

A teatralização da performance instrumental na música para violão de Arthur Kampela

Ledice Fernandes de Oliveira Weiss

Introdução

Este artigo parte da constatação que as obras para violão do compositor brasileiro Arthur Kampela (1960) possuem um inegável potencial cênico, embora muitas delas visem contextos performáticos puramente camerísticos (solos, duos ou pequenas formações com violão, em geral desvinculados de uma narração, de propostas multi-midiáticas ou de projetos transversais combinando música com dança, pantomima ou teatro...). Nos indagamos, então, o que haveria na escrita musical de tais peças, capaz de levar o violonista a uma prática interpretativa teatralizada.

O referido potencial cênico das obras de Kampela vem, em grande parte, da exploração do componente tátil presente na relação entre o instrumentista e seu instrumento, do potencial sonoro do próprio corpo e do potencial cênico da própria situação de concerto, ponto comum com o *Instrumentales Theater* (KAGEL, 1983). Hornsby comenta o aspecto teatral e visceral de *Percussion Study I* para violão (1990) afirmando que

“Cada som é produzido por um gesto corporal específico e visualmente discernível. O corpo do performer faz mais do que gerar o som resultante do material anotado no papel. É a base do aspecto teatral e visceral da composição e, portanto, desempenha um papel temático”¹ (HORNSBY, 2015: 17).

Em obras como esta, os movimentos corporais complexos, vigorosos e *orgânicos* que a partitura exige do violonista estão intimamente relacionados à sua extraordinária expressividade. Esta inclui ao mesmo tempo sonoridades inusitadas, obtidas justamente através da invenção de uma enorme quantidade de gestos instrumentais inovadores, e ao mesmo tempo envolve toda a materialidade do corpo do instrumentista em diálogo com seu instrumento. Arthur Kampela é compositor, violonista virtuoso e, em geral, o primeiro intérprete de suas obras para violão. Deste fato decorre uma importante característica de suas obras, que nascem de uma criatividade híbrida, fruto da sensibilidade do *instrumentista* - incluindo um enorme arsenal de gestos corporais, assim como certos “achados” próprios de práticas improvisatórias inseridas “em contextos de músicas escritas” (DONIN, 2016) - e do pensamento de *compositor*, incluindo elementos fundadores de uma escrita “complexa” em termos de rítmica, ergonomia e estrutura.

¹ “Each sound is produced by a specific and visually discernible corporal gesture. The performer’s body does more than generate the sonic outcome of the material notated on the page. It is the foundation of the theatrical, visceral aspect of the composition and therefore plays a thematic role.”, todas as traduções são nossas.

Ora, nossa primeira premissa é a de que o gesto instrumental do violonista carrega em si, de um modo geral e de forma potencializada nas obras de Arthur Kampela, uma expressividade dramática inata. Esta nasceria da própria investigação, que o compositor confere ao intérprete, das possibilidades de produção do som, e dos movimentos decorrentes.

A noção de *gesto instrumental* pode ser aproximada daquela de *ação física* para o ator (STANISLAVSKI, 1964; 1989). Como sugere Rodrigues (2012: 72), o trabalho minucioso sobre essas “pequenas ações e sua performance” são a ferramenta de trabalho do ator/músico que, criando com elas as *condições* para que uma “emoção possa surgir”, alcança uma qualidade artística. Ao expandir a relação física entre os corpos do instrumentista e do instrumento, o *gesto* proporciona acesso a esta qualidade expressiva, adquire uma nova teatralidade, e permite que faça parte do *métier* do performer a exploração espacial (do espaço ao redor do instrumentista e dentro de sua relação com o instrumento) e sonora (adentrando a constituição mesma do instrumento musical). O caráter multissensorial e sinestésico da performance musical (MADEIRA, 2017: 9) nos faz entender o gesto no espaço em seus aspectos sonoro e visual.

Diversos estudos recentes, a maioria produzida em meio acadêmico, tratam da expansão da gestualidade instrumental de Kampela do ponto de vista do desenvolvimento de *técnicas expandidas* ou estendidas. Este conceito é ademais corroborado pelo próprio compositor, em suas explanações acerca da *Tapping Technique*, que ele elaborou ao longo das últimas décadas. Além de aprofundar tais noções sob o prisma de suas qualidades cênicas e espaciais, traremos à luz certas relações entre as mesmas e as atitudes paradigmáticas de Mauricio Kagel - na criação de seu *teatro instrumental* (KAGEL, 1981: 77), e de Helmut Lachenmann - na elaboração de sua *musique concrète instrumentale* (LACHENMANN, 2002: 45-46).

Como no teatro instrumental, as peças de Kampela fazem com que o conteúdo musical esteja atrelado à expressão cênica e, como na “música concreta instrumental”, a composição investiga as possibilidades organológicas de produção sonora fazendo, ao mesmo tempo, a crítica (política ou não) das convenções do *métier*. Nos três exemplos valoriza-se a “contribuição criativa dos instrumentistas na gênese das obras” (DONIN, 2016).

Fundamento e Contexto histórico e musical

O *performer* musical (outroa, e eventualmente ainda, chamado “intérprete”) é aquele que, *grosso modo*, se situa entre o compositor e o ouvinte/espectador em uma cadeia simples de produção musical. Ainda que seu papel de intermediário pudesse tradicionalmente lhe atribuir um status diminuído com relação ao do compositor, a

modernidade - época individualista por princípio- tendeu desde finais do século XIX a valorizar a originalidade, a singularidade e a personalidade do intérprete. Para Caullier (2002: 1), o performer com seu papel “experenciador” é responsável por conferir “eternidade” à música, a *experiência* primando sobre a razão.

A partir da metade do século XX afina-se a noção de intérprete; este tende a participar ao processo de escrita, tornando-se um co-autor, enquanto esta se imbrica progressivamente com a performance instrumental e tenta incorporar desde o gesto do instrumentista até as diferentes possibilidades de movimentação no palco e gestos fora do instrumento. Este fenômeno apresenta o esboço do que viria a se chamar *teatro musical* (CAULLIER, 2002: 3).

Os anos 1960 vêem florescer, com isto, uma nova *instrumentalidade*, relacionada a uma nova apropriação espácio-temporal do palco. Uma das tendências, que prega uma nova maneira de se abordar o instrumento, busca investigar, no trabalho e na organologia instrumental, a relação entre o gesto instrumental e o som resultante. A *musique concrète instrumentale* de Helmut Lachenmann (1935) se torna emblemática destes procedimentos, inovando a abordagem do instrumento, colocando o *gesto* e a energia empregada para tocar como sendo o cerne da composição, mais do que o próprio instrumento.

Nos anos 1970, época da invenção desse conceito, Lachenmann se opõe a tudo que estava em uso, propondo uma reflexão original sobre a natureza do som e de nossos hábitos de escuta, e criticando as convenções musicais, um desafio que nos força “a agir negativamente e a eliminar desde o início aquilo a que estamos acostumados” (VON DER WEID, 1992: 243). Esta atitude “negativa” sendo baseada na rejeição deliberada da ideia do “belo”, Lachenmann desnaturaliza a técnica instrumental e fragmenta o texto ao extremo, propondo para cada instrumento um vasto espectro sonoro que vai de sons vibrados ao ruído, passando por sons batidos, pinçados, apoiados, tremidos, intermitentes, contínuos e descontínuos (LACHENMANN, 2006: 39). Valendo-se desse tipo de procedimento, Lachenmann visava redefinir, segundo suas próprias expressões, o “próprio conceito do material musical, até mesmo a idéia de música”, tendo com isso uma perspectiva cênica latente:

“Minha “música concreta instrumental” (concebida como a experiência do nascimento dos sons) sempre teve um aspecto cênico latente (...) É por isso que nunca pensei em intrigas dramáticas, diálogos, conflitos entre indivíduos, aos quais teríamos que ‘adicionar’ música, mas sim em uma sucessão de situações mais ou menos complexas que seriam imóveis ou móveis : imagens em que a visão - assim como a audição na parte musical - seria autônoma, onde o ouvido vê e o olho ouve” (LACHENMANN, 2006: 39, todas as traduções são nossas).

The image shows a musical score for two violões, labeled I and II. The score is written in a complex, experimental style with many fingerings and dynamic markings. It includes instructions like 'sempre', 'linker Arm auf Saiten', 'poco dim.', and 'bottleneck'. The piece is identified as Wb.1776.

Fig. 1: *Salut für Caudwell* para 2 violões de Helmut Lachenmann, p.2: sons abafados, sons com plectro e sons com *bottleneck*. LACHENMANN, 1985.

Com isto, Lachenmann busca trazer à composição musical a consciência das condições mecânicas e energéticas que envolvem a produção sonora (LACHENMANN, 2002: 54), abordando os instrumentos musicais como objetos e utensílios (*Gerät*), que “manipulamos” (*hantieren*), que “tocamos” (*abtasten*), que exploramos pelo tato, e que exigem portanto do instrumentista uma nova maneira de abordá-los. Kaltenecker (2002: 67) explica o “devir-utensílio” do instrumento, que se torna uma “móvel cultural” na concepção de Lachenmann.

Há uma aproximação que se pode facilmente fazer entre os procedimentos de desconstrução da técnica instrumental propostos pela pesquisa organológica da *musique concrète instrumentale* de Lachenmann e as chamadas técnicas estendidas. Estas são definidas por Silvio Ferraz (2007: 3) como dizendo respeito “ao uso de técnicas não tradicionais de instrumentos tradicionais, criando a partir destas sonoridades incomuns, escalas de valores dinâmicos, texturais [...] como elementos composicionais”. Rosa (2012: 10 apud Mello, 2015: 28) acrescenta ainda a esta definição a ideia do uso de “elementos tradicionais em contextos diferenciados”, sabendo que, como explica Romão (2012: 1297), “toda técnica sempre foi, por natureza, expandida”.

Felipe Mello (2015: 10) explica as razões que levaram, nas últimas décadas, os compositores a desenvolverem técnicas estendidas. Elas incluem a busca por novas possibilidades sonoras, a colaboração compositor/performer, a interação intérprete/instrumento, uma nova maneira de tratar o discurso musical, a aparição de novas formações de grupos de câmara e as inovações na notação. Dentre as razões enumeradas, as três primeiras nos interessam diretamente por dialogar com os procedimentos adotados por Kampela, mas também pelos compositores com cujas estéticas Kampela se identifica.

C **Rapido - Fast - Schnell**
Irregolare - irregular - ungleichmäßig

45^{||}

m. der.
right hand
rechte Hand

m. izq.
left hand
linke Hand

i a m i a m i

1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 (sim.)

(mp) p mf

Usar de la m. izq. dedos: 1. 2. 3., mano derecha i. m. a.
To use left hand fingers: 1. 2. and 3. Right hand: i. m. a.
Mit dem 1., 2. und 3. Finger der linken Hand. Rechte Hand: i. m. a.

Fig. 2: *La Espiral Eterna*, de Leo Brouwer, p. 8: ruídos provenientes de técnica de mão esquerda (apoiar os dedos com força, segundo a partitura). Esta técnica é muito próxima ao « ligado sem nota precedente » de Arthur Kampela. BROWER, 1971.

A expansão timbrística e a busca de novas sonoridades deram o impulso para o enriquecimento do repertório violonístico do século XX, quando aparecem obras emblemáticas, como as do compositor cubano Leo Brouwer (1939) e do brasileiro Edino Krieger (1928). Em *La espiral Eterna* (1971) de Brouwer, introduzem-se *clusters*, procedimentos de variação modular e o ruído, traço marcante da passagem mostrada acima. Ademais, exploram-se no novo repertório uma maior variedade de efeitos instrumentais, como harmônicos, *pizzicati* e efeitos percussivos. Estes, que aparecem pela primeira vez como elemento estrutural (MACIEL, 2010: 43-44) em uma obra de Krieger de 1974, *Ritmata*, são a base dos gestos potencialmente teatralizáveis que trataremos nas obras de Artur Kampela.

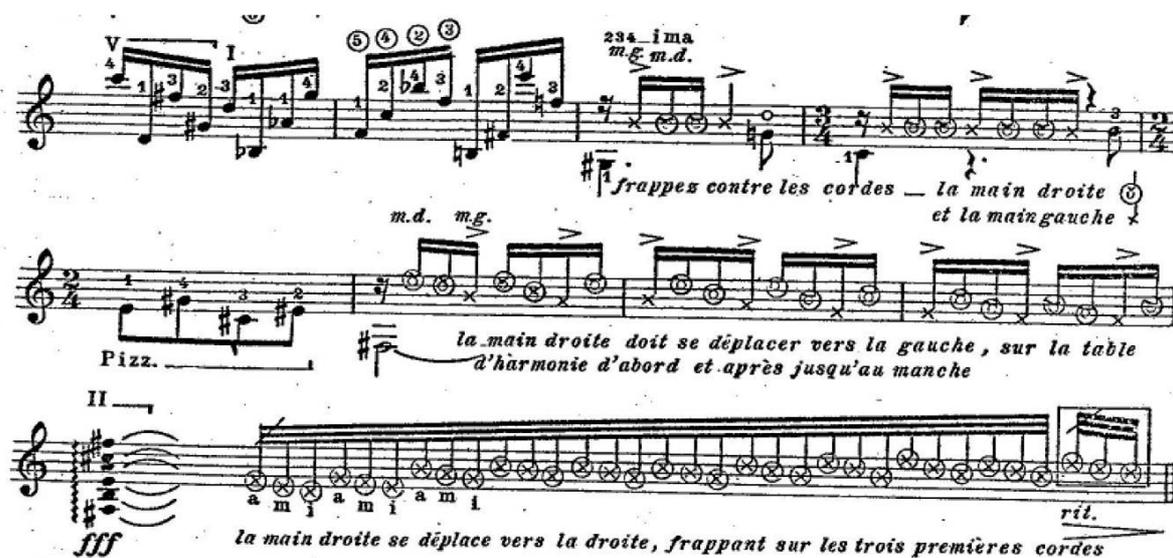


Fig. 3: *Ritmata*, de Edino Krieger, p.2: gestos percussivos sobre o tampo. KRIEGER, 1975.

A nova maneira de abordar o instrumento musical, além da tendência *lachmaniana* em promover uma exploração renovada de suas possibilidades sonoras desvinculadas de sua historicidade, e daquela em criar um repertório de técnicas *estendidas*, que fogem igualmente à maneira tradicional de tocá-los, se calca também na valorização pura e simples da *gestualidade* instrumental, e da relação física, concreta, do instrumentista com o instrumento. Desembocando, mais uma vez, na exploração de novos meios técnicos, ela tende a teatralizá-los, a revelar “os bastidores” do fazer musical. Assim, o *esforço físico* exigido do instrumentista para tocar seu instrumento e sua *técnica* viram elementos cênicos.

Este interesse pelo gesto musical em uma perspectiva cênica traz consequências cruciais tanto para o compositor, como para o performer musical, mas também, como observa Donin, para o musicólogo que buscará novas ferramentas de análise. Todas estas categorias devem, doravante, “desenvolver um vocabulário descritivo do corpo, do movimento, da ação... categorias que foram exploradas por disciplinas antes distantes do mundo musical - da ergonomia às pesquisas em dança” (DONIN, 2016).

O teatro musical, e de maneira mais contundente, o teatro instrumental - representado pelo compositor argentino-germânico Mauricio Kagel (1931-2008) - é emblemático desta tendência. Existem obras suas, como *Sonant* (1960), que baseiam toda a sua estrutura na interação física entre os intérpretes, em suas ações gestuais, comportamentos e reações. Kagel vê o movimento, que é o elemento-chave do teatro instrumental, como fundamentalmente musical.

		FIN II / Invitation au jeu, voix <u>Guitare électrique</u>	Mauricio Kagel
T / P			
00" / 11"	<i>mf</i>	TOUT D'ABORD FAITES UN SIGNE AUX AUTRES MUSICIENS, S'IL VOUS PLAÎT, POUR VOUS ASSURER DE LEUR PARTICIPATION, ET ENSUITE JOUEZ dans le registre moyen des accords éloignés les uns des autres, mais composés de sons rapprochés.	
11" / 11"	<i>f</i> ratt. ↓ <i>pp</i>	(JE VOUDRAIS ME CONVAINCRE – INDEPENDAMMENT DE LA FAÇON DONT ON INTERPRETE L'EXISTENCE DES LOIS DE LA PROBABILITE DANS LE MONDE – QUE LES PROBLEMES QUI JOUENT UN ROLE DANS LA COMPOSITION SONT AUSSI VALABLES A L'AUDITION.)	
22" / 32"	<i>mf</i> <i>p</i>	Peut-être devrais-je vous demander que vous ayez la gentillesse de jouer les accords très régulièrement, mais de telle façon que la densité verticale – toujours variée – suggère à l'écoute une apériodicité des attaques. POURQUOI NE PAS UTILISER LE REGLAGE DE TIMBRE AU COURS DE CET EVENEMENT ? Essayez-le, s'il vous plaît . VOILA, ENCORE UN PEU PLUS VERS LA GAUCHE . . . et subitement tout à fait à droite. Sur ces entrefaites jouez des accords toujours plus étroits et irréguliers, jusqu'à une articulation monodique dans le registre grave.	
54" / 20"	<i>f</i> <i>pp</i> ratt. ↓ <i>f</i> acc. ↓ <i>p</i>	Chaque son avec le doigt sur le tiste. QU'EN SERAIT-IL D'UNE SUCCESSION RAPIDE DE SONS HARMONIQUES ? Si vous ne tenez pas à cela, glissez très lentement avec l'ongle ou le plectre sur la 6ème corde. Vous savez que les sons deviennent plus clairs près du chevalet. On peut le mettre encore plus en évidence en employant le réglage de timbre. (IL Y A PLUSIEURS MECANISMES QU'ON POURRAIT IMAGINER CAPABLES DE REALISER UNE TRANSFORMATION D'UN ORDRE TEMPOREL FUGITIF A UN ORDRE SPATIAL PERMANENT ET VICE VERSA. NATURELLEMENT TOUT CELA EST DE LA PURE SPECULATION, CAR NOUS NE SAVONS PRESQUE RIEN DES PROCESSUS DANS LES COUCHES PROFONDES DU CERVEAU. SI UN JOUR IL EST POSSIBLE D'APERCEVOIR DANS LEUR TOTALITE LES CONSEQUENCES D'UNE EPOQUE-DECRETS D'EMERGENCE, IL SERA CLAIR QUE . . .)	
1'14" / 09"		Appuyer en position barre sans produire de son. Agiter avec véhémence la main gauche entre la VIème et la XVIIIème position. Employer constamment la pédale d'intensité. Pendant cela frapper avec les pointes des doigts de la main droite sur la touche de la XIXème position vers le chevalet, et peu à peu pincer seulement avec les ongles.	
1'23" / 20"	<i>p</i> ratt. ↓ <i>mf</i>	(LE SEUIL D'AUDIBILITE DE LA SALLE DETERMINERA L'INTENSITE MINIMALE DE L'EXECUTION. NOUS AVONS BEAUCOUP PARLE DES AUTOMATISMES MOTEURS, C'EST A DIRE DE LA SPONTANEITE DES MOUVEMENTS.) Jouer un	

Fig. 4: *Sonant* de Mauricio Kagel, inicio de Fin II: partitura de comportamentos. KAGEL : 1964.

No *teatro instrumental*, os movimentos dos intérpretes, muitas vezes relacionados à preparação instrumental no sentido *Cageano*, se tornam verdadeiras ações cênicas. O gesto é a um tal ponto “promovido” ao status de conteúdo (não mais somente um meio), que ele se torna mais importante até que o som de cuja produção ele é responsável, transformando este teatro em “musica da negação”, como no teatro do absurdo de Samuel Beckett.

Enfim, esta nova *instrumentalidade*, acarretando uma nova *teatralidade*, relaciona-se a uma nova percepção do espaço: se explora o espaço físico do instrumento, se espacializa graficamente a partitura e as notações musicais, doravante ampliadas (integrando formas gráficas e descrições verbais), e se se re-apropria o espaço do teatro como um todo.

Relacionada a isto está a ideia da partitura que se atém também a todo tipo de movimento cênico, que inclui ações ligadas à manipulação dos instrumentos: sua preparação, a troca de um instrumento a outro, e toda coreografia que daí surge. Consequentemente, nasce para o performer um universo relacionado, que inclui seu treinamento corporal tanto com fins terapêuticos como expressivos, a assimilação, exploração e consciência do espaço ao seu redor através do aprendizado de conceitos da

dança, tais como a *kinesfera*², e a percepção do movimento como um “catalisador da energia em performances musicais” (MADEIRA, 2017: 9). O trabalho sobre o movimento traria à performance, assim, uma circularidade entre o *físico* e o *metafísico*, presente no que o *sonoro* almeja carregar, como descreve Mauro Rodrigues:

“É no espaço virtual e humano que reside a possibilidade de uma atuação no espaço físico em uma ação que se dá através do corpo, e é interagindo no espaço físico que o indivíduo desenvolve sua possibilidade de reflexão e subjetividade. Há circularidade.” (RODRIGUES, 2012: 25)

Arthur Kampela e suas obras para violão

A estrutura das obras de Arthur Kampela é reveladora da sólida intimidade que a composição tem com sua performance. Por um lado, elas possuem uma notável complexidade de escrita, fundada em ambiciosos ritmos mutantes; por outro, a questão gestual que viemos desenvolvendo neste artigo encontra aqui um florescimento único, ora calcada em uma grande familiaridade organológica com o instrumento, ora desejosa de integrar à performance *gestualidades* renovadas, em uma imbricada “combinação” entre ambas (CURY, 2013: 80). Neste sentido, o compositor relata as duas estratégias que caracterizam sua maneira de compor: os objetivos puramente estruturais (“envelopes rítmicos” e distribuição do material sônico) e a necessidade de transcender as limitações do instrumento através da exploração de nuances timbrísticas e técnicas estendidas (KAMPELA, 2002: 168). Ele admite que é desta forma que seu pensamento ergonômico acaba direcionando sua escrita, o conceito de ergonomia representando para ele o “papel proeminentemente temático que a relação entre o instrumento e o corpo do performer tem em suas composições” (HORNSBY, 2015: 33).

O aspecto idiomático da escrita violonística de Kampela revela sua origem essencialmente *prática*: sendo o compositor, ele próprio, violonista, e compondo o que ele mesmo é capaz de tocar, sua escrita integra as possibilidades e os sons habituais do instrumento (os inúmeros efeitos e técnicas violonísticas características do repertório do século XX, herdados de Leo Brouwer, Edino Krieger, Hans Werner Henze, Luciano Berio, ou ainda Alberto Ginastera e Sérgio Assad). Dentre eles, encontramos efeitos como os quatro primeiros da lista abaixo, que decorrem de técnicas presentes no repertório tradicional, e efeitos técnicos recentes, introduzidos pelos compositores acima citados, como os dois últimos da lista³:

2 A *kinesfera* é um conceito desenvolvido pelo coreógrafo húngaro Rudolf von Laban em seu estudo denominado *Corêutica*.

3 Embora o uso de percussão no tampo do violão existisse antes, o fato de adquirirem uma função não mais meramente ornamental, mas articulatória e estrutural, processo iniciado por Edino Krieger na década de 1970 com sua *Ritmata*, é visto por Silva como fator inovador (2013: 62-63). Veremos, ademais, que nas *Percussion Studies* de Arthur Kampela o uso de percussões se desenvolve graças a uma exploração espacial do instrumento, e da multiplicação de possibilidades timbrísticas e gestuais em se realizar percussões ao violão.

- texturas repetitivas et *ostinatos* (harpejos e *tremolos*, por exemplo);
- variações de articulação (incluindo técnicas de ligados ascendentes, descendentes e de *glissandi*);
- contrastes entre sons abafados e ressonantes;
- harmônicos artificiais e naturais;
- sons de percussão sobre as cordas e sobre as partes em madeira do violão;
- efeitos como o *pizzicato Bartók* e o “zumbido” provocado pelo deslocamento das cordas 1 e 6 para fora do braço do violão.

Vale ressaltar que, com relação ao uso desses recursos e efeitos técnicos, Kampela dá uma atenção particular ao aspecto do timbre, das cores e texturas que o instrumento pode produzir. Em entrevista, o compositor afirma ser o fascínio pelo elemento timbrístico que o levou a se tornar compositor. Ele acrescenta que o violão, com seu potencial “colorístico”, foi o que fundamentou seu pensamento estrutural (KAMPELA, 2014), ideia que é reiterada por Toffolo (2010: 1281), que demonstra como certos efeitos instrumentais ornamentais passaram a ser, em contextos de musica com técnicas estendidas, estruturais. Dentre os efeitos listados acima, encontram-se alguns que propõem variações timbrísticas, como é o caso dos harmônicos e da progressão colorística *metallico-dolce* das passagens seguintes (Fig.5 e 6).

The image shows a musical score for guitar, titled "Percussion Study 1, p. 1". The score is written in 12/4 time and features a melodic line with harmonics. The tempo is marked "Poco meno L.v." and "sub. a Tempo". The dynamics range from *mf sempre* to *ff*. The score includes a *gliss.* section. Below the staff, there are two sets of fingerings: *p m p i* with fingerings 4 4 1 2 3 2 and 5 2 4 1 - - 6; and *p i m a m* with fingerings 1 1 2 4 and 6 4 3 2 1 2.

Fig. 5: *Percussion Study 1*, p. 1: uso de harmônicos

The image shows a musical score for Percussion Study 1, page 2. It consists of three measures, each marked with a box containing "7-9'' approx.". The first measure is marked "as fast as possible" and "sempre". The second measure is marked "dulce" and "metallico...dulce". The third measure is marked "metallico...dulce". The score includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 9/8 time signature. The dynamics are marked as *p*, *f*, *mp*, *pp*, *ff*, *mp*, and *mf*. Below the staff, there are three sets of fingerings: "p i p m i a" with finger numbers 1, 2, 4, 6, 4, 5, 3, 2; "p m i" with finger numbers 4, 1, 2, 1; and "p i p m" with finger numbers 3, 2, 1.

Fig. 6: *Percussion Study 1*, p. 2: variação timbrística (*dolce-metallico*)

Ao mesmo tempo em que as obras de Kampela incorporam com naturalidade um grande repertório de efeitos timbrísticos e articulatórios herdados de seus antecessores clássicos e modernos, elas as combinam a sons originais, frutos de uma pesquisa *no e na relação com* o instrumento, e *dentro e fora* do corpo do instrumentista, que tem consequências determinantes na definição do *métier* do performer, posto que traz a ele todo um novo universo gestual.

Esta pesquisa é assumidamente simpaticizante do princípio das técnicas estendidas, como veremos adiante; no entanto, ela não se restringe a inventar novas técnicas, mas parte de um questionamento mais profundo sobre a historicidade do som dos instrumentos; tal questionamento o aproxima do pensamento de Helmut Lachenmann, como podemos ver em outro artigo nosso⁴. Nesse sentido, o compositor questiona as técnicas pré-estabelecidas do instrumento:

“Aqui, outro *apriori* é questionado: a adoção de uma técnica específica para tocar um instrumento, o que obviamente reforça escolhas que codificam a manipulação tradicional do instrumento em questão. O instrumento como um "doador" de sons, e não simplesmente como uma ferramenta preconcebida de técnicas e usos codificados, descreve com precisão o meu modo de reinterpretar a "sabedoria dada"” (KAMPELA, 2002: 167, todas as traduções são nossas).

É também assim que, com sua maneira de reinventar a técnica do violão, Arthur Kampela se propõe a *repensar* o instrumento-violão e o músico-violonista, ao explorar no instrumento as “muitas outras maneiras de tocá-lo, contidas em sua própria constituição”, e que fogem à maneira tradicional (KAMPELA, 2005).

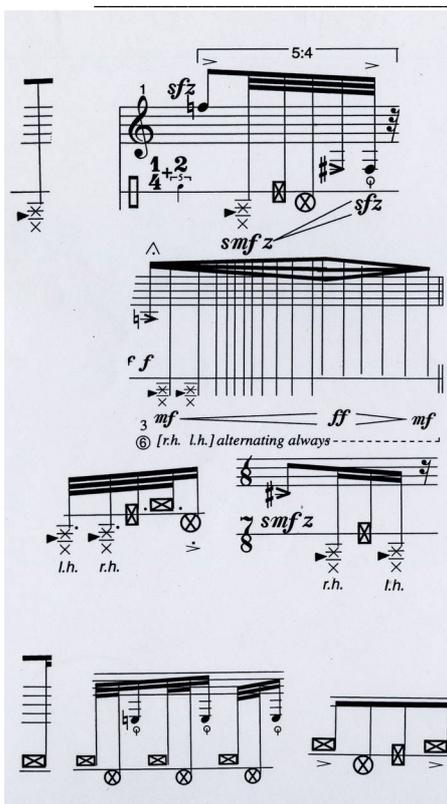
Como afirmamos acima, Arthur Kampela emparelha essa noção de “desconstrução do instrumento” à de técnicas estendidas, que ele afirma (CURY, 2006: 3, 21) ser um dos “pilares” de sua música, ao lado da *Micro Metric Modulation* e da *Tapping Technique* ou técnica de percussão, esta última não sendo nada mais do que um tipo de técnica

⁴ Este artigo, intitulado “Desconstruindo o gesto do violonista: a relação com o instrumento segundo três compositores do século XX”, será proximo publicado.

estendida. Aliás, são os percussivos, dentre os gestos estendidos inventados por Kampela, os mais comuns em suas obras para violão; eles partem da ideia de percutir, com as mãos ou com as unhas, o tampo, as demais partes de madeira e mesmo as cordas do violão; de friccioná-las e de puxá-las para fora do braço do instrumento. Bons exemplos são obras como *Motets* para dois violões: esta se inicia com os violões virados do lado contrário, e onde os violonistas realizam gestos exclusivamente percussivos no fundo do violão, que está para a frente nesta posição. Ainda que os violões voltem à posição normal ao longo da peça, os gestos permanecem predominantemente percussivos até o final.

Os principais gestos que constituem a *Tapping Technique* elaborada por Kampela encontram-se explicados na bula - transcrita e traduzida abaixo - de suas *Danças Percussivas*, obra publicada em 1995 que reagrupou, com o efeito de participar a um concurso de composição em Caracas do qual saiu vitorioso, *Percussion Study 1* e *Percussion Study 2*.

O símbolo 1 indica que a borda exterior do polegar da mão direita deve percutir sobre o tampo do violão acima da rosácea. O segundo símbolo consiste em um gesto similar, realizado abaixo da rosácea sobre o tampo. O símbolo 3 indica que se deve percutir sobretudo com os dedos médio e anular estendidos sobre a parte inferior do tampo entre a rosácea e o cavalete.



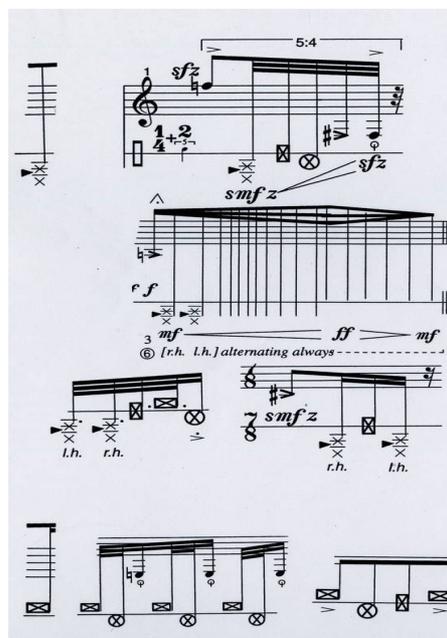
4. **(Right Hand Thumb / metallic), Figure 4** Strike both E and A (bass) strings against the frets with the **right hand thumb**. This action should be done somewhere between the end of the neck and by the outer circle of the soundhole region. It is important to mute the strings with the palm each time this action is done, in order to avoid the open strings to vibrate when bouncing the thumb off the strings. Before bouncing off make sure to produce a very dry (*seco-metallic*) effect. This is valid for all manners to perform this effect. When there is no hand indication the guitarist should assume the Right hand (thumb).

5) **(Right Hand fingers) same effect (metallic) as #4), Figure 5** Strike both E and A (bass) strings against the frets with the **fingers (m-a) of the outstretched right hand**. It is also possible to hit the D string. This action should be done somewhere between the end of the neck and by the outer circle of the soundhole's area. This hand position is very useful when alternating with the left hand (see Figure 6.)

6) **(Left Hand fingers) same effect (metallic) as #4), Figure 6**. Strike both E and A (bass) strings against the frets with the **fingers 2-3-(4 optional) of the left hand**. It is also possible to hit the D string. Notice that the hand is placed horizontally pointing towards the bridge. It must hit the strings between the end of the neck and the soundhole's outer circle.

7) **(Left Hand 'slap' below the neck), Figure 7**. Using **fingers 2-3-(4 optional) of the left hand**, strike the soundboard below the neck. There is not a specific point to hit, just an indicated area. Notice that the hand is placed horizontally pointing towards the bridge. To improve the fast speed of this gesture, bounce your hand off the guitar immediately after hitting it. It is recommended to slap the guitar using basically the **3rd and 4th** fingers of the outstretched hand (counting from the thumb.) Always slap using part of the tip and the middle range of the indicated fingers.

Fig. 7: Bula de Danças Percussivas, p.1. KAMPELA, 1995.



4. **(Right Hand Thumb / metallic), Figure 4** Strike both E and A (bass) strings against the frets with the **right hand thumb**. This action should be done somewhere between the end of the neck and by the outer circle of the soundhole region. It is important to mute the strings with the palm each time this action is done, in order to avoid the open strings to vibrate when bouncing the thumb off the strings. Before bouncing off make sure to produce a very dry (*seco-metallic*) effect. This is valid for all manners to perform this effect. When there is no hand indication the guitarist should assume the Right hand (thumb).

5) **(Right Hand fingers) same effect (metallic) as #4), Figure 5** Strike both E and A (bass) strings against the frets with the **fingers (m-a) of the outstretched right hand**. It is also possible to hit the D string. This action should be done somewhere between the end of the neck and by the outer circle of the soundhole's area. This hand position is very useful when alternating with the left hand (see Figure 6.)

6) **(Left Hand fingers) same effect (metallic) as #4), Figure 6**. Strike both E and A (bass) strings against the frets with the **fingers 2-3-(4 optional) of the left hand**. It is also possible to hit the D string. Notice that the hand is placed horizontally pointing towards the bridge. It must hit the strings between the end of the neck and the soundhole's outer circle.

7) **(Left Hand 'slap' below the neck), Figure 7**. Using **fingers 2-3-(4 optional) of the left hand**, strike the soundboard below the neck. There is not a specific point to hit, just an indicated area. Notice that the hand is placed horizontally pointing towards the bridge. To improve the fast speed of this gesture, bounce your hand off the guitar immediately after hitting it. It is recommended to slap the guitar using basically the **3rd and 4th** fingers of the outstretched hand (counting from the thumb.) Always slap using part of the tip and the middle range of the indicated fingers.

Fig. 8: Bula de Danças Percussivas, p.2. KAMPELA, 1995.

O símbolo 4 indica uma percussão com o polegar direito sobre as cordas 5 e 6 contra os trastes, no final da escala. Os símbolos 5 e 6 são derivados deste último, mas

se executam respectivamente com os dedos médio/anular da mão direita, e com os dedos 2-4 da mão esquerda. O símbolo 7 indica uma percussão com os dedos da mão esquerda sobre o tampo, abaixo da rosácea.

8) (Right Hand Nails), Figure 8
 Nail attacks (arpeggio-like). The thumb plays at the lower part of the soundboard close to the bottom side; the fingers *a*, *m* and *i* hit the side of the instrument in an arpeggio-like fashion. Play at the guitar's most prominent bottom/side (to the far right of your stool's leg.)

9) (Left hand Ligado / Hammering), Figure 9a. Right hand Ligado 9b
 The "ligado" (hammering or stroke) is done by hammering the string(s) without the right hand plucking it at the beginning of the sound. Do not confuse this ligado with the traditional "ligado" where a previous note is plucked by the Right hand and the next note is hammered by the Left. (This traditional notation is used throughout the score!) However, the new notation can also be useful to make sure that a certain note must be hammered even if it was plucked before. It is also possible to hammer the string(s) with the right hand. (See score indication)

10) (Left hand Pizzicato), Figure 10 Pluck the string(s) as the right hand does (generally an open string(s) or an open chord). This left hand gesture uses the same symbol of the lh pizz. for the violin in order to emphasize the plucking action. It is important to notice that this effect can be performed between two notes that are not necessarily adjacent.

Fig.9: Bula de *Danças Percussivas*, p.3. KAMPELA, 1995.

O símbolo 8 indica uma percussão em forma de arpejo com as unhas da mão direita na lateral inferior da caixa de ressonância (*i m a*) e na parte inferior do tampo (*p*). O símbolo 9 indica a percussão "martelada" de uma nota com o dedo da mão esquerda sobre a escala, também chamado "ligado sem nota precedente". O ligado, normalmente feito com os dedos da mão esquerda também pode ser executado pelos dedos da mão direita quando indicado na partitura ("*r.h.*", *right hand*). O símbolo 10 (+), colocado acima da cabeça de uma nota ou acorde, indica um *pizzicato* de mão esquerda, onde a mão esquerda puxa a (s) corda (s) e extrai dela (s) o som de modo semelhante à mão direita.

[Pull Bb off the neck sliding it towards A and G]

gliss.

pull the string off the neck

7:4
7:2

2

[Pull E (treble) off the neck arpeggiating it continuously and asymmetrically]

[p ~ f] sempre

damp-

no gliss!

damp the indicated strings between hole and bridge

possible

10:6

7:4 5:3

gliss.

left hand pencil

3-5

25-30

Highest muted pitch possible

43

gliss.

ppp

smf z ~ sfz sempre

11) (Left Hand Pulling string off the neck / buzz-like sound), Figure 11

Pull the E (bass) or e (treble) string off the neck at a specified pitch region and place the respective string against the neck's side, sliding it (glissando) or simply revolving around a specific region of the neck. The effect is that of a buzz-like sound, without a clear pitch definition. The left hand generally uses fingers 1, 2 and 3 putting a slight pressure over each finger at a time and adding some "nervousness" to their movement. These three fingers are necessary in order to keep the string in its place avoiding the risk of the string sliding back. The Right Hand produces a fast and irregular arpeggio, emphasizing the buzz-like metallic effect.

12) (Left hand Damping / mute), Figure 12

Hold (mute) the strings between soundhole and bridge while arpeggiating or playing the indicated strings with the Right Hand. The Left Hand may slide (gliss.) when specified, in order to increase the number of different muted pitches. Notice that in the second movement the performer is asked to intersperse sudden rasgueados (continuous strumming) between the arpeggios. These may be done at the previously specified area or sliding the Left Hand (gliss.) from the neck towards the bridge while the Right Hand performs the rasgueados.

13) (Left Hand Pencil), Figure 13

Hold a pencil (preferably square sided) against the strings with the left hand while arpeggiating fast and irregularly with the Right Hand. The pencil should move basically between the soundhole and the bridge, varying constantly the pitch spectrum. The very high pitches (near the bridge) have a particularly powerful sound presence. Notice that in the second movement the performer is asked to intersperse sudden 'rasgueados' (continuous strumming) between the arpeggios. These may be done at the previously specified area or sliding the Left Hand (gliss.) from the neck towards the bridge while the Right Hand performs the 'rasgueados'.

Fig. 10: Bula de Danças Percussivas, p.4. KAMPELA, 1995.

O símbolo 11 indica um efeito próximo ao do “rufo”, obtido puxando a sexta ou primeira corda para fora da escala e provocando uma variação de meio tom ou de um tom, e um som bastante ruidoso. O símbolo 12 indica um abafamento das cordas com a mão esquerda entre a roseta e o cavalete enquanto a mão direita executa harpejos e *rasgueados*.

O símbolo 13 indica que o violonista segura um lápis contra as cordas com a mão esquerda, enquanto a mão direita executa harpejos irregulares e *rasgueados*. O lápis deve se mover essencialmente entre a rosácea e o cavalete afim de produzir notas abafadas o mais agudo possível. Este ultimo efeito, assim como os efeitos que empregam uma colher aparece somente na *Percussion Study 2*.

Spoon r.hand
Spoon Tremolo-gliss: from first fret on strings E, A and D
to the middle of the neck
straight gliss.

Finger tremolo-gliss (Left hand) spoon straight-gliss. (Right hand)

50
pppp ff p ppp mf pppp morendo

sempre

From here on pluck the bass E from above the neck. (See Guide!)

14) (Right Hand Spoon / tremolo-gliss effect), Figure 14a 14b

Beginning of the 2nd movement: holding a spoon with the right hand (see picture) place it against E, A (principally) and D (bass strings) at the first fret, where the bass F natural is located. Moving the hand back and forth as in a tremolo-like gesture, as fast as possible, slide (gliss.) slowly the spoon towards the bridge. At the middle or end of neck area perform a sudden straight-glissando (no tremolo!) before your Left Hand hammers the very first pitch. Notice that your arm should rest at the topside of the soundboard in order to give strength to the hand position. At the very end of the 2nd movement, the performer is asked to switch between left hand finger-tremolo to right hand spoon performing a straight-gliss., from the bridge towards the very first fret. The spoon should gliss. against the bass strings (mentioned earlier) but this time with no tremolo.

15) (Right Hand Spoon / Reverb-like or wa-wa effect), Figure 15a, 15b

R.H: place the back of a spoon over the bass E string at the exact point of the intersection between the string and the bridge making pressure against the bridge while hammering (ad lib.) the bass E with the Left Hand. The spoon's back should function as an axis to a tremolo-like movement where the hand twists the spoon alternately from the right to the left. The LEFT Hand plays ligado (stroke) over the E bass string improvising small and fast rhythmic cells. At the last note of each rhythmic cell allow a little time for the spoon (wa-wa) effect to be heard. The effect should be similar of a wa-wa pedal or an electronic reverb.

Fig. 11: Bula de *Danças Percussivas*, p.5. KAMPELA, 1995.

O símbolo 14 representa um efeito que consiste em arrastar uma colher com a mão direita sobre os baixos, da primeira posição até o cavalete, enquanto a mão direita executa um tremolo muito rápido. O símbolo 15 representa o efeito “Wawa”, obtido pressionando sucessivamente a parte de trás de uma colher contra a sexta corda junto ao cavalete, ao mesmo tempo em que a mão esquerda toca ligados ascendentes.

bend 6:4
inflectional microtones: bend the string between one quarter tone to three quarter tones sharp.

Harmonics are given always at the fingered pitch with respective indication of where they should be produced (fret).

Numbers below notes with **circled line** are indication of **required strings**. **No other options are permitted for technical and timbral reasons!** Suggestive fingerings for the right and left hands are displayed in this edition, for the first movement, while the second movement carry the **required strings** indication only, which alone is sufficient to permit a suitable and organic understanding of the fingerings for both hands.

The little line above the right hand initials (fingerings of first movement only) is meant to be played by stroking the string and resting the finger at the string immediately above.

Fast pause, b) medium to long pause according to the case. See also **Bartók Thumb Pizzicato**: Pull the E (bass) string with the **thumb alone**. **Do not use the index finger!**

Where there is a slur between the notes of a glissando it means that the last note is not to be articulated separately. (Notice the **Bartók thumb-Pizzicato** under the D#)

*When the movements of "Danças Percussivas" are played separately they should be denominated Percussion Study I and Percussion Study II, respectively as part of a larger cycle of pieces.

Fig. 12: Bula de *Danças Percussivas*, p.6. KAMPELA, 1995.

Os últimos símbolos da bula de *Danças Percussivas* indicam micro-tons (“bend”), harmônicos, indicações de digitação (que, segundo o compositor, devem ser seguidas para obter os efeitos timbrísticos desejados), notas tocadas “com apoio” (*rest stroke*), *fermatas* e pausas de durações diferentes, e enfim o símbolo tradicional de *Pizzicato Bartok*, feito todavia somente com o polegar (“do not use index finger!”)⁵. Os gestos percussivos – todos requerendo um efeito de ricochete logo após o golpe – aparecem em profusão ao longo dos dois primeiros Estudos de Percussão, mas também nos subsequentes.

Além destes, efeitos colorísticos como o som de “harpa” apresentado pela primeira vez em uma peça de juventude, *Balada*, mostra como os gestos instrumentais criados por Kampela propõem situações em que os braços do violonista devem cumprir trajetórias longas, invertendo a posição natural dos braços e criando, com isso, coreografias inusitadas. Para descrever tal ação instrumental, a partitura manuscrita recomenda “tocar por trás da pestana, no braço do violão, como uma harpa”:

⁵ O efeito “Bartok pizz” é tradicionalmente feito pelos dedos polegar e indicador colocados como uma pinça, e que puxam a corda violentamente para fora do violão, produzindo um som “explodido”.

(#) □ = TOLAR POR TRÁS DA PESTANA, NO BRAÇO DO VIOLÃO, COMO UMA HARPA

CUIDAR RUIDO (MD)

1:48

ZUBATO: AD LIBITUM

C7 C5 [HARM]

[♩ = 88] ATEMPO

[SUBITO: RISPIDO]

SONS REAIS

Fig. 13: *Balada*, p. 1: efeito “harpa” (tocar abaixo da pestana). KAMPELA, S.D.

Dentre as ações instrumentais que compõem a *Tapping Technique*, Silva (2013: 98) chama a atenção para o *pizzicato* Bartok, que aqui é realizado somente com o polegar da mão direita, ao invés do tradicional pinçar a corda com polegar e indicador, fato que possibilita a continuidade de ações da mão direita, os outros dedos estando “a postos” para as ações seguintes.

Por outro lado, ele considera a técnica de percussão, tal como ela aparece na obra de Kampela, um recurso híbrido, que combina técnicas expandidas com tradicionais, um “conjunto de padrões idiomáticos” de tal forma sequenciados que “nos dão a sensação auditiva de que está sendo empregado algo não-tradicional na sonoridade” (SILVA, 2013: 98). De fato, o próprio compositor define sua *Tapping Technique* como uma “combinação entre alturas e ruídos de forma ergonomicamente estruturada” (KAMPELA, 2007/2013b apud CURY, 2013: 79), onde o fato de intercalar sons percussivos com não-percussivos, cada gesto tornando-se autônomo ao ser realizado por mãos independentes uma da outra, abre a possibilidade de uma performance visual e espacialmente enriquecida.

“Embora o nome empregado por Kampela possa ser associado a outras técnicas utilizadas no fingerstyle (Gunod e Manzi 1998) e na guitarra elétrica, a *Tapping Technique* não se parece em nada com tais técnicas. A *Tapping Technique* é um processo ergonômico de conexão entre técnicas tradicionais do violão com as diversas possibilidades das *Extended Techniques*” (CURY, 2013: 80- 81).

Vale ressaltar que o que colabora para que esta combinação de elementos técnicos tradicionais (na passagem copiada abaixo, a proliferação de ligados ascendentes, ditos “sem nota precedente”, combinados a harpejos) e gestos percussivos inventados (que promovem, em sua diversidade, a exploração espacial do tampo do violão) venha a soar “estendida” é o grande virtuosismo que o ritmo e o andamento acarretam ao despertar no ouvinte uma escuta complexa, voluptuosa e variada. Tenhamos em mente que o que nos interessa aqui não é estancar e definir quais gestos provem de técnicas tradicionais do violão e quais são criados pelo compositor em sua busca por uma *expansão* das possibilidades do instrumento. Queremos sim despertar a atenção ao fato que essa combinação de gestos e ações corporais re-inventados em direção *ao e para fora do* instrumento transformam o ato de *performance* em um momento teatral, onde o gesto em si é o personagem principal. O compositor explica a integração de sons e gestos para fora do instrumento dentro do jogo instrumental:

“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 understand- ing of the ambiguities between gesture and sound. The re-channeling of energy spent in performing can acquire the status of "structural" cell if we view the bodily "reaction" to the music being played as a complementary detail of its utterance. A scream, a click-tongue, a hum, the tapping of the feet, etc., can be enlisted in the contrapuntal presentation of the sonic materials” (KAMPELA, 2002: 171).

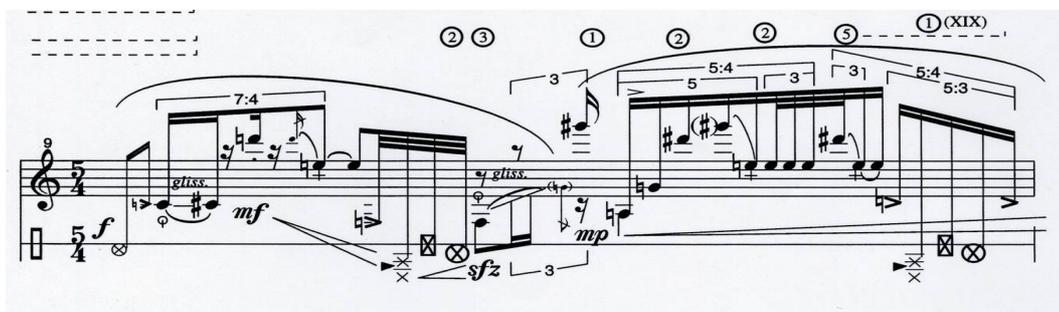


Fig. 14: *Percussion Study 2*, p. 7: Tapping Technique, ligados sem nota precedente combinados a gestos percussivos KAMPELA, 1995.

É notório o fato da percussão, em Kampela, adquirir, como observa Silva (2008: 64), o status de elemento estruturante. Assim, o compositor afirma : “Meu objetivo foi demonstrar que é possível tratar os efeitos percussivos como você trata as alturas” (Kampela, 2006 apud CURY, 2013: 81). Como consequência, Arthur Kampela cria um repertório quase serial de gestos percussivos em busca de uma vasta gama de timbres, que exploram amplamente as diversas localidades do tampo, braço, cordas e corpo do violão, usando ao mesmo tempo diferentes partes dos dedos (unhas, polpas, extensão), e sobretudo promovendo um jogo emancipado entre os braços e mãos, que se alternam,

que se autonomizam uns em relação aos outros e se reencontram, valorizando o potencial coreográfico da movimentação criada.

The image displays a musical score for Percussion Study 1, page 8. It features two systems of music, each with a treble clef staff and a guitar-style bass staff. The first system is marked with a tempo of 82 and includes a box with the instruction "Play in any order for 5'' to 10''". The second system is marked with a tempo of 86. Between the systems, there is a box with dynamic markings: *ff* - *f* - *mf* - *sfz* *p*, and a wavy line with *mp* and the text "Possibilities of dynamics to each rhythmic cell, ad Lib.". Below this, a numbered list (1-5) is followed by a box containing the instruction: "Play each rhythmic cell as fast as possible. Choose any of them ad libitum, jumping from one to another as fast as you can, interspersing a brief pause between them. It is also possible to improvise with the given material." The score includes various rhythmic notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings.

Fig. 15: *Percussion Study 1*, p. 8: gestos independentes das mãos; construção rítmica embrionária da modulação micro-métrica. KAMPELA, 1995.

As técnicas estendidas se beneficiam do complexo sistema rítmico criado por Arthur Kampela para que possam se encadear. Segundo o compositor, seus ritmos complexos nascem de um procedimento específico de suas técnicas estendidas que é justamente aquele que visa gerar, como no exemplo da figura 15, gestos independentes das mãos. Assim, Kampela inventa pouco a pouco a denominada *Modulação micro-métrica* em referência ao procedimento de modulação métrica de Elliott Carter (1908-2012), mas a partir de uma necessidade puramente motórica de “criar espaços rítmicos que permitam as intervenções gestuais sucessivas de cada mão” (KAMPELA, 2002: 167). O compositor afirma, “um dos meus objetivos principais era liberar as mãos uma da outra, permitindo uma abordagem “fisicamente polifônica” do instrumento” (KAMPELA, 2002: 177).

Além deste, o outro objetivo da complexidade rítmica seria o de criar interesse e renovar a sonoridade dos efeitos, gestos e percussões que, senão, se tornariam repetitivos e se desgastariam. Kampela parte assim da ideia de que “se esse material fosse um pouco irregular ao menos ele já criaria uma certa expectativa” (KAMPELA, 2013 apud CURY, 2013: 82).

“Ao desenvolver minha pesquisa sobre o timbre, percebi que a simples apropriação de um determinado campo semântico composto de notas e ruídos não seria suficiente

para otimizar suas diferenças e semelhanças. Neste sentido, tentei impor grades rítmicas complexas nos materiais empregados (cadeias de quiáteras, compressão e ampliação de compassos não integrais/fracionários, mudanças repentinas de andamento metronômico, etc.) afim de obter filtros estruturais que "girariam" e trariam à tona os elementos do discurso musical em momentos privilegiados do fluxo composicional. Dessa forma, eu poderia reinvestir objetos sonoros "usados" com um novo potencial icônico, fazendo com que eles reaparecessem sob uma multiplicidade de velocidades métricas" (KAMPELA, 2002: 181).

As três primeiras *Percussion Studies*, em sua evolução, progressivamente permitem a Kampela criar a modulação micro-métrica em sua forma mais desenvolvida. Desta forma, *Percussion Study III* (1997) adota, com esta técnica, uma estratégia que torna fluidos os encadeamentos de quiáteras diversas e sucessivas. Ao adotar as mesmas velocidades aplicadas entre grupos vizinhos, a *Micro-Metric modulation* permite ao intérprete incorporar organicamente tais transições graças à sua compreensão matemática e ergonômica (BORTZ, 2006: p97).

É assim que a complexidade rítmica se relaciona diretamente à evolução das técnicas estendidas na música de Arthur Kampela. Dentre suas obras para e com violão, a *Percussion Study 1* (1990) seria aquela com menor presença de técnicas estendidas (SILVA, 2013: 96), estas se limitando aos recursos oriundos da *Tapping Technique* explorados no início de sua invenção⁶. Também é esse primeiro *Estudo de Percussão* que apresenta ritmos irregulares e "nervosos", escritos de modo desordenado, apenas com indicações imprecisas de *accelerandos* e *ritardandos* (BORTZ, 2006: 86).

Em *Balada para violão solo* (1982), *Percussion Study 2* (1993) e *Polimetria* para quatro violões, empregam-se objetos exteriores, extensões do corpo do *performer*, na constituição do gesto instrumental: copo de vidro, lápis ou caneta, bola de ping-pong e colher⁷. Especialmente em *Percussion Study 2*, após uma primeira seção (VARGAS, 2012: 170-171) introduzida por um gesto de *glissando* ascendente feito com a colher, uma seção intermediária caracterizada por ritmos complexos dos quais falaremos adiante, Kampela introduz uma terceira seção em que um lápis é usado para realizar gestos físicos instrumentais dos mais variados, com uma virtuosidade resfolegante, combinando *glissandos* ascendentes e descendentes com *rasgueados*. Como conclusão da obra, o violonista simula o som de guitarra elétrica ligada a um pedal de *wah-wah* graças a uma manipulação precisa da colher, como descrito na bula de *Danças Percussivas*.

⁶ Se referir à bula de *Danças Brasileiras*.

⁷ Vimos na bula de *Danças Brasileiras* dois efeitos (*glissando* e *Wawa*) realizados com uma colher em *Percussion Study 2*. Em *Balada*, indica-se no manuscrito da partitura "um copo de vidro que abranja as 6 cordas do violão, tendo a função de arco, deslizando sobre elas e variando a dinâmica de acordo com o critério do intérprete."

System 1:

- 15-20" (neck position)
- 41 (fingering)
- Instruction: "Damp notes between hole and bridge and keep the LEFT hand sliding (gliss.) to obtain various muted pitches, while arpeggiating the RIGHT hand: asymmetric, fast and irregular. important: intersperse ALWAYS with sudden chords!"
- Instruction: "Using only the RIGHT hand, damp and slide (gliss.) treble E with the thumb while arpeggiating it with the other fingers of the SAME hand (aim.) This action should take just as much as is necessary to allow the LEFT hand to catch the pencil"
- Dynamic: *smf z ~ ffff* sempre

System 2:

- 3-5" (neck position), 25-30" (bridge position)
- 43 (fingering)
- Instruction: "left hand pencil Same as above but at this time left hand holding and sliding a pencil. The sudden chords-gliss (fast rasgueados) may be performed, for example, from the neck towards the bridge"
- Instruction: "Use the pinky finger of the RIGHT hand to damp treble E while sliding the finger over the string. Arpeggiate the E string with the remaining fingers of the Right Hand (pima). Always asymmetric and irregular. During this action LEFT Hand must put pencil aside."
- Dynamic: *ppp* *smf z ~ sfz* sempre

System 3:

- Instruction: "LEFT Hand Ligado (stroke) hits the muted bass E ad lib. The palm of the Right Hand should damp the bass E, allowing sometimes for a non-muted note to vibrate. This action should always be interspersed with the RIGHT Hand counterpoint on the E (treble) string: always fast and irregular"

Fig. 16: *Percussion Study 2*, p. 15: manipulações com o lápis. KAMPELA, 1995.

Quanto ao elemento rítmico de *Percussion Study 2*, é nesta obra em que acontece uma verdadeira “guinada”, com a utilização, pela primeira, vez, de compassos não integrais (com o uso de unidades de compasso fracionadas) e quiálteras aninhadas, podendo chegar em até quatro níveis de sobreposição. Kampela admite que foi com esta obra que criou um sistema rítmico único (HORNSBY, 2015: 18). No exemplo abaixo, a unidade de compasso corresponde a seis semínimas mais três sétimos:

System 1:

- 36 (measure number)
- no gliss!
- 10:6 (time signature)
- damp the indicated strings between hole and bridge
- 6 + 3 / 4 (time signature)
- Dynamic: *f* possible

System 2:

- ben marcato
- 8:5 (time signature)
- 7:2 (time signature)
- 5:2 (time signature)
- crescendo...#
- Dynamic: *smf z*

System 3:

- damp
- 12:7 (time signature)
- 5:4 (time signature)
- Dynamic: *f* *sfz* *smf z* *smf z* *f*

System 4:

- 7:4 gliss. (time signature)
- 3:2 (time signature)
- Dynamic: *f*

Fingering:

- 4 1 2 5 3 1 3 1 6
- 3
- 1 2 3 6 1

Fig. 17: *Percussion Study 2*, p. 14: unidade de compasso fracionada. KAMPELA, 1995.

O duo de violões *Motets* (2011) é outro exemplo de introdução de objetos exteriores no jogo instrumental; nele, estes contam com um copo, um lápis e duas colheres, estas podendo ser percutidas ou raspadas contra as cordas e o rastilho.

Em certas obras, como *Textorias para violão gerado virtualmente* (1994), *Elastics II* para flautas, violão e sons eletroacústicos (2007) e *Percussion Study 5 para viola alla chitarra* (2007), o instrumento dialoga com sons eletroacústicos pré-gravados; nesta última, assim como em *Percussion Study 4* (2003) e *Exoskeleton III para três violas alla chitarra e cello*, (2004), há um procedimento de “migração da linguagem instrumental” (CURY, 2013: 79), em que a técnica e postura violonísticas são transplantadas a outros instrumentos, a viola de orquestra e o violoncelo.

“*Percussion Study 5* é escrito para viola tocada por um violonista, que usa a Tapping Technique do violão para produzir pizzicatos rápidos como fogo. Essa ação subversiva, de tocar em um instrumento diferente do seu, é um exemplo do que Kampela chama de “maleabilidade da musicalidade”, um tema recorrente ao longo de suas obras” (HORNSBY, 2015: 34).

The image shows a musical score for three staves. The top staff is for the solo viola (Vla. 1), and the two lower staves are for recorded sounds (Vla.). The score includes various musical notations such as dynamics (f, mp, p, sfz, ppp, ff), articulation (accents, slurs), and performance instructions like 'very harsh/rigid and clear: detach bow after each stroke' and 'circular bowing in the form of an eight'. It also features diagrams of the bow and fingerings for specific techniques.

Fig. 18: *Percussion Study 5*, p. 2: Entre as três linhas de viola que constam no sistema musical, a primeira é a da viola solista, e as duas pautas de baixo representam os sons gravados. KAMPELA, 1995.

Empregam-se recursos tais como a voz (sob a forma de sussurros), mudanças de escordatura e afinação micro tonal. Estas últimas aparecem em *Motets para dois violões*, onde o primeiro violão é afinado 14 de tom acima do segundo. Todos estes elementos inovadores, “estendidos” da escrita violonística de Kampela, resultam em *gestos sonoros*, carregados em imagens acústicas fantasistas evocadas por timbres, texturas instrumentais e efeitos técnicos engenhosamente criados *na prática* pelo compositor-violonista. Eles também promovem uma configuração espacial particular, tanto pelo efeito acústico que engendram, como pela translação dos signos anotados (que também estão

especialmente organizados na página da partitura) em gestos corporais, e como pela coreografia realizada por tais gestos. Enfim, ao gerarem gestos, ativam uma inteligência cinética no *performer*, resultados de sua ação física junto a seu instrumento. Felipe Mello (2015: 47) explica a maneira como a memória cinestésica atua nas obras para violão de Arthur Kampela, no momento em que os estímulos visuais dados pela partitura desencadeiam no intérprete uma série de movimentos corporais automatizados, permitindo-lhe não necessariamente ler cada símbolo representando uma percussão diferente, mas deixando que atue uma verdadeira inteligência corporal.

Esta “demanda” em verdadeiras sequências de gestos físicos, e de uma inteligência corporal e cinética por parte do instrumentista, que partituras como as de Arthur Kampela operam nos conduz ao conceito de “ação musical” proposto por Mauro Rodrigues. Muito a propósito, este autor partiu da ideia de ação física, desenvolvido por Stanislavski e Grotowski para propor a construção de “partituras de ações musicais” que serviriam à análise musical (RODRIGUES, 2012: 20).

As “partituras de ações musicais”, espelhando um pouco toda a movimentação que permanece implícita na partitura musical tradicional, mas que é sugerida pelos símbolos da *Percussion Technique* expostos por Kampela em sua bula, incluiriam diversos materiais além dos sons representados na partitura musical, como os gestos e contatos (entre os músicos, entre estes e objetos e instrumentos), que “são preparados e muitas vezes entram na partitura musical sob a forma de anotações” (RODRIGUES, 2012: 59).

Queremos salientar que a ideia de “ação musical”, como a de “ação física” estão, para nós - e apesar de suas diferenças conceituais -, interligadas à de gesto instrumental. Tais noções lidam com um movimento concreto, físico, que nasce de uma vontade ou iniciativa pessoal e, através de mecanismos neurológicos com os quais não nos ocuparemos aqui, é desencadeado no corpo do ator/instrumentista⁸. Para Grotowski e Stanislavski, as ações físicas funcionavam como ferramentas do trabalho do ator para que este, partindo de uma ação concreta, chegasse à emoção sem buscá-la diretamente, busca que se revelaria infrutífera.

No caso das composições musicais (e cênicas) de Arthur Kampela, sua abordagem inovadora da técnica do violão proporciona à obra não só uma grande gestualidade sonora mas, como vimos, também uma qualidade visual e cênica, ligada à plasticidade dos gestos instrumentais e dos movimentos corporais que eles exigem. Fernando Cury expõe que as declarações de Kampela mostram que seu entendimento do termo “gesto” foca-se na ideia física do “gesto mecânico que o intérprete utiliza para poder executar uma obra musical” (CURY, 2013: 79). E, a partir desta ação concreta, deste gesto físico, se pode atingir uma expressão que os transcende:

8 A este respeito, convém se referir a Laban (1978), e a nosso recente artigo, XXXX.

“Para ser expressiva, uma ação precisa estar no corpo, dando a ele o contorno de uma atitude. Nesta ação no corpo, além do motor e do instintual, são mobilizadas outras funções, o pensamento e a emoção.” (RODRIGUES, 2012: 63).

A aplicação de uma ciência do gesto ao movimento do instrumentista

As crescentes pesquisas em música relacionadas à performance têm se interessado cada vez mais por um conjunto de disciplinas relativamente distantes mas relacionadas, que dizem respeito ao corpo do intérprete musical, a seus movimentos, ao funcionamento neurológico e à psicologia do movimento, a uma abordagem terapêutica do corpo do músico e a um entendimento do componente estético-visual que os gestos deste portam. Felipe Mello (2015: 34) atribui o crescimento do estudo do corpo na performance musical no Brasil ao fortalecimento de associações como a brasileira de cognição e artes musicais (ABCM) e a brasileira de performance musical (ABRAPEM).

Paralelamente, dentro de um desejo semelhante de ampliar o âmbito do *fazer* e do *estudar* musical, muitos têm se interessado por cenas “híbridas” (Veloso, 2012: 7), apostando em formas artísticas que combinem “linguagens expressivas diferentes”, como poéticas originárias do movimento corporal e dos sons, desembocando em experimentos que vão da ópera, passando pela dança, por espetáculos multi-midiáticos... No entanto, no presente estudo, não são estas cenas híbridas que nos interessam, não sendo a sobreposição de linguagens o foco de nosso interesse, mas sim encontrar a parte de teatralidade que existe no próprio gesto musical, visto que “o gesto na música desempenha um papel fundamental na geração de significado. De certa forma, aprendemos a entender os sons musicais com a ajuda dos gestos que produzem e representam esses sons» (IAZZETTA, 1997: 13).

O próprio Arthur Kampela faz o elogio do gesto, afirmando que mesmo sem produzir som, o gesto pode, por si, constituir “uma categoria de composição, o que seria uma ampliação da idéia de música”. Kampela cita ainda Grotowski e Beckett como modelos de sua busca pela pureza do gesto, e afirma também a importância do timbre, «uma extensão da nossa percepção». O timbre seria, para ele, o elo entre um tipo de percepção “puramente audível” com uma percepção “gestual” (KAMPELA, 2014).

É neste sentido que nos parece válido nos aproximarmos de disciplinas como a dança e as artes cênicas de um modo geral, buscando integrar ao entendimento do corpo do performer a compreensão dos princípios gerais do movimento (KATZ, 2009: 31), da sensação que a *qualidade*⁹ do movimento provoca (VELOSO, 2012: 74), da localização do performer dentro do espaço, e da *ação física* como elemento estruturante da linguagem

⁹O estudo da “qualidade” do movimento é uma proposta de Rudolf von Laban.

cênica (BRAZ, : 2). Como afirmou Klauss Vianna, “a configuração do espaço gerado por um movimento é mais importante do que o movimento em si: é nesse intervalo que se passam a emoção, as projeções” (VIANNA, 2005: 92). Analogamente, Doris Humphrey associa o “desenho” feito pelo movimento humano no espaço à energia, à dinâmica e ao ritmo que lhe são próprios (VELOSO, 2012: 49).

O ideal de um “teatro de ator” e de um “teatro pobre”, pregado nos anos 1960 por Jerzy Grotowski (1933-1999), vai no mesmo sentido da ambição de nosso estudo: atribuir ao ator e a seu corpo o papel central na criação de uma teatralidade, acima dos outros elementos da encenação, ideal a partir do qual ele desenvolve o método das “ações físicas”, sobre o qual falamos acima.

“Pela eliminação gradual de tudo que se mostrou supérfluo, percebemos que o teatro pode existir sem maquiagem, sem figurino especial e sem cenografia, sem um espaço isolado para representação (palco), sem efeitos sonoros e luminosos, etc. So não pode existir sem o relacionamento ator-espectador, de comunhão perceptiva, direta, viva. Trata-se, sem dúvida, de uma verdade teórica antiga, mas quando rigorosamente testada na prática destrói a maioria das nossas ideias vulgares sobre teatro. Desafia a noção de teatro como síntese de disciplinas criativas diversas - literatura, escultura, pintura, arquitetura, iluminação, representação (sob o comando de um diretor). Este ‘teatro sintético’ é o teatro contemporâneo, que chamamos de ‘Teatro Rico’ - rico em defeitos” (GROTOWSKI, 1992: 16-17).

Como no teatro-laboratório de Grotowski e no “teatro instrumental” de Mauricio Kagel, buscamos nesta “redução dos meios”, entender a própria estrutura da música como sendo vinculada à teatralidade gestual nascida de “ações físicas” e da mera presença dos instrumentistas no palco. O músico-intérprete adquire nessa perspectiva um papel maior do que aquele tradicionalmente atribuído a um instrumentista.

Também encontramos ressonâncias de nossa reflexão nas pesquisas empreendidas por Jaques-Dalcroze (1896 – 1950) que, ao constatar que a “execução da música se dá através do movimento ritmado do corpo”, prega a educação corporal do músico buscando o relaxamento muscular e a economia de esforço, e ao mesmo tempo a capacidade que a música tem “de suscitar uma imagem e impulsionar o movimento, que por sua vez, se torna expressivo” (VELOSO, 2012: 12). Acreditamos que esta reciprocidade entre a música e o movimento, um induzindo o outro à expressividade e a um bom funcionamento ergonômico, se encontra na origem da teatralidade do gesto instrumental nas peças para violão sobre as quais nos debruçamos.

Considerações finais: Arthur Kampela e teatralidade

A arte teatral, que passou por profundas transformações na primeira metade do século XX graças às reflexões e experimentações de figuras proeminentes majoritariamente europeias (Brecht, Grotowski, Peter Brook, Beckett, Ionesco ...), em sua

versão renovada, “pós-dramática” - segundo a definição dada por Hans Thies Lehmann (2002) -, se opõe ao drama, necessariamente baseado na primazia do texto, e à “ilusão teatral”. Assim, o teatro pós-dramático não mais se baseia na “representação”; ao contrário, a arte mimética dá lugar a uma arte abstrata, e a “representação” dá lugar à teatralidade contida na mera “presença” do performer em seu podium.

Na música instrumental, esta teatralidade pós-dramática não depende tampouco de um discurso sonoro linear, *narrativo*, mas se calca na presença física dos músicos no espaço em que atuam, no desenho que seus movimentos corporais realizam quando de sua interação com este espaço, e na relação existente entre seus gestos instrumentais e os gestos sonoros decorrentes. Seus movimentos determinam, ademais, *expressivamente* um dos alicerces principais (juntamente com a resultante sonora de suas ações instrumentais) da comunicação, comunhão e interação que estes *performers* empreendem com o público e com os outros músicos, sendo o corpo “um instrumento de passagem, de tocar um instrumento e de ser tocado como um instrumento” (RODRIGUES, 2012 : 15).

Tal é o caso na escrita para violão de Arthur Kampela, onde a teatralidade nasce da interação entre a obra musical, o corpo do performer e seu instrumento, que engendram seu aspecto visual, sua densa gestualidade e seu ritmo catártico. Por conseguinte, buscamos no presente artigo identificar alguns dos movimentos e manipulações instrumentais que levam em suas obras o violonista a atribuir-lhes uma qualidade cênica: em particular, o fato de criar novos gestos instrumentais, de dissociar as ações de ambas as mãos, de fazer gestos assimétricos, e às vezes mesmo se ver em posições fisicamente exigentes. Existe também uma teatralidade própria que nasce dos movimentos ligados à preparação instrumental, ao transitar de um instrumento a outro, ou ao buscar um objeto exterior que integrará o *jogo instrumental*¹⁰, a informação visual que é dada por essas adaptações cria outros jogos dramáticos.

Podemos observar nas obras de Kampela um recorrente componente estrutural, segundo o qual, o movimento dramático varia segundo o material musical empregado. Assim, nos momentos de notação rítmica mais estrita, observa-se uma maior tensão sonora e gestual, e uma teatralidade milimétrica, calcada na ergonomia do *jogo instrumental*, e mais focada na coordenação das ações das duas mãos (frequentemente independentes uma da outra). Por outro lado, a tensão se torna relaxada nos momentos ritmicamente mais livres, permitindo ao *performer* uma maior expressividade individual. A dificuldade técnica que a escrita de Kampela traz, especialmente nas passagens ritmicamente mais estritas, também é fonte de teatralidade, pois o compositor “não deseja uma performance “confortável”, mas ao contrario, uma luta teatral entre o intérprete e o instrumento” (HORNSBY, 2015: 132).

¹⁰ A expressão cabe bem em francês, “jeu instrumental”, que se refere ao contato, ao tocar, à abordagem do instrumentista com relação a seu instrumento.

Como resultado, tais obras se nos apresentam como invenções originais que oferecem ao repertório do violão a possibilidade de construir um novo discurso musical, tanto pelo impacto visual de seus gestos virtuosos, como por sua complexidade rítmica e, enfim, pelos vários timbres obtidos por esses gestos. A exuberância quase dramática que esses fatores combinados traz às obras nos faz pensar em um efeito catártico. Inclusive, são notórias as performances violonísticas do próprio compositor, acessíveis em linha, onde essa teatralidade caracteristicamente «dionisíaca» emana dos gestos das mãos e da expressão corporal inteira de seu compositor-intérprete. A teatralidade que emana de suas performances ao violão nasce em grande parte deste *balé* de suas mãos percorrendo todo o corpo do violão com uma “intensidade visceral” ((HORNSBY, 2015: 33).

Foi assim que, ao traçarmos um paralelo entre os gestos instrumentais e teatrais das partituras de Arthur Kampela, vimos também que há um conteúdo coreográfico intrínseco aos movimentos engendrados, que por sua vez determinam verdadeiros *jogos teatrais* que se estabelecem entre o performer e seu instrumento. O compositor, ao se explicar, prega a “percepção da fisicalidade como informação estrutural” a partir das possibilidades ergonômicas do intérprete (CURY, 2013: 81).

Nota-se, ademais, que Kampela possui uma pequena produção de peças musicais programáticas, associadas a obras ou autores teatrais. Tal é o caso de *Elastics II para flauta e Violão* (2007), *Happy Days para flauta e sons eletrônicos* (2007), *Happy Days II* (2010) para violão, todas relacionadas à peça *Happy Days* de Samuel Beckett, além de *Not I*, peça musical baseada em outro texto de Beckett.

O projeto teatral (quase utópico) de Kampela vai além da associação entre gesto e som, entre o visual e o auditivo. O compositor propõe um tipo de percepção sinestésica de sua música, procurando promover sensações transpostas de um sentido no outro. É o que ele descreve (KAMPELA, 2002: 186) ao imaginar que, à partir de timbres polarizados, que adquirem qualidades sensoriais “pré-semânticas”, o som pode provocar associações corporais de modo a ligar as sensações auditivas e visuais a uma gestalt tátil, olfativa e gustativa.

Arthur Kampela considera o intérprete como um ser teatral, «theatrical self», que deve contribuir à performance com sua própria inventividade (KAMPELA, 2014). Ao se colocar, enquanto compositor, no lugar do intérprete, Kampela busca uma composição musical que beira os processos de criação teatral, onde é o instrumentista, mais do que o instrumento, o âmago da composição.

Referências bibliográficas

BORTZ, Graziela. Modulação micrométrica na música de Arthur Kampela. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, n.13, 2006, p.85-99.

- BRAZ, Luzia Carion. *A iniciação ao treinamento do ator através da técnica corporal desenvolvida por Klauss Vianna*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: CAC-ECA-USP, 2004. 153 p.
- BROUWER, Leo. *La Espiral Eterna*. Mainz: Shott 's, 1971. Partitura.
- CAULLIER, Joëlle. La condition d'interprète. In: *Revue DEMéter*, 2002, Lille, Université de Lille, 2002. 10 p. Disponível em: <<http://demeter.revue.univ-lille3.fr/interpretation/caullier.pdf>>. Acesso em 19. março 2014.
- CURY, Fernando. Análise dos elementos composicionais da obra violonística de Arthur Kampela. In: *Post-ip (Revista do Forum Internacional de Estudos em Musica e Dança)*, v.2, n. 2, 2013, Aveiro, p. 78-87. Disponível em: <<http://revistas.ua.pt/index.php/postip/article/view/3413/3162>>. Acesso em 08 dez. 2017.
- CURY, Fernando Sávio da Conceição. *Percussion Study I, de Arthur Kampela : um guia para intérpretes*. Dissertação (Mestrado em Música). Rio de Janeiro: Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006. 104 p.
- DONIN, Nicolas. Pourquoi ce blog change-t-il de nom ?. In: *Gestes, instruments, notations ... dans la création musicale des XXe et XXIe siècles*, 13 out. 2016. Disponível em: <<https://geste.hypotheses.org/category/billets>>. Acesso em 21. fev. 2018.
- FERRAZ, Silvio. De Tinnitus a Itinerários do Curvelo. In: CONGRESSO DA ANPPOM, n. 17, 2007, São Paulo. *Anais do congresso*. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/composicao/comp_SFerraz.pdf> Acesso em 8 dez. 2017.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. 4. ed. Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1992. 220 p.
- HORNSBY, Sarah Brook. A flauta explodida de Arthur Kampela: Um guia interpretativo para *Elastics II* and *Happy Days*. Tese (Doutorado em musica). Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2015. 161 p.
- IAZZETTA, Fernando. *Meaning in Musical Gesture*, 1997. Disponível em: <<http://www2.eca.usp.br/prof/iazzetta/papers/gesture.htm>>. Acesso em 12.10.2016.
- KAGEL, Mauricio. « Les perturbations organisées ». In: *Acanthes An XV*, 1981, Villeneuve-lès-Avignon/ Fondettes, Van de Velde, pp. 77-84.
- KAGEL, Mauricio. *Sonant*. Frankfurt: Henry Litolf's Verlag/ C.F. Peters, 1964. Partitura.
- KAGEL, Mauricio. *Tam-tam : Dialoge und Monologe zur Musik*. München/Zürich: R. Piper & Co. Verlag, 1975, tradução francesa: Christian Bourgois éditeur, 1983.
- KALTENECKER, Martin. *Avec Helmut Lachenmann*. Paris: Édition Van Dieren, 2002.
- KAMPELA, Arthur. A Knife All Blade: Deciding the Side Not to Take. In: *Current Musicology* 67/68, Columbia University, 2002. p. 167-193.
- KAMPELA, Arthur. Arthur Kampela on Contact", 2005. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=R0XshLJbtZ0>>. Acesso em 02.02.2016.
- KAMPELA, Arthur. *Danças Percussivas (Percussion Study I and II)*. s.l. Edição particular do compositor, 1995. Partitura.
- KAMPELA, Arthur. Entrevista concedida a FERNANDES, Ledice em 8 jul. 2017. São Paulo, 2017. Arquivo de vídeo em formato mp4.
- KAMPELA, Arthur, CURY, Fernando. *Violão Entre Vistas*. s.l. s.n. s.d. Disponível em : <<https://www.youtube.com/watch?v=zNttEFBfKY>>. Acesso em: 7 dez. 2014.
- KATZ, Helena. Método e técnica: faces complementares do aprendizado da dança. In: VIANNA, Angel (Org.). *Sistema, método ou técnica?* Rio de Janeiro: Funarte, 2009. p. 26-32.
- KRIEGER, Edino. *Ritmata*. Paris: Max Eschig, 1975. Partitura.
- LABAN, Rudolf, ULLMANN, Lisa. *Dominio do Movimento*. São Paulo: Summum editorial, 1978. 268 p.
- LACHENMANN, Helmut. Lachenmann. In : KALTENECKER, Martin (Org.). *Avec Helmut Lachenmann*. Paris: Édition Van Dieren, 2002. p. 45-46.

- LACHENMANN, Helmut. Les sons représentent des événements naturels. In : *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* [programa do concerto]. Paris: Opera de Paris, 2006.
- LACHENMANN, Helmut. *Salut für Caudwell für zwei Gitarristen*. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1985. Partitura.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Le théâtre postdramatique*. Paris: L'Arche, 2002. 308 p.
- MADEIRA, Bruno. O Gesto Corporal como Potencializador de Significado na Performance Violonística. Tese (Doutorado em musica). Campinas: Instituto de Artes, Unicamp, 2017. 149 p.
- MELLO, Felipe Marques de. *Preparação para performance de musica de câmara com violão: o uso do corpo no repertório com técnicas estendidas*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: IA-UNESP, 2015. 92 p.
- PERCUSSION STUDY I, KAMPELA, Arthur (compositor e intérprete, violão). s.d.s.l. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NjmP1kpwgTw>>. Acesso em 10 fev. 2017.
- PERCUSSION STUDY V, MARQUEZ, Pablo (intérprete, violão). s.d.s.l. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iOoFTC0SxWk>>. Acesso em 3 set. 2017.
- RODRIGUES, Mauro. *Performance, Corpo e Ação na Composição Musical*. Tese (doutorado). Belo Horizonte: UFMG, 2012. 281 p.
- ROMAO, Paulo César Veríssimo Romão. Técnicas Estendidas: Reflexões e aplicações ao violão. In: CONGRESSO DO SIMPOM, n. 2, 2012. s.l. *Anais do congresso*. p. 1293- 1302.
- SILVA, Mario. Elementos Percussivos Estruturais: uma abordagem em obras para violão de Edino Krieger e Arthur Kampela. SIMPÓSIO ACADÊMICO DE VIOLAO DA EMBAP, n. 2, 2008. *Anais do simpósio*. I
- SILVA, Mario. Violão expandido: panorama, conceito e estudos de caso nas obras de Edino Krieger, Arthur Kampela e Chico Mello. Tese (Doutorado em musica).Campinas: Instituto de Artes, UNICAMP, 2013. 298 p.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. Tradução: Pontes de Paula Lima (da tradução norte-americana). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1964.
- STANISLAVSKI, Constantin. *Minha Vida na Arte*. Tradução de Paulo Bezerra (do original russo). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1989.
- VARGAS, Daniel. A complexidade rítmica no Estudo Percussivo II de Arthur Kampela. IN: *Per Musi*, Belo Horizonte, n.26, 2012, p.170-180.
- VELOSO, Gustavo Antonio Valezi. A Composição e Corpo Cênico: um estudo de artes corporais para a composição de uma cena híbrida. Dissertação (Mestrado). Campinas: UNICAMP, 2012. 177 p.
- VIANNA, Klauss. *A dança*. 3 ed. Sao Paulo: Summus, 2005. 160 p.
- VON DER WEID, Jean-Noël. *La musique au XX^e siècle*. Paris: Hachette, Collection Pluriel, 1992. 382 p.
- TOFFOLO, Rael Bertarelli Gimenes. Considerações sobre a Técnica estendida na performance e composição musical. CONGRESSO DA ANPPOM, n. 10, 2010. *Anais do Congresso*. p. 1280-1285.