

Performance musical e o corpo como um constructo social

Reneé Rebelo Cicarelli, Mestranda (PPGM-UNESPAR I/EMBAP)

Resumo: O propósito do presente artigo é refletir sobre a importância do corpo na cultura, sua construção social e sua percepção durante a performance, levando em consideração uma abordagem holística da consciência corporal e sua relação na interação corpo/instrumento. O corpo como um constructo social, tem sido estudado pela antropologia e a etnomusicologia. Qualquer costume, ritual, visão de mundo, por mais estranhos que pareçam, têm um sentido dentro de um certo contexto, pois a cultura pode ser entendida como a história, a trajetória de um indivíduo, em uma conjuntura social. De acordo com Marcel Mauss (2003), "as maneiras como os homens sabem servir-se de seus corpos" - fazem parte das representações coletivas - e são formas pelas quais a vida social se inscreve utilizando-se desse "mais natural instrumento". A importância do corpo para a percepção do indivíduo é destacada por Merleau-Ponty, crítico da dualidade cartesiana entre mente e corpo, que afirma que nossa consciência do mundo se dá por meio do corpo. Segundo o filósofo: "no mundo não é o que penso, sim o que vivo" (1997). Considerando-se o conceito de alteridade, surgem alguns questionamentos em se tratando da corporeidade durante a performance musical: a visão que os indivíduos têm do seu corpo e o papel desse durante a performance; a percepção da consciência corporal durante o momento da performance; o olhar para "o outro" quando se fala de corporeidade.

Palavras-chave: Corpo. Corporeidade. Consciência corporal. Performance.

Music performance and the body as a social construct

Abstract: The purpose of this article is to reflect on the importance of the body in the culture, its social construction and its perception during performance, considering a holistic approach to body awareness and its relationship in the body-instrument interaction. The body as a social construct has been studied by anthropology and ethnomusicology. Any custom, ritual, worldview, however strange it may seem, has

a meaning within a certain context then the culture can be understood as the history, the trajectory of an individual in a social context. According to Marcel Mauss (2003), “the ways in which men know how to use their bodies” - are part of collective representations - and are ways in which social life is inscribed using this “most natural instrument”. The importance of the body for the perception of the individual is highlighted by Merleau-Ponty, a critic of the cartesian duality between mind and body, who states that our awareness of the world takes place through the body. According to the philosopher: “the world is not what I think, but what I feel” (1997). Considering the concept of alterity, some questions arise when dealing with corporeality during musical performance: the vision that individuals have of their body and its role during the performance; the perception of body awareness during the moment of performance; the vision of “the other” when talking about corporeality.

Keywords: Body. Corporeality. Body awareness. Performance.

Introdução

A antropologia tem como objeto de estudo o ser humano em todas as suas dimensões: particularidades da vida social, diferentes culturas e as formas de se construir uma sociedade (SANTANA, 2020). O antropólogo produz, a partir do trabalho de campo, descrições pormenorizadas de uma cultura. Qualquer costume, ritual, visão de mundo, por mais estranhos que pareçam, têm um sentido dentro de um certo contexto. Mas o que explica uma determinada cultura? De fato, a resposta é muito ampla, mas pode ser entendida como a sua trajetória, ou seja, sua história na humanidade.

A antropologia do século XIX explicava as diferenças entre culturas a partir da ideia de evolução das sociedades (pensamento evolucionista). Darwin defendia que os organismos se transformam; eis aí a evolução das espécies. O que definia as diferenças culturais era o pensamento evolucionista, reforçado pela biologia (raça), ou seja, um determinismo biológico. Nesse sentido, o evolucionismo cultural parte do princípio de que as diferenças entre os diversos povos representariam estágios de desenvolvimento distintos. Tais culturas poderiam ser hierarquizadas em uma escala que identificaria a marcha do progresso da humanidade (TYLOR, 2005, p. 86).

Entre o final do séc. XIX e nas primeiras décadas do séc. XX, emerge uma ideia de cultura, na antropologia, como constituída de elementos que possuem uma coerência entre si e que, no contexto, possuem um sentido ou significado. As perguntas das culturas são diferentes e por isso requerem respostas diferentes. O que traz o significado as coisas em si é o contexto à qual elas estão inseridas. Por isso, aquele que está dentro da cultura: vive a cultura e não pensa sobre ela. Para os chamados povos nativos, a cultura

“acontece” de forma inconsciente, sem se prender a teorizações, nomenclaturas ou regras.

Alan Merriam no livro *The Anthropology of Music* (1964, p. 4) define a etnomusicologia como o estudo da música na cultura, e, segundo o autor, essa ciência contempla as práticas musicais (o que as pessoas fazem), os comportamentos, os discursos sobre música (o que as pessoas dizem), estruturas sonoras ou o som propriamente em si. O autor enfatiza a necessidade de se estudar a música na cultura. A etnomusicologia pode ser considerada um campo dividido, ou seja, ambíguo, situado entre a musicologia e a antropologia; entre a análise interna da música e a análise do contexto. Portanto, sendo a Música considerada como ação humana, o som musical não pode mais ser analisado independentemente, mas deve ser estudado como som na cultura.

Na ascensão da etnomusicologia, enquanto disciplina, o conceito de alteridade, sinônimo de diferença, foi considerado muito importante. O “outro”, o “diferente”, estava presente na música dos povos chamados “exóticos”, numa relação definida por uma série de dicotomias caracterizadas pelos termos: “entre nós e o outro” e que podem ser vistas claramente nos domínios: civilizado/primitivo, mente/corpo, cultura/natureza, ciência/magia, escrita/oralidade, lógico/pré-lógico, urbano/rural, ocidental/não-ocidental, modernidade/tradição, formal/informal, familiar/exótico (CAMBRIA, 2018, p. 2), ou seja, binômios em contraposição. A alteridade é aquilo que a etnomusicologia tem tentado compreender, e tem sido, por assim dizer, a própria razão de sua existência. Entretanto, a diferença acontece como código de experiência em conexão com a sociedade. Muitos indivíduos enxergam o mundo como uma “aldeia”. A globalização tem marcado a cultura contemporânea; está ocorrendo nas sociedades uma diminuição das diferenças entre as culturas. A cultura tem se tornando mais homogênea. Faz-se necessário enxergar o “outro” pelas “lentes” da diferença (OLIVEIRA, 2018, p. 1).

A tendência do pensamento iluminista fundamentou uma forma de olhar para as diferenças, as quais seriam, com o tempo, eliminadas em prol de um ideal europeu de progresso e humanidade. A antropologia surge como uma disciplina que se cristaliza no século XIX com uma reflexão sobre o homem a partir da relação entre o pressuposto da unidade humana e a observação das diferenças humanas (OLIVEIRA, 2018).

O conceito de corpo como um constructo social

Poderia-se afirmar que o corpo é o lugar onde se vê e se lê a exuberância da vida, mas também ao mesmo tempo a dor e o temor da morte. O corpo é o lugar dos discursos. É nele que a comunicação se processa. A visão dualista do homem como corpo e espírito, com suas raízes na Antiguidade Grega, caracteriza-se por uma valorização progressiva do pensamento racional em detrimento do conhecimento intuitivo; a razão no

lugar do sentimento, o universal em detrimento do particular (GONÇALVES, 1994, p. 16). O corpo surge, na tradição do ocidente cristão e herdeiro do pensamento grego, em contraste com sua sombra - alma, consciência e espírito. Esse dualismo nos remete a Descartes, que realça uma cisão radical para a modernidade, entre “aquilo que pode ser dotado de extensão” e a “coisa pensante”. Aos seus discípulos pareceria cada vez mais difícil compreender a união de uma alma de natureza espiritual a um corpo que não passa de algo apenas mundano (FONTES in GONÇALVES, 2006, prefácio, s. p.).

A importância do corpo para a percepção do indivíduo é destacada por Merleau-Ponty (1999, p. 29), crítico da dualidade cartesiana entre mente e corpo, que afirma que nossa consciência do mundo se dá por meio do corpo. De acordo com Nóbrega (2008, p. 5), Merleau-Ponty aborda a corporeidade não como algo abstrato, pois refuta as dicotomias e ensaia atitudes complexas para compreender o humano e sua condição de ser corpóreo em contínuo movimento, admitindo diferentes interpretações, baseadas na circularidade ou recursividade dos fenômenos. Milani (2016, p. 8) acrescenta que o conceito de corporalidade compreende o ser humano como um ser indissociável, com simbolismos, memória cultural e social, e cheio de variantes pelas bagagens formadas ao longo da vida nas relações estabelecidas cultural e socialmente, considerando que o modo como é construída a visão de mundo passa pelo corpo.

Gonçalves (1994) afirma que o processo de desenvolvimento social, das sociedades mais antigas até a sociedade moderna, acarretou um progressivo distanciamento da corporificação durante a comunicação humana. Nas sociedades modernas, em que a divisão do trabalho é acentuada, a espontaneidade e a expressividade são menores e maior é, a instrumentalização do corpo. Na sociedade capitalista, o processo de trabalho, distanciando-se de suas raízes humanas, alienou também o homem em sua corporalidade.

Em contraste com esse fato, já a vida cotidiana do homem ancestral o aproximava da natureza, diferentemente do homem hodierno. A sobrevivência humana em sociedades estruturalmente mais simples, dependia diretamente da orientação dos seus sentidos, da agilidade de seus movimentos e da rapidez de suas reações corporais. Para a atividade da caça, esse homem dependia diretamente da percepção sensível e dos reflexos do seu corpo; assim como para detectar inimigos por meio da apreensão de vibrações do solo (GONÇALVES, 1994, p. 15).

Para esse homem, não existia a necessidade de modificar a natureza, mas incluí-la como base da organização da vida social (observação das regularidades rítmicas da natureza: estações do ano, períodos de caça e plantio, etc.). Para a autora (GONÇALVES, 1994, p. 15), o corpo do homem tornou-se assim, parte da natureza: produzia ritmos, que se revelavam na harmonia de seus movimentos corporais. Ainda hoje, em algumas culturas

costuma-se pintar ou tatuar o corpo e, pelas danças e pelos rituais pode-se expressar estados de espírito: alegria, tristeza, sentimentos místicos e guerreiros. Os rituais fazem parte da vida ordinária e produzem coesão social. É o “estar junto”; os indivíduos se sentem como “parte do todo”. Nos rituais se processa a produção da catarse (existe um começo, meio e fim nos comportamentos rituais). O ritual possui um caráter sinestésico e é conduzido pela música. Ele significa a suspensão das regras diárias, pois paralisa a estrutura de vida cotidiana.

Mauss (2003, p. 421) ressalta que cada sociedade tem seus próprios hábitos. Os indivíduos assimilam uma série de movimentos de que é composto o ato executado diante deles ou com eles pelos outros. Nesse ato imitador verificam-se os elementos psicológicos e biológicos. Não há técnica e não há transmissão se não houver tradição. Essa é a diferença dos homens para os animais: a utilização de suas técnicas e sua transmissão oral. A educação fundamental das técnicas consiste em fazer adaptar o corpo a seu uso. Tanto as crianças como os adultos imitam atos bem-sucedidos efetuados por pessoas nas quais eles confiam e têm autoridade sobre elas. Esses hábitos variam não simplesmente com os indivíduos e suas imitações, mas também com as sociedades, as educações, as conveniências e as modas; os prestígios.

O mesmo autor (MAUSS, 2003 apud MALUF, 2001, p. 89), através da comparação entre culturas diferentes, tenta demonstrar como as “técnicas corporais” - os modos de caminhar, dormir, escavar, nadar, parir, sentar, comer etc., variam de uma cultura para outra. O antropólogo sugere que essas técnicas podem ser abordadas como um “fato social total”, ou seja, como um fenômeno que engloba diferentes dimensões da experiência social e individual. Esses atos são descritos através do conceito de *habitus*, definido por Mauss, como produto da razão prática coletiva e individual, variando socialmente e historicamente. De acordo com Mauss, “as maneiras como os homens sabem servir-se de seus corpos” - fazem parte das representações coletivas - e são formas pelas quais a vida social se inscreve utilizando-se desse “mais natural instrumento”.

Robert Hertz (1928, p. 83), interlocutor de Mauss e seu companheiro no *L'Année Sociologique*³⁸, em um artigo bem anterior sobre a relação entre a proeminência da mão direita (de uso e de valor) e a polaridade religiosa, traz uma reflexão muito interessante sobre a relação entre comportamento corporal e representações coletivas. Em muitas culturas há uma construção social da incapacidade da mão esquerda; ela é considerada proibida para algumas atividades, sendo amarrada e obrigando o indivíduo ao uso da mão direita. Para Hertz (1928), a explicação dessa atitude se deve a polaridade

³⁸ *L'Année Sociologique* é um jornal acadêmico de sociologia semestral com revisão por pares, criado em 1898 por Émile Durkheim, que também atuou como seu primeiro editor-chefe. Foi publicado anualmente até 1925, mudando seu nome para *Annales Sociologiques* entre 1934 e 1942.

social, cujo fundamento é a dicotomia hierárquica entre o sagrado e o profano e nas formas como ambos atuam sobre os corpos, construindo assim habilidades e incompetências.

De acordo com Maluf (2001, p. 88), uma das abordagens antropológicas a ser considerada, é pensar o corpo como uma construção social e cultural e não como um dado natural. Segundo a autora, o corpo não é apenas visto como um objeto da cultura, mas como dotado também de agência própria; não sendo somente um receptáculo de símbolos culturais, mas produtor de sentido (MALUF, 2001, p. 98). A autora nos faz refletir que as abordagens objetificadoras do corpo, retiram deste, qualquer agência, ou seja, a capacidade dos indivíduos agirem independentemente e fazerem suas próprias escolhas livremente, e acabam reduzindo-o a um objeto da cultura e das representações sociais. Por outro lado, ao se pensar o corpo como um sujeito, chegamos à seguinte pergunta: “que sujeito é esse?”. Para obter-se uma resposta é necessário articular a discussão sobre corpo e corporalidade com uma reflexão sobre a noção de “pessoa” e suas formas culturais específicas. Caso contrário estaríamos reforçando a contínua dicotomia entre corpo e sujeito, como discorre Maluf:

A concepção de corpo nas sociedades indígenas corresponde e está ligada à sua concepção de Pessoa, que não é a mesma das sociedades ocidentais urbanas. Ao contrário da concepção moderna hegemônica da Pessoa, centrada na noção de Indivíduo, no pensamento das sociedades indígenas a Pessoa não aparece como um ser substantivo, dado ou acabado, mas como um ser em processo permanente de transformação - e aberto para experimentar diferentes possibilidades de metamorfose. Da mesma maneira, também o corpo ameríndio não é uma substância fixa dada pela “natureza”: o corpo não é um dado, mas é “performado”, praticado. É um conjunto de atitudes, de afecções, de modos de ser, de “habitus”. Ou seja, comparativamente, nas sociedades indígenas, os corpos são outros - e são eles também a diferença, em relação às concepções hegemônicas nas culturas e sociedades ocidentais urbanas moderno-contemporâneas. Falo em concepções hegemônicas, porque talvez no interior dessas culturas e sociedades também seja possível encontrar a diferença (MALUF, 2001, p. 93).

Considerando-se que certas experiências sociais contemporâneas estão voltadas para a “fabricação de corpos” e que investidos de agência e subjetividade “produzem cultura” é também da “fabricação de pessoas” (e de sujeitos) que estamos tratando. Os indivíduos, não sendo uma “coisa dada”, são produto e produtores, ao mesmo tempo, de sentidos e de novas experiências sociais.

Corporeidade e performance musical

Nossa condição humana de seres corporalizados está implícita em nossa prática musical corrente e em nossos discursos musicais através de

hábitos motores, esquemas corporais de ação, imagens auditivas e metáforas, mesmo que não dependam de uma racionalidade deliberada (PELINSKI, 2005, p. 1). Compreendendo a percepção como um processo cérebro-corporal, a natureza da prática musical, por sua vez, passa a ser facilmente deduzida como prática corporal. A corporeidade desempenha, por sua vez, um papel decisivo na produção de significados musicais que, apesar de primordialmente vividos na experiência musical subjetiva, estão abertos ao entorno social e natural e informados por ele. O autor, fundamentado no pensamento de Merleau-Ponty, considera que o corpo vivo está a tal ponto conectado com a mente no corpo físico e cita o filósofo: “no mundo não é o que penso, sim o que vivo” (MERLEAU-PONTY, 1997 apud PELINSKI, 2005, p. 3). Nesta perspectiva, penso que é impossível “viver sem o corpo”; mas, que muitas vezes, é sem ele que “acabamos vivendo”.

Nesta perspectiva de integralidade do corpo, Schusterman (2012, p. 26) apresenta o termo somaestética para propor um novo campo da prática filosófica, e como um arcabouço interdisciplinar para o estudo do papel do corpo e da consciência corporal em nossa experiência humana. Ele define somaestética “como experienciamos e usamos o corpo vivo (soma) como lugar de apreciação sensorial (estesia) e de auto estilização criativa” (SHUSTERMAN, 2012, p. 26).

Ter consciência do corpo no espaço circundante e nas relações que construímos nos processos vivenciais, nos propicia uma interatividade com o(s) outro(s) e com os objetos que manipulamos, de maneira plena. Perceber o mundo e se perceber dentro dele como um indivíduo corporalmente ativo, reflexivo e consciente de si e do entorno, implica no desenvolvimento da consciência dos sentidos e dos movimentos que realizamos.

Para Medrano (2016), a noção de propriocepção é um conceito particularmente importante para compreendermos os mecanismos da consciência corporal. Do ponto de vista da neurofisiologia, a propriocepção se refere à formação da postura e o movimento das diversas partes do corpo geradas por receptores sensoriais situados nos músculos, nas camadas profundas da pele e nas articulações. Segundo o autor, tanto para a Filosofia quanto para a Psicologia a propriocepção é tratada como uma forma de consciência.

Portanto, os termos, consciência corporal e propriocepção, estão alinhados à um ponto de vista em que, ambos, podem ser considerados como sinônimos. O entendimento dos princípios da propriocepção, pode ser um possível fundamento para a concepção de uma abordagem somática educativa, que não utilize procedimentos generalizáveis.

Cavalari (2005, p. 58) opina que consciência corporal é o reconhecimento do todo que é o corpo, bem como dos segmentos que o compõem: músculos, ossos, articulações; é o entendimento das diferentes formas de se movimentar, da postura, da intensidade do tônus muscular; de como o próprio corpo reage em condições normais ou sofrendo alterações; é

tornar possível a percepção de como se estabelecem as dores, as tensões; conhecer as limitações deste corpo e aprender a lidar com elas, descobrindo o prazer e o desprazer de viver, desenvolvendo a percepção da sensorialidade (temperatura, peso, volume, comprimento). Para a autora, consciência corporal significa o conhecimento de si (CAVALARI, 2005, p. 58).

O trabalho de consciência corporal envolve toda a dimensão da consciência do ser, privilegiando o sentir, o refletir, o perceber, o verbalizar e o expressar-se. É muito mais do que simplesmente desenvolver a lateralidade, o equilíbrio ou o conhecimento da dimensão física do corpo. A capacidade de sentirmos e percebermos nosso corpo em movimento no espaço, se relaciona com nossa habilidade proprioceptiva. A consciência e a qualidade com que os movimentos são realizados, nos capacita ao desenvolvimento de uma autonomia, bem como uma atitude deliberada frente às escolhas que fazemos com o próprio corpo e o mundo circundante.

Considero que numa perspectiva amplamente musical, a principal maneira de conhecer a música é vivê-la e confundir-se com ela. A interação do indivíduo com o instrumento interfere diretamente no resultado da produção sonora. A educação holística do ser, enfatiza a compreensão do corpo e do movimento, potencializando o desenvolvimento das capacidades e habilidades de cada pessoa, dentro de sua própria singularidade. A consciência de *nuances* na execução, cores, texturas e dinâmicas distintas, passa por um processo de experimentação do intérprete, levando-o à uma prática deliberada; ele se torna mais crítico, reflexivo e autônomo no desenvolvimento de sua arte.

Considerando a necessidade de se estudar a música enquanto ação humana, sob o viés da cultura, Domenici (2013, p. 89-90), relata a forma como se dava a performance musical no século XIX: ela deveria ser sem movimentos corporais exagerados, ou seja, o intérprete teria que expressar-se de forma contida. O envolvimento profundo com a arte da performance exigia que o performer se submetesse a ficar à sombra do compositor, num envolvimento claro ao paradigma patriarcal. A espontaneidade e a corporeidade eram associadas à sonoridade “bagunçada” da música das classes mais pobres em contraste à noção de uma música organizada pela razão, cujo propósito de dominar a natureza, o som e o desejo encontravam na escrita musical um símbolo de poder e prestígio que era mantida em silêncio. Essa abordagem por muitas vezes levou a uma mecanização a ponto de delimitar repertórios nesse período. Segundo

Ruck (2009, apud DOMENICI, 2013, p. 94):

O corpo [...] é um corpo disciplinado e domesticado, que cumpre o propósito de afirmar as hierarquias estabelecidas, em que a disciplina imposta ao performer codifica a separação entre classes sociais, compositor e performer, cultura e natureza, escrita e oralidade, mente e corpo, bem como o performer e o público (RUCK, 2009 apud DOMENICI, 2013, p. 94).

O corpo constitui uma dimensão essencial e fundamental de nossa identidade. Referindo-se ao conceito de identidade, Hall (2006, p. 11) menciona a noção de *sujeito sociológico* que reflete a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que o núcleo interior do sujeito não é autônomo, nem autossuficiente, mas formado na interação com “outras pessoas importantes para ele”. De acordo com essa visão, a identidade é formada na interação entre o “eu e a sociedade” - concepção sociológica clássica da questão.

A consciência corporal se manifesta de formas diferentes entre os indivíduos. Cada pessoa, pensa e realiza seus próprios movimentos, que são sempre singulares, idiossincráticos. Da mesma forma, a identidade traz a beleza e a singularidade dos intérpretes na Música, embora esta, também seja formada nas conexões que construímos ao longo da vida com outros indivíduos. A performance musical se relaciona com o desempenho motor (fundamentado na conexão interativa entre corpo e instrumento) e com a interpretação musical (estilo e estética). Apesar das abordagens da prática instrumental parecerem estar cada vez mais se amparando em uma concepção holística do corpo, nós, pianistas, herdamos uma visão cartesiana do corpo, a qual considera a técnica sob um ponto de vista tradicional, em que o corpo é fragmentado e o foco da execução pianística se apoia no desenvolvimento digital. Essa visão ainda se faz presente nas concepções de técnica, nas práticas de performance e nas práticas pedagógicas.

A corporeidade e a consciência corporal refletidas na prática pianística

A consciência corporal é uma parte da corporeidade; é uma construção dentro de um homem indivisível - uma visão holística de todo o corpo - e dos sentimentos; trata da sensorialidade dos cinco sentidos. A percepção cinestésica influencia os princípios da técnica pianística, levando o indivíduo a uma concepção de técnica que vai além do desenvolvimento de habilidades motoras.

Segundo Hertel (2007, p. 7), a técnica pianística consiste numa coordenação perfeita e harmônica dos movimentos simultâneos realizados pelos membros superiores e requer do instrumentista a formação de hábitos motores e o desenvolvimento da percepção auditiva. Mas, além da coordenação dos movimentos realizados pelos membros superiores, o “tocar um instrumento” envolve percepção cinestésica, ou seja, “o sentir do corpo”. A percepção corporal é vital para o desempenho da técnica pianística. O desenvolvimento da consciência corporal leva o indivíduo a “ouvir” o seu corpo durante a performance.

O corpo expressa a ambiguidade do ser humano, tanto como sensibilidade subjetiva que experiencia o mundo, quanto como objeto percebido nesse mundo. Por ser uma subjetividade irradiadora que constitui “o

centro mesmo de nossa experiência”, o corpo não pode ser entendido adequadamente como mero objeto; no entanto, ele inevitavelmente também funciona em nossa experiência como objeto de consciência, inclusive da consciência corporificada do indivíduo (SCHUSTERMAN, 2012, p. 28).

Melo e Gerling (2021, p. 3) propõem em um artigo, a sistematização dos principais conceitos da técnica pianística (flexíveis e interdependentes), em sete categorias, nomeados, a partir de situações pianísticas reais, ou seja, hábitos motores arraigados durante a prática diária dos pianistas, organizando-os em abordagens fundamentais, visando uma melhor aplicabilidade durante o estudo de piano. Esses sete pilares agregam elementos motores, musicais e cognitivos. São eles: postura corporal, coordenação dos movimentos, função do braço, movimentos semicirculares inferiores e superiores, movimentos rotatórios, deslocamento lateral progressivo no teclado e agrupamentos de leitura e realização (MELO & GERLING, 2021, p. 3-4). Segundo as autoras, “o corpo do pianista, incluindo seu cérebro, funciona melhor em coordenação do que no isolamento de atividades” (MELO & GERLING, 2021, p. 4). Deve haver a coordenação de diversos segmentos do corpo, excluindo a ideia de isolamento de suas partes; ou seja, não existe a ação de músculos isolados, mas sim de sinergias³⁹ e cadeias musculares. Os músculos não agem independentemente, mas coordenados, com um ritmo. (MELO & GERLING, 2021, p. 13).

Muitos questionamentos me levaram a tentar buscar respostas sobre a corporificação e seus processos, tanto nos meus alunos, como em mim mesma. Durante o meu aprendizado de música, de forma mais específica, nas aulas de piano, pouco ou nada se falou sobre a consciência corporal, a não ser termos como: relaxar o ombro, arrumar a banqueta em relação ao piano (altura e distância), corrigir a forma da mão (dedos curvados em relação ao teclado), soltar o punho, entre outros. Uma abordagem que se fundamenta na consciência corporal, pensa o corpo como uma unidade. Os dedos, nosso único contato corporal direto com o instrumento, são interdependentes, fazendo parte de uma estrutura que funciona a partir da coordenação da cabeça-tronco, braços e pernas. A coordenação motora dos dedos, passa a ser uma consequência de uma organização corporal holística, global, ou seja, as habilidades digitais são o resultado de uma organização

³⁹ De acordo com Marcel Bienfait (2000, p. 29-30), estudioso de fisiologia moderna, sinergia muscular é um sistema, na qual atuam simultaneamente músculos com diferentes funções. Segundo o autor, os gestos funcionais são feitos por sutilezas articulares: X graus de flexão aliam-se a X graus de abdução, ou seja, ao lado do sistema puramente motor, encontra-se um sistema regulador, que freia, limita, orienta, controla, ou harmoniza o movimento na região de cada eixo articular; dois movimentos são possíveis em direções diametralmente opostas: a flexão ou a extensão, a abdução ou a adução, a rotação interna ou a externa. A regulação do movimento se origina desse antagonismo. Dessa maneira, quando um grupo de músculos realiza o movimento desejado, o grupo antagonista o controla, freando sua violência, limitando sua velocidade, regulando sua amplitude e conferindo precisão (BIENFAIT, 2000, p. 30).

corporal única, que se fundamenta na estruturação psicomotora do indivíduo, assim como em suas idiossincrasias. A consciência corporal engloba uma realização áudio-tátil ou tátil-audível, pois nela, funde-se o trabalho de construção de uma simbiose entre tatilidade e audição. Esse trabalho de conscientização da corporeidade, pode ser considerado como o *lugar da manipulação* ou o afastamento da *primazia da grafia*, pois, enfatizando-se as descobertas sensoriais que interferem na qualidade sonora do som do instrumento (resultante da maneira com que a relação corporal interativa é estabelecida), sob certo aspecto, é possível dizer que “descontrói-se a obra”, possibilitando ao indivíduo uma concepção mais singular do texto escrito e passível de ajustes motores. A consciência corporal pode ser entendida como a consciência global da corporeidade, diferentemente das “consciências parciais” que desconsideram a visão holística do corpo.

A coordenação motora aplicada à música é um movimento corporal que integra o tronco com a cabeça, ombros, braços, mãos, dedos, pernas, pés, olhos e ouvidos. Mas a técnica de execução do piano é um ato complexo e profundo para o pianista, se analisado do ponto de vista da coordenação psicomotora, (...) pois se sabe que é por meio do sistema nervoso central que o cérebro comanda os músculos (HERTEL, 2007, p. 41).

Muito embora existam grandes divergências de opiniões nas abordagens técnicas pianísticas, de modo geral, há uma busca por uma maneira eficiente e confortável de se tocar piano. A técnica pianística não é um fim em si mesmo, mas um meio, que leva o músico a alcançar o seu maior desempenho e uma expressão artística que amálgama o texto musical com suas singularidades. A busca por qualidade e variedade sonora, produção de timbres e ambiências diversificadas, dentro de uma formação técnica, por assim dizer, sólida e efetiva, permite que o pianista alcance longevidade na carreira artística, com hábitos corporais saudáveis, que envolvem uma prática de performance qualitativa e não apenas quantitativa. Uma prática pianística autoconsciente, que traz o corpo e a corporeidade como alicerce, amplia o trabalho de autopercepção para as outras esferas da vida. De igual forma, o trabalho de consciência corporal desenvolvido e refletido na vida como um todo, também é transposto para o piano. A educação somática faz a intersecção do binômio “piano-vida” e “vida-piano”. O resultado da construção de uma formação integral do *ser*, que privilegia um sentido holístico de consciência corporal em todas as dimensões da vida, tem como consequência a existência de um indivíduo saudável, física e psicologicamente, proporcionando um espaço construtivo de êxito e conquistas em toda a sua atividade musical.

Considerações finais

O corpo - estrutura do indivíduo, lugar das conexões e significados, se apresenta de formas variadas ao longo da história e é visto através das lentes das diferenças quando se considera a antropologia e a etnomusicologia. Ele se manifesta através de sua natureza, das experiências culturais, crenças individuais e coletivas. O conceito de alteridade tem sido recorrente nas pesquisas de antropologia e etnomusicologia, denotando como algo que define as particularidades do que se chama *o outro na sociedade*: como *o outro* enxerga o seu corpo, como ele se utiliza do corpo durante as manifestações musicais, como é o entendimento da consciência corporal durante a performance musical.

Mas o corpo é sempre terreno misterioso, de difícil acesso e que esconde seus segredos. Remetido ora à natureza, ora à cultura, o corpo é mesmo lugar sensível dessa delicada interconexão. Ou, talvez, ele seja mesmo o testemunho mais verdadeiro de que sua *natureza* vem sendo, na longa duração, *cultural* (SOARES & TERRA 2007, p. 102).

O ser humano se conecta consigo mesmo e com a natureza por meio de um conjunto de hábitos, valores e práticas de cunho cultural-social, que são aprendidas e desenvolvidas por cada grupo e informadas por ele. A variedade de comportamentos culturais, existentes entre os distintos agrupamentos humanos, demonstra que o mundo cultural criado pelo homem não é uno, mas sim rico e variado.

Através da reflexão desse artigo sobre a corporeidade como um constructo social, algumas indagações ainda podem ocorrer, à luz do que é considerado alteridade: como acontece o processo da educação somática que enfatiza a compreensão do corpo e do movimento, potencializando o desenvolvimento das capacidades de cada indivíduo, dentro da sua singularidade? Como ações individuais interferem na formação daquilo que chamamos de cultura na sociedade e como essas crenças e hábitos interferem nos músicos durante suas performances?

(...) nós precisamos de um conhecimento somático mais aprimorado para melhorar nosso entendimento e nossa performance das diversas disciplinas e práticas que contribuem para o domínio da mais elevada das artes - a arte de viver vidas melhores (SCHUSTERMAN, 2012, p. 29).

O despertar das sensorialidades traz, não somente cuidados com a saúde, mas também a possibilidade de nos reconhecermos como seres corporificados com a competência de arquitetar a construção de uma identidade psicofísica, sensível ao mundo e a si mesma. A consciência corporal é uma parte da corporeidade; é uma construção dentro de um homem indivisível - uma visão holística de todo o corpo - e dos sentimentos; trata da sensorialidade dos cinco sentidos.

A consciência corporal individual, ou dentro de uma certa cultura, que considera a abordagem holística do corpo, influencia nossa visão de mundo e amplia os horizontes para uma maior qualidade de performance musical no que tange movimentos, deslocamentos e a “performance da própria existência”.

Referências Bibliográficas

AUBERT, Eduardo Henrik. A música do ponto de vista do nativo: um ensaio bibliográfico. **Revista de Antropologia USP**, São Paulo, v. 50, ed. 1, p.271-312, 2007.

CAMBRIA, Vincenzo Diferença: uma questão (re)corrente na pesquisa etnomusicológica. **Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia**, Florianópolis, v. 3, p. 1-16, 2018.

CAVALARI, Thais Adriana. **Consciência Corporal na Escola**. 2005. Dissertação (Faculdade de Educação Física), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

GONÇALVES, Maria Augusta Salin. **Sentir, Pensar, Agir: Corporeidade e Educação**. Campinas: Corpo Motricidade, 1994.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HERTEL, Cynthia Regina. **Introdução à técnica da execução pianística**. Curitiba: DeArtes - UFPR, 2007.

HERTZ, Robert. **Sociologie religieuse et folklore**. Paris: Payot, 1928.

KOSKOFF, Ellen. A Feminist Ethnomusicology. **Writings on Music and Gender**. Chicago and Springfield: Illinois Press Urbana, 2014.

MALUF, Sônia Weidner. Corpo e corporeidade nas culturas contemporâneas: abordagens antropológicas. **Esboços: Revista do Programa de Pós Graduação em História da UFSC**, Chapecó, v. 9, n. 9, p. 87-101, 2001.

MAUSS, Marcel. **As Técnicas do Corpo: Sociologia e Antropologia**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Maify, 2003.

MEDRANO, Manuel López. **La conciencia corporal y postural del guitarrista**. Tese de Doutorado em Música. Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.

MELO, Laura Boaventura; GERLING, Cristina Capparelli. Os sete pilares da técnica pianística. **Orfeu**, Florianópolis, v. 6, p. 1-34, 2021.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. 2 ed., Trad.: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Disponível em:

https://monoskop.org/images/0/07/Merleau_Ponty_Maurice_Fenomenologia_da_percep%C3%A7%C3%A3o_1999.pdf. Acesso em: 01 mar. 2021.

MERRIAM, Alan. **The Antropology of Music**. Illinois: Northwestern University Press, 1964.

MILANI, Margareth Maria. **Percepções e concepções sobre corpo, gesto, técnica pianística e suas relações nas vivências de alunos de piano de dois cursos de graduação em música.** 2016. Tese (Programa de Pós-graduação em Música), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty. In: **Estudos de Psicologia.** Universidade Federal do Rio Grande do Norte, v. 13, n. 2, p.141-148, 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-294X2008000200006&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 17 nov. 2021.

DOMENICI, Catarina Leite. A performance musical e o gênero feminino. In: NOGUEIRA, Isabel Porto (org.); FONSECA, Susan Campos (org.). **Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas.** Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, v.3, p. 89-109, 2013. (Pesquisa em Música no Brasil).

OLIVEIRA, Allan de Paula. **Antropologia: conceitos, questões e histórias.** Curitiba: Intersaberes, 2018.

PELINSKI, Ramón. Corporeidad y experiencia musical. In: **TRANS-Revista Transcultural de Música 9 (Artigo 13),** 2005.

Disponível em: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/177/corporeidad-y-experiencia-musical>. Acesso em: 25 dez 2021.

SANTANA, Esther. **O que é Antropologia.** Educa+Brasil, 2020.

Disponível em: <https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/antropologia/o-que-e-antropologia>. Acesso em: 06 dez. 2021.

SOARES, Carmen; TERRA, Vinícius. Lições de Anatomia: Geografias do Olhar. In: SOARES, Carmen (org.). **Pesquisas sobre o corpo: Ciências Humanas e Educação.** Campinas: Autores Associados FAPESP, 2007. (Educação Física e Esportes).

SCHUSTERMAN, Richard. **Consciência Corporal.** Tradução Pedro Sette-Câmara. São Paulo: É Realizações, 2012.

TYLOR, Edward Burnett. A ciência da cultura. In: CASTRO, Celso (org.) **Evolucionismo cultural.** Tradução Maria Lúcia de Oliveira. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.