

Gestos para as Qualidades Dinâmicas Tonais e Temporais da Música

Gestos Tonodinâmicos e Passos Metrodinâmicos

Marcelo S. Petraglia

(Última atualização em 15/08/2025)

mp

www.marcelopetraglia.com.br

Apresentação geral

O que motivou a elaboração deste sistema de gestos e passos foi a necessidade de ter um recurso pedagógico que pudesse de forma mais direta ajudar o estudante a vivenciar e se apropriar das relações tonais e métrico-temporais da música, do ponto de vista de suas forças e qualidades dinâmicas. Esta proposta tem como pressuposto que ouvir música é essencialmente ouvir as forças (intenções, vontades) que são ativadas quanto tons e eventos temporais organizados em um sistema, se relacionam entre si. No caso dos tons, estas forças derivam essencialmente da posição que ocupam num determinado campo tonal. No caso do tempo as forças se manifestam quando um ciclo temporal é estabelecido e começamos a vivenciar suas distintas fases. Portanto, os gestos aqui propostos não visam designar tons específicos (um Ré, um Fá#, um Si...) ou simplesmente contar os tempos de um ciclo temporal (por exemplo, os tempos 1, 2, 3... de um compasso), mas sim indicar, por meio de uma ação corporal-espacial, as intenções e estados qualitativos, que correspondam a um tom ou evento temporal que estiver em um determinado ponto do campo tonal ou fase do ciclo métrico.

Aqueles que trabalham ou simplesmente já tiveram a oportunidade de conhecer outros métodos e práticas que relacionam os elementos tonais e temporais da música à gestos corporais, tais como, a “Mão Guidoniana”, o “Manossolfa” de Kodály ou de Villa-Lobos, o método “O Passo” de Lucas Ciavatta e os gestos da “Euritmia” de Rudolf Steiner, certamente reconhecerão alguns elementos e princípios que estão presentes nesta proposta. Ela no entanto, tem um propósito específico que, em certa medida, a distingue das outras práticas: seu foco são as qualidades dinâmicas do tom e da métrica que dão significado à música. A ideia de “qualidade dinâmica”, que pode ser sumariamente descrita como “forças audíveis nos tons e tempos da música”, embora já tenha sido pressentida por pensadores como J. W. v Goethe, A. Schopenhauer e R. Steiner, é na obra H. Schenker e, de forma mais articulada e precisa, no pensamento de Victor Zuckerkandl, que encontrará sua formulação mais clara e abrangente. Assim, pode-se dizer, que é a concepção musical de Zuckerkandl que serve, de base teórica ao desenvolvimento desta prática, bem como define seu propósito. Cabe ainda mencionar que, embora não haja nenhum tipo de relação direta entre os gestos desta proposta e o modo peculiar de certos cantores gesticularem, a observação de artistas como o paquistanês Nusrat

Fateh Ali Khan, o indiano Shankar Mahadevan e as irmãs mestras da música carnática Ranjani e Gayatri, contribuiu de algum modo para o entendimento sobre a qualidade que estes gestos deveriam ter.

Assim, ainda para evitar algum mal entendido, é importante dizer que o objetivo desta proposta não é ser uma linguagem simbólica que possa indicar com precisão qual tom se esta cantando ou indicar a um grupo qual tom deve ser cantado (embora talvez isso também possa ser feito). Visa-se aqui muito mais envolver o corpo, especialmente os braços e as pernas, em movimentos que possam objetivar as vivência das referidas qualidades dinâmicas; fazendo isso de forma artística e integrada ao ato de cantar e ouvir.

Acredito que, realizados separadamente, os gestos corporais aqui propostos possam positivamente ajudar na aquisição e consolidação do aprendizado da música naquilo que ela tem de mais essencial. A combinação do dois elementos (tonal e temporal) numa única prática pode resultar em uma vivência ainda mais completa da inter-relação de forças que ocorre entre estes dois âmbitos do fazer e ouvir música.

A seguir serão apresentadas sequencialmente as características e indicações para execução de cada uma das duas práticas.

Gestos Tonodinâmicos

Premissas que os gestos devem atender:

1. Devem ser simples;
2. os movimentos com os braços e as mãos devem ser suficientemente amplos mas não extrapolar o campo que seria compatível com a prática conjunta do canto;
3. os gestos devem depender mais da motricidade grossa que da motricidade fina;
4. os gestos devem expressar e nos fazer vivenciar o estado de força, o equilíbrio ou desequilíbrio de cada tom em sua posição num dado campo de força tonal;
5. o sistema deve fazer sentido tanto para quem executa quanto para quem observa;
6. embora cada posição-alvo tenha de certo modo um significado simbólico, designando uma qualidade dinâmica específica no campo tonal, o mais importante é o movimento que conduz à posição-alvo, conectando uma posição a outra. Ele deve revelar a qualidade da força tonal em questão. Neste sentido o movimento que ocorre entre as posições deve ser tão ou mais vivenciado que a posição-alvo em si;
7. o sistema deve dar conta de todas as possibilidades de combinações do conjunto cromático de tons e com isso possibilitar a execução de qualquer gesto melódico num determinado modo escalar;
8. os gestos devem ter entre si uma coerência relativa às qualidades “maior” e “menor”, bem como às complementaridades intervalares (2^aM – 7^am , 4^a – 5^a, 3^am – 6^a M etc.);
9. os gestos devem cobrir pouco mais de duas oitavas, iniciando uma 5^a abaixo da qualidade 1 (centro tonal) subindo até sua 8^{va} e estendendo-se uma 5^a acima desta, abarcando assim um espaço tonal que permita trabalhar um grande número de possibilidades melódicas.

Sobre a execução dos gestos Tonodinâmicos

A prática do gestos deve ser acompanhada pelo canto entoado em algum fonema (Nô, Lá, Nang, Du...). Outras possibilidades de vocalização seriam cantar utilizando os nomes dos tons (Dó, Ré, Mi, etc.), nomear as qualidades dinâmicas dos tons (1, 2, 3, 4, etc...), bem como a execução silenciosa ouvindo os tons mentalmente; o contexto e propósito específico da prática deverá guiar esta escolha.

Sugere-se que a prática seja iniciada pelo aprendizado dos gestos básicos do modo Jônico (protótipo do modo maior) e do modo Eólio (protótipo do modo menor), expandindo depois a todos os demais modos medievais, aos cinco modos pentatônicos e à escala cromática. Ao praticar cada modo é recomendável fazê-lo nos sentidos ascendente e descendente, tanto por grau conjunto, como por saltos intervalares, conectando primeiramente a fundamental do modo (qualidade dinâmica 1-8) a cada um dos demais tons (2, 3, 4, 5, 6 e 7). Posteriormente pode-se saltar livremente entre os diversos tons e qualidades dinâmicas de um determinado modo.

Os gestos devem ser realizados com a mesma naturalidade com que intuitivamente gesticulamos ao acompanhar e dar mais expressividade à fala, sem nenhuma rigidez, pedantismo ou exagero.

À medida que o estudante for se apropriando dos gestos deve já aplicá-los a uma melodia, por mais simples que seja. Conforme for adquirindo mais habilidade na execução dos gestos deve concomitantemente buscar melodias mais complexas para praticar e vivenciar o que o sistema de gestos pode revelar sobre elas do ponto de vista dinâmico. Cabe dizer que, para dar mais foco à vivência das qualidades dinâmicas dos tons, ao trabalhar com uma canção, deve-se de início substituir o texto por um dos tipos de vocalização sugeridos acima. Naturalmente depois de se ter adquirido fluência nos gestos da melodia, pode-se reinsertar o texto na prática e, com isso, eventualmente, descobrir outras camadas de significado da canção.

Outra possibilidade é acompanhar com os gestos condizentes uma melodia executada em um instrumento ou cantada por outra pessoa ou grupo. Esta prática pode servir como um excelente exercício de percepção e auxiliar na descoberta de gestos musicais implícitos numa peça; podendo eventualmente chegar a retroagir sobre sua própria execução,

inspirando-a a partir de um novo ponto de vista. Neste sentido, como pensamento geral, pode-se dizer o seguinte: o ouvido conduz a voz e o gesto. O gesto devolve ao ouvido sua atividade por meio de uma ação corporal-espacial, e possibilita um outro tipo de experiência das qualidades ouvidas, bem como, pode impulsionar a expressão da voz conferindo-lhe maior integralidade.

Esta prática foi pensada tanto para o trabalho individual quanto em grupo, podendo ser aplicada em diversos contextos de aprendizado nos quais se quer introduzir e aprimorar a vivência das forças que operam na música.

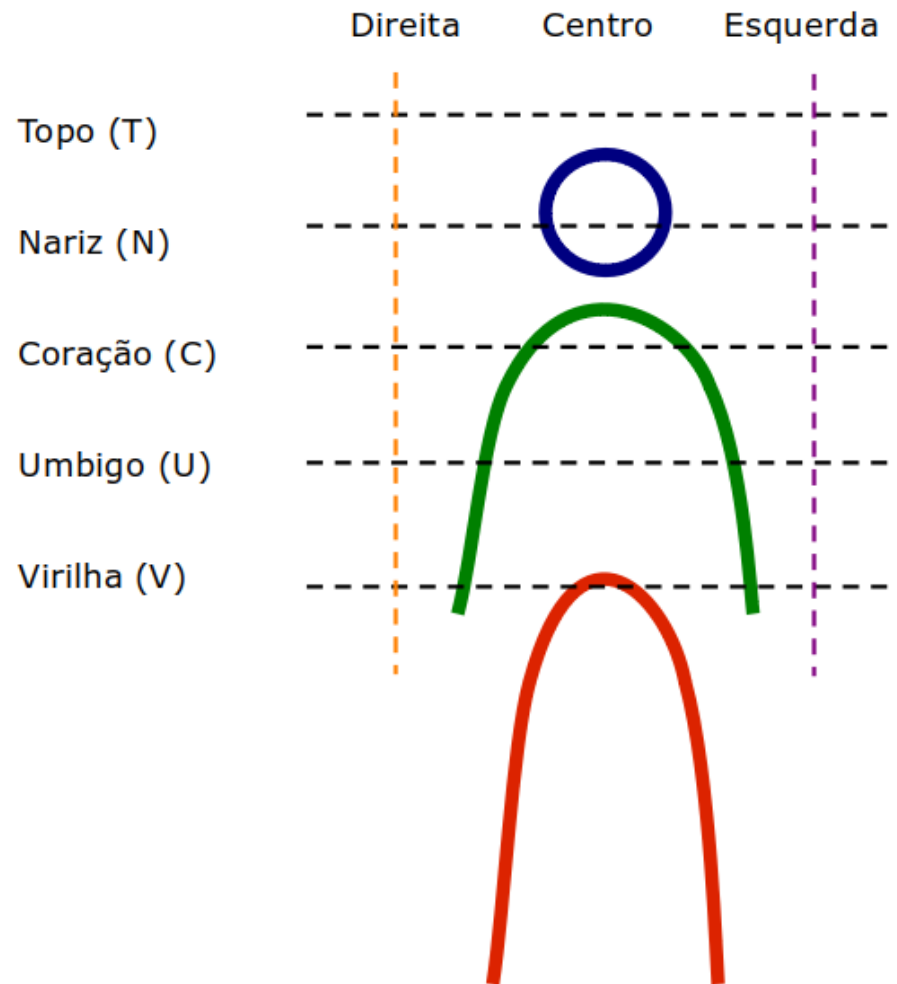
Descrição dos gestos

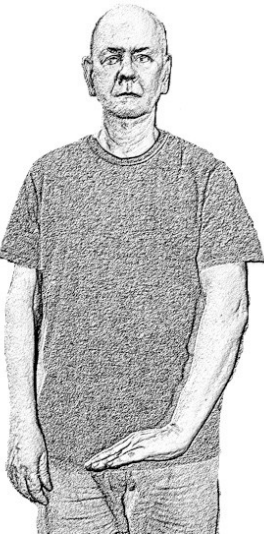
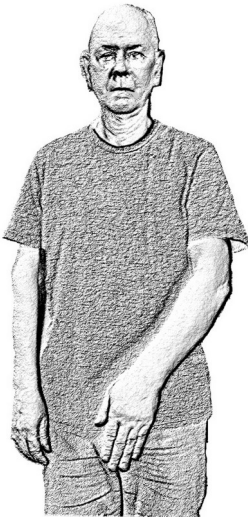
Esta descrição refere-se a gestos realizados com a mão/braço direito. Pode-se sem qualquer prejuízo realizá-los com a mão/braço esquerdo desde que se espelhe lateralmente as direções; ou mesmo executá-los com ambas as mãos/braços simultaneamente.

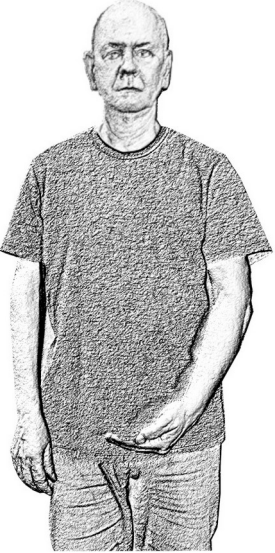

Há um total de 27 gestos numerados ascendentemente e agrupados em três regiões: **Inferior** - do 1 a 7, cobrindo a 5^a inferior ao centro tonal; **Central** - do 8 ao 20, cobrindo do centro tonal 1 à sua 8^{va}; **Superior** - do 21 ao 27, cobrindo a 5^a superior acima da 8^{va} do centro tonal. Cabe dizer que a principal região de trabalho é a Central. As regiões **Inferior** e **Superior** são complementos para cobrir a extensão das melodias que assim o exigirem. Os gestos das regiões **Inferior** e **Superior** replicam com pequenos ajustes os respectivos gestos tonais da região **Central**.


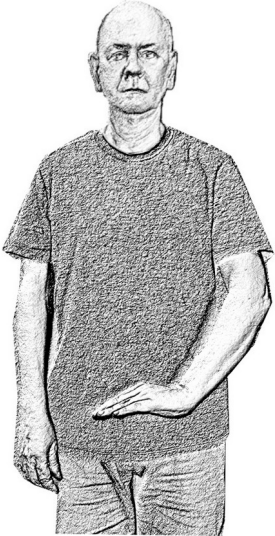
Planos corporais para orientação dos gestos

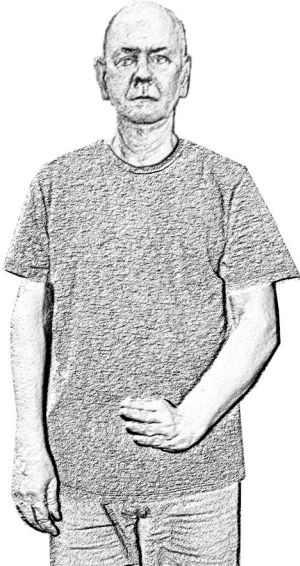
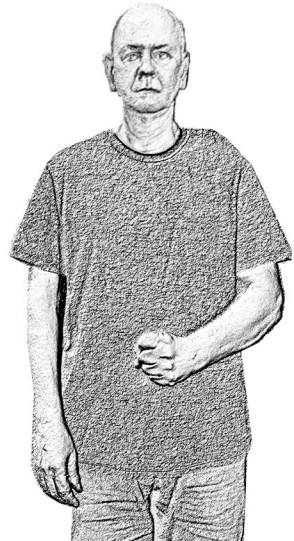
(Visão frontal)

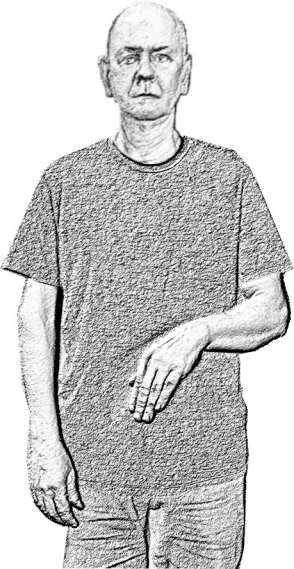





N.	Qualidade dinâmica	Plano	Posição	Imagem / Qualidade	
1 Inf.	<u>4</u>	V	Palma da mão aberta para baixo e para o lado esquerdo, levemente caída.	Sentindo um limite inferior.	
2 Inf.	<u>4a / 5d</u>	V	Palma da mão aberta virada para dentro e apontando para baixo.	Sentindo a tensão entre algo que puxa para trás e um impulso de ir à frente.	



3 Inf.	<u>5</u>	V	Palma da mão em concha virada para cima apontando para a esquerda.	Sustentando um limite inferior, relacionando-se com um vetor de força direcionado para cima.	
4 Inf.	<u>6m</u>	V - U	Palma aberta e virada para si, braço cruzado à esquerda abaixo sobre o corpo.	Um gesto que indica o anseio de fechar-se, que chama algo de volta.	

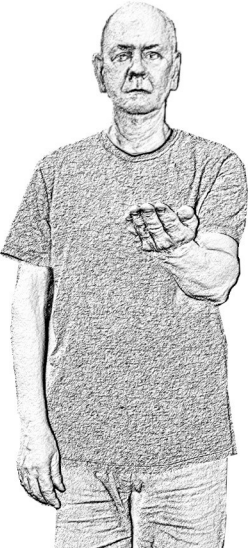
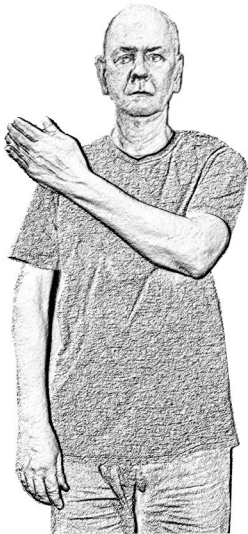
5 Inf.	<u>6M</u>	V - U	Palma aberta para frente, braço aberto para a lateral direita à baixo.	Gesto que se abre para a frente convidando e recebendo algo.	
6 Inf.	<u>7m</u>	Centro V - U	Palma da mão voltada para baixo com os dedos apontando para a esquerda.	Sensação de estar retendo algo para baixo ou de estar comprimindo algo para baixo.	


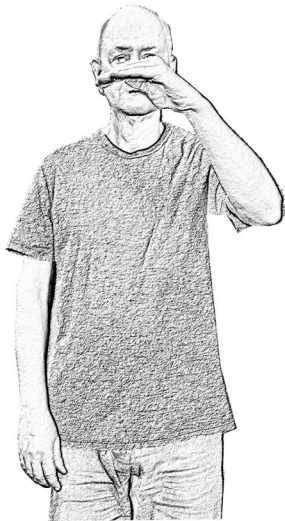
7 Inf.	<u>7M</u>	V - U	Palma aberta para o lado esquerdo, apontando para a frente. Sentindo uma leve pressão no punho para baixo.	Sente-se a intenção de mirar num alvo definido à frente e querer mover-se em direção a ele.	
8 Cent.	<u>1</u>	U	Mão fechada, na vertical e ao centro do corpo.	Gesto afirmativo, como se estivesse segurando um cetro.	

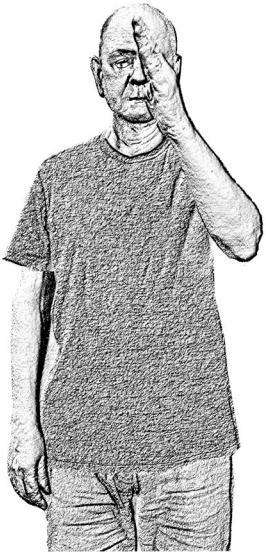
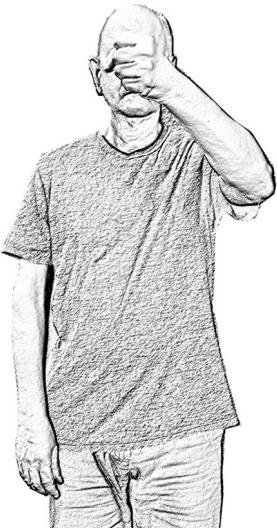
9 Cent.	<u>2m</u>	U	Palma da mão semiaberta, virada para baixo, levemente caída.	Como se a mão estivesse ainda conectada por fios viscosos com algo abaixo dela. O anseio é de voltar a fechar a mão.	
10 Cent.	<u>2M</u>	U	Palma da mão aberta virada para cima e apontando para a esquerda.	Como se estivesse sustentando algo.	

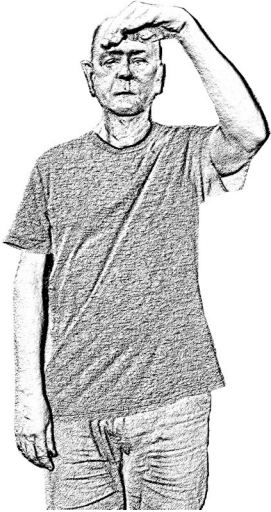
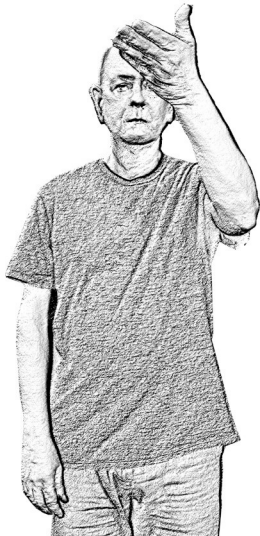
11 Cent.	<u>3m</u>	U - C	Palma aberta e virada para si, braço cruzado à esquerda sobre o corpo.	Gesto de recolhimento. Intenção de ir para dentro e se afastar do mundo.	
12 Cent.	<u>3M</u>	U - C	Palma aberta para frente, braço aberto para a lateral direita.	Gesto de abertura e disposição para acolher algo vindo do mundo.	

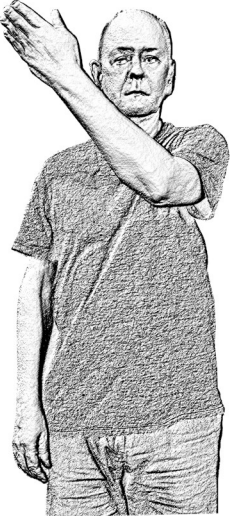

13 Cent.	<u>4</u>	C	Palma da mão aberta para baixo e para frente, levemente caída.	Sentindo levemente um limite e uma atração para baixo.	
14 Cent.	<u>4a / 5d</u>	C	Palma da mão aberta virada para o peito e apontando para a lateral esquerda.	Sentindo a tensão entre algo que puxa para trás e um impulso de ir à frente.	



15 Cent.	<u>5</u>	C	Palma da mão aberta para cima apontando para a frente.	Buscando contato com o mundo e oferecendo algo.	
16 Cent.	<u>6m</u>	C -N	Palma da mão aberta, voltada para si, cruzando o peito, mas mantendo um espaço entre a mão e o corpo.	Um gesto que indica o anseio de retornar a si, que chama algo de volta.	


17 Cent.	<u>6M</u>	C -N	Palma da mão aberta para a frente, braço aberto para a lateral direita..	Gesto que se abre para a frente saudando algo distante ou superior.	
18 Cent.	<u>7m</u>	N	Palma da mão aberta, voltada para baixo com os dedos apontando para a esquerda.	Sensação de estar retendo algo para baixo, de estar impedindo que algo suba.	

19 Cent.	7M	N	Palma aberta para o lado esquerdo, apontando ligeiramente para a cima e para frente.	Sente-se a intenção de mirar um alvo definido à frente e querer mover-se em direção a ele.	
20 Cent.	8 / 1	N	Mão fechada, na vertical e ao centro do corpo.	Gesto afirmativo, como se estivesse segurando um cetro.	

21 Sup.	<u>2m</u>	N	Palma da mão no alto, semiaberta, virada para baixo. apontando para a esquerda e levemente caída.	Como se a mão estivesse ainda conectada por fios viscosos com algo abaixo dela. O anseio é de voltar a fechar a mão.	
22 Sup.	<u>2M</u>	N	Palma da mão no alto, aberta, virada para cima e apontando levemente para a frente.	Como se estivesse sustentando algo.	

23 Sup.	<u>3m</u>	N - T	Palma no alto, aberta e virada para si, braço cruzado à esquerda sobre o corpo.	Gesto de recolhimento. Intenção de ir para dentro e se afastar do mundo.	
24 Sup.	<u>3M</u>	N - T	Palma no alto, aberta para frente, braço aberto para a lateral direita.	Gesto de abertura e disposição para saudar e acolher algo vindo do mundo.	

25 Sup.	<u>4</u>	T	Palma da mão no alto, aberta para baixo e apontando para a lateral esquerda.	Sentindo levemente um limite e uma atração para baixo.	
26 Sup.	<u>4a / 5d</u>	T	Palma da mão no alto, aberta virada para o dentro e apontando para a esquerda.	Sentindo a tensão entre algo que puxa para trás e um impulso de ir à frente.	

27 Sup.	5	T	Palma da mão no alto, aberta para cima apontando para a frente.	Buscando contato com o mundo e oferecendo algo.	
------------	---	---	---	---	---

Passos Metrodinâmicos

Premissas que o sistema de passos deve atender:

- Deve ser simples;
- os movimentos dos pés e pernas devem ser espacialmente bem definidos mas não devem ser nem amplos demais nem comprometer o equilíbrio do corpo.
- os movimentos devem depender mais da motricidade grossa que da motricidade fina;
- os passos devem expressar e nos fazer vivenciar o estado de força de cada fase do ciclo métrico;
- o sistema deve fazer sentido tanto para quem executa quanto para quem observa;
- o sistema deve dar conta das principais estruturas métricas empregadas na música, contendo de uma a sete fases (agrupadas, ou não, em subfases);
- os passos e suas direções devem ter entre si uma coerência relativa às qualidades de cada fase ou subfase do ciclo.

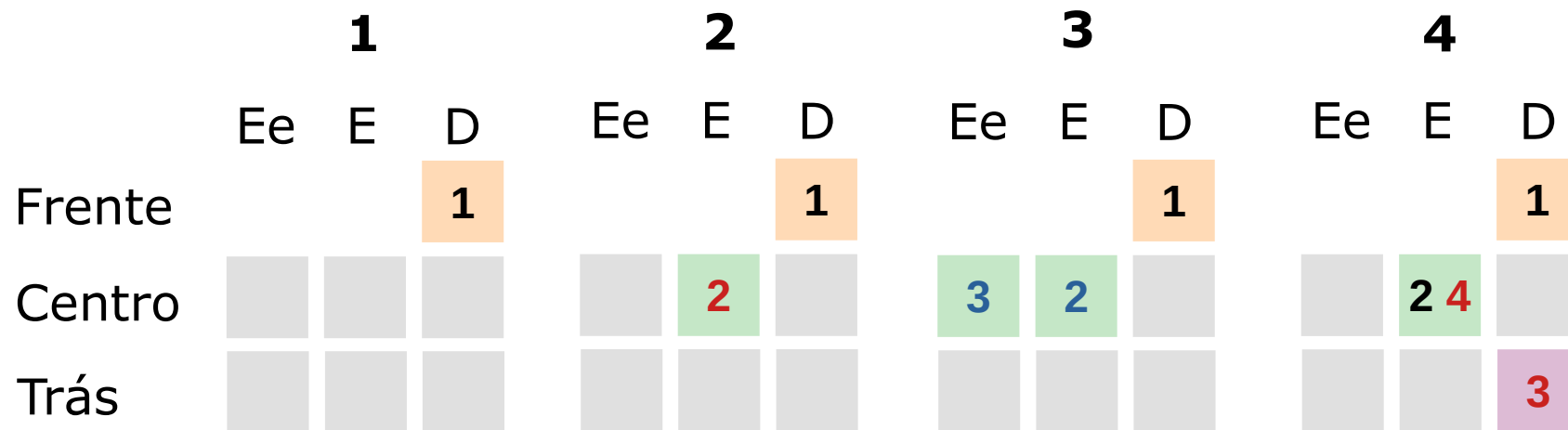
Esquemas dos ciclos métricos na forma de Passos Metrodinâmicos

Para a determinação dos lugares dos pés e como se dão os passos, usa-se um esquema espacial com sete posições que deve ser imaginado (projetado) visualizado no chão à frente e sob o executante.

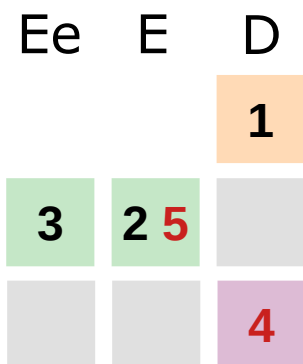
D = pé direito

E = pé esquerdo

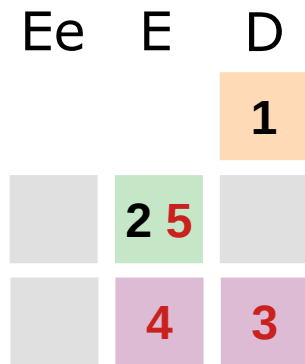
Ee = pé esquerdo mais à esquerda



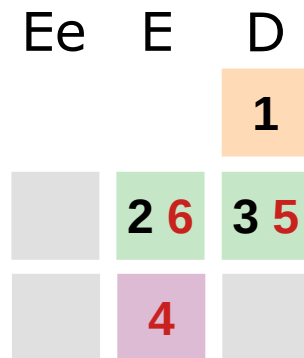
5 (3+2)



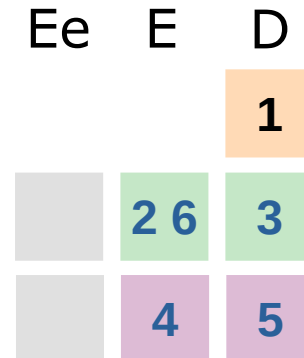
5 (2+3)



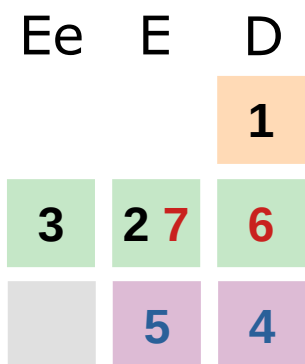
6 (3+3)



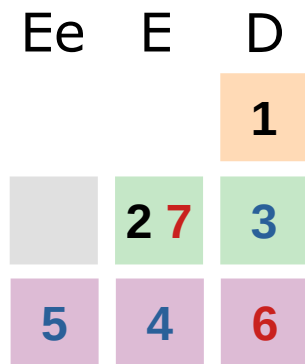
6 (2+2+2)



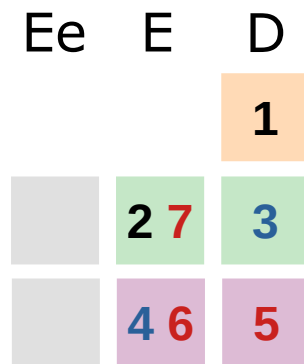
7 (3+2+2)



7 (2+3+2)



7 (2+2+3)




Considerações sobre os ciclos métricos:


- Sendo cada ciclo um movimento que tem um ponto de partida, faz uma expansão e retorna (expansão-contração), o marco 1 é o polo atrator do sistema, seu centro de gravidade e afirmação;
- o contra-polo é o ponto de maior expansão do ciclo;
- o movimento de expansão se dá no percurso do polo ao contra-polo (ársis). A contração se dá no percurso do contra-polo ao polo (tésis);
- os movimentos de ársis e tésis podem ser de igual duração ou desiguais: ciclos de 2, 4 e 6 (3+3) unidades são binários e ársis e tésis têm igual duração. Ciclos de 5 unidades são estruturalmente binários desiguais: ársis ou tésis são maiores dependendo do caso (ársis 2, tésis 3) ou (ársis 3, tésis 2). Ciclos de 7 unidades podem ser vivenciados tanto como binários desiguais, com um dos percursos agrupando dois subciclos (ársis 3, tésis 2+2; ársis 2, tésis 3+2; ársis 2+3, tésis 2; ársis 2+2, tésis 3) ou como ternários (3+2+2; 2+3+2; 2+2+3) e, neste caso, a linha divisória de ársis e tésis torna-se difusa; muito aqui dependerá da interpretação. Ciclos de 3 (ou o de 6 com subdivisão 2+2+2) são de fato ternários e não há contra-polo nítido. Isso acaba por induzir a criação de um super ciclo com dois ciclos de 3 (ou 6 com 3+3) para que a complementariedade de expansão e contração, ársis e tésis possa acontecer a contento. Ciclos de 1 são unitários e não contêm fases.

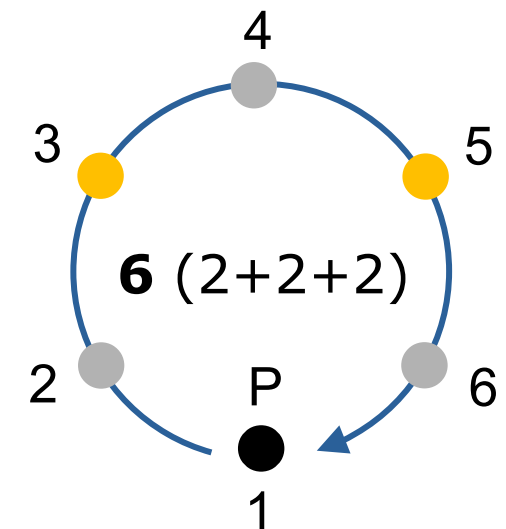
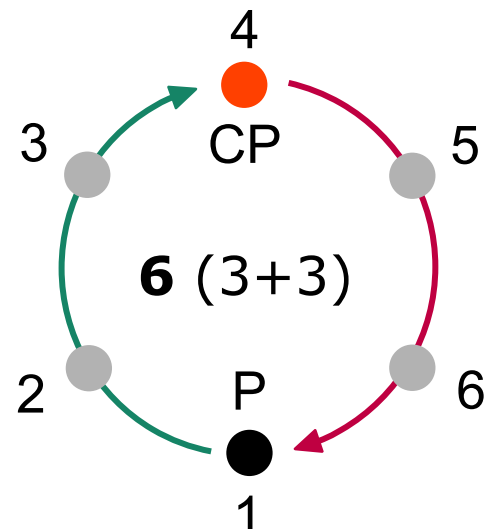
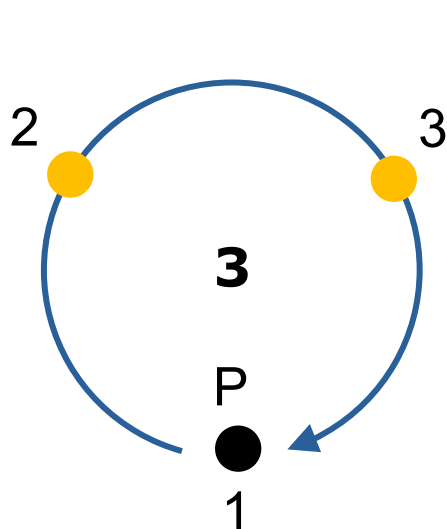
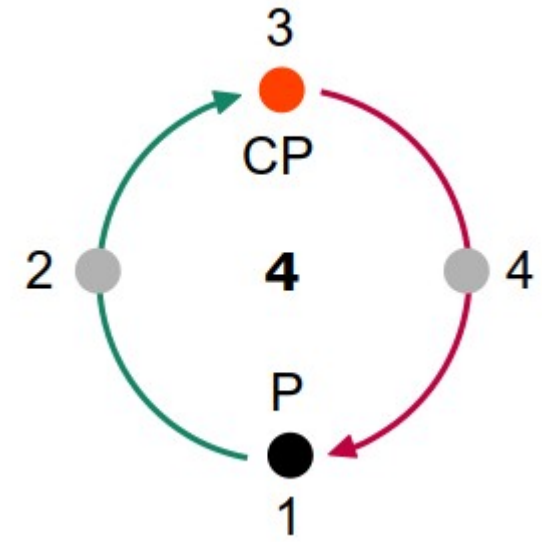
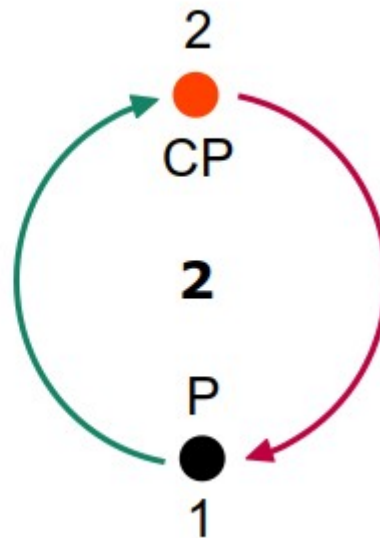
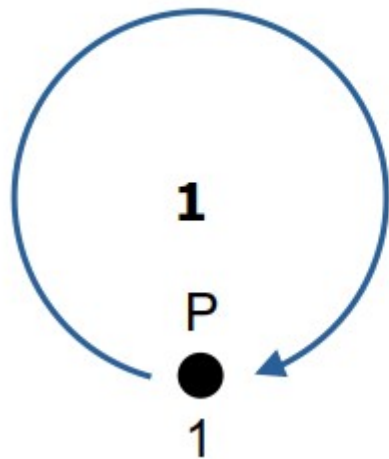
Polos e contra-polos nos ciclos métricos

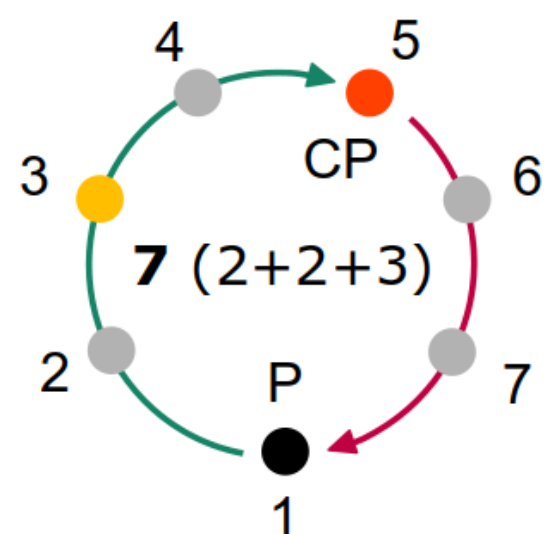
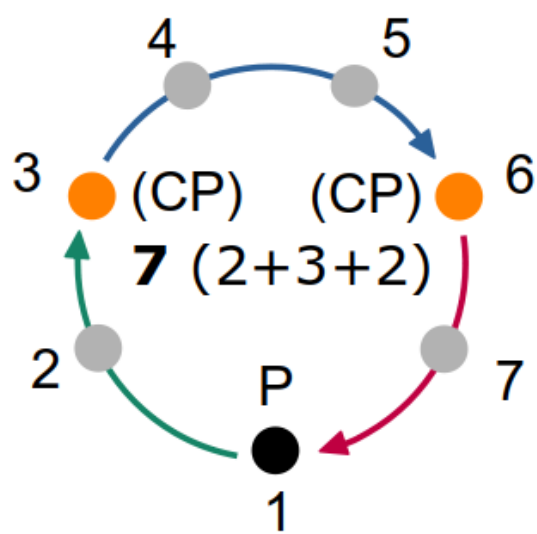
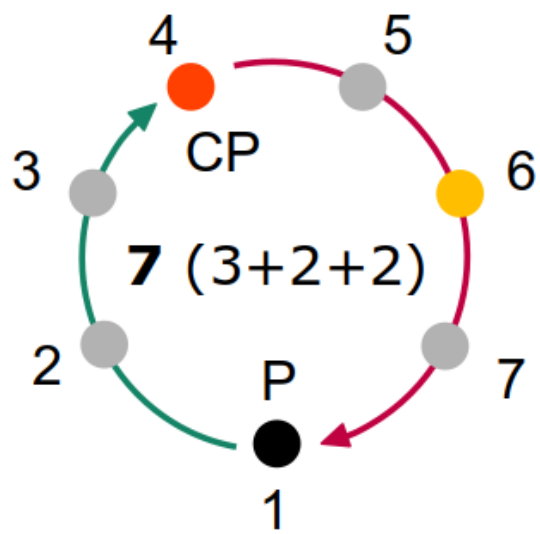
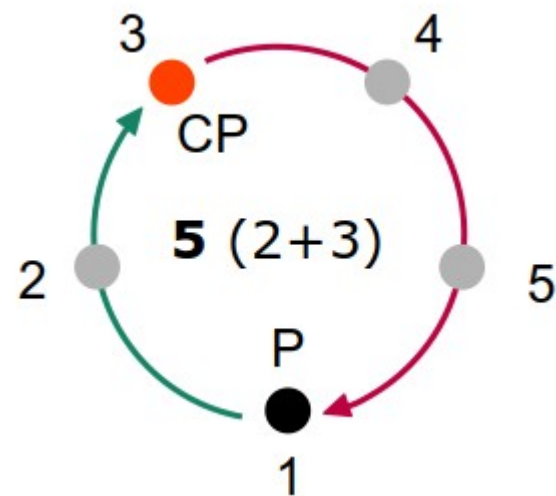
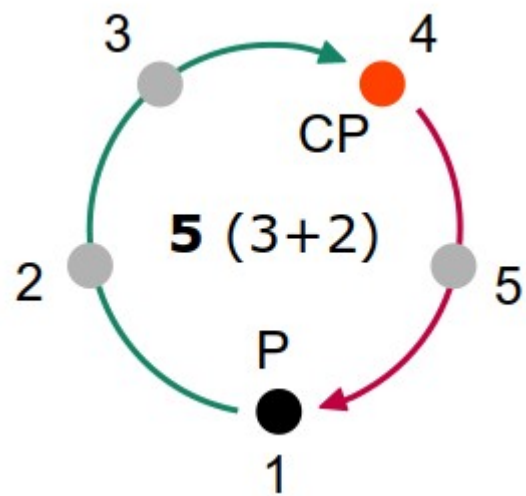
P = polo

CP = contra-polo

 = ársis

 = tésis





Sobre a execução dos passos Metrodinâmicos

- Cada passo corresponde a 1 pulso (fase) no ciclo métrico;
- os esquemas dos passo aqui apresentados representam a execução de uma pessoa que tenha o pé direito como dominante. Pode-se sem qualquer prejuízo espelhar as indicações para pessoas que tenham o pé esquerdo como dominante. O importante é que o tempo 1 e demais pontos de apoio do ciclo recaiam sobre o pé dominante;
- uma vez bem estabelecido o padrão a ser realizado pelos pés, pode-se sobrepor uma camada de ritmos com as mãos (palmas); Esta camada pode simplesmente marcar momentos nas fases do ciclo, como também executar células rítmicas coincidentes com o ciclo ou que gerem algum tipo de defasagem. Pode-se, por fim, marcar o ritmo de uma melodia ou cantá-la associando os gestos Tonodinâmicos para alcançar uma vivência completa do jogo de forças musicais envolvidas na peça.

Vídeo demonstrativo disponível em

<https://youtu.be/kFhYTEM5GXw>