

## Recycling gestures - Zampronha perc-ativo

*Fernando Chaib*

*Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais - PPGMUS  
fernandochaib@gmail.com*

**Resumo:** O presente trabalho traz uma reflexão sobre a obra de Edson Zampronha para percussão e sua relação gestual através da performance do percussionista. Foram elencados três pontos sobre a atribuição do gesto na obra de Zampronha: 1] analogia com a Gestalt; 2] Figuras de Estilo; 3] Atitude. Como metodologia realizou-se uma análise interpretativa das obras *Modelagem X-a* [1997], *Modelagem XIII* [1998], *Recycling*, *Collaging* [2000/2006] e *Hyper-Tocatta* [2014], além de uma revisão bibliográfica sobre os três pontos elencados tendo como referência autores como de Yost [2000], Lerdhall e Jackendoff [1983], Laban [1978], Bachrata [2011], Gil [1980], Chaib [2012], Godøy e Leman [2010], Schneider [2010], dentre outros. Utilizou-se trechos das mencionadas obras para exemplificações no texto. Foram realizadas diversas performances [inclusivamente com a presença do compositor] em diferentes contextos o que permitiu um conhecimento profundo das obras para as análises. Como resultado destacamos a pluralidade do emprego do gesto em música, de forma íntima e diversificada, utilizada por Zampronha e presente no diálogo entre o texto musical e a resultante performativa em sua obra para percussão.

**Palavras-chave:** Gesto. Performance. Percussão. Edson Zampronha.

### **Recycling Gestures - Zampronha Perc-Active**

**Abstract:** This paper brings a reflection on Edson Zampronha's percussion work and its gestural relation through the percussion performance. Three points on gesture attribution were listed: 1] Gestalt analogy; 2] Figurative Language; 3] Attitude. As methodology, we did an interpretative analysis of the following works: *Modelagem X-a* [1997], *Modelagem XIII* [1998], *Recycling*, *Collaging* [2000/2006] and *Hyper-Tocatta* [2014], besides a bibliographical review on the three points listed taking as reference Yost [2000], Lerdhall e Jackendoff [1983], Laban [1978], Bachrata [2011], Gil [1980], Chaib, [2012], Godøy and Leman [2010], Schneider [2010] and others. Excerpts from the mentioned works were used as exemplification on text. Several performances [including the presence of the composer] were carried out in different contexts, which allowed a thorough knowledge of the works for analysis. As a result we highlight the plurality of gesture application in music, in an intimate and diversified way, used by Zampronha and present on the dialogue between musical text and performativity result in his percussion work.

**Keywords:** Gesture. Performance. Percussion. Edson Zampronha.



## 1. Introdução

A performance musical percussiva como protagonista inserida no cânone erudito ocidental é algo bastante recente, não tendo alcançado ainda um século de existência. O desenvolvimento do repertório destinado aos instrumentos de percussão foi-se desenvolvendo no decorrer do séc. XX lado a lado com tendências e correntes estético-artísticas de vanguarda que buscaram romper com tradicionalismos e/ou dogmas atribuídos à performance artística e/ou musical.

Da *Arte dos Ruídos* [Russolo, 1913] - manifesto do Movimento Futurista, passando pelo experimentalismo de John Cage [décadas de 30/40] e vanguardismos de Pierre Schaeffer [anos 40/50] e Karlheinz Stockhausen [décadas de 50/60] - vimos também surgir novas tendências na segunda metade do séc. passado. Damos como exemplo a Música Minimalista [1970] tendo como expoentes La Monte Young, Philip Glass e Steve Reich - ainda que Eric Satie já esboçasse esse comportamento composicional em parte de sua obra; Música Cênica [décadas de 70/80], onde emergiram compositores como Maurício Kagel, George Aperghis, Vinko Globokar e Tim Rescala - salvaguardando John Cage, que demonstraria um "flerte" com essa tendência estética em algumas de suas composições, como por exemplo *Living Room Music* [1939] e através do *Happenings*; Música Espectral [décadas de 70/80] destacando Gérard Grisey, Tristan Murail, Hugues Dufourt e Horatio Radulescu. É certo também que no Brasil muito já se fazia, a exemplo do grupo de compositores da Bahia durante a década de sessenta [liderado por Ernest Widmer], além de compositores vanguardistas como Gilberto Mendes, Jorge Antunes, Marlos Nobre [cada qual com sua linguagem], dentre outros aqui não citados mas não menos importantes.

Paralelamente a outras tendências em música, novas formas de se encarar a performance musical vinham sendo testadas e consumadas, tendo como um dos principais laboratórios de pesquisa a família dos instrumentos de percussão.

Já na última década séc. XX percebemos um novo objeto de estudo em música sendo cada vez mais investigado: as relações gestuais ligadas à performance e ao fazer musical envolvendo questões como: movimento corporal; fenômenos físicos sonoros; fenômenos sinestésicos e/ou psico-acústicos; escrita; bem como outros elementos que complementam o rol de ações que envolvem uma performance musical. Godøy [2010, p.122] é enfático ao afirmar que nós músicos estamos, neste início de século XXI, apenas começando um estudo mais sistemático e aprofundado sobre esse tema.



Em percussão, por exemplo, a ação orgânica do músico em palco muitas vezes contribui para a construção do material artístico-musical transmitido ao público e para a sua comunicação. Não é incomum, inclusivamente, encontrarmos obras onde compositores sinalizam na partitura de que forma o percussionista deve posicionar ou conduzir o seu corpo para execução de uma nota ou passagem [por exemplo o último evento de *Partiels pour 18 musiciens* [1976], de Gérard Grisey ou o todo da obra *Lost and Found* [1987], de Frederic Rzewski.

Neste trabalho nos propomos a demonstrar como o conceito de *gesto* em música é aplicado em diferentes perspectivas por Edson Zampronha [1963-] em sua obra para percussão, inovando nas relações tímbricas dos instrumentos, de movimento corporal e escrita. Traremos à luz a relação gestual do pensamento intelectual-artístico e musical de Edson Zampronha com o universo da percussão contemporânea e de vanguarda, através de algumas obras de referência do repertório percussivo, de autoria deste compositor. Utilizaremos como fontes de exemplos *Modelagem X-a* [1997], para vibrafone solo; *Recycling, Collaging* [2000/2006], para percussão múltipla e sons eletroacústicos; *Modelagem XIII* [1998], duo de percussão múltipla e piano; *Hiper-Toccata* [2014], solo para caixa clara e instrumentos invisíveis.

Abordaremos a temática do *gesto* no fazer musical percussivo de Zampronha sob a perspectiva do intérprete e do compositor. Para tanto elencamos três relações distintas do gesto em música com conceitos ligados à: I] **Gestalt**; II] **figuras de estilo**; III] **atitude**.

Sobre o primeiro conceito, a *Gestalt* trata-se de uma corrente da psicologia moderna desenvolvida pela Escola Dualista em Graz, Áustria que aborda questões sobre como redimensionamos em nossa mente as formas de uma imagem captada pelo estímulo visual. Sobre o segundo, buscaremos analogias com figuras de estilo como a metáfora e a metonímia. Finalmente realizaremos uma observação acerca das *atitudes* gestuais que relacionam o comportamento do performer em palco em conformidade com a obra executada.

Nossa metodologia incluiu pesquisa bibliográfica tendo como referencial teórico conceitos de Yost [2000], Lerdhall e Jackendoff [1983], Laban [1978], Bachrata [2011], Gil [1980], Chaib [2012], Godøy e Leman [2010], Schneider [2010], dentre outros. Executamos duas das referidas obras [*Modelagem X-a* e *Recycling, Collaging, Sampling*] em diversos festivais e concertos em países como Espanha, Portugal e Brasil, destacando *Recycling, Collaging* sendo executada com as mais diversas formações [uma vez que a obra permite sua execução a solo ou em até seis percussionistas] e com a participação do próprio compositor monitorando a parte eletrônica.



Buscaremos ilustrar e apontar as saídas performativas encontradas nas fases de estudo e performance das obras, relativas a aspectos gestuais que as mesmas possam conter, enriquecendo o leque de possibilidades interpretativas e expressivas do músico percussionista. Através desta reflexão esperamos auxiliar compositores e intérpretes, bem como estudiosos de música em geral, a munirem-se de ferramentas performativas e composicionais para o contínuo desenvolvimento do repertório percussivo, tendo como foco a relação gestual do performer ligada à obra e ao instrumento.

## 2. Escolhendo Edson Zampronha

Compositor dinâmico que não se atém [e não se preocupa de fato] em traçar uma linguagem que dê um caráter comum a suas composições, Edson Zampronha é o que podemos chamar de personalidade plural. É autor de música para cinema, dança, instalações sonoras, orquestra, música de câmara, solos para os mais variados instrumentos além de música eletroacústica. Sua obra para percussão é extensa e denota uma versatilidade textual extrema onde o resultado musical é bastante singular e diferenciado em cada composição. Poderíamos dizer que, ao ouvir duas ou três composições, estaríamos escutando distintos compositores tamanha a originalidade e diferença de linguagem envolvidas em cada obra em específico. Explorações tímbricas únicas, ritmos distintos, formas de escritas diferentes, fraseados, liberdade, controle, improviso, todas essas características são trabalhadas por Zampronha ora em conjunto, ora de forma isolada em suas obras, o que gera essa singularidade.

Para termos uma ideia da produção de Zampronha e sua importância para o repertório percussivo, vejamos a sua lista de obras [Tab.1] exclusivas para percussão<sup>1</sup>:

Obra	Ano	Formação
<i>La Fuerza del Symbolo</i>	2015	Trio [montagem múltipla] e eletrônica
<i>Hyper-Toccata</i>	2014	caixa <i>solo</i> e instrumentos invisíveis
<i>Recycling Collaging Sampling</i>	2000/06	1 a 6 percussionistas [montagem múltipla] e eletrônica
<i>Modelagem X-a</i>	1997	<i>Solo</i> para vibrafone
<i>Modelagem VIII</i>	1996	<i>Solo</i> [montagem múltipla] e computador
<i>Toccata II</i>	1992	<i>Solo</i> para montagem múltipla
<i>Toccata para Caixa Clara</i>	1989	<i>Solo</i> para Caixa Clara
<i>Toccata I</i>	1988	Quarteto para Tímpanos
<i>Composição para 5 percussionistas</i>	1985	Quinteto [montagem múltipla]
<i>Quarteto Ostinato</i>	1984	Quarteto [montagem múltipla]

Tab.1: Obras de Edson Zampronha escritas exclusivamente para percussão.

1 Vale a pena destacar que obras de câmara mista como *Modelagem XIII* e sinfônica a exemplo de *Modelagem XII* também possuem bastante importância para a percussão.



Mesmo quando percebemos características semelhantes que permitem destacar obras que confluem em suas ideias musicais [dando uma noção de “marca” do compositor], Zampronha consegue extrair sonoridades e relações gestuais distintas, causando uma certa dicotomia onde o texto musical pode até ser o mesmo, mas a resultante sonora é diversa<sup>2</sup>.

Desta forma, entendemos que Zampronha nos dá material suficiente para uma observação mais aprofundada sobre questões relativas ao gesto no contexto da performance musical em percussão.

### **3. Algumas perspectivas e relações sobre o Gesto em Música**

No séc. XX a ideia de “movimento” já era alvo de observação e estudo em música mesmo antes da II Guerra Mundial. Alexander Truslit [1938] enfatiza: “motion is the most elementary stratum of music, and that all music originates from motion since the sense of motion is the most basic and common to all human beings” [SCHNEIDER *cit.* TRUSLIT, 2010, p.94]. Ainda que de forma indireta, Truslit já teorizava sobre o tema, chegando mesmo a afirmar: “motion can be translated into sound, and sound phenomena such as music can ‘trigger’ sensations of motion in our ear” [SCHNEIDER *cit.* Truslit, 2010, p.94]. Essa afirmativa se aproxima da ideia apresentada por Bachrata [com pouco mais de 70 anos de diferença]: “The identity of musical gesture is born only when we hear it, in our perception; it starts to exist only when we can listen to it in the musical context” [BACHRATA, 2011, p.52].

No entanto, de acordo com Godøy e Leman: “We are only in the beginning of more systematic studies of gestural affordances of music sound, and needless to say, there are very many theoretical and methodological challenges here” [GODØY e LEMAN, 2010: 122]. Apesar de esta sentença completar sete anos agora, devemos admitir que o *gesto* em música, como objeto específico de estudo, passa ainda por uma fase inicial se compararmos com temas como o timbre, harmonia, estímulos, etc.

De fato não é simples encontrarmos um significado para o gesto que o conceitue de forma global em música. Em verdade cada corrente ou cada processo de lidar com o fazer musical toma para si um significado específico sobre o gesto: “Em algumas formas de expressão artística como a música, dança, pintura e teatro, os autores e intérpretes geralmente se apropriam de forma plural desse conceito [o gesto]” [CHAIB, 2012, 10].

Para Gritten, existem diversas relações gestuais em música que trazem discussões distintas e temas diversos no que diz respeito ao

<sup>2</sup> Isso será discutido mais a fundo no ponto **6. Atitude gestual na obra de Zampronha para percussão.**



estudo do gesto, que vão desde a relação de movimento corporal, passando pelo fenômeno físico do som e pelo exercício cerebral:

[...] they bring apparently opposing elements closer together into ordered configurations: music and sound, sound and noise, mind and brain, brain and body, musical work and musical text, text and act, performing and performance, model and imitation [...] [GRITTEN, 2010: 104].

Por se tratar de um objeto de pesquisa bastante abrangente, procuramos limitar o nosso trabalho a três situações que consideramos bastante pertinentes na obra de Zampronha para percussão: Sua relação *gestáltica*; o uso de figuras de estilo; atitude gestual.

Relacionamos a ideia de gesto em música do compositor com alguns pontos elencados por Gritten. Para Zampronha: "o gesto está no limite entre materialidade sonora e significação musical" [ZAMPRONHA, 2005]. E é importante salientar que existem pelo menos três perspectivas de onde o gesto é observado: do compositor, do intérprete e do público. O mais interessante é que, de acordo com Zampronha [2017]<sup>3</sup>, o público não é um mero receptor das informações passadas em palco, mas ele constrói sua própria ideia do que está sendo passado. Logo, além de compositor e intérprete, o público também participa da construção gestual na produção musical, mesmo que seja no plano das ideias.

Observando alguns elementos indispensáveis para a realização da performance das obras de Zampronha e, relacionando as ideias do compositor com as de Gritten, podemos ter a seguinte ideia sobre uma construção gestual performativa [Tab.2]:

Elementos	Materialidade Sonora	Significação Musical
Escrita	X	X
Movimento corporal	---	X
Som	X	X
Espacialização	X	---
Atividade intelectual	---	X
Hibridismo	X	X

Tab.2: relação entre a ideia de gesto em música de Zampronha com possíveis elementos performativos gestuais.

#### 4. Introdução sobre a *Gestalt*.

Ainda que encontremos na palavra 'forma' uma tradução em língua portuguesa curta e direta para *gestalt* [palavra originária do alemão], percebemos que esta possui um significado um tanto mais complexo: "[...]

3 Mesa Redonda do IV FMCB [UNICAMP, Campinas-SP, 2017].



uma entidade concreta, individual e característica, que existe como algo destacado e que tem uma forma ou configuração como um de seus atributos" [LUCK, 2011]<sup>4</sup>. De acordo com essa corrente da psicologia moderna, para obtermos uma percepção sobre objetos e formas, devemos nos ater a quatro princípios básicos: tendência à estruturação; segregação fundo-a-fundo; boa forma; constância perceptiva. Além desses princípios, dois conceitos importantes são determinados como: *agrupamento*<sup>5</sup> [proximidade de elementos, suas similaridades e conexões] e *configurações*<sup>6</sup> [nova forma a partir da soma dos elementos que a compõem]. Apesar de esta teoria estar atrelada originalmente aos fenômenos visuais [uma vez que se refere a um processo de dar forma, de configurar o que é colocado diante dos olhos], foi possível estabelecer um paralelo com a teoria musical.

A abordagem que a Escola Dualista de Graz [Áustria] faz a respeito da identificação dos processos de percepção sensorial auxilia-nos a perceber a relação que buscamos entre a Gestalt e o gesto em música. A Escola Dualista é uma corrente da psicologia surgida na segunda metade do séc. XIX em Graz [Áustria] que procurou conceber as formas não como dados dos sentidos, mas como elaboração anterior a esses dados. Seus principais precursores foram Alexius Meinong [1853-1920] e Vittorio Benusi [1878-1927], sendo este discípulo de Meinong. Os dualistas defendem a distinção de dois momentos da "elaboração" da forma daquilo que observamos: a sensorial - proveniente apenas do objeto observado; a mental [perceptiva] - resultante do trabalho intelectual através do qual se dá um sentido à forma. O primeiro diz respeito à sensação que será função apenas de uma variável [condições externas], remetendo à percepção pura dos elementos que compõem uma configuração qualquer [por exemplo o formato puro de uma imagem ou, numa perspectiva sonora, as notas musicais]. O segundo aborda a percepção como função de duas variáveis [condições externas e internas]. Ou seja, o agrupamento desses elementos, ao estimular os processos de percepção [exercício intelectual], adquirem um sentido [por exemplo, a forma visual de um objeto ou os sons captados pelo ouvido transformados em melodia ou harmonia]. Seleccionamos algumas leis com uma breve compreensão sobre elas para situar o leitor sobre o assunto:

- **Lei da Unificação** - igualdade ou harmonia dos estímulos visuais

4 LUCK, H E. "Primórdios da psicologia da Forma". *Scientific Americ*. Disponível em <http://www.methodus.com.br/artigo/84/primordios-da-psicologia-da-forma.html> [em 15/01/2012] .

5 Também designado como *supersoma*. Sobre esse conceito torna-se impossível tomar conhecimento de um todo através das suas partes, uma vez que o todo é maior que a soma de suas partes.

6 Também designado por *transponibilidade* [onde a forma sobressai-se sobre os elementos que compõem o objeto].



transmitidos pelos elementos que constroem a composição;

- **Lei da Semelhança** - Eventos similares se agruparão entre si.;
- **Lei da Proximidade** - Elementos são agrupados de acordo com as distâncias entre si;
- **Lei da Continuidade** - Pontos que seguem uma reta ou curva são vistos como uma linha contínua;
- **Lei da Pregnância** - Objetos são vistos da forma mais simples possível.

Para termos uma ideia dessas relação de sensação e percepção, utilizemos como exemplo a imagem a seguir [Fig.1].

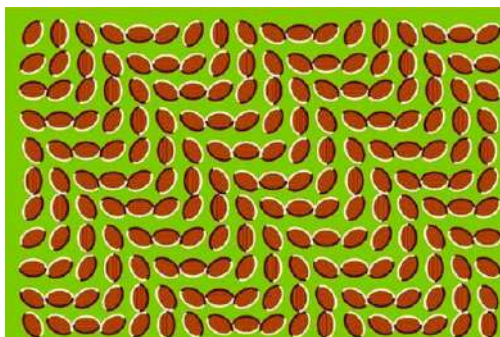


Fig.1: Figura em movimento e estática ao mesmo tempo.

A imagem Fig.1 passa-nos a impressão [sensação] de estar em movimento. Mas, se o observador fixar o olhar em um ponto específico [qualquer ponto], a figura se tornará estática [percepção]. E mais, dependendo do ponto em que se fixe o olhar, teremos a percepção de outras formas que surgem dentro da figura.

Observemos agora uma das obras mais significativas de Maurits Cornelius Escher [1898-1972], *Waterfall* [1961], onde o artista realiza um 'jogo' com a nossa percepção do sentido da água na imagem [Fig.2]. É comum, sobre esta obra, o comentário de que não se sabe se água está descendo ou subindo.



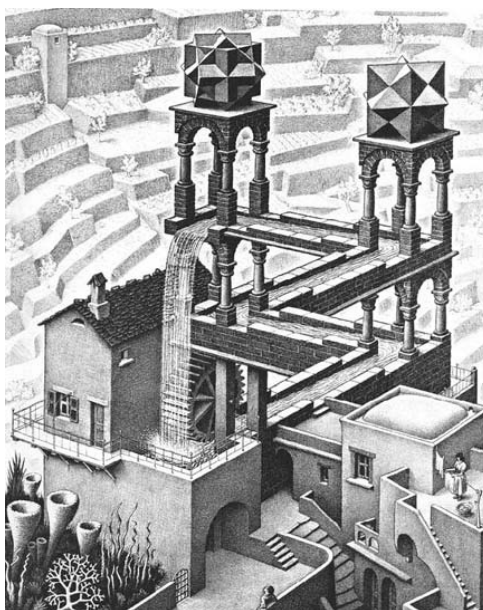


Fig.2: *Waterfall* [1961], de M.C. Escher.

Sobre a Lei da Unificação vale a pena observar a figura a seguir, onde a nossa percepção é alterada pela ideia que a figura passa para o nosso cérebro.



Fig.3: Exemplo da Lei de Unificação. Figura real que foi desenhada [linha pontilhada], ao lado [linha contínua] a ideia reproduzida pelo nosso cérebro.

Sobre a **Lei de Continuidade** damos como exemplo Fig.4, onde uma linha curva une retas dando formas isoladas e contínuas:

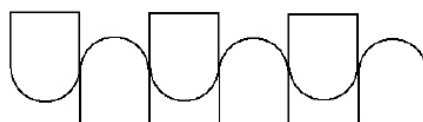


Fig.4: A ideia de continuidade em uma figura através da linha curva que une as retas.

#### 4.1 Gestalt em Música

Fred Lerdhal e Ray Jackendoff, na obra conjunta intitulada *Generative Theory of Tonal Music* [1983], relacionam as aplicações das leis da *Gestalt* ao processo de segmentação das frases musicais dentro da música tonal apresentando-nos as *regras de proximidade* [*proximity rules*]. Nos estudos de Andrew Yost [2000] observamos um domínio dessas teorias, o que lhe permitiu classificar os índices físicos que o sistema



auditivo tem em conta para uma análise dos eventos sonoros captados auditivamente. Aliando as regras de proximidade e de mudança de Lerddhal e Jackendoff [1983], pensamos que será determinante para o nosso trabalho canalizar as atenções para os seguintes pontos descritos por Yost: separação/perfil espectral e amplitude de frequência [timbre]; modulações de amplitude [dinâmica, volume]; separação temporal [ritmo, tempo]; sincronização dos ataques e silêncios [momento do toque e momento após o toque]. As características sonoras e musicais encontradas nos excertos analisados nos ajudarão a realizar essa analogia.

#### 4.2 Gestalt em *Recycling* [2000] de Zampronha

*Recycling* [2000] trata-se do 1º movimento da obra *Recycling, Collaging Sampling*, finalizada em 2006. Cada movimento pode também ser executado de forma isolada, sendo que *Recycling* baseia-se em uma improvisação “controlada” pelo compositor. Neste movimento o percussionista é livre para escolher sua instrumentação dentro das referências de materiais que Zampronha indica [madeiras, metais ressonantes – suspensos – e abafados e peles]. O percussionista também é livre para realizar as explorações tímbricas e técnicas mas, mais uma vez, respeitando as indicações do compositor quanto à maneira de se extrair o som [raspando, rulos, ataques, dinâmicas, baquetas, etc.]. Sua duração é de 7 min., tempo este dividido por seções que indicam o caminho que o improvisado deve tomar [Tab.3].

Seção I	0:00	D	Ataques (>, sfz, tenuto, etc.)	(15")
Seção II	0:15	D / S	Ataques – variar baquetas - timbres	(40")
Seção III	0:55	D / NRW	Grupo de ataques repetidos	(25")
Seção IV	1:20	S / D	Amanhar – variar baquetas	(40")
Seção V	2:00	S	Fricção	(105")
Seção VI	3:45	S / NRW	Amanhar repetitivo	(65")
Seção VII	4:50	NRW / D	Rulos (cresc. e dim. rápidos e súbitos)	(25")
Seção VIII	5:15	NRW / S	Rulos – variar baquetas (Dinâmicas em plataformas)	(65")
Seção IX	6:20	NRW	Rulos – fragmento repetitivo (cresc. e dim. lineares)	(40")

Tab.3: Tabela indicando as seções, o tempo, tipos de instrumento e a ação que o percussionista deve fazer ao improvisar.

O que de fato nos interessa para este trabalho é a imagem fornecida na partitura de *Recycling*. Trata-se de uma linha curva [Ex.1] à qual o compositor atribui o seu pensamento [e resultante] musical



para a obra. Esta imagem é pensada gestualmente para o percussionista, quer seja no aspecto do movimento corporal ou do gesto musical em si que dialoga com timbres, dinâmicas, densidade, tempo e demais parâmetros.



Ex.1: *Recycling* [Zampronha, 2000]. Imagem da partitura.

De maneira involuntária, mas certa, Zampronha dialoga com a *Gestalt* ao explicar de que modo a imagem deve ser lida: "A partitura é uma sequência de nove seções que leem esta imagem de maneiras diferentes [...] A imagem é lida como gestos físicos [...] a imagem é lida associando-se a timbres [...] a imagem é lida [...] de modo que um eixo representa a frequência e o outro o tempo [ZAMPRONHA 2000/2006]. Nós podemos considerar a imagem como está para realizar a performance, mas também podemos extrair dela formas que estão ocultas e que podem ajudar a enriquecer os meios de exploração sonora da obra. Desta forma, podemos chegar a leituras que em um primeiro momento não captamos.

Considerando as extremidades da imagem como limite para nossa leitura, poderemos observar algumas possibilidades, por exemplo no Ex.2:



Ex.2: Forma triangular gerada a partir do destaque [em vermelho] de uma parte isolada da imagem de *Recycling* [Zampronha, 2000].

No Ex.2 podemos, por exemplo, podemos realizar um movimento geométrico das mãos em um tam-tam [ao raspar o instrumento], explorando seu timbre de forma particular ao movimento exercido e à imagem [Fig.5]. Não excluimos a possibilidade de a parte em destaque [em vermelho] ser lida e realizada em todas as direções possíveis [ponta-cabeça, lateralmente, etc.].



Fig.5: Setas indicando possíveis sentidos das mãos na superfície do tam-tam, obedecendo a leitura da imagem.



Ainda que na explicação da imagem Zampronha não discorra sobre dinâmica, entendemos que a mesma é influenciada pela linha curva nas seções VII e VIII de acordo com as próprias indicações do compositor. Podemos também considerar que nas seções V e VI a variação de dinâmica é quase que condição intrínseca desse tipo de exploração tímbrica em certos instrumentos de percussão. Desta feita, outras possibilidades surgem a partir dessas leituras que são feitas da imagem [Ex.3]:



Ex.3: Área gerada a partir do destaque [em amarelo] de uma parte isolada da imagem de *Recycling* [Zampronha, 2000].

Se partimos do princípio que gesto e dinâmica estão tradicionalmente ligados [pelo menos no Ocidente] ao ato de levantar e abaixar braços e/ou mão [p.ex. regente de orquestra, regente de coro, etc.], poderíamos entender a linha curva, em relação à dinâmica, como um grande decrescendo seguido de um crescendo mais acelerado e mais curto. No entanto, levando-se em conta o volume de massa que o destaque amarelo em Ex.3 nos oferece, percebemos que o ponto onde a dinâmica deveria ser a mais *piano* possível [por convenção] é o mesmo que contém maior volume. É possível então considerarmos dois extremos de dinâmica tendo como parâmetro a mesma imagem e o mesmo ponto de observação. Será dizer que a dinâmica poderá estar diminuindo ou aumentando no mesmo trecho. Percebemos aqui a dicotomia da qual falamos sobre o texto musical de Zampronha em sua obra para percussão.

Outrossim Zampronha é bastante claro quando fala de frequência e, mais uma vez, percebemos as várias possibilidades de interpretação. Quando lemos a imagem apenas acompanhando a linha curva podemos interpretar o ponto de encontro da descida e subida como um som grave e/ou som puro [por convenção]. Por outro lado quando a lemos levando em consideração o seu espaço preenchido [destaque amarelo em Ex.3] temos a possibilidade de imaginar uma frequência rica em harmônicos e/ou inarmônicos, por exemplo.

Em Ex.2 e Fig.5 ilustramos movimentos com as mãos que seguem uma ordem um tanto cartesiana. No entanto é possível misturar os gestos corporais e explorações tímbricas com ângulos [ou linhas] retos e linhas curvas [Ex.4] permitindo-nos também as mesmas leituras [ou outras quantas possíveis] de exploração tímbrica nos improvisos.



Ex.4: Possibilidades gestuais de configurar ângulos retos com linhas curvas a partir de uma parte isolada da imagem de *Recycling* [Zampronha, 2000].

Vale a pena salientar que estas leituras realizadas sobre a imagem podem ser combinadas entre si e com a própria imagem original [p.ex. Ex.2 + Ex.4, Ex.3 + Ex.2, os quatro exemplos ao mesmo tempo, e assim por diante]. Não existe qualquer impedimento para a realização de tais leituras e interpretações.

## 5. Figuras de Linguagem na música para percussão de Zampronha

Para relacionar figuras de linguagem com a gestualidade musical de Zampronha, nos permitimos realizar um paralelo com a dança, utilizando o autor José Gil como referência.

Em dança, o objetivo em estabelecer uma homologia entre o plano linguístico e o plano gestual visou compensar uma suposta problemática que transparecia nesse sentido: a presença da metáfora<sup>7</sup> na expressão e interpretação gestual. Sob um certo ponto de vista, isso acabaria por comprometer a interpretação de uma mensagem passada em específico. José Gil faz menção à publicação de Arcange-Tuccaro<sup>8</sup> [1599] intitulada *Trois dialogues de l'exercice de sauter, et de voltiges en l'air*. De fato este trabalho tem a ver com a acrobacia e, eventualmente, a dança [numa perspectiva coreográfica]. O mesmo vem discutir o que Gil [1980] denominou *géstica*, ou seja a possibilidade de se estabelecer um sistema de signos próprios do corpo afim de se conceber uma "base linguística" para o *gesto*.

Gil destaca que a metonímia<sup>9</sup> também entra no *hall* de figuras de estilo aplicáveis sobre o movimento corporal numa perspectiva artística, uma vez que nessa figura de estilo a parte do corpo é a metáfora do todo. Sendo assim a metáfora fundamenta, num certo sentido, a metonímia. A metáfora e a metonímia serão elementos que se complementam no processo de construção de segmentos gestuais do corpo. Será dizer que na metáfora o intérprete fará intervir elementos que representam a identidade sob a forma metonímica do *uno*. O *uno* deve-se propriamente a um fenômeno específico do corpo em que cada um dos seus movimentos parciais, em

7 Figura de estilo em que a significação natural de uma palavra se transporta para outra em virtude da relação de semelhança ou homologia que se subentende [ex: as asas do desejo]. 1. Representação simbólica de algo. [Porto Editora 2010].

8 GIL *cit.* ARCANGE-TUCCARO, 1980.

9 Figura de estilo relacionada a realismos fantásticos ou absurdos, por exemplo "vamos beber um copo".



cada uma de suas partes, está a presença do todo formado pelas figuras de estilo.

Enquanto figura de estilo "invisível" [pois aplica-se grande parte ao emprego de substantivos aliados a "realismos fantásticos"] a metáfora parece necessitar intrinsecamente da metonímia numa composição sequencial de *gestos* corporais onde esta age estilisticamente com exemplos reais, porém muitas vezes "absurdos" que múltiplos jogos corporais possam surgir como elementos de uma performance musical. Para isso será importante admitir que "até a representação do mundo - [...] - segundo a imagem do corpo humano, tudo são combinações *metáforo-metonímicas* em ação" [GIL, 1980, p.36]. Poderemos afirmar que ao passar-se uma ideia através de uma sequência de movimentos, os fatores que se veem e os que estão ocultos comporão a mensagem a ser transmitida, sendo interpretadas pelo receptor da mensagem como um objeto *uno*. Parece-nos que o *gesto*, como fonte de comunicação, apresenta-se como uma das principais vias de construção e transmissão da metáfora e/ou da metonímia, sejam elas passíveis de serem ilustradas ou não nas diferentes expressões artísticas.

Desta feita, redimensionaremos a relação linguística do corpo para o som, uma vez que ambos são personagens que atuam com o gesto, mas de maneiras distintas.

Na obra *Modelagem X-a* [1997], de Edson Zampronha identificamos essa combinação *metáforo-metonímica* no vibrafone, exigindo dinâmicas extremas com explorações tímbricas caracterizadas por distintos limites sonoros. Seguro de que suas indicações sugerem ideias sonoras 'absurdas' para o instrumento, o compositor solicita uma amplitude de volume que vai de *fffff* a *pppp*. No entanto a relação metonímica das dinâmicas é percebida através da exploração tímbrica na obra. Zampronha exige que o percussionista execute a obra com duas baquetas de vibrafone de forma tradicional [cabeça revestida com lã dura] e duas baquetas utilizando o cabo em *raton* [bambu]. Vejamos dois trechos de dinâmicas extremos utilizando esses dois tipos de baquetas [Ex.5]:

Ex.5: *Modelagem X-a* [Zampronha, 1997]. Pg.2, 2º sis. Fã# com cabeça revestida com lã seguido de improviso entre Fã# e Fã5 com *raton*.

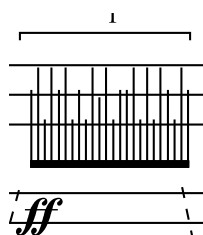


A amplitude do som adquirida através da baqueta de lã dura é *n* vezes maior do que a conseguida com *ratan*. Em verdade, a dinâmica de *fffff* com *ratan* assemelha-se a um *p* ou, no máximo, ou *mp* comparado à lã dura. A produção da dinâmica neste caso é relativa [ainda que a sua própria relação dentro do timbre explorado deva ser mantida]. Apesar de estar escrito *fffff* para o *ratan*, o resultado sonoro é uma súbita queda de volume. Ora, aqui estabelece-se a relação metonímica do texto musical em relação ao som produzido: deseja-se um *fffff* [e de fato com o *ratan*, é o que se consegue] mas o impacto causado pelas referências sonoras que vinham antes [o som 'real', a 'verdadeira dinâmica'] faz com que ele se transforme em uma 'mensagem absurda'. Por outro lado, o trabalho corporal do intérprete e a canalização e sentido da sua energia poderão ajudar a transmitir a ideia da dinâmica, permitindo ao público construir sua própria relação metafórica entre texto musical, som e performance.

Edson Zampronha abusa, no melhor sentido da palavra, da utilização das figuras de estilo. O compositor poderia simplesmente aceitar o fato de que um *ratan* nunca conseguirá dinâmicas com volumes fortes como uma baqueta de lã dura. Ao invés disso, criou um tipo de universo fantástico onde a exploração tímbrica e sua gestualidade desafiam as leis da física no que tange à capacidade de transmitir uma sensação sonora específica ao ouvinte.

Aqui a metáfora se dá no momento em que os *fffff* executados com *ratan* devem ser encarados como uma dinâmica acima da que vinha sendo executada [pelo menos, no mundo das ideias]. A metonímia será a ideia de que existem dois mundos de dinâmicas, onde cada exploração tímbrica joga com a sua própria realidade, fazendo existir um terceiro plano onde esses dois mundos se encontram.

Ainda sobre a utilização das figuras de estilo, em sua obra *Hyper-Toccata* [2014] Zampronha escreve para instrumentos [gongos] invisíveis, além de uma caixa-clara. No Ex.6 podemos observar a escrita utilizada para a parte dos gongos invisíveis.



Ex.6: *Hyper-Toccata* [Zampronha, 2014]. Gongos, pg.5, 6º sis.

Apesar de os instrumentos não estarem presentes fisicamente, o compositor escreve para eles como se estivessem no palco. Zampronha



pede mesmo na partitura: "Toque como se estes instrumentos realmente estivessem no palco. Os gestos e técnicas de execução devem ser as mais reais e precisas possíveis" [ZAMPRONHA, 2014]. Realizar gestos sem tocar o instrumento não é algo incomum no repertório percussivo. Diversas obras que são do nosso conhecimento se utilizam desse artifício como por exemplo de *Le Gueilleurs des Sons* [APERGHIS, 1981], *Musique de Tables* [DE MEY, 2002], *Six Elegies Dancing* [Stasack, 1897] e *Canção Simples de Tambor* [STASI, 1990]. Mas não deixa de ser interessante a ideia metafórica da obra. Diferentemente de *Modelagem X-a* [1997], aqui o compositor pede que o espectador procure ouvir sons *que não estão lá*. E esses sons construídos na cabeça do ouvinte dependerão diretamente dos movimentos realizados pelo percussionista. Desta feita estabelece-se a construção metafórica do texto musical apresentado por *Hyper-Toccata* [2014].

Encontraremos mais relações de figuras de estilo no próximo ponto em que falaremos de atitude do gesto na obra de Zampronha para percussão.

## 6. Atitude gestual na obra de Zampronha para percussão

De acordo com Rudolf Laban: "A compreensão do movimento vem por intermédio da descoberta das atitudes que prevalecem em relação aos fatores de movimento, ou estão ausentes, numa dada sequência de movimentos" [LABAN, 1978, p.170].

O emprego dessas atitudes nos permite admitir que um mesmo *gesto* poderá conter diferentes significados interpretativos:

[...] muitos gestos são, pela sua própria natureza, capazes de abranger uma vasta gama de mensagens associadas [...] Quando o que está em causa é a comunicação de atitudes instáveis e estados emocionais ... a informação gestual é ainda mais importante do que a verbal [MORRIS *et al.* 1979, pp. 13 e 23].

Um *gesto* realizado com a mão contendo as pontas dos dedos todas juntas apontadas para cima poderá significar *dúvida*, *quantidade* ou *crítica* [dentre outros significados possíveis], dependendo da região ou situação onde o mesmo é aplicado [Fig.6]:



Fig.6: Pontas dos dedos juntas, apontadas para cima.

Isso não se aplica somente por questões geográficas, uma vez que diferentes culturas poderão empregar os mesmos símbolos ou figuras





gestuais com significados completamente distintos. A situação constituída no momento em que o *gesto* ocorre também poderá ser um fator determinante de interpretação do mesmo. Um claro exemplo será a ilustração de um indivíduo que acena com uma mão tendo o punho cerrado e o dedo polegar levantado apontando para cima [Fig.7]:



Fig.7: Polegar apontando para cima com o punho cerrado.

A ilustração Fig.7 significa, geralmente na cultura ocidental, um sinal de aprovação. No entanto, quando esse mesmo *gesto* é realizado no decorrer de uma situação negativa, de perceptível reprovação torna-se evidente um certo tom, uma certa *atitude* de ironia e/ou cinismo que a mensagem gestual procurou transmitir, modificando completamente o sentido que aquela ação, por ventura, poderia ter no seu contexto original. Nessa perspectiva o transmissor, através da conjuntura estabelecida no momento da sua ação, passa a ter um forte ingrediente de implementação no *gesto* pois, dependendo da sua *atitude*, poderá alterar o seu significado.

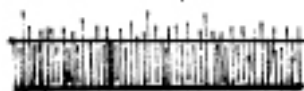
Em música, numa perspectiva do compositor, Bachrata nos diz que:

We may say that musical gestures are in a certain sense objective, but our attitudes towards them is subjective and may vary quite significantly. In other words, just imagining a case of a simple interval, for someone it is "just an interval", for another one it may be a "cell" or a "motive" and somebody else may consider it even a "theme", etc. Probably each one will have it own true, approaching the interval with different perspective [BACHRATA, 2011, p.89].

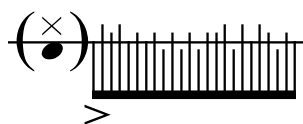
De acordo com a autora, as atitudes permitem dar a um mesmo gesto uma significância subjetiva que fazem com que o ouvinte 'construa' esse significado gestual. No caso do intérprete, ele mesmo será o transformador dessas atitudes:

Fatores como energia [força] e níveis de tensão e relaxamento do corpo poderão evidenciar distintas *atitudes* tomadas pelo intérprete no momento da performance. Relativamente aos eventos sonoros, as mesmas poderão ser constatadas através dos modos como estes são pensados para o espaço, bem como as características tímbricas dos instrumentos escolhidos para as performances [CHAIB, 2012, p.30].

Edson Zampronha se utiliza de forma plural da aplicação de atitudes gestuais em sua obra para percussão. Com um mesmo gesto musical [no caso aqui, aplicado à escrita], o compositor consegue extrair através de distintas atitudes os mais variados resultados sonoros [em diversos níveis: dinâmica, timbre, articulação, etc.].



Ex.7: *Modelagem XIII* [Zampronha, 1998]. Parte do piano, pg.2.



Ex.8: *Hyper-Tocatta* [Zampronha, 2014]. Parte da Caixa, pg.6, 2º sis.



Ex.9: *Collaging* [Zampronha 2006]. Metais abafados e suspensos. Em 10'15''.

Observando os Ex.5 [último gesto escrito], Ex.6, Ex.7, Ex.8 e Ex.9 percebemos a utilização de um mesmo gesto mas com resultantes sonoras extremamente distintas. Eis a ação da atitude que se utiliza de um mesmo gesto para dar distintos sentidos ao texto musical. É importante deixarmos claro que não se trata de um gesto que sugere uma nota específica, por exemplo, em um piano ou vibrafone. Se poderia afirmar que, escrevendo um Dó 4 em um piano, a resultante sonora será diferente do que em um vibrafone. Mas o fato é que Dó 4 sempre será Dó 4 em qualquer instrumento, salvo o timbre característico do mesmo. No caso dos exemplos aqui ilustrados o gesto não determina a frequência, o que induz ainda mais a tomadas de atitudes distintas.

## 7. Considerações Finais

Zampronha dialoga em sua música [através da sua escrita, expressividade e instrumentação], com o gesto e com o que há de mais moderno e atual referente a este campo de pesquisa vinculado à performance musical e artística. Analogias com a *Gestalt*, figuras de estilo e atitudes são apenas alguns caminhos pelos quais podemos perceber a força da gestualidade de Zampronha em sua obra para percussão.

O emprego das variadas leituras gestuais na obra para percussão de Zampronha permite ampliar as possibilidades de exploração tímbrica



nos instrumentos, bem como diversificar o sentido do texto musical em cada composição. Acreditamos que um 'mergulho' sobre esse tema torna-se essencial ao intérprete para que o mesmo possa enriquecer a sua construção performativa das obras aqui mencionadas.

Outrossim, pensamos ser possível trazer Zampronha para uma leitura performativa que vai além da música, inserindo-o em universos sensoriais, perceptivos e performativos que flertam com a Arte da Performance, *Happenings* dentre outras correntes que tem no *gesto* uma forte representação de expressão e produção artística. Deixamos este último pensamento em aberto, afim de estimular novos trabalhos que possam relacionar o compositor e sua obra com essas correntes e/ou movimentos estéticos que assumiram a vanguarda no séc. XX, servindo de apoio para as atuais produções artísticas.



## Referências

- APERGHIS, George. *Le Guetteurs des Sons*. Paris: Salabert. 1981. Partitura.
- BACHRATA, Petra. *Gesture Interaction in Music for Instruments and Electroacoustic Sounds*. 254p. Tese [Doutorado em Música], Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro: Aveiro. 2011.
- CHAIB, Fernando. *O Gesto na Performance em Percussão: Uma abordagem sensorial e performativa*. 272p. Tese [Doutorado em Música], Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro: Aveiro. 2012.
- DE MEY, Thierry. *Musique de Tables*. Tienen: PM Europe. 1983. Partitura.
- GIL, José. *Metamorfoses do Corpo*. M. C. Meneses [Trad.]. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.
- GODØY, Rolf e LEMAN, Mark. *Musical Gestures - Sound, Movement, and Meaning*. Nova Iorque: Routledge, 2010.
- GRITTEN, Anthony. 2010. Drift. In: GRITTEN, Anthony e KING, Elaine [Org.] *Music and Gesture*. Farnham: Ashgate, 2010. pp. 104-125.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. DE VECHI, A. e NETTO, M [Trad.]. 5a ed. São Paulo: Summus Editorial, 1978.
- LERDHAL, Fred e JACKENDOFF, Ray. *A Generative Theory of Tonal Music*. Massachusetts: The Massachusetts Institute of Technology, 1983.
- LUCK, Helmut. *Primórdios da psicologia da Forma*. Scientific American, 2011. Disponível em <http://www.methodus.com.br/artigo/84/primordios-da-psicologia-da-forma.html>. Acesso em 15 JAN 2012.
- MORRIS, Desmond; COLLET, Peter; MARSH, Peter e O'SHAUGHNESSY, Marie. *O Gesto, suas origens e significados*. Mira Sintra: Publicações Europa-América, 1979.
- SCHNEIDER, Albrecht. *A Historical Introduction and Survey of Earlier Research*. In: STASACK, Jeniffer. *Six Elegies Dancing*. Everett: HoneyRock. 1987. Partitura.
- STASI, Carlos. *Canção Simples de Tambor*. São Paulo: edição do autor. 1990. Partitura manuscrita.
- GODØY, Rolf e LEMAN, Mark [Org.] *Musical Gestures - Sound, Movement, and Meaning*. Nova Iorque: Routledge, 2010. pp. 69-100.
- YOST, Andrew *Fundamentals of Hearing*. 5a ed. Maryland Heights: Academic Press, Elsevier, 2000.
- ZAMPRONHA, Edson. *Hyper-Tocatta*. Madrid: Edson Zampronha ©. 2014. Partitura.
- . *Recycling, Collaging, Sampling*. São Paulo: Edson Zampronha ©. 2000/2006. Partitura.
- . *Modelagem XIII*. São Paulo, 1998. Partitura manuscrita.
- . *Modelagem X-a*. São Paulo, 1997. Partitura manuscrita.