

## **Música “além dos sons”, linguagem além do aspecto cognitivo: corporeidade em Arthur Kampela**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: SA-5. Performance Musical

*Artur de Melo Miranda Azzi*  
*Universidade Federal de Minas Gerais/WWU Münster*  
*arturmmazzi@gmail.com*

*Rogério Vasconcelos Barbosa*  
*Universidade Federal de Minas Gerais*  
*Rogeriob2@gmail.com*

**Resumo.** Este trabalho aborda a interseção entre linguagem e música, baseando-se na corporeidade enquanto elemento central na estética do compositor Arthur Kampela. Apóia-se em reflexões do campo da filosofia da linguagem (Virno 2003, Deleuze; Guattari 2011b, Agamben 2011, Cavarero, 2011), destacando a condição da linguagem para além de seu aspecto cognitivo. A reflexão busca propor que essa música transcende estruturas sonoras e relações abstratas, considerando os corpos e seus atos como elementos fundamentais na produção de sentido convergindo para um lugar compartilhado com uma linguagem que, indo além das operações da poiesis e da episteme, se efetua também como práxis corporificada.

**Palavras-chave.** Música e linguagem, Linguagem e performance, Música contemporânea brasileira, Performance musical

**Music Beyond Sounds, Language Beyond the Cognitive Aspect: Corporeality in Arthur Kampela.**

**Abstract.** This work addresses the intersection between language and music, grounding itself in corporeality as a central element in the aesthetics of composer Arthur Kampela. It draws on reflections from the field of philosophy of language (Virno 2003, Deleuze and Guattari 2011b, Agamben 2011, Cavarero, 2011), highlighting the condition of language beyond its cognitive aspect. The reflection seeks to propose that this music transcends sound structures and abstract relationships, considering bodies and their acts as fundamental elements in the production of meaning, converging on a common space with a language that, going beyond the operations of poiesis and episteme, is also embodied *praxis*.

**Keywords.** Music and language, Language and performance, Contemporary Brazilian music, Musical performance

## Introdução

Música e linguagem, embora similares, são fenômenos distintos<sup>1</sup>, cada qual com suas próprias características e formas de existência. No entanto, ao longo da história, houve frequentemente interseções e convergências entre esses dois domínios. Este trabalho reflete acerca da relação entre música e linguagem, destacando como elas podem traçar zonas de vizinhança e proximidade a partir da questão da corporeidade.

Propomos destacar como tanto a linguagem quanto a música podem ser entendidas como atividades performáticas corporificadas, onde a produção de sentido também ocorre através de gestos, ações e contextos específicos. Para pensar essa relação, utilizaremos como exemplo obras do compositor Arthur Kampela, cuja música opera uma teatralidade e uma ênfase nos corpos em performance.

A reflexão é dividida em duas partes. Na primeira parte, exploraremos a ideia de linguagem para além do aspecto cognitivo, considerando-a como uma atividade que se efetua no mundo através de uma pragmática, podendo ser entendida como performance. Na segunda parte, abordaremos a música como um fenômeno corporificado, indo além das estruturas sonoras abstratas para considerar o regime de corpos e, desta maneira, enfatizando, por exemplo, o gesto, a interação com o instrumento ou a relação visual com o público. Nesse sentido, música e linguagem podem convergir para um espaço compartilhado, onde a corporeidade performática é fundamental para a criação de sentido.

## Linguagem como Performance

Deleuze; Guattari, em *postulados da linguística* (2011b), enfatizam a impossibilidade da linguagem se separar da materialidade dos corpos ao proporem o conceito de agenciamento e sua dupla articulação forma de expressão e forma de conteúdo, que se relacionam em pressuposição recíproca: agenciamento coletivo de enunciação (ou forma de expressão)

---

<sup>1</sup> Concordamos aqui com Adorno: “a música é semelhante à linguagem [*Musik ist Sprachähnlich*]. Expressões como idioma musical, entonação musical, não são metáforas. Mas música não é linguagem. Sua semelhança com a linguagem [*Sprachähnlichkeit*] aponta para o caminho da interioridade, mas também rumo ao vago” (Adorno, 1963, p. 9, tradução nossa). Adorno aponta que, em música, os sons não são semioticamente reconduzidos a significações antecipadamente instituídas, buscando representar uma suposta estrutura objetiva da realidade, mas adquirem sentido através de outros mecanismos uma vez que “a música, em relação à linguagem referencial [*meinenden Sprache*], é um tipo de linguagem completamente diferente. Nela reside o seu aspecto teológico. O que ela diz é simultaneamente determinado e oculto. A sua ideia é a forma [*Gestalt*] do nome divino. É a prece desmitificada [*entmythologisiertes*], liberada da magia influente [*Einwirkens*]; é a tentativa humana, embora sempre frustrada, de nomear o próprio nome, não de comunicar significados” (Adorno, 1963, p. 11, tradução nossa). É ainda importante notar que, além de poder assumir condições miméticas, para Adorno, o sentido em música vai além da mera existência como som autorreferencial, se efetivando formalmente de acordo com a configuração constituída em determinada situação.

efetuando semióticas– transformações incorpóreas que organizam os corpos– e um agenciamento maquínico (ou forma de conteúdo), no qual corpos em simbiose interagem e podem produzir condições de efetuação do fenômeno linguístico. Não há hierarquia ou linearidade entre a forma de expressão e a forma de conteúdo. O agenciamento é definido pela interseção desses planos, conforme nos confirma o trecho abaixo:

Na realidade, como toda articulação é dupla, não há uma articulação de conteúdo e uma articulação de expressão sem que a articulação de conteúdo seja dupla por sua própria conta e, ao mesmo tempo, constitua uma expressão relativa no conteúdo – e sem que a articulação de expressão seja dupla por sua vez e, ao mesmo tempo, constitua um conteúdo relativo na expressão” (Deleuze; Guattari, 2011a, p. 76).

Retomando Austin e seu conceito *de atos de fala*, que demonstra relações extrínsecas e intrínsecas entre o discurso e a ação, Deleuze; Guattari apontam que

as célebres teses de Austin mostram que não existem, entre a ação e a fala, apenas relações extrínsecas diversas, de forma que um enunciado possa descrever uma ação no modo indicativo, ou antes provocá-la em um modo imperativo, etc. Existem também relações intrínsecas entre a fala e determinadas ações que se realizam quando estas são ditas (o performativo: juro ao dizer “eu juro”), e mais geralmente entre a fala e determinadas ações que se realizam quando falamos (o ilocutório: interrogo dizendo “será que...?”, prometo dizendo “eu te amo...”, ordeno empregando o imperativo... etc). São esses atos, interiores à fala, essas relações imanentes dos enunciados com os atos, que foram chamados de pressupostos implícitos ou não discursivos, diferenciando-se das suposições sempre explicitáveis nas quais um enunciado remete a outros enunciados ou, antes, a uma ação exterior (Deleuze; Guattari, 2011b, p. 14-15).

A distinção entre língua e fala<sup>2</sup> torna-se impraticável devido ao fato de que a fala não pode mais ser facilmente definida como a aplicação externa e individual de um significado fundamental ou o uso flexível de uma sintaxe existente. Pelo contrário, o significado e a sintaxe da linguagem não podem mais ser definidos independentemente dos atos de fala que eles pressupõem (Deleuze; Guattari, 2011b). A linguagem ocorre no agenciamento, enunciar é agenciar.

Assim se diferenciam, por exemplo, línguas maiores de menores (Deleuze; Guattari, 2011b). A língua maior é aquela falada por sujeitos hegemônicos em seus agenciamentos territoriais, tal como o europeu-branco-heterossexual-homem-falante de uma língua padrão. Mas se, ainda que em uma mesma gramática ou sintaxe, um esquizofrênico, uma mulher, um

---

<sup>2</sup> A esse respeito cf. Saussure, 2012, p. 45-47.

negro, uma pessoa *lgbtqia+* enuncia em língua maior, é um enunciado de uma minoria, justamente pela componente performática e contextual, do ato de fala, que se atualiza em um agenciamento específico. Mas tal característica não se limita somente à performance de uma minoria, pois é possível também, dependendo das condições de enunciação, fazer a língua gaguejar. Trata-se da operação do artista, tal como Guimarães Rosa, Kafka ou Joyce. “Ser em sua própria língua como um estrangeiro” (Deleuze; Guattari, 2014, p. 54).

A perspectiva de Deleuze e Guattari, marcada por uma forte crítica ao estruturalismo que dominava a vida intelectual francesa em meados da década de 1960, encontra ecos na contemporaneidade em um grupo de filósofos italianos mencionados por Barbeitas (2017), especificamente Paolo Virno (2003), Giorgio Agamben (2011) e Adriana Cavarero (2011). Barbeitas aponta que algumas correntes filosóficas que se ocupam da linguagem têm se esforçado para desconstruir a imagem de pensamento que pressupõe ser a *poiesis* – ou a produção – e a episteme – ou o aspecto cognitivo – as únicas ou principais operações da linguagem. A linguagem seria também uma práxis, uma atividade que possui um fim em si mesmo, englobando não somente o significado e o texto, mas também os atos, os corpos e suas vozes. A respeito disso Virno aponta que

Quem fala realiza uma ação que se finaliza em si mesma, da mesma forma que o ver e o respirar. Falamos, mas não porque constatamos que o usoda linguagem nos seja vantajoso, assim como vivemos, mas não porque julgamos útil a vida. (Virno apud Barbeitas, 2017, p. 219)

Sendo uma ação que se finaliza em si mesma<sup>3</sup>, a linguagem pode ser caracterizada como atividade sem obra, um ato virtuoso de um ser falante. Dessa forma, a linguagem, coincidindo com sua execução, não daria origem a um produto durável, um objeto, mas seu resultado seria o próprio desenvolvimento dando voz à contingência, momentos irrepetíveis.

Barbeitas relaciona a linguagem a um caráter ritual e verá sua evidência, curiosamente, no fenômeno do juramento. Curiosamente, pois há um paralelo com os escritos de Austin, Deleuze e Guattari, quando exemplificam a pragmática da língua e dos atos de fala através do “eu juro”, revelando relações intrínsecas entre a enunciação e ação que se manifestam na expressão de um enunciado. A expressão é sempre agenciada. Um “eu juro” de

---

<sup>3</sup> Pensamos aqui na distinção aristotélica entre práxis (ação) e produção (*poiesis*), retomada por Virno (2003): a *práxis* é atividade em si mesma, seu próprio fim e, portanto, uma ação (Tabosa, 2011). A linguagem, conforme colocada por Virno, se manifesta como uma atividade sem obra, pois sua finalidade coincide com sua própria execução, finalizando de certa maneira em si mesma, ou seja, não seria um meio transitivo cujo fim fosse outro que não ela mesma (*poiesis*).

amor é completamente diferente de um “eu juro” de um detento e envolve, inclusive, rituais diferentes. Mencionamos o juramento não somente pela curiosa relação, provavelmente contingencial, com a abordagem de Deleuze e Guattari, mas por enfatizar, como propõe Barbeitas, a característica ritual da linguagem, e conseqüentemente sua condição de *praxis*. O juramento, tal como compreendido por Agamben (2011) é um rito oral frequentemente colocado em relação com um rito gestual, cuja ação tem como fim “não a função semiótica e cognitiva da linguagem como tal, mas sim a garantia da sua veracidade e da sua realização” (Agamben apud Barbeitas, 2017, p. 224).

É nesse sentido que Virno, compondo com Saussure, propõe que o caráter ritual da linguagem se manifesta no *fato-que-se-fala*—a tomada da palavra pelos sujeitos que enunciam, ou a experiência dos sujeitos face à exposição de um locutor – em oposição *aaquilo-que-se-diz*, a manifestação semântica do enunciado articulada por forças fonéticas, lexicais e sintáticas<sup>4</sup>.

Longe de propormos uma entrada detalhada nas relações entre música e linguagem e uma investigação minuciosa sobre o caráter performático da língua, queremos antes com esse breve excuro evidenciar, também de forma breve, uma questão levantada por um aspecto da produção criativa de Arthur Kampela. Pensar a linguagem operando segundo a performance, corporificando a linguagem e trazendo os corpos e seus atos para um primeiro plano capaz de criar uma zona de vizinhança entre os corpos e uma música que é muito mais do que a própria estrutura sonora e as relações abstratas que compõem o discurso, nos permite um outro olhar sobre o fazer musical. Um olhar que enfatiza a cena, o ato, o corpo. Repetimos: música e linguagem, embora fenômenos distintos são similares, e podem convergir para um espaço partilhado – ao deslocarmos nossos olhares para uma linguagem como performance (Deleuze; Guattari 1987, Barbeitas, 2017, Virno 2003, Agamben 2011, Cavarero 2011) e para uma música corporificada, interessada no processo, compreendida além da crença em uma estrutura interna autosuficiente (Cook 2013, Domenici 2013, Hennion 2003) – em que a produção de sentido é também operada através do ato.

## **Música para “além dos sons”**

Mencionamos brevemente a linguagem como atividade performática propondo haver um ponto de encontro entre essas duas áreas, música e linguagem, que se dá na

---

<sup>4</sup> Cf. Barbeitas, 2017, p. 222.

corporificação, na fisicalidade, nos atos e seus entornos. Propomos que, na produção artística de Arthur Kampela existam exemplos para pensar esse espaço partilhado.

A teatralidade é um elemento com o qual o compositor opera conscientemente, tal como nos apresentam Cury (2017) e Weiss (2020). A noção de teatralidade em Kampela está atravessada pelo termo holografia, que, para o compositor, torna-se um conceito que se relaciona com a produção de transformações dos sujeitos em uma performance musical pela alteração dos modos hegemônicos dos instrumentos e de performance dos corpos. Uma holografia do sujeito (Kampela apud Cury, 2017) é criada através da mudança do hábito e movimenta uma reflexão do performer acerca de sua própria condição de existência. Um ou uma performer que se questiona: “quem é você acima de tudo?” (Kampela apud Cury, 2017).

Ao propor holografias dos sujeitos performantes, reorganizando os corpos humanos e não-humanos, performers e artefatos, Kampela chama atenção para o elemento cênico – para o gesto dos braços, das mãos ou do grito. Tomemos a *Exoskeleton, para viola alla chitarra*, por exemplo. Pablo Marquez, em uma performance disponível em vídeo<sup>5</sup>, inicia tocando a viola com os saberes instrumentais típicos das composições para violão de Kampela (toque pinçado e diversos gestos percussivos). Ao fim da performance se levanta, posiciona a viola como um violista, e opera ações nas cordas do instrumento com um objeto, ações que nos remetem aos gestos habituais de um violista “clássico”. Em *Not I: holographies for frenchhorn*<sup>6</sup> (2011), a trompista interage com uma lâmpada, que acende e apaga. Cury, em seu texto, menciona ainda outras passagens, tais como o grito final de *Balada* (1981/82), para violão, os diálogos das personagens em *O ascensorista Onestaldo* (1983/84), ou a performance de um ensaio na peça *Probe*<sup>7</sup> (2015).

Weiss (2020, p. 3), ainda a respeito da teatralidade em Kampela, aponta que ela surge das interações maquínicas dos corpos, da relação entre performer e instrumento que traça um espaço onde se efetua um ser teatral. Os corpos dos sujeitos em performance, ao compor com o violão, tornam-se também instrumento e o violão ganha um novo corpo. Processo de exossomatização<sup>8</sup>. Deste encontro, onde um corpo exterioriza funções em outro, expandindo suas zonas de ação, surge um aspecto teatral e visceral (Weiss, 2020).

---

<sup>5</sup> MÁRQUEZ, Pablo. Arthur Kampela : Exoskeleton. Pablo Márquez, viola. [S.l]: Pablo Márquez, 2009. 1 vídeo (5 min) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iOoFTC0SxWk>. Acesso em: 5 maio 2024.

<sup>6</sup> GAUTHIER-GUINCHE, Delphine. Not I de Arthur Kampela @conDIT 2012 4 Delphine Gauthier Guiche [S.l]: container, 2015. 1 vídeo (5 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Pgz4MLwc1dEt>. Acesso em: 5 maio 2024.

<sup>7</sup> A palavra *Probe* em alemão significa ensaio.

<sup>8</sup> A exossomatização resulta invariavelmente em processos protéticos, onde se exteriorizam certas funções em artefatos técnicos, transformando os corpos de humanos e não-humanos, estabelecendo novas possibilidades de concepção de ações e espaços. Segundo Stiegler, Marx e Engels “no início de A Ideologia Alemã (1845) (...)”

O gesto do performer interagindo com o instrumento se torna, portanto, o elemento cênico essencial e um operador da forma refletindo a necessidade de uma escuta diferenciada e claro, um olhar, que se manifesta quando “(...) assistimos a performance como um fenômeno visual e motor, para além dos sons” (Pedrassoli apud Cury, 2017, p. 122). E ao contrário do que propõe Pedrassoli reiterado por Cury (p. 122), não se trata aqui de fatores extramusicais. Uma performance musical coloca em relação elementos heterogeneos diversos, tornado-os todos, musicais. Música é também mediação (Hennion, 2003).

Vejam os em mais detalhes exemplos do *Estudo Percussivo III*<sup>9</sup> para violão, a partir de duas perspectivas, (1) da participação ativa do performer no processo de aprendizado e decodificação da partitura e (2) da ênfase no performer e em seu corpo durante a performance.

A partitura de Kampela possui uma complexa escrita rítmica, que flerta com a impossibilidade de uma execução precisa, mas, partituras extremamente complexas muitas vezes não procuram a exatidão, antes convidam os performers a participar ativamente, agindo localmente e tensionando o material. Há todo um processo de decodificação da partitura que leva tal prática para um espaço onde o performer é incentivado a não ser um mero reproduzidor, mas sim um agente criativo. Sobre uma peça para flauta solo, Ferneyhough, compositor conhecido pela complexidade, escreve:

Em *Cassandra's Dream Song* (1970) para flauta solo, o material foi intencionalmente tão distorcido que apresenta, por vezes, uma imagem literalmente “impossível de tocar”. A fronteira que separa o tocável do não tocável não foi definida recorrendo a alturas fora do alcance da flauta, ou a outros subterfúgios igualmente óbvios, mas foi deixada indefinida, dependendo a sua localização exata das capacidades específicas individuais do intérprete, cuja dotação interpretativa forma um “filtro” relativizador. Nas notas introdutórias escrevi: “o grau de dificuldade audível (e visual) deve ser desenhado, como um elemento estrutural integral, no tecido da própria composição” (Ferneyhough, 1998, p. 5, tradução nossa).

Este excerto exemplifica um deslocamento do performer para uma ação mais participativa na construção da obra. O texto musical (que também resulta visual, como se depreende da observação de Ferneyhough), neste sentido, não é elevado a um patamar privilegiado nem se manifesta como a “Obra Musical”, mas opera como um dos muitos

---

demonstram que “(...) a humanidade consiste, acima de tudo, em um processo de exossomatização que busca a evolução não mais por meio de órgãos somáticos, mas por meio de órgãos artificiais” (Stiegler, 2015).

<sup>9</sup> Gravação ao vivo em vídeo pelo autor (entre 3’24’’-11’48’’): AZZI, Artur Miranda. XXXIII Congresso ANPPOM. [São João Del Rei]: ANPPOM Oficial, 2023. 1 vídeo (23 min). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=PHpRHJ4JfAA&t=2559s>. Acesso em: 7 ago 2024.

<sup>9</sup> A palavra *Probe* em alemão significa ensaio.



controlado do estudo. Uma vez que os gestos foram esculpídos, deixam-se os cálculos e o foco passa a ser o ato performático ao instrumento, efetuando de outra forma essa mobilização de agência do performer no processo de aprendizado, que é transformado pela partitura e ao mesmo tempo a transforma. Os encontros na agência de *Estudo Percussivo III* produzem fugas de uma divisão de trabalho típico da música clássica de concerto, por exemplo, onde as categorias compositores, intérpretes e partituras tendem a uma cristalização.

Kampela, em entrevista feita por Koole (2021) em sua tese de doutorado e a respeito do *Estudo Percussivo III* para violão, traz o termo *surface* (superfície). Com a ideia de *surface*, na qual durante o *Estudo III* o corpo do sujeito em performance se funde com o violão à medida que este cede ao performer, Kampela enfatiza a corporeidade em sua música. *Estudo Percussivo III* agencia corpos e expressões efetuando também um *ser teatral* e isso passa invariavelmente por uma ênfase no performer. Se há um momento em que categoricamente se atinge a *surface* durante o *Estudo Percussivo III*, isto ocorre na última seção formal, o que parece refletir um processo frequentemente usado por Kampela, ou seja, de enfatizar, no fim da narrativa, uma ação com potência cênica, tal como ocorre, por exemplo, nas *Exoskeleton I e II para viola alla chitarra*. Na primeira, conforme citamos, o performer se levanta, coloca o instrumento na posição como habitualmente fazem os violistas e toca com um “arco” de metal. Já na segunda, abandona-se o instrumento, mas conservam-se suas ações, como se estivesse tocando um instrumento imaterial.

No *Estudo Percussivo III*, tal transformação se inicia com o uso da voz, mas uma voz com a potência de significar além de forças fonéticas, lexicais e sintáticas. Uma voz que coloca as ações do performer em primeiro plano. O uso não habitual dos corpos se relaciona com o termo *holografia*, já referido. Há outro performer e outro violão. O performer não mais somente pinça as cordas do instrumento e as pressiona para modular as alturas. Isso de fato ocorre, mas em outro contexto, em outro “ato de fala”. Um “ato de fala” dominado por um devir percussivo do instrumento que coloca em relação diversas possibilidades sonoras e físicas, que exploram todo o corpo do violão e partes da mão do performer antes escondidas. Violão e performer gagos em sua própria “língua”.

A voz do performer, ao emitir seus fonemas, desterritorializa a linguagem enquanto fenômeno que se comunica a partir da referencialidade. Mas não é só a linguagem que é desterritorializada. Quando consideramos os saberes instrumentais envolvidos na performance de *Estudo Percussivo III*, há uma potência do corpo que se manifesta como um *ser teatral*. Um(a) violonista que percute várias partes do violão com várias partes da mão, efetuando uma coreografia cênica de uma música em que o próprio corpo do performer, levado à

*surface*, é elemento estruturante. E isso irá se relacionar invariavelmente com uma necessidade do performer se redistribuir, recriar a si mesmo, sobretudo aquele formado em uma *praxis* da música clássica de concerto.

Tomemos como exemplo a performance em vídeo, a partir de 09'33''. É possível ver diversos saberes instrumentais ao violão que vão além do seu habitual programa, da prática que chamamos anteriormente de hegemônica, ou seja, um pinçar e pressionar das cordas produzindo alturas perceptíveis. Aqui, o performer explora diversos sons percussivos. O corpo, o braço, as mãos, assemelham-se mais com um artefato percussivo, tal como uma baqueta – mesmo que sejam de materiais muito diferentes –, do que com membros humanos. Além disso, o performer literalmente fala e produz ruídos vocais, o que em um programa habitual poderia ocorrer eventualmente entre as músicas, como comentários, mas dificilmente durante a música e como material essencial no discurso, sendo, inclusive, por vezes, considerados indesejados e, portanto, como algo a ser evitado. Ainda é necessário a manipulação de um slide, compor mais uma prótese com um artefato. Interessante notar que tal composição ocorre “em cena”, reforçando ainda mais certa teatralidade. Trata-se, enfim, de uma *praxis* na qual o performer precisa encontrar um novo corpo e justamente este novo corpo será trazido para a superfície em performance. Nesse sentido, houve toda uma mobilização reflexiva do próprio corpo e com os outros corpos para efetuar um outro performer, um outro agenciamento possível.

**Figura 2 – Uso do slide e de sons vocais**



Fonte: AZZI, 2023 – <https://www.youtube.com/watch?v=iF0kY5d8RQk>.

## Conclusão

Buscamos propor uma relação entre música e linguagem em que ambos os fenômenos podem convergir para um espaço compartilhado, uma zona de proximidade. A linguagem ultrapassa seu aspecto meramente cognitivo e se efetua na mistura de corpos e seus atos. Já não se trata somente de um tipo de imagem logocêntrica que postula ser a produção, ou a *poiesis*, e o aspecto cognitivo, ou a episteme, as operações centrais da linguagem. Já a música deixa de se centrar somente ou predominantemente em um fenômeno puramente sonoro justificado por relações formais e abstratas, trazendo a primeiro plano o gesto do sujeito em performance como elemento cênico essencial.

A obra de Arthur Kampela, quando abordada através da perspectiva da corporeidade habita este espaço de intersecção onde música e linguagem convergem, seja na performance de um ensaio em *Probe*, no grito de *Balada* ou no jogo teatral entre luz e performer em *Not I: holographies for french horn*. Ou ainda, quando o *Estudo Percussivo III* chama, em seu “ato de fala”, os corpos à superfície, à *surface*, seja quando exige durante seu aprendizado a agência criativa do performer ou na complexa rede que fazem performer e instrumento serem gogos em sua própria “língua”, colocando em relação gestos corporais percussivos, artefatos e o uso de uma voz que, a princípio, nada significa. Movimentos que efetuem uma transformação dos agentes em performance em um agenciamento que, através de seu “ato de fala” questiona modelos operacionais hegemônicos do instrumento e se projeta rumo a um espaço compartilhado, onde música e linguagem habitam enquanto atividades corporificadas.

## Referências

- ADORNO, Theodor. *Quasi una Fantasia*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963. 440 p.
- AGAMBEN, Giorgio. *O sacramento da linguagem: arqueologia do juramento*. Belo Horizonte: UFMG, 2011. 91 p.
- AZZI, Artur Miranda. XXXIII Congresso ANPPOM. [São João Del Rei]: ANPPOM Oficial, 2023. 1 vídeo (23 min). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=PHpRHJ4JfAA&t=2559s>. Acesso em: 7 ago 2024.
- BARBEITAS, F. T. Rediscutindo a relação entre música e linguagem a partir das análises de Paolo Virno. *Revista Música*, São Paulo. Vol. 17,n. 1 p. 214-229. 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/144609>. Acesso em: 25 abr 2024.
- BORZ, Graziela. *Rhythm in the music of Brian Ferneyhough, Michael Finissy and Arthur Kampela: A Guide for Performers*. 2003. Tese (Doutorado em Música) – Faculty in Music, City University of New York, New York.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Trad. Flavio Barbeitas. Belo Horizonte: UFMG, 2011. 312 p.

COOK, Nicholas. *Beyond the score: Music as Performance*. New York: Oxford University Press, 2013. 458 p.

CURY, Fernando. *A obra para violão solo de Arthur Kampela e suas implicações na performance*. Aveiro, 2017. 419 p. Tese (Doutorado em Música) - Departamento de Comunicação e Arte (DeCA) Universidade de Aveiro, Aveiro, 2017. Disponível em: [https://ria.ua.pt/handle/10773/22460?locale=pt\\_PT](https://ria.ua.pt/handle/10773/22460?locale=pt_PT).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 2011a. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 1. 2. ed. São Paulo: Editora 34. 128 p.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 2011b. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 2. 2. ed. São Paulo: Editora 34. 125 p.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 2021. *Kafka: por uma literatura menor*. Belo Horizonte: Autêntica. 144 p.

DOMENICI, Catarina. A performance Musical e a Crise da Autoridade: Corpo e Gênero. *Revista Interfaces*. Rio de Janeiro. Vol. 1, n. 18, p. 76-95. 2013. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/interfaces/article/view/29860/16814>. Acesso em: 25 abr 2024.

FERNEYHOUGH, Brian. *Collected Writings*. Abingdon: Routledge, 1998.

GAUTHIER-GUINCHE, Delphine. Not I de Arthur Kampela @conDIT 2012 4 Delphine Gauthier Guiche. [S.l]: container, 2015. 1 vídeo (5 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Pgz4MLwc1dEt>. Acesso em: 5 maio 2024.

HENNION, Antoine. Music and Mediation: Toward a New Sociology of Music. In: CLAYTON *et al.*(org). *The Cultural Study of Music: a critical introduction*. New York: Routledge, 2003. p. 88–105.

KOOLE, Matthias Francisco. *A agência criativa do performer: um estudo em três casos*. Belo Horizonte, 2021. 164 p. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, UFMG, Belo Horizonte, 2021.

MÁRQUEZ, Pablo. Arthur Kampela : Exoskeleton. Pablo Márquez, viola. [S.l]: Pablo Márquez, 2009. 1 vídeo (5 min) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iOoFTC0SxWk>. Acesso em: 5 maio 2024.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. *Através do Mbaraká: Música e Xamanismo Guarani*. São Paulo, 2002. 277 p. Tese (Doutorado em Música) - Curso de Pós-Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-11032003-152546/pt-br.php>. Acesso em: 25 abr 2024.



SAUSSURE, Ferdinand De. Curso de linguística geral. 28. ed. São Paulo: Cultrix, 2012. 312 p.

STIEGLER, Bernard. Technics and Time I: The Fault of Epimetheus. California: Stanford University Press, 1998. v. 1. 295 p.

TABOSA, Adriana Santos. As noções de práxis e poíesis em Aristóteles. *Argumento*, [S. l.], n. 10, p. 49–56, 2011.

VIRNO, Paolo. *Quando il verbo si facarne*: linguaggio e natura umana. Torino: Bollati Boringhieri, 2003. 248 p.

WEISS, Ledice. Arthur Kampela e os Exoskeletons: o gesto e o violonista. *Per Musi*. Belo Horizonte. n. 40, p. 1–23. 2020. Disponível em <https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/15077>. Acesso em: 25 abr 2024.