTFPR engineering courses. In C. Silva, S. Silva, D. Mota, & P. Peres (Eds.), *Smart learning solutions for sustainable societies* (pp. 203–217). Springer. https://doi.org/10.1007/978-981-97-0661-7_15
- Cadoz, C., & Wanderley, M. M. (2000). Gesture - Music. In M. M. Wanderley & M. Battier (Eds.), *Trends of Gestural Control of Music* (pp. 71–93). Ircam.
- Cardoso, M., Morgado, E., & Silva, L. (2018). Os efeitos de uma proposta didática de educação auditiva na performance musical. *Per Musi*, 38, 1–18. <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2018.5172>
- Ferneyhough, B. (1993) Form-Figure-Style: An Intermediate Assessment. *Perspectives of New Music*, 31(1), 32–40. <https://doi.org/10.2307/833034>
- Hatten, R. S. (2004). *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Indiana University Press.
- Kendon, A. (2004). *Gesture: Visible Action as Utterance*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511807572>
- Larson, S. (1993). Modeling melodic expectation: using three “musical forces” to predict melodic continuations. In *Proceedings of the Fifteenth Annual Conference of the Cognitive Science Society*, 15, 629–634. <https://escholarship.org/uc/item/5s89q20s>
- Larson, S. (1997a). Continuations as completions: Studying melodic expectation in the creative microdomain Seek Well. In M. Leman (Ed.), *Music, gestalt, and computing: Studies in cognitive and systematic musicology* (Vol. 1317, pp. 321–334). Springer. <https://doi.org/10.1007/BFb0034123>
- Larson, S. (1997b). Musical forces and melodic patterns. *Theory and Practice*, 22/23, 55–71. <https://www.jstor.org/stable/41054302>
- Larson, S. (2012). *Musical Forces: Motion, Metaphor, and Meaning in Music*. Indiana University Press.
- Leonido, S., Licursi, B., Cardoso, M., & Morgado, E. (2017). O corpo na performance musical: Percepções, saberes e convicções. *Motricidade*, 13(1), 77–84. <http://doi.org/10.6063/motricidade.12078>
- Lerdahl, F., & Jackendoff, R. (1983). *A generative theory of tonal music*. MIT Press.
- Lidov, D. (2005). Mind and body in music. In *Is language a music? Writings on musical form and signification* (pp. 69–97). Indiana University Press.
- Lidov, D. (2006). Emotive gesture in music and its contraries. In A. Gritten & E. King (Eds.), *Music and gesture* (21–44). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315091006-3>
- Lieberman, P. (1991). *Uniquely human: The evolution of speech, thought and selfless behavior*. Harvard University Press.
- Meyer, L. B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*. University of Chicago Press.
- Nattiez, J.-J. (1990). *Music and discourse: Toward a semiology of music*. Princeton University Press.
- Postiga, J. L. F. (2017). *Musicalidade da língua portuguesa europeia falada: na busca de uma linguagem musical* [Tese de doutoramento, Universidade de Aveiro]. Repositório Institucional da Universidade de Aveiro. <http://hdl.handle.net/10773/22452>
- Schaeffer, P. (2017). *Treatise on musical objects: An essay across disciplines* (C. North & J. Dack, Trans.). University of California Press. (Obra original publicada em 1966).

