

Arthur Kampela e os *Exoskeletons*: o gesto e o violonista

Ledice Fernandes Weiss

<https://orcid.org/0000-0002-4227-0485>

Universidade de São Paulo/AMD-CCMP

ledicefelice@gmail.com

SCIENTIFIC ARTICLE

Submitted date: 22 ago 2019

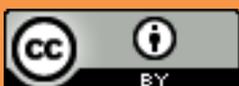
Final approval date: 16 may 2021

Resumo: Este artigo analisa os *Percussion Studies IV* e *V* de Arthur Kampela, onde a técnica e postura do violonista são transpostos para a viola. Ambas as peças questionam a técnica do violão, mesclando dedilhados característicos com o uso de um arco metálico. As obras são entendidas dentro de uma perspectiva gestual, onde o som e o gesto, o instrumentista e o instrumento coexistem dentro de uma relação física. Estudam-se a *Tapping Technique*, a emancipação entre mãos, a *Air Guitar*, e a ideia da *música sem som*. São revistas propostas científicas a favor de um entendimento corporal da prática musical: a técnica do violão segundo Hubert Käppel, a música visível de Dieter Schnebel, além de estudos sobre o gesto (Gritten e King, Godoy e Leman, Delalande, Cox, Oberhaus e Stange...). O estudo culmina com a tentativa de compreensão da maneira como o instrumentista se torna o cerne da composição. **Palavras-chave:** Arthur Kampela; Exoskeleton I e II; Viola alla chitarra; Gesto musical; Música sem som.

TITLE: ARTHUR KAMPELA AND THE *EXOSKELETONS*: THE GESTURE AND THE GUITARIST

Abstract: This article analyzes Arthur Kampela's *Percussion Studies IV* and *V*, where the guitarist's technique and posture are transposed to the guitar. Both pieces deal with and question the guitar technique, blending characteristic fingerings with the use of a metal bow. The works are understood within a gestural perspective, where sound and gesture, the instrumentalist and the instrument coexist within a physical relationship. *Tapping Technique*, emancipation between hands, *Air Guitar*, and the idea of music without sound are studied. Scientific proposals in favor of a corporal understanding of the musical practice are reviewed: the guitar technique according to Hubert Käppel, the visible music of Dieter Schnebel, besides studies about the gesture (Gritten and King, Godoy and Leman, Delalande, Cox, Oberhaus and Stange...). The study culminates in an attempt to understand the way the instrumentalist becomes the core of the composition.

Keywords: Arthur Kampela; Exoskeleton I and II; Viola alla chitarra; Musical gesture; Music without sound.



Arthur Kampela e os *Exoskeletons*: o gesto e o violonista

Ledice Fernandes Weiss, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo/AMD-CCMP,
ledicefelice@gmail.com

1. Introdução

Neste artigo nos debruçaremos sobre a produção violonística do compositor carioca Arthur Kampela, em particular seus *Percussion Studies IV e V*, onde teria atingido, segundo suas próprias palavras, um de seus maiores "curto-circuitos" (Kampela 2017) na relação do violonista com seu instrumento.

Lidaremos, assim, com a performance instrumental, concentrando-nos, sobretudo, no aspecto gestual das obras analisadas, aspecto este que parte da relação física estabelecida entre o performer e o instrumento, mas também das inúmeras outras interações próprias ao ato performático, englobando o corpo do intérprete, seu gesto instrumental e sonoro, a ergonomia¹, o timbre, a morfologia dos instrumentos musicais e os desdobramentos de todos esses fatores.

O compositor faz transitar sua música por regiões sonoras contrastantes, que podem-se agrupar em dois polos: aquele dos momentos predominantemente *texturais*, chamados de "massa sonora" (Cury 2006, 36), e aquele caracteristicamente percussivo, em que o violão se vê quase *transformado*, algo que poderíamos parodiar enquanto *chitarra alla percussione*. Neste processo, como veremos, torna-se flagrante o tratamento *polifônico* e poli-visual conferido aos gestos - notavelmente independentes - dos membros superiores.

Kampela introduz também a ideia de transpor o gesto instrumental do violonista a diferentes *morfologias* (aquela do violão, mas também a do violoncelo ou da viola, em um processo de "transformação" do instrumento, que apelidou de *alla chitarra*); introduz também a noção de *técnica ergonômica* e o ideal, que ele coloca insistentemente em prática, de se realizar uma *música de gestos* somente, e sem som.

Estas noções passam, em sua música, por processos de desconstrução: desconstrução do gesto instrumental, do som musical e do instrumento de música (a esse respeito, se referir a nosso artigo Fernandes-Weiss 2020). *Desconstruir* é um lema cujo objetivo é *construir algo novo*, mas que ao mesmo tempo envolve uma verdadeira *inversão* dos papéis codificados da prática musical, fazendo, por exemplo, com que seus *Estudos* (como os *Percussion Studies*) não digam mais respeito a *técnicas instrumentais*, mas se revelem estudos *do próprio instrumentista* (Cury 2017, 26).

¹ O conceito de *ergonomia* deve ser entendido como o de "uma inteligência tátil" na relação corporal entre performer e instrumento (Kampela 2018).

O corpo do instrumentista torna-se instrumento, e o violão adquire um corpo², cuja *fisicalidade* invoca gestualidade. Desta inversão de papéis, e do apelo visual contido nos gestos instrumentais propostos pelas partituras de Kampela, nasce também um aspecto teatral e visceral (Hornsby 2015, 17).

A *teatralidade* da música de Arthur Kampela, baseando-se no potencial cênico da própria situação de concerto, possui esse princípio norteador em comum com o gênero do *teatro instrumental* criado três décadas antes por Mauricio Kagel: ela aparece dentro da própria relação do instrumentista com seu instrumento, na maneira como ele o estimula, e na sua gestualidade instrumental (Weiss 2018, 6-7). Não por acaso, Kampela compara o instrumentista a um "ator, dançarino ou atleta", um *ser teatral* (*theatrical self*), apostando em seu gênio e em sua inventividade (Kampela 2017). Sendo também um instrumentista virtuose, o compositor revela uma teatralidade intrínseca quando se apresenta ao violão:

As performances do próprio Kampela de seus *Percussion Studies* são caracterizadas por um grande virtuosismo. Há um aspecto visual e teatral inato no modo como suas mãos dançam sobre todo o corpo do violão enquanto ele tange, puxa, abafa e bate nas cordas com suas mãos e unhas, percute as partes superior e inferior do tampo, toca e utiliza objetos como lápis ou colher de formas inesperadas.³ (Hornsby 2015, 32-33, todas as traduções são nossas)

Nos debruçaremos sobretudo sobre a ideia da transposição de gestos violonísticos para outro instrumento, procedimento que Kampela criou a partir dos *Percussion Studies IV* e *V*. Nestes, os padrões sonoros elaborados nos *Percussion Studies* anteriores - percussões, ruídos e sons de altura determinada, elementos-chave de sua *Tapping Technique* (Cury 2006) - são praticados sobre a viola de orquestra. De forma semelhante, o *Percussion Study VII*, cuja partitura encontra-se, ainda hoje, parcialmente esboçada, trata-se de uma obra para violoncelo *alla chitarra*.

Tendo em vista o contexto da produção musical para violão de Arthur Kampela, e de sua concepção gestual, o objetivo deste artigo é, em última instância, compreender os mecanismos físicos através dos quais o intérprete se torna o centro da composição, a energia se transfere em idas e vindas de seu corpo para o instrumento, e o contato de seus dedos com este, dentro de um fenômeno sensorial, faz com que diferentes gestos instrumentais - de produção ou de modificação do som - impliquem diferentes qualidades sonoras (Halmrast et al. 2010, 207). Segundo Kampela, o timbre seria o "elo entre a percepção audível e a percepção puramente gestual" (Kampela 2017).

2. A *fisicalidade* no tocar violão

Em seu manual de técnica do violão, Hubert Käppel observa que o instrumentista, idealmente, se propõe a "fundir seu corpo e o violão em uma única fonte sonora"⁴, estabelecendo uma circulação contínua de

² Asserção que dialoga com aquela de Rüdiger, citada por Oberhaus e Stange (2017, 12): "Der Körper wird Klang und der Klang Körper", "o corpo se torna som, e o som, corpo".

³ "Kampela's own performances of his *Percussion Studies* are characterized by a highly charged virtuosity. There is an innately theatrical, visual aspect in the way that his hands dance over the entire body of the guitar as he plucks, pulls, damps and hits the strings with his hands and nails, slaps the upper and lower soundboard, strums, and utilizes objects such as a pencil or spoon in unexpected ways".

⁴ "Die Verschmelzung von Körper und Gitarre zu einer Klangquelle".

energia entre braços, mãos e os centros do corpo e do violão, energia esta cuja força é veiculada pelo som. "Na prática, o corpo e o violão não são mais dois 'objetos' distintos, mas uma unidade"⁵ (Käppel 2011, 22).

De fato, diversas disciplinas científicas têm tomado o corpo como ponto de referência (Oberhaus; Stange 2017, 7), fato que se reflete nos preceitos da pedagogia musical moderna (Renard 1982), contrária à "prática musical e instrumental pregada pela tradição pedagógica e acadêmica, [que] reduz o corpo a uma ferramenta que só é necessária para a execução técnica e possivelmente virtuosa do fato musical"⁶ (Oberhaus; Stange 2017, 12). Ao contrário, a atividade musical tem sido cada vez mais considerada um fenômeno corporal, que envolve uma pluralidade de componentes orgânicos, sensoriais e eventualmente inconscientes, como descreve o compositor alemão Dieter Schnebel em seu conhecido texto *Musique visible*:

Mas os sons, vocais ou instrumentais, mesmo aqueles do cotidiano, são em si matéria viva e têm sua própria sensualidade. Como resultado, nós os chamamos de amplos ou pequenos, grossos ou finos, coloridos ou cinzentos, brilhantes ou surdos, generosos ou pobres, moles ou duros, e muitas vezes eles exercem um fascínio próprio quase erótico. Às vezes os sentimos na carne. Percebemos os graves também pela barriga, os agudos pelos ossos da cabeça, e alguns deles pelo plexo solar.

Portanto, a música é uma arte física e material, um processo que envolve múltiplas atividades musculares, que por sua vez são inter-relacionadas de várias maneiras, e esse processo está acontecendo constantemente no presente. Globalmente, o que vibra é matéria, humana ou inanimada, individual ou coletiva. Enquanto arte da atividade muscular, acompanhada de suor e secreções, contrações e extrações, a música é talvez a mais sensual das artes - com uma boa dose de obscenidade⁷. (Schnebel 2017, 42)

Enquanto Schroedter (2017, 225) explica a conexão existente entre o movimento e o sentido da audição pela localização no ouvido interno do mecanismo de equilíbrio, Teixeira da Silva (2017, 25; 187) observa que autores da antiguidade clássica já atribuíam a condição de ser música a "corpos e movimentos", recomendando ao performer "usar seu corpo de maneira significativa, já que o aspecto visual dialoga intersemioticamente com o objeto musical que produz".

Tal *corporificação* da instrumentalidade se manifesta também nos pronunciamentos de Arthur Kampela, que vê o instrumento como "um 'doador' de sons, e não simplesmente como uma ferramenta preconcebida de

⁵ "Aus der Tatsache, dass Körper und Gitarre nicht mehr zwei verschiedene 'Objekte' sind, sondern eine Einheit".

⁶ "Das aus der Tradition der Instrumentalpädagogik erwachsene akademisch geprägte Üben und Musizieren am Instrument reduziert den Körper oftmals auf ein Werkzeug, das lediglich zur technischen und möglichst virtuosens Ausführung des Musiziervorganges notwendig ist".

⁷ "Mais les sons, vocaux ou instrumentaux, même ceux du quotidien, sont eux-mêmes déjà du vivant et ont leur propre sensualité. En conséquence, nous les appelons amples ou petits, épais ou fins, colorés ou gris, brillants ou sourds, généreux ou pauvres, doux ou durs, et très souvent ils exercent une fascination presque érotique qui leur est propre. Souvent on peut les ressentir dans sa chair. Nous percevons les graves aussi par le ventre, les aigus par les os de la tête, et nous en sentons certains par le plexus solaire.

Par conséquent, la musique est un art corporel et matériel, un processus impliquant de multiples activités musculaires, qui à leur tour sont diversement liées entre elles, et ce processus se déroule constamment au présent. Globalement, ce qui est mis en oscillation est de la matière, humaine ou inanimée, individuelle ou collective. En tant qu'art de l'activité musculaire, accompagnée de sueur et de sécrétions, de contractions et d'extractions, la musique est peut-être le plus sensuel des arts - avec une bonne dose d'obscénité".

técnicas /uso codificado" (Kampela 2002, 167). O violão em particular, sendo o instrumento que ele toca, funciona como um "laboratório para seus experimentos composicionais", inclusive quando compõe para outros instrumentos (Hornsby 2015, 32).

O violão para mim é uma espécie de diário composicional, é o lugar onde coloco certas premissas abstratas que tenho sobre o fazer composicional, e eu as fricciono com sua compreensão, com a morfologia dos instrumentos. Eu quero fazer tal coisa: tenho que confrontar isso com uma morfologia dada, ter que trabalhar com as condições que o instrumento me dá, e por outro lado desconstruir o próprio objeto instrumento (...) A anatomia do compor não deixa de ser uma anatomia corporal. (Kampela 2017)

Tais convicções levam o compositor a afirmar que o ciclo de seus *Percussion Studies*, longe de ser uma coletânea de efeitos instrumentais, ligados e técnicas de escalas, constitui uma "Historia do violonista atravessando a morfologia disto que se chama violão"; a história, também, do conflito entre duas *gestualidades* - a do ruído e a da nota (Kampela 2017). A *fisicalidade* do tocar possui, além disso, uma função estrutural em sua obra.

A ideia de tocar "com o corpo" (além de ser uma conexão existencial óbvia), é uma maneira de se re-conceber o ato de tocar algo, e antecipa também possíveis construções de objetos/instrumentos a serem tocados no futuro. Re-coloca a questão deste "investimento" que são o movimento e a energia, o que revela estarmos também sendo "tocados". (Kampela 2018)

3. Os gestos instrumentais de Arthur Kampela

Na música de Kampela, os gestos instrumentais estão imbricados com os sonoros, e são estruturados segundo um pensamento temático, que é relacionado à ergonomia do instrumento (Kampela 2017). Visando a independência entre as duas mãos, esses gestos são separados em categorias gestuais atribuídas a cada mão, e que formam uma lista de *motoric patterns* (padrões motóricos). Cury (2017, 55) explica que "antes de compor, [Kampela] cataloga as possibilidades de produção sonora com cada uma das mãos isoladamente", e cita uma frase de uma entrevista, onde o compositor explica a *ergonomia* dos gestos propostos por sua partitura relatando uma performance, então recente, em que o músico "sabia que quando [ele] fazia um gesto o outro já estava programado para ser feito".

É a partir do primeiro *Percussion Study* que Arthur Kampela cria, assim, os princípios de sua *Tapping Technique*, que norteiam toda sua produção composicional posterior: "textura pontilhista, combinação entre técnicas tradicionais e *Extended Techniques*, ritmo complexo, valorização do gesto e da ergonomia" (Cury 2017, 205), onde a complexidade rítmica nasce da necessidade puramente motórica de criar espaços para as intervenções gestuais alternadas de cada mão, e criam uma verdadeira *polifonia motórica* (Kampela 2002, 167). A concepção de movimentos gestuais realizados com cada mão em separado se traduz em uma escrita em duas claves: uma clave de sol, usada para os sons de altura determinada, e uma clave de percussão, onde são notados os sons *estendidos*.

Um dos meus principais objetivos era libertar as mãos uma da outra, permitindo uma abordagem "fisicamente polifônica" ao instrumento. Aqui, um conjunto de possíveis efeitos ou notas tocados com apenas uma das mãos pode entrar em primeiro plano. Dessa

forma, é possível criar um conjunto de efeitos ágeis e intercambiáveis para cada mão⁸. (Kampela 2002, 177)

A concepção gestual de Arthur Kampela abrange, ademais, as noções de *tatilidade* e de *prazer*, oriundos do próprio movimento. A primeira atesta de um "[...] engajamento corporificado (em vez de 'mentalesco' e descorporificado) com nosso ambiente"⁹ (Leman e Godoy 2010, 4). Kampela fala de sua "inteligência e sensibilidade tátil às vibrações e sons" dentro de uma perspectiva ecológica:

O que é o *Percussion Study*? Para mim mais do que tudo é uma completa abertura aos sons que me cercam, e não a minha racionalização de escalas ou padrões que possam pertencer a zonas pentatônicas, hexatônicas, seriais, modais, microtonais... Eu vejo a música como uma "inflamação do tecido musical". (Kampela 2018)

De fato, pensar a composição musical como sendo um tipo de ação da "inteligência proprioceptiva" (Yampolschi 2014, 66) permite ao compositor tratar seus elementos de maneira holística, como partes integrantes de um todo, nascidos da prática e do fenômeno imediato da criação (Steuernagel 2015, 156), ao invés de concebê-los como frutos de um processo intelectual, da notação musical, e da concepção - que não deixa de ser abstrata - de notas e durações do som. Nos *Percussion Studies* de Kampela, o gesto é não apenas o "meio que o performer tem de acessar a dimensão figurativo-sonora da música" (Teixeira da Silva 2017, 205), mas consiste na própria concepção das figuras e texturas sonoras, e de suas dimensões estruturais. Assim o aspecto tátil, inerente a qualquer *jogo instrumental*, é bastante explorado por Kampela, e induz a estrutura da composição em uma relação que é, como explica Delalande, intrinsecamente recíproca - sendo determinantes tanto o gesto, como o contato com o instrumento, o toque, o gesto sonoro e o som:

Deve-se ter cuidado, no entanto, para não reduzir o modelo a uma cadeia causal ao considerar-se a produção como a causa da forma do objeto, esta (ou outra forma do mesmo objeto) sendo vista como a causa das formas de recepção. Não há dúvida que o gesto da mão do pianista seja a causa do som produzido. Mas o oposto é [também] verdadeiro: como Piaget diz sobre a acomodação (...), "a mão se casa com a forma da coisa", isto é, o teclado é parcialmente responsável pelo movimento da mão. Mas não apenas o teclado: a nuance e a articulação impõem suas leis à mão; o gesto é determinado pela experiência do jogo. O modelo bipolar e da determinação conjunta é mais correto que o da causalidade¹⁰. (Delalande 2019, 56)

⁸ "One of my chief aims was to free the hands from each other, allowing a "physically polyphonic" approach to the instrument. Here, a set of possible effects or notes played with just one of the hands might come into the foreground. In that way, it would be possible to create an agile and interchangeable set of effects for each hand".

⁹ "[...] an embodied (rather than a disembodied 'mentalesque') engagement with our environment".

¹⁰ Il faut se garder, cependant, de réduire le modèle à une chaîne causale, la production étant cause de la forme de l'objet, elle-même (ou une autre forme du même objet) cause des conduites de réception. Que le geste de la main du pianiste soit cause de la forme sonore produite n'est pas douteux. Mais l'inverse est vrai : comme le dit Piaget à propos de l'accommodation (on développera cette question) « la main épouse la forme de la chose », c'est-à-dire que le clavier est en partie responsable du mouvement de la main. Mais pas seulement le clavier: la nuance, l'articulation imposent à la main leurs lois ; le geste se détermine par l'épreuve du jeu. Le modèle du bipôle et de la détermination conjointe est plus juste que celui de la causalité.

Além disto, a tatilidade nasce do próprio contato entre os corpos do instrumentista e do instrumento. O contato físico, cuja visceralidade se *sente* na citação de Dieter Schnebel abaixo, tem um papel decisivo na gestualidade e na composição deste repertório, o jogo instrumental podendo ser visto como um complexo de ações baseado em *gestos manipulativos* (ao contrário de gestos de mãos nuas ou vazias, *empty-handed gestures*). (Godoy e Leman 2010, 17).

O corpo humano, que produz o som com ou no instrumento, está ligado a ele de várias maneiras: a boca se cola a ele, as mãos apertam-no por todos os lados, os dedos saltam sobre ele ou lhe dão chutes. Muitos instrumentos, aliás, recebem apenas golpes¹¹. (Schnebel 2017, 41)

A proximidade e o contato nos remetem, enfim, à questão do prazer físico relacionado a essa corporalidade e ao movimento que o jogo instrumental desencadeia, um movimento que beira, como no caso dos *Percussion Studies*, movimentos de dança (Fernandes Weiss 2018). Este prazer do corpo em movimento é tido como fonte de motivação, um modo de superar stress e fadiga e, portanto, ferramenta pedagógica para violonistas que realizam um trabalho puramente técnico (Käppel 2011, 17).

4. Definições de gesto

Um gesto é um movimento ou mudança de estado considerado significativo por aquele que o faz. Isto quer dizer que, para que um movimento ou som se torne um gesto, ele deve ser intencionalmente considerado por um intérprete, que pode ou não estar envolvido na produção sonora, de forma a realizá-lo com o significado que o homem, tal uma armadilha, lhe confere¹². (Gritten e King 2006, XX)

O *gesto musical*, que se refere a uma experiência onde estão implicados o movimento e, habitualmente, a produção de som, se diferencia de tipos ordinários de movimento (gesticular, falar, dançar, fazer uma pose, andar...) justamente - como explicam Gritten e King (2006, XXI) - pela intenção significativa que o homem lhe atribui, muito embora eles eventualmente também possam ser ritmicamente cadenciados ou estarem aptos a gerarem imagens musicais.

Entretanto, outra confusão que pode envolver a expressão *gesto musical*, e que diz respeito justamente a seu componente cinético, reside na distinção entre gestos físicos (como, por exemplo, os gestos de mãos, dedos e lábios em contato com o instrumento e visando a produção de som, os movimentos de outras partes do corpo indiretamente implicadas nos gestos instrumentais ou os movimentos cênicos em perspectivas musicais teatralizantes) e gestos sonoros - que eventualmente se referem a diferentes abordagens do elemento figurativo, discursivo ou retórico da música (Schneider 2010; Teixeira da Silva 2017). Assim, segundo Leman e Godoy os gestos sonoros se distinguem dos gestos corporais por consistirem de movimentos *no som*, como "sequências de notas subindo, ritmos que têm um caráter galopante e assim por diante", enquanto que os últimos são explicados por leis da biomecânica, movimentos de produção de som

¹¹ "Le corps humain, qui produit le son avec ou sur l'instrument, est lié à celui-ci de multiples façons: la bouche se colle à lui, les mains le pressent un peu partout, les doigts leur (sic) sautillent dessus, ou bien on leur (sic) donne des coups de pied. Beaucoup d'instruments ne reçoivent d'ailleurs que des coups."

¹² "a gesture is a movement or change in state that becomes marked as significant by an agent. This is to say that for movement or sound to be (come) gesture, it must be taken intentionally by an interpreter, who may or may not be involved in the actual sound production of a performance, in such a manner as to donate it with the trappings of human significance".

ou de regência musical, chamados controladores do som. (Leman e Godoy 2010, 6) Os autores reconhecem, todavia, que gestos sonoros, para serem produzidos, implicam movimentos corporais, premissa que induz a hipótese de que gestos podem ser ao mesmo tempo sonoros e físicos.

Cury (2013, 79) apurou, a partir de entrevistas com Kampela entre 2006 e 2013, que este tende a empregar o termo *gesto* "com seu significado mais próximo da física do intérprete, o gesto mecânico que o intérprete utiliza para poder executar uma obra musical". Contudo, alguns escritos e depoimentos que recolhemos nos fazem constatar que o compositor pensa o gesto como um fenômeno em que som e movimento estão intimamente imbricados um com o outro.

Assim, por exemplo, em um texto de referência, Kampela associa estruturas de notas em relação de microtons, o corpo do performer e a noção de gesto, afirmando "essa extensão física de minhas peças, à medida que elas se projetam além da mera mecânica instrumental para envolver o intérprete como um todo - seu corpo como um doador de sons - é um aspecto fundamental da minha compreensão das ambiguidades entre gesto e som."¹³ (Kampela 2002, 171) Em uma entrevista disponível em linha, realizada no final de 2014, o compositor afirmou ainda que "os sons já são gestos, metaforicamente falando; você pode extendê-los ao campo da gestualidade" (Kampela 2014). Pode-se induzir ainda uma concepção sonora e física do gesto na leitura da bula de *Happy Days*, obra de Arthur Kampela para flauta e sons eletroacústicos, onde consta que, apesar de empregar ritmos não métricos, as frases musicais são concebidas "gestualmente", e demandam "elegância no seu agrupamento assimétrico". (Hornsby 2015, 139)

O musicólogo francês François Delalande realizou uma classificação de tipos do próprio gesto (físico) instrumental em três categorias. Estas vão do gesto mais próximo ao instrumento, estimulador direto do som (aquele realizado pelos dedos do violonista, por exemplo), passando por movimentos corporais auxiliares (realizados por partes mais centrais do corpo, mais afastadas dos membros) e chegando às manifestações mais metafóricas do gesto (em nível puramente sonoro, mas que nos levam à dimensão subjetiva, emocional ou intelectual do gesto, ou seja, corporalmente representável pelo cérebro ou coração do indivíduo, i.e., ainda mais afastado dos membros¹⁴). As três categorias são explicadas pelo autor de forma não apenas clara, mas poeticamente convincente:

O gesto instrumental em si é analisado *a priori* em pelo menos três níveis, que vão do puramente funcional ao puramente simbólico. Primeiro o gesto efetor - esfregar, soprar, pressionar a tecla ... - necessário para produzir mecanicamente o som. Em seguida, um gesto de acompanhamento que envolve o corpo todo. O instrumentista associa, a movimentos estritamente indispensáveis, outros, que são aparentemente menos indispensáveis: gesto do busto, ombros, mímica, a respiração para um pianista, etc. Devemos ter cuidado para não nos precipitarmos em explicá-los em termos de coordenação motora, pois é provável que esses gestos sejam tão úteis à imaginação quanto à própria produção do som. O ouvinte de uma gravação se satisfaz a simplesmente identificar os gestos feitos pelo instrumentista? Justamente, não. Ele percebe um gesto

¹³ "This physical extension of my pieces, as they project beyond the mere instrumental mechanics to involve the performer as a whole-his/her body as a donator of sounds-is a fundamental aspect of my understanding of the ambiguities between gesture and sound."

¹⁴ A interpretação das categorias do gesto instrumental propostas por Delalande em termos de sua maior ou menor distância com relação aos membros e centro do corpo é uma proposta nossa, que tencionamos desenvolver proximamente em outro documento científico.

evocado: um balanço em uma melodia - o que não supõe, por isso, que o pianista se tenha desequilibrado -, um apoio da frase que declina, um voo, todo um balé imaginário que constitui uma terceira dimensão do movimento.¹⁵ (Delalande 2019, 107-108)

Os dois *Percussion Studies* de Arthur Kampela que observaremos a seguir caracterizam-se, segundo o modelo de Delalande, por fundirem de maneira orgânica uma certa "cognição manual" (Godoy 2010, 119-120), característica do gesto efetor, as ações físicas ao mesmo tempo "relacionadas à imaginação e à produção sonora", típicas dos gesto de acompanhamento (Carvalho 2017, 4-5) e uma vocação *representacional*, típica do gesto metafórico (Carvalho 2017, 6). Tais gestos instrumentais *tri-dimensionais*, adotando uma qualificação bem-humorada, Kampela os dissecou profundamente ao separá-los do contexto morfológico do violão.

5. *Percussion Study IV*

Também chamado *Exoskeleton*, o *Percussion Study IV*, escrito em 2003 para viola *alla chitarra* (i.e., para viola de orquestra tocada com postura e técnica de violão), é dedicado ao violonista Marek Wegrzyk, e estreado pelo próprio compositor no mesmo ano em Nova York, na Greenwich House of Music. Kampela teria, segundo Cury (2017, 114), explicado que a intenção com o nome *Exoskeleton* fora criar uma metáfora da "carapaça" técnica que o violonista tem que assumir para tocar outro instrumento que não o violão.

Segundo a filosofia que está por trás de sua invenção - *alla chitarra* -, a peça deve ser tocada por um violonista, que se depara com outra morfologia instrumental, e deve em seguida "transpor as limitações motoras utilizadas para tocar o violão a um contexto morfológico diferente", resultando em uma "música pizzicato" cuja velocidade e virtuosismo seriam muito superiores aos do padrão dessa técnica no repertório da viola (Cury 2017, 230). Dado este surpreendente apelo, vários foram os violistas tentados a tocar a obra desde sua composição, porém desautorizados por Kampela.

Exemplo 1 – *Exoskeleton* (*Percussion Study IV*), p. 2: pizzicatos de mão direita e esquerda

¹⁵ "Le geste instrumental lui-même s'analyse *a priori* en au moins trois niveaux, qui vont du purement fonctionnel au purement symbolique. D'abord le geste effecteur - froter, souffler, appuyer sur la touche... - nécessaire pour produire mécaniquement le son. Ensuite un geste accompagnateur qui engage le corps entier. L'instrumentiste associe aux mouvements strictement indispensables d'autres qui le sont apparemment moins : geste du buste, des épaules, mimiques, respiration pour un pianiste, etc. Il faut se garder de les expliquer trop hâtivement en termes de coordination motrice ; il est probable que ces gestes sont aussi utiles à l'imagination qu'à la production effective du son. L'auditeur de l'enregistrement se contente-t-il d'identifier les gestes qu'a effectués l'instrumentiste ? Justement non. Il perçoit un geste évoqué : un balancement dans une mélodie - ce qui ne suppose pas que le pianiste se soit balancé - un appui de la phrase qui se pose, une envolée, tout un ballet imaginaire qui constitue une troisième dimension du mouvement".

O primeiro insight da peça é exatamente esse: a ideia de *Exoskeleton* é levar a técnica de um violonista para o contexto da viola e não ter um violista tocando a viola, nunca eu faria isso. (...) É esse o curto circuito que eu gosto de fazer: os próprios violistas quando veem que seu instrumento foi tomado por um músico que não é um violista, falam: « opa, é meu instrumento, eu sou capaz de tocá-lo! » mas não são capazes de tocá-lo. (...) Por exemplo, fiz uma coisa similar na peça *Das Tripas Coração* para dois pianistas e dois percussionistas, que foi tocada em Berlim, na Kammermusiksaal. As duas pianistas tocavam no início da peça não viradas para o piano, mas viradas ao contrário, com as costas para o teclado, olhando para a parede, onde havia um arsenal de percussões; Escrevi uma parte totalmente pianística para que tocassem com dedais na percussão. Um percussionista poderia quase tocar aquilo, [mesmo se] escrevi a peça para dez dedos. Enquanto isso, os percussionistas ficavam tocando dentro do piano: eu inverti os papéis. Essa inversão de papéis, essa ideia da fricção me agrada. A ideia é que a viola vira um objeto encontrado; por isso não poderia ser feita por um violista. É isso o que re-potencializa a aparição do som da viola em si mesmo. Não é simplesmente tocar a viola de uma maneira *gimik*, de uma maneira que não é própria para ela, mas ser tocada de uma maneira virtuose e que não compreende a técnica que ela, a viola, pode oferecer ao violista. É uma maneira completamente surreal. É esse o insight total da minha peça. (Kampela 2019 b)

O "insight" de *Percussion Study IV* é prorrogado em *Percussion Study V*, como expomos abaixo, e ainda transposto a outros instrumentos - até o presente, viola, violoncelo e violino (Cury 2017, 113) - em outras peças¹⁶, das quais destacamos *Percussion Study VII* para violoncelo solo, que já teria sido tocada em público pelo compositor, mas que ainda não estaria escrita (Kampela 2017). Nesta, o violoncelo seria tocado em sua postura tradicional (posição vertical), ao invés de imitar a do violão. Isto participaria a um ensejo em permitir ao violonista tentar entender seus próprios gestos (Kampela 2017). Kampela indaga: "Se você muda a posição do instrumento, o que acontece?" (Kampela 2014).

5.1. A concepção timbrística e textural no meta-violão

A notação de *Percussion Study IV*, que se pode observar no Exemplo 1 acima, foge à convenção: ao invés de representar as alturas de notas sobre um pentagrama tradicional, ela apresenta uma "escrita gráfica" (Cury 2017, 232) onde mesclam-se diagramas com posições de mão esquerda sobre o espelho (que indicam mecanicamente como se organizam os dedos para se formarem aglomerados de notas) com uma pauta de quatro linhas "que não constava nem no manuscrito e nem na edição digital anterior" (Cury 2017, 232) representando as cordas da viola e funcionam, portanto, como uma tablatura. Ambas as representações gráficas são estrangeiras ao universo da viola e familiares ao violonista popular (e chegam a representar, nos diagramas de mão esquerda, pestanas). O uso que faz Kampela desse tipo de representação deixa, no entanto, uma margem de liberdade para com o resultado sonoro, o que atesta do fato de sua concepção ser muito mais mecânica, ergonômica e gestual que voltada para uma construção de alturas de notas. Assim, no trecho extraído da bula, permite-se falta de justeza nas notas, e no Exemplo 2, indicam-se registros relativamente graves ou agudos para os modelos de posicionamento de mão esquerda:

The DIAGRAM placed above each rhythmic group or figure indicates the correct placement of the fingers in relation to each other and the arrows the direction of the arpeggio or

¹⁶ Cury (2017, 243-244) apura ainda as obras *Exoskeleton III* de 2004 para quarteto de cordas com três violas alla chitarra e um violoncelo, e o concerto para violão e instrumentos *alla chitarra* intitulado *Migro*.

chord. Besides the diagram, the score's text indicates approximately 5-6 regions of the neck. They are: *Low, medium-low, medium, medium-high and high/very-high*. It is not necessary to hit a precise pitch but to be around the region where the action is called for. Therefore the piece has an inbuilt pitch-fluctuation that at least provide levels of frequency for the indicated fingerings. The rhythm is to be observed strictly. (Kampela 2003b, 4)

Exemplo 2 - *Exoskeleton (Percussion Study IV)*, p. 1: gestos melódicos com alturas não determinadas

Ainda que a transposição dos gestos mais idiomáticos do repertório do violão (como o pinçar das cordas e os harpejos de mão direita utilizando em sequência todos seus dedos) para em um instrumento de arco como a viola gere automaticamente gestos em si já expandidos, Kampela faz com que seus *Exoskeleton* funcionem segundo o mesmo princípio que seus primeiros *Percussion Studies*, a partir da alternância fluida entre partes mais percussivas (com gestos caracteristicamente estendidos) e partes em que as cordas são tangidas de forma convencional, produzindo os característicos “efeitos de Massa Sonora” (Cury 2006, 36).

Esta nomenclatura diz respeito a passagens mais texturais e virtuosísticas que, no primeiro *Percussion Study*, haviam sido destacados por Kampela no manuscrito original, devendo ser executadas “o mais rápido possível, pois o objetivo é criar uma sonoridade ininterrupta, onde as vozes se confundem” (Cury 2006, 24). Fernando Cury cita uma recomendação do compositor, que diz que “o intérprete deverá tocá-los de tal forma que as notas percam a importância individualmente, e se configurem em uma única massa sonora.” (Cury 2006, 35). Os efeitos de Massa Sonora (Ex. 3), caracteristicamente idiomáticos ao violão, constituem na viola passagens de grande virtuosismo que, por emprestarem ações instrumentais ao violão, possuem um notável poder visual e gestual.

Exemplo 3 - *Exoskeleton (Percussion Study IV)*, p. 1: efeito de “Massa Sonora”

Quanto aos gestos que, já no violão, são considerados *estendidos* por requisitarem técnicas, ou visarem sonoridades, não habituais (a este respeito, se remeter a nosso artigo Fernandes-Weiss 2019), estes advém de um sistema técnico e estilístico denominado *Tapping Technique* por Arthur Kampela, um “elaborado sistema de técnicas estendidas que ele criou para o violão que mistura sons de altura determinada com

técnicas de percussão executadas sobre todo o corpo do violão.”¹⁷ (Hornsby 2015, 17). Transcrevemos abaixo algumas instruções de gestos percussivos a se realizarem na viola a partir da bula comum de *Percussion Studies 4 e 5*, onde se vê que são adaptações dos gestos percussivos que Kampela empregou em seus primeiros *Percussion Studies*.

PERCUTA AS CORDAS INFERIORES SOBRE O FIM DO ESPELHO: isto provoca um baque metálico muito percussivo. Percuta o espelho da viola com a mão esquerda. Bata o polegar no tampo de madeira superior da viola. Bata no tampo inferior com a mão direita estendida (geralmente usando os dedos m e a). Percuta o tampo inferior com a mão esquerda. PIZZICATO BARTOK¹⁸ (Kampela 2003b, 6)

O primeiro desses gestos pode, segundo a partitura, ser realizado pelo polegar da mão direita com os dedos 2 e 3 da mão esquerda, dependendo do sinal indicado na partitura. O segundo aparece apenas em *Percussion Study V* e neste, o terceiro gesto também é feito sobre o tampo inferior da viola. O Ex. 4 extraído de *Percussion Study IV* mostra todos os gestos de percussão listados, além do pizzicato de mão esquerda o pizzicato atrás do cavalete e o *rasgueado*.



Exemplo 4 - *Exoskeleton (Percussion Study IV)*, p. 4: diferentes tipos de percussão à viola

Tanto os “efeitos de Massa Sonora” como os gestos percussivos e as passagens em que técnicas estendidas se entremeiam a notas de sonoridade definida revelam que Arthur Kampela se atem a explorar, nas suas composições e na filosofia que as rege, a relação simbiótica entre gesto e timbre, que é algo intrínseco ao *fazer* musical. De fato, os gestos que aplica à viola, ora emprestados ao violão, ora dissidentes de sua *Tapping Technique*, parecem pôr em prática preceitos da *musique concrète* de Pierre Schaeffer, buscando explorar e definir as sonoridades e os gestos *sustentados* e *impulsivos*. A estes, parece consistentemente agregar os sons *iterativos* defendidos por Halmrast et al. (2010, 194) que, entre sustentados e impulsivos, são frutos de movimentos rápidos e reiterados, e que no violão - ou na viola *alla chitarra* - se realizam idiomáticamente sob a forma de *tremolos*, *trinados* e *rasgueados* (Ex. 5).

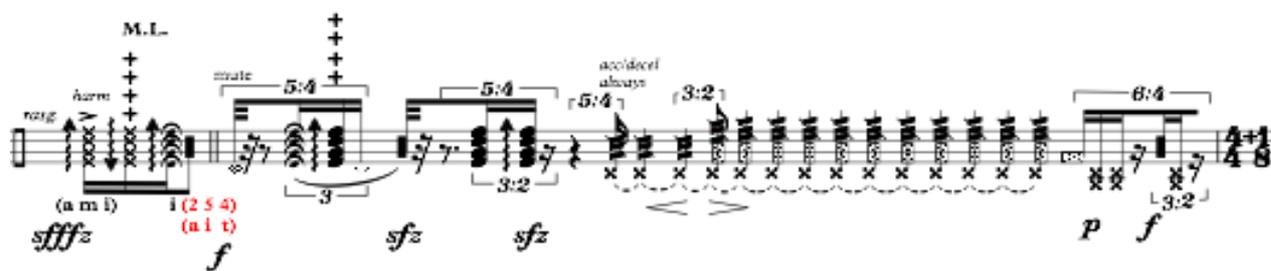
Classificar os gestos instrumentais em sustentados, impulsivos e iterativos, além de oferecer um ponto de convergência com o estudo do movimento proposto pelo coreógrafo-“pai da notação do movimento” que foi Rudolf von Laban (Fernandes Weiss 2018), permite criar “[...] uma taxonomia de timbre baseada em gestos, dado que os gestos são biomecanicamente distintos um do outro, e produzem sons também acusticamente distintos”¹⁹ (Halmra st et al. 2010, 194). Observa-se que, em *Exoskeleton* - que como

¹⁷ “*Percussion Studies I* employs Kampela’s ‘tapping technique,’ the elaborate system of extended techniques that he devised for the guitar that mixes pitched material with percussive techniques performed over the entire body of the guitar”.

¹⁸ “HIT THE END OF NECK ON TOP OF LOWER STRINGS: this provokes a very percussive metallic thud”; “Hit the neck with the left hand”. “Thumb hitting the top soundboard of viola’s wood”; “Right hand hit lower soundboard with the outstretched Right hand (generally using fingers m and a to accomplish the hit)”; “Left hand hits lower soundboard”; “BARTOK PIZZICATO”.

¹⁹ “[...] a taxonomy of timbre based on gestures, given that the gestures are biomechanically quite distinct, and produce acoustically quite distinct sounds.”

veremos abaixo se ancora na técnica do violão transportada à viola, mas não deixa de perpassar a historicidade técnica e postural da viola - os sons e gestos sustentados tendem a ser os que fazem uso de um tipo de arco (ver abaixo), enquanto que os impulsivos são majoritariamente associados à postura e técnica pinçada do violão, ou aos diferentes gestos de percussão.



Exemplo 5 - *Exoskeleton (Percussion Study IV)*, p.3: gestos e timbres reiterados



Exemplo 6 - *Exoskeleton (Percussion Study IV)*, p.9: gestos e timbres sustentados

Em exemplos como este, o “performer exerce tanto uma transferência contínua de energia para o instrumento quanto um controle contínuo do timbre.” (Halmrast et al. 2010, 202) Nos pinçamentos e percussões - gestos impulsivos (Ex. 4), ao contrário, o violonista lida diferentemente com a questão do controle gestual do timbre, uma vez que o contato entre seu corpo e o instrumento é rápido e descontínuo, e poucas são as possibilidades de se moldar o timbre uma vez consumado o pinçamento da corda ou o impacto da mão no instrumento (Halmrast et al. 2010, 202- 203).

A partitura de *Exoskeleton* lista, além de percussões e pinçamento de cordas, outros gestos impulsivos ou iterados, tais como um tremolo de unha na lateral do violão, percussão das costas da unha sobre as cordas (como um *rasgueado*), pizzicato de mão esquerda, ligado de mão esquerda *sola*, harmônicos e deslocamento da 4a corda para fora do braço da viola acarretando um som ruidoso (Kampela 2003b, 5-6). Há também um som impulsivo de origem vocal, “PS”, assim descrito na bula: “use a voz para executar esta sílaba consoante. Deve ser muito percussiva e seguir exatamente o que está escrito - um ataque plosivo na letra ‘P’ e uma liberação de ar na letra ‘S’. Mantenha-o curto e percussivo.”²⁰ (Kampela 2003b, 6) Este som percussivo feito com o aparelho fonador do violonista é chamado pelo compositor de *click-tongue*.

Resta notar que o fato da obra ter lugar em uma viola, e não em um violão, acarreta, como uma via de duplo sentido, mudança não apenas no resultado sonoro, mas também no próprio gesto, que se vê resignificado. Como resume Halmrast et al., o “timbre [ao lado do qual nós acrescentaríamos o gesto] é um fenômeno emergente que depende tanto das características físicas dos instrumentos quanto dos gestos que produzem o som²¹.” (Halmrast et al. 2010, 184)

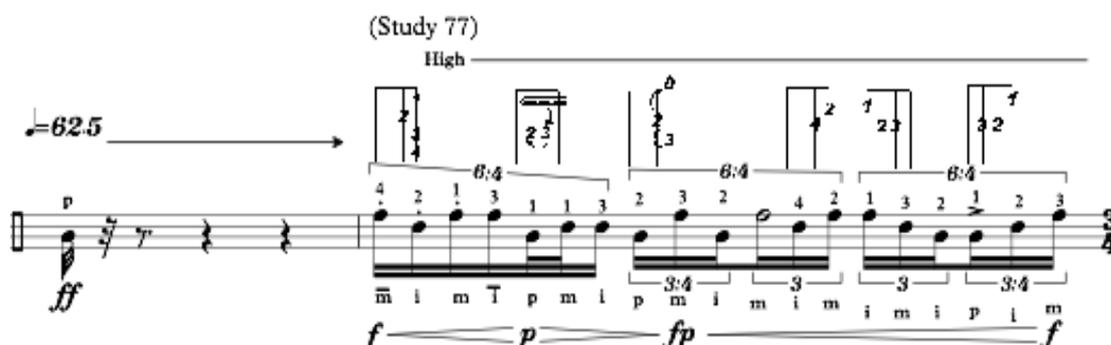
²⁰ “Use the voice to perform this consonant syllable. It must be very percussive and follow exactly what’s written - a plosive attack on the ‘P’ letter and a release of air on the ‘S’ letter. Keep it short and percussive”.

²¹ “timbre is an emergent phenomenon dependent on both the physical features of instruments and the gestures that produce the sound”.

Assinalamos enfim que Kampela decide fazer em *Exoskeleton* uma citação rítmica, extraída do primeiro compasso de uma obra de juventude, seu *Estudo 1977* para violão (Ex. 7), do qual não mantém "nem a altura real e nem a relação intervalar" (Cury 2017, 233). Vê-se que, em 1977 (ano de composição da obra), ainda não havia começado a trabalhar sobre as quiálteras sobrepostas típicas de seu sistema rítmico *Micrometric Modulation* (a este respeito, se referir a Bortz 2003). Quanto à sua citação para viola (Ex. 8) - que aparece a mais ou menos 2/3 da partitura-, além de manter a sensação rítmica ternária, a vivacidade dada pelas duas semicolcheias, ela preserva um registro agudo, uma semelhança no contorno melódico e o virtuosismo instrumental.



Exemplo 7 - *Estudo 1977*, p. 1



Exemplo 8 - *Exoskeleton (Percussion Study IV)*, p. 6: citação do *Estudo 1977*

5.2 A inscrição do gesto fora do violão

A transposição dos gestos violonísticos para outro instrumento - procedimento cunhado *alla chitarra* - e a inclusão, dentro do fluxo musical, de gestos que não dizem respeito ao instrumento, possuem um sentido profundo, muitas vezes salientado pelo próprio compositor, que é o de colocar o instrumentista em primeiro plano, como o verdadeiro sujeito da composição. O violonista, seu jogo instrumental, sonoro e cênico, assumem o papel - de instrumento musical, de fonte sonora - antes reservado ao violão. Ele se vê assim liberto e valorizado (Cury 2017, 114).

A extensão física das minhas peças, como eles projetam para além dos meros mecanismos instrumentais para envolver o performer como um todo - seu corpo como um doador de sons - é um aspecto fundamental da minha compreensão das ambiguidades entre o gesto e o som (...). Um grito, um click-tongue, um zumbido, a batida dos pés, podem ser inscritos na apresentação contrapontística dos materiais sonoros. (Kampela 2007, citado por Cury 2017, 22)

Comentamos a aparição de um *click-tongue* (Ex. 9), gesto que não envolve nada além do corpo do instrumentista, em *Percussion Study IV*. Além desta, outras peças de Kampela fazem uso de *click-tongues* (*Percussion Study III* e *Happy Days*).

Ex. 9: *Exoskeleton* (Percussion Study IV), p.4: *click-tongue*

Exoskeleton demanda, além desta, outras ações que não dizem respeito direto ao jogo instrumental, mas que se referem à postura e à maneira de se segurar a viola ou o arco. Sabendo-se que o violonista deve iniciar a peça em posição sentada e, perto do seu fim, mudar sua postura *alla chitarra* para uma postura de violista, pode-se dizer que a própria movimentação cênica gerada por essas alterações é fonte de musicalidade e teatralidade extra-instrumentais. A recomendação da partitura, nesse momento, é “Levante-se e toque como um violinista usando o arco metálico enquanto tange ocasionalmente a corda C com a mão esquerda. (pizz.)”²² (Kampela 2003a, 9) Kampela inventa um arco próprio, diferente do tradicional. Seu formato, sua sonoridade, e os mais de dez efeitos que extrai dele estão descritos na bula da partitura, e descrevem como realizar as indicações “‘Plic’ or ‘dripping’/‘rattling’ sound” (‘Plic’ ou ‘pingando’/som de ‘chocalho’); “Harsh-Scream bow arpeggio” (Arpejo de arco áspero-gritado); “Tremolo-like motion” (movimento de tipo Tremolo); “Harsh sounds” (sons ásperos); “Gettato / Bouncing bow” (Gettato / arco saltitante); “Bow Glissandi on the same string(s)” (Arco Glissandi na (s) mesma (s) corda (s)); “Metallic bow sliding on bridge’s side” (Arco metálico deslizando ao lado da ponte); “Metallic Bow hitting the top of bridge” (Arco metálico batendo no topo da ponte); “Hit Metal bow on the strings” (Arco metálico batendo nas cordas) e “Slide bow against tuning screws on top of Tailpiece” (Deslize o arco contra os afinadores no topo do cavalete) (Kampela 2003a, 1-4). Quanto ao arco:

Arco metálico: Segure o instrumento de forma tradicional [...] Este arco é formado de uma bobina do tipo mola de porta. Tem um tamanho médio de 8 polegadas ou 20 centímetros. É tocado de maneira normal como se fosse um arco de viola. As espirais do arco são enroladas juntas, permitindo que o arco deslize facilmente transversalmente sobre as cordas, como se fosse um arco normal de pêlos e madeira. No entanto, elas produzem um som metálico (como um zumbido) por a superfície do arco metálico ser dentada e o som levemente interrompido (“máquina-bala”) enquanto desliza. Há uma série de movimentos que você pode realizar usando o arco metálico²³. (Kampela 2003a, 1)

Fernando Cury cita um depoimento de Kampela onde este explica a origem de sua busca por uma atuação liberta do instrumentista, que estaria na observação da relação versátil que têm os percussionistas com seus instrumentos.

²² “Stand up and play like a violinist using the metallic bow while plucking occasionally the C string with the left hand (pizz.)”.

²³ “metallic bow: Hold the instrument in a traditional fashion [...] This bow is fashioned after a door-spring coil. it has an average size of 8 inches or 20 centimeters. It is played in a normal way as if it was a viola bow. The coils of the bow are rolled tightly together allowing the bow to easily slide transversally on the strings as if it was a normal wood-hair bow. However, they produce a buzz-like (metallic) sound as the surface of the metallic bow is dented and the sound is slightly interrupted (“machine-gun-like”) as it slides. There are a series of motions that you can perform using the metallic bow”.

Um percussionista pode tocar um xilofone, como pode tocar uma zabumba, como pode tocar um *roar*... então qualquer gesto que você dá para o percussionista, se você traz o instrumento da sua terra, da Coreia e pede para ele tocar na sua obra, ele vai tocar. (Kampela 2015, citado por Cury 2017, 114)

6. Percussion Study V

Também chamado *Exoskeleton II*, o *Percussion Study V* é associado e frequentemente tocado junto com *Exoskeleton*²⁴. No entanto, diferencia-se deste por incluir, além da viola *alla chitarra* solista, um tape (cujo conteúdo consiste em duas partes suplementares de viola *alla chitarra*). Composto entre 2006 e 2007, foi estreado nesse ano pelo violonista Pablo Marquez no Museu de Arte Moderna de Estrasburgo, na França.

Embora Kampela tenha, ao final, decidido publicar uma bula comum aos dois *Exoskeletons*, há um fato fundamental que diferencia as formas de notação de ambos: o último não faz uso da tablatura para sequenciar os eventos sonoros dentro de uma representação das cordas do instrumento, mas utiliza um pentagrama clássico, em clave de Do, que combina com os diagramas de mão esquerda (Ex. 10).

Exemplo 10 - *Exoskeleton II (Percussion Study V)*, p. 16, parte de viola 3, notação com pauta e diagrama

No entanto, aqui Kampela estende a ideia do diagrama como representação espacial do instrumento, e cria uma imagem do braço e cavalete da viola (Ex. 11). Estas partes são ainda subdivididas e constituem referências para gestos feitos com o arco no início da peça. Como se vê nos Ex. 11 e 12, as diferentes formas de percussão do arco metálico sobre a viola são os mesmos descritos na bula comum das duas peças; alguns, inclusive, só aparecem aqui; outros não constam na bula mas se vêem ao longo da pauta, como: “arco circular na forma de um 8. Arco muito leve no topo das cordas Sol e Ré entre o meio do braço até a ponte, irregularmente para frente e para trás”²⁵ (Kampela 2006, 1), “rasgueado” a partir da página 7, viola 2, ou “improvisar um arpejo louco” (“improv crazy arpeggio”) na viola 2, página 9.

Exemplo 11 - *Exoskeleton II (Percussion Study V)*, p. 1, parte de viola 1

No caso de encadeamento entre *Percussion Studies IV* e *V*, a fluidez cênica é assegurada no manuseio do arco: a primeira o assume em suas últimas páginas, enquanto que *PS5* se inicia com o arco, e depois o deixa

²⁴ Semelhantemente, *Percussion Studies I* e *II* haviam sido agrupados sob o título de *Danças Percussivas*.

²⁵ “circular bowing in the form of an eight. Bow very lightly on top of g and d from middle neck till bridge back and forth always, irregularly”.

gestos aos sons do *tape* de vez em quando, criando um teatro de gestos. Caminhe pelo palco, como se procurasse os sons.²⁷ (Kampela 2006, 19)

6.1 Air Guitar

Na mesma tendência de *PS4*, a emancipação gradual de todo instrumento e objeto exterior (o violão, o arco, a viola) em *Percussion Study V* atua no sentido da valorização do próprio instrumentista em detrimento do instrumento. No final da peça quando sobra apenas o performer, Arthur Kampela nos mostra que seus gestos, apenas, são o bastante para se fazer música, que mesmo sem o resultado sonoro, o gesto é capaz de constituir uma categoria de material para a composição, e que ele "é uma extensão do que não se pode fazer com o som." (Kampela 2014)

Em realidade o elo existente, para o compositor, entre timbre e gesto orienta seu fazer musical e é o ponto de partida para sua criação gestual e motora. "A idéia do timbre é uma extensão da nossa percepção, uma espécie de 'inflamação' do tecido sonoro. Podemos sair do que é puramente audível, e entrar num âmbito gestual." (Kampela 2014) Cury identifica o final de *Percussion Study V* como sendo um dos dois grandes momentos de sua obra em que a utilização do gesto sobressai em suas obras, ao lado do duo de violões *Motets*, onde os violonistas tocam no tampo de fundo dos instrumentos. (Cury 2017, 56-57) Outra obra de Arthur Kampela que é exemplar do fato de tornar musical o gesto visível é *Percussion Study VI*, onde esta mesma inversão do lado em que se toca o violão aparece, e onde ele emprega uma luz de maneira musical. Nele "não se ouve a luz, mas seu valor rítmico entra em diálogo com o som." (Kampela 2014)

O compositor se diz herdeiro de John Cage, para quem o gesto também é um tipo de música, e de Samuel Beckett, onde é o gesto que veicula significados em um teatro silencioso. Como vimos mais acima, se pode ainda aproximar seu pensamento daquele de Dieter Schnebel, não apenas pela maneira como ambos partem de uma concepção musical baseada na fisicalidade do fazer musical onde "o corpo é o centro do espaço e o lugar onde se faz música" (Demoz 2017, 18), mas também por suas experiências composicionais partindo do gesto e do movimento do intérprete²⁸. Assim, Kampela como Schnebel realiza um "trabalho corporal com o intérprete, cujos gestos, minuciosamente escritos e estudados como escalas musicais, se tornam a fonte da música."²⁹ (Demoz 2017, 14)

As ideias de *música sem som* e de se fazer a mímica de um jogo instrumental, presentes no final de *PS5*, remetem por sua vez à de *música da negação*, inspirada em Beckett e praticada por Mauricio Kagel. De fato, em determinados momentos de sua peça de 1960 - *Sonant* -, o compositor argentino faz com que o gesto substitua o som, abrindo uma opção aos intérpretes, que é a de realizarem uma interpretação *virtual*, uma mímica de tudo o que consta na partitura. Com isto, Kagel terá sido o primeiro compositor a conceber uma *música virtual* ou *imaginária*.

²⁷ "Put viola on piano bench. As soon as the next bar starts, stand up and imitate the movements of a guitarist playing WITHOUT the instrument. The intention here is to surpass the need of a concrete instrument doing sounds. Move your arms as the music unfolds, as if you were doing the sounds not the tape. Try to counterpoint with tape sounds, sometimes, creating a theater of gestures. Walk around stage, as if looking for the sounds".

²⁸ Dentro da produção musical de Schnebel se destaca, por exemplo, *Körper-Sprache*, de 1979-1980, onde os movimentos corporais do intérprete recebem um tratamento serial (DEMOZ, 2017, 8).

²⁹ "[...] travail autour du corps de l'interprète dont les gestes, minutieusement notés et travaillés comme des gammes musicales, deviennent la source de la musique".

A ideia de uma música virtual é, ademais, presente em uma prática corrente nos meios populares, que é a da *Air Guitar*. Ao produzir gestos no ar que imitam gestos instrumentais, de produção sonora, e os acima referidos *gestos de acompanhamento*, elas carregam consigo todo um universo gestual relacionado a práticas de música pop. Tais práticas ter-se-iam desenvolvido recentemente graças ao concurso internacional anual de *Air Guitar* (Godoy; Leman 2010, 28), e são entendidas como uma forma de reação *corporificada* à música.

Os gestos de acompanhamento relacionados ao fazer musical, que são eventualmente corporificados na forma mimética incluem, além de gestos relacionados ao instrumento, outros como o movimento da cabeça, o pulsar do pé ou o balançar o corpo. Esta implicação do corpo todo na transformação em gestos de um pensamento musical, presente no coração do *insight* final de *Percussion Study V*, envolve a participação mimética e a gestualização de todo parâmetro do som e de todo aspecto energético envolvido no fazer musical:

Acredito que estas sejam formas abertas de uma participação imitativa que é parte integrante da experiência e compreensão musicais. Com base na observação de participações miméticas desse tipo, propus a seguinte hipótese: uma parte de nosso entendimento musical envolve imaginar estarmos produzindo nós mesmos os sons que ouvimos, e essa participação imaginada envolve imitar os sons ouvidos de maneira implícita e explícita, e imitar as ações físicas que os produzem. A participação mimética ocorre em três formas: (1) imitação implícita e explícita das ações dos performers (sendo estes vistos e ouvidos, apenas ouvidos ou apenas lembrados); (2) imitação vocal implícita ou explícita dos sons produzidos, vocais ou instrumentais (imitação de timbre, altura, ritmo e nível dinâmico); e (3) imitação amodal, empática e visceral dos padrões de esforço que teriam produzido tais sons.³⁰ (Cox 2006, 46)

7. Conclusão: Dois estudos do violonista

Neste trabalho, estivemos mergulhados no fazer musical de Arthur Kampela, onde vimos delinearem-se os processos de emancipação global do violonista enquanto *ser musical*. Ao indagar e botar em prática a essência do que vem a ser o gesto em música, ao perseguir o ideal de uma *fisicalidade* que se pode vivenciar ao tocar violão, vimos que o compositor consegue ao mesmo tempo libertar a técnica do violonista, e ao mesmo tempo torná-lo, este tocador de instrumento, o objeto mesmo da composição.

Ao nos relacionarmos com diferentes definições e tipologias do gesto, e nos apoiarmos em premissas estabelecidas em disciplinas musicais, pedagógicas, técnicas e violonísticas, a partir de criadores e autores de referência como Dieter Schnebel, François Delalande, e Hubert Käppel entre muitos, embasamos nossa

³⁰ "I believe that these are overt forms of an imitative participation that is a regular part of musical experience and comprehension. Based on observed mimetic participation on these sorts I have proposed the following hypothesis: part of how we understand music involves imagining making the heard sounds for ourselves, and this imagined participation involves covertly and overtly imitating the sounds heard and imitating the physical actions that produce these sounds. Mimetic participation occur in three forms: (1) covert and overt imitation of the actions of performers (whether the performers are seen and heard, or heard only, or recalled); (2) covert and overt subvocal imitation of the sounds produced, whether the sounds are vocal or instrumental (likely to include an imitation of timbre as well as pitch, rhythm and dynamic level); and (3) an amodal, empathetic, visceral imitation of the exertion patterns that would likely produce such sounds".

hipótese acerca da organicidade e materialidade da música visando o entendimento da relação entre gestos sonoros e físicos na música de Kampela.

Tomando o corpo do intérprete como ponto de partida, percebemos que, nesse repertório, os gestos instrumental e sonoro se mesclam e confundem. Neste contexto, e graças à vivência de violonista que tem o compositor, os gestos são norteados pela ergonomia de cada instrumento - em particular do violão, cuja morfologia, técnica e potencial expressivo Kampela conhece intimamente, e que lhe serve de ancoradouro.

Os *Percussion Studies* se baseiam, assim, em dois tipos principais de gestos, um que herda diretamente da tradição e inclui uma coleção de recursos idiomáticos do violão, como harpejos, *tremolos* e outras técnicas de mão direita, compondo texturas constantes e "massas sonoras", e outro, que faz um uso contundente de gestos percussivos, mesclados a outros não-percussivos, em instrumentos (como o violão) que não são, em princípio, de percussão.

O diálogo que essas peças para violão estabelecem entre percussões e sons de altura determinada constituem elementos-chave da *Tapping Technique* inventada por Arthur Kampela, e espelham o conflito de *gestualidades* que norteia seu pensamento. Ao abordar o timbre-gesto de um ponto de vista tátil e sensorial, o compositor baseia sua concepção musical na contraposição entre ruído e nota³¹.

Dentre os *Percussion Studies*, dois são intitulados *Exoskeletons*, por radicalizarem a trajetória da transposição de gestos entre famílias de instrumentos, que os primeiros haviam trilhado com as percussões sobre o violão: em *PS4* e *PS5*, gestos de violão e de percussão migram para uma terceira morfologia, a da viola (procedimento *alla chitarra*). Com isto, migram não só as massas sonoras dedilhadas como a *Tapping Technique*; e seu princípio mesmo é transposto ao contexto e à técnica da viola. *Exoskeleton* e *Exoskeleton II* recriam assim novos gestos (percussivos-impulsivos ou sustentados) de viola com arco, além de abundarem em gestos importados do violão e re-contextualizados.

Ao compor para viola *alla chitarra*, Kampela realiza ao mesmo tempo uma sobreposição dialética e um questionamento de duas ergonomias que são diferentes, mas nem tanto: ambos instrumentos de corda, com um registro relativamente grave, uma tradição solista relativamente grande e um repertório gestual composto também de fórmulas de acompanhamento, a acumulação de suas historicidades, técnicas e potenciais timbrísticas respectivas resulta em uma trama sonora e gestual densa e fluida.

Nas partituras de *Percussion Study IV* e *Percussion Study V* a notação representa ações mecânicas das mãos, e não necessariamente as alturas e durações que o compositor pudesse querer como resultado sonoro, fato que confirma a importância do gesto em sua concepção. Tais ações, em geral, consistem em movimentos independentes dos membros superiores, e participam a um lema de Kampela, o da des-construção da técnica e idioma dos instrumentos musicais.

Desconstruir é um processo que envolve uma verdadeira *inversão*³² dos papéis, onde primam os gestos - antes do som - e o instrumentista - mais do que o instrumento. Nele, o instrumentista vira ator, se torna um *ser teatral*. As ações que o ator-músico realiza são às vezes gestos que fogem à relação com o instrumento,

³¹ Essa contraposição (som/ruído; som/som harmônico e inharmônico. é também central na obra de outros compositores que se debruçaram sobre o violão, como Ferneyhough, Lachenmann e Ferraz.

³² Neste sentido, ambos *Exoskeletons* questionam se o instrumento-violão é ou não imprescindível. Em oposição, Walter Smetak trouxe o questionamento oposto, do «violão sem violonista» (OLIVEIRA, 2020) com sua obra *O violão Eólio*, em que um violão microtonal suspenso é acionado apenas pela ação do vento.

movimentos em cena, passagens entre posturas que remetem às diferentes ergonomias instrumentais; manipulação do arco, locomoção em cena, e até representação teatral. Outras inversões acontecem ainda, que re-colocam a questão do "investimento" que são o movimento e a energia, e que revelam estarmos também sendo "tocados". (Kampela 2014) Ao desconstruir a técnica e a historicidade do violão como da viola, Kampela cria a música do ser que toca, e seu papel no fazer musical é repensado e louvado.

Isso é uma mudança profunda no questionamento de qual é o papel do músico em relação ao seu instrumento, porque antes se colocava o músico e o instrumento na frente, agora eu ponho o músico na frente e o instrumento atrás. (Kampela, citado por Cury 2017, 114)

8. Referências

- Bortz, Graziela. 2003. *Rhythm in the Music of Brian Ferneyhough, Michael Finnissy, and Arthur Kampela: a guide for performers*. (Tese de doutorado em Música). New York: The City University of New York.
- Carvalho, Sara. 2017. "Gesture as a metaphorical process: an exploration through musical composition". *Vórtex* 5 (1): 1-9.
- Cox, Arnie. 2006. "Hearing, Feeling, Grasping Gestures". In: Gritten, A., King, E. (Org.) *Music and Gesture*. Surrey (England), Burlington (USA): Ashgate: 45-60.
- Cury, Fernando. 2013. "Análise dos elementos composicionais da obra violonística de Arthur Kampela". *Post-*ip** (Revista do Fórum Internacional de Estudos em Música e Dança) 2 (2): 78-87.
- Cury, Fernando Savio da Conceição. 2017. *A Obra para Violão solo de Arthur Kampela e suas implicações na Performance*. (Tese de doutorado em Música). Aveiro: Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte (DeCA).
- Cury, Fernando Sávio da Conceição. 2006. *Percussion Study I, de Arthur Kampela: um guia para intérpretes*. (Dissertação de mestrado em Música). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música.
- Delalande, François. 2019. *La musique au-delà des notes*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Demoz, Héloïse. 2017. "Préface". In: Schnebel, Dieter. *Son et corps*. Saint-Denis, Dijon: Labex Arts-H2H, Les presses du réel: 5-20.
- Fernandes-Weiss, Ledice. 2019. "Compreender a técnica estendida no violão: um elogio ao gesto". *Opus* 25 (3).
- Fernandes-Weiss, Ledice. 2020. "(Des-)construindo o gesto do violonista em quatro obras da segunda metade do século XX". *Revista Música Hodie* 20. <https://doi.org/10.5216/mh.v20.61203>
- Fernandes-Weiss, Ledice. 2018. "Estudo do gesto instrumental sob o prisma da Labanotation: o exemplo da Tapping Technique em Percussion Study I para violão solo de Arthur Kampela". *Opus* 24 (1).
- Godoy, Rolf Inge. 2010. "Gestural Affordances of Musical Sound". In: Godoy, R.I., Leman, M. (Org.) *Musical gestures: sound, movement, and meaning*. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group: 103-125.
- Gritten, Anthony, e Elaine King. 2006. "Introduction". In: GRITTEN, A., KING, E. (Org.) *Music and Gesture*. Surrey (England), Burlington (USA): Ashgate: I-XX.

- Halmrast, Tor, Guettler, Knut, Bader, Rolf, e Rolf Inge Godoy. 2010. "Gesture and Timbre". In: Godoy, R.I., Leman, M. (Org.) *Musical gestures: sound, movement, and meaning*. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group: 183-211.
- Cury, Fernando, Kampela, Arthur, e Ricardo Tacuchian. 2014. Hangout Violão Entre Vistas recebe Arthur Kampela e Ricardo Tacuchian. Entrevista. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=zNttEFBkFY>> e <<https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>>. Acesso em 3 mai. 2019.
- Hornsby, Sarah Brooke. 2015. *The exploded flute of Arthur Kampela: An interpretative guide to Elastics II and Happy Days*. (Tese de doutorado em Música). Campinas: Unicamp.
- Kagel, Mauricio. 1964. *Sonant*. Frankfurt: Henry Litolf's Verlag/ C.F. Peters. Partitura.
- Kampela, Arthur. 2017. Entrevista concedida a Ledice Fernandes Weiss em 13 jul. 2017. São Paulo. Arquivo de vídeo em formato mp4.
- _____. 2018. Entrevista concedida a Ledice Fernandes Weiss em 08 jun. 2018. São Paulo. Arquivo de vídeo em formato mp4.
- _____. 2019a. Entrevista concedida a Ledice Fernandes Weiss em 10 mai. 2019. São Paulo. Arquivo de vídeo em formato mp4.
- _____. 2019b. Entrevista concedida a Ledice Fernandes Weiss em 10 jul. 2019. São Paulo. Arquivo de áudio em formato mp3.
- _____. 2003a. *Exoskeleton (Percussion Study IV) or viola alla chitarra*. s.l. Edição particular do compositor. Partitura.
- _____. 2003b. *Guidelines for 'Exoskeleton' (Percussion Study IV) and Percussion Study V for viola 'alla chitarra'*. s.l. Edição particular do compositor.
- _____. 2002. "A Knife All Blade: Deciding the Side Not to Take". *Current Musicology* 67/68: 167-193.
- _____. 2006. *Percussion Study V (Exoskeleton) for viola alla chitarra and electroacoustic sounds*. s.l. Edição particular do compositor, 2006. Partitura.
- Käppel, Hubert. 2011. *Die Technik der Modernen Konzert Gitarre*. Brühl: AMA Verlag.
- Leman, Marc, e Rolf Inge Godoy. 2010. "Why Study Musical Gestures?" In: Godoy, R.I., Leman, M. (Org.) *Musical gestures: sound, movement, and meaning*. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group: 3-11.
- Oberhaus, Lars, e Christoph Stange. 2017. "Einleitung". In: Oberhaus, L., Stange, Ch. (Org.) *Musik und Körper: Interdisziplinäre Dialoge zum körperlichen Erleben und Verstehen von Musik*. Bielefeld: Transcript Verlag: 7-20.
- Oliveira, Cristiano Braga de. 2020. *A técnica violonística em expansão: Revisão histórica e uma proposta de categorização*. 2020. (Tese de Doutorado em Performance Musical). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.
- Percussion Study V. Arthur Kampela (compositor). Pablo Marquez (intérprete, violão). s.d.s.l. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iOoFTCOsWk>>. Acesso em 8 set. 2018.
- Renard, Claire. 1982. *Le geste musical*. Paris : éditions Van de Velde.
- Schnebel, Dieter. 2017. *Son et corps*. Saint-Denis, Dijon: Labex Arts-H2H, Les presses du réel.

- Schneider, Albrecht. 2010. "Music and Gestures: A Historical Introduction and Survey of Earlier Research". In: Godoy, R.I., Leman, M. (Org.) *Musical gestures: sound, movement, and meaning*. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group: 69 - 100.
- Schroedter, Stephanie. 2017. "Musik erleben und verstehen durch Bewegung : Zur Körperlichkeit des Klanglichen in Choreographie und Performance". In: Oberhaus, L., Stange, Ch. (Org.) *Musik und Körper: Interdisziplinäre Dialoge zum körperlichen Erleben und Verstehen von Musik*. Bielefeld: Transcript Verlag: 221- 244.
- Teixeira da Silva, William. 2017. *Por uma performance retórica da música contemporânea*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, Escola de Comunicações e Artes.
- Steuernagel, Marcell Silva. 2015. "O Gesto na composição musical". *Vórtex* 3 (1): 146-158.
- Weiss, Ledice. 2018. "A teatralização da performance instrumental na música para violão de Arthur Kampela". *Debates* 20: 148-176.
- Yampolschi, Roseane. 2014. "O corpo 'fala'? As sensibilidades do corpo na criação musical". *Vórtex* 2 (2): 66-81.