A NOÇÃO DE ECOLOGIA NA PRÁTICA MUSICAL DE ARTHUR KAMPELA

Ledice Fernandes Weiss
(USP)
ledicefelice@gmail.com

Resumo: O presente trabalho se debruça sobre o pensamento e criação musical de Arthur Kampela, se apoiando nos exemplos de *Percussion Study I* e *Percussion Study II*, para estabelecer uma compreensão ecológica do fazer musical. Por um lado, nos apoiamos nos escritos teóricos de personalidades musicológicas ou artísticas como J. Grotowski, M. Leman e A. Schaeffner, procurando entender a música como uma dimensão corpórea e ultrapassar a tendência estática da performance musical. Ao dialogar com a tipologia de gestos instrumentais de R. Godoy, compreendemos os gestos ao violão de Kampela, oriundos de suas técnicas estendidas, de percussão e de modulação rítmica micro-métrica, como potencialmente musicais e coreográficos. De sua coreografia, e da relação entre gesto e espaço, localiza-se um aspecto relacionado ao ambiente, de natureza ecológica. Por outro lado, a proposta da escuta e da criação musicais pautadas na noção de esforço nos remete à dimensão sensorial do gesto para Kampela, e na compreensão profunda do tocar. Seu funcionamento rizomático, presente tanto em suas reflexões como na maneira fluida e cambiante com que os sons se encadeiam em suas criações musicais, veicula uma legítima e voluntária sintonia com o funcionamento biológico em geral. Ao se debruçar sobre a técnica instrumental, sua escrita incorpora mecanismos artesanais e promove o violonista e seu corpo, à categoria de instrumento musical, resultando em um profundo engajamento ecológico e social da prática musical.

Palavras-chave: Ecologia Musical. Arthur Kampela. Mecanismos Biológicos na Música. Aspecto Físico. Gesto Instrumental.

The notion of ecology in Arthur Kampela's musical practice

Abstract: This paper focuses on Arthur Kampela's musical thinking and work, drawing on the examples of *Percussion Study I* and *Percussion Study II*, to establish an ecological understanding of musical making. On the one hand, we rely on the theoretical writings of musicological or artistic personalities such as J. Grotowski, M. Leman and A. Schaeffner, seeking to understand music as a corporeal dimension and to overcome the static tendency of musical performance. In dialoguing with R.I. Godoy's typology of instrumental gestures, we understand Kampela's guitar gestures, derived from his *Extended* and *Percussion* techniques, as well as his *Micrometric* rhythmic modulation, as potentially musical and choreographic. From its choreography, and the relationship between gesture and space, comes an environment-related concern, of an ecological nature. On the other hand, the proposal of listening and creating music based on the notion of effort brings us to the sensorial dimension of gesture for Kampela, and the deep understanding of playing. Its rhizomatic functioning, present both in his writings and in the fluid and changing manner in which sounds are intertwined in his musical creations, conveys a legitimate and voluntary approach to biological functioning. By dealing with the instrumental technique, his writing incorporates handcrafted mechanisms and promotes the guitarist and his body to the category of musical instrument, resulting in a deep ecological and social engagement of the musical practice.

Keywords: Musical ecology. Arthur Kampela. Biological Mechanisms in Music. Physical aspect. Instrumental gesture.

INTRODUÇÃO: O COMPORTAMENTO RIZOMÁTICO NA CRIAÇÃO MUSICAL

Querendo fazer uma ligação entre ecologia, composição e performance, vamos nos concentrar na existência de processos rizomáticos dentro da prática musical. Tal é a busca instrumental que motiva o compositor brasileiro Arthur Kampela, nascido em 1960 no Rio de Janeiro, onde vive há pouco mais de um ano, após mais de duas décadas em que esteve morando nos Estados Unidos. Suas composições são, nesse sentido, baseadas em uma "forma aberta que

parte de um número limitado de materiais, consistindo de elementos sonoros e gestuais que, como rizomas, se dão o direito de "perder o fio", de acordo com um comportamento "biológico"" (KAMPELA, 2018).

Rizoma é um termo emprestado da botânica para designar "plantas cujos brotos podem ramificar-se em qualquer ponto", e empregado em outro contexto já em 1995 pelos filósofos Gilles Deleuze e Felix Guattari para se referir àquilo que não tem início nem fim (CURY, 2017, p. 24). Seguindo esse modelo, Arthur Kampela assume um funcionamento rizomático tanto no aspecto formal de suas obras, como na maneira como seu pensamento se desenvolve de um modo geral.

> Eu já falei para vocês que faço parênteses dentro de parênteses, eu sou rizomático nessas coisas também, vocês já viram isso, mas... *That is the way it is*. Eu não vou ser linear. Não é que eu não quero, eu adoraria, mas é difícil (...) e é assim que eu componho, isso já é uma metáfora da maneira que eu componho. A maneira que eu falo, a maneira que eu sou, a minha impossibilidade de um discurso linear também é a maneira [sic] que eu componho. (KAMPELA, 2013, citado por CURY, 2017)

Com esse funcionamento rizomático e aparentemente espontâneo, Kampela adota ao mesmo tempo uma concepção musical física e intelectual. Como resultado, tanto a performance como a recepção do público também ficam imbuídas desse contagiante "fascínio" (Kampela, 2018), provocado por uma prática baseada no binômio corpo-mente. Daí decorre que o questionamento proposto por suas obras transita entre a estrutura musical e a *ergonomia*. Para Kampela, a ideia de ergonomia, entendida como "uma inteligência tátil" (Kampela, 2018) na relação entre os corpos do performer e do instrumento, "engloba a relação entre o músico e seu instrumento, com especial foco no processo mecânico envolvido na atividade performática." (CURY, 2017, p. 27).

Pondo em cheque a noção de material musical a partir de suas chamadas *Técnicas Estendidas*, *Técnicas de Percussão* e de *Modulação Micrométrica*, ele transforma o gesto do instrumentista em uma "categoria composicional" e promove uma renovação da escuta musical. Com essas três técnicas, das quais as duas primeiras visam trabalhar o parâmetro do timbre enquanto a última visa criar estruturas rítmicas complexas, Kampela vai além do simples uso de efeitos instrumentais, mas procura "desconstruir o instrumento" e ultrapassar seus idiomas clássicos (KAMPELA, 2005).

A *Extended Technique* é aquela que procura ir além das convenções do instrumento ao buscar outras maneiras de tocar[1]. Dentre os sons que Arthur Kampela passou a investigar com suas técnicas estendidas para violão, os mais característicos são oriundos da *Tapping Technique*, a partir da ideia de percutir, esfregar ou puxar as as cordas do violão para fora do braço do instrumento e suas partes de madeira, fazendo uso das mãos, polpa dos dedos ou unhas. No entanto, segundo o compositor, o que diferencia a sua *Tapping Technique* de *tappings* oriundos da produção musical popular é o fato de ele combinar, de maneira fluida e segundo um pensamento ergonômico, esses ruídos e percussões com sons de altura definida. (CURY, 2017, p. 205) Por fim, os ritmos complexos gerados pela *Modulação Micrométrica* permitem abrir es-

[1] O conceito de técnica estendida ou expandida (extended technique) é explicado por Silvio Ferraz (2007, p. 23) 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."

paços rítmicos para que as mãos do violonista possam realizar gestos coreográficos e independentes um do outro.

Este sistema compositivo, centrado nos gestos das mãos, pressupõe um contato forte do corpo do instrumentista com o instrumento, pressupõe também a canalização de uma quantidade consequente de energia para o interior do jogo instrumental, de forma a fazer com que o som produzido pelo gesto contenha em si a informação sobre a natureza e qualidade do gesto, assim como do corpo que o realizou. Como observa Godoy, este fato é gerador de uma inteligência ecológica na escuta:

> A idéia de potencialidades gestuais do som musical baseia-se inicialmente no pressuposto de que o som musical é o transdutor de informação sobre a fonte, ou seja, das ações que entram na produção do som, por Exemplo bater, acariciar, soprar, dar arcadas [...] assim como das propriedades materiais da fonte sonora, por exemplo placas, cordas, tubos, membranas [...]. Essa capacidade de reconhecimento da fonte pode ser resumida como *conhecimento ecológico* na escuta, ou seja, conhecimento adquirido através da experiência massiva de fontes sonoras em geral e performances musicais em particular[2]. (GODOY, 2010, p. 106)

A escuta ecologicamente inteligente permite, assim, considerar a semelhança existente na qualidade de um som percutido com baquetas em um tambor e o som percutido com um dedo em uma corda do violão ou em uma tecla do piano, todos esses gestos sendo do tipo "gesto impulsivo de produção de som" (*impulsive sound-producing gesture*), cuja natureza difere substancialmente de gestos sustentados ou iterativos (GODOY, 2010, p. 107).

O ASPECTO FÍSICO E ENERGÉTICO

Nossa comunicação irá olhar de perto a série de *Percussion Studies* para violão; mais precisamente os dois primeiros (1990 e 1993), onde Kampela estabelece seu estilo de composição, fruto de sua prática como intérprete (ele próprio é um violonista virtuoso). A maneira como o próprio compositor toca violão atesta a importância que ele atribui à fisicalidade, vista como uma "reação corporal à música" (KAMPELA, 2002). Ao botar em prática o gesto corporal em música, buscando essa *fisicalidade* no *tocar violão*, o compositor consegue liberar-se de seus lugares comuns, trazendo o violonista ao primeiro plano, enquanto verdadeira razão de ser da obra musical, fato que tangencia, também, a ideia da ecologia. Como observa o violonista alemão Hubert Käppel, a técnica ideal é aquela em que o corpo do instrumentista e o instrumento se fundem, [corporalmente], em uma "única fonte sonora."[3] (KÄPPEL, 2011, p. 22)

A idéia de "tocar com o corpo" torna-se uma estratégia de re-conceituação do tato que antecipa o ideal de um instrumento que "nos toca/toca também" (Kampela, 2018). Almejando a *corporificação* do tocar o instrumento, Kampela vê o instrumento como "um "doador" de sons, e não simplesmente como uma ferramenta preconcebida de técnicas /uso codificado" (KAMPELA, 2002, p. 167). O potencial ecológico dos *Percussion Studies* é particularmente incisivo no

[2] "The idea of gestural affordances of musical sound initially rests on the assumption that musical sound is transducer of *source-information*, meaning both the actions that go into producing the sound, e.g. hitting, stroking, blowing, bowing (Godoy *et al*. 2006a), and the material properties of the sound source, e.g. plates, strings, tubes, membranes (Gaver 1993; Rocchesso and Fontana 2003). This capacity for source-recognition can be summarized as *ecological knowledge* in listening, meaning knowledge acquired through massive experience of sound-sources in general and musical performances in particular."

[3] "Die Verschmelzung von Körper und Gitarre zu einer Klangquelle."

momento em que estabelece uma prática que valoriza o instrumentista, sua presença física e seus movimentos.

Assim o fenômeno musical, que não pode mais ser entendido como simplesmente sonoro, torna-se um evento essencialmente físico. Como resultado, a música de Kampela leva o instrumentista a transpor as práticas padronizadas e estáticas, que têm suas raízes já no século XVI, e que enrijeceriam o corpo do músico de acordo com regras de comportamento pouco libertárias. Enquanto, segundo Lothaire Mabru (2001), a técnica tradicional do violão só lida com a manipulação e a sustentação do instrumento musical, os muitos gestos instrumentais renovados que Kampela encadeia enriquecem a movimentação corporal do instrumentista.

O instrumentista, mais que o instrumento, e o gesto, mais que o som, tornam-se o tema principal da música; como André Schaeffner havia antecipado em 1936 com seu livro *Origine des instruments de musique* (SCHAEFFNER, 1968, BOISSIÈRE, 2011), isso leva a um profundo questionamento sobre a corporalidade na música, atribuindo a esta uma origem corpórea mais do que lingüística, ainda que "o aspecto físico não contradiga a satisfação intelectual" (Kampela, 2018).

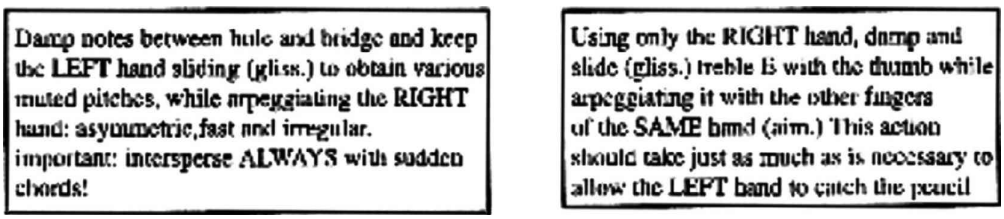
Como no pobre teatro de Jerzy Grotowski (1933-1999), Kampela espera que o intérprete se "esvazie", se libere de uma bagagem anterior para se disponibilizar para sua arte: "Não educamos um ator, em nosso teatro, ensinando-lhe alguma coisa: tentamos eliminar a resistência de seu organismo a este processo psíquico." (GROTOWSKI, 1971, p. 14) Em vez de ver suas *Técnicas Expandidas* como ferramentas que se acumulam, Kampela prefere partir da idéia de que elas estão constantemente florescendo como tantas "vibrações naturais entre o performer e o ambiente" (KAMPELA, 2018).

A semelhança com o pensamento de Grotowski não está no entanto apenas na ideia de uma técnica que se despoja; existe nele também o sentimento de que há nesse despojamento uma aproximação com a natureza, ligada ainda à busca de uma origem visceral do movimento, a de um impulso ou energia cuja origem viria do interior do ator-performer, pois "o teatro é uma ação engendrada pelas reações e impulsos humanos, pelos contatos entre as pessoas. Trata-se de um ato tão biológico quanto espiritual." (GROTOWSKI, 1971, p 50)

As ideias de energia, esforço e impulso, permeando desta forma a música de Arthur Kampela, se relaciona a mecanismos biológicos tanto em sua origem gestual quanto em sua percepção sonora. Godoy observa que "em geral, parece que temos boas razões para falar de "esquemas de energia" ecologicamente fundamentados que funcionam na percepção e cognição do som musical, e que esses esquemas de energia estão em ação na maioria das sensações gestuais evocadas pelo som musical"[4] (GODOY, 2010, p. 112), e preconiza o entendimento global de tipos similares de gestos e sensações de esforço (GODOY, 2010, p 107).

Assim, haveria três principais categorias de gestos instrumentais: *iterativos* ("repetições rápidas de pequenos movimentos", ou pequenos esforços descontínuos reiterados), *impulsivos* (esforço descontínuo) e *sustentados* (esforço contínuo) (GODOY, 2010, p. 111), todas essas categorias de gesto e esforço participando ao discurso musical de modo geral, e de forma intensamente corporificada nos *Percussion Studies*. Neles, os gestos iterativos, em geral sob a forma de texturas de mão direita (arpejos, tremolos) se contrapõem a gestos impulsivos (percussões e ligados de mão esquerda sola) e sustentados (abafamentos, glissandos).

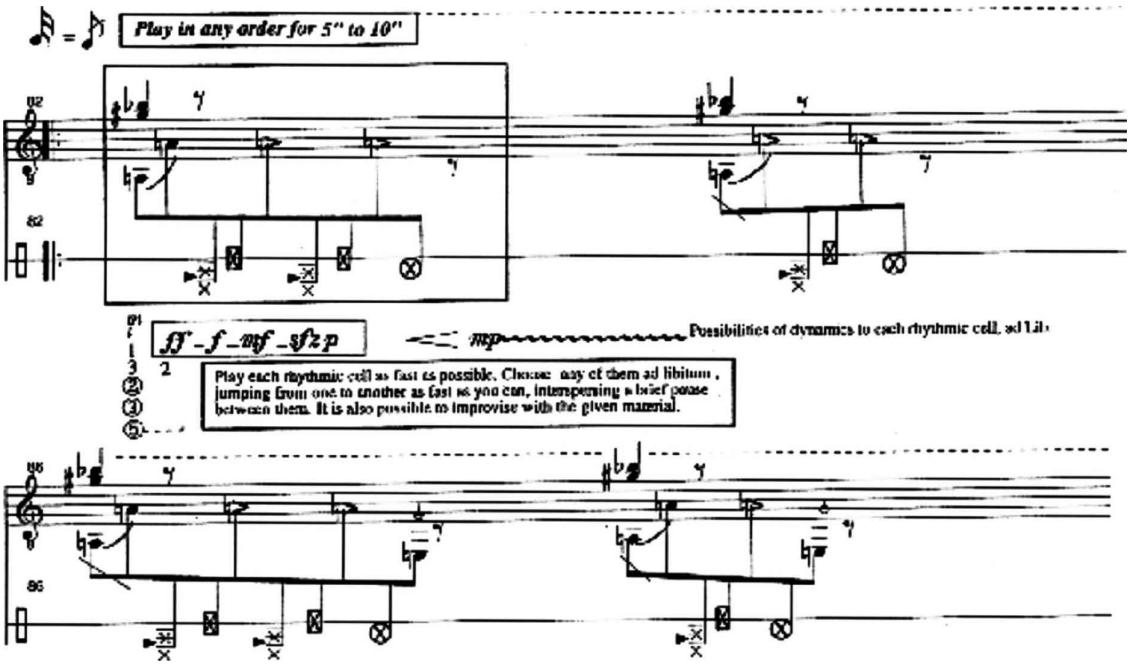
[4] "In general, it seems we have good reason to speak of ecologically founded 'energy schemata' at work in the perception and cognition of musical sound, and that these energy schemata are at work in most gesture sensations evoked by musical sound."



Exemplo musical 1: *Percussion Study II*. compassos 41-42.
Gestos iterativos (arpejos rápidos) e sustentados (glissandos, abafamentos de cordas).

A DIMENSÃO SÓCIO-ECOLÓGICA

Em Kampela, há um desejo de questionar a natureza ontológica da prática musical, uma vez que interroga quais são os papéis do intérprete, do espectador e do instrumento musical, e coloca voluntariamente em xeque as convenções técnicas e idiomáticas do instrumento. Este questionamento ontológico, de natureza sensorial, tátil, mas também filosófica, acaba por fazer ruir um modelo representativo de arte, onde o performer se esconderia atrás do artifício técnico para criar uma ilusão: se fixando em um modelo visceral, concreto, a técnica instrumental não mais é um mero meio para aceder à ilusão proporcionada pela arte, mas se torna um tema em si. Aproxima-se, com isso, ainda mais do artista/artesão, assim como de seu metiê.

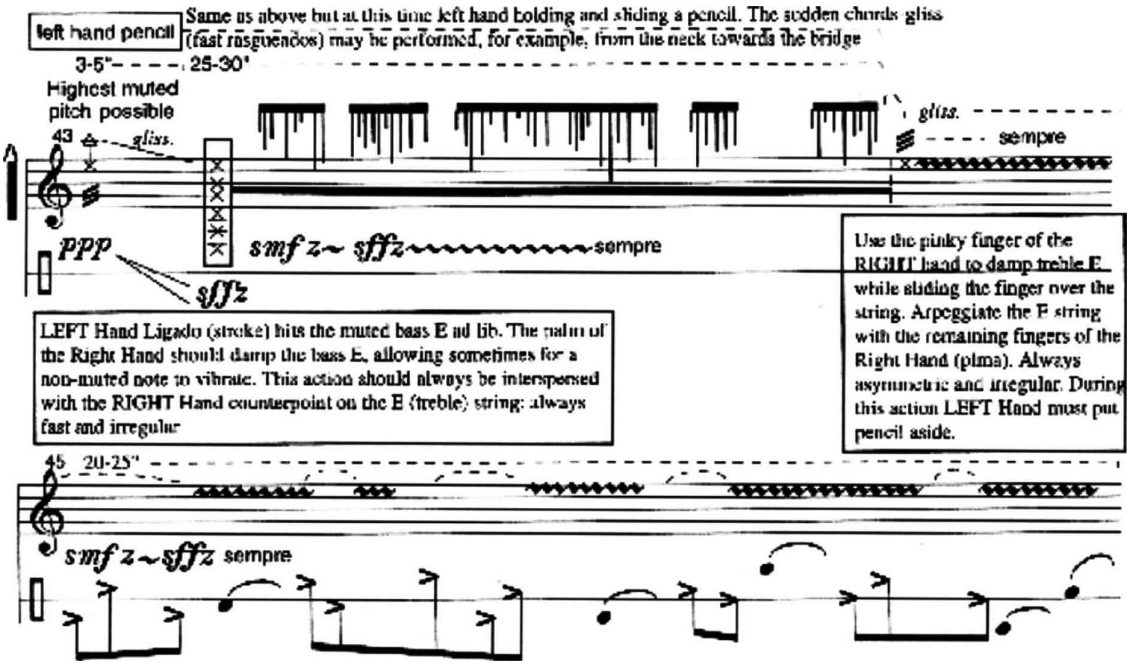


Exemplo musical 2: *Percussion Study I*. compassos 82-86.
Gestos percussivos, notas tocadas tradicionalmente e ações emancipadas das duas mãos em passagem coreográfica que deixa uma certa margem à liberdade formal.

Ao incorporar o gesto no espaço e ao levar em conta o ambiente em torno do intérprete, a música de Kampela visa estabelecer um diálogo entre arte e natureza, um ideal de sustentabi-

lidade, onde não há "desperdício". O imprevisível, o boicote, fazem parte desse modus operandi, que é fluido e rizomático:

> Um dos mecanismos mais fortes para mim (por incrível que pareça) é me boicotar. Me boicotar não significa que eu quero o pior para mim; me boicotar significa ter a liberdade de sempre pôr em questão aquilo que faço [...] Existe um mecanismo implícito biológico que é maleável [...] a maleabilidade do cosmos pensa biologicamente. O cosmos não é uma situação otimizada, o cosmos está se inventando, o cosmos entra em roubadas. O universo entra em roubadas, porque ele não é uma linguagem perfeita de um Deus. (KAMPELA, 2018)



Exemplo musical 3: *Percussion Study II*. Compassos 43-45. Notas abafadas, glissando com lápis na mão esquerda, rasgueados irregulares na mão direita, manipulação coreográfica do lápis

Quanto à presença física e espiritual do instrumentista e ao fluxo sonoro e energético, Leman observa que estes podem vir a provocar a impressão no instrumentista de que ele não está passando pelo intermédio do instrumento, e que a *presença* que o habita o faz sentir-se como um só corpo com ele.

> Enquanto o fluxo é mais um estado de atenção, a presença pode ser definida como a ilusão de não-mediação (Lombard e Ditton, 1997). Essa ilusão pode ocorrer quando o seu instrumento musical não é mais considerado como um objeto intrusivo, mas como um instrumento que lhe dá a possibilidade de se expressar na música. A presença é um típico efeito de interação corporificada com a tecnologia, e ocorre quando o mediador tecnológico é integrado ao mediador natural (que é o corpo humano) de tal maneira que a mente pode operar no ambiente ao qual o mediador fornece acesso (Leman, 2007). Assim, um instrumento musical fornece acesso ao ambiente musical, e o corpo humano que toca o instrumento musical pode ser considerado o mediador entre mente e ambiente. Sem o instrumento, a produção musical não seria possível e a mente não seria capaz de acessar a música. Se o gesto é definido como o padrão que implanta a mediação no espaço e no tempo, e a presença é defi-

> nida como a ilusão (primeira pessoa subjetiva) da não mediação (embora a mediação *esteja* envolvida com o ponto de vista da terceira pessoa), então é tentador definir gesto como a implantação do movimento corporal que expressa a ilusão de não-mediação do sujeito[5] (LEMAN, 2010, p. 141)

A coreografia do jogo instrumental emerge de uma concepção da instrumentalidade que privilegia a emancipação gestual de um braço em relação ao outro: Kampela terá, assim, elaborado um conjunto de padrões motóricos em que as mãos direita e esquerda realizam gestos (sonoros e visuais) completamente independentes uns dos outros. Ademais, a coreografia do instrumentista também nasce da exploração espacial do instrumento e do espaço ao seu redor.

No que diz respeito à noção de espaço, Kampela toma como ponto de partida o fato que a *qualidade* do movimento do instrumentista determine o *som* obtido, e que a projeção e disseminação do som no espaço impliquem a projeção do corpo no espaço, sua coreografia e a amplitude de seus movimentos.

O IMPULSO

O compositor quer, a partir disto, transmitir ao intérprete, mas também ao espectador, sua energia criativa, através de gestos instrumentais percussivos, carregados de uma potência física que beira a visceralidade. Ambos performer e espectador se tornam parte ativa deste espaço teatralizado, onde o impulso seria aquela energia visceral, nascida nas profundezas do corpo, que é propulsora da ação, mas que a antecede. Neste espaço, o *ator* deve "ter consciência do fato de que um movimento interno de empurrar deve ocorrer antes do movimento real de empurrar." (GROTOWSKI, 1971, p. 162) A sensualidade e a visceralidade dos movimentos e gestos percussivos, a harmonia das formas desenhadas pelo corpo no espaço, a apoteose rítmica, sonora e cinética são todas consequências deste jogo.

O espectador reage de maneira igualmente orgânica a estes estímulos cinéticos e sonoros – às sensações – que lhe são transmitidas pela performance. O espectador é, nesse fenômeno, convidado a uma escuta ativa e, por meio de uma relação estabelecida entre ele e o violonista, acaba também por se mobilizar fisicamente. Da mesma forma que o espectador ideal do teatro de Grotowski, cujo envolvimento com o espetáculo não se dá apenas em um estágio elementar de integração psíquica, o ouvinte de Kampela é corporalmente envolvido pela performance.

Um último aspecto, este bastante pragmático, que diz respeito à "ecologia" presente na atitude artística do compositor carioca, se refere à maneira como ele insere sua atividade e sua arte na sociedade. Arthur Kampela, como artista e professor, atua tanto dentro das instituições de ensino quanto fora, desenvolvendo projetos de auto-produção. Ao desafiar a arte midiática,

[5] "While flow is more about a state of attention, presence can be defined as the illusion of non-mediation (Lombard and Ditton 1997). This illusion may occur when your musical instrument is no longer considered as an obtrusive object but as an instrument that gives you a way of expressing yourself in music. Presence is a typical effect of embodied interaction with technology, and it occurs when the technological mediator is integrated with the natural mediator (which is the human body) in such a way that the mind can operate in the environment to which the mediator provides access (Leman 2007). Thus, a musical instrument provides access to the musical environment, and the human body playing the musical instrument can be considered the mediator between mind and environment. Without the instrument, music production would not be possible and the mind would not be able to access music. If gesture is defined as the pattern that deploys the mediation in space and time, and presence is defined as the (first-person subjective) illusion of non-mediation (although mediation is involved from a third-person perspective), then it is tempting to define gesture as the deployment of body movement that expresses the subject's illusion of non-mediation."

submetida ao mercado do consumo e da produção musical, o compositor nos incita a valorizar o novo, a arte que nos surpreende e que não é "unidirecional". Ele mantém sua própria edição independente e venda de partituras, não hesitando em se valer das economias virtuais disponíveis na internet. Kampela reconhece, no entanto, que o problema ecológico não fica de todo resolvido nos modos de produção artística alternativos; se referindo à questão dos *bitcoins*, e da especulação existente também nessa economia "paralela", o compositor ainda aposta no engajamento do artista em iniciativas ativistas, e no apoio a políticas públicas de fomento à causa artística e ecológica (KAMPELA, 2018).

CONCLUSÕES

Nosso trabalho, lidando com um material sonoro e cinético extraído da escrita e da prática performática de Arthur Kampela, particularmente em seus primeiros dois *Percussion Studies* para violão, trata em primeira instância da *inteligência tátil* existente no interior da relação entre instrumentista e instrumento. Esta *tatilidade* está relacionada às noções sucessivamente conseqüentes de ergonomia instrumental, emancipação dos gestos, criação de técnicas estendidas, fluidez no encadeamento das mesmas e, enfim, de expansão da sonoridade instrumental. Estas noções são dependentes, além do mais, de uma invenção do compositor, a modulação micro-métrica, graças à qual abrem-se espaços rítmicos no fluxo sonoro, possibilitadores da expansão do gesto.

O comportamento rítmico, assim como a gestualidade instrumental, muito mais *ancorada* no corpo, se torna cada vez mais próximo de fenômenos biológicos, definitivamente *não lineares*. Assim, também adotam um comportamento biológico a gestão da energia no *corpo a corpo* com o instrumento e o fluxo energético de modo geral (desde seu impulso gerador, passando pela idéia de esforço, e culminando com a sustentação do tônus graças à circulação de energia).

Junto com a de energia, a noção de materialidade física no fazer musical significa, para Kampela, uma aprofundada relação entre corpos sonoros e vibrantes, acarretando uma tal integração entre instrumentista e instrumento, que estes parecem formar um só corpo.

Dentro desta perspectiva, entende-se a *técnica* instrumental como um repertório gestual que se constrói não por acumulação de trejeitos mas, ao contrário, pelo questionamento profundo (e mesmo a partir de uma des-construção) de preceitos técnicos enrijecidos; pelo despojamento e abertura, pela busca, enfim, de uma origem visceral do movimento.

Decorre desta renovação gestual, oriunda de necessidades do *próprio corpo* e *do próprio movimento*, o nascimento de uma *escuta* que *também* é ecologicamente inteligente. Nela, o compositor cria as condições para que o ouvinte e espectador se interesse pelos "bastidores" da fatura musical. Assim, entende-se *Ecologia* em um sentido que é também político e social, pois o som (junto com o gesto) passa a informar o "consumidor" sobre a produção e sobre a fonte sonora, despertando-lhe o interesse por aspectos outrora vistos como menos "nobres", mas que estão contidos no "produto musical final": a *mão de obra* que lhes deu vida.

Com isto, a natureza ecológica dos *Percussion Studies* de Arthur Kampela toca a seu último aspecto, que não é o menos profundo: ao nos fazer refletir à técnica instrumental, aos materiais que compõem o instrumento-violão e aos gestos com que o instrumentista o aciona, revelando assim o artifício com que o artista (como em um passe de mágica) nos ilude, eles dão um passo a mais rumo à liberação de um fluxo energético primário e, ainda que este gosto pelo distanciamento e a não-representação nos pareça tornar a obra menos adocicada pela impressão irreal, ele *pulula* de força e gestualidade rizomática.

REFERÊNCIAS

BOISSIÈRE, A. (2011, 11 Mai). *André Schaeffner et les origines corporelles de l'instrument de musique, Methodos*. Retrieved from http://journals.openedition.org/methodos/2481 ; DOI : 10.4000/methodos.2481.

CURY, F. S. C. (2017). *A Obra para Violão solo de Arthur Kampela e suas implicações na Performance*. (Tese de doutorado em Música). Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte (DeCA), Aveiro, Portugal.

FERRAZ, S. (2007). De Tinnitus a Itinerarios do Curvelo. *Anais do congresso da ANPPOM, n. 17*. Retrieved from http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/composicao/comp_SFerraz.pdf.

GODOY, R. I. (2010) Gestural Affordances of Musical Sound. In: R. I. GODOY & M. LEMAN (Eds.). *Musical gestures:* sound, movement, and meaning (p. 103-125). New York and London: Routledge Taylor & Francis Group.

GROTOWSKI, J. (1971). *Em busca de um Teatro Pobre*, (3rd ed.) trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.

KAMPELA, A. (2005) *Arthur Kampela on Contact*. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=R0XshLJbtZ0.

Kampela, A. (1995). *Danças Percussivas (Percussion Study I and II)* for guitar [music score] N.Y.: athurkampela.

KAMPELA, A. (2002). A Knife All Blade: Deciding the Side Not to Take. *Current Musicology* 67/68, 167-193. Columbia: Columbia University.

KAMPELA, A. (2018, 8 Jun.) *Interview*. Rio de Janeiro. [audio mp3].

KÄPPEL, H. (2011). *Die Technik der Modernen Konzert Gitarre*. Brühl: AMA Verlag.

MABRU, L. (2001) Vers une culture musicale du corps. *Cahiers d'ethnomusicologie*. Retrieved from http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/106.

LEMAN, M. (2010) Music, Gesture, and Formation of Embodied Meaning. In: R. I. GODOY & M. LEMAN (Eds.). *Musical gestures:* sound, movement, and meaning (p. 126 - 153). New York and London: Routledge Taylor & Francis Group.

SCHAEFFNER, A. (1968). *Origine des instruments de musique:* introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale. Paris: Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.