DOI 10.20504/opus2018a2410

Estudo do gesto instrumental sob o prisma da Labanotation: o exemplo da Tapping Technique em *Percussion Study I* para violão solo de Arthur Kampela

Ledice Fernandes-Weiss
(Universidade de São Paulo, São Paulo-SP)

Resumo: Este estudo parte dos efeitos de percussão criados por Arthur Kampela em seu *Percussion Study I* visando compreender o movimento físico e o gesto instrumental do violonista como um fenômeno orgânico, intimamente relacionado com o gesto sonoro. Para tanto, utilizamos como ferramenta de análise a notação de movimentos coreográficos criada por Rudolf von Laban; este sistema é aplicado aos gestos requeridos para se realizarem cinco passagens da obra de Kampela onde os efeitos de percussão estão particularmente presentes. A partir da leitura dos cinetogramas criados, podemos observar uma predominância de movimentos em ricochete e outros efeitos percussivos que, além de promover um melhor relaxamento muscular, corroboram no impacto visual que a peça causa por sua gestualidade corporal. Observamos também que há uma notável exploração espacial do instrumento. Ao abordarmos o fazer musical de um ponto de vista coreográfico, entendemos este como um complexo que inclui o som produzido, os gestos e movimentos do *performer*, sua energia, seu corpo e o espaço que o circunda.

Palavras-chave: Gesto instrumental. Arthur Kampela. Efeitos de percussão. Notação coreográfica. Rudolf von Laban.

The Study of Instrumental Gesture from a Labanotation Perspective: The Example of Tapping Technique in *Percussion Study I* for Solo Guitar by Arthur Kampela

Abstract: This study is based on the percussion effects created by Arthur Kampela in his *Percussion Study I* aiming to embrace the guitarist's physical movement and instrumental gesture as an organic phenomenon closely related to the sound-producing gesture. To do so, we applied the system of notation of choreographic movements created by Rudolf von Laban as an analytical tool to the gestures required to perform five passages of Kampela's work where the percussion effects are particularly present. From the resulting kinetograms, we observe a predominance of bouncing movements and other percussive effects that, besides promoting improved muscle relaxation, corroborate in the piece's visual impact because of its corporal gestures. We also note a remarkable use of spatial exploration of the instrument. Approaching music making from a choreographic point of view, we understand it as a system that includes the sound produced, the gestures and movements of the performer, as well as the performer's energy, body and the surrounding space.

Keywords: Instrumental gesture; Arthur Kampela; percussion effects; choreographic notation; Rudolf von Laban.

FERNANDES-WEISS, Ledice. 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*, v. 24, n. 1, p. 199-221, jan./abr. 2018. http://dx.doi.org/10.20504/opus2018a2410

Submetido em 22/12/2017, aprovado em 10/03/2018.

No presente artigo, queremos nos ater ao estudo da gestualidade do violonista que se dedica à performance de *Percussion Study I* do compositor brasileiro Arthur Kampela (1960). Escolhemos propositadamente o termo "performance" ao invés de "interpretação" ou "execução", justamente porque nos parece que a implicação e o investimento ao qual o violonista se compromete, quando toma a iniciativa de tocar uma peça como esta, se potencializa progressivamente ao longo do contato com a partitura, chegando pouco a pouco a um estado no qual esta é, de fato, transcendida. A ideia de performance implica, para nós, que se ampliam e se estilhaçam noções tais como a do "violão" enquanto instrumento musical que possui uma técnica convencionada e objeto capaz de produzir "música", e a do "violonista" enquanto pessoa que sabe tocar violão, ou mesmo "interpretar" música. Tal como é concebido, o "produto artístico" *Percussion Study I* estabelece jogos – lúdicos e estéticos – entre som, instrumento, corpo, gesto e espaço, que fazem com que o artista-violonista tenha a oportunidade de se expressar com todo o seu corpo através de uma complexa manipulação de dinâmicas, ritmos, velocidades e energias. Por sua vez, o instrumento também vê seus horizontes expandidos, tendo sua maneira de produzir som ampliada, assim como é ampliada a maneira como é manipulado, batido, tocado, e como se estabelecem contatos com ele.

No intuito de compreender a relação entre o gesto instrumental e seu resultado sonoro, assim como a função e o funcionamento do movimento corporal e de sua percepção visual e cinestésica no *Percussion Study I*, nos propomos a analisar seus efeitos técnicos mais característicos a partir de uma abordagem coreográfica, muito embora estejamos conscientes do fato de que a concepção deste enorme arsenal de gestos e movimentos não tenha sido em princípio motivada por um pensamento coreográfico. Ainda que este não tenha sido o primeiro impulso criador de Arthur Kampela, sua obra cria deliberadamente, ludicamente e de forma simbiótica com a composição de sons, uma composição de formas no espaço.

O estudo gestual da obra se fará utilizando conceitos e preceitos da arte da dança a partir de uma releitura da Labanotation, um dos pilares do sistema criado pelo coreógrafo húngaro Rudolf von Laban (1879-1958). A Labanotation (também denominada Cinetografia) é uma forma de notação do movimento que representa precisa e graficamente, para o corpo todo e para suas partes individuais, cada postura, flexão, extensão, rotação e contato que o movimento vier a lhes conferir. Esta "notação" é ao mesmo tempo uma forma de análise gramatical do movimento, que disseca seus mecanismos e considera seus deslocamentos, integrando para tal um estudo geométrico das relações do corpo no espaço.

Em última instância, gostaríamos de propor que esta nova visão do *performer* e da performance, da relação com o artista-violonista – e com o artista-músico de um modo geral –, e da maneira como ele lida com seu corpo, suas articulações, suas direções, a qualidade de seus gestos e sua relação com o espaço, seja parâmetro para a compreensão de toda performance musical, e também uma ferramenta para a concepção artística de todo músico. Acreditamos que o músico que considera em sua perspectiva interpretativa todas estas relações – que existem – entre sua música, seus gestos, sua energia, seu corpo e o espaço que o engloba, está potencializando a expressividade de sua arte.

Arthur Kampela e os *Percussion Studies*

O violonista e compositor de origem carioca Arthur Kampela (1960), radicado desde a década de 1990 nos Estados Unidos por conta de sua carreira acadêmica e musical, está entre os compositores de hoje que, ao pensar o som, relacionam-no diretamente ao corpo em movimento. Sua concepção musical visa estabelecer um conflito entre "duas gestualidades", consequência do conflito entre "ruído" e "nota" (os dois elementos com os quais concebe seus *Percussion Studies*. Segundo ele, ao trabalhar esse conflito graças à intermediação de uma gestualidade nova, ele traz à tona a personalidade do *performer*, o "*musicianship*, o sujeito que toca" (KAMPELA, 2017). Assim, um dos aspectos com o qual ele mais se atem atém é o de imaginar e conceber várias maneiras de se experimentar o potencial sonoro do próprio corpo do *performer*, experimentando ao mesmo tempo as diversas nuances do "estar em cena" e do potencial cênico da simples situação de concerto.

Os *Percussion Studies* são uma série ainda inacabada[1] de estudos para violão, dos quais o primeiro data de 1990, e que se tornaram as obras mais conhecidas de Arthur Kampela, principalmente porque elas questionam profundamente as convenções técnicas e idiomáticas do instrumento.

> O violão para mim é uma espécie de diário composicional, é o lugar onde coloco certas premissas abstratas que tenho sobre o *fazer* composicional, a composição, 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, tenho que trabalhar com as condições que o instrumento me dá, e por outro lado desconstruir o próprio objeto-instrumento (*objet trouvé*) (KAMPELA, 2017).

Partindo de técnicas de violão já conhecidas no repertório do século XX, o compositor as extrapola introduzindo outras maneiras de se extrair do violão sons inusitados, a maior parte oriunda de "técnicas estendidas"[2] e, mais precisamente, de técnicas de percussão no violão. Daí seus títulos, que se traduzem como "estudos de percussão"[3].

[1] Kampela declarou estar, atualmente, trabalhando paralelamente nos *Percussion Studies 9* e *10* (KAMPELA, 2017); disse também ter o *Percussion Study 7* editado, e os *Percussion Studies 6* e *8* ainda sob forma de um manuscrito rasurado.

[2] O conceito de técnica estendida ou expandida (*extended technique*) é explicado por Silvio Ferraz (2007: 2-3) como sendo o que "diz respeito ao uso de técnicas não tradicionais de instrumentos tradicionais, criando a partir destas sonoridades incomuns escalas de valores dinâmicos, texturais, espectrais parametrizados como elementos composicionais".

[3] Kampela define seu estilo composicional como sendo fruto de três técnicas, das quais duas são invenções suas: a Tapping Technique, que ele descreve como sendo a "combinação entre alturas e ruídos de forma ergonomicamente estruturada" (CURY, 2013: 3), a modulação micrométrica, um desenvolvimento da modulação métrica de Eliott Carter, e as técnicas estendidas, cuja filiação, característica de compositores dos séculos XX e XXI, ele integra.

Título	Data de composição	Formação	Particularidades e Dedicatória
Percussion Study I	1990	Violão solo	Dedicada a Pablo Marquez
Percussion Study II	1993	Violão solo	Violão preparado (uso de uma colher) Dedicada a Elliot Carter
Percussion Study III	1997	Violão solo	Uso de recursos vocais ("*click tones*")
Percussion Study IV ou *Exoskeleton*	2003	Viola de orquestra (*a la chitarra*)	Tocar a viola de orquestra com postura e técnica de violão
Percussion Study V	2003	Viola *a la chitarra* e sons eletroacústicos	Tocar a viola de orquestra com postura e técnica de violão
Percussion Study VI	?	Violão solo	Inscrever o gesto para fora do violão. Tocar o violão na posição contrária (nas costas do instrumento). Introduzir outros instrumentos de percussão, obrigando o violonista a estender seu gesto.

Tab. 1: Listagem dos *Percussion Studies* enumeradas e descritas pelo compositor em 2017 (KAMPELA).

É por isso que a maior parte dos gestos de *Percussion Study I*, cujo aspecto coreográfico queremos salientar aqui lhes atribuindo uma análise cinetográfica, provém de tais técnicas estendidas e, mais particularmente, de certas "proezas" violonísticas oriundas de técnicas de percussão e de estratégias técnicas que promovem gestos completamente independentes entre as duas mãos, como a modulação micrométrica[4].

Os gestos percussivos de *Percussion Study I* compõem, junto com outros presentes em *Percussion Study II*, uma extensa bula editada e publicada pelo próprio compositor (KAMPELA, 1995: 1), que explica a maneira de se executarem tais efeitos. Estes, por terem sido inventados por Kampela, possuem particularidades tanto na maneira de executá-los como na de transcrevê-los. Na Fig. 1 encontram-se, como exemplo, alguns dos principais efeitos da Tapping Technique, extraídos desta bula.

O símbolo 1, uma cruz circundada, indica que a borda exterior do polegar da mão direita deve percutir sobre o tampo do violão ligeiramente sobre a rosácea. O segundo símbolo consiste em um gesto similar, realizado abaixo da rosácea sobre o tampo. O símbolo 3, uma cruz dentro de um retângulo vertical, indica que se deve percutir com a mão direita inteira, e sobretudo com os dedos médio e anular estendidos e sem tocar as unhas, sobre a parte inferior do tampo entre a rosácea e o cavalete. O símbolo 4 (duas cruzes sobrepostas e colocadas no lugar da pauta correspondente às notas Lá e Mi, respectivamente as cordas 6 e 5 soltas, e precedidas de uma

[4] A respeito destas estratégias técnicas, cf. a publicação de Fernandes-Weiss nos anais do colóquio realizado em Nice (FERNANDES-WEISS, 2017: 4), assim como a tese inteira de Graziela Bortz (BORTZ: 2003).

flecha preta apontando para elas) indica uma percussão com o polegar direito sobre estas cordas contra os trastes, no final da escala. Os símbolos 5 e 6 são derivados desse 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, uma cruz dentro de um retângulo horizontal, indica uma percussão com os dedos da mão esquerda sobre o tampo, abaixo da rosácea.

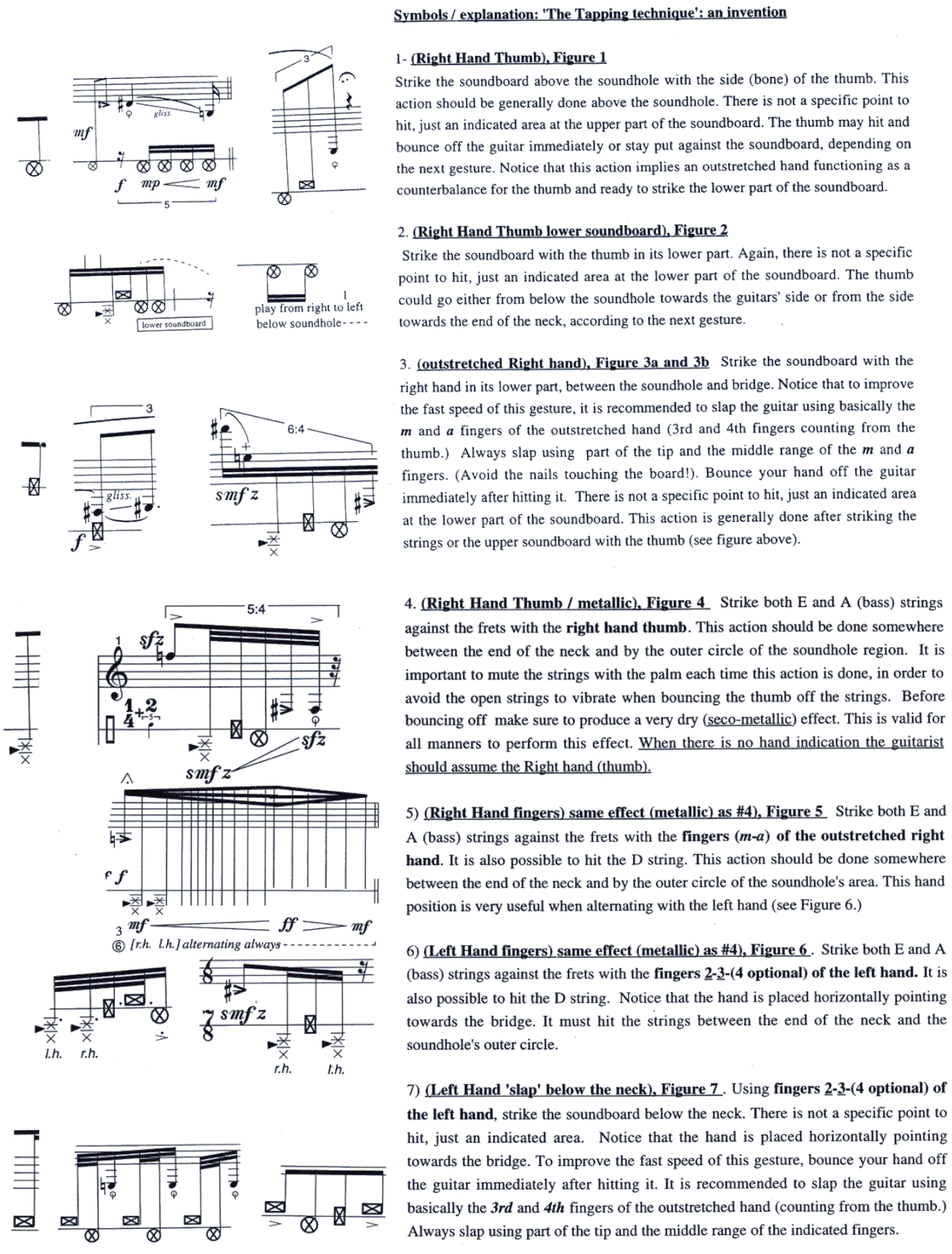

Fig. 1: Bula de *Danças Percussivas*, p. 1-2 (KAMPELA, 1995: 2).

Estes gestos percussivos – todos requerendo um efeito de ricochete logo após o golpe – aparecem, em meio a outros tantos, ao longo da peça toda e, mais especificamente, nas seis cadências rítmicas descritas por Cury (2006: 80) e nos doze "efeitos" que o próprio Kampela isolou em seu manuscrito, no intuito de colocar em evidência seu caráter tecnicamente virtuoso. Cury observa que, nestes efeitos destacados no manuscrito, "predomina a indicação para executar o mais rápido possível" (2006: 80). Abaixo, nos debruçaremos em cinco exemplos de gestos extraídos de passagens destas duas naturezas (cadências rítmicas e "efeitos" destacados no manuscrito).

A notação do movimento criada por Rudolf von Laban

Para melhor entender esta música de técnica estendida, cuja concepção é de tal forma enraizada no questionamento sobre o gesto, faremos uma análise coreográfica da sucessão de movimentos e posturas corporais que o violonista deve realizar, a partir das ferramentas oriundas da Cinetografia, desenvolvida nas décadas de 1930 e 1940 por Rudolf von Laban.

Laban criou uma espécie de gramática da linguagem do movimento chamada de Coreologia, inspirada em teorias platônicas conhecidas como a ciência dos círculos. A Coreologia desenvolvida por Laban divide-se em três áreas: a Eucinética, a Corêutica e a Cinetografia (ou Labanotation). Na primeira, Laban estudou as dinâmicas e o ritmo do movimento a partir da observação de que este tem origem em impulsos internos e está relacionado às noções de "esforço" e de "energia". Na Corêutica, que podemos apelidar de "arquitetura do movimento", Laban propõe o estudo de como se compõem, com o movimento, formas geométricas (tais como o icosaedro, o cubo e o octaedro) no espaço. Enfim, com a Kinetographie, ele cria uma forma sofisticada de registro do movimento de cada parte do corpo a partir de símbolos gráficos, que descrevem desde posturas de base até as diferentes formas de flexões, extensões, rotações, contatos e relações[5]. Segundo Dominique Dupuy, sua "gramática" não é apenas um sistema de notação capaz de transcrever os movimentos do corpo humano, mas também um método de análise do movimento (DUPUY, 1999: 5).

Em nossas "partituras do movimento", usaremos uma pequena parte dos muitos sinais que integram a Cinetografia Laban, sobretudo os que se aplicam aos movimentos dos braços e das mãos do violonista. O movimento é transcrito no "cinetograma", um conjunto de três linhas verticais, paralelas e equidistantes que lembram o pentagrama musical, às quais se podem adicionar suplementares. Estas linhas dividem o corpo em duas partes simétricas, os lados direito e esquerdo.

Em um cinetograma, as colunas centrais referem-se ao movimento das pernas; são colunas de suporte e transferência do peso sobre os pés as colunas pontilhadas interiores, e de gestos das pernas as exteriores. Nosso trabalho vai tratar quase exclusivamente dos movimentos dos braços, das mãos e da parte superior do corpo (aqueles que se inscrevem nas colunas externas: as mais próximas do centro para os movimentos da coluna e do tronco e, quanto mais nos afastamos dele, mais nos aproximamos das extremidades: cabeça, braços, mãos, dedos, falanges). Por não nos referirmos praticamente nunca aos membros inferiores, reduziremos visualmente a largura das colunas internas.

[5] Neste artigo abordamos voluntariamente apenas a Cinetografia, deixando as problemáticas próprias da Eucinética e da Corêutica, igualmente enriquecedoras para as questões sobre as quais nos debruçamos, para uma futura publicação.

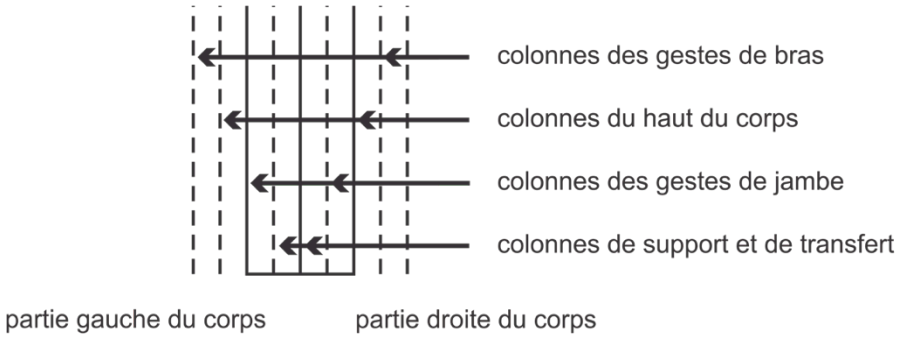

Fig. 2: O cinetograma de Laban (CHALLET-HAAS, 1999-2011, v. 1: 14).

A Fig. 3 explica os sinais de direção na notação Laban.

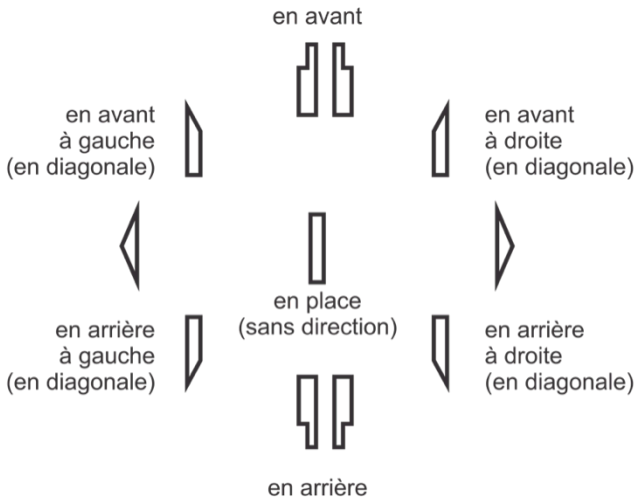

Fig. 3: Os sinais de direção (CHALLET-HAAS, 1999-2011, v. 1: 15).

Os sinais de direção, colocados nas colunas do cinetograma, representam o movimento. O retângulo vertical é o sinal de base do qual derivam os demais, cujas formas indicam sua direção (para frente, trás, lados e diagonais). Sua cor indica o nível do movimento (médio, alto ou baixo):

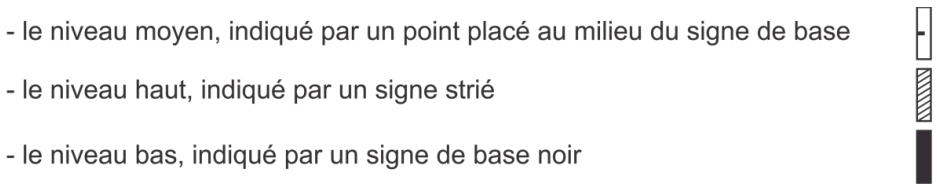

Fig. 4: Os níveis do movimento (CHALLET-HAAS, 1999-2011, v. 1: 15).

Para cada parte do corpo havemos de considerar que existem três níveis de movimento; em geral, o nível médio, que tem seu sinal branco com um ponto no meio, se situa na altura da articulação em que um membro se liga ao corpo – como no caso dos braços –, ou em seu ponto médio – como no caso da coluna. Acima dele, há o nível alto (sinal estriado) e, abaixo dele, o nível baixo (sinal preto).

Os sinais de posição, que podem completar os sinais de direção, são representados por "alfinetes" que, de acordo com sua inclinação, indicam, para nós, o grau de rotação do braço do violonista em relação ao seu eixo. Considerando-se a posição mais alta da figura abaixo, temos oito posições principais, que se assemelham às direções principais: frente, trás, lados e diagonais.

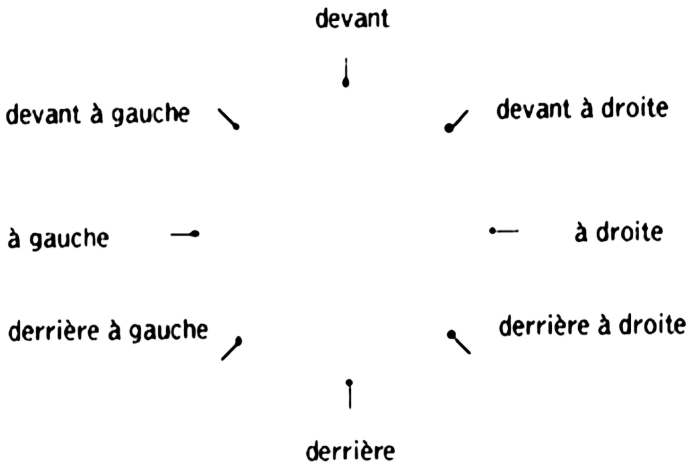

Fig. 5: As posições do movimento (CHALLET-HAAS, 1999-2011, v. 1: 31).

Os alfinetes são inseridos nos sinais de rotação (nos sentidos horário e anti-horário) e, no nosso caso, também indicam a posição dos gestos de percussão com relação ao espaço físico do instrumento, especialmente seu tampo – que é onde a maioria deles ocorre.



Fig. 6: Sinais de giro ou rotação (CHALLET-HAAS, 1999-2011, v. 1: 35).

Assim, adotamos os seguintes modelos para entender as posições em que são realizados tais gestos, em um relacionamento espacial entre o violonista e seu violão, o primeiro colocado em frente ao segundo e observando seu instrumento de cima.

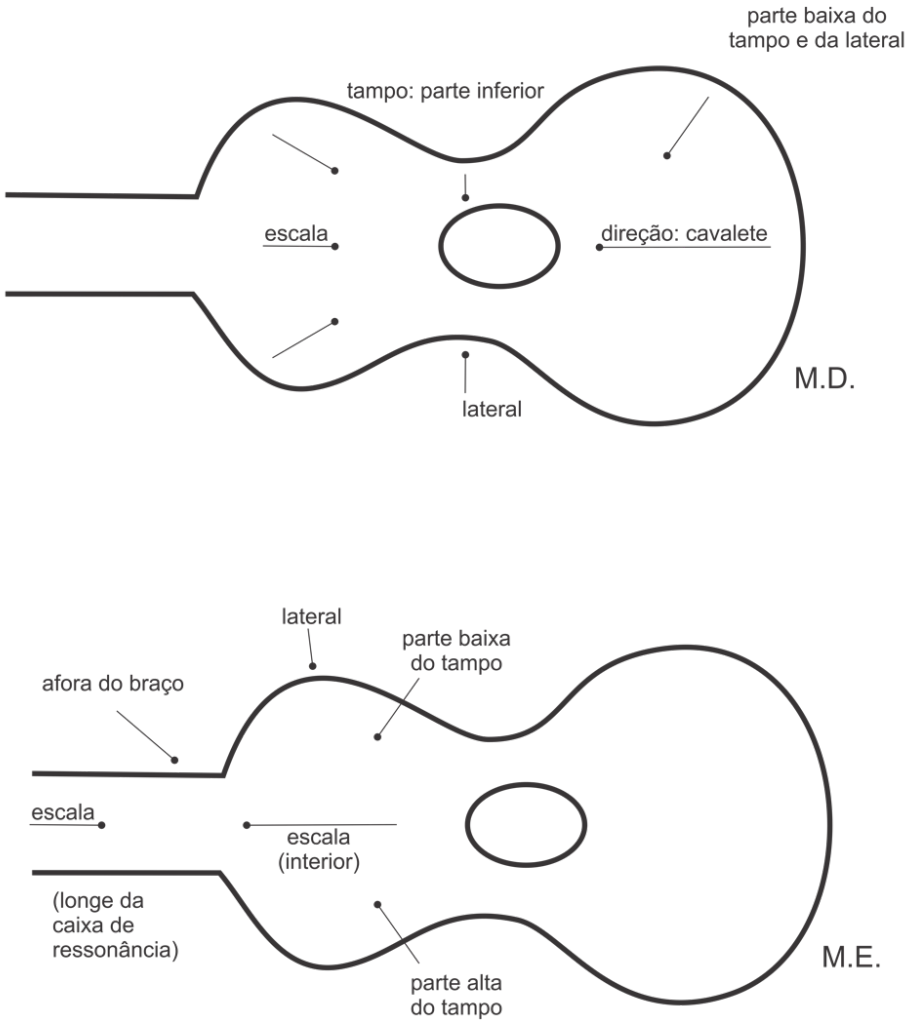

Fig. 7: Sinais de posição das mãos: direita e esquerda com relação ao tampo do violão.

Como exemplo, e partindo da questão do nível (alto, médio ou baixo) do movimento, o sinal preto (nível baixo) representa para nós e no que tange aos gestos percussivos os momentos em que o corpo do violonista (em geral seu dedo) atinge o instrumento, como se a superfície do tampo delimitasse o chão, e o espaço em frente, o céu.

Ademais, os alfinetes possuem três formas diferentes, que correspondem aos três níveis de posições: com a cabeça branca, representam o nível alto, com a cabeça achatada, o nível médio e, com a cabeça preta, o nível baixo.

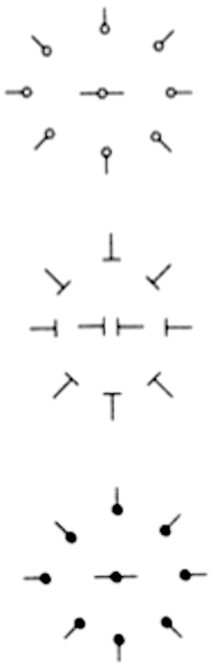

Fig. 8: Sinais de posição em três níveis (CHALLET-HAAS, 1999-2011, v. 3: 37).

Um sinal de cruz colocado ao lado de um sinal de direção ou rotação indica que o gesto possui uma amplitude menor (em geral, e com relação aos membros, ele indica que este está flexionado). O sinal de amplitude oposto, que indica uma amplitude maior, onde o membro estaria alongado, se assemelha a um N invertido:



Fig. 9: A amplitude do movimento (CHALLET-HAAS, 1999-2011, v. 1: 41).

Um sinal que é derivado deste é o de flexão especial ou curvatura, onde os sinais seguintes determinam o ângulo de flexão que obtém a extremidade que se curva em uma articulação:

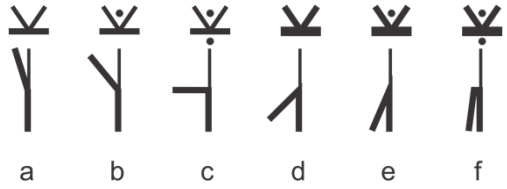

Fig. 10: Os seis ângulos de curvatura (CHALLET-HAAS, 1999-2011, v. 2: 49).

Os grupos de sinais seguintes indicam, respectivamente, a força do gesto (da esquerda para a direita, "forte e leve" e "forte e pesado", "fraco e leve" e "fraco e pesado") e a parte do corpo:



Fig. 11: A força do movimento (CHALLET-HAAS, 1999-2011, v. 1: 71).

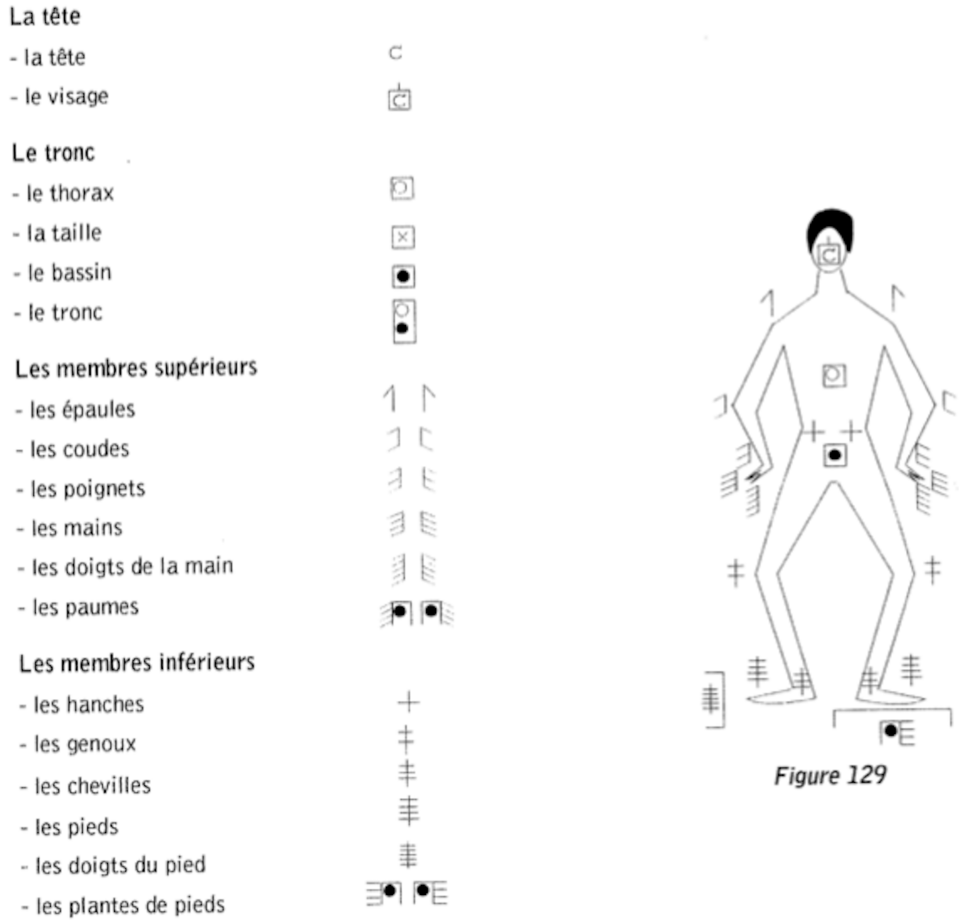

Fig. 12: As partes do corpo (CHALLET-HAAS, 1999-2011, v. 1: 53).

Os sinais de relação são representados por diferentes arcos horizontais e se distinguem uns dos outros segundo o tipo de relação que se estabelece entre dois corpos, ou entre duas partes do corpo, ou entre uma parte do corpo e um objeto. Ela pode, primeiramente, ser de contato e envolver a presença de um toque, o "*toucher*". Este é então representado por um arco horizontal, cujas extremidades ligam duas partes do corpo entre elas, ou uma parte do corpo a algo ou a outra pessoa. Existem diversas variantes segundo o grau de aproximação do contato, onde quanto maior o número de linhas pontilhadas, maior a distância entre os objetos, que estão "quase em contato", e segundo o acréscimo das noções de escorregar ou acariciar (*glisser, caresser*), de sobrepor (*imbriquer*) e de "segurar" (*tenir*).

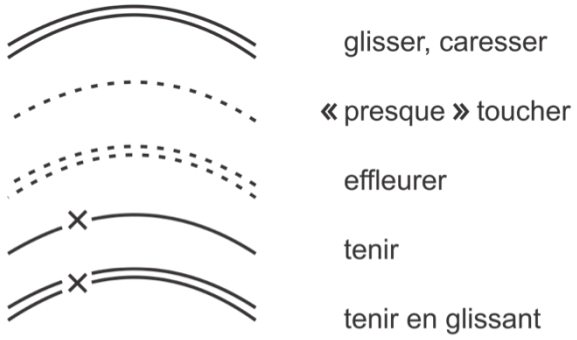

Fig. 13: Tipos de contato (CHALLET-HAAS, 1999-2011, v. 2: 63).

Abaixo estão sinais que indicam uma combinação dos sinais de acento forte e fraco, que indicam diferentes tipos de "ricochetes", onde o movimento se caracteriza por sua elasticidade. Há nestes movimentos sempre duas fases, a primeira acentuada e a segunda relaxada, mas tais ricochetes podem assumir quatro formas distintas, o que nos permite caracterizar as sutilezas do movimento.

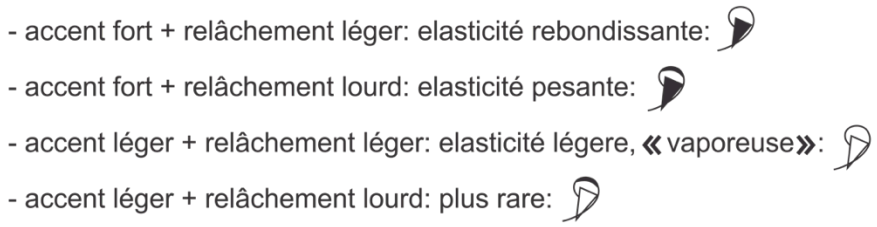

Fig. 14: Sinais de elasticidade (CHALLET-HAAS, 1999-2011, v. 3: 167).

Os sinais de elasticidade constituem uma solução importante para o paradoxo que pode aparecer ao se tentar conciliar, na notação Laban, a grande velocidade de ataque e de "ricochete" que requerem os gestos percussivos, o encadeamento complexo de movimentos que essas ações exigem e sua notação, que poderia dar uma falsa impressão de representar gestos longos ou lentos. De fato, os gestos de percussão de Kampela, por sua natureza enérgica, envolvem uma importante questão da análise do movimento segundo Laban, que diz respeito às noções de energia e de esforço. Tais noções nós as abordaremos de fato em um próximo artigo, embora sejam resvaladas graças à noção de "elasticidade".

Enfim, nós adaptaremos a designação de cada dedo de ambas as mãos segundo o dedilhado convencional do violão, acrescentando esta nomenclatura à Labanotation[6]. Assim, para a mão esquerda, falaremos em dedos *1, 2, 3* e *4*, e, para a direita, *p, i, m* e *a*.

Na Fig. 15 encontra-se, a título de exemplo e de ponto de partida, uma representação ao cinetograma da posição clássica dos braços, antebraços e mãos do violonista, onde há uma posição assimétrica entre os dois lados, tanto no nível de posicionamento dos braços (como se vê abaixo, o braço esquerdo apresenta uma abertura lateral menor que o direito, sendo que o

[6] Na Labanotation existem símbolos para cada dedo, que consiste em colorir um ponto na extremidade de um dos traços, que representam os dedos, no símbolo de "mão" da Labanotation. No entanto, preferimos combinar a nomenclatura do violão àquela para facilitar a leitura do instrumentista.

cotovelo esquerdo aponta para uma diagonal baixa, enquanto o esquerdo está apoiado sobre a caixa de ressonância do instrumento, formando um ângulo de quase 90°, dependendo de cada instrumentista) quanto das rotações das articulações dos cotovelos e punhos (enquanto a rotação em sentido horário do cotovelo esquerdo, indicada pela direção do punho, faz com que a palma da mão "olhe" para trás, a rotação anti-horária do cotovelo direito posiciona a mão em frente à rosácea do violão). Ambas as mãos, no entanto, possuem os dedos em posição "arredondada" em direção à palma da mão. As duas cruzes colocadas no início da pauta, antes da barra dupla, indicam a posição sentada. As pernas estão ligeiramente afastadas e entreabertas; considera-se que, para melhor mobilidade, o violonista não faz uso da posição clássica com uma perna elevada e apoiada sobre um suporte (o "pezinho"), mas que possui seus dois pés apoiados no chão. Nesta postura, o violão encontra-se elevado graças a um suporte que adere à sua lateral inferior e se apoia sobre a coxa esquerda do violonista. Após a barra dupla, os dois círculos brancos indicam um sinal de "pausa", ou seja, que as pernas permanecem nesta posição.

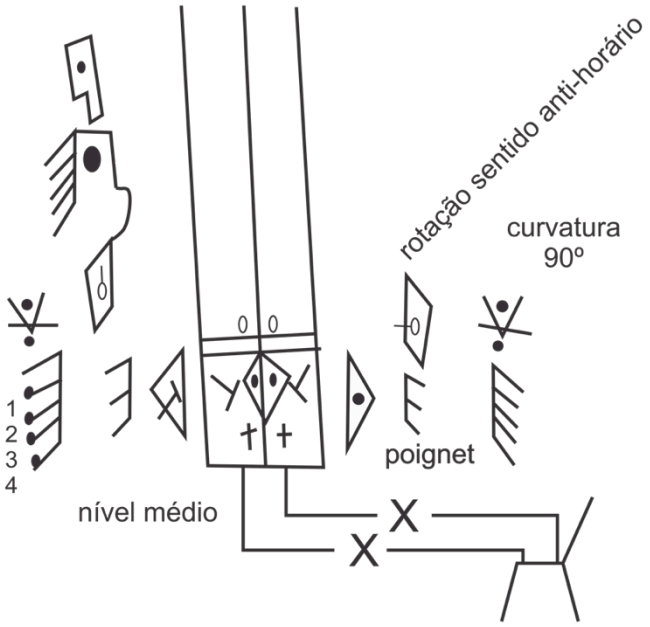

Fig. 15: Cinetograma da posição de base dos braços ao violão.

Estudo coreográfico de cinco efeitos de percussão em *Percussion Study I*

No intuito de aplicar a análise do movimento proposta por Rudolf von Laban aos efeitos de percussão criados por Arthur Kampela, vamos isolar certas partes de *Percussion Study I*, cuja qualidade gestual atraiu nosso interesse; essas passagens serão codificadas de acordo com a nossa leitura da notação Laban. Vejamos os exemplos do compassos 5 e 113, finais das frases 1 e 7: trata-se de duas das cadências rítmicas que pontuam o final das frases da obra e que provocam invariavelmente um grande impacto visual e sonoro por possuírem um forte poder gestual.

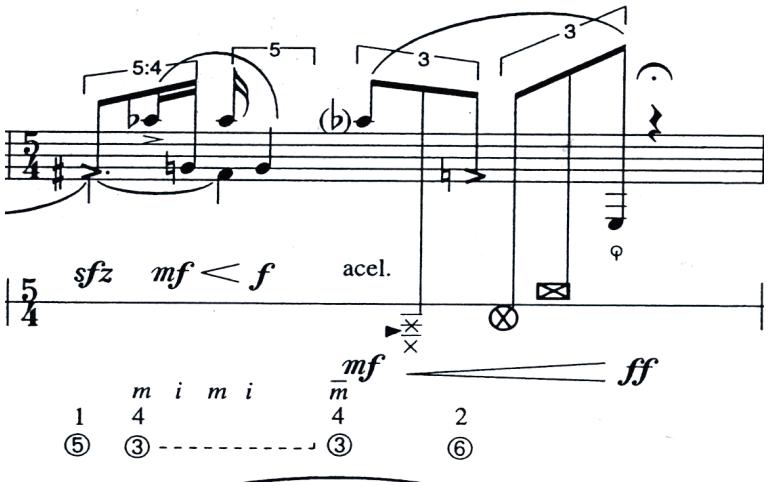

Fig. 16: Compasso 5 (KAMPELA, 1995: 1).

Este compasso se inicia com um Fá♯ realizado enquanto "ligado sem nota precedente", onde o violonista deve "atacar" o dedo da mão esquerda sobre a corda com uma certa velocidade e tônus, a fim de produzir o som requerido. A nota vem, em decorrência, acompanhada do som percussivo e metálico do golpe do dedo sobre a corda grave. No final dessa cadência rítmica, esse gesto de mão esquerda reaparece em meio a uma sequência rápida de cinco gestos percussivos, dos quais três são feitos com o polegar da mão direita ("*Right hand thumb/metallic*", "*Right hand thumb*" e "*pizzicato Bartók*", o último gesto, cujo sinal é convencional dentro do repertório para violão dos séculos XX e XXI), e um com os dedos estendidos da mão esquerda ("*Left hand slap below the neck*")[7]. Veremos que este tipo de sequência virtuose caracteriza as cadências rítmicas dos finais de frases da obra.

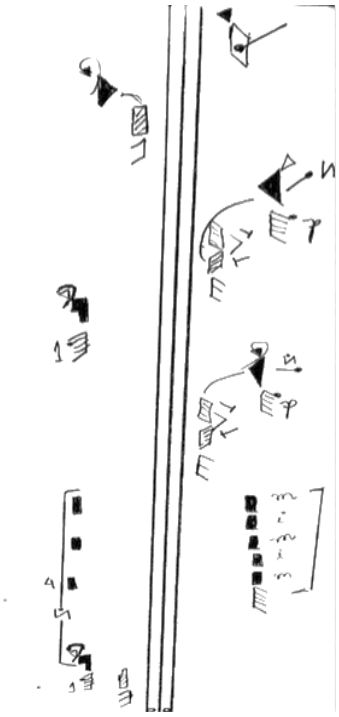

Fig. 17: Cinetograma do compasso 5.

[7] Esses efeitos estão descritos na bula da partitura (Fig. 1).

A interpretação do cinetograma desta passagem nos esclarece, por exemplo, que há uma sequência de ações (incluindo os ligados sem nota precedente na mão esquerda, assim como os vários tipos de percussão, mais o efeito de *pizzicato Bartók*, realizados pelo polegar direito) que requerem movimentos de rotação dos pulsos. Da mesma forma, o penúltimo gesto requer um movimento do antebraço esquerdo a partir do cotovelo. Estes movimentos indiretos, essenciais para o bom desempenho de efeitos, são a fonte de seu impacto gestual e sonoro. Observemos, além disso, os acentos mais ou menos fortes e mais ou menos ricocheteados para cada percussão da mão direita. Provoca bastante efeito o fato dos gestos serem independentes e alternados entre as duas mãos.

Também é notável, quanto às indicações de direção dadas pelos alfinetes (aqui, elas indicam as posições dos gestos de percussão no tampo do violão), que uma boa parte do impacto que têm os efeitos de percussão vem justamente desta multiplicidade de direções e desta intensa "exploração do espaço" do instrumento.

Finalmente, é através da leitura do cinetograma que algumas dificuldades físicas e técnicas se tornam visíveis. Observa-se, por exemplo, que a posição com a qual o polegar direito executa dois movimentos de percussão ("*Right Hand Thumb*", símbolo 1, e "*Right Hand Thumb/metallic*", símbolo 4) é de fato bastante estendida.

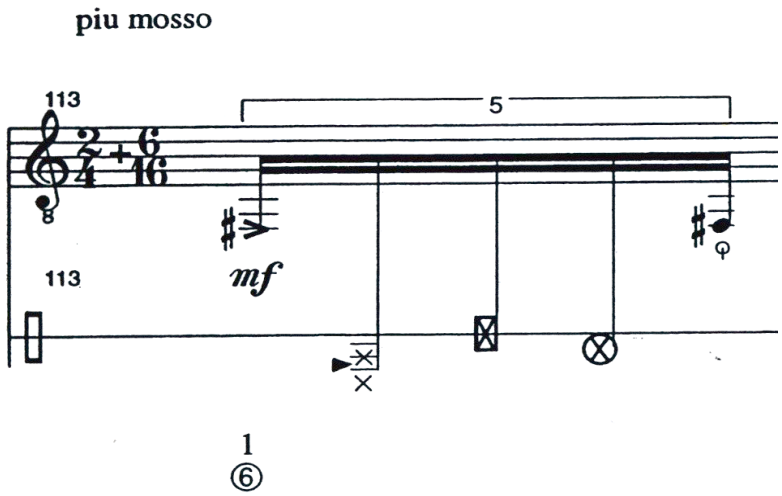

Fig. 18: Compasso 113 (KAMPELA, 1995: 10).

O compasso 113, reproduzido na Fig. 18, constitui, em sua primeira metade, nosso outro exemplo de cadência rítmica. Ele aparece como final da 7ª frase, sendo que, como demonstrou Cury (2006: 69-76), estas frases se alternam aos efeitos destacados no manuscrito pelo próprio compositor, cujos exemplos olharemos a seguir. Nesta cadência, mais uma vez, observa-se a sequência virtuosa de percussões.

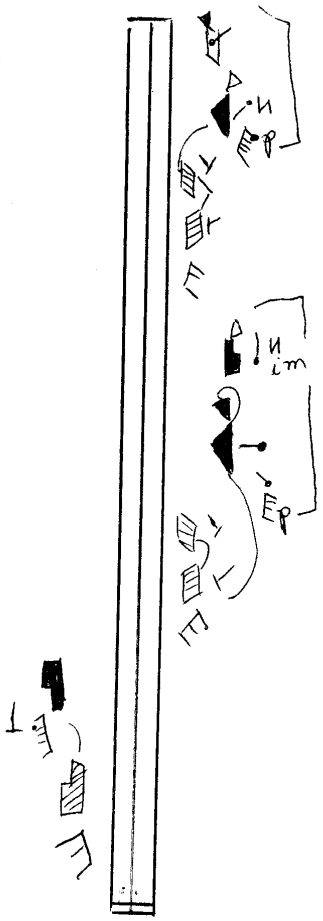

Fig. 19: Cinetograma do compasso 113.

No exemplo acima causa impacto o grande número de gestos realizados apenas com a mão direita (daí o número de símbolos escritos do lado direito do cinetograma). Também vale observar que, para uma cadência rítmica quase que exclusivamente feita com percussões de mão direita, o que mais a torna virtuosística é a amplitude gestual, que deve percorrer uma grande distância no tampo do violão para encadear os efeitos de números 3 e 1[8].

A frase 6, segundo a divisão formal estabelecida por Cury (2006: 74-76), é outro exemplo que merece atenção, porque pede ao braço direito para se estender verticalmente, atingindo o ponto mais baixo do tampo do violão (do que decorre o sinal de grande amplitude da Labanotation). É com esta técnica que Kampela introduz, entre os compassos 48 e 49, um "gesto sonoro" em *ostinato* que imita um som de sapateado, obtido pela percussão dos dedos em arpejo, em uma sucessão rápida dos dedos anular, médio e indicador sobre a lateral do violão, e o polegar sobre o tampo (segundo a bula, deve-se tocar na borda lateral o mais longe possível da mão que toca sobre a escala). Ao mesmo tempo, a mão esquerda sozinha realiza um gesto melódico que também se repete em *ostinato*, combinando ligados sem nota precedente com a primeira corda solta que é tocada por um dedo da mão esquerda. O fato de a mão esquerda tocar uma corda solta, com uma técnica que normalmente é atribuída à mão direita (pulsar a corda), é em si inovador, e se torna um recurso que permite às duas mãos se tornarem independentes uma da outra.

[8] Remete-se à bula da partitura (Fig. 1).

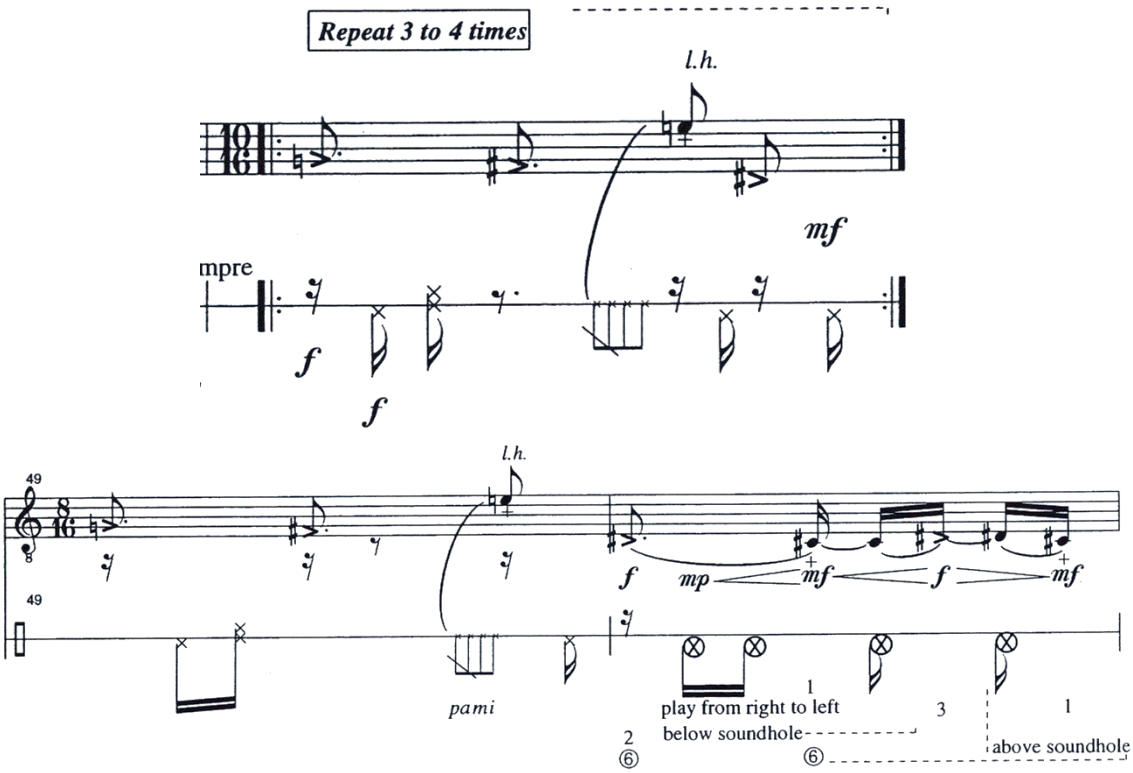

Fig. 20: Compassos 48-50 (KAMPELA, 1990: 4).

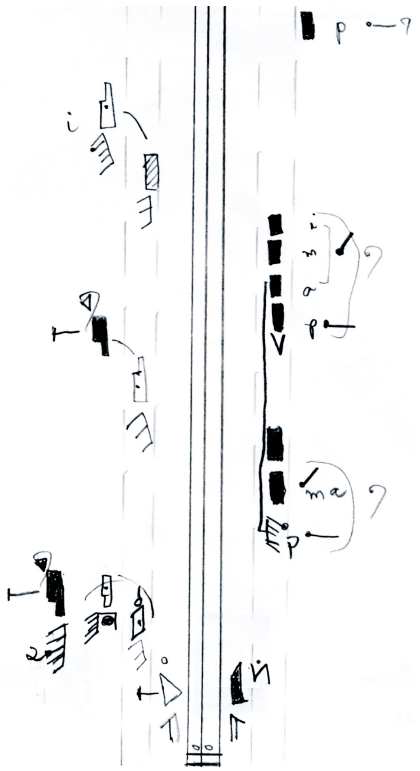

Fig. 21: Cinetograma do compasso 49.

Para dar conta de indicar, nesta passagem, não apenas os gestos dos dedos, mas a amplitude e o ângulo em que o braço direito está flexionado (que varia enquanto a mão direita se desloca da direita à esquerda abaixo da rosácea), é necessário acrescentarem-se colunas suplementares ao cinetograma, que dizem respeito à postura assimétrica que adotam o tórax e os braços, e à posição ultraestendida do braço direito (o sinal de grande amplitude acrescido de um ponto indica, na Cinetografia, esta maior extensão). Paralelamente, o caráter excepcionalmente sutil e *piano* destas percussões de unha, se comparadas aos outros efeitos de percussão presentes na peça, se repercute também no tipo de ricochete existente, mesmo nos movimentos do polegar.

Passaremos a dois exemplos que mudam de natureza, pois constituem dois "efeitos", assim designados e colocados em evidência por Kampela no manuscrito de sua partitura. Consideremos o primeiro exemplo, indicado por Kampela como sendo o "efeito 7" (compassos 76 a 81). Ele é constituído de uma frase composta por gestos de percussão, dos quais um Ré♯ grave é produzido por um dedo da mão esquerda que faz um ligado sem nota precedente. Além dele, aparecem percussões secas, intercaladas com uma corda solta (o Mi da primeira corda). Este motivo ou padrão é em seguida variado e repetido algumas vezes. É na maior duração deste elemento percussivo e quase temático que reside a principal diferença entre um "efeito" e uma "cadência rítmica", que é aqui sempre pontual, rápida e inédita.

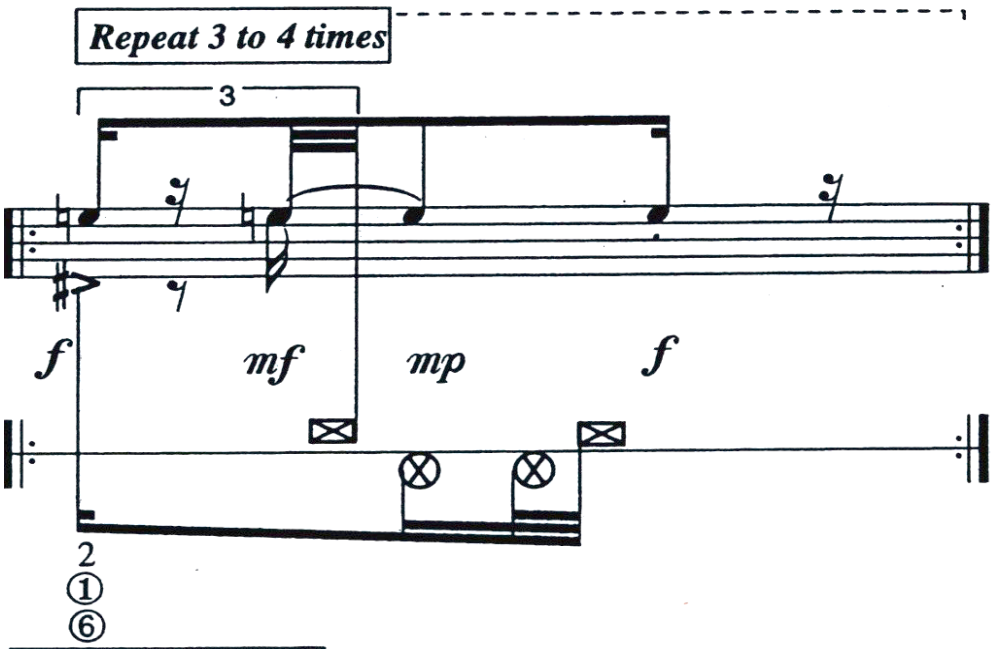

Fig. 22: Figura recorrente nos compassos 76-81(KAMPELA, 1995: 7).

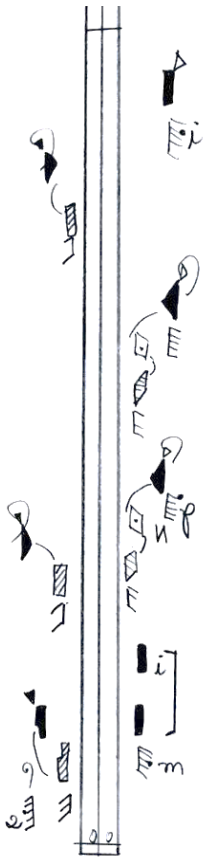

Fig. 23: Cinetograma dos compassos 77, 79 e 81.

Nesta passagem, a repetição motívica facilita a transmissão de um forte elemento rítmico, que se alia ao poder visual dos efeitos de percussão para criar um elemento preciso e marcante. Observemos a diferença entre os sinais de elasticidade de ricochete ("rebondissante") e a vaporosa. A mesma percussão não possui, no exemplo, o mesmo tipo de elasticidade, posto que o caráter do movimento é diretamente ligado à agógica e à rítmica. Enfim, é notável o primeiro gesto dessa figura, que apresenta simultaneamente dois sons produzidos de modo perfeitamente independente entre as duas mãos (a esquerda realiza um Ré♯ grave graças à técnica de "ligado sem nota precedente", enquanto a direita realiza um Mi agudo na primeira corda solta). Essa emancipação de um braço com relação ao outro, embora já tenha sido buscada por outros compositores dos séculos XX e XXI, ainda é inusitada. Ela é o que confere, em grande parte, um caráter coreográfico ao movimento que o violonista realiza em *Percussion Study I*.

Uma "improvisação guiada" aparece entre os compassos 82 e 94 (designada como "efeito 8" no manuscrito). Para "improvisar", o intérprete recebe pequenas frases, todas baseadas em um gesto sonoro, que varia sutilmente entre as frases, e que ele deve utilizar na ordem que quiser.

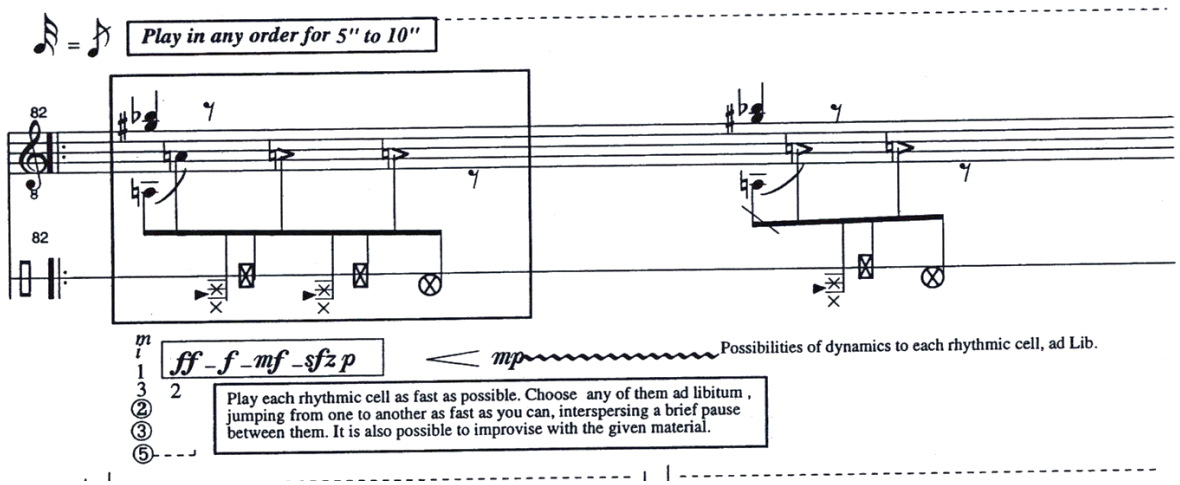

Fig. 24: Compasso 82 (KAMPELA, 1995: 8).

O efeito combina sons produzidos de maneira tradicional, ligados com e sem nota precedente e diferentes percussões, multiplicando-as progressivamente. A um determinado momento, um *pizzicato Bartók* é acrescido ao final das frases, aumentando ainda mais o efeito visual e sonoro da passagem.

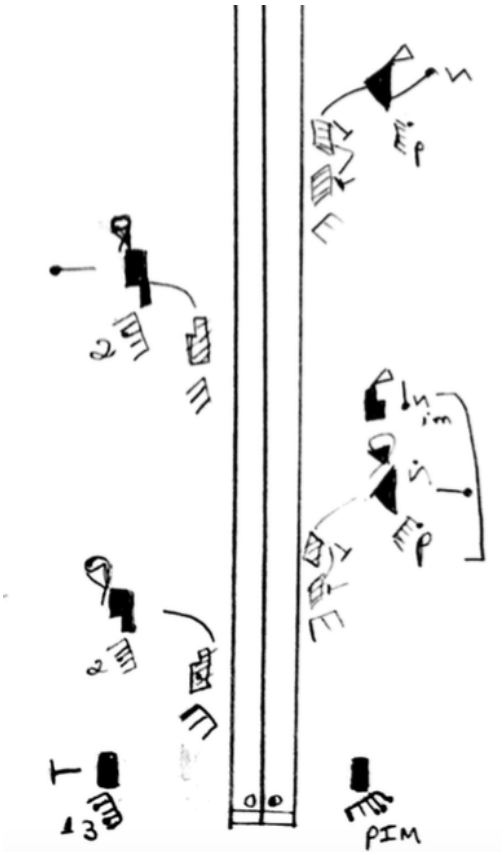

Fig. 25: Cinetograma do compasso 82 (2° gesto sonoro).

A alternância muito rápida de numerosos gestos de percussão de mão direita, ora com o polegar na parte superior do tampo, ora com os dedos anular, médio e indicador, na sua parte inferior, produz uma "mecânica" geral de mão direita que lembraria a de um pandeiro (CURY, 2006: 63). A mão direita se arqueia em forma de concha, e essa alternância alto-baixo cria um efeito exponencial de exploração espacial do tampo do violão, pois ele tem, em cada frase, um número variável de repetições desses mesmos elementos. Notemos o sinal de grande amplitude que representa o deslocamento rápido e significativo da mão acima da superfície do tampo, onde há a necessidade de uma grande mobilidade do pulso, que se flexiona e se estende sucessivamente. Notemos, enfim, nos gestos de percussão da mão direita, a diferença de posição do alfinete, que caracteriza as diferentes percussões próprias da Tapping Technique.

Considerações finais

Nosso trabalho nos permitiu identificar alguns dos movimentos e manipulações instrumentais que levam o violonista dos *Percussion Studies* a atribuir-lhes uma qualidade coreográfica, em particular, a proliferação e o encadeamento contínuo de novos gestos instrumentais, de técnicas expandidas e, sobretudo, de técnicas percussivas sobre as diferentes partes do violão, explorando seu espaço físico e ampliando suas dimensões sinestésicas, sonoras e visuais.

A notação de cinetogramas nos permitiu, por exemplo, compreender a maneira pela qual Kampela estabeleceu uma série de técnicas de polegar da mão direita que exigem gestos muito rápidos e ágeis do pulso direito. Esta constatação, juntamente com o estudo da questão anatômico-fisiológica do instrumento, nos leva a questionar a postura clássica do violão, que parece não se adequar a este tipo de obra. Pode-se mesmo observar que a grande mobilidade que *Percussion Study I* requer do pulso direito, especialmente nas percussões e rotações do polegar (e que também pode ser encontrada no pulso esquerdo, sobretudo na realização de ligados sem nota precedente), demanda uma maior flexibilidade e prontidão físicas, que questionam a rigidez da postura clássica do violonista.

A compreensão do movimento no espaço, da exploração do objeto-instrumento como um elemento tridimensional, que possui uma presença física com a qual o *performer* deve poder "dialogar" também espacialmente, nos leva a imaginar um instrumentista mais envolvido com a questão da ampliação de seus gestos, com suas direções ósseas, com a flexibilidade de seu corpo inteiro.

Daí a necessidade que vemos de se ampliar a maneira como "concebemos" um violonista, assim como qualquer instrumentista. Partindo do princípio de que ele "toca" seu instrumento não mais apenas com os dedos, mas com seu corpo todo e sua respiração, há-se que chegar ao instrumento de maneira mais orgânica, e esta organicidade há de estar cada vez mais (e sob diferentes premissas) no próprio pensamento criador do compositor, como é o caso no *Percussion Study I* de Arthur Kampela. Levando esta proposta ao extremo, mesmo no caso de músicas aparentemente "virtualizadas", que se escutam a partir de dispositivos eletrônicos, há-se de pensar na questão da presença física, da prontidão, do relaxamento, do tônus, do "estar em cena", do estar ereto ou sentado, da organicidade na ocupação espacial daquele que, onde quer que esteja, no palco ou não, promove uma escuta musical…

A relevância deste aspecto adota muitas formas: terapêutica (considerando o bem-estar físico desse músico), energética (pois a energia é diretamente ligada, ao mesmo tempo, ao movimento e à expressão musical), e de entendimento de um complexo espaço-temporal que compreende o fenômeno do fazer musical. Pretendemos abordar estes diferentes enfoques da questão do gesto, do movimento, da energia e da preparação física do *performer* em futuros textos.

A notação coreográfica do movimento não dá conta, evidentemente, de descrever o fenômeno sonoro – problema frente ao qual mesmo a notação musical não cessa de se questionar. No entanto, ela nos abre perspectivas de completar nossa maneira de registrar e, mais ainda, de compreender, o processo do "fazer musical" no tempo e no espaço. Parece-nos ademais merecer atenção a ideia de se encontrar um equilíbrio no detalhamento dos micromovimentos e na compreensão mais geral dos gestos instrumentais, pois a Labanotation é um sistema que permite esmiuçar o movimento com alto grau de precisão. No entanto, a descrição pela descrição nos faria perder o foco de nossa investigação; torna-se assim necessário, ao abordarmos este sistema, encontrarmos uma medida razoável que nos permita conjugar a ideia de gestualidade musical com aquela de uma gestualidade física.

Referências

BORTZ, Graziela. *Rhythm in the Music of Brian Ferneyhough, Michael Finnisy, and Arthur Kampela:* A Guide For Performers. Tese (Doutorado em música). The City University of New York, Nova Iorque, 2003.

CHALLET-HAAS, Jacqueline. *Grammaire de la notation Laban*: cinétographie Laban. Pantin: Centre national de la Danse, 1999-2011. 3 v.

CURY, Fernando Savio da Conceição. Análise dos elementos composicionais da obra violonística de Arthur Kampela. *Revista do Fórum Internacional de Estudos em Música* e *Dança*, [s.l.], v. 2, n. 2, p. 78-87, 2013. Disponível em: <http://revistas.ua.pt/index.php/postip/article/view/3413/3162>. Acesso em: 8 dez. 2017.

_____. *Percussion Study I, de Arthur Kampela :* um guia para intérpretes. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

DUPUY, Dominique La danse qui fait parler la danse (préambule). In: CHALLET-HAAS, J. (Org.). *Grammaire de la notation Laban:* cinétographie Laban. Pantin: Centre national de la Danse, v. 1, 1999. p. 5-6.

FERNANDES-WEISS, Ledice. Le geste en lien avec le son: lecture cinétographique du jeu du guitariste dans Percussion Study I d'Arthur Kampela. In: LA PENSEE SONORE DU CORPS: Corps, son et technologies entre théories et pratiques, 2016, Université Côte d'Azur. *Anais do colóquio.* Nice: 2017, p. 1-18.

FERRAZ, Silvio. De Tinnitus a Itinerarios do Curvelo. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 17., 2007, São Paulo. *Anais*.... São Paulo: 2017. p. 1-10. Disponível em: <http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/composicao/comp_SFerraz.pdf >. Acesso em: 8 dez. 2017.

KAMPELA, Arthur. *Danças Percussivas* (*Percussion Study I and II*). [s.l.]. Edição particular do compositor, 1995. Partitura.

_____. Entrevista concedida a Ledice Fernandes-Weiss em 8 jul. 2017. São Paulo, 2017. Arquivo de vídeo em formato mp4.

Ledice Fernandes-Weiss é violonista e doutora em Música, formada no Brasil, na Alemanha e na França, com Edelton Gloeden, Turibio Santos, Paul Galbraith, Franz Halasz, Pablo Marquez e David Russell. Obteve diversos diplomas artísticos, dentre os quais o Meisterklasse da Hochschule Nürnberg-Augsburg. Já se apresentou em diversos países como solista, em formações camerísticas ou em projetos teatrais. É professora de violão e de projetos teatro-musicais na AMD/CCMP na França. Ledice é bacharel em Artes Cênicas pela USP e mestre em Música pela UFRJ. Produziu um Master II na Universidade de Lyon e uma tese de doutorado acerca do papel do violão em obras de teatro musical do século XX. Atualmente realiza um pós-doutorado financiado pela FAPESP na ECA-USP. Dentre suas publicações mais recentes, destacam-se aquelas para as Journées d'Etude (Nice, 2016), Vortex (2015) e Abrapem (2014). ledicefelice@gmail.com