

Qual corpo toca? diálogos entre ação pianística e práticas somáticas

Weliton de Carvalho
Universidade do Estado de Santa Catarina
wecarv@gmail.com

Valeria Maria Fuser Bittar
Universidade do Estado de Santa Catarina
valeria.bittar@udesc.br

Resumo: Refletimos acerca da corporeidade de quem toca piano a partir do mapeamento de abordagens salientes em revisão bibliográfica, as quais corroboram investigações em performance musical que observam características atribuídas ao corpo em sentido dualista e mecanicista. Simultaneamente, tal caminho de pesquisa revela abordagens críticas à separação entre mente e corpo, sobretudo em proximidade com estudos em gestualidade, cognição corporificada, enativismo e fenomenologia. Afinal, mencionamos possibilidades somáticas presentes na pesquisa em piano e em performance musical que nos aproximam também de referenciais do teatro e da dança. Nesta encruzilhada teórico-prática, agrupamos referenciais que convergem no sentido de situar o corpo de instrumentistas a partir de uma reflexão crítica sobre seu papel performativo, o que permite a cada pessoa vivenciar quais propriedades corporais, somáticas e cognitivas deseja construir na condução de sua prática artística.

Palavras-chave: Ação pianística, Corporeidade, Performatividade, Educação somática

Which body plays? dialogues between pianistic action and somatic practices

Abstract: This text pretends to reflect about the piano players corporality from a mapping of emerging approaches in a literature review, which corroborate investigations in musical performance that observe characteristics attributed to the body in a mechanistic sense. At the same time, this path of research reveals critical approaches to the separation between mind and body, particularly in proximity to studies in gestures, embodied cognition, enactivism and phenomenology. After all, we glimpse somatic possibilities present in piano research and musical performance that also bring us closer to theater and dance references. At this theoretical-practical crossroads, we group references that converge in the sense of situating the body of musicians based on a critical reflection on their performative role, which allows each person to experience which bodily, somatic and cognitive properties they wish to build in conducting their performance. artistic practice.

Keywords: Pianistic Action, Corporeality, Performativity, Somatics

Introdução

Esta comunicação problematiza algumas vias pelas quais a corporeidade de quem faz música se presentifica em processos de formação e performance de instrumentos musicais herdados da cultura europeia. Após (1) breve mapeamento de terminologias e discursos referentes a quem faz música, tais como executante, intérprete, reproduzidor, performer e performer os quais implicam noções de corpo, mente, racionalidade e sensorialidade, observamos (2) abordagens para técnica pianística que compreendem a pessoa fazedora e seu corpo como submissos ao texto musical, revelando noções dicotômicas e mecanicistas identificadas por Araújo (2020), as quais mostram-se conectadas a um ideal de treinamento mecânico sobre um corpo objetivo e segmentado. Nesse sentido, tendências neurofisiológicas, que sugerem habilidades “mentais” como forma de superação de ações mecanicistas relacionadas a habilidades estritamente motoras, acabam por reproduzir ideais de funcionalidade que encontram lugar no estudo de cérebro e sistema nervoso com ênfase na racionalidade processada na estrutura intracraniana e central desse sistema.

Ao mesmo tempo, (3) tais escolas “psicomotoras” (Melo, 2019) dão conhecimento ao sentido cinestésico/propriocepção que encontra reverberação em estudos fenomenológicos, artísticos e de cognição corporificada, os quais passam a incluir corporeidade como um conjunto integrado. Em consequência, (4) abordagens corpóreas apoiam-se na gestualidade para construir uma concepção perceptiva e expressiva de técnica pianística, onde corpo é compreendido como um todo inserido em um ambiente sociocultural. Isso abre caminhos cognitivos e somáticos que abordam a dimensão sensorio-motora da experiência musical. Com efeito, em teorias enativistas¹ da cognição, o próprio cérebro é compreendido como integrante da estrutura corpórea, a qual se põe a agir cognitivamente entre organismo, ambiente e mundo de coisas e fenômenos que ela mesma dá forma, conforme noção de *autopoiese* em Maturana e Varela (1995).

Neste escopo, exercitamos modos de pesquisa e “atuação” musical na perspectiva do “músico atuante”. Conforme Bittar (2021), práticas musicais podem aproximar-se do sentido performativo de “dar forma”, compreendido em sua dimensão perceptiva, na qual se insere uma busca pelo próprio corpo em performance através de contínua investigação entre movimentos e sensações vividos no momento em que “se faz música”. Para a autora, o trabalho deste corpo em meio a seus processos artísticos inclui procedimentos somáticos² para gerar desautomatização, escuta e disponibilização. Enfim, tal investigação se torna possível em aproximação com estudos nas áreas de educação somática, teatro e dança, com as quais dialogamos em busca de um “acionamento do referencial corpóreo” (Bittar, 2021, p. 233) para musicistas em atuação e presentificação.

Devido à especificidade das bibliografias consultadas, delimitamos que nossa exposição se dirige a concepções de técnica relacionadas, sobretudo e de maneira geral, às músicas com origens europeias, também denominadas “música de concerto”, a qual é produzida desde o século XVII até a atualidade e se manifesta de maneira grafomediada ou escrita. Diferentemente, observamos que técnicas para o fazer musical na tradição da música popular fixada em meados do século XX, cuja difusão se deu inicialmente através de rádio, cinema e televisão, gerando um fazer musical impulsionado pela indústria fonográfica já ativa nas primeiras décadas do século passado, não necessariamente são mediadas e registradas pelo texto escrito. Diante destes cenários e suas implicações, compreendemos que as múltiplas e diversas concepções de *técnica* para materialização sonora-estética são apropriadas tanto pelas manifestações musicais escritas, quanto pelas músicas veiculadas no mercado fonográfico denominadas de popular ou pop. Entendemos, então, que a diversidade do que se tenta, há ao menos dois séculos, universalizar como *técnica* está vinculada, por outro lado, a modos de operar historicamente e culturalmente regradados.

Sendo assim, podemos investigar conceitos amplos de técnica que podem valer a diversos contextos. Um primeiro, por exemplo, seria o de técnica como rendimento, como resultado a ser atingido pela “melhor performance”, via economia de movimentos, antes mesmo de se investigar qual corpo gera tal movimento e para quê esse e não aquele movimento. Na presente exposição exploramos visões de mundo que passam por concepções de usos dos corpos, como aquelas postas por Michel Foucault em seu livro *Vigiar e Punir*, o qual apresenta uma “codificação instrumental do corpo” (Foucault, 2007, p. 130) que acaba sendo apropriada

¹ Vertente cognitiva que decorre do trabalho de Varela *et al* (1993) sobre uma “mente incorporada” e atuante em um ambiente, se refere à uma cognição “em ação”, por isso se denomina teoria da “enação” e propriedades “enativas” da mente. Segundo Nascimento (2020), premissas não-representacionistas acompanham a ampliação de cognição para além do cérebro para evitar visões limitadas de experiência cognitiva, incluindo aspectos sociais e culturais, que é um dos interesses da aproximação aqui proposta.

² Cunhado por Thomas Hanna (1972 *apud* Miller, 2010), em referência ao processo de educação entre corpo e sujeito, construído a partir de “soma”. Soma significa um corpo vivo e integrado que conduz uma investigação própria de cada pessoa por meio do movimento para conscientização quanto suas próprias estruturas físicas e perceptivas.

pelo ensino-aprendizagem musicais, de maneira geral, e pela performance pianística, de maneira específica. Como exemplo observamos como a técnica voltada ao piano, contextualizado na música de concerto, fundamenta-se inicialmente em uma concepção “mecanicista” de corpo, o qual é fragmentado em partes funcionalistas controladas por um treinamento “técnico-mecânico”, frente à qual Araújo (2020) oferece concepções fenomenológicas de corpo com base no filósofo Maurice Merleau-Ponty (1999).

1. Em busca de presença em performance musical

Apresentamos pesquisa iniciada em nosso trabalho de conclusão do curso de graduação, defendido em 2017 no Departamento de Música, Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, denominado “Performador, performance e corpo na experiência musical: reflexões sobre ação pianística e educação somática em cena”, sob orientação da professora Dra. Valeria Bittar. O tema e estrutura do trabalho são revisitados, incluindo investigações realizadas recentemente em projeto de mestrado em andamento no Programa de Pós-graduação em Música da UDESC-CEART, sob orientação da Professora Dra. Maria Bernardete Póvoas.

A articulação de bibliografias levantadas permite uma problematização inicial direcionada à terminologia usada para se referir a instrumentistas, a qual permanece atada a determinados discursos reproduzidos em âmbito formativo. Entendemos que esses discursos operam não apenas um cerceamento, quando corpo é restringido em favor de uma racionalidade atribuída a um espírito pensante, mas também no sentido positivo de formatação a padrões de treinamento, nos quais corpo é controlado por algo externo (modelos interpretativos) ou interno (ideia de ouvido interno), porém alheio a ele mesmo e à materialidade que permite fazer a música soar. Em ambos os casos o corpo de quem toca se encontra submisso à mente que comanda e controla suas ações, o que transparece limitações e dicotomias perpetuadas a despeito de vertentes cognitivas corporificadas, surgidas ao final do século XX.

O discurso que formata tais concepções de corpo envolvidas no ato de fazer música é analisado por Bittar (2012) com base no filósofo francês Michel Foucault e se evidencia diante de habilidades reduzidas à mera função de reprodução ou representação do texto musical. Nesse caso, a autora observa o caráter prescritivo da partitura que determina as ações e condutas corporais a partir da obra escrita e sua autoria, gerando ideais de interpretação neutra ou execução (Kuehn, 2010). Esta última, contamina-se da noção de genialidade herdada do período romântico que nos delega ora função de executante da criação de gênio compositor, ora de intérprete que desempenha o papel de virtuosidade como ideal de produção musical. A partir das noções de corpo como “força útil, produtivo e submisso”, trazidas por Foucault, a autora revela uma supressão da presença do músico nos momentos de formação e performance, ou seja, essa submissão sobrepõe sua intencionalidade e expressão próprias gerando ausência.

Por outro lado, Bittar (2012) identifica possíveis “movências” (Zumthor, 1993, p. 147)³ e desvios que nos levam a experimentar “música como performance” (Cook, 2006; Almeida, 2011). Investigando etimologicamente os termos que caracterizam o fazer contemporâneo da música de concerto ocidental, recupera-se o sentido performativo como “dar forma” segundo seu contexto francês em tradução no dicionário Houaiss (2001) e na poética medieval marcada pela oralidade no trabalho de Zumthor (1993; 2007). Conforme perspectiva deste último autor, o ato de dar forma sonora à poesia decorre de um enunciado público que é manifesto performativamente, contando com a presença de um texto-corpo que move e pronuncia tais discursos-vocalidades e de corpos que escutam e interagem no momento do discurso.

³ Termo cunhado pelo medievalista Paul Zumthor (1915-1995), que abarca a labilidade e, portanto, a porosidade da superfície do texto e de seus contornos, a partir da escrita da Idade Média. *Mouvance* é um desdobramento da noção de intervocalidade criada pelo medievalista Ramón Menéndez Pidal (1869-1968).

A partir de tal perspectiva, Bittar (2021) aponta ao núcleo do ato musical como um campo perceptivo onde se encontram “performador”, audiência, suas memórias e musicalidades. Afinal um músico “atuante” é erigido no lugar de executante, intérprete ou produtor. Nesse sentido, a autora recupera noções de formação musical desprendidas da ideia de treinamento partindo, inicialmente, da relação mestre-aprendiz ainda vigente nas populações tradicionais, a partir de Santos (2011) e Harnoncourt (1990 *apud* Bittar, 2012, p. 30-35), que consideram uma artesanaria nos processos de fazer e saber música, decorrentes dos fenômenos sonoros antigos, frente a métodos modernos, segmentados em disciplinas e modelos a serem emulados.

Seguindo a mobilidade e a potência de performatividades do texto (musical, no nosso caso), a autora apresenta uma mutação do eixo autor-texto para o eixo performador-corpo, como núcleos operacionais “que dão forma” ao som. Trazendo, desse modo, o dispositivo da “presença” que emerge da ampliação da atenção do corpo geradora de sensorialidade, não de representatividade, lugar onde a pessoa-corpo do performador é protagonista. Tal contexto, direciona a busca por relações entre corporeidade e percepção com forte interesse na experiência de um corpo “próprio”, “vivido” em meio ao ato musical (Merleau-Ponty, 1999).

Neste texto, as noções de ato e atuante musical convergem com bases cognitivas dinâmicas, emergentes (Oliveira, 2014) ou atuacionistas (Bouyer, 2006), potencializando o conceito de ação pianística (Póvoas, 1999).

2. Abordagens emergentes entre corporeidade e técnica pianística

Atada a disciplinas que normatizam aprendizagem e práticas musicais no Ocidente, nesse caso nas universidades brasileiras que herdaram moldes de ensino conservatoriais, a pesquisa e o ensino da técnica pianística parecem caminhar em duas vias práticas e discursivas, a saber: uma de ordem física, racional-analítica e outra de ordem psíquica, mas também racional-analítica. Nesse sentido, explicitamos abordagens aparentes em revisão de literatura pianística, publicada no Brasil entre 2013 e 2023, organizadas em três vias (i, ii, iii) correspondentes a sessões de nosso trabalho de conclusão de curso (2017). As duas primeiras respectivas àquelas mencionadas no início deste parágrafo, e a terceira como possível desvio corporificado ao problema identificado nas primeiras.

Inicialmente, identifica-se (i) “o corpo físico por um viés mecânico-analítico” sendo treinado em abordagens mecanicistas que compreendem corpo apenas como meio, máquina, ferramenta, objeto ou instrumento. Tal corpo, apartado de mente e segmentado em aparatos mecânicos, é recrutado diante do inevitável exercício de habilidades motoras em meio às práticas musicais. Nesse caso, ao corpo são atribuídas funções de efetor ou executor no processo de percepção, pensamento, deliberação e ação resultante da interpretação musical por meio de um treinamento sistemático. Segundo Oliveira Filho (2020), no contexto das primeiras escolas de *fortepiano*, tal treinamento visava o treinamento digital e o reforço muscular para formação de habilidades motoras que gerariam música independente da saúde física ou da expressão musical próprias de cada instrumentista.

Araújo (2020, p. 20) observa a atitude de treinamento, controle e correção presentes em abordagens mecanicistas dada através da necessidade de agilidade, força e “eficiência das ações mecânicas”, que se manifesta também por meio de um caráter funcionalista, o qual enxerga a aprendizagem como resultante de um treinamento sistemático e concebe corpo como algo meramente mecânico. Nesse modo de operar “o corpo é tratado como objeto, meio para se atingir determinado fim, e a expressividade é vista como separada da técnica” (*Id.*). Segundo a autora, o entendimento de expressividade como algo posterior ao procedimento técnico revela uma “priorização da racionalidade” através da qual a “razão estabelece controle sobre o corpo” (*Ibid.*, p. 3). Diante dessa restrita racionalização, a tentativa de conciliar mecânica com

expressividade, ainda assim, reproduz o “dualismo cartesiano” (*Ibid.*, p. 17). Uma vez que mesmo perspectivas críticas iniciais acabam perpetuando concepções dualistas e dicotômicas, há necessidade de reconsiderar a integração das dimensões expressivas próprias de técnica musical e movimentação corpórea.

Em um segundo momento, identifica-se (ii) “a ação da mente em detrimento do corpo anulado”. Frente à obsessão pelo fortalecimento muscular de dedos e partes isoladas do corpo, abordagens neurofisiológicas compõem um projeto “cientificista” da técnica que fundamenta as chamadas escolas “psicofísicas” ou “psicomotoras” (Melo, 2019). Nesse sentido, as bases neurológicas adicionadas ao estudo técnico do piano manifestam uma reação ao olhar puramente físico-mecanicista que direcionava os estudos da área até então. Teixeira (2016), aponta ideias sobre a relação mente-corpo no ensino universitário de flauta e piano, as quais estão relacionadas à função do corpo no processo de aprendizagem técnica e interpretativa. Suas entrevistas refletem diferentes visões depositadas ora sobre um “corpo-objetivo” enquanto “ferramenta a serviço do som”, ora através de um “corpo-vivido” (Teixeira, 2016, p. 131). Segundo a autora, noções de “corpo como algo que precisa funcionar bem, que está a serviço da interpretação, normalmente trazem o corpo também como servo da mente” (*Ibid.*, p. 130). O referido dualismo entre mente e corpo unido ao estudo do funcionamento neurológico dá espaço a visões que estabelecem o cérebro como lugar de comando para ações.

A presunção de um funcionalismo motor subserviente ao controle cerebral fica evidente em Santana (2016), que explana deliberação racional por meio de um “ouvido interno” e de uma “disciplina da inervação”, as quais representam o papel do sistema nervoso central e do córtex pré-frontal. Isso evidencia um desejo de controle declarado em teorias tais como mencionadas por Póvoas (1999, p. 23) em apanhado histórico de sua tese: “Em Leimer, a condição indispensável para o treinamento, o qual ele denomina igualmente ‘adestramento’, é o conhecimento prévio e exato da imagem escrita da obra a estudar”. Além disso, observa-se um método de primária racionalização na construção e utilização de movimentos, por meio do treinamento de um “ouvido interno” como “controlador da percepção do ritmo, da dinâmica e da sonoridade” (*Id.*). Processo que, ao mesmo tempo que se direciona à percepção sonora intrínseca ao processo de aprendizagem instrumental, admite certo internalismo auditivo que parece desconsiderar a possibilidade de abrir-se a uma escuta sensorialmente ampliada. Ademais, segundo Póvoas (1999, p. 24), na concepção da teoria mencionada “a técnica é um produto do trabalho mental” o qual se desenvolve a partir de uma “racionalização de movimentos vinculada à reflexão analítica do texto musical” (Póvoas, 1999, p. 26).

Junto à essa delegação de racionalidade, entende-se que hierarquização e causalidade conformam implicações mentais em abordagens técnicas que consideram sensação como mediadora e corpo como efator. Apresentam-se tendências cerebralistas e cognitivistas na medida em que é operacionalizada uma abordagem causalista entre música, mente e corpo. Este fazer teria como núcleo a “informação”, a “compreensão” e, conseqüentemente, a “neutralidade” do intérprete pianista em suas ações. Ademais, identifica-se uma idealização quanto à construção de imagens mentais da obra musical e das ações instrumentais reduzidas ao processamento cerebral. Tal exercício computacional torna ambos, corpo e técnica, objetos da “mente” acompanhados de uma idealização da virtuosidade músico-instrumental. Nesse âmbito, a prática é interpretada como necessidade de treinamento exaustivo de habilidades motoras específicas e resultado de um controle informacional. Desse modo, é possível visualizar uma lida com a técnica em relação ao corpo do instrumentista que toca piano, muito semelhante à lida com o texto musical na atividade de interpretação/execução, justamente no que diz respeito ao distanciamento da experiência musical dada em performance e ao enfoque no aumento de compreensão de informações que, no caso específico da técnica, serão sobre corpo (Bittar, 2012). Com efeito, Cook (2006) se refere ao paradigma do corpo na performance contemporânea como “um terreno de resistência ao texto”, ou seja, de resistência à quantidade

de compreensão e de informação (Bittar, 2012) que opera de forma abstrata e “normatizadora” (Foucault, 2014) no fazer musical, seja em relação ao som codificado ou ao corpo codificado.

3. Reconhecimento de sentido cinestésico e integração sensório-motora

Conseqüentemente, abordagens neurofisiológicas mostram possibilidades de integração entre fatores perceptivos e motores, pelo que dão a conhecer o funcionamento do sentido proprioceptivo do corpo na aprendizagem pianística. O que desencadeia abordagens psicofisiológicas como as de Jaëll (1896) que investiga uma “tátilidade” na sensibilização pianística, Kaplan (1987) que elabora um estudo de sensações perceptivo-motoras na aprendizagem pianística e Póvoas (1999) que apresenta princípios para observação cinesiológica e apreensão cinestésica do movimento na ação pianística. Tal percurso, oportuniza contato com movimentos e sensações. Nesse sentido, exercita-se (iii) “um possível desvio: pela unidade corpórea”, o qual é vislumbrado junto a trabalhos que trazem perspectivas integradoras para fatores motores e perceptivos envolvidos na corporeidade de quem toca piano.

Na continuidade de seu panorama histórico, Póvoas (1999, p. 20) considera que conexões entre movimentos, sons e um “refinamento das sensações” envolve referenciais cinestésicos, definidos pela autora como “percepção da posição e movimento das partes do corpo no espaço”. A autora, de acordo com Fink (1997), presume que corpo e mente devem trabalhar juntos, como maneira de “desenvolver um agudo sentido de autoconsciência que possa ler e responder a sinais cinestésicos” (Póvoas, 1999, p. 45). De fato, Fink (1997, p. 14 *apud* Póvoas, 1999, p. 45) preconiza que os movimentos corporais, acompanhados de “suas sensações cinestésicas internas criam as condições de consciência, flexibilidade e de refinamento que permite ao pianista refletir fisicamente”. Nesse sentido, além de uma reflexão analítica, há uma reflexão física que parece estar conectada à sensação corpórea. Essa perspectiva revela o pensar do mencionado autor, para quem “a essência do fazer musical é encontrada na conexão entre a audição e o trabalho corporal e no profundo domínio dos valores musicais e seu relacionamento com a performance” (Póvoas, 1999, p. 40).

Esse estado de pesquisa que “remete ao conceito de cinestesia” pode gerar a possibilidade de desvio de abordagens mecanicistas, na medida em que o estudo do sentido cinestésico vai ao encontro da integração sensório-motora em atuação cognitiva (Nunes, 2008; Storolli, 2011) e de uma “escuta do corpo” (Vianna, 2008) através das sensações físicas. Araújo (2020) identifica noções de corpo mecanizado com a dicotomia “cartesiana”, problema filosófico contextualizado pela autora, diante do qual oferece noções fenomenológicas de corpo “próprio” e “vivido” em Merleau-Ponty. Tais conceitos figuram nas pesquisas em piano junto à crítica ao dualismo cartesiano, mostrando uma mudança de posição desde concepções anteriores. Essa inclinação corpórea e somática reconhece propriedades cinestésicas e de interações dinâmicas entre fatores sensório-motores e cognitivos, ambos constituídos de uma agência própria do ser humano em seus processos artísticos.

4. Argumentos corporificados para uma abordagem somática

Compreende-se que a formação musical segmentada e disciplinada que prescreve posturas e modelos corporais por meio de uma abstração mental, geralmente concebe mente como representação teórico-analítica de uma razão intracraniana que deveria controlar sensações e movimentos. Segundo Milani (2016, p. 24), enquanto o “cartesianismo vê o ato de pensar como uma atividade separada do corpo, exaltando a separação da mente” é possível consultar referenciais para uma cognição corporificada a partir dos trabalhos de Lakoff e Johnson, para quem a mente “não está contida no corpo, mas emerge e evolui com ele” (*Ibid.*,

p. 25). A autora propõe uma abordagem “*Corporal-Gestual*” que inclui um “viés perceptivo do tocar piano” (*Ibid.*, p. 143). Para Brito (2023, p. 51) “o ponto de partida da ação interpretativa não é a criação arbitrária de imagens mentais dos eventos sonoros da música” e sim, “o entendimento, em termos de espacialidade e movimento”. Essa autora, elabora e sugere caminhos de pesquisa que visam “explorar a natureza corporificada da música de concerto, abordando o processo criativo a partir de uma visão de arte inserida no mundo e distanciada de uma concepção de obra musical transcendente” (Brito, 2023, p. 134).

Entendemos o termo “cognição” utilizado na literatura pianística consultada geralmente de maneira indefinida, em um sentido geral e limitado do termo, tratado como “habilidades cognitivas” sinônimas de causais ou informacionais (Oliveira, 2016). Procedimentos semelhantes geram questões acerca de paradigmas “cognitivistas” limitados a um intelectualismo que opera estritamente via representações mentais, ou seja, o processamento cognitivo ocorreria em decorrência de estímulos sensoriais que, uma vez intelectualmente computados, gerariam uma exata resposta motora de determinadas partes do corpo que aos poucos seriam condicionadas à informação musical (*Id.*).

Por outro lado, Bezerra (2023, p. 22) se aproxima da visão de Varela *et al* (1993, p. 10) que rejeitam a ideia predominante nas ciências cognitivas de que a “cognição constitui a representação de um mundo que é independente das capacidades perceptivas e cognitivas” e delineiam uma visão da cognição como “ação corporificada” (Bezerra, 2023, p. 74). Esse tipo de abordagem parece abranger uma maior complexidade de sentidos psicofísicos extracranianos, pois, “De acordo com essa perspectiva de cognição, estamos inseridos em um nicho ecológico e fazemos muitas conexões fora do cérebro. Além disso, os limites que transcendem o cérebro e os processos conscientes (*awareness*) incluem o inconsciente coletivo e todo o caldo do imaginário que envolve a experiência de existir como ser humano” (*Ibid.*, pp. 67-68). Nesse escopo, recuperamos a noção de “ação pianística” (Póvoas, 1999) em paralelo com a atuação cognitiva apontada em Maturana e Varela (1996) que definem “cognição como uma ação efetiva, uma ação que permita a um ser vivo continuar sua existência em determinado meio ao produzir aí seu mundo”.

Além disso, tais referências à consciência encontradas nos trabalhos que tentam conceituar corpo, muitas vezes remete diretamente a uma racionalização para organização mental e planejamento interno-externo das ações corporais. Por outro lado, o significado da palavra *awareness*, mencionada por Bezerra (2023), sugere um deslocamento desde uma abordagem conceitual-mecanicista para uma abordagem “somática” conforme é elaborado na literatura pianística. Tal direcionamento surge na busca de metodologias que incluem investigação de corpo em movimento na técnica por meio de aproximações teórico-práticas como por exemplo Técnica Alexander (Alvim, 2022; Oliveira Filho, 2020) e Técnica Klaus Vianna (Pontes, 2018), assim como Método Feldenkrais (Fraser, 2021) e Eutonia de Gerda Alexander (Cicarelli, 2023). Cicarelli (2023, p. 42) defende que estudantes de piano podem incluir experiências advindas desses tipos de técnicas somáticas em sua prática instrumental, no intuito de gerar um “arcabouço de vivências corporais conscientes, que podem ser transferidas na construção de um alicerce sensorial da técnica pianística”.

Neste caso, identifica-se um posicionamento unificador que enxerga corpo vivido como acionador dos processos criativos em performance musical. Nesta abordagem, soma, ao invés de ser apartado e distanciada do fazer musical e das relações performativas por uma situação de submissão, ora ao padrão técnico-mecânico (adestramento do corpo), ora ao texto musical (adestramento da mente), seria direcionado a uma “escuta de si”, desencadeadora de “percepção” e “atenção” que podem conduzir a uma atitude de “investigação” e “experimentação” próprias diante do fazer técnico-musical (Miller, 2007; Bittar, 2012).

5. Possíveis caminhos performativos para musicistas atuantes em cena

A possibilidade de desvio e ruptura à mentalidade considerada ao início deste texto, identificamos conforme o pensamento de Bittar (2012) que percebe como a performance musical se articula dentre paradigmas e desafios que se impõem à sua atividade. A necessidade de performance e de um corpo presente em música leva a autora a buscar fontes nas artes performativas e educação somática. No sentido de esclarecer com maior detalhamento sua proposta entre artes, a flautista declara o seguinte objetivo: “buscar conceitos, técnicas e princípios para a performance musical não encontrados na musicologia e na técnica do instrumento, [...] encontrados na dança e no teatro, modernos e contemporâneos, que têm como cerne da formação do ator e do dançarino, o performer e seu corpo”. Nesse sentido, a autora defende a percepção corpórea do músico o qual “intervém e dá forma” (Bittar, 2012, p. 136) em ato músico-performativo. Assim como encontramos caminhos de atuação cognitiva, buscamos caminhos de atuação artística, sendo oportuno vislumbrar diálogos entre música e áreas que estudam corporeidade, performatividade, teatralidade e uma dimensão somática já reconhecida nos autores apresentados anteriormente. As quais direcionam proposições somáticas em música ao investigar interações entre corporeidade e percepção.

No campo de comunicação e semiótica, Greiner (2005, p. 12) identifica um caráter “indisciplinar” nos estudos sobre corpo que leva a uma rejeição “da hegemonia epistemológica e dos dualismos corpo/mente e natureza/cultura”. Em continuidade, Porto (2004, p. 104) acrescenta que “Tocar um instrumento é corpóreo [...] O corpo ‘performa’ e encena a comunicação, sua própria história. Uma performance musical permite, conseqüentemente, uma comunicação real, pois inelutavelmente, não existe comunicação que não seja performativa”.

Nos estudos teatrais, Nunes (2009, pp. 234-236) destaca semelhantes teorias cognitivas que discutem o dualismo entre corpo e mente na ação humana, neste campo epistemológico a autora observa metodologias para o trabalho do ator que têm como ponto de partida uma “unidade psicofísica” e a própria ação do corpo. Para a autora “O ato pensante e o ato consciente passam a ser entendidos como implementados no corpo em ação no mundo, não mais como atributo de uma razão descolada ou anterior à experiência”. Diante disso, Nunes (2009, p. 233) investiga experiências teatrais que possibilitem ao “ator pensar através de suas ações”. Tais questões são pertinentes ao trabalho musical, uma vez que, predominantemente, o corpo do músico é abordado por uma perspectiva “mecanicista” e instrumentalista que tende a ser racionalizada em operações mentais. No entanto, segundo a autora, o teatro pós-dramático e discussões cognitivas enxergam o corpo de forma estrutural, processual e dinâmica, partindo da integração entre percepções-sensações. No sentido teatral aplicado à prática pianística, encontramos trabalhos de Brito (2018; 2023), Parisoto e Sastre (2015), Bonafé e Holanda (2022), que utilizam sistemas expressivos de Rudolf Laban, para construção de movimentos músico-instrumentais junto a diferentes repertórios.

Em contato com fontes do teatro pós-dramático, quais sejam, Hans-Thies Lehmann, Jerzy Grotowsky e Eugênio Barba e junto aos conceitos de “teatralidade” e “performatividade” em Josette Férral, Bittar (2012, pp. 104-105) busca uma transformação dos modos de expressão em música, gerando reencontros “com a possibilidade de performance, a necessidade de performance e, acima de tudo, um re-encontro com o eixo da performance que é o músico performer” (Bittar, 2012, p. 178). Paralelamente, suas fontes de dança contemporânea a partir de Klauss Vianna conduzem a um “trabalho de desautomatização através do corpo acordado, que gera presença e dilatação para o músico” o qual se encontra em uma “linha tênue entre texto, trabalho técnico e ato. Numa constante troca entre performance e corpo, uma performance antes da performance, ou uma performance já em performance” (Bittar, 2012, p. 207). Em oposição à busca técnica pelo virtuosismo, a autora observa a prática de educação somática no âmbito da dança como uma oportunidade para um trabalho sutil contido na

pesquisa corporal própria de cada pessoa, a qual se desvia do controle de um corpo adestrado para o acúmulo de meras habilidades.

Diante disso, Bittar (2012, p. 181) propõe a investigação técnica e perceptiva de cada artista como se acontecesse um jogo de “corpo-a-corpo travado entre o músico performer consigo mesmo e entre o músico performer e o instrumento musical”, dando a entender sentidos contrários à performance gerada por operações disciplinares sobre a docilidade dos corpos (Foucault, 2007). Bittar (2012, p. 55) apresenta performance musical como ato, “uma operação, um fazer” através do qual cada “gesto perceptivo” exercido pelo corpo tem o potencial de gerar música de maneira “atualizada”, ou seja, os sons que se encontravam na memória do atuante são realizados no instante presente da performance em forma de matéria sonora. Pelo viés da experiência no trabalho do performer musical também é possível enxergar um corpo disponibilizado e aberto para uma experiência concreta, no aqui-agora a partir do saber sensorial e da percepção.

Esse caminho⁴ direciona à dança contemporânea e à educação somática por meio da própria prática da Técnica Klauss Vianna sistematizada por Miller (2007, pp. 51-52) Em linhas gerais, a Técnica Klauss Vianna traz como núcleo o acordar do corpo, fazendo emergir a sua disponibilidade para a investigação do corpo em relação ao próprio corpo, sob gravidade, em movimento, no espaço, em relação aos outros corpos, no cotidiano e, a partir daí, em práticas extra-cotidianas, como nas artes presenciais, por exemplo. O embasamento dessa técnica localiza-se em diversos tópicos corporais trabalhados em três estágios, a saber: (1) processo lúdico: presença, articulações, peso, apoios, resistência, oposições e eixo global, (2) processo dos vetores: que trabalha sensibilização das direções ósseas a partir do mapeamento “sensoperceptivo” de oito vetores, dos pés até o crânio: metatarsos, calcâneos, osso púbico, sacro, escápulas, cotovelos, metacarpos e sétima vértebra cervical, e (3) processo criativo e/ou processo didático. A proposta somática da Técnica Klauss Vianna oferece um caminho para ações transformadoras dentro da didática e da prática em música, onde performer, provido de seu corpo, tem em si mesmo o estímulo para seus processos, assim como sugere Miller (2007) nas ações artísticas em dança e teatro.

Dessa maneira, encontramos um arcabouço que permite reformular procedimentos artísticos em música, aqui explanados do ponto de vista de uma revisão bibliográfica entre ação pianística e estudos atuantes e somáticos vindos de outros campos artísticos.

Considerações finais

Ao analisarmos diferentes abordagens sobre a relação entre corporeidade e performance musical, especialmente no contexto da técnica pianística, percebemos uma variedade de perspectivas e metodologias empregadas. Conforme observado junto à bibliografia, a dicotomia histórica entre corpo e mente é gradualmente substituída por uma visão mais integradora e holística. Enquanto abordagens mecanicistas e neurofisiológicas abordam corpo com viés funcionalista, abordagens corporificadas e somáticas promovem uma integração sensorio-motora apropriada à prática artística expressiva. Essas novas visões reconhecem a importância do sentido cinestésico e da propriocepção, valorizando a experiência corporal direta e a conexão entre movimento e cognição. Nessa direção, a investigação da corporeidade no contexto da técnica pianística encontra possibilidade de superar noções hegemônicas de treinamento e buscar seu próprio caminho de “desautomatização”, escuta sensorial e disponibilização somática. Ao identificar diferentes atributos de corpo no âmbito de

⁴ Bittar (2012, p. 194) aponta possibilidades somáticas para levar o corpo à cena, visto que: “Nesse caminho para re-contextualizar a técnica na performance em música partindo de um corpo acordado e da ampliação da atenção através desse corpo, encontrei [a autora] nas aulas da Técnica Klauss Vianna fundamentação para meu processo de investigação de um corpo cênico do músico em música e os elementos para uma didática somática da música”.

pesquisa explorado, vislumbramos a possibilidade de valorizar a corporeidade de musicista enquanto agente em experiência musical, promovendo abordagens de pesquisa em performance musical capilarizadas entre outras artes e amparada em estudos cognitivos atualizados, enfatizando uma expressão aprofundada e encarnada com os sentidos de fazer música.

Referências

- Almeida, A. Z. (2011). Por uma visão de música como performance. *Opus*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 63-76.
- Alvim, I. C. P. (2022) *Perspectivas sobre o ensino-aprendizagem do piano pelo Método Suzuki no Brasil*. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Música: Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Araújo, M. D. S. (2020). O conceito de corpo e a expressividade musical: uma crítica fenomenológica sobre a abordagem mecanicista no ensino de piano. *Revista Música Hodie*, v. 20, Universidade Federal de Goiás, Goiânia.
- Bezerra, D. M. (2023). *Pianismo, pianear e o processo de individuação na perspectiva da cognição 4E: uma autoetnografia*. 255 f. Tese (Doutorado em Engenharia e Gestão do Conhecimento) - Centro Tecnológico, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, Brasil.
- Bittar, V. M. F. (2012). *Músico e ato*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Federal de Campinas, Campinas, São Paulo.
- Bittar, V. M. F. (2021). Músico hiato, músico e ato, músico em ato. In: *MusiCS: Musicologia histórica, composição e performance*. A. T. C. Piedade, M. T. Holler (Org.) – Curitiba: CRV, 2021, pp. 213-247.
- Bonafé, G. M. & Holanda, J. (2022). O movimento corporal na preparação e performance musical da obra *Sete peças para piano* de Amaral Vieira. In: *PERFORMA CLAVIS, 7. Anais [...] São Paulo, UNESP*.
- Bouyer, G. C. (2006). A “nova” Ciência da Cognição e a Fenomenologia: Conexões e emergências no pensamento de Francisco Varela. *Ciências & Cognição*, 7(1), 81–104.
- Brandão, A. J. S. (2010). Téchne: entre a arte e a técnica. *Revista Litteris*, v. 5.
- Brito, M. S. S. (2018). *A construção da performance das seis danças romenas de Béla Bartók: memorial de um processo criativo centrado no corpo*. 116 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil.
- Brito, M. S. S. (2023). *Fazendo o piano cantar: uma pesquisa artística sobre o aprendizado do cantabile através de uma abordagem holística*. 185 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil.
- Cicarelli, R. R. (2023). *O desenvolvimento da relação interativa corpo-piano a partir de ferramentas pedagógicas que propiciam o despertar da consciência corporal*. Escola de Música e Belas Artes, UNESPAR.
- Cook, N. (2006). Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. (Fausto Borém, tradutor). *Per Musi*. Belo Horizonte: n. 14, p. 5-22.
- Foucault, Michel. (2007). *Vigiar e Punir – Nascimento da Prisão*. Trad. Raquel Ramallete. 34. Ed. Petrópolis: Vozes.
- Foucault, M. (2014). *Vigiar e punir: nascimento da prisão*; ed. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Fraser, A. (2021). O aprimoramento da organização física do músico como ferramenta para atingir uma refinada prática musical. Barancoski, I (Trad.). *DEBATES - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*, UNIRIO, v. 25, n. 1.
- Greiner, C. (2008). *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. 3ª edição, São Paulo: Annablume.
- Harnoncourt, N. (1990). *O Discurso dos Sons-caminhos para uma nova compreensão musical*. Marcelo Fagerlande (trad.) 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Houaiss, A. (2001). Villar, M. S. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Jaëll, M. (1896). *La musique et la psychophysiologie* (Vol. 153). Baillière.
- Kaplan, J. A. (1987). *Teoria da Aprendizagem Pianística*. Porto Alegre: Movimento.

- Kuehn, F. M. C. (2012). Interpretação – reprodução musical – teoria da performance: reunindo-se os elementos para uma reformulação conceitual da(s) prática(s) interpretativa(s). *Per Musi*, Belo Horizonte, n.26, p.7-20.
- Kuehn, F. M. C. (2010). Reprodução, interpretação ou performance? Acerca da noção de prática musical na tradição clássico-romântica vienense. In: SIMPOM, 1, Rio de Janeiro. *Anais [...]* Pesquisa em música: novas conquistas e novos rumos. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, p.747-757.
- Maturana, H. R.; & Varela, F. G.; (1995). *A árvore do conhecimento: as bases biológicas do entendimento humano*. Tradução Jonas Pereira dos Santos. Campinas: Editorial PSY II, 281 p.
- Melo, L. B. (2019) *A busca por uma técnica pianística saudável, musical e eficiente: um diálogo com quatro participantes*. 168 f. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- Merleau-Ponty, M. (1999). *Fenomenologia da percepção*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes.
- Milani, M. M. *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. 186 f. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.
- Miller, J. (2007). *A Escuta do Corpo – sistematização da Técnica Klauss Vianna*. São Paulo: Summus.
- Nascimento, L. M. do. (2020). Como é ser um enativista. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade Estadual de Campinas. <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2020.1128862>
- Neves, N. (2008). *Klauss Vianna: estudos para uma dramaturgia corporal*. São Paulo: Cortez.
- Nunes, S. M. (2009). *As metáforas do corpo em cena*. São Paulo, Annablume/UFES.
- Oliveira, L. F. (2014). O estudo da música a partir do paradigma dinâmico da cognição. *Percepta – Revista de Cognição Musical*, v. 2, n. 1, p. 17-36.
- Oliveira, L. F. (2016). O debate sobre o representacionalismo nas Ciências Cognitivas. *Kínesis*, v. 8, n. 17, p. 85-114.
- Oliveira Filho, M. T. G. (2020). *Abordagem Kaplan: sistematização de uma metodologia de ensino de piano*. 2020. f. Tese (Doutorado em Música) - Centro de Comunicação, Turismo e Artes: Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2020.
- Parisoto, B. & Sastre, C. (2015). Cadê meu corpo? Atrás do piano! Investigação de um bailarino sobre sua prática pianística. In: Encontro de Pesquisa em Arte da FUNDARTE-RS, *Anais [...]* Seminário dos Grupos de Pesquisa da UERGS, Montenegro. v. 15, n. 8, p. 236–242.
- Pontes, Vânia Eger. (2018). *Trajetórias do movimento na performance de técnicas estendidas ao piano*. 2018. 246 f. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- Porto, N. T. (2004). O corpo como mídia na música contemporânea. *LOGOS 20: Corpo, arte e comunicação*, v. 11, n. 20.
- Póvoas, M. B. C. (1999). *Controle de movimento com base em um princípio de relação e regulação do impulso-movimento: Possíveis reflexos na otimização da ação pianística*. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- Santana, F. V. (2016). A pedagogia pianística de Antônio de Sá Pereira e a pertinência de sua adoção contemporânea para o ensino do piano. Em: SIMPOM. UNIRIO: 13 jun.
- Storolli, W. M. (2011). O corpo em ação: a experiência incorporada na prática musical. *Revista da ABEM*, Londrina, v. 19, n. 25, p. 131-140.
- Varela, F. Thompson, E. & Rosch, E. (1993). *The embodied mind*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Vianna, Klauss. *A dança*. 5. ed. São Paulo: Summus, 2008. 117
- Zumthor, P. (1993). *A Letra e a Voz- a “Literatura” Medieval*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa P. Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras.
- Zumthor, P. (2007). *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify.