

A análise dinâmica dos gestos violonísticos em *Micro Study 3*, de Arthur Kampela

Ledice Fernandes Weiss
ECA-USP/FAPESP

RESUMO

Este ensaio tem como objetivo realizar uma análise dos gestos instrumentais ao violão de uma obra recente de Arthur Kampela, *Micro Study 3*, que elabora técnicas de abafamento e de multifônicos ao violão. Almejando conduzir esta análise pelo domínio de sua expressão dinâmica, abordamos seus aspectos geométricos e fisiológicos apenas sumariamente, nos concentrando sobretudo em ferramentas de compreensão dinâmica oriundas da *Eucinéctica*, ciência criada por Rudolf Laban, tais como os fatores do movimento, as ações básicas do esforço e os conceitos de impulso e energia. Confrontamos tais noções com tipologias de gestos instrumentais propostas por autores tais como Godøy e Delalande e procuramos compreender a natureza da fluência sonora e cinética nos gestos majoritariamente secos e percussivos da obra de Kampela. Para tanto, isolamos quatro passagens desta, nas quais os encadeamentos gestuais são observados sob o ponto de vista da dinâmica do movimento.

PALAVRAS-CHAVE: EUCINÉTICA. RUDOLF LABAN. ARTHUR KAMPELA. GESTO INSTRUMENTAL. ANALISE DO MOVIMENTO.

ABSTRACT

This essay aims to do an analysis of the instrumental gestures on the guitar of a recent work by Arthur Kampela, *Micro Study 3*, which works out damping and multifonic techniques on the guitar. Aiming to focus this gestural analysis from the dynamic and expressive point of view, we approach its geometrical and physiological aspects only briefly, focusing mainly on analytic tools borrowed from Rudolf Laban's Eukinetic, such as the factors of movement, the basic actions of effort, and the concepts of impulse and energy. We put these notions together with some typologies of the instrumental gesture proposed by authors such as Godøy and Delalande and seek to understand the nature of sound and kinetic fluency in the mostly dry

and percussive gestures of Kampela's work. To this end, we isolate four passages from it, in which the gestural threads are observed from the point of view of the dynamics of movement.

KEY WORDS: EUKINETICS. RUDOLF LABAN. ARTHUR KAMPELA. INSTRUMENTAL GESTURE. MOTION ANALYSIS.

1. Introdução

O objetivo deste trabalho é realizar uma análise gestual dos movimentos do violonista em *Micro Study 3* do compositor carioca Arthur Kampela. As ferramentas de análise empregadas são majoritariamente inspiradas pelas teorias do movimento desenvolvidas pelo coreógrafo húngaro Rudolf Laban (1879-1958), a partir da sistematização do que ele denominou *Eucinéctica*, ciência que aborda, dentro do estudo do movimento, suas qualidades dinâmicas e expressivas.

Micro Study 3 é uma peça recente (2018) para violão solo do compositor carioca Arthur Kampela (1960). Em comparação com outras peças suas para o instrumento, trata-se de uma obra relativamente curta, de apenas três páginas; isto é um indício que comprova a intenção do compositor, fazer um ciclo de micro-estudos, onde estariam contidos, de forma sintética e simples, todos os recursos técnicos instrumentais - à maneira clássica como a forma *Estudo* é concebida - que ele inventara em sua série anterior para violão, chamada *Percussion Studies*. Embora esta última série, iniciada em 1990, ainda não tenha sido considerada como “concluída”, a iniciativa didática dos *Micro Studies* dialoga concomitantemente com ela; assim, *MS3*, que desbravarei nas páginas a seguir, antecipa gestos técnicos que o compositor acaba de formalizar, e que formam o substrato temático de *Percussion Study 8*, ainda inacabado¹. Por esta razão, o *Micro-study 3*, este sim concluído, consiste na melhor pista possível para se vislumbrar o último dos *PS*. De maneira recíproca, proporei exemplos filmados a se extraírem de gravações dos *Percussion Studies 1, 2, 4 e 5* (em casos de recursos técnicos similares), uma vez que a única gravação existente de *MS3*, da mão do próprio compositor, não está disponível em linha. Atualmente, Kampela compôs os três primeiros estudos deste jovem ciclo: *Micro Study 1*, sobre harpejos; *Micro Study 2*, sobre

¹ Diga-se de passagem, os *Percussion Studies* de números 6, 7 e 8 encontram-se praticamente na mesma situação: tendo eventualmente já sido tocados em público, estando parcialmente terminados, nenhum dos três foi registrado sob a forma escrita (Kampela, 2019).

a técnica do *glissando*; e *Micro Study 3*, sobre notas abafadas. Os dois primeiros ainda não foram notados em forma escrita (Kampela, 2019).

Nas obras de Arthur Kampela, tão determinante quanto o som musical é o gesto que o produz; em sua composição iminentemente *gestual*, o movimento do intérprete, de seu corpo todo, acionado dos pés à cabeça, e sobretudo a gesticulação das mãos e braços na empreitada de *dominar* o instrumento são considerados parte da composição - uma de suas categorias (Kampela, 2017). O *domínio* do movimento, que o músico como o bailarino possuem, é descrito por Silva como representando não apenas “um fato físico mas também um complexo de variadas expressões” (Silva, 2006: 211). Acerca da atividade propriamente instrumental, em que o gesto se vê codificado, este teria, para a autora, o poder de resgatar “o indivíduo dos automatismos e da massificação” e de lhe atribuir uma “consciência de si mesmo” (Silva, 2006: 212). De fato, as obras instrumentais de Kampela, ao atribuírem seqüências de movimentos extremamente coreográficos e, em sua velocidade e na independência de cada membro, por vezes extremamente complexos, despertam no instrumentista uma consciência corporal que, de praxe, o violonista não possui.

Rudolf von Laban, que foi quem criou, nas décadas de 1930 e 1940, a primeira, e até hoje a maior referência como sistema *gramatical* do movimento, empreendeu em seus estudos, diversas comparações entre a música e o movimento. Suas ideias, que serão aplicadas ao longo deste artigo como ferramentas de análise dinâmica de *Micro Study 3*, veiculam noções como a de ritmo e andamento de um movimento, e atribuem qualidades expressivas, associadas a tipos de gestos, aos movimentos implicados na ação de tocar um instrumento. Assim,

Quando se examina o ritmo de um movimento, deve-se também considerar o tempo, isto é, as variações de velocidade e lentidão. Ao tocar um instrumento musical, percebemos claramente a rapidez de movimentos de produção de sons que se assemelham a chicotadas, batidas, tamboriladas e beliscões, e a lentidão em ações de puxar, deslizar, tremular e apertar.

Certos sinais e termos musicais como *sostenuto*, *presto*, *forte*, *piano*, *glissando*, *staccato*, etc., indicam o caráter dessas ações no sentido dinamosférico, isto é, o tipo de tensão corporal com a qual o instrumento deve ser tocado² (Laban, 2003: 109).

² “Quand on examine le rythme d’un mouvement, on doit aussi considérer le tempo, c’est-à-dire les variations de rapidité et de lenteur. En jouant d’un instrument de musique, nous sentons clairement la rapidité dans les mouvements producteurs des sons tels que fouetter, frapper, tapoter et pincer et la lenteur dans les actions de tirer, glisser, flotter et presser.

Certains signes et termes musicaux tels que *sostenuto*, *presto*, *forte*, *piano*, *glissando*, *staccato*, etc., indiquent le caractère de ces actions dans le sens dynamosphérique, c’est-à-dire le type de tension corporelle avec laquelle l’instrument doit être joué.”

2. Rudolf Laban e a Eucinética

Filho de pai general, Rudolf Laban-Varalja não frequentou regularmente uma escola por ter passado a infância mudando de cidade. Ainda assim, ter-se-ia auto educado de maneira fortemente eclética, influenciado pela filosofia chinesa, pelos pensamentos de Nietzsche, Freud, Jung, da maçonaria e da antroposofia de Rudolf Steiner (Mommensohn; Petrella, 2006: 40). Laban denominou o sistema que criou de estudo do movimento humano de *Coreologia*, significando a lógica ou ciência dos círculos. Laban teria tirado inspiração, ao formular seu sistema e ao nomeá-lo³, dos princípios da harmonia formulados por Platão e Pitágoras, baseando-se, em seguida, em conceitos geométricos e musicais. A Coreologia seria, assim, entendida “não só como um estudo geométrico, mas também como ‘um tipo de gramática e sintaxe da linguagem do movimento, pela qual se compreende além da forma externa, o conteúdo mental e emocional’” (Mommensohn; Petrella, 2006: 44-45).

A Coreologia labaniana divide-se em três grandes áreas: a Eucinética, a Corêutica e a Cinetografia (ou *Labanotation*). Na primeira, Laban estudou as dinâmicas, o ritmo do movimento e seus aspectos expressivos; na segunda, estudou as formas espaciais; na terceira, estabeleceu uma forma de escrita do movimento. Dentre as três áreas, aquela que me interessará aqui é a primeira, por tratar de seu aspecto dinâmico e rítmico⁴, e por partir de uma observação fundamental sobre a origem das ações corporais, posturas e gestos - que se encontra, por sua vez, nos impulsos ou atitudes internas (Lacava, 2006: 155).

A reflexão sobre tais impulsos nos propicia pontes diretas com a noção de expressão e interpretação musicais, posto que estão diretamente relacionados, no pensamento de Laban, às noções de *Esforço* e de *Energia*. Desta forma, a análise das propriedades expressivas do som musical estará, em minha análise, perfeitamente vinculada aos aspectos qualitativos e dinâmicos do movimento, que são responsáveis pela expressão do corpo. Com respeito à Eucinética, Mommensohn e Petrella afirmam:

³ *Choreosophia* : do grego antigo *choros*, que significa ‘círculo’, e *sophia*, que significa sabedoria (Mommensohn; Petrella, 2006: 44).

⁴ Para um estudo cinetográfico dos movimentos do músico, se referir a nosso artigo “Estudo do gesto instrumental sob o prisma da *Labanotation*: o exemplo da *Tapping technique* em *Percussion Study I* para violão solo de Arthur Kampela” (2018).

Valendo-se das similaridades rítmicas entre a dança e a música, [Laban] observou que também havia diferenças entre elas, pois embora muitos passos de dança possam ser contados, obedecendo a um ritmo métrico, o mesmo não ocorre com os gestos. Com isso, Laban percebeu que as ações do corpo, tanto as posturas como os gestos, se originam de impulsos internos (Mommensohn; Petrella, 2006: 45).

O conceito de *Esforço* se relaciona, desta forma, à “expressão externa da energia vital interior” (Rengel, 2006: 123), atribuindo ao impulso qualidades reconhecíveis que, por sua vez, são determinadas pelos *quatro fatores do movimento*, um dos tópicos mais divulgados do sistema de análise do movimento de Laban: espaço, peso, tempo e fluência. Particularmente, me interessa aplicar os conceitos de dinâmica e esforço de Rudolf Laban ao movimento dos membros superiores, que são a parte do corpo que mais entra em jogo quando o violonista, e de modo geral todo instrumentista, está em atividade. Em um texto publicado após sua morte por sua última companheira e parceira no trabalho, Laban terá formulado a seguinte ideia a este respeito:

As faces e as mãos dos seres humanos e as cabeças e patas dos animais são muitas vezes usadas como indicativas da similaridade entre humanos e animais. As faces e as mãos dos adultos humanos podem ser consideradas como tendo sido moldadas por seus hábitos de esforço. A forma de seus corpos, incluindo a da cabeça e a das extremidades, significa talvez uma disposição natural de esforço e pode ser vista como manifestações de esforço ‘congeladas’. As formas de natureza constitucional, porém, são muito menos reveladoras do que os movimentos, principalmente aqueles que se denominam movimentos de sombra. Estes são movimentos musculares minúsculos, tais como o erguer de uma sobrancelha, uma sacudidela de mão ou um rápido pisotear do pé, os quais apenas têm valor expressivo. São em geral executados inconscientemente e muitas vezes acompanham, à maneira de uma sombra, os movimentos da ação com objetivo, daí a denominação escolhida. (Laban; Ullmann, 1978: 34-35)

Quanto aos fatores do movimento, estes também podem ser chamados de elementos do esforço, embora a diferenciação de uma ou outra terminologia se dê no fato da segunda se relacionar a um componente mais interior, enquanto que a primeira se refere à sua forma exterior. Como explica Rengel, “fator de movimento e elemento do esforço são instâncias de um mesmo conceito. Vale destacar uma diferenciação: ‘elemento do esforço’ é o conteúdo/forma ou *effort/shape*, ou seja, um conteúdo ‘interno’ que se torna visível, a olho nu, em forma. É importante ficar claro que não há, em Laban, distinção ou hierarquia entre conteúdo e forma. Escreve-se e diz-se: ‘conteúdoforma’” (Rengel, 2006: 124).

As qualidades expressivas do impulso⁵, identificáveis através dos quatro fatores do movimento, são representadas por seus dois extremos, o espaço sendo qualificado de *direto* (também chamado de linear) ou *flexível*, o peso, de *firme* (“com energia”, “lutante” ou “resistente”) ou *suave* (relaxado, “indulgente” ou “complacente”), o tempo, de *súbito* (curto) ou *sustentado* (prolongado) e a fluência, de *livre* (liberta) ou *controlada*⁶.

Aplicarei como ferramentas de análise em especial as qualidades do movimento firme ou suave (com relação a seu peso) e súbito ou sustentado (com relação ao seu tempo). Souza tem dois pronunciamentos significativos com relação ao fator-peso, nos quais se apreende uma ferramenta de análise que aplicarei abaixo, na seção 7 deste artigo:

O peso se refere à nossa resistência e relaxamento muscular em relação à gravidade. [...] Ao relaxar o corpo em direção à força da gravidade, permitimos que ele adquira uma qualidade suave e leve do movimento, enquanto na resistência contra a força da gravidade adquirimos uma qualidade firme e forte em nossos movimentos (Souza, 2014: 51).

Peso não tem a ver necessariamente com pesado ou leve [...] Constatamos que o centro de leveza (parte superior do corpo) realiza melhor a qualidade suave, enquanto o centro de gravidade (parte inferior do corpo) realiza melhor o peso firme. » (Souza, 2014: 52)

Quanto ao fator-tempo, que se refere à questão da velocidade e duração do movimento, ele é, em um extremo, *súbito*, e “ocorre quando o movimento apresenta uma velocidade rápida e uma duração curta, na qual a aceleração ocorre de forma repentina e breve” e proporciona uma “sensação de instantaneidade”. No outro extremo, o tempo sustentado caracteriza um movimento que “apresenta uma velocidade lenta e uma duração longa, ocorrendo uma desaceleração prolongada” cuja sensação seria de permanência (Souza, 2014: 53).

Outra ferramenta de análise que aplicarei aos gestos instrumentais do violonista constitui as *oito Ações Básicas do Esforço*, cuja sistematização é outro dos preceitos da Eucinéctica mais divulgados nos meios da dança. As ações básicas, apresentadas

⁵ “Qualidades expressivas do movimento”, ou “qualificação dos fatores do movimento segundo seus dois extremos” são maneiras equivalentes de se denominarem os mesmos quatro pares de qualidades de cada fator do movimento. Laban e Ullmann (1978: 117) adotam ainda uma outra definição para descrever essas qualidades, explicando: “duas atitudes mentais principais que envolvem, por um lado, uma função objetiva e, por outro, a sensação do movimento” (Laban; Ullmann, 1978: 117).

⁶ A nomenclatura das qualidades/atitudes de cada fator do movimento varia segundo a tradução. Afim de facilitar a compreensão desta imbricada classificação, pus entre parênteses, quando há diferença, a versão utilizada na tradução brasileira da obra *Dominio do Movimento* (Laban; Ullmann, 1978:114). As denominações que não estão entre parênteses, encontram-se nas versões de Lacava, Mommensohn e Petrella e Rengel (vide bibliografia abaixo).

na tabela abaixo, nascem da combinação das qualidades extremas de três dos fatores do movimento, excluindo o fator-fluência:

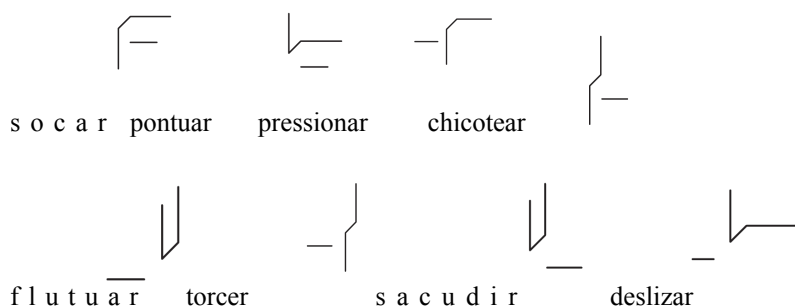
Ações básicas	Peso	Tempo	Espaço
Socar	firme	súbito	direto
Pontuar	suave	súbito	direto
Pressionar	firme	sustentado	direto
Chicotear ou Talhar	firme	súbito	flexível
Flutuar	suave	sustentado	flexível
Torcer	firme	sustentado	flexível
Sacudir	suave	súbito	flexível
Deslizar	suave	sustentado	direto

Tab.1: As oito ações básicas do Esforço segundo R. Laban.

Se compararmos uma ação básica qualquer com as ações suas vizinhas, observa-se que a alteração em apenas um dos fatores provoca a mudança de uma ação em outra. Como exemplo,

O soco é relativamente rápido. Se se modifica (quer dizer, retarda) a velocidade do soco, este se transforma numa pressão. Quando a força do soco é diminuída, este torna-se um pontuar leve. Soco sempre se dá em linha reta; quando assume uma curva gradual, o trajeto deste movimento vai ser aos poucos conduzido para um talhar. » (Laban; Ullmann, 1978: 184).

As oito ações de base são representadas por gráficos com fins de análise. Abaixo, suas representações gráficas respectivas, segundo a escrita do movimento proposta por Laban.



Ex. 1: As oito ações de base segundo a notação Laban (Challet-Haas, 2011, v.3: 183)

Atentemo-nos ao fato de as ações de esforço tenderem a se encadear, na vida comum, de maneira natural e fluida, sem passagens extremas entre ações opostas, mas através de transições, como explicam Laban e Ullmann na citação abaixo. No entanto, em se tratando da execução instrumental das peças de Kampela, as mudanças de humor no sequenciamento de gestos acontecem, em determinados casos, de ser relativamente inesperadas.

Em circunstâncias normais, nenhuma pessoa mentalmente sadia saltará de uma qualidade para a que lhe é contrastante devido ao grande esforço nervoso e mental envolvido em mudança tão radical. Se o indivíduo muda repentinamente de uma disposição de pressão [...] para uma de sacudir [...], isto indica forte tensão ou excitação interior. Situações deste porte evidentemente podem ocorrer, mas sempre sinalizam o perigo de alta tensão interna (Laban; Ullmann, 1978: 182-183).

3. O fator-Fluência do movimento e a ideia de Fluxo sonoro

Rudolf Laban encontra na fluência do movimento um denominador comum às artes performáticas em geral; a *fluência* se manifesta nos movimentos corporais, inclusive no contato com o instrumento musical e no das cordas vocais. A estes movimentos relacionados ao corpo do próprio performer, acrescentarei a seguir o movimento que se cria fora dele, por exemplo, no som.

As ideias e sentimentos são expressos pelo fluir do movimento e se tornam visíveis nos gestos, ou audíveis na música e nas palavras. A arte do teatro é dinâmica, porque cada fase da representação some quase que imediatamente após ter aparecido. Nada permanece estático e é impossível realizar-se um exame demorado dos detalhes. Na música, um som sucede ao outro e o primeiro morre antes que seja ouvido o seguinte (Laban; Ullmann, 1978: 29).

Assim, desejo discutir as interseções e as diferenças entre os conceitos de *fluência* (livre ou controlada) segundo a terminologia de Laban, e de *fluxo* sonoro apresentada por autores que tratam da questão do gesto musical. Em ambos os casos, o fluxo e a fluência implicam a presença ativa do elemento espacial; no entanto, enquanto que em Laban o espaço está imbricado com os outros fatores do movimento, e a liberdade ou o controle da fluência depende igualmente do fator temporal, o gesto *musical* (e sonoro) se dá incondicionalmente *no* espaço, e o interpreta como uma entidade sonora e física. Godøy (2010) associa a noção de espaço (com relação ao gesto musical) às propriedades elementares do som, tais como sua

altura, intensidade, textura e mesmo tensão. Por outro lado, esta natureza espacial do som se alia a uma escuta ecológica, em que a energia é entendida como fonte do movimento e do som, e em que apenas através dos sons tem-se uma percepção do ambiente em torno, e das informações dadas pela própria fonte sonora, algo que o autor nomeia *inteligência ecológica na escuta - ecological knowledge in listening* (Godøy, 2010: 106).

Para conceituar a maioria (se não todas) as características do som musical em relação a seu potencial gestual, podemos pensar nessas características como *formas de trajetória no tempo e no espaço*. O termo “espaço” é aqui usado não apenas no sentido usual do espaço euclidiano tridimensional onde se movimenta o corpo, mas também em um sentido metafórico para denotar diferentes instâncias qualitativas. Tal é o caso da ideia do espaço-altura-de-nota como um esquema conceitual para ordenar as diferenças de altura, mas também como algo que pode ser mapeado no espaço “real” do teclado do piano, com as teclas organizadas em um plano horizontal, da esquerda para a direita, e do mais grave ao mais agudo. Em outras palavras, podemos encontrar aqui um uso misto da noção de “espaço”, e uma discussão lúcida sobre a relação entre o sentido mais diretamente físico de “espaço” e seu uso mais metafórico (e também culturalmente variável) pode ser encontrado em (Eitan e Granot, 2006). Tal uso metafórico de conceitos espaciais pode ser aplicado a várias outras características do som musical como intensidade (*crescendo*, *decrescendo*) e tempo (*acelerando*, *ritardando*), textura (difusa, focalizada, grossa, fina), e assim por diante, ou ainda a sensações mais gerais e complexas, como o aumento ou diminuição de tensão⁷ (Godøy, 2010: 113).

Marc Leman (2010: 141), por sua vez, entende o fenômeno musical enquanto movimento no tempo e no espaço, afirmando que o “traço gestual [inscrito nessas duas dimensões] é capaz de indicar o fluxo”.

Fluxo:	indo	interrompendo	detendo
Ação:	contínua	aos trancos	parada
Controle:	normal	intermitente	completo
Corpo:	movimento	séries de posições	posição

Tab. 2: Fluência (Laban; Ullmann, 1978: 86)

⁷ “To conceptualize most (if not all) features of musical sound in relation to their gestural affordance, we can think of these features as *trajectory shapes in time and space*. The term ‘space’ is here used not only in the usual sense of three-dimensional Euclidian space for body movement, but also in a metaphorical sense to denote different feature dimensions. Such is the case with the use of pitch-space as a conceptual scheme for ordering differences in pitch, but also as something that may be mapped onto the ‘real’ space of the keyboard with the keys arranged on a horizontal plane, left to right, from the lowest to the highest. In other words, we may encounter a mixed usage of the notion of ‘space’ here, and a lucid discussion of the relationship between the more directly physical sense of ‘space’ and the more metaphorical (and this also culturally variable) use of the term, can be found in (Eitan and Granot 2006). Such metaphorical use of spatial concepts can be applied to several other features of musical sound such as intensity (*crescendo*, *decrescendo*) and tempo (*acelerando*, *ritardando*), texture (spread, focused, thick, thin), and so on, or to more general and composite sensations such as increase or decrease of tension”.

Laban estabelece, como se observa na tabela acima, relações diretas entre a fluência e a criação de posturas. Acrescento ademais, com base nessas ideias, que o conduzir da fluência pode estabelecer o comportamento energético geral na execução musical de texturas granulosas, como *tremolos* e trinados. Me baseio para tal em afirmações do coreógrafo, como “se, se para completamente o fluxo das ações corporais, resulta uma posição. Se o fluxo for interrompido intermitentemente, produz-se um tipo trêmulo de movimento” (Laban; Ullmann, 1978: 89).

Em um sentido similar, Camurri e Moeslund (2010: 255) levantaram analogias pertinentes entre os conceitos musicais de *legato* e *staccato* e de fluência livre e controlada (Camurri; Moeslund, 2010: 256). Os autores ainda citam as pesquisas de Hans Schenk Krumhansl (1996, 1997), cujas experiências com o gesto sonoro e visual na performance musical, baseando-se na teoria do esforço de Laban, levaram a resultados interessantes no que se refere à comunicação de intensidade emocional através da música e da dança: “Intensidade emocional se reflete no grau de abertura (liberação) ou contração (tensão) do torso do intérprete [...]”⁸ (Camurri; Moeslund, 2010: 257). Tais conclusões expressam diretamente o pensamento de Rudolf Laban com respeito à expressão corporal das duas atitudes extremas da fluência:

O uso da fluência livre propicia movimentos para fora, ao passo que o uso da fluência controlada tende a propiciar movimentos para dentro...Em outras palavras: ora a tensão é liberada, ora é contida, produzindo formas e qualidades diferentes no movimento. [...] Quando nos expressamos com fluência controlada (das extremidades do corpo para o centro), o tempo pode ser medido com a mesma exatidão com que medimos o ritmo, o pulso. É a chamada musica *métrica*. A fluência livre (movimentos do centro do corpo para as extremidades) nos remete à *ametria*, que implica a presença do silêncio; da expectativa; da tensão; do ataque (Silva, 2006: 216).

Os movimentos que se originam do tronco, do centro do corpo, e depois fluem gradualmente em direção das extremidades dos braços e pernas são em geral mais livremente fluentes do que aqueles nos quais o centro do corpo permanece imóvel quando os membros começam a se movimentar (Laban; Ullmann, 1978: 47).

⁸ “emotional intensity is reflected in the degree of openness (release) or contraction (tension) of the torso of the performer. [...]”.

A inserção no espaço da ideia de fluência me remete à noção de *cinesfera*⁹. Partindo da premissa que a expressão da fluência está, como explicam Silva e Laban e Ullmann nas citações acima, relacionada ao centro do corpo, e que o fluxo de energia, à imagem do fluxo sonoro, corre alternadamente do centro para as extremidades da *cinesfera* e vice-versa, entendo a função [fluxo: centro do corpo (centro de gravidade) - expansão - membros do instrumentista - instrumento - espaço] como um dos pilares da compreensão dinâmica musical, possuindo ademais um aspecto ecológico. Assim, a fluência do movimento é para Laban “francamente influenciada pela ordem em que são acionadas as diferentes partes do corpo” (Laban; Ullmann, 1978: 47). Na seção 4 deste artigo faço um paralelo entre esta noção de fluxo energético no corpo e a prática instrumental, a partir do estudo e classificação do gesto instrumental segundo categorias de produção ou expressão do som.

Uma vez que todos os nossos movimentos e, principalmente, a postura corporal são influenciados pela lei física da gravidade, referir-nos-emos nesse sentido também ao “centro de gravidade” que, no corpo humano, está situado na zona pélvica e, na modalidade normal da postura, está situado acima do ponto de suporte” (Laban; Ullmann, 1978: 92).

4. As categorias do gesto instrumental

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

⁹ Segundo Laban, a *cinesfera* de um *ator* seria uma “esfera em torno de seu corpo”, delimitada pelos “movimentos de braços e pernas em extensão máxima, tendo como centro, o centro do corpo” (Lacava, 2006: 168).

frase que declina, um voo, todo um balé imaginário que constitui uma terceira dimensão do movimento¹⁰ (Delalande, 2019: 107-108).

As três categorias do gesto instrumental, propostas na citação acima por François Delalande, nos parecem - no caso do violão - evoluir do gesto dos dedos junto às cordas ou ao corpo do instrumento, ou seja os *gestos efetores*, rumo a *gestos de acompanhamento* necessários à execução do instrumento, e àqueles cuja função é predominantemente expressiva. No caso do violão, que a escápula e o cotovelo do violonista sejam implicados em alguns gestos instrumentais me parece razoável, ao passo que gestos da cabeça ou dos pés parecem ter uma natureza mais emocional ou subjetiva.

Mencionei recentemente (Fernandes Weiss, 2019-2) que as categorias apresentadas por Delalande me parecem traduzir instrumentalmente a questão do fluxo cinético entre partes centrais e menos centrais do corpo, e espelham a teoria defendida por Rudolf Laban com relação à fluência livre do movimento entre o centro do corpo do instrumentista e seus membros. Paralelamente - e é isto o que mostra François Delalande -, quando da relação com o instrumento o centro da *cinesfera* se localiza *no contato* entre os corpos do instrumento e do instrumentista. Nesse sentido, a distância cada vez maior das mãos que tocam violão, do esterno que o sustenta, rumo à cervical, à cabeça e às pernas, constituiria sua expansão rumo ao exterior. O fluxo energético, correndo a partir deste centro e ativando gestos de acompanhamento em outras partes do corpo provocaria uma fluência livre de expansão do centro para a periferia.

Menciono que, mais ou menos a partir das mesmas pistas conceituais, outros jovens pesquisadores e colegas violonistas buscaram aplicar teorias como a de Rudolf Laban e tipologias de gestos instrumentais como a de François Delalande à compreensão do movimento do violonista. Bruno Madeira (2017) formulou sua própria tipologia (que transcrevo abaixo), inspirada daquela de outros musicólogos, mas pensada para o caso típico do violão. Nota-se que a maneira como aborda certos gestos dos braços e tronco (que chamei

¹⁰ “Le geste instrumental lui-même s’analyse *a priori* en au moins trois niveaux, qui vont du purement fonctionnel au purement symbolique. D’abord le geste effecteur - frotter, souffler, appuyer sur la touche... – nécessaire pour produire mécaniquement le son. Ensuite un geste accompagnateur qui engage le corps entier. L’instrumentiste associe aux mouvements strictement indispensables d’autres qui le sont apparemment moins : geste du buste, des épaules, mimiques, respiration pour un pianiste, etc. Il faut se garder de les expliquer trop hâtivement en termes de coordination motrice ; il est probable que ces gestes sont aussi utiles à l’imagination qu’à la production effective du son. L’auditeur de l’enregistrement se contente-t-il d’identifier les gestes qu’a effectués l’instrumentiste ? Justement non. Il perçoit un geste évoqué : un balancement dans une mélodie – ce qui ne suppose pas que le pianiste se soit balancé – un appui de la phrase qui se pose, une envolée, tout un ballet imaginaire qui constitue une troisième dimension du mouvement.”

de acompanhamento), não é a mesma que a minha, posto que considera que toda a parte superior do corpo realiza movimentos efetores (Madeira, 2017 : 53).

1. Gesto de excitação: conjunto de movimentos relacionado à mão direita do violonista, cuja função principal é transmitir energia do instrumentista para o instrumento. A seleção das cordas a serem postas em vibração tem um papel secundário nesse tipo de gesto. Esse conjunto de movimentos envolve a preparação (pré-ação), o contato com as cordas (excitação – instantânea) e a continuidade do movimento (pós-ação) [...]
2. Gesto de seleção: conjunto de movimentos relacionados à mão esquerda do violonista, nos quais é transmitida pouca ou nenhuma energia do instrumentista ao instrumento, cuja função principal é selecionar a frequência a ser posta em vibração. A excitação das cordas e modificação de suas sonoridades podem fazer parte desse gesto em casos específicos (ligados, vibrati, bends etc.). Esse conjunto de movimentos também envolve a preparação (pré-ação), o contato com as cordas (seleção – sustentada ou instantânea) e a continuidade (pós- ação), com o objetivo de obter a frequência desejada ao mesmo tempo que fornece informações visuais que auxiliam na percepção do som pelo espectador.
3. Gesto acompanhador: conjunto de movimentos que não possui relação com a excitação das cordas do instrumento ou a seleção de parâmetros do som, mas unicamente com o conteúdo musical (Madeira, 2017: 58-59).

Outras classificações de tipos de gestos musicais foram feitas, dentre as quais merece destaque aquela, igualmente tripartida, de Rolf Inge Godøy, onde cada categoria comporta igual- e simultaneamente gestos produtores de som e gestos de acompanhamento. São as categorias de movimentos:

- 4) Iterativo, significando repetição rápida de pequenos movimentos, como para fundirem-se em um único gesto [...]
- 5) Impulsivo, ou seja, um esforço descontínuo, como bater, chutar, golpear ou dar uma arcada rapidamente nas cordas [...]
- 6) Sustentado, ou seja, um esforço contínuo, tal como tocar com arco ou soprar de forma contínua (Godøy, 2010: 111)¹¹

Uma tal tipologia do gesto musical revela sua profunda semelhança com as qualidades dos fatores do movimento explicadas por Laban, entre o fluxo interrompido intermitentemente (fator-fluência) para os gestos iterativos, e o fator-tempo súbito ou sustentado para gestos impulsivos ou sustentados. Ao constatar a eficiência em se

¹¹ “*Iterative*, meaning rapid repetition of small movements such as to fuse this into a single gesture [...]
Impulsive, meaning discontinuous effort such as hitting, kicking, rapid stroking or bowing [...]
Sustained, meaning continuous effort such as in continuous bowing or blowing [...]

combinarem diferentes tipos de gestos de produção de som, entre sustentados, impulsivo e iterativos no processo de hierarquização de vozes e partes, Godøy afirma que “a orquestração proporciona uma coreografia intrínseca de gestos que produzem sons, uma coreografia que, por sua vez, pode ser apreciada pelos ouvintes como uma vasta riqueza gestual do som orquestral”¹² (Godøy, 2010: 112).

Em função da forte presença de gestos percussivos na peça de Arthur Kampela, exponho uma última fonte bibliográfica fazendo um estudo de gestos musicais, desta vez focados nos mecanismos da percussão. Os instrumentos desse tipo - e no caso de *Micro Study 3*, o violão pode ser visto também como um instrumento de percussão - possuem diferentes *impedâncias*, segundo a parte do instrumento em que se percute. Quando se percute em regiões cuja impedância é alta, solicita-se uma maior energia do instrumentista, e a reatividade de um e outro se influencia mutuamente (Halmrast et al., 2010: 205). Nos gestos percussivos das obras para violão de Arthur Kampela, a *reatividade* do gesto torna-se importante, assim como a flexibilidade das articulações dos braços e o ressaltado de cada golpe preparando o seguinte. Esta capacidade do gesto retornar a uma posição neutra, preparando para o que vem a seguir é o que, nos gestos percussivos, permite instaurar uma *fluência livre*, ainda que a ação ela mesma seja, caracteristicamente, repetida e intermitente como um *tremolo*. Falando do percussionista, “a idéia básica por trás de seu gesto é deixar o sistema físico fazer o trabalho, assim o percussionista aplica apenas uma pequena quantidade de energia no sistema no início de cada golpe”¹³ (Halmrast et al, 2010: 206). Em sistemas como o da percussão, observo que, graças à sucessão de *impulso*, *relaxamento* e *inércia*, quase ocorre um fenômeno energético de retro-alimentação, como uma bola que ressalta do chão e recupera sua altura; o golpe percussivo relaxado ao mesmo tempo que expressa energia, a recupera imediata- e relaxadamente.

5. A Energia e a Dinâmica

Quando um instrumentista toca, a energia é expressa em seus movimentos, no som produzido, e naquilo que ambos comunicam, e que constituem o elemento dinâmico,

¹² “orchestration affords an intrinsic choreography of sound-producing gestures, a choreography that in turn may be appreciated by listeners as rich gestural affordances of the orchestral sound”.

¹³ The basic idea behind his gesture is to let the physical system do the work, thus the drummer applies only a small amount of energy to the system at the start of each stroke.

expressivo, e que os caracterizam - tanto o elemento gestual e visual da performance, quanto seu produto musical - enquanto produção artística. Laban criou, em paralelo ao conceito de cinesfera, o de *dinamosfera*, se referindo ao âmbito de atuação da dinâmica do movimento (Laban, 2003: 104).

Musicalmente, a noção de dinâmica é tida como necessária à *interpretação* musical, ainda que a origem do conceito se encontre no movimento. “O som é um sinal de movimento, ele se manifesta como uma força, uma energia em movimento. Sua forma é o resultado de uma evolução no tempo, chamada dinâmica”¹⁴ (Renard, 1982: 85).

O gesto impulsiona o som um pouco como se ele enviasse uma bola em uma direção precisa: ou ele coloca nela toda a sua energia, e a bola, uma vez lançada, continua seu percurso sozinha (assim, funcionam os sons ressonantes onde um único impulso basta para obter um gesto sonoro duradouro), ou que acompanha a bola até seu destino (assim os sons ditos “mantidos” são reavivados de ponta a ponta pelo gesto). É o caso, por um lado, de percussões rápidas, que exigem uma repetição do gesto, e por outro lado, de sons contínuos como os de instrumentos de sopro ou de arco (fricção)¹⁵ (Renard, 1982: 85).

As noções labanianas de energia, esforço e intensidade que, em concepções musicais tradicionais atribuir-se-iam apenas à dinâmica musical, são pensadas *gestualmente* por compositores como Kampela, e isso considerando o gesto físico mais que o gesto sonoro. Na seção 6 abaixo mostrarei como os gestos presentes em *Micro Study 3*, por buscarem a “essência da ideia do abafamento” (Kampela, 2019) traduzem uma concepção gestual, em que a resultante sonora nem é mais o veículo principal de expressão dinâmica.

Kampela se insere em um contexto contemporâneo em que outros compositores buscaram efeitos de intensidade oriundos do *esforço* exigido dinamicamente, mas que pode ser desacompanhado do som que deveria resultar. Tal é também o caso da *música virtual* idealizada por Mauricio Kagel (Fernandes Weiss, 2019-1), mas também da busca intrínseca à música de Helmut Lachenmann, onde o som é visto “como protocolo

¹⁴ “Le son est signe de mouvement, il se manifeste comme une force, une énergie en déplacement. Sa *forme* est la résultante d’une évolution dans le *temps*, qu’on appelle *dynamique*”.

¹⁵ “Le geste propulse le son un peu comme il enverrait une balle dans une direction précise: soit qu’il y mette toute son énergie, et la balle une fois lancée poursuit sa course toute seule (ainsi fonctionnent les sons résonnants où un seul geste suffit à donner une impulsion sonore durable), soit qu’il accompagne la balle jusqu’à sa destination (ainsi les sons dits ‘entretenus’ sont-ils animés de bout en bout par le geste). C’est le cas, d’une part des percussions brèves, qui nécessitent une répétition du geste, d’autre part des sons continus comme ceux des instruments à vent (souffle) ou à archets (frottement)”.

acústico de uma certa quantidade de energia usada sob certas condições”¹⁶ (Lachenmann, citado por Kaltenecker, 2002; 46).

Junto com o conceito de *dinamosfera*, Laban criou um esquema simplificado de estudo das dinâmicas do movimento, encontrando relações entre direções no espaço dentro da *cinesfera* (que chamou de *direções dinâmicas e espaciais*). A relação entre estas direções e a expressão dinâmica constituiria, segundo o coreógrafo, um verdadeiro vocabulário onde, ao ser acionada uma direção, sua expressão estaria convocada simultaneamente (LABAN, 2003: 105). Na seção 7 abaixo aplicarei como ferramentas de análise do gesto violonístico aquelas extraídas do esquema simplificado de correlações entre dinâmicas e direções espaciais de Laban.

6. *Micro Study 3* e os “espaços entre os dedos”

Kampela, entusiasta de suas engenhosas invenções técnicas, afirma que “o que é novo [em *MS3*] é o espaço entre os dedos” da mão esquerda e os “tipos de *muting* que você pode ocasionar com a mão direita, que eu torno audíveis” (Kampela, 2019). Explorando técnicas de abafamento com ambas as mãos alternadamente, e de cordas que são, simultaneamente (e também com ambas as mãos) pinçadas, além de técnicas de multifônicos (“o resto da corda”, como ele diz) e harmônicos, a obra propõe sonoridades secas com bastante variação de altura, apesar do abafamento quase geral das notas. Como a partitura não apresenta uma bula, o compositor incita o intérprete a consultar as bulas, parcialmente transcritas abaixo, de seus *Percussion Studies*.


Quando a gente toca o violão a gente coloca um dedo pra tocar uma nota, ou a gente puxa essa nota com outro dedo ; mas a gente nunca coloca a falta de som que está implícita nesse puxar. O que eu faço nesse *MS* é quase como se eu tornasse o gesto visível: a gestualidade da técnica visível, e não só o resultante dela (Kampela, 2019).

The image shows a musical score for guitar in 4/4 time, with a tempo marking of quarter note = 70. The score consists of a single line of music with several notes. Above the staff, there are performance instructions: "kammer on" with a circled '1' below it, "s.p." (sustained pitch), "tonaliza" (tonalization), and "vers high" (towards high). Below the staff, there are dynamic markings: "mf" (mezzo-forte) and "ff" (fortissimo). There are also some handwritten notes in parentheses: "(b) (x)" and "(p) (wop)".

¹⁶ “le son comme protocole acoustique d’une certaine quantité d’énergie employée sous certaines conditions”.

Ex. 2: *Micro-Study 3*, 1o gesto, p. 1, c.1 (inicio).

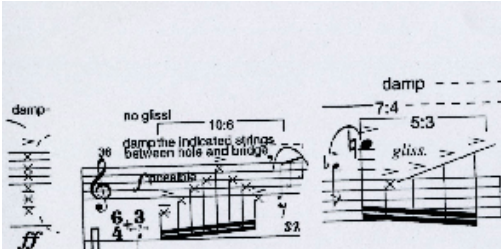
No Ex. 2, o primeiro gesto da peça mostra as seguintes ações instrumentais: um ornamento de três notas, das quais a primeira é produzida por um ligado de mão esquerda sozinha, sucedida por uma nota abafada, entre parênteses (que não soa na altura indicada, embora a mão esquerda faça o gesto ligado, evidenciando assim o “espaço entre os dedos da mão esquerda”). Segue um gesto (flecha para cima), que resulta em um som abafado mais percussivo e agudo. O compositor explica que [p>a] representa o gesto abafado em que o polegar toca enquanto o anular abafa. Explica também que a flecha para cima “indica sons super-agudos, feitos pelo abafamento da mão direita”. Quanto aos demais símbolos, estão explicados nos Ex. 3 e 4.



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)

Ex. 3: *Danças Percussivas* (bula): ligado de mão esquerda sola.



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.

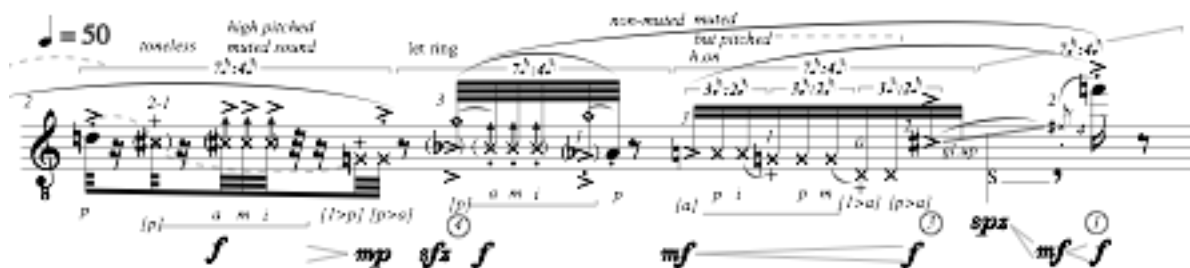
Ex. 4: *Danças Percussivas* (bula): notas abafadas entre roseta e cavalete.

No Ex. 5 vê-se uma sequência variada de gestos: notas em ligado descendente abafado (espaços entre dedos combinando as duas mãos “[p]”, “l>p”, “p>a”, notas ultra agudas percussivas e abafadas; nelas tocam a,m,i¹⁷ enquanto o polegar “pisa as notas” (Kampela, 2019). O compositor ainda declara, o fato de fazer notas abafadas entre

¹⁷ Na notação tradicional para violão, indicam-se para a mão esquerda, dedos 1 a 4 para indicador, médio, anular e auricular, e para a mão direita, dedos p, i, m, a, para polegar, indicador, médio e anular.

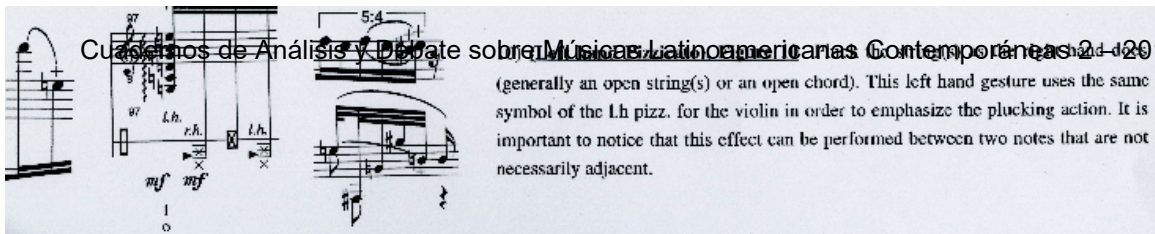
dedos se potencializa com o fato de combinar as duas mãos tanto nas ações de abafamento como de pinçamento ou ligado. Invenção que considera completamente original: “é uma das peça mais difíceis que eu já escrevi por causa destes detalhes e dos entroncamentos de dedos” (Kampela, 2019).

Aparecem também *pinçamentos de mão esquerda sola* (“+”, explicado no ex. 6 como sendo um pizzicato de mão esquerda), ligados ascendentes de mão esquerda sola ou *tappings* de mão esquerda (“>”), *glissando*, voz que pronuncia um “S” em crescendo, o uso de sons vocais estando presente já em peças anteriores (ex. 7). O gesto sonoro do “S” acompanha o *glissando* de dedo da mão esquerda até o Fa sustenido abafado, ambos realizando um movimento que, na nomenclatura de Laban, dir-se-ia *sustentado* e simultaneamente, com relação ao seu *peso*, transitando do “firme” inicial ao “suave” final. Estas qualidades caracterizariam, ademais, um fluência *livre* e centrífuga, se esvaindo progressivamente rumo ao exterior, tanto no movimento como no som.



Ex. 5: *Micro-Study 3*, p.1, c.2: notas abafadas, pinçamento de mão esquerda, multifônico, voz.

Encontram-se ainda neste exemplo multifônicos, feitos com ligados ascendentes de mão esquerda sola em corda abafada com mão direita, onde a partitura indica a nota que estaria naquela casa caso a corda não estivesse abafada. Segundo o compositor, o losango do multifônico representa “simplesmente o som de traz da nota da mão esquerda”, com um *bi-tom*, onde “se ouve o *outro lado da corda*” (Kampela, 2019). Estas notas multifônicas funcionam em *MS3* como um parâmetro melódico, ainda maior por estarem prolongadas por uma ligadura, e que por sua qualidade aérea, trazem à *dinamosfera* visual e sonora ainda um elemento de *fluência livre*.



(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.

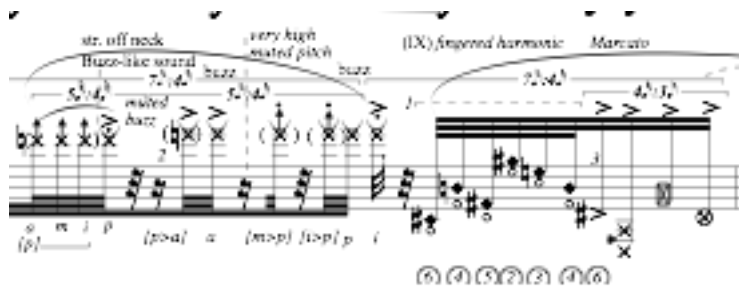
Ex. 6: *Danças Percussivas* (bula): pizzicato (ou pinçamento) de mão esquerda sola



21) **VOICE:** Use the voice to perform this consonant syllable. It must be very percussive and follow exactly what's written - a plosive attack on the 'P' letter and a release of air on the 'S' letter. Keep it short and percussive.

Ex. 7: *Exoskeleton* (bula): uso da voz

O ex. 8 apresenta, além dos sons abafados e os abafados agudos, um efeito de distorção do som através do deslocamento da corda para fora do braço do violão (explicado no ex. 9, sob uma representação gráfica levemente diferente), uma combinação inédita de distorção e abafamento (“mute buzz”), uma sequência de harmônicos naturais, um ligado ascendente de mão esquerda sola e uma sequência de gestos percussivos sobre cordas e partes em madeira (cuja bula encontra-se no ex.10, onde a notação do primeiro gesto é diferente de em *MS3*, embora trate-se do mesmo gesto).



Ex. 8: *Micro-Study 3*, p. 1, c.3: notas abafadas, sons distorcidos, harmônicos e percussão



20) **METALLIC BUZZ SOUND:** Place the string above the neck firmly and pluck it provoking a buzz-like, very metallic sound. This is mostly done with the 4th string (low C). (Occasionally this can be also done with the first string using the same symbol.)

Ex. 9: *Exoskeleton* (bula): nota distorcida pelo deslocamento da corda para fora de seu eixo.



23) The symbols shown in this passage are used throughout the pieces. They are: 1) **Hit the neck** with the left hand (percussion Study V only); 2) **Thumb hitting** the top soundboard of viola's wood (occasionally as in Percussion Study VI they hit the bottom part of the soundboard); 3) **Right hand hit lower soundboard**: Hit wood of soundboard with the outstretched Right hand (generally using fingers m and a to accomplish the hit); 5) **Left hand hits lower soundboard**: at the beginning of the next bar as the image shows, the horizontal rectangle indicates this effect. (Generally, the fingers 2 and 3 are used to accomplish this hit/effect.)

Ex. 10: *Exoskeleton* (bula): percussão de um dedo sobre as duas cordas mais graves na região *sul tasto* do violão (efeito seco e metálico); golpe de polegar direito sobre o tampo superior do violão; golpe de dedos espalmados da mão direita sobre o tampo inferior do violão; golpe de mão esquerda sobre o tampo inferior.

No exemplo 11 pode-se encontrar a alternância de sonoridades e movimentos com peso *firme* e *suave*¹⁸. Assim, notas abafadas porém com altura definida (“muted but pitched”, de peso mais suave), ligados de mão esquerda sola (*tappings*, de peso firme) são sucedidas por um *Pizzicato Bartok* - uma ação física de “soco” (segundo as ações básicas do movimento para Laban) com *peso firme* e *tempo súbito* e, mais adiante, por um gesto de qualidade similar, um *multifônico* feito com forte pressão do polegar (“Strong Pressure with *p* on E-string”). O *pizz Bartok*, simultâneo a uma ação vocal (um longo “ps”, de peso suave), é imediatamente sucedido pela aparição de um golpe de unha, “scratch with nails”¹⁹. O final do compasso 7 é marcado por uma grande presença vocal percussiva, que se densifica em meio a pequenos gestos instrumentais, majoritariamente abafados.

O compasso 8 se inicia com dois gestos de *glissando*, com consequente ação visualmente forte do braço esquerdo: um *rasgueado* enérgico e acentuado (o único da obra) sobre cordas abafadas pela mão esquerda, que se desloca, esta, de forma descendente (“gl. down”) sobre as cordas pela escala do violão; e, imediatamente depois, blocos de arpejos rápidos em cordas soltas abafadas onde a mão esquerda se desloca ascendentemente (“gl. up”). Após novos gestos abafados, já no compasso 9, a frase se termina com notas longas, das quais um de seus harmônicos artificiais (“fingered harmonics”).

¹⁸ Na seção 7 deste artigo, detalharei a análise dinâmica do ex. 11.

¹⁹ Apresentarei na seção 7 uma passagem em que este recurso é explorado de forma mais duradoura.

Ex. 11: *Micro-Study 3*, p.2, c. 7-8: scratch, pizz Bartók, sons vocais, pressão de polegar em corda, rasgueado, harmônicos artificiais.

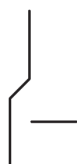
O fim de *Micro Study 3* (ex. 12) apresenta, além de uma grande quantidade dos gestos expostos, algumas inovações. O último símbolo da primeira pauta (presente igualmente no ex.11) representa um *click tongue*, estalo de língua, que Kampela havia introduzido em seu *Percussion Study 3* pela primeira vez, cuja partitura encontra-se indisponível (Kampela, 2019). O acorde de cordas soltas representado com flechas e um sinal de arpejo indica um gesto contínuo sobre todas as cordas atrás da pestana do violão (em outros casos da partitura, o mesmo gesto é feito atrás de uma pestana de mão esquerda), fazendo soarem notas multifônicas (Kampela, 2019). Aparece ainda um gesto de fricção, em *tremolo*, da palma da mão sobre as cordas e, enfim, sons vocais desta vez aspirados.

Ex. 12: *Micro-Study 3*, p. 3, c.19-21 (fim): percussão de unha no tampo, percussão metálica sobre cordas, click-tongues, voz, *rasgueado* atrás de pestana, *tremolo* de palma de mão, percussão na madeira, multifônicos, sons vocais aspirados.

Acrescento que *Micro Study 3* pode nos fornecer material para extensas análises gestuais. Os exemplos extraídos acima constituindo uma amostragem, eles deixam de lado outros gestos instrumentais inovadores, introduzidos por Kampela com esta peça, e outros, que já haviam sido “descobertos” em seus *Percussion Studies*. Como *avant goût*, citamos um gesto apresentado no compasso 11, “hold strings with nails (p,i,m) light pressure near bridge to resonate sub-harmonics” (KAMPELA, 2018). Em um tal gesto, de pressão prolongada e intensa, adentramos possibilidades gestuais que se destacam do padrão gestual do violonista, e oferecem energética- e visualmente formas dinâmicas bastante surpreendentes. Antes de partir para a última etapa de meu ensaio sobre a dinâmica nesta obra, encorajo o leitor a acompanhar a reflexão que se apresenta da escuta e visualização das performances dos *Percussion Studies* propostas nas referências bibliográficas.

7. Estudo Dinâmico de seis frases de gestos

A seguir, aplicarei a cada um dos fragmentos extraídos de *MS3* algumas das ferramentas que fornecidas pelo estudo empreendido; apresentarei ademais uma frase-tipo da obra, afim de tentar uma aplicação de conceitos dinâmicos inspirados das teorias de Laban, Godøy e Delalande. No Ex. 2, para se realizar o ornamento inicial da peça, é preciso que a mão esquerda exerça uma ação mais sinuosa e fugaz que a da mão direita, que permanece sobre a corda, abafando seu som. Enquanto a mão esquerda “chicoteia”, dir-se-ia que a direita “pressiona”. No som, por outro lado, o abafamento das cordas cria, no início, uma sonoridade discreta e leve; a ação sonora me parece transitar do “pontuar” ao “chicotear”. Da combinação entre expressão gestual e sonora, a ação deste gesto resulta em



Ex. 13: chicotear.

Paralelamente, partindo da afirmação de que “os gestos das extremidades da parte superior do corpo compreendem movimentos de esvaziar, de recolher e de espalhar,

dispersar”²⁰ (Laban; Ullmann, 1978: 48), sendo que o “recolher é um movimento mais flexível que o de espalhar, o qual é uma ação mais direta” (Laban; Ullmann, 1978: 118) e que o “corpo sente uma sensação de contração na ação de reunir, enquanto que o contrário, a ação de dispersar, oferece uma sensação de abertura e expansão” (Laban, 2003: 124), observo que os gestos de mão esquerda no Ex. 2 são de espalhar, enquanto que o da mão direita é de recolher, contido.

No Ex. 5, a mão direita inicia a frase com uma ação de “pressão”, que permanece durante toda a primeira metade da frase, do polegar - que é um dedo pesado, tendendo para baixo, favorável à gravidade. Ao mesmo tempo, os outros dedos da mão direita, e um dedo da mão esquerda, realizam gracejos rápidos, em direção ao exterior (movimento de extensão dos dedos²¹, como em *rasgueado*), “de espalhar”, com ímpeto mais vivo e peso *suave*. Trata-se de uma oposição, onde os outros dedos se contrapõem à “pressão” do polegar com ações reiteradas de “socar”. Há uma evidente diferença de *peso* entre os gestos; o gesto *firme* inicial ainda sendo reiterado pela nota apoiada e acentuada ao final da frase.

A oposição entre as ações dos dedos da mão direita também acontece no *contato* com as cordas. Sendo que o “contato propriamente dito pode ser efetuado: *tocando* - a partir de qualquer direção; *resvalando* - ao longo de qualquer direção da superfície do objeto; *transferindo o peso* - de cima do objeto; *carregando* - por debaixo do objeto que descansa sobre alguma parte do corpo; ou *segurando* - em qualquer lado do objeto, rodeando-o com várias partes do corpo” (Laban; Ullmann, 1978: 110), torna-se claro que, enquanto o polegar transfere seu peso sobre a corda, os dedos indicador, médio e anular resvalam energeticamente ao longo da corda.

Na segunda parte do compasso, é a vez do anular da mão direita “pressionar” a corda, abafando o som, “carregando-a por debaixo”, enquanto os outros dedos da mão direita, e o dedo 1 da mão esquerda, “pontuam” e “sacodem”, com movimentos em direções opostas (posto que o polegar move para baixo, e os dedos indicador e médio, para o centro da mão).

A mão esquerda, ao mesmo tempo, possui três “pontuações” nas cabeças de gestos (ligados de mão esquerda sola) e um “deslizamento” no *glissando* final. Quanto à

²⁰ Tais associações entre gestos, partes do corpo, relações espaciais, dinâmicas e suas expressões latentes foram propostos por Laban em esquemas simplificados, sumariamente citados na seção 5 deste artigo (Laban, 2003: 105).

²¹ Note-se que o movimento dos dedos feito por ambas as mãos do violonista, tanto para os gestos de excitação quanto para os de seleção, é praticamente sempre calcado na *flexão* dos mesmos, em direção à palma da mão, enquanto que o movimento contrário, dito *de extensão*, ocorre rara- e pontualmente em técnicas como a do *rasgueado* flamenco, e eventualmente, em invenções de técnicas estendidas.

resultante sonora, os gestos agudos e mais percutidos (flechas) da primeira parte dão lugar a uma sonoridade abafada mais macia na segunda, que se suaviza ainda mais com o *glissando*, o som vocal contínuo e a aparição de uma nota não abafada. A resultante cinético-sonora inclui um desenvolvimento, que iria de uma a outra das ações:



Ex. 14: chicotear—deslizar.

No Ex. 8, o *tremolo* “socado” (flechas, notas intermitentes, abafadas e agudas) dá lugar a um som distorcido, onde se puxa a corda energicamente com os dedos da mão esquerda, para que ela saia para fora do espelho. Deste “pressionar” enfático (cuja tradução sonora, violenta, se aparenta ao “soco”), passa-se a um gesto melódico em harmônicos, que caracteriza um verdadeiro hiato dinâmico, onde a mão esquerda resvala as cordas com suavidade, “deslizando”, a direita “pontua”, e o som “soca”. Ao final, com as percussões secas, os três atores (mãos esquerda e direita, som) se reúnem na ação de “socar”. Com relação à *dinamosfera* (e às correlações entre dinâmicas e direções espaciais²²), observa-se que o Ex. 8 promove uma certa extrapolação dos espaços-padrões do violão, tanto pela corda que é puxada para baixo (dinâmica da *força*, correlativa da tendência *descendente*), como pelo passeio em zigue-zague que a mão esquerda realiza com a sequência de harmônicos e a mão direita com relação aos golpes nos tampos superior e inferior (dinâmicas de *força* e de *leveza*, que traduzem uma propensão *para cima*).

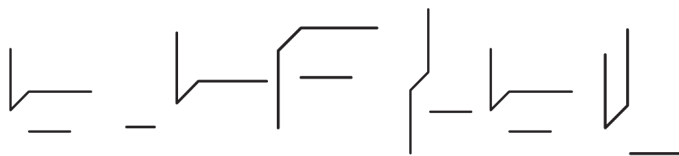
Na seção 6 evocamos a ideia de que o ex. 11 apresentava gestos instrumentais e vocais de peso firme e tempo súbito (*tappings*, *Pizzicato Bartók*, forte pressão com o polegar na sexta corda), sendo o *Pizz Bartók* o exemplo por excelência de um *peso firme* posto que, ao puxar a corda para cima, tensionando-a para depois largá-la contra o espelho, há um movimento anti-gravitacional. No exemplo aparecem também, através de mudanças bastante abruptas e repentinas na qualidade do movimento e do som produzidos, por exemplo um gesto de mão direita de peso firme e tempo sustentado (*rasgueado*), acompanhado de um gesto de mão esquerda (“gl. down”) igualmente firme e sustentado, mas que é sucedido por

²² Como referido acima, segundo Laban, “quando nos movemos nessas direções, uma espécie de tendência secundária aparece no corpo, incluindo uma qualidade dinâmica” (Laban 2003: 104).

um gesto em que a mão esquerda (glissando ascendente, “gl. up”) permanece firme e sustentada enquanto a direita (arpejos rápidos) passa a fazer movimentos suaves e iterativos (segundo a classificação de gestos instrumentais de Godøy).

Nesta mesma frase (ex. 11), dois estalos de língua (*click tongues*) e ações vocais (“ps”, “Tx”, “K”), juntamente com notas longas e agudas ou harmônicos artificiais (fim dos compassos 8 e 9), caracterizam gestos sonoros e visuais leves, ora sustentados, ora súbitos. Por fim, a leveza dos gestos vocais e instrumentais do fim do compasso 7, por seu caráter *staccato*, fazem pensar à ideia de *ressalto*, e da consequente retroalimentação energética.

No Ex. 12, o encadeamento de um gesto lento (o *arpejo* atrás da pestana, significando “alongamento”), em que há uma abertura corporal e um afastamento do membro superior esquerdo, significando uma “liberdade espacial” (LABAN 2003: 105), e gestos rápidos, frenéticos e tensos (“scratch sound”, tremolo) representariam uma mudança de direção (lentidão, para frente, tensão, para trás) na dinâmica do movimento (LABAN 2003: 105). A sequência e sobreposição de seus gestos vocais e instrumentais resultaria em algo como:



Ex. 15: Pontuar - Deslizar - Socar - Chicotear - Pontuar- Sacudir.

O exemplo 12 apresenta, ainda, a oposição entre qualidades firme e suave, a começar do fato de acionar o *centro de leveza* (parte superior do corpo) do violonista, graças à sucessão de diversos gestos vocais prolongados (“Tx”, “Ka”, “a”, em sons cochichados, *whispered*). A qualidade *aérea* que esta vocalidade traz à passagem se soma à *suavidade* no peso acarretada por gestos a favor da gravidade, dos quais o gesto único para além da pestana da mão esquerda sobre todas as cordas (acorde de cordas soltas representado por flechas sobrepostas) traduz de maneira precisa a ideia de *se largar à gravidade*. Ao mesmo tempo, a leveza é trazida sonora e visualmente, graças ao centro de leveza, pelos harmônicos do último pentagrama. Em contrapartida, a qualidade firme, fazendo os gestos descerem para a base e

parte inferior do corpo e do instrumento, se relaciona aos gestos claramente percussivos (unhas no tampo, polegar nas cordas e no tampo, palma da mão nas cordas).

Da mesma forma que o gesto de *tremolo*, esfregando a palma da mão esquerda sobre as cordas no exemplo analisado acima (ex. 12), também na frase do ex. 16 abaixo os gestos de percussão de unha de mão direita no tampo (“Right Hand nail hit with tips on top of soundboard”), os gestos de unha de mão esquerda em arpejo sobre a lateral inferior do tampo (“Flick left-hand back of nails against low left side sound board -arpeggio-like”) e os pequeno *rasgueado* a-m-i sobre as cordas também constituem gestos produtores de som do tipo *iterativo* (Godøy, 2010: 111), pois partem de uma repetição rápida de pequenos movimentos que se fundem em um único gesto. O caráter *legato* característico de tais texturas granulosas dialoga com a fluência relativamente controlada, relativamente livre, dos gestos que as produzem.

The image displays two musical staves for guitar, labeled 'Gtr.' and numbered 15 and 17. Staff 15 shows a sequence of notes with dynamic markings *pp*, *f*, and *sfz*. It includes a diagram of the left hand's back of the nail hitting the low left side of the soundboard, with the text: 'Back of nail against low left side soundboard -arpeggio-like'. Staff 17 shows a sequence of notes with dynamic markings *amfz*, *sfz*, *p*, and *f*. It includes a diagram of the right hand's nail hitting the top of the soundboard, with the text: 'Nail-hit w tips on top of soundboard -arpeggio-like'. Both staves include fingering diagrams and articulation marks.

Ex. 16: *Micro-Study 3*, p. 3, c. 15-18: diferentes gestos de unhas das duas mãos, ora em movimento dos dedos para fora, em , ora para dentro.

Nesta mesma frase, são gestos produtores de som caracteristicamente *impulsivos*, aqueles em que a mão direita pinça uma corda abafada por outro dedo, pois o movimento mesmo de pinçar, com seu ataque fundamental (e que é a base da produção sonora-padrão ao violão) caracteriza um esforço descontínuo e pontual. Os gestos sustentados do ex. 16, enfim, estão presentes em dois gestos vocais (o “s” que se prolonga desde o compasso 14 e o “ks” do compasso 17), onde há um esforço contínuo na emissão do som aspirado.

8. Epílogo

A confrontação dos preceitos da Eucinéctica labaniana e do *Micro Study 3* de Arthur Kampela revela uma abertura epistemológica no campo da análise musical. Entender a técnica instrumental expandida do violão a partir de uma leitura gestual e como meio de se realizarem ações dinâmicas constitui, a meu ver, um passo rumo a novas modalidades de reflexão científica, estreitamente vinculadas aos problemas práticos relacionados à realização artística.

A partir da análise dinâmica, pudemos constatar que o *Micro Study 3* baseia a maior parte de seus gestos instrumentais em um emprego tônico e flexível de todas as articulações dos membros superiores, particularmente dos pulsos e dedos, favorecendo uma fluência livre. Ao propor gestos bastante virtuosísticos, ao mesmo tempo *elásticos*, ao mesmo tempo percussivos, a obra requer um contato visceral, do violonista com seu instrumento, entrando energeticamente na reatividade de seus materiais e em suas impedâncias.

A obra tem outra particularidade, que é a de levar o violonista a realizar *gestos de excitação* não apenas com a mão direita, mas também com a esquerda, particularmente nos gestos percussivos ou de pinçamento com a mesma, mas também nos ligados ascendentes ou descendentes (tanto de mão sola como não). Com isto, o fluxo energético transita de maneira fluida entre ambas as mãos e o instrumento.

Neste sentido, é pertinente a noção de *ressalto*, onde a energia empregada no impulso de um gesto instrumental é quase integralmente recuperada no gesto de *pós-ação*, retornando a um ponto neutro de saída, propício à configuração de uma nova *preparação* ao movimento (ou *pré-ação*). Reciprocamente, certos gestos instrumentais, tais como ligados, *tappings*, *vibratos* e *bends* de ambas as mãos, funcionam concomitantemente enquanto gestos de excitação e de seleção. A fluência em todos esses gestos efetores se relaciona à naturalidade com que ações de ambas as mãos se concluem preparando as seguintes.

Inscrevendo-se no tempo e no espaço, os gestos instrumentais de *MS3* compõem em ambas as dimensões “traços gestuais” mutantes, que variam constantemente em passagens contrastantes, promovendo também a alternância de movimentos em fluência *livre* e *controlada*. Eles compreendem, além de gestos efetores visando produções sonoras precisas, movimentos minúsculos e gestos de acompanhamento. Fazendo transitar permanentemente o fluxo energético entre os dedos de ambas as mãos e seu centro de

gravidade, a escrita estendida de Arthur Kampela promove a ampliação da cinesfera do violonista.

Face ao seu violão e aos gestos secos, “pontudos” e abafados que lhe propõe Arthur Kampela, o violonista se vale de seu peso, do centro de seu corpo, construindo um ancoradouro sólido. Trazendo, a partir dessa base sólida, aos movimentos de seus braços uma qualidade podendo transitar do leve e suave ao firme e forte, ele aprende a jogar com os gestos de *Micro Study 3* dentro de uma fluência que transita por uma rica paleta de nuances. A consciência corporal desperta-lhe a compreensão dinâmica do movimento que, em seguida, se irradia para a sua expressão musical.

É possível determinar e descrever qualquer ação corporal respondendo-se às quatro questões seguintes:

- (7) Qual é a parte do corpo que se move?
- (8) Em que direção ou direções do espaço o movimento se realiza?
- (9) Qual a velocidade em que se processa o movimento?
- (10) Que grau de energia muscular é gasto no movimento? (Laban; Ullmann, 1978: 55-56)

Em *Micro Study 3*, o violonista tendo refletido à dinâmica do seu movimento empreende um trabalho em que seu corpo e o espaço se ocupam um com o outro, e em que o grau de energia que circula é altíssimo; no entanto, não digo que esta energia seja gasta, mas que ela se renova em seus próprios esforços e impulsos criadores.

Referências

- Camurri, Antonio e Thomas B. Moeslund. 2010. *Visual Gesture Recognition: From Motion Tracking to expressive Gesture*. In: Godøy, R.I. e Marc Leman. (Org.) *Musical gestures: sound, movement, and meaning*. New York, London. Routledge Taylor & Francis Group, pp. 238-263.
- Chalet-Haas, Jacqueline. 2011. *Grammaire de la notation Laban: cinétographie Laban*. v. 3. Pantin, França. Centre national de la Danse.
- Delalande, François. 2019. *La musique au-delà des notes*. Rennes, França. Presses Universitaires de Rennes.
- EXOSKELETON. 2009. Arthur Kampela (compositor). Pablo Marquez (intérprete, viola). s.l.s.n. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iOoFTC0SxWk>. Acesso em: 8 aug. 2019.
- Fernandes Weiss, Ledice. 2018. *Estudo do gesto instrumental sob o prisma da Labanotation: o exemplo da Tapping technique em Percussion Study I para violão solo de Arthur Kampela*. Opus, “Revista da Anppom”, v. 24 n.1 janeiro/abril 2018. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2018a2410>.
- Fernandes Weiss, Ledice. 2019 -1. *As ações do violonista em Sonant, de Mauricio Kagel* (artigo de periódico). Revista Dramaturgias, Dossiê Composição, teatralidade, dramaturgia: a invenção de relações entre música e cena no teatro musical pós-1960, UNB.
- Fernandes Weiss, Ledice. 2019 -2. *Arthur Kampela e os Exoskeletons: o gesto e o violonista* (artigo de periódico) em vias de publicação.
- Godøy, Rolf I. 2010. *Gestural Affordances of Musical Sound*. In: Godøy, R.I. e Marc Leman (Org.) *Musical gestures: sound, movement, and meaning*. New York, London. Routledge Taylor & Francis Group. pp. 103-125.
- Halmrast, Tor, Guettler, Knut, Bader e Rol I., Godøy. 2010. *Gesture and Timbre*. In: Godøy, Rolf Inge, Leman, Marc (Org.). *Musical gestures: sound, movement, and meaning*. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group. pp. 183-211.
- Kampela, Arthur. 1995. *Danças Percussivas (Percussion Study I and II)*. s.l. Edição particular do compositor. Partitura.
- Kampela, Arthur. 2019. Entrevista concedida a Ledice Fernandes Weiss em 10/05/2019. Arquivo de áudio em formato mp3.
- Kampela, Arthur. 2003-1. *Guidelines for ‘Exoskeleton’ (Percussion Study IV) and Percussion Study V for viola ‘alla chitarra’*. s.l. Edição particular do compositor.
- Kampela, Arthur. 2003-2. *Percussion Study V (Exoskeleton) for viola alla chitarra and electroacoustic sounds*. s.l. Edição particular do compositor.