



O Laboratório do Músico

Ledice Fernandes Weiss^{1,II}

¹Universidade de São Paulo – USP, São Paulo/SP, Brasil

^{II}Académie de Musique et Danse de la CCMP – AMD, Lyon, França

RESUMO – O Laboratório do Músico – Partindo do conceito de laboratório teatral, o artigo procura traçar uma breve amostra de processos laboratoriais recentemente praticados por músicos brasileiros em ações de criação, performance e educação. Observa-se a crescente ampliação em termos de pesquisa corporal e expressiva por parte do *performer* musical em experiências de teatro instrumental e de trabalho musical colaborativo. Verifica-se que os trabalhos de treinamento e de criação do ator podem contribuir para uma melhora do ritual de trabalho do músico, procurando questionar a maneira como esse emprega seu instrumento primeiro, seu corpo. Reconhece-se, por fim, que o trabalho de laboratório musical, que se insere num questionamento profundo do processo de criação em artes performáticas, inclui um potencial de resistência política e cultural.

Palavras-chave: **Processos Laboratoriais em Música. Trabalho Corporal. Criação Musical. Música como Resistência.**

ABSTRACT – The Musician’s Laboratory – Starting from the concept of theatrical laboratory, the article seeks to trace a brief overview of laboratory processes recently practiced by Brazilian musicians in actions of creation, performance and education. There is an increasing expansion in terms of body consciousness and expressiveness among musical performers involved with instrumental theater experiences and collaborative musical work. It is observed how the actor’s training and creative work can contribute to an improvement of the musician’s work ritual, trying to question the way he or she uses the main instrument: his or her body. The article also allows us to observe to what extent this laboratorial work, which is part of a fundamental questioning of the creative process in performing arts, includes a potential for political and cultural resistance.

Keywords: **Laboratory Processes in Music. Body work. Musical Creation. Music as Resistance.**

RÉSUMÉ – Le Laboratoire du Musicien – Dans cet article, nous partons du concept de laboratoire théâtral afin de dresser un bref panorama de travaux de laboratoire de recherche en musique récemment initiés par des musiciens brésiliens dans le cadre de projets de création, de performance et de pédagogie. On peut constater une augmentation constante de recherches sur le travail corporel et expressif réalisées par l’interprète musical engagé dans des expériences de théâtre instrumental et de travail musical collaboratif. Nous observons ainsi comment le travail de répétition et de création de l’acteur peut contribuer à l’amélioration de celui du musicien, en essayant d’interroger la manière avec laquelle il utilise son premier instrument, à savoir son corps. L’article permet d’analyser aussi dans quelle mesure ce travail de laboratoire musical qui s’inscrit plus largement au sein d’un questionnement de fond sur le processus créatif des arts du spectacle, comprend un potentiel de résistance politique et culturelle.

Mots-clés: **Processus de Laboratoire en Musique. Travail du Corps. Création Musicale. La Musique comme Résistance.**

Aprendizado e Criação em Música

Propomos nos debruçar sobre e ecoar revelações de diferentes processos artísticos contemporâneos sitos no limiar entre performance musical e demais artes cênicas, vislumbrando a possibilidade de se considerar a emergência de uma verdadeira prática *laboratorial* em determinados processos pedagógicos e criativos em música. Partimos do ponto de vista de que uma *atitude laboratorial* (Revista Brasileira de Estudos da Presença, 2021, documento eletrônico) está cada vez mais impregnando a maneira como músicos e grupos musicais se aproximam de seus instrumentos, de seus projetos de criação, de seus alunos e de seus colegas no ensejo de dar início a processos musicais com maior organicidade e *corporificação*¹.

Deve-se observar, de fato, que no momento mesmo em que os icônicos teatros de grupo da segunda metade do século XX moldavam suas práticas laboratoriais, já emergiam em meios europeus, sul e norte-americanos correntes musicais interessadas em dar uma resposta ao anúncio Adorniano quanto à morte da ópera (Adorno, 1974), buscavam um *novo teatro musical* (Nono, 1993 [1961])² e apresentar formas musicais que buscassem questionar a linguagem musical, seu potencial cênico e a natureza das relações que se estabelecem entre músicos em performance (Kagel, 1983). Tais experiências, que viram seu nascimento a partir dos anos 1960, assim como o iniciático ensinamento de mestres do teatro como Jerzy Grotowski (1933-1999), Konstantin Stanislavski (1863-1938) e Vsevolod Meyerhold (1874-1940) – inclusive pela simpatia que seus ensinamentos nutriam com relação ao som, ao ruído, à música e ao questionamento ontológico desses –, não podia deixar de aos poucos desembocar, no início do século XXI, na emergência de um número crescente de músicos-pesquisadores movidos por uma certa curiosidade apaixonada por seus legados.

Tais artistas (por ora brasileiros e europeus segundo nosso painel pessoal de exemplos) – e que delimitemos de imediato o circuito musical a que nos referimos, eminentemente de *pesquisa*, atualmente presente nos meios universitários, em centros de música contemporânea, de preservação de uma música popular, ou de investigação de linguagens sonoras diversas –

, possuem práticas que podem ser elucidadas pela noção de laboratório. Seu *modus operandi*, suas rotinas de ensaio, seu funcionamento global, inclusive no que diz respeito à precariedade de seu estatuto enquanto artista, revelam uma atitude artística que chamaremos *laboratorial*.

Guiando-nos pelo ideal artístico laboratorial, que ofereceria, segundo nossa primeira premissa, a oportunidade aos artistas, à comunidade aprendiz e ao público como um todo, de uma mais ancorada e profunda vivência artística, dessa maneira, gostaríamos de contribuir para a disseminação, radicalização, sistematização e investigação de formas de transposição da prática laboratorial para a criação e performance musicais. Indo mais além, nosso objetivo último seria o de vislumbrar a prática laboratorial como um valioso princípio pedagógico em artes performáticas.

Neste artigo, procuraremos abordar brevemente tais conceitos, ideais e questionamentos a partir da leitura de alguns exemplos recentes, que foram acompanhados de perto ou vivenciados pessoalmente. É assim que nosso olhar será levado a convergir sobre práticas bastante quotidianas e concretas, como a assimilação e disseminação de aquecimentos corporais e partituras gestuais por entre músicos como parte de rituais de grupos musicais, mas também no contexto micro-laboratorial do treinamento individual de instrumentistas. A partir dessa imersão na concretude do criar e aprender, extrairemos perspectivas pedagógicas e artísticas renovadas.

Vale notar que os projetos artísticos e pedagógicos almejados nessa busca operam, em nosso contexto atual³ (social, econômico, cultural e sanitário), verdadeiros *processos de resistência* e instituem abertamente uma ação artística *menor*, praticamente à margem⁴. Grupos de artistas, reunidos ou isolados, que se dedicam tenazmente a mergulhos técnicos, estéticos e filosóficos – às vezes não tendo como meta um produto artístico vendável a curto prazo – realizam um importante trabalho social de fundo, infelizmente pouco visível. Por esta razão, sua importância enquanto ação cultural, expandindo a ideia de laboratório a diferentes intervenções junto a diferentes comunidades, nos parece crucial.

O Meio Acadêmico e os Grupos Independentes

O intérprete musical ainda hoje herda, da tradição romântica, a forma e o sentido de suas atividades artísticas; em razão delas, sua luta quotidiana,

ilustremos de modo caricatural, é a de passar muitas e muitas horas sentado com seu instrumento, não muito se importando com seu corpo nem com seu espírito, na busca de uma perfeição técnica instrumental que, em realidade, alimenta-se de fantasias virtuosísticas visando ao mesmo tempo melhor servir à obra de um compositor soberano e impressionar um público por suas habilidades automatizadas⁵. No seu imaginário, sua *genialidade* consiste em dar vida de forma brilhante à música do compositor. Essa maneira de enxergar sua posição e seu papel se originou no início do século XIX, antes do qual o status de intérprete não era realmente definido nem levado em conta. Seu papel de cocriador da obra musical só surge na segunda metade do século XX com o desenvolvimento de escritas musicais mais aleatórias, que passaram a demandar uma real interação na própria constituição do discurso musical (Caullier, 2002, p. 2).

Por essas razões, a prática laboratorial de um grupo musical ou de um instrumentista, enquanto proposta de trabalho, de ensaio e de criação, apenas recentemente torna-se, de fato, prática corrente, ao contrário do que ocorre com as artes do teatro, da dança e da performance, por entre as quais se difunde desde o fim do século XIX (Revista Brasileira de Estudos da Presença, 2021, documento eletrônico).

No Brasil, o início do século XXI assistiu à emergência de muitos processos laboratoriais em música, sobretudo por entre grupos como o paulistano *Barbatuques*⁶, cuja pesquisa pioneira em música corporal – enquanto forma artística e ferramenta pedagógica – é hoje difundida há mais de 30 anos no Brasil e no exterior. Além de espetáculos e discos, o Barbatuques dedica grande parte de sua atividade ao ensino musical dirigido a um público heterogêneo, pautado no trinômio corpo-arte-educação (Simão, 2013). Faz parte de sua proposta de ensino da percussão corporal, que foi se moldando ao longo dessas três décadas, uma série de exercícios e jogos sonoros que, conforme aplicados, tornam-se substrato para muitos processos laboratoriais dando origem a outros grupos musicais. Dentre os grupos musicais que beberam das experiências do grupo Barbatuques, citamos, no continente europeu, o Ensemble *Juruti*⁷, grupo do qual participamos e ao qual trouxemos rituais de preparação e criação diretamente aprendidos da pesquisa do grupo pioneiro de Fernando Barba.

Além da ação de tais formações musicais independentes, particularmente fortes são os núcleos de criação musical formados dentro do

meio universitário brasileiro. Valiosos exemplos encontraram-se em relatos apresentados nos Simpósios Temáticos sobre composição e performance durante as edições de 2018 e 2019 do Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (Anppom). Durante esses simpósios, foram narrados processos de colaboração artística desembocando em criações musicais contemporâneas ou em performances de música popular instrumental, a maioria ocorrida em meio universitário ou liderada por grupos que nele se originaram. Tais relatos permitiram o levantamento de questões de grande pertinência no que diz respeito ao trabalho coletivo em produções musicais, tais como a importância do *processo tanto quanto do produto* na criação colaborativa e a possibilidade de uma “[...] parceria horizontal entre os diferentes membros de um coletivo, a questão da natureza ao mesmo tempo respeitosa, amistosa e aberta entre artistas que se prontificam a trabalhar conjuntamente, e a decorrente questão da autoria da obra” (Fernandes Weiss; Tokeshi; Mello Filho, 2019, p. 1) .

Nesse mesmo sentido, são dignos de atenção alguns processos vivenciados entre 2018 e 2020 na disciplina de graduação e pós-graduação *Laboratório de Interpretação e de Criação Musical Contemporânea*, do departamento de música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, disciplina eminentemente transversal, reunindo necessariamente estudantes de composição e performance musicais, mas eventualmente também estudantes dos departamentos de artes cênicas e plásticas. Durante os processos ocorridos nessa disciplina, segundo sua proposta de colaboração entre os diferentes artistas, surgiu um coletivo estável de teatro musical, ao qual nos juntamos⁸, e destacou-se particularmente o trabalho de um compositor, José Pereira de Mattos Neto, cujos processos de criação pudemos acompanhar de perto. Esses processos adotaram, de uma forma ou de outra, uma “[...] atitude laboratorial no seu trabalho coletivo” (Revista Brasileira de Estudos da Presença, 2021, documento eletrônico), operando de forma autônoma e modular, agregando pontualmente artistas exteriores em função de cada projeto, e criando processos guiados pela ideia de uma pesquisa prática.

Mattos Neto (2020) descreve os processos de criação que conduziu junto a diferentes intérpretes, na busca de um método de trabalho do músico que reconheça que seu instrumento de trabalho é, antes de tudo, ele mesmo. Seu texto revela também um anseio por um diálogo entre a música

e outras artes. Além disso, são essenciais em seu trabalho de compositor o encontro e a colaboração com outros artistas.

É nesse sentido também que o Coletivo *Anagrama*, assim como uma grande parte dos grupos pontualmente criados para a disciplina *Laboratório de Interpretação e de Criação Musical Contemporânea*, instituíram modos de funcionamento de certa forma inovadores, se considerarmos o que tradicionalmente se faz em música erudita, em que geralmente instrumentistas são dirigidos por um regente para a execução de uma partitura. Como exemplo, integraram-se na rotina de ensaio seções de preparação corporal (ora envolvendo exercícios oriundos de técnicas específicas, como a técnica Vianna⁹), jogos teatrais e improvisações visando à criação coletiva, a ideia de treinamento associada à de técnica, a pesquisa de ações cênicas, e a de memória de vivências na busca de gestos e sons com vistas a uma composição sonora. Portanto, diversos foram os procedimentos adotados que caracterizam uma atitude laboratorial transposta à prática musical. Em alguns momentos, a investigação de tais procedimentos passou a integrar um fim em si, deixando em segundo plano o projeto de se ensaiar alguma peça musical, de se preparar para uma apresentação.

Um Trabalho Integrado

A prática de exercícios especificamente corporais, a princípio estimulada pela necessidade compartilhada em se fazer um aquecimento corporal em início de ensaio, se tornou progressivamente o ponto forte do trabalho, deslocando o foco principal do *som* produzido ao próprio *ator*, aquele que o produz (seu corpo, sua individualidade, e a materialidade de sua expressão). Nasce, no mesmo sentido salientado por Braz em sua comparação dos métodos de Klauss Vianna e Jerzy Grotowski, a ideia da prática de um treinamento, enquanto “[...] controle das habilidades físicas do ator” (Braz, 2004, p. 67).

Assim, passam a fazer sentido *filosofias* de trabalho como a dos chamados *jogos corporais* de Angel Vianna em que, a cada encontro, os músicos procuram fazer um “inventário corporal”, sensibilizando-se à percepção do próprio corpo e da presença do outro (Ramos, 2009, p. 74). A simples proposta de aquecimento dá lugar a uma verdadeira pesquisa de linguagem, que questiona as interseções possíveis entre movimento, gesto e som:

Neste trabalho, através do relacionamento corporal entre um ou mais atores, vão aparecendo situações que levam a descobertas de posturas, movimentos e equilíbrios jamais pensados, face à estimulação dada pelo companheiro, estimulando a criação através do auto-conhecimento (Ramos, 2009, p. 72).

A obra *Pas de Cinq* do compositor argentino, radicado na Alemanha, Mauricio Kagel (1931-2008), foi montada pelo Coletivo Anagrama, em 2018, em um processo motivado inclusive pelas próprias características estéticas do *teatro instrumental*, gênero inventado nos anos 1960 por Kagel, onde o trabalho em grupo tangenciou um funcionamento laboratorial, por sua vez propiciado pelas demandas da própria partitura, que por si induz os músicos a realizarem exercícios, experimentos e vivências atípicas de sua prática artística. E com razão, as obras de *teatro instrumental* se baseiam:

[...] na teatralização da própria situação de concerto a partir de uma partitura que combina um material sonoro propriamente dito (notado parcialmente de forma tradicional, e parcialmente segundo formas inovadoras para a época, como a notação gráfica e a descrição verbal de ações) com a proposição de situações cênicas diversas (Fernandes Weiss, 2019, p. 21).

Nasce a busca por uma *teatralidade* musical, que não parte da ideia de *representação teatral*, mas de uma teatralidade *situacionista*, gerada pela simples presença e interação entre os músicos. Um caráter eminentemente lúdico e humorístico permeia essa interação e deve justamente ser buscado no jogo cênico entre os músicos. Assim esses, outrora guiados por partituras que indicavam objetivamente os gestos instrumentais que deveriam executar ou, ainda mais comumente, o que deveria soar, passam a lidar com partituras que propõem ações cênicas, movimentos, estímulos de todo o tipo (verbais, sonoros, visuais) aos quais e em meio aos quais têm que *reagir* coletiva e, em geral, espontaneamente. No caso específico de *Pas de Cinq*, os cinco músicos, como *clowns* irreverentes, deambulam traçando trajetórias pré-estabelecidas em cena. Esse fato salienta um aspecto importante da obra – a espacialização da partitura, cuja compreensão torna-se o primeiro desafio. Além disso, pelo fato de não empregarem instrumentos musicais, os músicos são levados a produzir sons a partir de outras fontes sonoras (seus passos, as batidas de bastões no chão), a partitura corrobora uma forma inovada de teatralidade. A montagem de *Pas de Cinq* instituiu um *modus operandi* de experimentos, de descobertas, que passou a caracterizar o trabalho do Coletivo Anagrama, voltado à criação musical contemporânea,

e que se perpetuou em projetos posteriores, como *Cidades*, uma obra de *música cênica* do brasileiro Gilberto Mendes que, de outra forma, também buscava investigar os pontos de interseção entre as linguagens da música e do teatro.

Um instrumentista pode também desenvolver um trabalho laboratorial com seu próprio corpo, como método para seu treinamento técnico, e na maneira como ele concebe e elabora seus projetos artísticos. A auto-observação, o desenvolvimento de uma sensorialidade, de uma consciência corporal (Bevilacqua, 2009); a exploração de gestos instrumentais renovados e o questionamento do próprio método de trabalho formam um ponto de vista *laboratorial* que, embora não seja praxe, pode ser adotado pelo músico instrumentista em seu estudo instrumental diário e na abordagem técnica e expressiva de sua performance musical. Esse trabalho pessoal, solitário, favorece “[...] um tipo de mergulho em si mesmo que lembra a maiêutica de Sócrates” (Katz, 2009, p. 31).

Além de buscarmos a *qualidade* laboratorial em nosso próprio trabalho cotidiano de musicista, praticamos enfim essa mesma investigação acerca dos processos de criação e de transmissão em música no contato com um público escolar, infantil, e dentro de projetos sociais¹⁰. Nesses, a atitude laboratorial pode convergir com um projeto pedagógico mais contundente, veiculando o fazer artístico como meio educativo para comunidades para as quais a prática artística em si é fator de resistência.

A Pesquisa Artística

Dissemos acima, a obra de José Pereira Mattos Neto se revela fundamentalmente laboratorial na maneira como esse compositor desenvolve um longo trabalho de *sutilização* junto aos artistas com quem trabalha e no *encontro* com eles. Sua criação é assim voluntariamente baseada na ideia de se abrirem *vazios* para que *verdades* apareçam por si, e essas verdades são o que Neto chama de *vozes únicas* das pessoas com quem cria (Mattos Neto, 2020, p. 44).

Encarar a intuição como parte fundamental do processo criativo e da performance, e descobrir os meios de aguçá-la, de estimulá-la. Descobrir seus horários, seus caminhos. Traçar a respiração no vazio, abrir aos poucos o pequeno abismo que nos leva a esse estado leve, esse pequeno vazio onde uma outra voz pode surgir (Mattos Neto, 2020, p. 55).

Paralelamente, sua metodologia de criação artística se reflete na maneira com que aborda suas atividades científicas e acadêmicas, abraçando os ideais da chamada *Pesquisa Artística* defendida por autores como Paula Molinari¹¹, onde o discurso científico se dá através do relato e discussão de processos criativos, procurando romper “[...] de início com um posicionamento científico mais tradicional, em que eu me excluiria, me isolaria do fenômeno pesquisado. O que quero é pesquisar arte *fazendo arte*” (Mattos Neto, 2020, p. 17). É assim que o autor se propõe a uma pesquisa sobre *como pesquisar nas Artes*, e assim *contar histórias sobre como fez sua pesquisa*, fazendo com que os procedimentos científicos se deixem impregnar pela atitude laboratorial do fazer artístico.

Emprestando assim a via da Pesquisa Artística, uma dissertação de mestrado se aproxima de – e se assemelha a – um diário de bordo, e curiosamente parece integrar a coleção literária de relatos de experiências produzida por diretores teatrais que marcaram o século XX europeu, de Grotowski a Peter Brook e Eugenio Barba. No caso de Neto, a atração pelos ensinamentos desses mestres do Teatro não se restringe à confecção de um diário de bordo naqueles moldes, mas sobretudo se caracteriza por uma verdadeira pesquisa do que se poderia chamar, para tentar uma aproximação clara com Stanislavski, de um trabalho sobre as *ações físicas*. Através dele, Mattos Neto estabelece junto com o instrumentista uma *partitura de gestos* ao instrumento, que ele descreve em sua dissertação-diário, e que funciona como ferramenta de estudo, e eventualmente como acervo de gestos sonoros e cinéticos que são suscetíveis de se transporem à partitura e aparecem na performance. Aprofundando ainda mais o trabalho sobre as *ações físicas*, Neto chega a encorajar sua instrumentista a evocar (em imagens e em sensações) uma experiência que ela vivera em sua vida privada. A partir de uma imagem trazida por ela, o compositor pôde se valer de um “[...] emaranhado poético [que] não era apenas imaginado, era uma sensação concreta vivenciada” (Mattos Neto, 2020, p. 64).

Em Busca do Processo

O aprimoramento do *processo* (e não necessariamente do fim – o produto) e a produção de conhecimento caracterizam o fazer artístico de José Pereira de Mattos Neto, dos grupos musicais nascidos em meio universitário ou independente, e também de nossa própria ação artística e

pedagógica. Em todos os casos, mesmo que visando a um resultado (um espetáculo), a importância de seu processo de construção e de seu papel pedagógico é profundamente recíproca, visto que a “[...] pesquisa teatral precisa ser constantemente testada na *performance*, e que a *performance* precisa ser incessantemente revitalizada pela pesquisa, com o tempo e as condições que esta requer” (Brook, 1995, p. 145-146).

Vianna trata do processo de aprendizado da consciência corporal também nessa perspectiva da pesquisa, e reconhece que todo processo é doloroso, permeado de crises, mas que são essas que nos permitem criar (Vianna, 2005). O coreógrafo ainda apresenta soluções preciosas para o desenvolvimento de uma presença cênica, através da conscientização do *performer* com relação ao espaço exterior, que lhe permitiria “[...] alcançar a atenção, a prontidão e o tônus necessário para realizar seus movimentos com a clareza e a objetividade desejadas ao jogo cênico” (Braz, 2004, p. 65).

Um trabalho laboratorial fundado no *processo*, reconhece, como havíamos visto no trabalho de *esvaziamento* de Neto, a importância de se deixar levar por uma lógica temporal não consumista, deixando “[...] operar o tempo do processo e o tempo da pesquisa, [em que] é necessário não se considerar sempre no controle da situação [...]”, mas “[...] permitir que o movimento surja” (Vianna, 2005, p. 124).

Geralmente, tais processos estabelecem um ritual laboratorial de cada encontro, como em Vianna, em cujo início cada membro do grupo relata impressões vividas ao mesmo tempo que toca partes do próprio corpo (Vianna, 2005, p. 136). Após esse ritual inicial, os encontros caracterizam-se por diferentes exercícios de observação e auto-observação. É por isso também que, como em grande parte dos processos laboratoriais, para Vianna também a primeira fase do trabalho pode conter exercícios lúdicos.

Trabalho do Músico em Âmbito Integrado: corpo, instrumento, voz

Afirmamos que um alicerce importante desse trabalho de pesquisa pura, calcada no *processo*, relaciona-se à constante preocupação em integrar diferentes técnicas corporais por meio de exercícios, treinamentos e partituras de ação física no cotidiano do músico, talvez em razão de um deliberado desejo de se ancorar a *performance* musical, trazê-la para a terra, para o concreto, ou ainda de permitir ao artista iniciante apreender

organicamente o fenômeno musical – o que explica o aparecimento de tantos ícones da pedagogia musical, no início do século XX, que investigaram essa via.

Existem de fato várias pesquisas do ponto de vista da psicologia musical e da musicologia a respeito do papel do corpo no desenvolvimento de capacidades musicais, além de descobertas empíricas acerca das capacidades rítmico-corporais (Oberhaus; Stange, 2017). Autores como Yampolschi (2014) enfatizam o papel da experiência concreta, do corpo e da inteligência proprioceptiva no processo de criação musical, enquanto Delalande (2019) se vale do conceito Piagetiano de *sistema sensorio-motor* para justificar a origem corporal da cognição musical, demonstrando como os gestos de um instrumentista musical possuem características comuns com as explorações da primeira infância, quando o bebê associa a informação sensorial a uma coordenação motora primária. Por fim, Fridman (2013, p. 121) se vale do conceito de *embodiment* ou corporificação, apresentado em estudos da filosofia e da neurociência para reiterar a necessária “[...] integração entre corpo físico ou biológico e o corpo fenomenológico ou experiencial [...]”, nos encorajando a “[...] utilizar o sentido proprioceptivo como um meio de aprendizagem”. Parece-nos fundamental que se estabeleçam processos laboratoriais capazes de invocar essa inteligência proprioceptiva e de fazer despertar o *sistema sensorio-motor*, enquanto se propiciam espaços para a experimentação de gestos e a improvisação corporal, que adquirem para Giacco (2016) um papel crucial para a criação, aprendizagem e prática musicais.

Ao relacionarmos a cognição ao movimento, atribuímos a esse um papel *significativo da experiência musical* (Bertissolo, 2013), premissa que também é adotada pelas chamadas *pedagogias ativas* da educação musical, que marcaram época. Assim, propostas inovadoras no final do século XIX, de aprendizado musical como a do suíço Émile Jacques Dalcroze (1865-1950) ou, poucas décadas depois, do francês Maurice Martenot (1898-1980), partem da afirmação de que uma habilidade que tenha *passado pelo corpo* é adquirida indelevelmente. Em geral, tais pedagogias buscam a *incorporação* da música a partir de estímulos auditivos essencialmente rítmicos que desencadeiam reações musculares, vivências e memórias corporais. Reciprocamente, o aprendiz musical é, na maioria das propostas

ditas *ativas* daquela época, incitado a criar ou improvisar ao mesmo tempo ritmos, melodias e movimentos simples (Valiengo, 2017).

Assim, torna-se válido, em processos de investigação laboratorial em música, experimentar em que medida o método criado por Dalcroze, que integra exercícios estimulando o movimento e a criação em resposta a estímulos auditivos, pode contribuir, por um lado, em propostas pedagógicas e, por outro, na criação musical. Da mesma forma, experimentar os exercícios de improvisação, de utilização de sons do corpo, instrumentos musicais e voz desenvolvidos por Carl Orff (1895-1982), os jogos cantados propostos por Friedrich Froebel (1782-1852) (Soënard, 1990), e a educação musical pelos sentidos de Edgar Willems (1890-1978) (Willems, 1977) podem ser procedimentos de grande valia na prática laboratorial em música.

Os Papéis do Compositor e do Performer na Criação

Vimos que, como nas *pesquisas práticas* sobre a preparação do ator realizadas por Stanislavski, também os processos de criação coletiva em música podem partir do reconhecimento do papel central do *ator* (ou aqui, do *performer* musical) na criação artística, e da ação física como estímulo de processos interiores (Braz, 2004), procedimento que outrora não era comum em processos de ensaio musical. Hoje abundam processos da criação por meio de improvisações de uma partitura, que têm como ponto de origem o treinamento do ator segundo Stanislavski. Em tais improvisações, que Murray Schafer apelida “música criativa” (Schafer, 2011, p. 46), encoraja-se um emparelhamento criativo entre performer e compositor:

Também muitos compositores contemporâneos estão começando a confiar aos executantes partes da música para que improvisem ou componham. Está sendo feita, assim, uma verdadeira tentativa de quebrar o sentimento de separação, que tem aumentado nos últimos anos, entre compositores e intérpretes (Schafer, 2011, p. 39).

Vale notar que o papel do compositor musical é ontologicamente investigado, e que o *método* de trabalho para compor (a *prática*) que, como exemplo, Neto defende, ao invés de partir de elaborações intelectuais e de uma finalidade (visar a um instrumento, um instrumentista ou um resultado estético), funda-se no *encontro de vozes*. Assim, enquanto compositor, seu papel é ambigualmente solitário e coletivo, e aponta para

perspectivas laboratoriais condizentes com o contexto atual de isolamento social.

O que o compositor busca incessantemente é estabelecer processos de criação musical em coletivo, em experimentos herdeiros dos procedimentos inventados pelas grandes companhias estáveis de teatro que marcaram o século XX. Nesse sentido, sua postura atipicamente não hierárquica, aproximando o *performer* como cocriador, permite uma abertura justamente a um processo criativo laboratorial:

Assim como um canto de pássaro perde sua vivacidade quando isolado de seu ambiente, porque ela precisa de outros cantos e outras vozes, também a composição precisa dos encontros, precisa da pluralidade das vozes. E essas vozes são únicas, não iguais: os campos de domínio de Jessica são diferentes dos meus – grosso modo, ela na performance e eu na composição. Que tipo de domínios? Não os domínios hierarquizados da tradição da música erudita ocidental, compositor como origem da obra e *performer* como mero intermediário ou atravessador [...]: essas hierarquias não nos interessam como prática. Falo dos domínios de trabalho, simplesmente; o que cada um estuda e no que se aprofunda no seu cotidiano. Dizer que a composição precisa dos encontros é dizer que ela é apenas mais uma dentro do microcosmos de práticas que compreendem um processo criativo musical (Mattos Neto, 2020, p. 67).

Pedagogia Musical como Prática Laboratorial

Seguindo esse mesmo modelo de desierarquização da criação musical, o espírito laboratorial pode se estabelecer na relação entre diretor e ator, entre professor e aluno, entre aquele que *ouve* e aquele que se *deixa ouvir*. Segundo Klauss Vianna (2005, p. 51), “[...] o aprendizado exige um tempo e esse tempo precisa ser consciente. É claro, no entanto, que existem as individualidades – e o professor existe para reconhecê-las –, e esse tempo varia em cada um”. Paula Molinari, por sua vez, sugere que não há uma objetividade da parte de quem escuta, mas sim uma escuta que interpreta, um tipo de escuta que deve ser construído *na e da experiência*. A autora sugere uma estratégia pedagógica, que elucida através do exemplo do ensino do canto:

Uma situação muito comum em aulas de canto: o aluno começa a entoar um *vocalise*, o professor ouve e começa a sugerir mudanças – dá exemplos vocais, orienta e diz qual o melhor caminho. No Roy Hart Theatre: o aluno

começa a entoar um *vocalise*, o professor ouve e começa a sugerir imagens baseadas nos arquétipos – não dá exemplos vocais, mas diz qual o melhor caminho. Para nós, como resultado dessas múltiplas traduções: o aluno começa a entoar um *vocalise*, o professor ouve e sugere um caminho que parece ser o que ajudará o aluno. Ouve o resultado, assegura-se de que o exemplo não mudou a essência do que escutou antes, mas não desiste: não dá exemplos vocais e não diz qual é o melhor caminho, mas experimenta o caminho junto com o aluno, incentivando sua busca na escuta de si (Molinari, 2013, p. 55-56).

A ilustração revela que, em pedagogia e em processos artísticos, não se trata simplesmente de abolir hierarquias, e sequer de questionar os papéis de cada um. Sabendo que cada um está em uma posição diante da escuta, e todos dentro de uma atitude criativa, que comporta de todos os lados um risco e uma delicadeza, e sobretudo que o *laboratório* (a experiência) diz respeito a todos, convém lembrar que “[...] a junção dessas duas porções de experiência é o objetivo da escuta [...]”, e que “[...] para realizar essa operação, o professor precisa ter experiência” (Molinari, 2013, p. 61):

Na exploração desses lugares do grave e do agudo da voz ainda não explorados, o professor tem uma decisão a tomar, e o aluno, uma permissão a dar. Dar essa permissão – permitir-se – é já uma conquista e uma escolha, assim como também o é não permitir. O professor precisa escutar isso. Precisa refletir sobre isso (Molinari, 2013, p. 61).

Não é o professor que dita o caminho vislumbrando um resultado já previsto, mas ele sugere um possível caminho, e o aluno se conduz dali em diante, através das sonoridades, numa constante revelação de conteúdos e, portanto, de sentidos, que enriquecem a viagem de reconhecimento desses lugares ainda não explorados da voz (Molinari, 2013, p. 85).

Assim, no processo pedagógico que podemos nomear laboratorial, a exploração da voz como de outro instrumento musical se dá na “[...] relação de integração entre as duas *vozes* corpos, a do professor e do aluno” (Molinari, 2013, p. 86), ambos dialogando, focados no mesmo objetivo, o de uma busca, cuja pergunta e cuja resposta só serão identificadas *depois do caminho transcorrido*. Daí decorre que, para Molinari, o sucesso do diálogo entre o professor e o aprendiz (ou, diríamos nós, entre o diretor e o ator, ou entre o compositor e o *performer* etc.) depende da experiência do professor (Molinari, 2013). Para nós, a pesquisa florescer e frutificar depende também

de um igual despojamento e escuta de todas as partes, e do confronto sincero de suas experiências (e in experiências).

Escuta e Resistência

Um dos trabalhos laboratoriais mais notáveis que se faça em música está relacionado à ideia de se reaprender a escutar, de empreender uma verdadeira “[...] operação limpeza de ouvidos” (Schafer, 2011, p. 55) através de múltiplos exercícios de escuta do ambiente, de identificação dos sons e ruídos que nos rodeiam e de seu impacto em nossas percepções, a fim de apurar a capacidade de analisar e de reconstruir o som (Schafer, 2011). É nesse sentido que Cintra defende uma *pedagogia da escuta*, afirmando que é a partir dela,

[...] entendida como leitura, como apreensão e compreensão do fato sonoro (e, portanto, de uma parte da realidade), que podemos agir, interferir sobre essa mesma realidade. A verdadeira escuta mobiliza a atenção e a consciência; é atuação crítica e implica uma responsabilidade (Cintra, 2006, p. 90).

Trata-se de um trabalho que, de certa forma, ecoa o que no teatro de Grotowski era proposto ao ator: de se despojar de todos os *aprioris* que trouxesse consigo, de eliminar “[...] qualquer elemento perturbador, a fim de poder superar todo limite convencional [...]”, se disponibilizando a um autossacrifício (Grotowski, 1971, p. 30), permitindo-se e optando por se mostrar inteiro e se *doar*, ao invés de querer “[...] acumular habilidades [...]”, incorporar ou aprender técnicas ou “[...] métodos pré-fabricados” (Grotowski, 1971, p. 186).

Ao realizar esse procedimento de eliminação, descartando o que supérfluo seja considerado, por entre tudo o que se acumulara como sendo *conhecimento, ferramenta* ou *artifício* artístico, a pedagogia da escuta e o método laboratorial promovem uma verdadeira contestação das formas artísticas socialmente consolidadas. Se convertem em experiências subversivas, adquirem uma aura que, emprestando a aplicação do conceito de Brito (2015), seria *menor*¹².

A autora explica o papel do compositor e filósofo da educação musical alemão naturalizado brasileiro Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), que erigiu um sistema de educação musical baseado na criação, na improvisação planejada e na interação entre alunos e professores, afirmando que:

Hans Koellreutter moveu-se na contramão dos sistemas *maiores* que, de modo geral, predominavam (e predominam!) na música, na educação musical e nos sistemas sociais, de modo geral. Ele fortaleceu seu pensamento como um artista, educador e pensador *menor* (Brito, 2015, p. 15).

Se a *educação maior* diz respeito aos projetos de grande porte e larga escala; aos padrões e sistematizações ordenados previamente; aos parâmetros e diretrizes oficiais, a *educação menor* é sempre um ato de resistência, que se atualiza na militância da sala de aula, no empenho com os atos cotidianos e na constante busca de reorganização dos valores, das concepções de currículo e dos sistemas de avaliação. E *menores* podem ser também os modos de relacionamento que emergem entre alunos, alunas e professores, entre tantos outros aspectos que singularizam e conferem sentido às experiências vividas nos territórios da educação. Um sistema *menor* musical, à sua vez, implica, também, em um modo singular de lidar com as ideias de música, investindo na reinvenção de relações e sentidos com o sonoro e o musical e tornando-se, por esse caminho, uma máquina de resistência ao controle e aos modelos musicais dominantes e, não raro, excludentes (Brito, 2015, p. 16).

Assim, no fluxo da disseminação de uma *educação menor* empreendida por Koellreutter – ainda que seus questionamentos tenham, depois de tanto tempo, demonstrado sua grande pertinência e revelado a inadequação dos métodos pedagógicos em música que o antecederam –, inserimo-nos, em nossa pregação a favor de um modo *laboratorial* de se fazer e ensinar música, na tradição *menor* da resistência a um funcionamento padronizado e massivo do fazer artístico, e no “[...] espírito de pesquisa e investigação [...]”, a “[...] grande contribuição [...]” de Koellreutter para a filosofia do ensino de música no Brasil (Brito, 2015, p. 18).

Considerações Finais

A *atitude laboratorial* caracteriza hoje, particularmente no Brasil, uma escolha, que faz uma parcela minoritária de músicos interessar-se no ideal de conduzir *pesquisas*. Eles atuam sobretudo em meios relacionados seja ao acadêmico, seja a instituições investidas na evolução e atualização de determinados patrimônios imateriais, como as tradições populares, a música contemporânea, os estilos musicais do passado, as pesquisas de linguagem etc.

Grande parte dessa pesquisa diz respeito a um aspecto prático, terreno, do metiê de *performer*, relacionado ao estudo de seu próprio potencial físico

(mas também metafísico). Pesquisas corporais, gestuais, a busca de um trabalho *sobre si*, de uma *percepção de si* caracterizam um conjunto de ações que não visam um *produto* final necessariamente rápido (tido como tão relevante quanto o próprio processo), e que dão escopo à forma como se agenciam rotinas de ensaio, gestão de tempo de trabalho e funcionamento global.

Na atitude laboratorial, a ideia de treinamento se opõe àquela que pregaria uma repetição cega de padrões gestuais engessados mas, ao apostar em um conhecimento mais fenomenológico e no ideal de um aprendizado que *passe pelo corpo*, ela se torna o *treinamento de uma percepção*, de uma *escuta* do mundo e de uma *escuta de si*. Essa *escuta* se dá justamente no decorrer de práticas bastante quotidianas e concretas, através de exercícios visando à *organicidade* dos gestos musicais e cênicos e ao despertar de um conhecimento *proprioceptivo*. Mesmo em termos universitários, o funcionamento laboratorial subjaz a noção de *Pesquisa Artística*, que alia reflexão e prática na formalização de um saber acadêmico.

Ao romper com as convenções do fazer artístico (a exemplo da desierarquização dos papéis de cada um e o surgimento de uma verdadeira ideia de colaboração), o novo fazer artístico promove ao mesmo tempo questionamentos estéticos e ontológicos: O que é teatro?; O que é instrumento de música?; Como produzir som?; Como reaprender a escutar? etc. Como no *teatro instrumental*, esse terrível questionamento é tratado de maneira lúdica; pensando a técnica não como acúmulo mas como esvaziamento, o processo todo se refaz, o caminho é trilhado novamente e princípios são reaprendidos. E, como todo processo verdadeiro, este também é doloroso, pois ele demanda despojamento, *escuta*, disponibilidade. Trata-se de um trabalho de eliminação, conduzindo-nos ao reencontro com *o mais simples possível* que revela, ao invés de um produto massificado, as individualidades e singularidades de cada um. Por dizer assim respeito a uma cultura *menor* (daí a ideia de opor *resistência* ao lugar comum), o processo laboratorial se insere lado a lado com as minorias de nossa cultura e sociedade.

O *performer* musical, como todo artista da cena, vive hoje um momento de questionamento da própria razão de ser, do sentido e da essência de seu metiê. O *estar em cena*, em 2021, passou a ser um desejo profundo, mas que, por uma ironia do destino, não consiste em algo facilmente realizável.

Virtualmente, atrás de uma tela, corrigido e melhorado, passou paradoxalmente a ser mais simples, mais factível, do que a nua presença de um ator, um músico, um acrobata ou um recitante diante de um grupo reunido de pessoas, todas pulsando silenciosa e avidamente, juntas. Nesse contexto, poder reafirmar a necessidade que todos nós, artistas e público, em todas as áreas das artes da performance, temos uns dos outros, e mais, de *processos*, que nos permitam verdadeiramente *processar*, de *experiências*, que nos permitam verdadeiramente *experienciar*, é um sincero manifesto, e ao mesmo tempo o reconhecimento de que o *laboratório* – com tudo o que esse lugar de ciência, de possível, de pesquisa tem – é a porta, aberta a todos, para que possamos realizar (ainda, de novo, e sempre) pesquisa, educação e criação em Artes.

Notas

- ¹ Se remeter à seção Trabalho do músico em âmbito integrado – corpo, instrumento, voz.
- ² No início dos anos 1960, o compositor italiano Luigi Nono (1924-1990) preconizou, em seus artigos, conferências, e em sua *ação cênica*, *Intolleranza 1960*, o surgimento de um novo tipo de teatro musical.
- ³ Vale lembrar o período em que este artigo foi concebido, janeiro de 2021, submerso na pandemia de COVID-19.
- ⁴ A noção de *modus operandi menor*, amplamente discutida pela educadora musical Teca Alencar Brito (1954), que diz respeito a projetos que socialmente estão na contracorrente, é brevemente abordada na seção *Escuta e resistência* do presente artigo.
- ⁵ Segundo Brito (2015, p. 18), a tradição musical erudita seria ancorada em “[...] métodos obtusos [...]”, na repetição fastidiosa de “[...] exercícios [que] conduzem à mecanização tanto dos professores quanto dos discípulos”.
- ⁶ O grupo de percussão corporal Barbatuques foi fundado por Fernando Barba com músicos colegas de escola e de faculdade. Barba já havia, ao longo de sua juventude, desenvolvido intuitivamente os rudimentos das técnicas de música corporal que viriam a marcar o trabalho do grupo.
- ⁷ O Ensemble Juruti é um grupo de pesquisa e criação musico-teatral, sediado em Lyon (França), cujos espetáculos e ações pedagógicas visam a um público

infantil, escolar e familiar. Seu repertório compreende composições próprias, reinterpretações dos repertórios folclóricos brasileiro e francês, e a apreensão de ritmos, lendas, rituais festivos e estórias da cultura popular brasileira. As musicistas e atrizes se servem de diversos instrumentos, de suas vozes, de diferentes objetos cênicos e sonoros e de seus corpos para as realizações sonora e narrativa. Seu site internet encontra-se atualmente em processo de elaboração.

⁸ Coletivo Anagrama.

⁹ Método de consciência e a expressão corporal desenvolvido pelo casal brasileiro de pesquisadores do movimento Klauss (1928-1992) e Angel Vianna (1928).

¹⁰ Aqui, nosso exemplo foca na atuação do já citado Ensemble Juruti junto a escolas de educação infantil.

¹¹ Paula Molinari se formou pelo Roy Hart Theatre, centro de estudo artístico e vocal fundado pelo cantor e ator sul-africano Roy Hart, em 1968, e que constitui um outro exemplo histórico de teatro laboratório.

¹² Esta expressão é, segundo Brito, derivada “[...] do conceito de *literatura menor* cunhado pelos filósofos franceses Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992), como dispositivo para analisar a obra do escritor tcheco Franz Kafka (1883-1924)” (Brito, 2015, p. 15).

Referências

ADORNO, Theodor W. Problèmes du théâtre lyrique contemporain. **Musique en jeu**, Paris, n. 14, p. 65-72, 1974.

BERTISSOLO, Guilherme. **Composição e Capoeira**: Dinâmicas do compor entre música e movimento. 2013. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

BEVILACQUA, Ana. Laban dialoga com Angel ou Angel dialoga com Laban. In: SALDANHA, Suzana (org.). **Angel Vianna**: Sistema, método ou técnica? Rio de Janeiro: Funarte, 2009. P. 78-95.

BRAZ, Luzia Carion. **A iniciação ao treinamento do ator através da técnica corporal desenvolvida por Klauss Vianna**. 2004. 153 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

BRITO, Teca Alencar de. Hans-Joachim Koellreutter: músico e educador musical *menor*. **REVISTA DA ABEM**, Londrina, v. 23, n. 35, p. 11-23, jul./dez. 2015.

BROOK, Peter. **O Ponto de Mudança**: 40 anos de experiências teatrais: 1946-1987. Tradução de Antônio Mercado e Elena Gaidano. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1995.

CAULLIER, Joëlle. La condition d'interprète. **Revue DEMéter**, Lille, décembre 2002. Disponível em: <www.univ-lille3.fr/revues/demeter/interpretation/caulliere.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2017.

CINTRA, Fabio Cardozo de Mello. **A musicalidade como arcabouço da cena**: Caminhos para uma educação musical no teatro. 2006. 231 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) –Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

DELALANDE, François. **La musique au-delà des notes**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2019.

FERNANDES WEISS, Ledice. As ações do violonista em Sonant, de Mauricio Kagel. **Dramaturgias**, Brasília, v. 11, p. 20-46, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/27347>>. Acesso em: 05 dez. 2020.

FERNANDES WEISS, Ledice; TOKESHI, Eliane; MELLO FILHO, Silvio Ferraz. Composição e performance: o fazer musical conjunto. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 29., Pelotas, 2019. **Anais...** Pelotas: ago. 2019. P. 1-6. Disponível em: <<https://anppom.com.br/congressos/index.php/29anppom/29CongrAnppom/paper/viewFile/6150/2384>>. Acesso em: 20 jan. 2020.

FRIDMAN, Ana. Corpo, conhecimento e música: estudos e reflexões sobre o aprendizado musical. **Veras**, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 119-129, 2013.

GIACCO, Grazia. Geste et voix, entre corps et souffle: pour une didactique de la création artistique. **Recherche en éducation musicale**, Québec, n. 33, p. 63-89, 2016. Disponível em: <<http://www.mus.ulaval.ca/reem/index.html1>>. Acesso em 14 dez. 2020.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um Teatro Pobre**. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971.

KAGEL, Mauricio. **TAM-TAM**: Monologues et dialogues sur la musique. Paris: Christian Bourgois Éd., 1983.

KATZ, Helena. Método e técnica: faces complementares do aprendizado da dança. In SALDANHA, Suzana (org.). **Angel Vianna**: Sistema, método ou técnica?, Rio de Janeiro: Funarte, 2009. P. 26-31.

MATTOS NETO, José Pereira de. **A muitas vozes**: composição como encontro. 2020. 124 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

MOLINARI, Paula Maria Aristides de Oliveira. **Alfred Wolfsohn na Obra de Charlotte Salomon**: uma cartografia que emerge da voz. 2013. 104 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Pós-Graduação, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013.

NONO, Luigi. **Écrits**: Réunis, présentés et annotés par Laurent Feneyrou (1961). Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1993.

OBERHAUS, Lars; STANGE, Christoph. Einleitung. In: OBERHAUS, Lars; STANGE, Christoph (org.) **Musik und Körper**: Interdisziplinäre Dialoge zum körperlichen Erleben und Verstehen von Musik. Bielefeld: Transcript Verlag, 2017. P. 7-20.

RAMOS, Enamar. Angel Vianna e o teatro. In: SALDANHA, Suzana (org.). **Angel Vianna**: Sistema, método ou técnica?, Rio de Janeiro: Funarte, 2009. P. 67-95.

REVISTA BRASILEIRA DE ESTUDOS DA PRESENÇA. Chamada para artigos: Laboratórios em fluxo. Porto Alegre, jan. 2021. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/presenca/index>>. Acesso em: 10 jan. 2021.

SCHAFER, Murray. **O ouvido pensante** (1991). 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SIMÃO, João Paulo. **Música Corporal e o Corpo do Som**: um estudo dos processos de ensino da percussão corporal do Barbatuques. 2013. 93 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

SOËTARD, Michel. **Friedrich Fröbel**: pédagogie et vie. Paris: A. Colin, 1990.

VALIENGO, Camila. **Dialogo, Protagonismo e criatividade**: a cocriação na aprendizagem musical. 2017. Tese (Doutorado em Musica) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2017.

VIANNA, Klauss. **A dança**. 3. ed. São Paulo: Summus, 2005.

WILLEMS, Edgar. **L'oreille musicale**: v. I e II. Fribourg: Éditions PRO MUSICA, 1977.

YAMPOLSCHI, Roseane. O corpo “fala”?: As sensibilidades do corpo na criação musical. **Revista Vórtex**, Curitiba, v. 2, n. 2, p. 66-81, 2014.



Ledice Fernandes Weiss é pesquisadora, coordenadora de Simpósio (ANPPOM, 2018-2019), violonista e professora (AMD-CCMP, França). Possui pós-doutorado pela Universidade de São Paulo (ECA-USP), doutorado em Musicologia pela Université de Bourgogne, dois Mestrados (um pela Université de Lyon e outro pela Universidade Federal do Rio de Janeiro), Bacharelado em Artes cênicas (USP) e diplomas artísticos (Hochschule für Musik Nürnberg-Augsburg e CNR Strasbourg), tendo estudado com Pablo Marquez e Paul Galbraith.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4227-0485>

E-mail: ledicefelice@gmail.com

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

Recebido em 31 de janeiro de 2021

Aceito em 28 de abril de 2021

Editores-responsáveis: Patrick Campbell e Gilberto Icle

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.