

O corpo "fala"??¹

As sensibilidades do corpo na criação musical

Roseane Yampolschi²

Universidade Federal do Paraná, Brasil

Resumo: A ideia central deste ensaio se refere a uma pesquisa em progresso sobre o papel do corpo no processo de criação musical. Para refletir sobre essa temática, a autora se baseia em uma experiência criativa, subjetivamente animada do corpo, com base na intencionalidade do gesto, que é mediada por uma escuta ativa, "enfática"— que privilegia o tato, da forma como é sentido, internamente—, a inteligência proprioceptiva, a imaginação e as emoções que acompanham essas experiências sensíveis naquele trabalho de criação musical.

Palavras-chave: composição; gesto; sentido-de-corporeidade.

Abstract: The central idea of this essay has to do with a research in progress about the role of the body within the musical creative process. The author of this paper grounds herself in a subjective, bodily "animated" experience, based on the intentionality of gesture, as felt, in the body, and that is mediated by an active hearing which favours the tactile sense, the proprioceptive intelligence, imagination and the emotions that enliven the sensitive experiences in the creative process.

Keywords: composition; musical gesture; corporeality

¹*Does the Body Speak? The Body's Sensitivities in Composition*. Submetido em: 01/11/2014. Aprovado em: 29/11/2014.

²Roseane Yampolschi é compositora e professora de criação musical da Universidade Federal do Paraná. Realizou seus estudos de Pós-Doutorado em Criação Musical, no King's College (2014), e Doutorado, na University of Illinois (1997). Seus trabalhos artísticos têm sido apresentados em festivais e concertos no Brasil e no exterior, destacando-se os da Bienal de Música Brasileira Contemporânea/Funarte e o *World Music Days*, na Noruega (1990). Recebeu prêmios e distinções por seus trabalhos como compositora, nacionais e internacionais. Parte de seu trabalho está documentado no CD da Orquestra Filarmônica da UFPR (2013) e no catálogo-DVD "Nem tudo é provisório" (2010). E-mail: ryampolschi@gmail.com

Este ensaio foi motivado por uma pesquisa, em progresso, a respeito do corpo e de sua importância para avivar o processo de criação musical. Os estudos feitos para esta pesquisa foram parcialmente realizados em meu pós-doutorado, recentemente concluído, no King's College, em Londres, a partir de uma Bolsa Sênior, da Capes. Esses estudos, que incluíram tanto uma pesquisa bibliográfica, na área em questão, quanto uma pesquisa prática, em criação musical, têm sido da maior importância para a continuidade e desenvolvimento dos trabalhos que venho me dedicando, desde então.

Frequentemente, as pesquisas sobre o corpo e/ou gesto musical que são encontradas atualmente no contexto da criação musical são trabalhadas e estruturalmente organizadas de ponto de vista científico. Porém, pensar sobre o corpo, em seus diversos aspectos, ou mesmo compreender como ele funciona em experiências artísticas distintas, não é a mesma coisa que vivenciar o corpo *in loco*. Embora a autora deste ensaio reconheça a importância das discussões científicas sobre este assunto, e este ensaio não se esquiva de apresentar essas discussões, a sua finalidade é um pouco diferente. O que se almeja é refletir sobre a importância do corpo, em sua expressividade gestual, para nortear possíveis transformações de natureza estética, relativas à percepção e ao saber musical, como um todo, em seu ouvinte.³

Apresentação

O número de livros e trabalhos acadêmicos publicados sobre *gesto*, na música, no Brasil e no exterior, tem aumentado gradativamente de modo significativo, desde o final do século passado. Dentre os estudos desenvolvidos sobre o assunto, se destacam aqueles realizados nas áreas de Performance e Tecnologia, Criação, Cognição Musical, Semiótica e Musicologia.

Nas áreas de Cognição Musical (Marc Leman, 2010; Egil Haga, 2008; Arnie Cox, 2006; Luke Windsor, 2000) e Semiótica (David Lidov, 2006; Robert Hatten, 2004; François Delalande, 1995), o foco das pesquisas abrange aspectos relacionados à percepção auditiva, significação e aprendizagem musical (esta última mais relacionada às áreas de Cognição e Psicologia da Música). Duas questões que se sobressaem, em suas teorias, são: (1) a de que o gesto humano esteia a percepção de formas gestuais – instrumentais, vocais e rítmicas – na música; e (2) a percepção musical não ocorre de forma isolada em relação ao som. Outros sentidos, como os da visão e do tato, principalmente, juntamente com as emoções, as experiências motoras e as formas distintas de representação concorrem para deflagrar

³Este assunto fora levado a público pela primeira vez no Encontro Internacional de Música e Arte Sonora – Eimas 2013, Juiz de Fora, Minas Gerais. Fico grata ao convite feito pelo professor Daniel Quaranta para eu participar desse evento. Muitas das dúvidas que surgiram durante a comunicação apresentada me motivaram a retomar essa pesquisa de forma mais criteriosa e madura.

respostas variadas na percepção do gesto musical. Em parte, a finalidade de seus trabalhos é a de elucidar como os gestos humanos – e por conseguinte, a música – medeiam as relações dos indivíduos com o seu meio histórico e social.

Já no campo fenomenológico de trabalho, musicólogos (Bruce Holsinger, 2002; George Fisher and Judy Lochead, 2002, 1993; Richard Leppert, 1993) e analistas (Stacey Dawn Sewell, 2012; Taina Riikonen, 2008; Suzane Cusick, 1994) têm buscado respostas mais abrangentes, do ponto de vista humano e social, para discursos focados, por meio da descrição científica, em informações apresentadas de maneira formal ou factual. Mais recentemente, esses pesquisadores partem do princípio de que o corpo humano é indissociável das formas de comunicação social e dos exercícios de poder que o configuram. Por sua vez, ao partir de contextos mais ou menos semelhantes, alguns compositores (Denis Smalley, 2007, 1997; Trevor Wishart, 2006; Mark Sullivan, 1984) têm concentrado suas pesquisas de trabalho, em boa parte, na investigação teórica e prática da noção de gesto musical, compreendida como um evento sonoro energético em movimento, que gera, para o seu "ouvinte-compositor", perceptivelmente, sentidos musicais. Com relação aos trabalhos de Smalley e Wishart, que trabalham com a música eletroacústica, o compositor Leigh Landy (2007, p.137) argumenta que ambos compartilham ideias comuns a respeito do gesto musical. Do mesmo modo, concordam também com questões que relativas à espacialização sonora e/ou direcionadas à construção formal dos elementos musicais.⁴

A proposta deste trabalho implica uma concepção do processo criativo fundamentada em uma experiência corporal intencional e, ao mesmo tempo, intrinsecamente ligada ao processo de "encarnação" (*embodiment*)⁵ do ouvinte-compositor. Devido a abrangência do campo em questão, a metodologia usada se vale de um contexto rico de ideias e valores já, de certa forma, normalizados em outras áreas de conhecimento. No entanto, o foco permanece, mesmo que as ideias discutidas, em seu conjunto, formem uma trama mais complexa de pensamento.⁶

Assim, para efeitos desse trabalho, e apenas como ponto de partida, as ideias do psicólogo Eric Clarke (2005) e do musicólogo Luke Windsor (2000) sobre a percepção auditiva, fundamentadas em parte nas teorias ecológicas de James Gibson (1979, 1966),⁷ servem para iluminar os princípios que

⁴O compositor parte do som e desenvolve as suas estruturas por meio de relações sonoras que podem ser reconhecidas e definidas perceptivelmente.

⁵ Para Ferreira, "o conceito de encarnação implica uma personificação, colocando em perspectiva a relação implicada e vivida do corpo com os processos de construção de identidades sociais e pessoais." (2013). Apesar de Ferreira apontar para a diferença de significados entre os conceitos de encarnação e incorporação, doravante usaremos o segundo termo.

⁶Os primeiros e, talvez, mais influentes estudos sobre a relevância do corpo na música estão relacionados às pesquisas sobre gênero, a começar por Susan McClary, em *Feminine Endings* (1991) e por Suzanne Cusick, em seu artigo "Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem" (1994).

⁷ Gibson, J.J. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum, 1979; _____. *The Senses Considered as Perceptual Systems*. Boston: Houghton Mifflin, 1966. Heft, H. *Ecological Psychology in Context: James Gibson, Roger Baker and the Legacy of William James's Radical Empiricism*. N. J.: Lawrence Erlbaum, 2001.

orientam essa pesquisa em curso. Para Clarke (2005), percepção e significado estão intrinsecamente ligados. Ouvir um som e reconhecê-lo é compreender o seu significado perceptivo e então agir de acordo com as informações recebidas (2005, p.7). O sentido de percepção, como explica o autor, envolve respostas e/ou perguntas ativas do indivíduo, continuamente, de inúmeras maneiras. Perceber, sob esse prisma, equivale a explorar, a procurar "estímulos" do meio ambiente para, aos poucos, ir investigando as suas "estruturas"⁸ (2005, p.18).

A relevância desses princípios para esta pesquisa faz sentido à medida que eles servirão para criar, no decorrer deste ensaio, um espaço mais amplo e flexível de pensamento. Outras fontes de conhecimento, como as já indicadas neste ensaio, também serão relevantes para nortear as ideias geradas para reflexão. Do ponto de vista criativo, algumas obras de minha autoria, como *Diálogos-I*, para música e movimentos (1993), *Diálogos-III*, para 5 percussionistas (2006-2007) e, ainda, certas pesquisas de som realizadas em *arte sonora*, desde 2007, também merecem ser destacadas como trabalhos de referência, neste sentido.⁹

Não menos importantes, para fins desta pesquisa, são algumas das respostas que encontrei na prática de ensino de criação musical, em estágios mais avançados de conhecimento.¹⁰ A mais importante delas está ligada à constatação de que, grosso modo, as formas de pensamento musical que estão na base do par ensino-aprendizagem, hoje, se institucionalizaram de forma radical. Na prática criativa, isso implica uma vivência fragmentada das experiências musicais, que fica aparente no uso abstraído do som, pelos alunos. Assim, por exemplo, as experiências perceptivas de grande parte dos alunos em relação à natureza do som, em sua concretude – a partir de um clarinete, de uma trompa etc. –, e aos contextos musicais em que esses sons aparecem, não funcionam para orientar as suas atividades musicais.

A música é uma forma temporal; ela se forma, em movimento. A forma musical e o sentido do tempo são parte de uma única experiência. Essa visão do som – uma visão ontológica que dilata o seu percurso – comumente tem servido como um pressuposto para o conhecimento científico; um conhecimento que norteia o exercício composicional de maneira disciplinada, como um de seus fundamentos. Porém, o sentido da dimensão temporal da forma sonora se distingue somente na experiência com o som. Desse modo, deve-se buscar cautela, então, ao emitir juízos de valor para apreciá-la. A consciência de sua finitude gera limites. E é por meio dela que aquele ouvinte poderá

⁸ Na teoria ecológica, as experiências são percebidas em função de pequenas estruturas invariantes que direcionam um olhar ou um ouvir atento. Essas informações estruturadas, que são percebidas de modo não mediado, são significativas. Gibson criou o verbo *afford* para se referir a essas estruturas significativas que resultam de um contexto de relações dinâmicas entre o "organismo" e o seu "meio ambiente" (Windsor, 2000, p.10-11).

⁹ *Nem tudo é provisório*, um projeto para exposição desenvolvido em conjunto com a artista plástica Eliana Borges, merece destaque. A exposição foi apresentada na Casa Andrade Muricy, Curitiba, entre os dias 11 de março e 18 de abril de 2010. Ela foi documentada, com o mesmo título, em um catálogo-DVD (Editora Medusa, 2010).

¹⁰ Refiro-me às aulas de criação musical dadas nos cursos de Graduação e Pós-Graduação em Música, da Universidade Federal do Paraná, onde leciono desde 2004.

constituir um espaço "de alerta": um espaço não preenchido, que deve permanecer em silêncio até ganhar sentido; e novamente sempre assim, em alternância, no tempo.

A importância das formas de representação do conhecimento científico tradicional não pode ser questionada. A contraproposta a esse olhar racional, abstraído, é a de que elas podem e devem ser complementadas por outras maneiras de explorar o mundo. Essa é a ideia que serve como argumento para a antropóloga Sarah Pink em relação ao seu campo de saber. Apesar de reconhecer a importância fundamental da razão e da disciplina na formação de conhecimentos, Pink está comprometida em situar e orientar certos princípios da pesquisa etnográfica, baseada nos sentidos:¹¹

Nós poderíamos abstrair, isolar ou racionalizar o conhecer por meio de um conhecimento que abarca o corpo e a consciência de seus sentidos em descrição escrita através de molduras teóricas. No entanto, nós permanecemos seres corpóreos que interagem com seus ambientes, que podem abarcar camadas discursivas, camadas de sentidos, de materiais e camadas sociais. Nós não nos retiramos para dentro de nossas mentes para escrever textos teóricos; nós criamos discursos e narrativas que são em si entremeados com a materialidade e a sensorialidade do momento, das memórias e das imaginações. (2009, p.41)¹²

Se o corpo é sempre uma parte de nosso conhecimento, seja ele qual for, como então ele poderia estar presente em nossas atividades musicais, e como é possível tirar vantagens da consciência de sua "performance", de seu potencial motor, sensorial, juntamente com a imaginação, para enriquecer o trabalho artístico? De acordo com essa pergunta, o que se quer é explorar um caminho de descobertas subjetivo, porém não subjetivista – um caminho que visa a ultrapassar formas de abordagem criativas e analíticas institucionalizadas, abstraídas e/ou filosoficamente cartesianas.

Desenvolvimento, Conceituação

Em seu artigo "Mouvement, geste et figure: la musique ancrée dans le corps", o psicólogo Michel Imberty argumenta que o cerne da competência musical em crianças, desde muito cedo, pode ser encontrado em "estruturas dinâmicas globais, orientadas temporalmente, e anteriores às noções de altura e duração." (2013, p.28) Essas estruturas, explica Imberty, são compostas de gestos musicais elementares, formados a partir da sucessão de unidades simples: uma unidade estável, um "apoio", que pode ser um intervalo de altura ou um intervalo de tempo (ou ambos), e uma unidade instável, contínua, fluida – um "preenchimento" (*colmatage*) em suas palavras, que se forma energeticamente, no momento do apoio, e que resolve em outro apoio. É esse movimento de

¹¹Todas as citações apresentadas neste texto que foram extraídas de um volume estrangeiro foram traduzidas por mim.

¹²*We might abstract, isolate or rationalise embodied knowing into written description through theoretical frames. Yet we remain embodied beings interacting with environments that might include discursive, sensory, material and social strands. We do not simply retreat into our minds to write theoretical texts, but we create discourses and narratives that are themselves entangled with the materiality and sensoriality of the moment and of memories and imaginaries.* (PINK, 2009, p.41)

tensão e repouso, orientado temporalmente e que compõe uma *unidade de sentido*, que constitui, para Imberty, "o elemento estruturante fundamental da forma musical [...]" (2013, p.31). Ciente de que toda a experiência subjetiva é uma experiência temporal, o psicólogo conclui, então, que o gesto, em sua dinâmica energética, constitui o "recurso psicológico essencial de todo o pensamento musical." (2013, p.31)

Assim, o gesto é psicologicamente falando o elemento estruturante fundamental da forma musical; energia organizada em uma trajetória temporal orientada, consubstancial à experiência temporal consciente, e sem a qual o indivíduo não poderia gerar sentido, o gesto constitui o recurso psicológico essencial de todo o pensamento musical. Sem levar em conta essa dimensão fundamental da experiência musical [...], nem a psicologia, nem a musicologia poderia levar em conta o tempo como substância da forma musical. (2013, p.31)¹³

Para Imberty, a escuta musical é organizada a partir de "representações cinéticas"; que dão sentido aos sons (2013, p. 26). Daí o psicólogo infere que os gestos estão "na origem das representações mentais musicais"; não exatamente aquelas representações ligadas às escrituras codificadas nas partituras, mas àquelas de natureza dinâmica, no tempo (2013, p. 26).¹⁴

Apesar do autor não desenvolver, em seu artigo, uma explicação a respeito de como as experiências corporais das crianças podem estar conectadas às formas mais complexas de percepção e atividades sonoras que normalmente caracterizam estágios mais avançados de aprendizagem, ele sugere que há uma ligação mais profunda entre a forma musical e o tempo do corpo, juntamente com o tempo da consciência. Voltando-se para as suas pesquisas com crianças, o psicólogo explica a provável origem daquelas unidades temporárias de sentido. As experiências de tensão e relaxamento que vivencia o bebê quando o seu corpo primeiro "reclama" para se alimentar e, então, se descontrai ao sentir prazer em receber o seu alimento, geram, para ele, um sentido mínimo formal de tempo. Para Imberty, a intencionalidade resulta dessas primeiras formas de manifestação do bebê; ela é um modo de ligar, conjuntamente, na consciência, o presente da ação e o seu resultado, em alguns segundos [...]. Ela é, fundamentalmente, "*um apreender da consciência do tempo e dentro do tempo.*"¹⁵ Desse modo, Imberty considera que a intencionalidade do gesto, desde sempre, gera sentido; e este sentido, por sua vez, pode ser capturado nas relações humanas, já que culturalmente significativas (2013, p. 34).¹⁶

¹³*Ainsi, le geste est bien psychologiquement l'élément structurant fondamental de la forme musicale: énergie déployée dans une trajectoire temporelle orientée, co-substantielle à l'expérience intérieure vécue et sans laquelle le sujet ne pourrait sans doute s'en approprier le sens, le geste constitue le ressort psychologique essentiel de toute la pensée musicale. Sans la prise en compte de cette dimension fondamentale de l'expérience musicale [...], ni la psychologie ni la musicologie ne pourront rendre compte du temps comme substance de la forme musicale* (IMBERTY, 2013, p.31).

¹⁴ Imberty considera que, em muitas civilizações, "é considerada música toda sequência sonora 'dansable', de sorte que l'écoute musicale est organisée par des représentations kinétiques et que ces représentations viennent contribuer au déchiffrement du sens de ce qui est écouté. (IMBERTY, 2013, p.26)

¹⁵*L'intencionalité qui donne un sens aux actions est une façon de lier ensemble dans la conscience le présent de l'action et son résultat en quelques secondes [...]. L'intencionalité est donc fondamentalement une prise de conscience du temps et dans le temps.*(IMBERTY, 2013, p.34)

¹⁶Imberty faz menção aos neurônios espelho, que nos permitem simular diretamente a ação dos outros, internamente (2009,

De acordo com Hatten, Smalley, Wishart e mais recentemente Petra Bachratá (2010), a percepção do gesto na música ocorre, em parte, como um fenômeno temporal energético, que se distingue, ou emerge "em forma", no tempo, de maneira significativa. Hatten, baseado em teorias semióticas bem consolidadas, como as de Ratner (1980) e Allanbrook (1983),¹⁷ de acordo com Rodolfo Coelho de Souza (2013), analisa criteriosamente as características e dimensões significativas do gesto musical. Em uma série de palestras realizadas sobre o assunto, em 8 capítulos, Hatten (2001) especifica inúmeras características e dimensões significativas do gesto musical. É a partir da dimensão simbólica que Hatten apresenta a sua famosa teoria dos tropos, em que significados musicais "emergem" de uma justaposição ou contraste entre dois "tipos" – tópicos ou gestos musicais – não previamente relacionados em uma composição. Não obstante o valor dessas ideias para os estudos sobre o significado gestual, na música, há uma questão que não deve passar despercebida neste ensaio, pois ela envolve o sentido de corporeidade e a natureza afetiva do gesto: a conexão entre o corpo, análise e *performance*. Hatten compreende que aprender a interpretar é uma tarefa complexa que envolve não somente uma aprendizagem de suas estruturas e nem tampouco de seus significados expressivos. Interpretar é manifestar esses significados no próprio corpo por meio de uma direcionalidade gestual expressiva que está implicada no próprio som (2001).

Outro aspecto importante em relação às suas teorias sobre o gesto musical se refere à capacidade do ser humano para sintetizar ou criar relações dinâmicas entre percepções de sentidos e movimentos durante a escuta musical. Essa capacidade de "compor" experiências de vida está presente desde cedo, segundo Hatten, e acompanha o adulto por toda a sua vida (2006, p. 2). A psicóloga Elizabeth Spelke (1987, p. 233) argumenta que se uma pessoa possui a capacidade de detectar tais formas de relação em suas experiências perceptivas, então ela será capaz, a partir dessas experiências, "de perceber um mundo de objetos e eventos unitários". Ela será capaz de compreender o mundo por meio de uma percepção intermodal.

Essa perspectiva é significativa pois ela permite uma compreensão mais global da experiência estética, por vezes necessária para explicar, por exemplo, figuras de metáforas que surgem de interpretações, com destaque para aquelas relacionadas aos sentidos de toque, textura e alcance.¹⁸

p.34-35). Assim, "compreender a ação do gesto significa também compreender a intencionalidade do gesto." (2009, p.35)

¹⁷Ratner, Leonard G. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer, 1980. Allanbrook, Wie Jamison. *Rhythmic Gesture in Mozart*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

¹⁸ É importante lembrar que para a teoria ecológica, segundo Clarke e Windsor, os sons não são compreendidos como entidades abstratas, unicamente relacionadas umas com as outras. Windsor chama a atenção para o fato de que os sons percebidos não simbolizam conceitos ou coisas, como signos. Eles proveem "um contato não mediado entre ouvintes e as ocorrências de seus entornos" – que são significantes (2000, p.10). Windsor reconhece que esta abordagem ecológica apresenta certas limitações para a compreensão de processos significativos na música acusmática, particularmente em relação às dificuldades que existem para se compreender como processos culturalmente mais determinados operam neste âmbito de conhecimentos. No entanto, ao se considerar a noção de *affordance* e o contexto prático na qual esta noção é compreendida em relação à percepção de eventos e objetos, argumenta Windsor, então se compreende que "a percepção ecológica oferece

Segundo o musicólogo Christian Utz (2012, p. 98), sempre houve alguma forma de interesse na qualidade física da experiência estética sonora, desde a Antiguidade. Porém, no século XX, Utz considera que alguns compositores ajudaram a recriar "esquemas" perceptivos – compreendidos como estruturas ou imagens construídas por uma pessoa a partir de suas experiências diárias, na realidade do cotidiano – na escuta musical (2012, p. 99). O seu ponto de vista é o de que alguns compositores, como Stockhausen, em sua primeira fase no uso da técnica serial, e posteriormente Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough e Gérard Grisey, desde suas escrituras orientadas por parâmetros de construção da *gestalt* e baseadas em movimentos gestuais do "performer", contribuíram para "emancipar" os seus ouvintes, do ponto de vista da escuta musical, da perspectiva centralizadora e estruturalmente fechada da percepção tonal. O fluxo de efeitos sonoros gerados em suas peças, explica Utz, criados a partir da justaposição de estruturas características de timbre/alturas complexas, "(re)ativam mecanismos de percepção baseados na escuta do dia a dia." (2012, p. 99) Devido à ausência de gestos musicais familiares, socialmente codificados nessas peças, aqueles ouvintes, uma vez estando abertos a novas experiências perceptivas, podem se sentir instigados a buscar neles mesmos novas percepções e imagens associadas às suas realidades do cotidiano.

Há, segundo o autor, um equívoco em se pensar que tanto a música serial – que pressupõe um sistema autônomo de princípios, sem referências externas – quanto a música pós-serial não possam apontar e fazer o ouvinte perceber, durante a escuta, sentidos de corporeidade. Não há uma ligação exclusiva, logicamente necessária, entre certos sentidos formais, que se referem aos sistemas musicais tradicionais – e sentidos de corporeidade (2012, p. 99). A tendência, hoje, observa o autor, é compreender e apontar os fenômenos sonoros em contexto por suas características morfológicas e energéticas, mais do que por suas características técnicas (2012, p. 108).¹⁹

Essa predisposição de Utz em compreender o corpo de modo expressivo na experiência estética evidencia o papel fundamental que imagens e sentidos – por exemplo, de impulso, energia, contorno, textura, intensidade, posicionamento, densidade – podem vir a exercer durante certos processos de escuta. No entanto, observa o musicólogo (2012, p. 108), gestos musicais apenas serão compreendidos de maneira subjetiva a partir dos contextos históricos e culturais que estão presentes naquelas experiências auditivas em geral.

Os capítulos a seguir evidenciam a percepção de movimentos gestuais na música com base no conceito de mimesis. As ideias apresentadas por Cox (2011, 2006) e Leman (2010), sob essa perspectiva, colaboram para o entendimento da fundamentação do corpo nas atividades musicais – do corpo em movimento, por meio de seus gestos, de sua voz, e de sua "inteligência" proprioceptiva; e

uma base útil para explicar como que o significado do som é, ao mesmo tempo, limitado pelo nosso conhecimento íntimo do mundo real e, ainda, extremamente flexível." (2000, p.31)

¹⁹ O autor está se referindo, certamente, à música eletroacústica, que está no centro de suas discussões, em seu artigo.

como capaz de "animar", perceptivelmente o processo de criação musical; de responder às motivações, aos desafios que a consciência e a imaginação arquitetam para si mesmas durante o processo artístico. Em sequência, esse horizonte de discussões será ampliado, do ponto de vista fenomenológico, para abarcar a compreensão do corpo de maneira expressiva e, nesse contexto, dos sentidos hápticos gestuais para alicerçar a percepção auditiva.

De acordo com Arnie Cox (2006), significados/sentidos musicais estão relacionados às formas de organização e representação de imagens, particularmente àquelas representações metafóricas configuradas por padrões de dinâmicas de ação. O interesse maior de sua pesquisa, no entanto, é a de esclarecer como que este raciocínio metafórico, que está permeado por experiências corporais (*embodied knowledge*) associadas às ações, *em performance*, é de natureza imitativa (2006, p.46-47).²⁰ Cox deixa claro que o sentido do predicado "mimético" não se refere ao termo clássico *mimesis*, que implica, grosso modo, "a arte imitando a vida" (2011, p. 2). O conceito de "hipótese mimética" se refere muito mais "ao processo perceptivo e cognitivo por meio do qual a música entra dentro da carne, sangue e mente dos ouvintes" (2011, p. 2).²¹

Nesse contexto, o ponto-chave de seu discurso está relacionado à ideia de que, em parte, a maneira como compreendemos os sons é imaginar que o estamos "fazendo" – imaginar os sons ouvidos e as ações que os acompanham (2006, p. 46). Para Cox, essa atividade mimética (*mimetic engagement*) fundamenta o aprendizado humano, em toda a sua vida; uma de suas principais funções, nesse contexto, é a de estimular a percepção e a representação do som (2006, p. 46-47). Dentre as formas de "participação mimética" apontadas por Cox, a que mais contribui para aprofundar as ideias apresentadas neste trabalho é aquela que está relacionada a um contexto pré-linguístico – "visceral", não simbólico, portanto; nela, a atividade mimética se desenrola de modo mais íntimo, por empatia, e é *amodal* (isto é, os sentidos estão interligados).²² Embora o autor considere que boa parte desta experiência seja inefável, a associação entre padrões de ação que foram incorporados

²⁰ Cox enumera uma série de pesquisadores que propuseram, anteriormente, ideias similares à sua "hipótese mimética" em associação com os significados musicais, como Patricia Carpenter (1967), Manfred Clynes (1977), Thomas Clifton (1983), David Lidov (1987), Kendall Walton (1993, 1997), Naomi Cumming (1997), Andrew Mead (1999) e o filósofo Herbert Spencer (1857). Apesar de que esses pesquisadores concordam com o fato de que a imitação apresenta um papel relevante na experiência musical, observa o autor, as suas ideias diferem da hipótese mimética do seguinte modo: primeiro, eles não oferecem nenhuma evidência de como essa participação ocorre; segundo, eles não explicam as formas ou modalidades perceptivas envolvidas neste processo; e terceiro, com exceção de Clynes, que oferece uma evidência empírica, eles não consideram a extensão de suas implicações (2006, p.47).

²¹ *I want to note that my use of 'mimetic' in this context is not the same as classical mimesis, which, roughly speaking, is more about art imitating life. The mimetic hypothesis is much more concerned with the perceptual and cognitive processes whereby music gets into the flesh, blood, and mind of the listeners.* (COX, 2011, p.2)

²² Evidência clínica para a hipótese mimética, como observa Cox, podem ser divididas em quatro espécies: (1) estudos de imitação face-a-face; (2) estudos de imagens motoras envolvendo os neurônios espelho; (3) estudos de subvocalização relacionados à voz e à fala; e (4) estudos de imagens motoras não vocais para a música. (2006, p.47). E ele acrescenta: "É importante notar que cada uma delas apresenta imagens motoras distintas: movimentos de braço e de mão, ajustes de postura, gestos faciais e 'gestos' vocais (ações motoras que produzem a fala e o canto)." (2006, p.47-48)

(*embodied experience*) com outras experiências motoras, particularmente as experiências gestuais, parece parcialmente explicar o fato de que formas de representação/vivência nesse contexto musical pré-linguístico permaneçam unidas ao sentido corporal do fenômeno sonoro incorporado (2006, p. 46, 56).

De modo geral, segundo Cox, o ouvinte tende a associar o sentido da natureza física do som ao contexto modal em que é produzido; porém, os seus significados, perceptivelmente, parecem ultrapassar os limites daquele contexto de origem (2006, p. 50). Se nós ouvimos o som de um violino, explica o autor, torna-se possível apreender gestualmente esse som através de três diferentes vias: (1) uma imitação interna (*covert*) dos movimentos do braço e dos dedos; (2) uma subvocalização dos sons produzidos (imagem vocal silenciosa ou a "meia-voz"); e (3) "uma imitação visceral amodal da dinâmica dos fragmentos sonoros" que, perceptivelmente, "são evidentes" no próprio som.

De acordo com essas ideias, Cox infere que os significados/sentidos dos eventos sonoros percebidos como movimento, ou ação, procedem de uma forma de raciocínio "metaforicamente corporal" que representa ou expressa mimeticamente, de modos distintos, a música no corpo como "gesto" (2006, p. 53). A escuta, desde então, passa a ser uma experiência concreta de "personificação", por assim dizer, uma experiência em que o corpo aviva, por meio de suas "sensibilidades", a sua relação com os sentidos musicais incorporados na escuta auditiva.

De maneira semelhante a Cox, o neurocientista Marc Leman (2010) também ressalta a importância do movimento físico, do gesto, na mediação entre a mente e o seu entorno. Os gestos parecem ser os padrões *por excelência* "por meio dos quais empregamos ou articulamos essa mediação." (2010, p. 130). Por se constituírem como tal, os gestos parecem ultrapassar a concepção clássica cartesiana que se apoia na divisão entre mente e matéria. Particularmente interessado em estudar o papel do gesto em interações sociais pré-verbais, Leman assinala a importância da atividade mimética, por meio do comportamento, para estreitar os laços de harmonia e associação grupal. Nesse contexto, uma das abordagens que o neurocientista apresenta do gesto musical é a de que ele é uma "coarticulação de nossa percepção musical" – no sentido de que ele "vai junto com" essa percepção. Leman explica que é por meio da imitação corporal de eventos gestuais na música que se pode vivenciá-la "como uma ação de um organismo dinâmico, similar a um organismo humano." Daí ele infere, a partir de suas pesquisas, que aparentemente a "música contém gesto", ou então, que "música é gesto" (2010, p. 144-147).²³

Por sua vez, o musicólogo Deniz Peters (2012) aponta para um outro âmbito de reflexões iluminadas por uma esfera de pensamento fenomenológico, e centradas na escuta de música

²³ Leman, do mesmo modo como Cox e Imberty, também considera a importância que os neurônios espelho apresentam nas relações comunicativas e sociais.

eletroacústica. O seu objetivo é o de refletir sobre a possibilidade de perceber o corpo como presença, em sua expressividade, em seus sentidos, por meio de uma escuta intencional e produtiva. De acordo com Peters, é possível conceber tal forma de escuta, impregnada de sentidos "de corpo", por meio da percepção de gestos hápticos que lhes são correspondentes.

É amplamente reconhecida a ideia, observa Peters, partindo de um ponto de vista histórico e filosófico, "de que a experiência musical transcende um simples escutar de sons [...]." Sentidos de ação e movimento, por exemplo, ou sentidos gestuais e de expressão pessoal, de maneira semelhante, podem estar associados durante o processo de escuta, tornando-o mais rico de nuances e, de certa forma, mais abrangente. Contudo, a ideia de uma escuta subjetiva, nesses termos – *hearing in* – pressupõe que haja uma natureza idêntica entre formas mentais e formas musicais. "É como se houvesse uma correspondência entre um movimento, na música – movimento idealizado – e o reconhecimento, ou mesmo a experiência, por exemplo, de estados emocionais e outros psicológicos."²⁴ (2012, p. 20) Para Peters, esta concepção carece de maiores fundamentos. Tendo em vista aquela capacidade humana de percepção intermodal, o musicólogo, em contrapartida, irá propor um modo de escuta por ele denominado de escuta "enfática", que é fruto de duas experiências perceptivas indissociáveis: *hearing in* e *feeling in*. O termo '*felt*' ou '*feeling*', nesse sentido, não se refere nem a emoções e nem a formas de julgamento estético, de gosto (2012, p. 20). *Feeling in* envolve uma consciência proprioceptiva da experiência estética que colabora para "encorpar" aquela experiência de escuta – *hearing in*. Em suas palavras:

Neste ponto eu retorno a minha afirmação anterior de que há um componente tátil da experiência musical (que envolve a consciência proprioceptiva), que é tão essencial quanto *hearing in* e que equivale a *feeling in*, e que o último fundamenta o primeiro. Nós podemos experimentar gestos sonoros por meio dos sentidos de tato, sentir as suas qualidades hápticas como se elas nascessem de *nossos* corpos. (2012, p. 21)²⁵

O conceito de "toque" é compreendido por Peters de maneira ampla, e até certo ponto, bem complexa. É possível o corpo sentir e se expressar por meio de qualidades hápticas. Segundo Peters, há dois modos de localizar essas formas de expressão no corpo. O primeiro está mais relacionado à fisicalidade da *performance*. É possível, por exemplo, "se sentir 'tocado' pela música e então se arrepiar;" ou ainda sentir uma nuance de sensação háptica sonora, que se pode descrever por meio de padrões ou ideias de textura, "fisionomia" e sopro (2012, p. 19).

²⁴ *It is widely acknowledged that the experience of music transcends the hearing of sounds as mere sounds. We hear motion and action, gestures and personal expression in music. The underlying notion of hearing in is widespread amongst music philosophers. Roughly, the idea is that there is an affiliation of mental states with musical processes, thought of as given in hearing in as if there were some immediate correspondence between some motion in music – a motion thought ideal – and the recognition or even experience of, for instance, emotional and other psychological states.* (PETERS, 2012, p.20)

²⁵ *This is where I return to my earlier claim that there is a tactile strand of musical experience (involving proprioceptive awareness) which is as essential as hearing in, and which amounts to feeling in, and that the latter grounds the former. We may experience sonic gestures haptically, feeling their tactile qualities as arising from our bodily knowledge.* (PETERS, 2012, p.21)

O segundo modo de localizar certas qualidades sensoriais hápticas no corpo é levando-se em consideração a percepção proprioceptiva do ouvinte. Esta, ao contrário da sensação de toque, "em que há um contato com a pele," ocorre por meio de uma "*consciência* corporal, que se sustenta sem haver um estímulo direto do tato." (2012, p. 20) Essa é uma experiência que ocorre a partir do corpo e por meio do som, segundo o musicólogo. Por exemplo, podemos perceber uma "presença corporal" na música, apesar de sua invisibilidade, ou então perceber um sentido de intimidade – como diz Peters – na "proximidade, 'colada à pele', de uma sensação háptica[...]" (2012, p.20).²⁶

Desse modo, Peters conclui que ouvir o corpo (*hearing in*) é também sentir o corpo (*feeling in*). Baseado nas teorias de Merleau-Ponty sobre a capacidade que temos de estender a nossa percepção, por exemplo, para além de um ponto fixo no braço até um ponto construído, fora de nosso corpo e vice-versa, Peters propõe que esse modo de estruturar as nossas relações com o meio ambiente também se relaciona, via de regra, e de maneira análoga, às nossas percepções de gestos hápticos sonoros, no dia a dia. Esse corpo que "sente" tem uma história. Por isso é que quando fazemos música podemos "incorporar" sentidos de distância, textura, direcionamento, posicionamento etc. às qualidades do som (2012, p. 22).

Ao contrário de Leman e Cox, Peters não relaciona necessariamente essa experiência de escuta à atividade mimética do ouvinte. Uma parte essencial da percepção auditiva, juntamente com a imaginação, se inspira naquilo que a nossa própria experiência "sugere" o que poderia ter acontecido – a partir do corpo que "sente" (*feeling in*) – durante a escuta (2012, p. 22). E essa sugestão, conforme explica o autor, é uma "animação do que é ouvido", não "uma transferência do que é visto em um intérprete (imaginado ou real)."²⁷ (2012, p. 22) Há uma intencionalidade do sujeito-ouvinte presente, que busca completar a percepção de acordo com a sua experiência e imaginação.²⁸ A forma "enfática" de escuta, como Peters a compreende, "completa ativamente o que foi ouvido com sensações (*felt gestures*) de toque, os quais, até certo ponto, nós podemos explicitar a qualquer momento, por meio de gestos ou por meio da dança."²⁹ (2012, p. 23)

Em síntese, uma escuta ativa envolve sentidos de toque, alcance e movimento: o corpo, por meio de seus sentidos, de sua sensibilidade proprioceptiva e gestualidade própria se engaja, "se move", juntamente com a imaginação e as emoções, em um processo mais global, estético, para vivificar as

²⁶[...] *intimacy, in the skin-tight proximity of haptic sensation [...]*. (PETERS, 2012, p.20)

²⁷*From what I said about the lived body, it follows that an essential part of our listening experience draws on what our ownbody suggests might have gone into the making of this sound. This suggestion is an animation of the heard, and not, as is mostly held, the transfer of what is seen in a performer (imagined or real)*. (PETERS, 2012, p.22)

²⁸Apesar disso, Peteres reconhece a contribuição que vários autores, incluindo Cox, em seu artigo "Hearing, Feeling, Grasping Gestures (2006) oferece para a discussão da ideia de uma dimensão que é sentida (*felt dimension*). "Cox baseia a sua 'hipótese mimética' – em que o ouvinte supostamente espelha a ação do intérprete – principalmente usando a imitação subvocal – ou seja, uma imitação silenciosa (2012, p.21).

²⁹*Our perception actively completes the heard with felt gestures of touching, which to some extent we can make explicit at any time by using gestures, or by way of dancing*. (PETERS, 2012, p.23)

experiências musicais. Para Peters, a atividade mimética não é apenas um modo de representar uma realidade física ou abstraída através do corpo. A atividade mimética, embora possa ser subjetiva e fragmentada, é potencialmente uma atividade significativa e criadora.

Vale ressaltar que, ao estar ancorado por uma abordagem fenomenológica, Peters faz uma crítica ao modelo da Teoria da Simulação Mental, que serve de fundamento para muitos pesquisadores na área de Cognição, inclusive Cox e Leman. A sua crítica é a de que esses pesquisadores, apesar de sugerirem que o corpo está na base da experiência musical, "não conseguem esclarecer satisfatoriamente o que constitui, de fato, os fundamentos desta experiência"³⁰(2012, p.21).

De acordo com Alva Nöe (2012, p. 59), o corpo atua como substrato de toda a representação humana do mundo. Talvez, como diz a filósofa, tendo em vista aquela escuta enfática de Peters, seja suficiente compreender aquela percepção de presença do corpo na música de modo mais global, sem necessariamente apontar direcionamentos. À medida que aprendemos a fazer coisas novas, por exemplo, quando aprendemos a usar novos instrumentos, o corpo é ampliado e transformado, do mesmo modo como as nossas compreensões desses instrumentos (2012, p. 60). Isso significa que, segundo a visão da filósofa, a música, por meio daquela escuta ativa, que inclui as formas sensíveis do corpo, da consciência e dos afetos, poderá se tornar, para aquele ouvinte-compositor, uma ferramenta importante para a aprendizagem da vida.

Conclusão

O interesse da pesquisadora em desenvolver uma reflexão sobre o papel do corpo na composição tem por base uma forma de escuta apoiada em uma experiência mais abrangente, "animada", do corpo. A hipótese subjacente a esta reflexão é a de que uma escuta ativa, uma escuta "enfática" do som venha a apresentar uma função relevante nas experiências de compartilhamento entre estados diferentes do pensamento e da consciência do "estar ali, presente" naquele criador-ouvinte.

Através dessa experiência, a intencionalidade do gesto projeta o corpo em movimento por meio de um aparente "comando" – que ilumina, para aquele ouvinte, o seu próprio rastro perceptivelmente. O ouvinte-criador, em seu processo composicional baseado na poética do gesto, deve reivindicar para si, então, as diversas formas de sensibilidade do corpo e da consciência para compreender o som em movimento. O corpo "vai junto", por assim dizer, e assim orienta musicalmente o sentido próprio gestual, em sua dinâmica formal contínua, no tempo e no espaço.

Daí se poderá inferir, à guisa de pensamento, que o corpo "fala", tendo em vista que certas

³⁰*These authors all hint at musical experience as being grounded in the body. But, as before, it remains obscure what precisely constitutes this grounding.* (PETERS, 2012, p.21)

formas científicas do saber musical, em geral, criam as suas práticas artísticas à sua própria imagem a partir de seus fundamentos. Nesse contexto poder-se-ia dizer que, paradoxalmente, o corpo "fala" e ao mesmo tempo permanece mudo; pois ali, durante aquelas práticas, se deve salvaguardar as especificidades do saber, institucionalmente sacralizadas – particularmente as do criador, a partir de seu "gênio", e as de suas ideias musicais. Do ponto de vista da musicóloga Suzanne Cusick (1994, p. 16), essa perspectiva abrigaria uma concepção unilateral; isto é, um "acordo" social, tácito, entre duas mentes: a mente do criador, simbolicamente aceita como masculina, e outra, que lhe é correlata.

De certo, concluímos que o corpo não “fala” – o corpo se “anima”, se “move” em resposta às suas próprias sensibilidades corporais, emoções e formas de representação musical. Dessa experiência mais terrena e ao mesmo tempo mais complexa é possível brotar, naquele ouvinte-criador um saber artístico – que se produz enquanto "arte" sonora – e que, sem artimanhas de efeito, se expressa unicamente, porquanto “move” e emociona o seu ouvinte.

Esse "modelo" proposto como estratégia composicional não exclui outros que possam enriquecer o contato direto com o som e com a obra. As ideias desenvolvidas por Michel Chion (1994) e mais recentemente por Denis Smalley, por exemplo – este último assume uma postura mais ecológica que busca investigar certas formas de percepção sonora do ponto de vista do espaço (2007) –, podem enriquecer a proposta de modelo deste trabalho, como um todo.

REFERÊNCIAS

- BACHRATÁ, Petra. *Interação gestual na música para instrumentos e sons electroacústicos*. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de Aveiro, Lisboa, 2010.
- CHION, Michel. *Guide to Sound Objects. Pierre Schaeffer and Musical Research*. Trad. John Dack, Christine North, 2009. Disponível em: <www.ears.dmu.ac.uk/IMG/pdf/Chion-guide/>. Acesso em: 06 maio 2011.
- _____. *Audio-vision: Sound on Screen*. Trad. Cláudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1994.
- CLARKE, Eric F. *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- COX, Arnie. Hearing, Feeling, Grasping Gestures. In: GRITTEN, Anthony; KING, Elaine (Eds.). *Music and Gesture*. Hampshire, England: Ashgate, 2006. p. 45-60.
- CUSICK, Suzanne G. Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem. *Perspectives of New Music*, Vol. 32, No. 1, p. 8-27, Winter 1994.
- DELALANDE, François. Meaning and Behavior Patterns: The Creation of Meaning in Interpreting and Listening to Music. *François Delalande: Recherches Musicale. Publications*, 1995. Disponível em: <<http://www.francois-delalande.fr/publications/>>. Acesso em: 18 dez. 2012.
- _____. Textos de análise para música electroacústica. Trad. António de Souza Dias. *François Delalande: Recherches Musicale. Publications*, 1972. Disponível em: <<http://www.francois-delalande.fr/publications/>>. Acesso em: 22 jan. 2013.
- DENORA, Tia. *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- FERREIRA, Vítor Sérgio. Resgates sociológicos do corpo: Esboço de um percurso conceptual. *Análise Social*, Lisboa, v. 48, n. 208, p. 494-528, 3º trim. 2003.
- FISHER, George; LOCHHEAD, Judy. Analyzing from the Body. *Theory and Practice – Journal of the Music Theory Society of New York State*, Vol. 27, p.27–67, 2002.
- _____. Analysis, Hearing, and Performance. *Indiana Theory Review*, Vol. 14, No. 1, p. 1-36, Spring 1993.
- HAGA, Egil. Correspondences between Music and Body Movement. Ph. D. (Thesis in Musicology) – Faculty of Humanities, Department of Musicology, University of Oslo, 2008.
- HATTEN, Robert S. Lectures on Music and Gesture. *Cyber Institute of Semiotics*, 2001. Disponível em: <<http://www.chass.utoronto.ca/epc/srb/cyber/hat1.html>>. Acesso em: 25 out. 2012.
- _____. A Theory of Musical Gesture and its Application to Beethoven and Schubert. In: GRITTEN, Anthony; KING, Elaine (Eds.). *Music and Gesture*. Hampshire, England: Ashgate, 2006. p. 01-23.
- _____. *Interpreting Musical Gestures, Topic and Tropes*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004.
- HOLSINGER, Bruce W. *Music, Body and Desire in Medieval Culture: Hildegard of Bingen to Chaucer*. Palo Alto: Stanford University Press, 2001.
- LANDY, Leigh. *Understanding the Art of Sound Organization*. Cambridge: MIT Press, 2007.
- LEMAN, Marc. Music, Gesture, and the Foundation of Embodied Meaning. In: GODØY, Rolf Inge; LEMAN, Marc (Eds.). *Musical Gestures: Sound, Movement and Meaning*. New York: Routledge, 2010. p. 126-153.
- LEPPERT, Richard. *The Sight of Sound. Music Representation and the History of the Body*. Berkeley: University of California Press, 1993.

- LIDOV, David. Emotive Gesture in Music and Its Contraries. In: GRITTEN, Anthony; KING, Elaine (Eds.). *Music and Gesture*. Hampshire, England: Ashgate, 2006. p. 34-44.
- NÖE, Alva. What Would Disembodied Music Even Be? In: PETERS, Deniz; ECKEL, Gerard; DORSCHHEL, Andreas (Eds.). *Bodily Expression in Electronic Music*. New York, Routledge, 2012. p. 53-60.
- PETERS, Deniz. Touch: Real, Apparent, and Absent – On Bodily Expression in Electronic Music. In: PETERS, Deniz; ECKEL, Gerard; DORSCHHEL, Andreas (Eds.). *Bodily Expression in Electronic Music*. New York, Routledge, 2012. p. 17-34.
- PINK, Sara. *Doing Sensory Ethnography*. London: Sage, 2009.
- RIIKONEN, Taina. Producing Microscopic Embodying Places: The Flautist's Mouth, Reverberation Effects and Kaija Saariaho's *Lichtbogen*. In: BIRDSALL, Carolyn; ENNS, Anthony (Eds.). *Sonic Mediations: Body, Sound, Technology*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2008. p. 143-158.
- SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil, 1966.
- SEWELL, Stacey Dawn. *The Sampling of Bodily Sound in Contemporary Composition: towards an embodied analysis*. Tese (Doctor of Philosophy) – University of Plymouth, Dartington College of Arts, 2012.
- SMALLEY, Denis. Space-form and the acousmatic image. *Organised Sound*, Vol.12, No. 1, p. 35-58, 2007.
- _____. Explaining Sound Shapes. *Organised Sound*, Vol. 2, No. 2, p. 107-126, 1997.
- _____. The Listening Imagination: Listening in the Electronic Era. *Contemporary Music Review*. Vol.13, Part 2, p. 77-107, 1996.
- SOUZA, Rodolfo Coelho de. Abstração e representação na música eletroacústica. *Revista Vórtex*, Curitiba, n. 1, p. 23-35, 2013.
- SPELKE, Elizabeth. The Development of Intermodal Perception. In: SALAPATEK, Philip; COHEN, Leslie (Eds.). *Handbook of Infant Perception*. Orlando, FL: Academic Press, 1987. v. 2. p. 233-273.
- UTZ, Christian. Isabel Mundry's *Ich und Du* and the Elusiveness of Musical Meaning: Variations on Music, Body Structure, Perception. In: PETERS, Deniz; ECKEL, Gerard; DORSCHHEL, Andreas (Eds.). *Bodily Expression in Electronic Music*. New York, Routledge, 2012. p. 97-113.
- WALTON, Kendall L. Understanding Humor and Understanding Music. *The Journal of Musicology* Vol. 11, no. 1, p. 23-44, 1993.
- WINDSOR, Luke. Through and Around the Acousmatic. In: EMMERSON, S. (Ed.). *Music, Electronic Media and Culture*. Aldershot: Ashgate, 2000. p. 7-35.
- WISHART, Trevor. *On Sonic Art*. London: Taylor and Francis Group, 1996. <<http://www.anppom.com.br/anais.php>>.
- YAMPOLSKI, Roseane. A poética do gesto e a sua relevância na composição atual. Texto apresentado no XIX CONGRESSO DA ANPPOM, UFPR, Curitiba, 2009. *Anais Eletrônicos...* Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/anais.php>>. Acesso em: 20 mar. 2011.
- YAMPOLSKI, Roseane; BORGES, Eliana. *Nem tudo é provisório*: catálogo-DVD: Curitiba, 2010.