

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
CURSO DE MÚSICA

O diálogo entre a prática disciplinar e a reelaboração constante do corpo do músico durante a ação musical

Uberlândia, setembro de 2022.

ANA LUÍZA FERNANDES SILVA

O diálogo entre a prática disciplinar e a reelaboração constante do corpo do músico durante a ação musical

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado em cumprimento de avaliação da disciplina GMU054 Trabalho de Conclusão de Curso do Curso de Licenciatura em Música, sob orientação do Prof. Dr. Celso Luiz de Araújo Cintra.

Uberlândia, setembro de 2022.

RESUMO

O presente trabalho ensaia reflexões sobre o corpo do músico instrumentista, visto a partir da disciplina como um componente da constante elaboração de habilidades técnicas. A partir de generalidades acerca da ação humana, busca conceituar uma *ação musical* dirigida aos aspectos de intencionalidade e permeada por determinantes acerca do instrumento e da composição de formação a ele atribuída.

Palavras-chave: corpo do músico; ação musical; disciplina.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	4
i. O corpo sob o paradigma filosófico de investigação	5
ii. Ações corporais do músico instrumentista na relação com os componentes intrínsecos de sua técnica instrumental: definindo <i>ação musical</i>.....	6
iii. Práticas disciplinares e os novos paradigmas da <i>escritura</i> musical.....	8
PARTE I – Ação Musical: elaborando um modo de observação	14
1. Ação Musical <i>versus</i> Performance.....	14
PARTE II – Do corpo e sua materialidade: corpo e poder disciplinar	19
2. O corpo visto pela filosofia como experiência do fenômeno – Merleau Ponty.....	23
3. O corpo em construção de um saber – um recorte da proposta epistemológica de Michel Foucault na obra <i>Vigiar e Punir</i> (1975)	27
4. O corpo do músico na relação com o <i>poder disciplinar</i> como aspecto qualitativo da sua ação musical: um corpo possível na relação com a <i>escritura</i>.....	35
CONSIDERAÇÕES FINAIS	38
REFERÊNCIAS	41

INTRODUÇÃO

A elaboração sistemática do conhecimento musical como um produto humano pode unir os mais diversos ramos de conhecimento. Por compreender pressupostos próprios dessa natureza diversificada de conhecimento, o conhecimento musical é entendido como um complexo de saberes em que predominam aspectos objetivos e, sobretudo, subjetivos das práticas em música de quaisquer naturezas.

Aqui proposto sob o ponto de vista ocidental, o conhecimento musical propiciou a produção de uma vasta literatura e também a legitimação de práticas e discursos musicais específicos deste campo epistemológico. Podemos identificar características de um dado objeto de pesquisa em música que, pela disposição de seus elementos constitutivos, o caracteriza de modo dialético se considerarmos as intersecções com outros saberes. Apesar da especificidade de uma subárea e sua atenção dada a um objeto (quais sejam: musicologia, técnica instrumental, ciências humanas etc.), a influência que os estudos e resultados das atividades de alta performance investigativa e acadêmica de outra subárea referenda ação positiva, tendo-se em vista uma possibilidade de potenciais problemas, em várias questões musicais, sob o prisma da experiência corporal.

Sobre este aspecto há desde questões mais generalizadas até aquelas em que se observa uma proximidade com a linguagem técnica da música e seu fazer técnico. Em sua *Entrevista sobre a Música* o compositor Luciano Berio (1981, p. 9-10) alerta para o fato de que há tantos modos de se entender música quantos indivíduos que a ela queiram se dedicar. Ao discorrer sobre a totalidade da experiência musical, admitindo haver distinção entre os modos de manifestação e as funções da música, o compositor ressalta que os modos e as funções da música não são a música em si. Para ele este tipo de contradição, “motor do mundo humano”, leva a uma compreensão de que “o sentido é frequentemente reduzível ao conhecimento e vice-versa” (BERIO, 1981, p. 9-10). No contexto dessas contradições modernas, reside também a prática musical instrumental pessoal/individual enquanto um dado complexo e de sentidos intercambiáveis, em que sua intermediação se torna possível ao admitirmos a ação do ser humano, não apenas sobre as coisas, mas em conjunto com elas. Portanto, ao entender que tanto os sentidos atribuídos à música e ao processo musical, quanto o conhecimento que deles se têm, são “produtos” humanos, o debate entre um e outro realoca as condições de pesquisa do músico instrumentista teórico-prático que, neste trabalho, se delineiam a partir de

perspectivas metodológicas investigativas da natureza do seu corpo humano em ação com o instrumento musical e a composição a ele atribuída.

i. O corpo sob o paradigma filosófico de investigação

No âmbito reflexivo pretendido aqui, um recorte do legado filosófico sobre o corpo que percorre o século XVIII até a Era de Marx (1818–1883) nos permite destacar duas ideias básicas: a primeira se refere à realidade independente do corpo (em relação à alma); a segunda se refere a como as duas realidades combinadas formam o ser humano. Partimos então entendendo que seus apontamentos metodológicos são, de modo geral, indissociáveis do contexto histórico de emergência das ciências humanas; ademais, estas duas ideias apresentam possibilidades de se entender o corpo sob a ótica das condições materiais da existência do homem.

Para a concepção materialista dialética que considera os esquemas de realização humana, a matéria em movimento é tomada como a base explicativa para os fenômenos no mundo (MELANI, 2012). Neste raciocínio, o corpo se liga à realização humana justamente por esta se dar numa esfera humana e material, deixando de ser o corpo apenas um agente ou um associado da realização humana. De outro lado, a realidade social em constante mudança confronta as definições essencialistas acerca do homem, propiciando pensar o corpo e a reflexão sobre ele a partir de sua conformação social.

À vista disso, na abordagem materialista sobre o corpo, se observará que a importância dada à realização humana enquanto dinâmica do próprio corpo em atividade, associada aos padrões capitalistas de organização social, abrirá precedentes teóricos específicos quanto ao homem e sua relação com o trabalho. Em sua VIII Tese sobre Feuerbach, Marx discorre sobre a práxis, aqui entendida como ação humana e a reflexão sobre essa ação: “toda vida social é essencialmente prática. Todos os mistérios que levam a teoria para o misticismo encontram sua solução racional na **práxis** humana e na compreensão dessa práxis” (MARX *apud* MELANI, 2012, p. 66, *grifo* do autor). Ou seja, tanto a ação humana tratada aqui em termos genéricos, quanto a reflexão sobre essa ação, se apresentam enquanto ângulos de investigação pertinentes aos novos paradigmas de pesquisa sobre o corpo humano em movimento.

A ação/realização humana em associação a padrões capitalistas de organização social revela uma das perspectivas materialistas. Essa perspectiva emerge quando a ação humana é reconhecida enquanto um aspecto formativo de sua humanidade. A partir da

ideia central de que o homem interfere na Natureza para suprir suas necessidades, modificando-a, ao passo que também se modifica a si mesmo, a concepção materialista destaca o papel do trabalho como fonte de toda a riqueza, e como o responsável pela transformação do ser humano. De um modo genérico, nesta perspectiva, o corpo emerge desgastado e subjugado “aos ditames da reprodução capitalista” (MELANI, 2012, p. 69).

Tal discussão metodológica proposta pelo materialismo histórico dialético em torno da questão do corpo e da sua relação com o trabalho, uma vez que é pelo trabalho que o homem se relaciona com a natureza e com os outros homens produzindo sua existência material, é um dos contrapontos importantes ao idealismo¹ e ao materialismo primitivo no âmbito da Filosofia. Se considerarmos as novas perspectivas de reflexão e compreensão filosófica no que se refere ao homem e à sociedade, localizadas historicamente no âmbito dos séculos XVIII e XIX _ uma vez que neste contexto a disciplinarização dos saberes e a emergência de ciências humanas específicas pressupõem maior difusão de conhecimento e por consequência a multiplicação de olhares e relações com o conhecimento _ identificamos, a partir do materialismo histórico dialético, possibilidades teórico-filosóficas para a construção dos diálogos conceituais pretendidos por este trabalho.

ii. Ações corporais do músico instrumentista na relação com os componentes intrínsecos de sua técnica instrumental: definindo *ação musical*

Os apontamentos levantados propõem a delimitação de um painel bibliográfico geral em que a transversalidade entre componentes filosóficos, históricos e teóricos da ação humana abre questionamentos importantes sobre os processos e abordagens metodológicas na produção do conhecimento humano. Dirigindo as reflexões a partir do termo *ação* identificamos, no contexto histórico do século XIX, um campo prático de realização da experiência material constituído pela natureza política e econômica da Revolução Francesa, em 1789. Enquanto novas possibilidades de se pensar a realidade a partir de uma materialidade, os processos concomitantes de ruptura e estabelecimento

¹ Idealismo, definido aqui de modo genérico, é qualquer doutrina que considera fundamentalmente mental a Natureza da realidade (Blackburn, Dicionário Oxford de filosofia, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 190.)

de novas contradições se caracterizam nessa proposta de reflexão, por exercerem influência sob a vida humana, tanto na esfera pública quanto na esfera privada.

Nesse sentido a construção de novas tendências metodológicas pertinentes ao surgimento das ciências humanas, no contexto histórico do século XIX, baseia-se na tentativa de compreender uma série de crises sociais instauradas que vão desde os processos capitalistas gerais de produção até a situação do próprio conhecimento científico na sua relação com a sociedade humana.

Neste trabalho, o contexto em que surgem essas novas tendências metodológicas é o próprio veículo que oportuniza pensarmos a ação humana sob uma generalidade conceitual que, por seu nível de alcance, admite reflexões pertinentes aos campos do pensamento e do fazer artístico musical atualizado, o qual associe às práticas de estudo e aquisição técnicas por intermédio da escritura e discurso musicais, as implicações das práticas disciplinares sobre o corpo individual do músico instrumentista teórico-prático.

Logo, uma reflexão em torno das ações empreendidas pelo músico instrumentista em contato com seu instrumento musical, nos reporta ao universo semiológico das práticas de *performance*, uma vez que é nessa situação que o músico instrumentista se prontifica a dirigir intencionalmente toda sua movimentação corporal no espaço.

Enquanto possibilidade conceitual dentro das práticas interpretativas, a abertura à intencionalidade como fator indissociável do ato em si mesmo, demonstra que o próprio fazer artístico decorre deste ato. E nesta perspectiva de *intencionalidade do ato*, o músico instrumentista estabelece todo um esquema deliberado e direcional de movimentação corporal, aspecto este que no contexto deste trabalho, se dirige à configuração de hábitos de estudo tanto adquiridos quanto aqueles em formação durante a ação musical.

Nessa perspectiva, admitimos que as ações que o músico instrumentista estabelece com e no seu instrumento são ações corporais altamente complexas dirigidas por ele próprio a partir de um sistema simbólico-gráfico (na medida em que se dirige constantemente ao material escrito, e percebe ele mesmo com sua memória), que, por suas especificidades, requerem dele uma postura dinâmica de constante adaptação/aprendizagem.

Observamos que um recorte dos referenciais bibliográficos dirigidos às generalidades técnicas de uma aprendizagem instrumental específica, e que se referem necessariamente à literatura específica de um instrumento, nos apresenta dados

bibliográficos convergentes a respeito dos processos de aprendizagem e aquisição de habilidades técnico-instrumental-musicais.

São dados estabelecidos pela bibliografia especializada a partir de critérios e práticas em que o objetivo principal é a transmissão de dados corporais, ora tratados como eventos isolados, ora tratados em combinação com outros eventos, destacando-se o aspecto pedagógico e também criativo das práticas interpretativas em música. O relevo a esse dado bibliográfico se justifica na compreensão de que, para o intérprete, os atributos de sua técnica são e estão indissociáveis de sua prática em constante adaptação, ou enfim, de sua *ação musical*. Por outro lado, admitimos que as práticas pedagógicas, podem adquirir conformações bastante pessoais e por conseguinte revelar características de um modo particular de trabalho interpretativo, o que em aspectos práticos podem ser justificativas para a abertura às manipulações de execução instrumental-musical possíveis ao intérprete, sendo estas possíveis por sua técnica em constante elaboração.

Nessas condições fenomenológicas de tratamento da aprendizagem em que o músico instrumentista constantemente está inserido, considerando que a multiplicidade e amplitude de seus processos de aprendizagem têm relação com a manifestação de suas habilidades instrumentais, a legitimidade das práticas interpretativas se direciona até componentes disciplinares específicos. Dito de outro modo: a problemática criada pela ação musical representa uma possibilidade tácita de reflexão, tanto sobre as práticas interpretativas, quanto sobre os processos disciplinares de aquisição de habilidades e de formação de hábitos corporais, o que, para o músico instrumentista, representa a própria materialização de seu *métier* técnico perceptível e em constante elaboração.

iii. Práticas disciplinares e os novos paradigmas da *escritura* musical

Até aqui, as reflexões empreendidas no contexto da música ocidental e seus sistemas de código apontam para uma característica da relação estabelecida entre o corpo – nessa perspectiva de sua *ação musical* – e os múltiplos processos disciplinares geridos na aprendizagem instrumental. Destacamos também que a aprendizagem instrumental e a aquisição de habilidades técnicas são fatores indissociáveis da prática interpretativa, uma vez que esta se baseia no contato dinâmico entre o músico e a própria escrita musical de seu instrumento.

Tais apontamentos nos abre uma importante hipótese acerca dessa definição de *ação* que esboçamos aqui, em contraponto às práticas interpretativas. Num raciocínio analógico tomaremos um evento musical em seus potenciais expressivos e estéticos, sendo que tais potenciais só podem existir no momento em que a ação musical² ocorre. Portanto, sendo uma ação imbuída de intencionalidade, essa (des)construção do conceito de *ação musical* trata genericamente de técnicas de estudo e aprendizagem, oriundas na ação constantemente disciplinada do corpo.

Concluimos disto que um dado evento musical é mesmo um diálogo. Proposto no estabelecimento de um “jogo de forças” entre as possibilidades atuais do corpo do músico, em postura interpretativa, e as propostas percebidas por ele nesse contato dinâmico com a partitura, esse diálogo é o que poderia qualificar um evento enquanto musical e estético. Tal jogo de forças permite que se entenda o corpo do músico por meio de sua própria ação corporal ante a notação musical desenvolvida no ocidente.

O ponto de encontro central destas inferências se dá no eixo de abertura a novos paradigmas de reflexão que consideram em última instância o ato composicional como um fazer dinâmico e participativo, em que a *escrita* é a própria possibilidade de surgimento de novas *escrituras*. Nessa perspectiva podemos considerar também que

a escrita não pode ser entendida como um simples código secundário que registra a intenção composicional. A escrita seria, na verdade, o próprio ambiente das possibilidades de construção dessa organização musical, da geração de *escrituras*. (ZAMPRONHA, 2000, p. 15)

Considerando os aspectos semiológicos desta discussão, uma vez que a compreensão deste “código” requer a proximidade com seus sistemas de limitação e de expansão dos significados propostos na dinâmica mesma da *escrita* musical, a própria composição passa a ser vista a partir da *notação*, entendida não como um mero sistema ou um código secundário, mas, sobretudo vista pelo novo paradigma como um “contínuo de possibilidades”. Assim, como afirma o compositor/autor Edson Zampronha, a virada para um novo paradigma composicional consiste na compreensão de que “a forma de escrita é que possibilita o surgimento de certas formas de escritura musical empregadas na

² Esta ação musical, portanto, compreende todo o tipo de ação do músico em e com seu instrumento, e não apenas a *performance* numa situação de concerto ou avaliativa.

composição” (2000, p.15), compreensão esta que busca aproximar a prática instrumental às práticas discursivas em música.

Destes apontamentos, abrindo o campo para uma discussão em comum em relação aos aspectos dos discursos recorrentemente aceitos sobre o corpo, guiar a compreensão acerca das qualidades de natureza material do corpo, bem como aceitar ou instituir a compreensão que se possa ter dele como uma parte da constituição humana são evidências da postura investigativa tanto da ciência quanto da filosofia modernas, em pleno desenvolvimento nos séculos XVI e XVII.

Sob o ponto de vista dos pressupostos teórico-metodológicos basilares da ciência moderna, os quais se aproximam dos “sistemas de pensamento”, atributos cartesianos são postos em confrontação positiva aos atributos corporais, sobretudo quando compreendemos historicamente que a concepção clássica de corpo se baseia numa ampla doutrina de instrumentalidade (ABBAGNANO, 1982, p. 196-197). Neste sentido, empreenderemos ao longo do trabalho uma discussão mais detalhada no que tange ao dualismo cartesiano, em direção a identificarmos que tais aspectos do discurso que acentuam um caráter divisível deste corpo (humano), considerando que as transformações que ocorrem nele se dão num plano material e num plano sensível, se configuram em limitações de cunho didático e pedagógico quando da aquisição de habilidades músico-técnico-instrumentais.

Do que apresentamos aqui, fica claro que uma possível leitura que se faça do corpo como um agente das ideias, uma espécie de “decodificador de um código”; ou por outro lado, uma leitura que não considere a relevância de discutir e avaliar os pormenores das aptidões perceptivas pessoais necessárias à resignificação de um dado musical no momento mesmo da ação, podem se conformar em limites à auto-observação na performance, seja pública ou isolada.

Apesar de projetar questionamentos sobre a atividade daquele músico que em geral se dedica exclusivamente a um instrumento e dirigindo a discussão para esclarecimentos sobre o estado de conhecimento de seu próprio corpo, a temática deste trabalho surge de um interesse em abordar possíveis discussões sobre a atividade mesma deste músico em e com seu instrumento, atividade que procuraremos aqui definir como *ação musical*.

A abordagem que pretendemos para o conceito de *ação musical* é aquela vista como antinatural. Por ter essa característica de não se basear no “natural” como um elemento a priori (estando, portanto, mais próxima dos elementos do processo) e entendendo também

que há um grau necessário à elaboração dessa ação, tomamos aqui essa acepção: a de que a ação musical do músico teórico-prático perpassa sua prévia preparação, sendo emersa de um trabalho assíduo de *disciplina* do corpo, que deve num primeiro momento se disponibilizar ao que a partitura propõe. Todo foco na *disciplina* como o agente que intermedeia a realização da ação e que também interfere sobre ela, torna-se fundamental para o desenvolvimento deste trabalho.

Deste modo, a pesquisa foca na relação entre o corpo e a ação musical, sendo esta relação mediada pela disciplina como agente que transforma possibilidades diferentes de um evento ou dado sonoro em um resultante da ação, em aspectos interpretativos. Para isso se fundamenta nos escritos e trabalhos teóricos de autores compreendidos na grande área das ciências humanas e da filosofia moderna e contemporânea e no campo da música.

Na Primeira Parte proponho o diálogo em torno da *ação musical*. A partir das generalidades do processo interpretativo do músico instrumentista que considera a situação de *performance*, traçaremos um campo dialógico acerca do fenômeno da percepção na atividade instrumental. A intenção deste diálogo é (re)considerar, nos aspectos da própria aprendizagem, os modos pelos quais o músico instrumentista estabelece seus hábitos de aprendizagem, numa analogia à própria compreensão sobre os elementos da técnica enquanto o conjunto de operações eficazes, possíveis e ergonomicamente coerentes, que o corpo individual/próprio adquire na intenção de equilibrar corpo, texto musical e instrumento, durante a ação musical.

Na Segunda Parte discuto a construção das concepções de corpo e disciplina como fenômenos que emergem de um modo muito específico na sociedade ocidental, a partir dos séculos XVII e XVIII. Tais estudos são empreendidos por Michel Foucault (1926-1984) em grande parte na sua obra *Vigiar de Punir*, de 1975, o que traz para este trabalho uma reflexão acerca dos processos de aprendizagem do músico instrumentista, o que intencionalmente dirigiu nosso esboço conceitual de *corpo* do músico. Para isto, proponho um destaque com relação aos aspectos fenomenológicos gerais em que essa leitura, no âmbito da filosofia contemporânea, pode ser feita.

Ao delinear a problemática da pesquisa, esse trabalho localiza referências em alguns campos das ciências humanas, além das referências no campo musical que justifiquem o pretensão diálogo com a prática musical instrumental disciplinar. Essa problemática advém principalmente das minhas percepções de *performances* de músicos diferentes e, não menos, da percepção do meu próprio processo musical instrumental.

Refletindo a partir dessas percepções, propus questionamentos sobre o processo anterior à *performance* e que configuram o próprio processo de aquisição das habilidades musical-instrumentais, o que resultou em perguntas de caráter exploratório no projeto inicial. Naquele momento, a partir de perguntas gerais que apontavam para uma característica de “dicotomia” entre corpo e mente, ação física e intenção mental, ato disciplinado e ato livre, pude entender que é justamente na separação entre estes aspectos que residia minha temática principal. E esse processo me levou a pensar na relação que o músico estabelece entre o seu corpo e a disciplina em direção à compreensão do que chamamos aqui de *ação musical*.

Sendo assim, a partir da definição de uma ação musical que revela os elementos intrínsecos de uma semiologia corporal em constante elaboração, sendo possível clarificar com a formulação das perguntas iniciais de pesquisa os conceitos principais utilizados para o diálogo bibliográfico pretendo neste trabalho: como a interação que se estabelece entre o corpo do músico e a escrita musical possibilita a convergência de um mecanismo específico de *poder disciplinar*? E que potenciais metodológicos/pedagógicos/interpretativos podem surgir ao se pensar o estado de conhecimento do músico instrumentista acerca de sua ação musical, própria de seu corpo, a partir de seus hábitos disciplinares?

Destas questões o objetivo geral é compreender o corpo do músico na relação com sua ação musical, elaborada a partir do contínuo perceptivo e de mecanismos disciplinares específicos de seu instrumento musical.

Dos objetivos específicos proponho compreender, a partir de uma visão de corpo, o conceito direcional de disciplina presente no processo de aprendizado da ação musical do músico e clarificar os elementos da ação musical em torno da escrita musical e do instrumento.

Proponho, a partir disso, que o estudo do que venha a ser *ação musical* leva em conta as possibilidades atuais do “corpo prático”, um corpo experienciável, que detenha um conhecimento que não seja possível de ser visto apenas em sua ação física, contudo em sua ação imanente: num tipo de apropriação da ação que, sendo continuamente reflexiva, dota o corpo de um *saber específico*.

Assim quando se entende o corpo do músico como marca de sua individualidade, sendo esta resultante de um processo disciplinar justificado na disposição a adquirir uma

habilidade corporal específica, também o compreende-se como o canal através do qual a comunicação que se deseja é estabelecida, sendo também o corpo o canal que *atualiza* a possibilidade do que é comunicado.

Deste modo, apresento aqui a hipótese de que as análises conceituais que consideram um dado evento musical elaborado no corpo e com o corpo, tomando a densa trama perceptual em que emergem cada uma destas entidades configurando-se, portanto, em um conjunto amplo de ações disciplinares específicas, conferem ao músico elementos para a reflexão contínua da sua ação (que inclui a prática interpretativa), em seus desdobramentos metodológicos de aprendizagem, de aquisição técnica e estética e de recepção da própria sonoridade.

PARTE I – Ação Musical: elaborando um modo de observação

1. Ação Musical *versus* Performance

Numa abordagem que considere elaborados esquemas de processos interpretativos, situar o corpo do músico instrumentista na ação significa atribuir a este corpo a capacidade que ele tem de experimentar e aprimorar, com a prática e a repetição atenta, habilidades previamente elaboradas. Considerando também as qualidades do tempo e das condições em que esta prática é exercitada, numa estrita referência à ação no instrumento, poderíamos afirmar que níveis de *performance* sejam ou não atingidos, uma vez que esta prática é o próprio processo de aprendizagem do músico instrumentista. Nessa direção, o estabelecimento da *performance* musical enquanto campo de conhecimento bem definido, revela uma abordagem pluralista no tratamento dos temas específicos da aprendizagem musical instrumental referentes às alterações do corpo em aspectos motores, perceptivos, cognitivos, psicológicos, emocionais, configurando o vasto campo de investigação dessa subárea.

Em diálogo com as práticas de *performance* na música clássica ocidental, localizamos no contexto metodológico das práticas interpretativas um amplo campo de conhecimentos e pressupostos teórico-filosóficos em relação ao corpo, sobretudo se considerarmos que as possibilidades corporais adquiridas e em aquisição, em situações práticas de ensino e aprendizagem instrumental, demandam movimentos e ações disciplinares específicas.

Os aspectos do domínio do movimento na ação instrumental partem da interação corpo e disciplina, e não menos das compreensões de corpo e de disciplina que a ação musical busca evidenciar. Ao corpo, o músico comumente direciona o aprendizado do gesto instrumental em seus níveis perceptivos de deslocamento e solfejo, aqui mediado pela escrita/notação de seu instrumento. À disciplina, verificada na disposição em aprender e dominar o movimento, comumente ele atribui a repetição do gesto em questão. Ora, se em sua disposição em dominar o movimento ele não agregar uma sequência de ações que o permita ‘sentir’ os movimentos internos ao corpo, tomando consciência dos estados de contração e relaxamento que estes proporcionam aos músculos, ligados aos tendões e articulações na recepção dinâmica do fenômeno acústico pelos órgãos vestibulares do ouvido, em referência ao desenvolvimento do

sentido próprioceptivo na prática e aprendizagem pianística (KAPLAN, 1987, p. 21, 22), aqui como exemplo da formação e do desenvolvimento do sistema cinestésico na aprendizagem motora, as repetições dos gestos em questão podem ressaltar mais os aspectos mecânicos do movimento do que os aspectos motores do comportamento singular observável.

Mas a notação sobre papel não é o único suporte possível. Existem outros tantos tais como fita magnética, hardware do computador e até sistemas teóricos. Outros ainda, como a memória, os hábitos de pensamento musical (sejam individuais ou coletivos) e o próprio corpo do músico. Memória, hábitos e corpo, por serem tão próximos da realização musical, dão a impressão de que não são suporte, e que, portanto, a música poderia ser feita sem eles. Ora, a música ser construída sem notação enquanto grafia sobre o papel pode, mas sem suporte não. O suporte último de representação musical é o próprio corpo do músico, seus gestos, sua mão, seu sistema neuromotor, que grava certos modos de interagir com seu instrumento. O que mostra que mesmo os músicos que trabalham apenas a partir do ouvido, sem o uso explícito de notação musical, inevitavelmente não escapam do suporte. Principalmente se levarmos em conta que em muitos casos os elementos utilizados na sua composição são provenientes da tradição escrita, só que agora registrados em outros suportes como hábitos de escuta, de pensamento musical e gesto. (ZAMPRONHA, 2000, p. 117)

O que seria equivalente a dizermos que em música, cada tema, cada peça, cada programa, cada nível de performance instrumental submetida a mecanismos avaliatórios, podem ser definidos como a *ação musical* própria de cada aprendiz/aluno/intérprete, e que esta ação é a própria qualidade da interação estabelecida pelo músico entre o seu corpo e a disciplina, a partir da notação de seu instrumento de formação.

Por conseguinte, por um lado essa ação incorpora a multiplicidade de abordagens acerca do material de performance, justamente por se referir à linguagem técnica de determinado instrumento musical, como também por outro lado pode ser apenas um único feixe de experiência, a do ser que a executa, não como processos que se excluem, pois a ação não é sem técnica. Admitindo a prática de *performance* ter sido alvo de categorizações históricas que definiram sua área de conhecimento e, inevitavelmente, apontaram uma clara delimitação de aspectos quantitativos e qualitativos próprios das pesquisas sobre a prática interpretativa, o corpo do músico instrumentista em movimento é situado por seu nível de ações mecânicas, considerando que os aspectos de aquisição

do domínio do movimento próprios de uma dada *performance*, se dão em planos distintos e altamente hierarquizados.

Nesse sentido, a literatura aponta para a situação da pesquisa em práticas interpretativas a partir de elaborações teóricas acerca da prática instrumental que objetivam, sobretudo, a exposição e clarificação dos componentes técnico-corporais da execução e da interpretação musical. No vasto repertório de recursos próprios da pesquisa nesta subárea, percebe-se como é sublinhada, na literatura, a importância que reside na reflexão contínua dos modos de apreensão, recepção e adaptação no contato estabelecido em vias da percepção, modos estes que se portam interligados no momento da ação do músico com e em seu instrumento. Por outro lado, há uma importância na pesquisa em práticas interpretativas, que se refere aos produtos e processos de execução musical, uma vez que estes “apresentam-se como ferramentas eficazes [...] para a formação de critérios objetivos e meios confiáveis de avaliação da execução musical.” (GERLING; SANTOS *apud* FREIRE, 2010, p. 97).

Estes apontamentos nos permitem localizar a importância dos elementos de percepção musical que o instrumentista deve elaborar em seu percurso de aquisição de pequenas performances, através de breves e sucessivos atos de aprendizagem, como se pode observar nos cursos técnicos e outros ambientes de ensino musical. É válido ressaltar também que os mecanismos de avaliação tanto externa quanto interna são o que preenchem e validam o ambiente da autopercepção na performance/ação musical.

Portanto, o corpo requisitado na *performance* musical é um corpo entendido tradicionalmente em suas capacidades práticas ou através da disponibilidade para a prática essencialmente física do movimento. Ou seja, é atribuída a este corpo a finalidade dos movimentos específicos como sendo aqueles que produzem uma atividade, neste caso, a atividade musical.

Mesmo que haja uma evidente e necessária abertura às possibilidades práticas da aprendizagem instrumental, inclusive se considerarmos um evento sonoro em suas potencialidades musicais e estéticas, a aproximação estabelecida entre o corpo do músico instrumentista e a partitura, tradicionalmente se dá numa perspectiva unidirecional. Em muitos aspectos, a prática interpretativa ocidental comum estabelece a partitura como a fonte de todo o conhecimento expressivo válido que se busca numa *performance* de uma determinada obra.

Pederiva (2005) reiterando os estudos de Gerling e Souza (2000), afirma que a *performance* musical não está desvinculada do processo interpretativo pessoal, no qual a decodificação de sinais, por parte do músico intérprete, é parte de todo um sistema no qual o compositor é aquele que “codifica ideias musicais” (2005, p. 27). Fica assim entendido que há um limite entre o que se pode e o que não se pode interpretar, uma vez que a partitura é esse veículo que fornece em si os limites do que é solicitado, cabendo ao intérprete transformá-la em discurso sonoro.

Sobre esta relação com a partitura e a notação, identificamos um campo discursivo que apesar de tratar do aspecto global de uma *performance*, se dedica pouco às categorias ou camadas de memorização envolvidas e aceitas pelas práticas interpretativas. Isto é, os condicionamentos cerebrais de ordem psicomotora e acústica que se cristalizam na própria personalidade técnica do músico, são vistos frequentemente descolados/separados da condição corporal momentânea em que se encontra o músico em processo de aquisição de *performance*, o que, para a sua *ação musical* no instrumento e com o instrumento, representa seu senso de auto-observação e autoescuta.

Estas descrições têm por objetivo delimitar a *ação* sendo observável, porém, que esta *ação* direciona suas finalidades também ao produto da *performance*, sendo esta idealizada, entre outros fatores, devido à significação atribuída aos sinais que compõem historicamente o discurso musical escrito (e também como identificar e ressignificar estereótipos).

Neste sentido, encontramos na maioria das propostas de ensino instrumental, as justificativas para um trabalho corporal que tenha como principal objetivo a aprendizagem, o controle e a coordenação de vários movimentos e habilidades apropriados à manipulação de um instrumento, que se direcionam “em função da realização de um ‘código musical’ preestabelecido e ‘impresso na partitura’” (SCHROEDER, 2006, p.17), como, por exemplo, na densa proposta pedagógica de José Alberto Kaplan para o ensino instrumental.

Nesta pesquisa, a opção pelo termo *ação musical (processo)* é feita entendendo que esta não compreende apenas a situação de *performance (produto)* e as determinantes que a possibilitam ser de “alto nível”, como as concepções contidas nos conceitos de Prática deliberada e Prática efetiva (ERICSSON et. al 1993; SANTOS; HENTSCHE, 2009 *apud* ROSA, 2010, p. 17-18), mas todo o tipo de ação que o músico realiza em seu instrumento, considerando que ele opera o discurso musical por intermédio do corpo e

de sua compreensão de corporeidade e não descartando ser esta *ação* mediada pelo trabalho disciplinar.

Compreendendo o campo ativo em que se coloca o corpo do músico instrumentista nessa perspectiva de ação musical disciplinada, a proposta que seguimos a partir do exposto acima, em que definimos que a *ação musical* compreende todo tipo de ação do músico em seu instrumento e com ele (ver nota 2 p. 9); que a ação musical do músico teórico/prático perpassa sua prévia preparação, sendo emersa de um trabalho assíduo de *disciplina* do corpo, que deve num primeiro momento se disponibilizar ao que a partitura propõe, sendo a disciplina o agente que intermedeia a realização da ação (ver p. 9 e 10 acima) e, sendo portanto imbuída de intencionalidade na ação constantemente disciplinada do corpo (ver p. 10 acima), propomos uma direção de conceitos a serem trabalhados, em outra oportunidade, no âmbito da percepção humana, a fim de delimitar o campo de uma possível *ação musical*.

PARTE II – Do corpo e sua materialidade: corpo e poder disciplinar

Nesta PARTE II proponho a articulação em eixo central com dois conceitos trabalhados por Michel Foucault: *corpo e disciplina* e, por conseguinte, a relação que o autor empreendeu entre ambos a partir da obra *Vigiar e Punir: nascimento da prisão* (1975). A partir disto, refletiremos sobre o corpo próprio do músico instrumentista nessa relação com a disciplina, uma vez que é a partir desse diálogo que tentaremos situar as possibilidades do corpo do músico instrumentista nas práticas de interpretação.

Pretendendo delinear uma direção reflexiva em pertinência com o trabalho, partiremos de aspectos filosóficos presentes em estudos elaborados acerca do corpo e da condição corporal nas ciências humanas, a partir do século XX. Esta construção reflexiva em restrito campo fenomenológico nos oferece contrapontos interpretativos a determinados pressupostos de corporalidade pertinentes à subárea de práticas interpretativas.

Na grande área das ciências sociais, encontramos na sociologia do corpo³ uma subárea moderna que se coloca diante de um vasto campo de conhecimentos que busca compreender a existência humana, as ações e os significados atribuídos a estas ações. Para a sociologia do corpo, os aspectos da existência humana constituem a evidência de uma relação do homem com o mundo, uma relação socialmente construída.

Ao referenciarmos aspectos genéricos sobre a existência inerentemente corporal do indivíduo, esse ramo que “constitui um capítulo da sociologia especialmente dedicado à compreensão da corporeidade humana como fenômeno social e cultural, motivo simbólico, objeto de representações e imaginários” (LE BRETON, 2007, p. 7) nos oferece oportunidades de leitura em amplo diálogo com os pressupostos metodológicos e os conteúdos filosóficos sobre o corpo propostos aqui. Considerando que a leitura realizada em termos do estado de conhecimento da sociologia do corpo também pontua o próprio ambiente em que se constituem as sociologias gerais, as quais “nascem em zonas de ruptura, de turbulência, de falha de referências” (*idem*, p. 11), a contribuição proposta por este campo de conhecimento se dirige sistematicamente à multiplicidade dos processos de socialização da experiência corporal, numa referência

³ Apontamentos do autor David Le Breton sobre o estado de conhecimento da subárea, no livro *Sociologia do Corpo* (Editora Vozes, 2007).

aos aspectos educativos que evidenciam suas constantes ações e mudanças de comportamento.

Em direção à compreensão dos processos educativos em que o corpo está inserido, a sociologia do corpo parte da ideia de que “os usos físicos do homem dependem de um conjunto de sistemas simbólicos” dirigindo-nos à compreensão de que é nesse, desse e através deste corpo que “nascem e se propagam as significações que fundamentam a existência individual e coletiva”, assim sendo, o corpo, “eixo da relação com o mundo, o lugar e o tempo nos quais a existência toma forma através da fisionomia singular de um ator” (LE BRETON, 2007, p. 7). Nesse sentido, apesar de tratar dessa existência corporal a partir da expressiva experiência corporal vivida na infância e na adolescência (*Idem*, p. 8), as reflexões dessa sociologia nos possibilitam pensar a vivência singular no processo educativo musical instrumental a qual, tradicionalmente, inclui a figura pedagógica do professor.

Desta maneira, a relevância desta leitura se dirige à particularidade da existência corporal, uma vez que é através do corpo que o indivíduo - tal como o músico instrumentista - se movimenta através do mundo e no espaço e no tempo, transforma o meio graças à escolha por gestos eficazes, escolhe e atribui significado e valor aos estímulos graças à sua atividade perceptiva, comunica a palavra aos outros “assim como [comunica] um repertório de gestos e mímicas.” Portanto, é pelo fenômeno da corporeidade assim compreendida que “o homem faz do mundo a extensão da sua experiência; transforma-o em tramas familiares e coerentes, disponíveis à ação e permeáveis à compreensão.” (*Idem*, p. 7).

Partindo da proposta em que o conceito de *ação musical* é elaborado a partir de elementos inerentes da ação/técnica instrumental, como procuramos detalhar na Introdução e na Parte II, e que tal *ação* emerge de determinada disciplina específica que se justifica na aquisição de uma habilidade própria do músico, justificamos as reflexões sobre o corpo em termos sociológicos no objetivo de compreender o campo representacional em que este está inserido.

Configurando aqui as contribuições da sociologia do corpo como um campo que direciona a problemática de que o homem não é o produto do corpo, porém produz ele mesmo suas qualidades de natureza material na interação e imersão no campo simbólico, Le Breton (2007) em seu livro/estado de conhecimento, traz o estudo de Robert Hertz e os apontamentos que se referem à prática educativa, assim como tratada aqui. Segundo

Hertz em artigo acerca da “preeminência da mão direita”, datado de 1909, o fato de educar a mão esquerda para o exercício de profissões como a prática da cirurgia, por exemplo, multiplica o campo prático da ação humana, sendo a ambidestria uma vantagem cultural e social (LE BRETON, 2007, p. 19-20), o que, no caso do pianista, se apresenta com a “coordenação e o controle dos variados *movimentos* (citados brevemente) de flexão, extensão, abdução, adução, supinação, pronação e suas possíveis combinações, através dos quais [o pianista] acionará as teclas do instrumento” (KAPLAN, 1987, p. 19).

Apesar de nos referirmos sumariamente à questão técnica do estudo pianístico com o objetivo de ilustrar a reflexão de Robert Hertz sobre a ampliação do “campo prático de ação” do músico, o relevo dado a essa questão técnica geral pretende considerar a ambidestria a partir da independência de movimentos realizados com os braços, e situar a prática interpretativa em âmbitos culturais e sociais enquanto fenômeno da corporeidade singular do músico instrumentista.

Outras práticas musicais como a regência fazem referência à independência dos braços em movimento, associando o trabalho gestual à manipulação sonora precisa de uma obra musical, em que a manipulação depende de mais um ator, no caso o cantor e/ou o instrumentista. É neste sentido que o músico regente canaliza sua intenção interpretativa, uma vez que é na simultaneidade de suas ações realizadas com os braços que seus *gestos de condução* e seus *gestos de expressão* comunicam aos músicos o conteúdo musical de determinada obra⁴.

Tais apontamentos têm por objetivo validar a discussão a partir da qual consideramos o corpo do músico em uma trama particular de significados construídos na dinâmica da prática musical instrumental. Portanto, na essência técnica de sua ação corporal podemos compreender a dinâmica do movimento próprio do músico instrumentista não excluindo categorias teóricas pré-estabelecidas, mas a partir da experiência do movimento vivida no corpo em *ação musical*. Uma vez que tratamos de habilidades adquiridas e em aquisição, a experiência do movimento vivida no corpo

⁴ Em seu livro *Regência: uma arte complexa*, o maestro Ricardo Rocha esclarece a operacionalização da gestualidade realizada em simultaneidade pelo regente. Assim, “*gestos de condução*: traduzem a natureza rítmica da obra” e “*gestos de expressão*: indicam o conteúdo e a maneira da condução.” (ROCHA, 2004, p. 42).

pode ser elaborada constantemente, desde que consideremos as ações habituais até as ações intencionalmente elaboradas.

Seguimos a fim de localizar a questão do corpo a partir do fenômeno que, para essa proposta, se configura na própria ação musical do músico com e em seu instrumento, e as relações de percepção que tal corpo estabelece a partir dos usos da escritura no âmbito musical.

2. O corpo visto pela filosofia como experiência do fenômeno – Merleau Ponty

Uma análise breve quanto aos pressupostos filosóficos estruturantes do pensamento científico ocidental, aponta-nos uma concepção em direção ao conceito de ‘corpo’ como um moderno sinônimo de “humano”, sendo este o tema quase que central no empreendimento de importantes estudos científicos modernos (por mais que os conhecimentos construídos sobre o corpo, fossem reflexos ou aplicação do conhecimento matemático válido que se tinha do universo até aquele momento)⁵.

Tipicamente, o corpo no paradigma cartesiano é compreendido a partir de suas relações mecânicas, sobretudo porque é a partir de Descartes que a realidade do corpo passa a ser pesquisada (ABBAGNANO, 1982, p. 197). Em contraposição à filosofia medieval anterior que fora dominada amplamente pela doutrina da instrumentalidade do corpo para a qual, de modo genérico, a alma se vale do corpo na sua finalidade, a perspectiva ainda dualista empregada por Descartes se desenvolve a partir destes componentes do humano, o corpo e a alma, componentes centrais da tradição filosófica. No entanto, a grande problemática aberta por ele se refere não apenas à independência desta em relação àquele, mas de forma mais expressiva, a uma independência do *corpo* em relação à alma, um ponto de vista antes impensável. É nesse sentido que a afirmação da realidade independente do corpo, alude ao surgimento da ideia de um “corpo máquina”, um corpo que na sua existência vital não dependeria absolutamente do pensamento.⁶

A afirmação da realidade independente do corpo compõe a tese metodológica cartesiana, a qual ofereceu historicamente o pressuposto teórico para as investigações acerca da realidade do corpo. No entanto, a rigidez do dualismo cartesiano impôs graves

⁵ Para uma discussão sobre este aspecto, basta exemplificarmos através de Descartes e a natureza de seu conjunto de conhecimentos, expostos em obras como o *Discurso do Método*. No início de sua atividade enquanto um dos importantes e ainda influentes pensadores da filosofia moderna, Descartes empreendeu bastantes esforços para provar (com base na crença no ‘conhecimento seguro’, ao qual haveria um novo caminho previamente estabelecido – o método) que, a *substância pensante* exerce no homem (no ser) todo o movimento válido da alma humana, ou seja, o movimento do intelecto. Ao corpo é atribuído apenas o status de substância extensa o que, neste importante paradigma de ciência, sintetiza a ideia dualista em que o corpo “é concebido como uma máquina na qual predominam as relações mecânicas.” (MELANI, 2012, p. 56).

⁶ Descartes: *Passions de l’âme*, I, 4 (ABBAGNANO, 1982, p. 197)

problemas ao corpo em sua realidade, sobretudo no que concerne à constatação da inferioridade deste em relação à alma, a razão em estabelecimento.

A partir então do questionamento no que concerne a junção destas duas realidades combinadas no homem, o corpo e a alma/razão, é que a filosofia moderna e contemporânea nos oferece importantes reflexões para o âmbito deste trabalho. O que justifica a direção desta reflexão é a possibilidade discursiva que vemos ampliada justamente por partir da compreensão dos componentes da ação humana entendidos a partir de sua separação e demarcação funcional, o que em aspectos gerais não dilui a questão da reprodução de um pensamento dualista típico presente em ideias específicas no que diz respeito ao trabalho técnico desenvolvido pelo músico instrumentista em sua formação. A forma em que se dá o presente discurso, nos possibilitaria uma reflexão teórico-prática acerca da corporalidade própria do músico instrumentista que aparecerá associada ao seu processo pessoal de disciplina na aquisição de suas habilidades corporais de execução instrumental nas práticas de interpretação.

Enquanto uma importante escola filosófica contemporânea, o nascimento da fenomenologia é associado a Edmund Husserl (1859-1938). A crítica de Husserl à tradição filosófica fortemente cartesiana se dá a partir de uma afirmação genérica, a qual “toda consciência é consciência de alguma coisa”. Portanto, a fenomenologia se configura enquanto “ciência que estuda as essências” sendo a essência, o sentido de um ser (MELANI, 2012, p. 74). Assim, Husserl critica a clarificação de conceitos científicos pela filosofia de sua época o que, de certa forma, estabelece uma distinção entre a fenomenologia e o ramo da filosofia analítica, a qual se orienta para a análise da linguagem (*Ibidem*). Afora as distintas orientações em que cada uma se estabelece inicialmente, alguns filósofos admitem haver pontos de contato entre elas, sobretudo porque ambas se dedicaram às teorias da significação e tomaram o *sentido*, como conceito principal de investigação.

A doação de sentido ou de significado é a essência da consciência, sendo esta essência o sentido de um ser. É assim que a fenomenologia se debruça a descrever a “essência da consciência e a essência das coisas” (*Ibidem*). Nessa direção, Husserl compreende o corpo como distinto de todos os outros por este se situar na esfera *do que me pertence*, o que faz com que este corpo seja uma experiência viva e que se vincula a possibilidades humanas determinadas. Como afirma Abbagnano (1982), para a

fenomenologia husserliana “o corpo é a experiência que se isola ou se individua depois de sucessivos atos de redução fenomenológica” (ABBAGNANO, 1982, p. 198).

Apropriando-se da fenomenologia de Husserl, que se dirigiu a descrever as experiências e as operações fundamentais da consciência, Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) reconhece que a nossa consciência se dirige ininterruptamente para o mundo e, de forma reflexiva e expansiva, dilui o significado da fenomenologia assim como se configurara até então, entendendo que esta “é também uma filosofia que repõe as essências na existência, e não pensa que se possa compreender o homem e o mundo de outra maneira senão a partir de sua ‘facticidade’”.⁷

Criticando duas posições opostas acerca da ação humana, Merleau-Ponty constrói seu discurso refutando os pressupostos naturalistas e o intelectualismo cartesiano ou kantiano, sobretudo porque estes, de modo geral, explicam essa ação humana ou como emanções do espírito ou ainda como um complexo de relações mecânicas. Neste sentido é que ele retoma o projeto husserliano em torno das experiências e as operações da consciência, tentando demonstrar que “a abertura de nossa consciência ao mundo sempre já é tecida pelas nossas relações de nosso *corpo próprio* com seu entorno” (MERLEAU-PONTY *apud* CAMUS, *et al.*, 2014, p. 216).

Admitindo no contexto deste trabalho os limites conceituais a serem propostos pela ação musical, sobretudo pela sua conexão com *este corpo próprio* do músico enquanto possibilidades contínuas de experiência, as contribuições de Merleau-Ponty vão em direção a compreender o corpo a partir da vivência dos dramas particulares de cada ser, cada corpo, cada consciência.

Como explica Abbagnano (1982),

essa experiência vivida pelo próprio corpo nada tem que ver com o “pensamento do corpo” ou com “a ideia do corpo” que formamos por reflexão através da distinção entre o sujeito e o objeto. Aquela experiência nos revela um modo de existência “ambíguo”: se procuramos pensar o corpo como um feixe de processos em terceira pessoa (por ex., como visão, mobilidade, sexualidade) percebemos que essas funções não estão ligadas entre si e com o mundo externo por uma relação de causalidade, mas estão todas fundidas e confundidas em um único drama. (ABBAGNANO, 1982, p. 199)

Logo, a partir das reflexões de Merleau-Ponty,

⁷ Da introdução do livro *Fenomenologia da Percepção* (São Paulo: Martins Fontes, 1994).

deve-se observar que essa redução, tão característica da Filosofia Contemporânea, do Corpo a um comportamento, ou a um modo de ser vivido, não tem nenhum significado idealista: não implica a negação da realidade objetiva do próprio Corpo ou a sua redução ao espírito, ou a ideia, ou a representação. Ao contrário, essa interpretação da noção de Corpo acentuou a objetividade da esfera de fenômenos que ela procurou definir em termos de possibilidade de experiência, ou de verificação, segundo uma diretriz fundamental da Filosofia Contemporânea em face da realidade em geral (ABBAGNANO, 1982, p. 199).

que, no nosso caso, refere-se à *ação* ou às *ações musicais* do músico instrumentista.

3. O corpo em construção de um saber – um recorte da proposta epistemológica de Michel Foucault na obra *Vigiar e Punir* (1975)

No contexto da filosofia contemporânea, identifica-se outro aspecto das reflexões que neste trabalho se referem a uma conformação social do corpo pela sociedade. Nesta linha, a observação de uma tensão entre o indivíduo e a sociedade direciona as modernas reflexões sobre o estado do corpo que, dentro dos processos de racionalização em torno dos quais o mundo científico moderno se organizou, emerge como alvo do controle de seus desejos, de suas paixões, dos instintos de sua Natureza interior (MELANI, 2012, p. 75-76). As direções teóricas nesta linha de investigação apontam sumariamente para a condição do corpo nos espectros social e político em que se insere.

Ao lado de outras linhas do pensamento contemporâneo, as reflexões empreendidas por Michel Foucault acerca da utilização da razão e da ciência enquanto instrumentos de exercício de poder sobre o corpo, se constituem enquanto abertura à compreensão dos procedimentos disciplinares delineados na aproximação relativa entre os elementos da ação humana e o próprio corpo. No contexto deste trabalho é que apontamos a obra *Vigiar e Punir*, de 1975, como meio reflexivo da condição corporal delimitada pela disciplina e seus mecanismos de poder, admitindo assim serem próprios de cada ciência humana. A consideração deste modelo de reflexão pretende acordar com a nossa proposta de uma *singularização* deste corpo, objetivamente o corpo do músico instrumentista, que nesta proposta se justifica na discussão teórica de seu comportamento singular, partindo então desta forma de o observar.

A entrada a esta temática da obra de Foucault se justifica por colocar aspectos particulares da ação disciplinada, a partir de exemplos de técnicas essenciais dos sistemas e instituições disciplinares que, desde o século XVIII adquire campos cada vez mais vastos no corpo social. É importante ressaltar que esta não se trata de uma análise metodologicamente histórica, no que concerne à comparação de fatos ocorridos em dependência cronológica; nem tampouco de tratamento das literaturas técnicas a respeito das especificidades do sistema punitivo. Trata-se de uma observação de esquemas disciplinares, elaborada a partir da obra foucaultiana, em que se expressa sua visão acerca do ajuste exercido sobre os corpos pelos processos educativos.

Portanto, os conceitos e teorias elaboradas por Foucault traçam o papel que o *poder disciplinar* e seus mecanismos de ajuste exerceram e ainda exercem sobre os corpos, na

compreensão do comportamento singular e direcional do corpo, que um determinado saber formaliza. Tal saber, historicamente contextualizado, é uma referência clara ao pragmatismo da razão iluminista que, sumariamente, determina na observação, decomposição (análise) e recomposição seu roteiro metodológico de investigação da Natureza e do conhecimento. É no sentido de se considerar o ideário iluminista a partir da extensão das ideias e dos procedimentos da ciência moderna para o conjunto do saber, que as concepções sobre o corpo humano vão sendo formuladas e, de modo generalizado, vão sendo difundidas nos conjuntos de saberes sobre o corpo.

A principal característica de tais formulações se refere à ampliação da dicotomia corpo-mente, estabelecida indiretamente pela filosofia cartesiana e que aparece representada no aumento da distância entre corpo e mente. Para além da distância entre um e outro, o que percebemos é que enquanto a importância da razão crescia ao lado das ressaltadas capacidades mentais do homem, a do corpo “diminuía” por dever “ser dócil em relação aos instrumentos de conhecimento da razão” (MELANI, 2012, p. 59); no caso da música, a notação, escritura e partitura, partindo do pressuposto de serem suporte essencial para o desenvolvimento da disciplina do músico-instrumentista, apoiam e cristalizam formas discursivas de controle da produção de novos discursos. Na mesma direção percebemos também a visibilidade que Foucault pretende dar ao corpo:

Em Foucault, encontramos principalmente dois usos do termo “disciplina”. Um na ordem do saber (forma discursiva de controle da produção de novos discursos) e outro na do poder (o conjunto de técnicas em virtude das quais os sistemas de poder têm por objetivo e resultado a singularização dos indivíduos [*Dits et écrits* III, 516]). Mas é necessário enfatizar que não são dois conceitos sem relação. Ainda que a questão da disciplina – desde o ponto de vista do poder, isto é, dessa forma de exercício do poder que tem por objeto os corpos e por objetivo sua normalização – tenha sido a que principalmente ocupou os especialistas e interessou aos leitores, não se pode deixar de lado o uso discursivo do conceito de disciplina. Esse uso resulta particularmente interessante para iluminar o modo como Foucault concebe as relações entre o saber e o poder. A disciplina como técnica política não foi inventada no Século XVIII, mas sim elaborada a partir do momento em que o exercício monárquico do poder se tornou demasiado custoso e pouco eficaz. A história da disciplina se estende ao início do Cristianismo e à Antiguidade; os Monastérios são um exemplo disso. (CASTRO, 2009, p. 110)

Ao exumar e descrever as características históricas dos sistemas de pensamento assim como se configuram do século XVIII em diante, em *Vigiar e Punir* (1977, p. 125)

Foucault articula que houve uma “descoberta do corpo” como objeto e alvo de poder no século XVIII:

Poder. A terceira parte de *Surveiller et Punir* (135-229) está inteiramente dedicada à análise do poder disciplinar. Aí, Foucault especifica detalhadamente o que entende por poder disciplinar, a relação com as ciências humanas, a significação para a história social e política moderna. Trata-se de uma forma de poder que tem como objetivo os corpos em seus detalhes, em sua organização interna, na eficácia de seus movimentos. Nesse sentido, há que distingui-la das outras formas de poder que também têm por objeto o corpo: a escravidão (que estabelece uma relação de propriedade), a domesticação (que se define pela satisfação do capricho do amo), a vassalagem (uma relação codificada entre o senhor e os súditos, mas distante) e o ascetismo cristão (marcado pela renúncia, não pelo fortalecimento das capacidades corporais). (CASTRO, 2009, p.111)

Ao analisar sistematicamente a época clássica Foucault encontra sinais da grande atenção que aparece sendo dedicada ao corpo – “ao corpo que se manipula, se modela, se treina, que obedece, responde, se torna hábil ou cujas forças se multiplicam” (FOUCAULT, 1977, p. 125).

É possível compreendermos as afirmações de Foucault acerca deste controle sobre o corpo sob uma perspectiva fenomenológica em que a disciplina deve ser considerada produtiva como geradora de individualidade e a crítica, se tal existe, do contato docente e discente, ser tão positiva quanto este requer humanidade entre os dois para ter-se a disciplina para o aprendizado.

Ao considerar a obra *O Homem-máquina* de La Mettrie, Foucault identifica a redução materialista da alma humana assim como também a noção de um corpo manipulável: a noção de “docilidade” compreende “o corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (FOUCAULT, 1977, p. 126).

Os conceitos arquitetados por Foucault, para os quais antes empreendeu uma série de análises com base em documentos históricos acerca das condições sociais às quais os corpos foram sendo submetidos, traçam o papel que a disciplina e seus mecanismos de ajuste exerceram (e ainda exercem) sobre os corpos, numa referência a um tipo de “anatomia” muito específica.

Entretanto, o autor admite que em qualquer sociedade é imposto ao corpo obrigações ou limitações, estando ele preso no interior de poderes, sendo objeto de investimentos imperiosos e urgentes. Nos esquemas de docilidade em que, segundo

Foucault, o século XVIII teve tanto interesse, algumas novidades nessas técnicas são enumeradas: a primeira, relativa ao nível mecânico, tratar-se-ia o corpo em seus mínimos detalhes, requerendo dele o nível mecânico dos movimentos, gestos, atitude, rapidez; a segunda direciona ao objeto do controle que agora, não mais são os elementos de comportamento ou a linguagem do corpo, contudo aquilo que ele pode produzir de modo econômico, eficaz, incidindo sobre sua organização interna; e a terceira, implicando num modo de coerção constante que delinea/circunda o tempo, o espaço e os movimentos, velando mais sobre os processos, o resultado da atividade,

esses métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade, são o que podemos chamar as “disciplinas”. (FOUCAULT, 1977, p.126 destaque do autor)

Portanto ao incluir as *disciplinas* no momento histórico, Foucault propõe em simultaneidade o nascimento de uma

arte do corpo humano que visa não unicamente o aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil, e inversamente. (FOUCAULT, 1977, p. 127)

No contexto desta discussão é importante considerarmos que as práticas interpretativas, ou de *performance*, em música foram adquirindo uma importância crescente no que se refere ao desenvolvimento de técnicas de registro e difusão na música ocidental. Em consequência disto, o que podemos ver representado na história da música, é uma simultaneidade de processos que se intermedeiam na própria consolidação dos sistemas gerais, como o Tonalismo, e das práticas instrumentais consolidadas neste sistema. Aqui, nossa referência ao Tonalismo enquanto sistema dialógico em que a formação da “linguagem musical” (a perceber possibilidade de poder assim ser intitulada “linguagem musical”), no ocidente, cristaliza-se em práticas instrumentais distintas e nos oferece o ponto de contato com uma espécie também distinta de prática instrumental, uma prática constantemente disciplinada de aquisição e reformulação das habilidades técnicas, em que os mecanismos autorregulatórios incidem pelo menos no produto sonoro comum, no corpo em ação musical e na possível interação estabelecida com a notação.

É justamente o que valida a aquisição técnica instrumental como o fazer individual do músico: o seu apropriar-se da linguagem escritural que envolve a leitura da notação musical ao longo de seu estudo. Todo esse processo envolve a sucessão de atos disciplinados e alocados em níveis graduados de dificuldade, com o objetivo de ordenação e memorização dos gestos musicais de interpretação. Nesta compreensão, seria a materialização de uma obra em análise que autoriza o músico a falar sobre seu próprio processo e memória musicais.

De volta à *Vigiar e Punir*, entendida assim como uma “invenção” de uma “anatomia política” que, por um lado aumenta as forças do corpo – em termos econômicos de utilidade – e por outro as diminui – em termos políticos de obediência – a disciplina não é entendida como uma descoberta, contudo como multiplicidade de processos que se diferem segundo seu campo de atuação, processos estes que entram em convergência e até mesmo se repetem, esboçando aos poucos um painel de um método geral para toda e qualquer disciplina, aqui para os usos das disciplinas na ação musical disciplinar, que liga/relaciona o corpo do músico-instrumentista à sua ação no instrumento e a performance em seu ato no tempo, como um nível de interação que se estabelece a partir da notação musical/escrita na partitura.

Pretende-se demonstrar com as direções metodológicas escolhidas, as operações básicas da consciência humana neste conceito de *ação musical*, emergentes na relação produtiva entre a disciplina e o corpo do músico na prática instrumental, e por conseguinte são operações em constante atualização, viáveis apenas por serem descritas num contexto instrumental em que um corpo singular (o local do ‘olhar’) se faça presente, considerando a proposta discursiva e prática desta pesquisa⁸. Entretanto, é a partir destas direções metodológicas que deduzimos que a intencionalidade do ato instrumental via “operações da consciência”, se cristaliza em práticas pessoais de interpretação vividas no corpo em situações de experiência musical.

Ou seja, a ação musical nestes termos reflexivos, enquanto possibilidade dinâmica na construção da percepção musical filtrada pela experiência discursiva com o

⁸ Acreditamos que a abertura teórica esboçada neste trabalho possa remeter a viabilidade de uma pesquisa prática, na qual a *ação musical* possa ser pensada em níveis interpretativos, na relação produtiva entre o corpo e a disciplina em interatividade sonora contínua com o instrumento. Neste sentido, compreendemos que tal viabilidade passa também por uma definição de obra musical e qual obra pesquisada seria essa, a compreensão de seu valor e componentes técnicos de execução e interpretação, afora a consideração das possibilidades de experiência corporal abertas, ou não, no contexto escritural de determinada obra.

instrumento, direciona-nos a uma variabilidade de representações possíveis de obra musical, representações as quais o músico instrumentista media com o corpo e no corpo em constante elaboração. É neste sentido que nos referenciamos a uma “ideia” de corpo na experiência com o fenômeno musical: a de que este corpo revela em sua existência um modo “ambíguo” de experiência (ver citação direta p. 25 acima), podendo afirmar que a percepção musical em construção se relaciona com o mundo externo, mas, sobretudo decorre da experiência instrumental, onde tal experiência retoma as práticas interpretativas.

Para cada instrumento musical em particular, o aspecto da extensão dos membros e da “posição natural” que é o domínio da técnica (em quesito de discursos e práticas discursivas) já dita em si uma singularidade da experiência acústica de se executar/interpretar ao instrumento; e a vivência com a notação e a escrita musical oferecem o eixo em que se equilibra o corpo (na experiência completa do movimento envolvendo o sistema nervoso central (KAPLAN, 1987, p. 20-39) e o discurso sonoro enquanto possibilidades atuais do que é interpretado, seja num tema, numa peça ou num programa de recital.

É na formação dos hábitos de estudo que considera os percursos da informação advinda dos estímulos internos e externos ao organismo (em direção ao sistema nervoso central, evidenciando o aspecto *sensorial*) e as qualidades dos movimentos verificados numa prática instrumental específica (incluindo aqueles movimentos em que se observa baixa conexão com o material escrito, evidenciando o aspecto *motor*), em que a *ação musical* do/no músico mediada pela disciplina, emerge.

Nas práticas de interpretação, para assim ser entendida como multiplicidade de processos, em que se verifica uma anatomia política onde as forças do corpo são aumentadas por um lado, e diminuídas por outro, a disciplina e seus usos atribuem visibilidade à escrita musical ao passo que também a reduz ao ato próprio do músico que intencionalmente se dirige ao material escrito e busca extrair deste o seu aspecto humano.

A ênfase dada à figura do professor nesta compreensão de disciplina e seus usos, procura ressaltar a importância da execução no instrumento para a formação do aspecto humano na aquisição e manifestação da linguagem musical por parte do aluno. Pois, é neste contato a partir da performance exigida, que as qualidades de percepção no processo vão sendo delineadas e apuradas. Ao questionar periodicamente os hábitos de estudo e a absorção do material escritural do instrumento, o professor representa a aproximação

entre a execução e a intenção de performance, o que em si é a oportunidade para que o músico instrumentista atualize o que é comunicado, autorregule a intenção do que se comunica e que isto seja a intenção do ato ligando-se ao material escritural.

Como podemos observar, as *disciplinas* para Foucault surgem num momento histórico em que as noções de produção se tornam importantes, inclusive a produção do conhecimento científico. Na direção dessas reflexões e especialmente quando também pensadas as condições do músico teórico/prático frente à sua ação ou atividade em constante elaboração⁹, percebemos a tarefa que o músico instrumentista precisa empreender na compreensão e utilização da técnica como elemento de autoconhecimento das habilidades como também das dificuldades.

A atribuição no contexto deste trabalho das reflexões de Foucault, que aparecem localizadas em âmbito filosófico, histórico e social é particularmente importante quando pensadas as características de um objeto que inclua “tanto teorias como práticas, tanto corpos como mentes” (BURKE, 2008, p. 75-6). Sobre as práticas e mesmo a quantidade de sentidos atribuídos a elas, considerando os paradigmas em que também se insere, Foucault elabora seu conceito relacionando-as a uma ênfase em políticas no nível micro, chamadas por ele de “microfísica do poder”. Ele afirma que

as “práticas discursivas” [...] constroem ou constituem os objetos de que se fala, e, em última análise, a cultura ou a sociedade como um todo, enquanto “o olhar” (*le regard*) era uma expressão da sociedade disciplinar moderna. (apud BURKE, 2008, p. 76).

Para essa proposta é importante considerarmos que o grande interesse de Foucault reside na possibilidade de descrição da história dos sistemas de pensamento. Assim é que a direção de sua teoria na obra *Vigiar e Punir* nos remete a um campo semiológico possível à reflexão prática do músico instrumentista, uma vez que seu preparo para a

⁹ Devemos aqui considerar que essa “constante elaboração” também perpassa uma constante histórica, uma vez que as práticas instrumentais ou práticas interpretativas assim como nos referimos aqui, foram partícipes de uma historicidade dos instrumentos musicais. Entendemos que tanto as práticas instrumentais como as composições que se propuseram no contexto dessa dinâmica histórico-evolutiva, nos possibilitam pensar em determinadas práticas, adequadas a cada época e a cada instrumento ou família de instrumentos, sendo estas práticas responsáveis por técnicas de execução pertinentes ao funcionamento mecânico de um dado instrumento. Muitas vezes, essas técnicas são até mesmo contrárias dentro de uma mesma família; por exemplo, a técnica de peso de braço, mais exaustivamente trabalhada no piano, torna-se inviável para o cravo que, se tocado com demasiado peso, gera sons ruidosos do contato do teclado com a mesa.

performance propriamente dita formula-se na relação analítica do corpo com as disciplinas, sejam gerais, sejam específicas (CASTRO, 2009 p. 111-12). Uma vez que nos propusemos até aqui a tratar da constante aquisição de habilidades instrumentais, referindo-nos a esta constante aquisição a partir de uma construção reflexiva acerca da experiência de uma determinada prática corporal, vivida num *corpo próprio* (Merleau-Ponty) que modela intencionalmente os sentidos de suas ações (Husserl; Merleau-Ponty), nossa hipótese então ganha forma.

Apesar da fertilidade da discussão proposta a partir das características de práticas discursivas as quais “constituem os objetos de que se fala”, não é o objetivo fazer uma analogia estrita entre às práticas discursivas propostas por Foucault e as práticas discursivas em música, uma vez que para o autor no contexto de sua própria *episteme*, este conceito é ambíguo¹⁰.

¹⁰ Apesar da densidade da totalidade da obra de Foucault o que podemos observar, inclusive no *corpus* textual da obra tomada aqui de referência, *Vigiar e Punir: história da violência nas prisões*, é que essa noção central de discurso pretensa pelo autor é algo quase impossível em termos metodológicos, uma vez que ao empreender suas reflexões em torno dos discursos de um determinado período, pretendia incluir tudo o que pudesse ser pensado, dito ou escrito sobre as coisas; lembrando também que sua obra se restringiu em grande parte à análise da sociedade francesa (BURKE, 2008, p. 75). É essa amplitude de alcance da obra e, conseqüentemente, suas ambigüidades, que nos permitem aqui realizar uma interpretação restrita do conceito de disciplina que, assim como pretendemos neste trabalho, se liga ao que o autor define como “uma anatomia política do detalhe”.

4. O corpo do músico na relação com o *poder disciplinar* como aspecto qualitativo da sua ação musical: um corpo possível na relação com a *escritura*

Para Foucault o termo disciplina tem dois usos importantes e que se relacionam, uma vez que é no corpo que ambos se fazem presentes: um na direção do *saber*, enquanto produção discursiva localizada; outro na do *poder*, enquanto o conjunto de técnicas coercitivas que objetivam a singularização do indivíduo. Essa relação em Foucault é especialmente importante pois esclarece as condições das aplicações do poder na produção de novos discursos, e como essa relação tem importância nas ciências humanas. Interessante pensar que em música, a prática interpretativa e de performance pode se diferenciar enquanto ciência humana se considerarmos justamente essa relação que destacamos aqui: na qual o componente humano que refira à *ação musical* em alinhamento com a prática disciplinar pessoal ao instrumento como seu elemento chave, seria aquele que torna uma singularidade analisável ‘organicamente’ funcional.

Para o que podemos designar aqui como *saber* na relação deste com o *poder disciplinar* que emerge quando há representado o corpo [do músico], há que considerarmos três instâncias: espaço físico acústico limitado pelo instrumento na interação singular deste com o músico; aspectos de temporalidade do discurso musical, propostos pela escrita e sua manipulação, estudo e escuta conscientes; e, corpo em direcionalidade de movimentos empreendidos no ambiente factual da prática interpretativa, na relação estão instrumento, escritura musical e percepção; aqui nos referindo aos hábitos de estudo adquiridos e em aquisição (ver p. 9 acima), à qualidade da memória muscular, aos modos de interação do músico com a partitura (ver p. 9 acima) que incidem sobre o tônus e a intenção do movimento (KAPLAN, 1987, p. 29-33) e o movimento em constante elaboração.

Nesse sentido é que a consideração foucaultiana de disciplina exercida em dois usos (*saber* e *poder*) em que, ambos aparecem relacionados, poderia atribuir aspectos qualitativos à ação musical e à interpretação constantemente elaborada do músico teórico-prático em quaisquer contextos de aprendizagem músico-instrumental. Segundo a hipótese aqui, uma vez que tais conceitos possibilitam qualificar a ação musical pela percepção do si mesmo e da escuta do fenômeno acústico em questão, o corpo na performance ou no ato instrumental é/representa a própria singularização do indivíduo.

Assim, os aspectos positivos do exercício do poder disciplinar na prática interpretativa, considerando suas instâncias e a singularização que almeja, estão nas possibilidades de exercício consciente da *escuta* no momento da execução instrumental, representado no controle sonoro do instrumento pelo corpo do intérprete num dado discurso musical. Tal controle sonoro pode ser atribuído ao próprio processo de interpretação em representação clara e possível a partir de um conjunto de ações musicais disciplinares, uma construção que pode ser visível em uma situação de *performance* em instâncias de interação corporal e gestual na execução de uma obra.

Neste sentido, compreendemos que o corpo na relação com um instrumento em específico – ou numa referência a programas tradicionais de formação instrumental – vivencia certos tipos de interatividade possíveis pela conformação acústica e anatômica deste instrumento. Mesmo que instrumentos de famílias diferentes incluam o aspecto técnico-musical do movimento de rotação de braço, por exemplo, tal aspecto estará condicionado a categorias diferentes da percepção, determinadas pela própria conformação acústica e anatômica deste instrumento; no caso do intérprete, são essas especificidades que “moldam” sua percepção no ato instrumental, e conferem aos seus hábitos adquiridos da própria percepção auditiva e tátil, compreendidos aqui enquanto aspectos técnicos necessariamente trabalhados na aquisição de uma determinada habilidade musical instrumental, uma habilidade corporal em constante potencialidade/elaboração.

Em destaque, *saber* e *poder* dão oportunidade para que o músico no instrumento pense sua condição corporal e dirija sua atenção para os elementos condicionantes do movimento, em direção a “intuir”, ou até mesmo discorrer, sobre os fatores que limitam a *performance* e a conexão entre corpo (*objeto do poder*) e escritura (*saber*) na ação musical.¹¹

¹¹ A citação que se segue tem por objetivo lançar um paralelo entre a ação humana frente os saberes, e a ação musical frente as dificuldades técnicas. A importância para a ação musical que buscamos clarificar, está na medida em que esta ação traz em si mesma a necessidade de um corpo consciente dos saberes com os quais interage, ainda mais quando a ação evidencia a ausência de uma ou mais habilidades. **“Disciplinarização dos saberes.** Em *‘Il faut défendre la Société’*, Foucault distingue entre história das ciências e genealogia dos saberes: enquanto a primeira se articula em torno do eixo estrutura do conhecimento/exigência de verdade, a segunda se dá em torno do eixo prática discursiva/enfrentamento de poderes. A tarefa de uma genealogia dos saberes é, antes de tudo, desfazer a estratégia do Iluminismo: a Modernidade não é o avanço da luz contra as sombras, do conhecimento contra a ignorância, mas sim uma história de combates entre saberes, uma luta pela disciplinarização do conhecimento. * Um exemplo de genealogia dos saberes é a organização do saber técnico e tecnológico no final do século XVIII.

A concluir, por conseguinte, no contato com seu instrumento, observamos a ação musical a partir do corpo do músico-instrumentista, em que os elementos da interatividade possível com a escritura são manipulados pelos esquemas/níveis da memória singular deste corpo. Lembrando que nos limites propostos nesta pesquisa, a escolha pelo tratamento de elementos, quais sejam, o corpo do instrumentista e a ação musical é que justifica nos referirmos a uma formação específica, em consideração às especificidades de outras formações instrumentais.

Até então, segredo e liberdade haviam sido características desses tipos de saberes; um segredo que assegurava o privilégio de quem o possuía e a independência de cada gênero de conhecimento que permitia, por sua vez, a independência de quem o manjava. Ao final do Século XVIII, por ocasião das novas formas de produção e das exigências econômicas, faz-se necessário ordenar esse campo. Instala-se, para dizê-lo de algum modo, uma luta econômico-política em torno dos saberes. O Estado intervirá para disciplinar o conhecimento mediante quatro operações estratégicas: a) Eliminação e desqualificação dos saberes inúteis, economicamente custosos. b) Normalização dos saberes: ajusta-los uns aos outros, permitir que se comuniquem entre eles. c) Classificação hierárquica: dos mais particulares aos mais gerais. d) Centralização piramidal* É nessa luta econômico-política em torno aos saberes em que devemos colocar o projeto da *Enciclopédia* e a criação das grandes escolas (de minas, de pontes, de caminhos). E é nesse processo de disciplinarização que surge a ciência (previamente o que existia eram as ciências). A filosofia deixa, então, seu lugar de saber fundamental, abandona a exigência de verdade, e se instaura a da ciência* É nessa e por essa luta também que surge a universidade moderna: seleção de saberes, institucionalização do conhecimento e, conseqüentemente, o desaparecimento dos *sábio-amateur*. Surge também um novo dogmatismo que não tem como objetivo o conteúdo dos enunciados, mas as formas da enunciação. Não ortodoxia, mas ortologia.’ (IDS, 159-165).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa que se apresenta é de natureza bibliográfica. Algumas características da pesquisa bibliográfica se aproximam do problema dessa investigação. A primeira diz respeito ao aspecto qualitativo do tratamento dos dados, o que pode ser verificado, nesse trabalho, na opção pelo uso de conceitos pertinentes ao tratamento do tema da pesquisa em questão. A segunda característica da pesquisa bibliográfica é a análise estrutural de textos que abordem o tema e as intersecções possíveis deste tema com outras áreas do conhecimento, aqui demarcadas pela grande área das ciências humanas. Mais precisamente, tal característica engendra aspectos multidisciplinares em sua abordagem que não restrinjam o objeto a compreensão localizada, colocando-o entre uma disciplina e outra.

Tão importante para este trabalho são também as possibilidades de confluência de dados, que direcionam as análises a uma interpretação semiológica dos mesmos. A busca de possíveis sentidos que possam se referir à própria prática musical instrumental faz-se importante uma vez que redefine esta mesma prática, num movimento que deseja uma reconfiguração reflexiva acerca de modos e práticas da *ação musical*.

Aqui, a perspectiva de *ação musical* surge quando o corpo em questão se dirige à notação e seus sistemas de código impressos na partitura (escrita) numa ação disciplinada de aquisição (aprendizagem) e ordenação (repetição atenta) dos movimentos necessários à execução instrumental. Tal aprofundamento será importante para o entendimento da *ação musical* como uma atividade estética específica vivida/experimentada pelo corpo do músico, que leva em conta não somente os aspectos mecânicos do movimento, mas que se referenciam em um sistema autoelaborado de gestos interdependentes, dinâmicos, instáveis, sobretudo se levarmos em conta sua relação corporal direta com a partitura. Tais características dos movimentos ou da atividade motora na execução instrumental, acentuam o caráter anátomo-político da coordenação muscular, assim como qualificam o ambiente de aprendizagem musical-instrumental.

Os resultados bibliográficos da pesquisa indicam apontamentos importantes para a reflexão do músico instrumentista em sua prática interpretativa pessoal. Em direção à compreensão de uma corporeidade/corporalidade própria, as referências teóricas neste trabalho se estabeleceram a partir de possibilidades de reflexão filosófica e histórica acerca da ação. Apesar de localizadas afora a área da música, portanto nas ciências

humanas, buscou-se um parâmetro advindo da técnica instrumental pianística descrita por José Alberto Kaplan (1987) e das percepções sobre meu próprio processo.

Outra hipótese de diálogo que surgiu a partir deste trabalho, referiu-se à ampla discussão em torno do conceito de *disciplina* desenvolvido por Michel Foucault (1926-1984) especialmente a partir de sua célebre obra, *Vigiar e Punir*, escrita em 1977. Ao desenvolver seus estudos a partir da relação analítica do corpo com a disciplina Foucault oferece, na anatomia política do detalhe, uma abertura para a reflexão sobre a ação no instrumento, como um complexo de saberes corporais sobre a performance e as práticas interpretativas, e sobre o próprio corpo do músico.

E, como conclusão, a disciplina se configuraria como o campo dos fenômenos em que o corpo do músico instrumentista se situa em posição interpretativa, o que potencialmente abriria a discussão e as reflexões sobre suas próprias habilidades perceptivas úteis em sua prática, e também sobre o estado de seu conhecimento.

Em relação ao conceito foucaultiano de *disciplina* em intersecção com o conceito de *corpo*, localizamos a *ação musical* dirigindo-se à *escritura* musical, aqui brevemente entendida como sequência histórico evolutiva da escrita/notação, paralela a novas formas de organização musical do pensamento composicional, assim como concebida por Edson Zampronha (2000). As leituras empreendidas nos permitem trazer aqui a hipótese de que a compreensão de *escritura musical* para Zampronha, guarde relações com o conceito de *escritura* compreendido por Foucault:

Escritura. Para que o poder disciplinar seja global e contínuo, o uso da escritura me parece absolutamente requerido. E me parece que se poderia estudar a maneira como, a partir dos séculos XVII e XVIII, se vê, tanto no exército como na escola, nos centros de aprendizagem e igualmente nos sistemas policiais ou judiciais etc., como os corpos, os comportamentos, os discursos das pessoas foram pouco a pouco revestidos pelo tecido da escritura, por uma espécie de plasma gráfico que os registra, codifica-os, transmite-os ao largo da escala hierárquica e acaba por centralizá-los. Vocês têm aqui uma relação, creio que nova, uma relação direta e contínua da escritura com o corpo. A visibilidade do corpo e a permanência da escritura caminham lado a lado; e têm por efeito, evidentemente, o que se poderia chamar a individualização esquemática e centralizada (PP, 50-51). (CASTRO, 2009, p. 50-51)

Uma vez que o tratamento dado pelo autor ao fenômeno em sua materialidade histórica sugere uma relação, pertinente também ao campo da música, entre os esquemas disciplinares gerais e os mecanismos de *docilização* do corpo, os paradigmas reflexivos

empreendidos por Foucault representaram uma grata oportunidade de experimentação teórico-metodológica na busca por compreender a aquisição técnica instrumental e seu elemento humano entre pessoas, a partir do corpo do músico. Não mais este corpo subjugado a restituir “uma obra original através de processos de decodificação de escrita” pois,

não há um objeto fechado em si, uma coisa, uma entidade que seja externa e representada pela escrita. O que há é um campo de possibilidades que determina de modo não determinista sua própria constituição como objeto a partir da interação com hábitos de leitura e o acaso. Não há um *ser* a ser representado, mas sim um possível *sendo* a ser construído. (...) uma transformação de ser em devir, (...) de identitário em singular (ZAMPRONHA, 2000, p. 15 - 17)

a medida em que percebemos se existem possibilidades de que o corpo guarde o seu lugar na execução instrumental e visualize sua trajetória na singularidade de seus processos disciplinados de aquisição da linguagem própria de cada composição, de cada história, em sua performance (corporal) própria, enquanto essência a ser experimentada.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução coordenada e revisada por Alfredo Bosi; colaboração de Maurício Cunio *et. al.* 2ª edição. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

BERIO, Luciano. **Entrevista sobre a música contemporânea realizada por Rossana Dalmonte**. Tradução do original: *Intervista sulla musica* realizada por Álvaro Lorencini e Letizia Zini Nunes. Primeira edição. Civilização Brasileira Editora, 1981.

BLACKBURN, Simon. Dicionário Oxford de filosofia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 190.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** tradução do original: *What is cultural history?* de Sergio Goes de Paula – 2ª edição revista e ampliada – Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

CAMUS, Sébastien... [et al.]. **100 obras-chave de filosofia**. Título original: *100 oeuvres-clés de philosophie*; tradução de Lúcia Mathilde Endlich Orth, 4. ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2014, p. 216, 217; 234, 235.

CASTRO, Edgardo. **Vocabulário de Foucault** – Um percurso pelos seus temas, conceitos e autores; tradução Ingrid Müller Xavier; revisão técnica Alfredo Veiga-Netto e Walter Omar Kohan. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009

ERICSSON, K. A. *et al.* **The Role of Deliberate Practice in the Acquisition of Expert Performance**. *Psychological Review*, 1993, Vol. 100, No. 3, 363-406. American Psychological Association

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**; tradução do original em francês: *Surveiller et punir*, de Lígia M. Pondé Vassallo. Petrópolis, Vozes, 1977. 280p

FREIRE, Vanda L. B. (organizadora). **Horizontes da pesquisa em música**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010

KAPLAN, José Alberto. **Teoria da aprendizagem pianística: uma abordagem científica**. Porto Alegre: Movimento, 1987

LE BRETON, David. **A Sociologia do Corpo**; tradução do original Francês: *La sociologie du corps*, de Sonia M. S. Fuhrmann. Petrópolis – RJ. Editora Vozes, 2007.

MELANI, Ricardo. **O corpo na filosofia**. São Paulo: Moderna, 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994

PEDERIVA, Patrícia Lima Martins. **O corpo no processo ensino-aprendizagem de instrumentos musicais: percepção de professores.** 2005. 133f. dissertação (mestrado) – Universidade Católica de Brasília, 2005.

ROSA, R. Mendes. **Estudo de violão de professores e alunos de graduação em Música: Procedimentos e estratégias.** 2010. 69 f. Monografia (Curso de Música) – Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais – Departamento de Música e Artes Cênicas, Uberlândia, 2010.

ROCHA, Ricardo. **Regência: uma arte complexa.** Editora Ibis Libris, 2004.

SANTOS, R. A. T.; HENTSCHKE, L. **A perspectiva pragmática nas pesquisas sobre prática instrumental: condições e implicações procedimentais.** Per Musi, Belo Horizonte, n. 19, 2009, p. 72-82

SCHROEDER, Jorge Luiz. **Corporalidade musical: as marcas do corpo na música, no músico e no instrumento.** 2006. 246 f. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação – Campinas, São Paulo, 2006.

ZAMPRONHA, Edson S. **Notação, representação e composição: um novo paradigma da escritura musical.** São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000.