

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Tese de Doutorado

**PERCEPÇÕES E CONCEPÇÕES SOBRE CORPO, GESTO, TÉCNICA PIANÍSTICA
E SUAS RELAÇÕES NAS VIVÊNCIAS DE ALUNOS DE PIANO
DE DOIS CURSOS DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

MARGARETH MARIA MILANI

PORTO ALEGRE
2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

PERCEPÇÕES E CONCEPÇÕES SOBRE CORPO, GESTO, TÉCNICA PIANÍSTICA
E SUAS RELAÇÕES NAS VIVÊNCIAS DE ALUNOS DE PIANO
DE DOIS CURSOS DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA

MARGARETH MARIA MILANI

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Música.

Área de concentração: Práticas Interpretativas/Piano

Orientação: Prof^a. Dr^a. Catarina leite Domenici

PORTO ALEGRE
2016

CIP - Catalogação na Publicação

Milani, Margareth Maria

Percepções e concepções sobre corpo, gesto, técnica pianística e suas relações nas vivências de alunos de piano de dois cursos de Graduação em Música / Margareth Maria Milani. -- 2016.
186 f.

Orientador: Catarina Leite Domenici.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. Corporalidade. 2. Gesto musical. 3. Técnica pianística. 4. Performance musical. I. Domenici, Catarina Leite, orient. II. Título.

MARGARETH MARIA MILANI

PERCEPÇÕES E CONCEPÇÕES SOBRE CORPO, GESTO, TÉCNICA PIANÍSTICA
E SUAS RELAÇÕES NAS VIVÊNCIAS DE ALUNOS DE PIANO
DE DOIS CURSOS DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Música.

Área de concentração: Práticas Interpretativas/Piano

Orientação: Prof^a. Dr^a. Catarina leite Domenici

Aprovada em 24 de outubro de 2016

Prof^a. Dr^a. Catarina leite Domenici (UFRGS)
(Presidente / Orientadora)

Prof^a. Dra. Lucia Cervini (UFPEL)

Prof. Dr. William Barbosa Gomes (UFRGS)

Prof^a. Dra. Isabel Porto Nogueira (UFRGS)

PORTO ALEGRE
2016

*Corpo, meu velho companheiro, nós pereceremos juntos.
Como não te amar, forma a quem me assemelho,
se é nos teus braços que abarco o universo.*

Marguerite Yourcenar

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS e ao Programa de Pós-Graduação em Música – PPGMUS/UFRGS, pela disponibilidade em concretizar o DINTER – Doutorado Interinstitucional, com a Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR, *Campus* de Curitiba I – Escola de Música e Belas Artes do Paraná – EMBAP, possibilitando um avanço significativo em termos de titulação, de produção de conhecimento e de qualidade na formação de todos os professores participantes.

À Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR, e à direção do *Campus* de Curitiba I – Escola de Música e Belas Artes do Paraná – EMBAP, pelo apoio.

À Fundação Araucária pelo suporte financeiro.

À Coordenação do DINTER – UFRGS/EMBAP, Prof^a. Dr^a Luciana Del Bem e Prof^a. Dr^a Carmen Célia Fregoneze, pela organização e execução do convênio.

À minha orientadora artística e acadêmica, Prof^a. Dr^a Catarina Leite Domenici, pela amizade, pelas valiosas orientações e por reescrever minha história com o piano.

Aos professores da Banca de Qualificação e da Banca de Defesa, Prof. Dr. William Barbosa Gomes, Prof^a. Dra. Cristina Maria Pavan Capparelli Gerling, Prof^a. Dra. Lucia Cervini e Prof^a. Dra. Isabel Porto Nogueira, pelos comentários pontuais que proporcionaram o encaminhamento do trabalho.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Música – PPGMUS/UFRGS, Prof^a. Dr^a Luciana Marta Del-Ben, Prof^a. Dr^a Jusamara Vieira Souza, Prof^a. Dra. Cristina Maria Pavan Capparelli Gerling, Prof. Dr. Ney Fialkow, Prof^a. Dr^a Catarina Leite Domenici e Prof. Dr. Daniel Wolff, pelos conhecimentos compartilhados.

Aos participantes da pesquisa de campo meu profundo agradecimento pela gentil disponibilidade que me concederam, colaborando de forma ímpar para a concretização desta Tese.

A todos os envolvidos no projeto DINTER UFRGS/EMBAP que se disponibilizaram com empenho e dedicação.

Aos colegas do DINTER e aos colegas do *Campus* de Curitiba I – Escola de Música e Belas Artes do Paraná – EMBAP pelo apoio.

A todos meus amigos e familiares pelo carinho e amparo a mim dedicado.

RESUMO

O presente trabalho investiga as percepções e concepções sobre corpo, gesto, técnica pianística e suas relações nas vivências de alunos de piano de dois cursos de Graduação em Música. Fundamentada no conceito de corporalidade, utilizo os conceitos de gesto musical e técnica pianística para examinar as relações que emergem entre o indivíduo, o piano e a música, expressas nas experiências externadas pelos participantes. O conceito de corporalidade (MERLEAU-PONTY [1999], VAZ [2004], CHAUI [2011]) compreende o indivíduo como uno, ímpar e indissociável, uma unidade portadora de simbolismos, de memória cultural e social, e repleta de nuances pelas bagagens constituídas ao longo da vida nas relações estabelecidas culturalmente e socialmente, considerando que o modo como construímos nossa visão de mundo passa pelo nosso corpo. O conceito de gesto musical (JENSENIUS *et al.* [2010], LEMAN; GODØY [2010]) implica em um movimento que carrega intenção e significado, unindo aspectos técnicos e interpretativos, possibilitando pensar a relação entre o texto musical, pianista e piano a partir da individualidade de cada sujeito expressa na organização de movimentos ímpares. Os conceitos de técnica pianística (CHIANTORE [2001]; SANDOR [1981]; KAEMPER [1967]; WHITESIDE [1955]; JAËLL [1904]) elencados neste trabalho são convergentes em proposições fundamentadas no movimento. Participaram deste estudo oito estudantes de duas instituições de Ensino Superior: Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS – Curso Bacharelado em Música/Piano e Escola de Música e Belas Artes do Paraná – EMBAP/UNESPAR – Universidade Estadual do Paraná – *Campus I* de Curitiba – Curso Superior de Instrumento/Piano. O enfoque metodológico foi de *Estudo Qualitativo*, tendo como instrumento de coleta de dados a filmagem de vídeos, uma entrevista semiestruturada que abordou o *sentir-se na performance* e o *ver-se na performance* (momento em que os participantes apreciaram suas próprias performances gravadas), e uma *Entrevista Fenomenológica* que abordou os três grandes eixos temáticos do trabalho: técnica pianística, corpo e gesto musical. O instrumento de análise e interpretação de dados foi fundamentado nos três passos do *Método Fenomenológico: descrição fenomenológica, redução fenomenológica e interpretação fenomenológica*.

Palavras-chave: Corporalidade. Gesto musical. Técnica pianística. Performance musical.

ABSTRACT

This study investigates perceptions and conceptions of the body, gesture and piano technique and the relationship between them in the experiences of piano students on two undergraduate music courses. Drawing on the idea of corporeality, I use the concepts of musical gesture and piano technique to examine the relationships that emerge between the individual, the piano and music and are expressed in the experiences manifested by the participants. According to the notion of corporeality (MERLEAU-PONTY [1999], VAZ [2004], CHAUI [2011]), the individual is singular, unique and indissociable, a unity that carries symbolism and cultural and social memory and is full of nuances resulting from the cultural and social relationships established during an individual's life, as the way we build our view of the world is linked to our body. The concept of musical gesture (JENSENIUS *et al.* [2010], LEMAN; GODØY [2010]) implies movement charged with intention and meaning, combining technical and interpretative aspects and allowing one to consider the relationship between musical score, pianist and piano in terms of the individuality of each subject expressed in the organization of unique movements. The concepts of piano technique (CHIANTORE [2001]; SANDOR [1981]; KAEMPER [1967]; WHITESIDE [1955]; JAËLL [1904]) mentioned in this work all share ideas based on movement. Eight students from the following two music programs at two higher-education institutions took part in this study: the Bachelor's Degree Program in Music/Piano, Federal University of Rio Grande do Sul, UFRGS, and the Degree Program in Instrumental Music/Piano, School of Music and Fine Arts, EMBAP/UNESPAR, Paraná State University, Campus I, Curitiba. The study was a qualitative one, and data were collected in videos filmed during the study, in a semi-structured interview that addressed *self-feeling in the performance* and *self-seeing in the performance* (when participants appreciated their own recorded performances) and in a phenomenological interview covering the three main themes in the study: piano technique, body and musical gesture. The data analysis and interpretation was based on the three steps of the phenomenological method: phenomenological description, phenomenological reduction and phenomenological interpretation.

Keywords: Corporeality. Musical gesture. Piano technique. Musical performance.

LISTA DE QUADROS

QUADRO1	PANORAMA GERAL DO NÚMERO DE MENÇÕES DAS SENSações DE CONFORTO E A FACILIDADE RELACIONADAS COM O CORPO E COM A PRODUÇÃO DE MOVIMENTOS E/OU GESTOS MUSICAIS DURANTE A GRAVAÇÃO E NA APRECIÇÃO DOS VÍDEOS	84
QUADRO2	PANORAMA GERAL DO NÚMERO DE MENÇÕES DAS SENSações DE DESCONFORTO E DIFICULDADE RELACIONADAS COM O CORPO E COM A PRODUÇÃO DE MOVIMENTOS E/OU GESTOS MUSICAIS DURANTE A GRAVAÇÃO E NA APRECIÇÃO DOS VÍDEOS	84
QUADRO3	PANORAMA GERAL DAS PERCEPÇÕES POSITIVAS E NEGATIVAS EM RELAÇÃO À APARÊNCIA DO CORPO NOS VÍDEOS	89
QUADRO4	PANORAMA GERAL DAS PRÁTICAS DIÁRIAS	97
QUADRO5	PANORAMA GERAL DO NÚMERO DE FACILIDADES OU HABILIDADES E DIFICULDADES OU DESAFIOS RELATADOS PELOS PARTICIPANTES	100
QUADRO6	PANORAMA GERAL ACERCA DA FORMA COM QUE CADA PARTICIPANTE EXPERIÊNCIA O PAPEL DO CORPO NA CONSTRUÇÃO DA TÉCNICA PIANÍSTICA	113
QUADRO7	PANORAMA GERAL ACERCA DO MOMENTO EM QUE A CONSCIÊNCIA DO CORPO EMERGIU.	116
QUADRO8	PANORAMA GERAL DA CLASSIFICAÇÃO E FUNÇÕES DO GESTO MUSICAL	131
QUADRO9	SÍNTESE DAS ABORDAGENS DE CONSTRUÇÃO DA TÉCNICA PIANÍSTICA QUE EMERGIRAM NA FALA DOS PARTICIPANTES	133
QUADRO10	QUATRO PARTICIPANTES QUE COMPARTILHAM COM P7 A MESMA VISÃO DE ABORDAGEM NA CONSTRUÇÃO DA TÉCNICA PIANÍSTICA	164
QUADRO11	DOIS PARTICIPANTES QUE COMPARTILHAM COM P3 A MESMA VISÃO DE ABORDAGEM NA CONSTRUÇÃO DA TÉCNICA PIANÍSTICA	167

LISTA DE DIAGRAMAS

DIAGRAMA1	A DESCRIÇÃO DO SENTIR-SE E PERCEBER-SE DURANTE A GRAVAÇÃO E NA APRECIÇÃO DOS VÍDEOS ACERCA DE TER CONFORTO FÍSICO PARA TOCAR UMA OBRA QUE FAZ PARTE DO SEU REPERTÓRIO	76
DIAGRAMA2	A DESCRIÇÃO DO SENTIR-SE E PERCEBER-SE DURANTE A GRAVAÇÃO E NA APRECIÇÃO DOS VÍDEOS ACERCA DE TER FACILIDADE TÉCNICA PARA TOCAR UM TRECHO DE UMA PEÇA EM QUE SE ENCONTRA EM FASE DE APRENDIZAGEM	78
DIAGRAMA3	A DESCRIÇÃO DO SENTIR-SE E PERCEBER-SE DURANTE A GRAVAÇÃO E NA APRECIÇÃO DOS VÍDEOS ACERCA DE TER DESCONFORTO FÍSICO PARA TOCAR UMA OBRA QUE FAZ PARTE DO SEU REPERTÓRIO	80
DIAGRAMA4	A DESCRIÇÃO DO SENTIR-SE E PERCEBER-SE DURANTE A GRAVAÇÃO E NA APRECIÇÃO DOS VÍDEOS ACERCA DE TER DIFICULDADE TÉCNICA PARA TOCAR UM TRECHO DE UMA PEÇA EM QUE SE ENCONTRA EM FASE DE APRENDIZAGEM	82
DIAGRAMA5	PERCEPÇÕES POSITIVAS EM RELAÇÃO À APARÊNCIA DO CORPO NOS VÍDEOS	86
DIAGRAMA6	PERCEPÇÕES NEGATIVAS EM RELAÇÃO À APARÊNCIA DO CORPO NOS VÍDEOS	88
DIAGRAMA7	O PENSAR SOBRE TÉCNICA PIANÍSTICA: OS CONCEITOS DE TÉCNICA E A PERCEPÇÃO DA RELAÇÃO ENTRE TÉCNICA E EXPRESSÃO QUE EMERGIU NA FALA DOS PARTICIPANTES	93
DIAGRAMA8	O AGIR DOS PARTICIPANTES NA CONSTRUÇÃO DA TÉCNICA PIANÍSTICA: AS PRÁTICAS RELATADAS E AS CRENÇAS NA EFICÁCIA DE EXERCÍCIOS	96
DIAGRAMA9	OS RELATOS DE FACILIDADES OU HABILIDADES, DIFICULDADES OU DESAFIOS EM RELAÇÃO À CONSTRUÇÃO DA TÉCNICA PIANÍSTICA	99
DIAGRAMA10	CRENÇAS SOBRE FACILIDADES E DIFICULDADES NA CONSTRUÇÃO DA TÉCNICA PIANÍSTICA	103
DIAGRAMA11	OS ELEMENTOS QUE CONSIDERAM IMPORTANTES PARA O DESENVOLVIMENTO DA TÉCNICA PIANÍSTICA E OS RELATOS DAS HABILIDADES TÉCNICAS QUE GOSTARIAM DE DESENVOLVER	106
DIAGRAMA12	A CENTRALIDADE DO CORPO NA CONSTRUÇÃO DA TÉCNICA PIANÍSTICA	110

DIAGRAMA13	LESÕES E EXPERIÊNCIAS COM DORES: O RELATO ESPONTÂNEO DE PARTICIPANTES QUE SOFRERAM LESÕES DEVIDO À PRÁTICA PIANÍSTICA E DE PARTICIPANTES QUE JÁ EXPERIENCIARAM OU AINDA EXPERIENCIAM SENSações DE DOR OU DESCONFORTO FÍSICO PARA TOCAR PIANO	115
DIAGRAMA14	SENTIMENTOS DE INADEQUAÇÃO DO CORPO	118
DIAGRAMA15	PERCEPÇÕES NEGATIVAS DA EXPRESSÃO DO CORPO NA PERFORMANCE	120
DIAGRAMA16	OS ANSEIOS DOS PARTICIPANTES EM RELAÇÃO AO CORPO: O QUE DESEJAM? O QUE ALMEJAM?	122
DIAGRAMA17	O PAPEL DO MOVIMENTO CONSCIENTE E ORGANIZADO NA CONSTRUÇÃO DA TÉCNICA PIANÍSTICA	127
DIAGRAMA18	CONCEITOS E ASPECTOS FUNCIONAIS DO GESTO MUSICAL	129

SUMÁRIO

Introdução		14
1.	Panorama conceitual de corpo, corporalidade e corporeidade	20
2.	Panorama conceitual de gesto musical	32
3.	Panorama conceitual de técnica pianística	41
4.	A construção do campo de pesquisa: considerações sobre o percurso investigativo	46
4.1	O estudo qualitativo	47
4.2	A Fenomenologia	48
4.3	O método fenomenológico	50
4.4	A entrevista fenomenológica	52
4.5	Condições da pesquisa de campo: a proposição aos participantes	54
4.6	Descrição dos procedimentos de coleta de dados	56
	4.6.1 Documentos (Apêndice II)	56
	4.6.2 Documentos (Anexo)	56
	4.6.3 População	56
	4.6.4 Instrumentos de coleta de dados	57
	4.6.5 Locais de realização da coleta de dados	57
	4.6.6 Equipamento utilizado	57
	4.6.7 Descrição do protocolo geral da pesquisa	57
4.7	Descrição da organização da análise dos dados	59
5.	A fala dos participantes: apresentação, análise e interpretação dos dados	60
5.1	A descrição dos participantes: aproximação com a história de vida	61
5.2	Sensações e percepções do corpo durante a gravação e na apreciação dos vídeos	73
5.3	Temática: técnica pianística	92
5.4	Temática: corpo	109
5.5	Temática: gesto musical	126
5.6	Dois vivências distintas de abordagem na construção da técnica pianística emergentes na fala dos participantes	133
6.	Considerações finais	138
Referências		145
Lista Bibliográfica		152
Apêndice I		163
	A redução da fala de seis participantes a partir do quadro 9 e que ilustra as duas tendências emergentes de abordagens na construção da técnica pianística no grupo investigado	164
Apêndice II		171
	Modelo de carta-convite enviada por e-mail	172
	Modelo do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) aprovado pelo Comitê de Ética da UFRGS – CEP/UFRGS	173
	Roteiro da entrevista semiestruturada dividida em duas partes	176
	Roteiro da entrevista fenomenológica	178

Anexo	182
Parecer consubstanciado do CEP/UFRGS	183

INTRODUÇÃO

A investigação desta temática foi motivada pelas trajetórias que percorri como pianista e como professora de piano, nas quais experienciei e propiciei a alguns alunos uma reestruturação da técnica pianística.

O fato do corpo não ter estado sempre presente e integrado em meu fazer musical, acarretou em uma lesão que tornou a atividade pianística¹ difícil e dolorosa de ser realizada. As sensações que sentia eram de travamento, dor, falta de fluência e sentimentos de incapacidade para realizar a tarefa. Esta experiência difícil acabou por me proporcionar um ‘despertar’ para o corpo e gerou uma profunda inquietação para encontrar um caminho que me possibilitasse uma compreensão mais ampla da atividade pianística pautada por uma interação com o piano a partir da totalidade do meu corpo.

Com este ‘despertar’, procurei paulatinamente desenvolver exercícios que executava ao piano em andamento lentíssimo, buscando aguçar a percepção cinestésica atentando para cada movimento realizado, discernindo que parte do corpo participava da execução e qual nível mínimo de tensão seria necessário para a realização da ação. Trabalhei desta forma também com pequenos estudos e peças de nível intermediário. Durante esse período evitei obras de grande resistência física e de andamentos muito rápidos na tentativa de quebrar o automatismo da contratura muscular associada à velocidade. Passei a fazer alongamentos diários, entremeados com sessões de estudo ao piano e tentei me conscientizar, fora do piano, da minha relação corpo-espaco-objetos, o que mudou minha relação corporal com ‘a vida’, estando sempre atenta aos movimentos que meu corpo fazia em tarefas comuns, procurando identificar tensões excessivas e posturais, que comumente, são levadas ao piano. Desenvolvi uma consciência de que o corpo do piano era o mesmo corpo das outras relações existenciais e aos poucos percebi que minha atitude corporal estava mais solta e minha propriocepção mais refinada.

Nas trocas de experiências com meus pares pude constatar que alguns compartilhavam da minha história, em que uma relação corporal não saudável com o

¹ Defino atividade pianística como todas as situações que envolvem o contato com o instrumento, tais como: performance, momentos de estudo e aulas de piano.

instrumento necessitou ser repensada a partir de uma nova compreensão da interação corpo e piano. Essa troca de experiências com outros músicos contribuiu de muitas formas para o meu percurso, propiciando indagações quanto à forma de tocar e auxiliando-me a reconstruir corporalmente.

Nessa trajetória aprendi a construir movimentos flexíveis, orgânicos e facilitadores, resultando numa execução mais orgânica e 'natural', porém fragmentada em relação ao texto, pois, inconscientemente minha execução pautava-se pela produção de cada som individualmente, deixando de perceber o contexto global do texto e a relação entre o gesto musical e o gesto corporal. Na busca por uma sensação de relaxamento constante perdi o tônus do arco palmar e meus dedos ficaram desorganizados e descoordenados. O hábito de estudar sempre em andamento lentíssimo a fim de melhorar minha consciência corporal tornaram a execução em andamento rápido problemática e árdua.

Com a Orientação Artística no Curso de Doutorado tive a oportunidade de avançar na minha trajetória pianística a partir de uma abordagem corporal-gestual, a qual integra a técnica, a expressividade e a compreensão musical através do gesto. Essa perspectiva possibilitou uma conquista qualitativa na execução em termos de produção de timbres, controle de dinâmica, fraseado, sonoridade, expressividade, fluência, agilidade, domínio técnico e permitiu que algumas facilidades acabassem por aflorar. Os movimentos que antes realizava, foram reorganizados e concatenados com os elementos interpretativos contribuindo para alargar meu entendimento de técnica pianística. Essa abordagem fundamentou-se na minha corporalidade propiciando a construção da técnica a partir de *Ser*, sentir e expressar-se, reescrevendo minha história com o piano.

Aponto a pesquisa de Pederiva (2005) que investigou como professores de instrumento percebem o papel do corpo no processo de ensino-aprendizagem, constatando que a formação do intérprete ignora o fato de que o músico é um ser humano possuidor de um corpo que abrange múltiplas dimensões, e que em consequência a esta percepção, o corpo é fragmentado em função dos objetivos a serem alcançados, que segundo Pederiva seriam a decodificação do símbolo e o domínio técnico do instrumento. A autora também salientou que nas falas dos professores emergiram dificuldades relacionadas ao trabalho pedagógico corporal demonstrando o amplo espectro de desconfortos que envolvem o desenvolvimento do músico no tocante ao corpo.

Pederiva constatou que os entrevistados revelaram não terem passado por nenhum tipo de orientação específica no que diz respeito ao corpo transmitindo os conhecimentos técnicos da mesma maneira como lhes foi ensinado, indicando a existência de uma “pedagogia artesanal”, sendo que se ensina o que foi aprendido, a partir de vivências e experiências “e não por meio de conhecimento adquiridos de modo sistematizado e com base em pesquisas” (2005, p. 73).

Também aponto a pesquisa de Teixeira, que em uma Tese (2016), entrevistou dez professores de flauta transversal e piano acerca da corporeidade presente ou não, na aula de instrumento, salientando que todos os participantes mencionaram professores que marcaram suas trajetórias de maneira positiva, influenciando seu fazer musical e sua futura formação docente. Um dos participantes relatou que essa influência em sua história de vida, modificou uma relação não saudável que tinha com o instrumento a partir da construção de uma relação interativa em que técnica e música não se separam: “Eu tive muita dor quando eu era bem jovem, eu estudava com muita dor e sentia muita insatisfação em relação ao resultado”. A entrevistada relatou que a partir de uma mudança na abordagem técnica, propiciada por um professor, passou a “entender a relação entre uma frase musical e o meu gesto, entre a realização musical e o gesto que eu ia fazer. E aí foi quando as dores começaram a sumir e quando o resultado melhorou muito”. Em seu depoimento ressaltou que anteriormente seccionava a técnica da música e que: “a questão de fazer uma coreografia com a mão enquanto você toca, de planejar tecnicamente a peça e não só musicalmente, de fazer ter uma relação clara entre o que eu quero musicalmente e o que eu faço tecnicamente, porque pra mim eram coisas diferentes” (CLARICE *apud* TEIXEIRA, 2016, p. 83-84). Esta narrativa retrata uma trajetória similar à minha e evidencia que abordagens que dissociam a técnica da música podem acarretar em um caminho difícil e doloroso.

Infelizmente a presença da dor associada à atividade do músico parece ser encarada com naturalidade pelos próprios músicos e pela comunidade em geral. Artigos como “Classical musicians suffer for their art – literally”, publicado no jornal Los Angeles Times em 2/8/2013, e “Musicians, Practice and Pain”, publicado no jornal The New York Times em 24/9/1995 ilustram como músicos estão acostumados a tocar com dor e a encarar a dor como parte da profissão. Estudos recentes sobre a ocorrência de lesões em alunos e profissionais de música mostram índices alarmantes de problemas músculo-esqueléticos. Em uma pesquisa envolvendo 16 alunos de piano da Washington State University, 93% dos

participantes sofreu 27 lesões ocasionadas pela atividade (BLACKIE; STONE; TIERNAN, 1999). Outro estudo feito com 180 alunos de instrumento do Conservatório de Praga relatou que 88.9% da população investigada já sofreu lesão ocasionada pela atividade, sendo que 35% não buscou ajuda médica e 12.6% dos participantes relataram sentir dores todas as vezes que tocam o instrumento (IOANNOU; ALTENMÜLLER, 2015). Contudo, como nos mostra uma pesquisa realizada na Austrália com crianças e adolescentes de 7 a 17 anos que estudam algum instrumento musical, os problemas podem começar mesmo antes do ingresso na Universidade. Este estudo mostra que 67% dos alunos relatou sintomas de problemas músculo-esqueléticos relacionados à atividade instrumental, sendo que 30% relatou a incapacidade de tocar da maneira que tocava antes dos sintomas aparecerem (RANELLI; STRAKER; SMITH, 2011).

O alto índice de lesões e a ‘naturalização da dor’ são fortes indicadores de atitudes de desconsideração com o corpo do músico e justificam ampliar as investigações acerca das abordagens utilizadas na construção da técnica instrumental, bem como as concepções sobre o corpo na atividade musical.

A partir destas considerações, elegi o corpo como ponto de partida deste trabalho posto que este é o centro da atividade pianística. Fundamentada no conceito de corporalidade, utilizo os conceitos de gesto musical e técnica pianística para examinar as relações que emergem entre o indivíduo, o piano e a música, expressas nas vivências externadas pelos participantes, estudantes de dois Cursos de Graduação em Música/Bacharelado em Piano.

O conceito de corporalidade (MERLEAU-PONTY [1999], VAZ [2004], CHAUI [2011]) compreende o Ser como uno, ímpar e indissociável, uma unidade portadora de simbolismos, de memória cultural e social, e repleta de nuances pelas bagagens constituídas ao longo da vida nas relações estabelecidas culturalmente e socialmente, considerando que o modo como construímos nossa visão de mundo passa pelo nosso corpo.

O conceito de gesto musical (JENSENIUS *et al.* [2010], LEMAN; GODØY [2010]) implica em um movimento que carrega intenção e significado, unindo aspectos técnicos e interpretativos, possibilitando pensar a relação entre o texto musical, pianista e piano a partir da individualidade de cada sujeito expressa na organização de movimentos ímpares.

Os conceitos de técnica pianística (CHIANTORE [2001]; SANDOR [1981]; KAEMPER [1967]; WHITESIDE [1955]; JAËLL [1904]) elencados neste trabalho foram propostos por pianistas e pedagogos e são convergentes em proposições fundamentadas no movimento.

Ao concatenar os conceitos de corporalidade, gesto musical e técnica pianística, abre-se um campo de investigação que pretende conhecer e compreender as percepções e concepções sobre corpo, gesto e técnica e suas relações nas vivências de alunos de piano, pois o entendimento da atividade pianística a partir da experiência centrada no corpo pode contribuir para a reflexão sobre as *práticas*² de ensino a partir da ideia do corpo como sujeito integral e indivisível em sua capacidade cognitiva e psicossomática, que se constitui e se expressa de maneira única.

O enfoque metodológico foi de *Estudo Qualitativo*, tendo como instrumento de coleta de dados a filmagem de vídeos, uma entrevista semiestruturada que abordou o *sentir-se na performance* e o *ver-se na performance* (momento em que os participantes apreciaram suas próprias performances gravadas), e uma *Entrevista Fenomenológica* que abordou os três grandes eixos temáticos do trabalho: técnica pianística, corpo e gesto musical. O instrumento de análise e interpretação de dados foi fundamentado nos três passos reflexivos do *Método Fenomenológico: descrição fenomenológica, redução fenomenológica e interpretação fenomenológica* (GOMES, 1997, p. 1).

Destaco que temos um referencial significativo acerca do corpo na atividade musical (Johnson [1987, 2008], Lakoff e Johnson [1999], Leppert [1993]), sobre gesto musical (Pierce [2007], Pierce e Pierce [1991; 2002] Cadoz [s.d., 1999], Cadoz e Wanderley [2000], Delalande [2003], Davidson [1993], Davidson e Malloch [2010], Godoy e Lemán [2010], Gritten e King [2011]), e os Programas Brasileiros de Pós-Graduação tem contribuído para a ampliação de reflexões acerca desta temática (Iazzetta [1996], Pederiva [2005], Schroeder [2006], Dignart [2007], Freitas [2008], Freitas [2005], Barros [2010], Gouveia [2010], Zavala [2012]). Porém, apesar da existência de escritos que dão um respaldo considerável sobre o desenvolvimento técnico pianístico, é possível detectar algumas lacunas no que concerne a proposições que

² Emprego a palavra *práticas*, a partir do conceito filosófico de *práxis*, para definir todos os processos de desconstrução e reconstrução realizados na aquisição do conhecimento. Este termo conceber as ações de pensar e fazer de forma indissociável, um conceito ligado a processos e experiências vividas e também a atividades transformadoras. Segundo Bottomore, a expressão *práxis* refere-se à ação, à atividade livre, e criativa, por meio da qual o homem cria, faz, produz e transforma seu mundo humano e histórico e a si mesmo (1988, p. 460).

compreendem a formação e a atividade do pianista pautada em uma visão holística do sujeito, na totalidade de seu *Ser* (VAZ, 2004), amalgamando corpo, cognição e afeto.

Considero relevante a produção de referenciais que abordem a construção da técnica concatenada a uma visão global e social do sujeito e do corpo vivenciado, e aponto a pertinência de referendos comprometidos com as individualidades e as idiosincrasias de cada indivíduo e que pontuem uma visão de técnica que vá além das práticas de desenvolvimento motor, das práticas físicas e de terapias psicofísicas relacionadas à expansão da consciência corporal.

1. PANORAMA CONCEITUAL DE CORPO, CORPORALIDADE E CORPOREIDADE

O conceito de corporalidade, que comporta estudos em áreas do conhecimento que tangenciam com o campo musical, como a Antropologia, a Filosofia, a Sociologia, a Psicologia, a Educação, a Dança e o Teatro, entre outras áreas, pode proporcionar referências para renovar e ampliar a visão sobre o músico.

O conceito de corporalidade, por vezes referendado por alguns autores como *corporeidade, fisicalidade, corpo-próprio, corpo-vivido*³, indica uma estrutura total do *Ser* em suas dimensões físicas, afetivas e intelectuais. O conceito favorece visões unificadoras e interativas entre as várias esferas do sujeito e oferece uma perspectiva mais abrangente para a compreensão da experiência musical a partir do corpo do músico. Nesta concepção, o corpo, contendo a história do indivíduo e sua identidade corporal, emerge como o protagonista na relação com o instrumento e com música, desnaturalizando práticas dicotômicas fundamentadas na separação entre corpo e mente.

No campo da Antropologia, Mauss e Maluf explanam a concepção de que o corpo transpassa a esfera da natureza para inscrever-se como uma construção coletiva, inserida na cultura e na sociedade. Mauss, com o texto *As Técnicas do Corpo*, demonstra que a atitude corporal é social e de pertencimento a uma sociedade ou um grupo, que tem hábitos que lhe são próprios (2003, p. 403). O autor considera o corpo como o primeiro e mais natural instrumento do homem, que efetua uma adaptação constante em uma “série de atos montados”, não somente pelo indivíduo, mas de acordo com sua educação, com a sociedade da qual faz parte, e com o lugar que nela ocupa (2003, p. 407-408).

Maluf explana o quanto os estudos sobre o corpo redimensionam a visão contemporânea acerca da corporalidade. A autora considera o corpo como o substrato no qual os símbolos e valores culturais irão se inscrever, “um receptáculo da produção simbólica ou das representações sociais geradas na e pela ‘cultura’, cuja especificidade e autonomia em relação à ‘natureza’ seria garantida por sua radical exterioridade em relação a essa” (2001, p. 87). Em sua abordagem, o corpo é pensado como uma construção social e

³ Nesta Tese estes termos foram usados como sinônimos pela falta de consenso linguístico em seu emprego.

cultural, em contraste com a visão do corpo como um reduto da natureza, de um ser humano genérico, que obedece a instintos e necessidades biológicas (2001, p. 88).

Na mesma linha de pensamento cito Vaz, que examina o conceito de corporalidade sob a perspectiva antropológico-filosófica. Compreende que o homem é presente no mundo por seu corpo, não como um corpo físico-biológico, mas como dimensão constitutiva e expressiva do ser. O corpo é designado na terminologia filosófica contemporânea como *corpo próprio*, entendido como estrutura fundamental do ser, atravessando por toda a história das culturas, das civilizações, das religiões, das filosofias, e sendo um tema dominante na Filosofia e nas ciências humanas contemporâneas (2004, p. 157). Vaz ainda afirma que a compreensão antropológica da corporalidade é a distinção no homem, do corpo como substância material e organismo, e do corpo, como *corpo próprio* ou *corpo vivido*, que conteria sua totalidade intencional. “Como corpo próprio ou como totalidade intencional, o corpo pode ser assumido na auto-expressão do sujeito, e podemos falar de um *Eu corporal*, o que não é o caso para o corpo físico ou o corpo biológico”. Segundo seus escritos, é nesta presença intencional que estrutura-se o espaço-tempo propriamente humano, que tem no *corpo próprio* o polo imediato de suas estruturações, ou o lugar em que primeiramente se articulam o espaço-tempo do mundo e o espaço-tempo do sujeito: psicológico, social e cultural. “O *corpo próprio* pode ser chamado, assim, o *lugar* fundamental do espaço propriamente humano, e o *evento* fundamental do tempo propriamente humano” (2004, p. 158-159).

Ainda na Filosofia temos Merleau-Ponty, que contribuiu significativamente para a concepção de que vivenciamos nossas experiências pelo corpo, como sujeitos uno. Na obra *Fenomenologia da Percepção*, considera o corpo como um veículo do ser no mundo, em suas palavras: “meu corpo é pivô do mundo” e “tenho consciência do mundo por meio do meu corpo”, o que significa, segundo suas acepções, que ter um corpo, para um ser vivo, é juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e emprenhar-se continuamente neles (1999, p. 122). Credo que o ser humano é o centro da discussão sobre o conhecimento e que este nasce e faz-se sensível na natureza irreduzível da experiência vivida e em sua corporeidade, diz que:

Quer se trate do corpo do outro ou de meu próprio corpo, não tenho outro meio de conhecer o corpo humano senão vivê-lo, quer dizer, retomar por minha conta o drama que o transpassa e confundir-me com ele. Portanto, sou meu corpo,

exatamente na medida em que tenho um saber adquirido e, reciprocamente, meu corpo é como um sujeito natural, como um esboço provisório de meu ser total. Assim, a experiência do corpo próprio opõe-se ao movimento reflexivo que destaca o objeto do sujeito e o sujeito do objeto, e que nos dá apenas o pensamento do corpo ou o corpo em ideia, e não a experiência do corpo ou o corpo em realidade (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 269)

Também menciono Sartre, que percebe o corpo como “a individualização de meu comprometimento no mundo”. Em suas reflexões acerca das dimensões ontológicas corporais, diz que: “Platão tampouco estava errado ao considerar o corpo como aquilo que individualiza a alma. Seria inútil, apenas, supor que a alma possa desgarrar-se desta individualização, separando-se do corpo pela morte ou pelo pensamento puro, pois a alma é o corpo” (2012, p. 393). O autor declara que a relação entre a consciência e o corpo é uma relação existencial, “a consciência existe seu corpo” e, “meu corpo é uma estrutura consciente de minha consciência” (2012, p. 416). Sarte acredita que o corpo é a contingência total da consciência de existir, e que ter consciência, “é sempre ter consciência do mundo, e assim mundo e corpo estão sempre presentes, ainda que de modo diverso, à minha consciência” (2012, p. 421).

Aponto Chauí, também no campo da Filosofia, que pensa o conhecimento advindo de um sujeito corporal e de uma vivência corporal, e que desta maneira, a situação do nosso corpo e as condições do nosso corpo são tão importantes quanto à situação e as condições dos objetos percebidos. A autora constata que a experiência dotada de significações, de sentidos e com sentido na história de nossa vida e fazendo parte de nosso mundo, é inseparável do sujeito e da percepção. Para a filósofa, a percepção é a relação do sujeito com o mundo exterior, sua forma de perceber o mundo de maneira qualitativa, significativa e estrutural, como sujeito ativo, dando às coisas percebidas novos sentidos e novos valores, pois o mundo percebido é um mundo intercorporal, isto é, “as relações se estabelecem entre nosso corpo, o corpo dos outros sujeitos e o corpo das coisas, de modo que a percepção é uma forma de comunicação corporal que estabelecemos com os outros e com as coisas” (2011, p. 175).

Os sociólogos Bourdieu e Le Breton refletiram sobre a corporeidade humana e sua relação com o mundo social, que possibilita ao ser humano, vivenciar, desfrutar e atribuir significados em relação ao mundo circundante. Bourdieu constata que aprendemos pelo corpo e que a ordem social se inscreve permanentemente no corpo por meio dessa

confirmação. Em sua obra *Meditações Pascalianas*, no capítulo denominado *O conhecimento pelo corpo*, o autor diz que a relação de estar no mundo, de pertencer ao mundo, de ser possuído por ele, ou seja, de presença no mundo, passa pelo grau em que o corpo está investido nesta relação (2001, p. 172), sendo que “o corpo está no mundo social, mas o mundo social está no corpo” (2001, p. 185).

Compartilhando a mesma linha de pensamento que Bourdieu, Le Breton preconiza que a Sociologia do Corpo dedica-se especialmente à “compreensão da corporeidade humana como fenômeno social e cultural, motivo simbólico, objeto de representações e imaginários”, pois “as ações que tecem a trama da vida quotidiana, das mais fúteis ou das menos concretas até aquelas que ocorrem na cena pública, envolvem a mediação da corporeidade”, pela atividade perceptiva que o homem desenvolve “e que lhe permite ver, ouvir, saborear, sentir, tocar e, assim, colocar significações precisas no mundo que o cerca” (2007, p. 7).

Moldado pelo contexto social e cultural em que o ator se insere, o corpo é o vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída: atividades perceptivas, mas também expressão dos sentimentos, cerimoniais dos ritos de interação, conjunto de gestos e mímicas, produção da aparência, jogos sutis da sedução, técnicas do corpo, exercícios físicos, relação com a dor, com o sofrimento, etc. Antes de qualquer coisa, a existência é corporal. Procurando entender esse lugar que constitui o âmago da relação do homem com o mundo, a sociologia está diante de um imenso campo de estudo. Aplicada ao corpo, dedica-se ao inventário e à compreensão das lógicas sociais e culturais que envolvem a extensão e os movimentos do homem (LE BRETON, 2007, p. 7).

O autor diz que “pela corporeidade, o homem faz do mundo a extensão de sua experiência; transforma-o em tramas familiares e coerentes, disponíveis à ação e permeáveis à compreensão” sendo o corpo receptor ou emissor, este, produz sentidos continuamente inserindo de forma o homem no espaço social e cultural (2007, p. 8). Le Breton considera que “o corpo quando encarna o homem é a marca do indivíduo, a fronteira, o limite que, de alguma forma, o distingue dos outros. Na medida em que se ampliam os laços sociais e a teia simbólica, provedora de significações e valores, o corpo é o traço mais visível do ator” (2007, p. 10-11), e que, “o homem não é o produto do corpo, produz ele mesmo as qualidades do corpo na interação com os outros e na imersão no campo simbólico. A corporeidade é socialmente construída” (2007, p. 18-19).

O Psicanalista Tomazelli reconhece que enquanto o corpo não puder mergulhar em um criativo campo lúdico, de brincadeira e de ritual, “jamais poderá ser usado como utensílio suficiente para construir conhecimento, mesmo que seja capaz de produzir ações coerentes e inscritas em cadeias lógicas que aparentam humanidade” (1998, p. 27). Comenta que é importante refletir sobre como a dissociação entre corpo e ideia, entre imperfeição e perfeição da racionalidade, o “desejo de morte da visceralidade”, pode “interferir na constituição do conhecimento e no desenvolvimento do pensamento científico” (1998, p. 29).

Sujeito e objeto constroem-se mutuamente, prestando-se um ao outro, simultaneamente, como esse jogo composto pelos opostos forma e conteúdo, continente e contido. A mão que segura um objeto e amolda-se a ele, adquirindo sua forma, sua textura, sua temperatura, é também aquela que lhe permite uma realidade estética elaborada afetivamente no mundo da fantasia a partir desse encontro com o sensorial. Aqui, desejo e conhecimento imbricam-se como cauda e boca formando um todo único e inseparável (TOMAZELLI, 1998, p. 21).

A neurociência nos estudos sobre o cérebro e a emoção humana tem em Damásio um importante expoente na visão de um sujeito indivisível. Na obra *O erro de Descartes*, crítica o pensamento dualista inaugurado por este, na chamada Filosofia da Consciência, comenta que o cartesianismo vê o ato de pensar como uma atividade separada do corpo, exaltando a separação da mente. Com a afirmação: “Penso, logo existo”⁴ (DESCARTES *apud* DAMÁSIO, 1996, p. 279) ilustra o que, segundo Damásio, é o oposto do que crê ser verdade acerca das origens da mente e da relação entre mente e corpo, em suas palavras: “a afirmação sugere que pensar e ter consciência de pensar são os verdadeiros substratos do existir”. Segundo o autor, a afirmação de Descartes celebra a separação da mente, a “coisa pensante”, ou o sujeito pensante (*res cogitans*), do corpo não pensante, o qual tem extensões e partes mecânicas (*res extensa*) (1996, p. 279). Damásio argumenta que o cérebro humano e o corpo constituem um organismo indissociável, formando um conjunto integrado, estrutural e funcional, regulado por circuitos bioquímicos e neurológicos mutuamente interativos. Segundo o autor, este organismo interage com o ambiente como

⁴ Talvez a mais famosa frase da história da filosofia, que aparece no Discurso do método em 1637, em francês: “Je pense, donc je suis” e, depois, em Princípios da filosofia, em 1644, em latim: “Cogito ergo sum” (DAMÁSIO, 1996, p. 279).

um conjunto, e esta interação não é exclusivamente do corpo e nem exclusivamente do cérebro (1996, p. 17).

Com importantes contribuições para a Cognição Corporificada aponto Johnson, que acredita em um significado humano corporificado, dizendo que iniciamos nossas vidas através das sensações. “A partir do momento da nossa entrada no mundo e, aparentemente ainda no útero, começamos a aprender o significado das coisas em um nível corporal mais primordial”⁵. O autor acredita que mente e corpo não são duas coisas, pois “um ser humano não é ontologicamente dois tipos de coisas diferentes unidas”⁶. Segundo Johnson, a mente não é uma convidada misteriosa para uma visita temporária no corpo, não está contida no corpo, mas emerge e evolui com ele (2008, p. 279).

Nossos ambientes não são apenas físicos e sociais. Eles também são constituídos por artefatos culturais, práticas, instituições, rituais e modos de interação que transcendem e moldam em particular, qualquer corpo e ação corporal. Estas dimensões culturais incluem gênero⁷, raça, classe (status socioeconômico), valores estéticos, e vários modos de comportamento corporal entre culturas, porém, as diferenças culturais na formação e compreensão do corpo são reais e significativas (JOHNSON, 2008, p. 277)⁸.

O autor menciona que damos sentido a todas as dimensões do nosso Ser, por meio de sentimentos baseados no corpo, como conceituação, raciocínio e expressões simbólicas. Portanto, as nossas aspirações de transcendência, não devem ser realizadas em tentativas de fuga da nossa habitação corporal, mas sim, por empregá-la em nossos esforços contínuos para transformar a nós mesmos e nosso mundo (2008, p. 283).

Em parceria com Lakoff, que desenvolve estudos na Linguística Cognitiva, explanam que o conceito de uma mente separada do corpo é um conceito metafórico, uma distinção entre o indivíduo e ele próprio (1999, p. 561-562). Argumentam que cada experiência é uma vivência corporificada desde o nascimento, e que estas experiências, são parte da vida diária

⁵ From the moment of our entrance into the world, and apparently even in the womb, we begin to learn the meaning of things at the most primordial bodily level (JOHNSON, 2008, p. 279).

⁶ A human being is not two ontologically different kinds of thing joined together (JOHNSON, 2008, p. 279).

⁷ Nesta Tese as relações entre a corporalidade e as questões de gênero não foram contempladas uma vez que este não é o foco do trabalho. O gênero dos participantes não foi especificado em nenhum momento da pesquisa e nem tópico de análise dos dados coletados.

⁸ Our environments are not only physical and social. They are constituted also by cultural artifacts, practices, institutions, rituals, and modes of interaction that transcend and shape any particular body and any particular bodily action. These cultural dimensions include gender, race, class (socioeconomic status), aesthetic values, and various modes of bodily comportment across cultures, but cultural differences in the shaping and understanding of the body are real and significant (JOHNSON, 2008, p. 277).

de todos em todo o mundo, pois, manipulamos objetos, nos localizamos em um ambiente e avaliamos as ações de outras pessoas. Os autores pontuam que nossas experiências corporificadas dão origem às metáforas entre o sujeito e ele próprio e são produtos na nossa inconsciência cognitiva, que produz um conceito de sujeito como uma entidade independente da existência corporal (1999, p. 562-563).

Retomo Johnson que considera nossas experiências musicais, movidas emocionalmente e qualitativamente pelo corpo (2008, p. 236), considerando que o significado da música, não é verbal ou linguístico, mas sim corporal e sensorial (2008, p. 242), pois os mecanismos de significação humana vão muito além da capacidade da linguagem e todo o significado emerge da nossa experiência corporificada (2008, p. 260).

Reflexões relevantes acerca do papel do corpo na história da humanidade também tem modificado a noção sobre corporalidade, considerando-a um elemento constitutivo no desenvolvimento arquitetônico da construção histórico-social humana. Nesta diretriz cito Silva, que reflete quanto à questão da formulação do conceito de corpo dentro da história. Uma história, segundo a autora, de “dicotomias tão profundas entre corpo e alma, materialidade e essência, *res extensa* e *res cogitans* que deixam suas marcas nos duplos modernos, cada vez mais atuais, como trabalho manual e trabalho intelectual, corpo e mente, existência e essência, empirismo e idealismo, natureza e cultura”. Estas dicotomias, segundo Silva, se concretizam com a valorização de um dos pares em detrimento do outro, “bem como com a valorização da própria necessidade de manutenção das dualidades e crença na positividade da intervenção humana sobre a natureza”. Ao se considerar o corpo como ponto privilegiado na interconexão entre natureza e cultura, pertencente a ambos os mundos, damos maior significância a temática, tornando-a privilegiada (2006, p. 26).

Estudiosos da Educação, como Soares (2006), Gonçalves (1994) e Machado (2010), também explanam a significação do corpo em sua área. Soares, fala que o corpo é um território construído por “liberdades e interdições, e revelador de sociedades inteiras”. A autora analisa o corpo, como “a primeira forma de visibilidade humana”. Sua presença, “invade lugares, exige compreensão, determina funcionamentos sociais, cria disciplinamentos” (2006, p. 1).

Sua materialidade polissêmica pode ser tomada como síntese de sonhos, de realizações de desejos, de frustrações, de tiranias e de redenção de sociedades inteiras. Seus múltiplos sentidos, assim, pedem múltiplos olhares, teorias, interações

de saberes, para que dele se fale. Pois o corpo, mesmo remexido e revirado pelo avesso, minuciosamente perscrutado em seu exterior e interior, recortado e transformado em partes que vão viver em outros corpos, ou em receptáculo de muitos e múltiplos objetos/materiais que nele se incorporam, ou ainda sofrendo todo tipo de mutilação/intervenção desejada ou imposta, parece guardar a possibilidade de ser um território de preservação do humano factível que esconde uma réstia de mistério sobre sua existência (SOARES, 2006, p. 1).

Gonçalves comenta que a forma do ser humano lidar com sua corporalidade, não é universal e constante, mas uma construção social resultante de um processo histórico, determinado pelo contexto social em que vive e por sua interação nesta realidade, modificando-a e sendo modificado por ela, influenciando e direcionando as formas de pensar, sentir e agir. Sendo assim, as concepções que o ser humano desenvolve sobre sua corporalidade, estão diretamente ligadas aos condicionamentos sociais e culturais, que marcam o indivíduo nas dimensões intelectual, afetiva, moral e física (1994, p. 13).

A autora enfatiza que o corpo sente (em uma relação viva de unidade com o mundo, fundindo-se em sensibilidade), que o corpo expressa (nossa história individual e também a história acumulada de uma sociedade), que o corpo comunica (sendo a comunicação corporal anterior a qualquer entendimento verbal, unindo o inteligível e o sensível na produção de sentido), e que o corpo, cria e significa em cada movimento corporal que não se repete, captando o novo em cada situação, atribuindo novos significados e novas formas de agir, criando o novo em si próprio, transformando (1994, p. 152-153).

Machado, em diálogo com Merleau-Ponty, diz que a noção Fenomenológica de corpo humano difere da noção de corpo biológico, bem como do corpo da física (corpo-massa, corpo-coisa), vindo dessas diferenças, o amplo uso da palavra corporalidade, também traduzida por corporeidade. A autora comenta que para se compreender a noção fenomenológica de corpo, dispomos de três aspectos da vida humana: o mundo circundante, o mundo das inter-relações e o mundo próprio, e que a corporalidade abarca necessariamente estas três dimensões, implicando em estar vivo, ter um eu, sentir-se um eu, algo vivenciado e completado, mas nunca plenamente situado ou satisfeito (2010, p. 34-35).

No campo musical Pelinski afirma que nossa condição humana de seres corporalizados está imbricada em nossa prática musical e em nossos discursos musicais (2005, p. 1). Para o autor, a corporeidade desempenha um papel decisivo na produção de

significados musicais, que, embora, primordialmente vividos na experiência subjetiva, estão abertos ao entorno social e naturalmente informados por ele (2005, p. 5-6). O autor trabalha a partir da hipótese de que grande parte das práticas musicais tem significados primários sem haver a necessidade do veículo linguístico do pensamento racional. Segundo Pelinski, estes significados são sempre a atualização de experiências musicais da vida cotidiana e gozam de uma primazia ontológica e epistêmica sobre a produção de discursos musicológicos, científicos, semióticos, culturalistas e sociologistas, que aspiram ostentar autenticidade, concretude e imediatez. Embora estas experiências tenham um lugar na consciência em um nível subjetivo, implicam em uma transcendência para o mundo da intersubjetividade e do entorno natural (2005, p. 5).

Pelinski preconiza que a metáfora conceitual e experiência musical se encontram sobre a mesma base: a corporeidade, e que, por esta razão, não surpreendente que nossos discursos musicais façam uso entendido de metáforas para estabelecer uma comunicação linguística sobre a música. “O corpo está metaforicamente na mente, como a mente está metaforicamente no corpo. Corpo e mente são uma unidade indivisível, metaforicamente”⁹ (2005, p. 34-35).

Ainda no campo da Música cito Domenici que afirma que a separação entre mente e corpo na performance, conforma-se ao ideal de “fidelidade” ao texto, *Werktreu*, e “encerra uma relação conflituosa entre o corpo idealizado, concebido como um canal livre para a transmissão de um ideal abstrato, e o corpo físico, o qual precisa ser disciplinado de acordo com o ideal desta prática” (2013, p. 95).

Buscando a negação da corporeidade, esse processo implica na ocultação da associação entre som e movimento. A dissociação entre visão e audição, apesar de contrária ao nível fundamental da percepção humana, fornece uma base para a construção de um código de conduta, tanto para o público acostumado a frequentar concertos quanto para o *performer*, em que há uma expectativa tácita de demonstração de controle do *performer* sobre o seu corpo, coibindo expressões faciais e movimentos espontâneos. A corporeidade é vista como um subproduto da ação performática, em que tudo o que extrapola o absolutamente necessário à realização da obra deve ser evitado, ocultado ou desconsiderado, fazendo com que o *performer* solape a sua própria presença física na condição de mediador imperfeito. A negação da corporeidade na *performance* afirma uma autoridade externa, compositor/obra, reprimindo a ameaça que a presença do corpo sonoro (um

⁹ El cuerpo está metaforicamente em la mente, como la mente está metaforicamente em el cuerpo. Cuerpo y mente son una unidad indivisible metaforicamente (PELINSKI, 2005, p. 35).

corpo que é ao mesmo tempo som e visão) representa à hierarquia estabelecida (DOMENICI, 2013, p. 95).

E por fim apresento a pianista Doğantan-Dack que comenta acerca da literatura publicada sobre a Psicologia da Performance, expondo a pouca referência feita em relação à fisicalidade da criação musical e sua contribuição para o significado musical (2011, p. 247). Segundo a autora, algumas teorias conceitualizam as experiências musicais quase exclusivamente em termos mentais, explorando a dimensão cognitiva das atividades musicais, “a mente por trás da música”, e negligenciando a entrada do corpo na cognição musical. Consequentemente, aponta Doğantan-Dack, estas posições tornaram-se o paradigma para todas as experiências musicais, privilegiando o ouvinte, pois a atividade de audição é modelada sob o comportamento do público de concertos de música clássica ocidental, que experienciam a Música de maneira silenciosa, imóvel e em uma semiescuridão (2011, p. 245).

A autora argumenta que a natureza do fenômeno musical, em todas as suas manifestações diferentes é complexa e que uma percepção não essencialista faria justiça a esta rica variedade. Diz que na tradição clássica ocidental a Música precisa ser entendida como constituída por estruturas abstratas e movimentos de performance, pelos textos musicais e sua interpretação. Doğantan-Dack aponta que os significados musicais são emergentes nos processos de ouvir, tocar e compor, onde o abstrato e o concreto estão em contínua interação (2011, p. 248).

A autora tem o intuito de estabelecer uma noção preliminar de uma Fenomenologia da Performance Corporal, a partir de estudos investigativos focalizados em conhecer e explorar as experiências corporais do performer, fundamentadas em movimentos e gestos. Seu objetivo é compreender as contribuições do corpo vivo e vivenciado do performer, sua vida interior pulsante e seus particulares pontos de vista. Segundo Doğantan-Dack, este projeto fenomenológico envolveria a exploração da forma como um performer experiencia os movimentos corporais, quais os tipos de movimentos e gestos são musicalmente relevantes para ele, como sua consciência é estabelecida em relação ao seu envolvimento nos eventos de performance e por fim, de que maneira poderíamos verbalizar este conhecimento corporificado e envolvido na execução de gestos performáticos (2011, p. 247-248).

Em relação ao conceito de corporalidade considero que os autores acima citados sustentam, fornecem subsídios teóricos, e surgem como organizadores conceituais do que é corpo dentro das acepções sociais contemporâneas, em vários campos tangentes e na Música. Conjecturo que esta constelação de conceitos, advindos de diferentes legados teóricos, dispõe uma terminologia polissêmica para designar as percepções que abarcam o corpo. Porém, observo que é possível determinar que os autores referendados, mantem uma convergência à ideia de homem como sujeito em uma unidade indissociável e em uma realidade múltipla, comungando do mesmo pertencimento conceitual, em que a experiência cognitiva não está desvinculada da experiência corporal, sensorial e afetiva.

No meu ponto de vista estes aportes, nos quais os assuntos do corpo são explorados pelas humanidades, nos dizem que o conhecimento não se dá apenas por exercícios intelectuais, mas que engloba as instâncias físicas, afetiva e intelectual do *Ser*, emaranhados e entrelaços, e que o desmembramento destas dimensões, desmantela as significações que podemos atribuir às nossas experiências.

Compreendo que a concepção de técnica não pode prescindir destes conhecimentos, pois são entendimentos que podem ressignificar e ampliar a visão do seu papel na atividade pianística fornecendo outros sentidos em sua construção, modificando práticas que não acolhem a corporalidade e proporcionando perspectivas que abarquem todas as dimensões do indivíduo, em suas tonalidades afetivas, sociais e culturais que o fazem sujeito, proporcionando um caminho mais promissor e integrativo.

Se Gardner afirma existir nos seres humanos uma inteligência corporal-cinestésica (GARDNER, 1995, p. 23), é possível dimensionarmos que esta, pode ser desenvolvida a partir de preceitos educativos sensoriais e perceptivos, fundamentada na consciência de se reconhecer como um sujeito corporalizado na atividade pianística, em que o desenvolvimento da técnica possua uma inscrição corporal.

Argumento que as percepções e concepções sobre o corpo revelam diversos aspectos das práticas, em que a escolha do conhecimento procedimental desvela uma visão da cultura pianística no que concerne à compreensão do que é técnica e de que maneira sua construção pode ser conduzida. Um enfoque descorporalizado das práticas não abraça as individualidades, distanciando o corpo da atividade pianística e generalizando procedimentos, limitando o indivíduo e tolhendo a vivência da técnica a partir das experiências afetivas, tornando o corpo contido e 'silencioso' em uma atividade em que o

expressar-se é o cerne que a move, reforçando a cultura de que somos seres divididos em corpo e mente, na qual a primazia da mente fratura o indivíduo e lhe nega a experiência de sentir e viver a atividade pianística como um Ser único e integral.

A experiência por mim vivenciada me faz conjecturar o quanto uma cultura pianística que reprime a expressividade de cada um ao não envolver a corporalidade na atividade, necessita ser reconsiderada a fim de proporcionar alternativas e escolhas diversas que possam abranger a diversidade explícita e benéfica externadas pelos indivíduos.

2. PANORAMA CONCEITUAL DE GESTO MUSICAL

A palavra gesto, derivada do latim *gestus*, significa postura ou pose, indicando tipos de comportamentos expressivos, em particular o das mãos, a fim de comunicar ideias ou sentimentos. *Gestus* também pode significar atitude.

O verbo latino *gestio*, evidencia um comportamento feliz, alegre, o contentamento e o regozijo. Um segundo significado do verbo é desejar, querer, cobiçar ou ansiar alguma coisa. Em francês, *Le geste*, significa postura e expressão facial, e também pode relacionar-se com o passo, no sentido de andar ou dançar, bem como com a ação, de modo geral.

O aspecto de uma ação portadora de expressão é inerente em expressões linguísticas como: *gesticulation* em francês, *gesticulación* em espanhol e *gesticulation* em inglês. Este aspecto da ação também é citado em gêneros históricos medievais conhecidos como *gesta* (*geste* na França), uma palavra latina que designa "feitos", como por exemplo, o *Gesta Romanorum*¹⁰, (SCHNEIDER, 2010, p. 70).

Laboissière diz que além do conceito semântico da palavra latina gesto (*gesta* = ação), o termo se caracteriza pela diversidade de ações, indo de um ato físico, um movimento corporal, a um ato mental, que se moldam a cada uso e caracterizam uma maneira simbólica de abstração. Aponta que a palavra gesto pode ser empregada como significação e sentido: “gesto mental, gesto figurativo, gesto criativo, gesto pictorial e marca gestual, são figuras de linguagem que determinam as variadas relações entre mente, pensamento, matéria, ação e corpo”. A autora observa o gesto ligado a uma forma de expressão que envolve sentido e um modo de ação, “um corpo falando por si numa linguagem que não é verbal” (2007, p. 90). Laboissière considera que a obra musical é portadora de “uma zona obscura” que impele o intérprete a decodificar e:

(...) pensar, questionar, construir, descobrir, engendrar o seu possível – já que não se dispõe de métodos suficientemente completos, apesar da convencionalidade da escrita. Perante uma obra musical o intérprete sempre tenta formar uma história

¹⁰ Coleção de anedotas e contos latinos compilados provavelmente no final do século XIII ou início do XIV. Sendo muito popular em sua época, influenciou direta ou indiretamente escritores como: Geoffrey Chaucer, John Gower, Giovanni Boccaccio, Thomas Hoccleve, William Shakespeare, entre outros.
In: <http://www.britannica.com/topic/Gesta-Romanorum>

sonora, diferentemente construída, pela própria sonoridade ou pela sua imaginação. (...) a partitura é um conjunto de signos (código), cuja articulação é portadora de fendas, permitindo a emergência de outros elementos na construção imagética. E nesse sentido a idéia sonora musical, resultante de campos de forças na relação obra-intérprete, atuando na inteligibilidade do gesto procurado e na sensibilidade interior do intérprete, “falará” por meio do gesto, da singularidade do *performer*, a partir de algo simbolicamente exposto na partitura (LABOISSIÈRE, 2007, p. 88-89).

Para o filósofo Flusser, o que torna o gesto único, é a possibilidade que ele tem em expressar uma subjetividade, e que segundo o autor, podemos chamar de liberdade. Uma liberdade que esconde ou revela quem gesticula. O autor argumenta que uma Teoria Geral do Gesto, deveria ser fundamentada no estudo e na ordenação dos atos e expressões de liberdade (2014, p. 163-164). Flusser propõe uma interessante concepção acerca da escuta musical, pois considera que ouvir Música é um gesto, um gesto de êxtase, uma experiência mística (2014, p. 116-117) e também, uma postura de incorporar a música, pois “o corpo torna-se música e a música torna-se corpo” (2014, p. 114)¹¹, concatenando música, corpo e gesto.

Cuen (2007), Imberty (2007) e Renard (1982) observam o gesto musical sob o ponto de vista espaço-temporal. Cuen defende que a matéria expressiva da música é gestual, e que não podemos falar nem de música e nem de gesto sem fazermos referências à direcionalidade, graus de energia, construção dinâmica do tempo, espacialidade, ou seja, os diferentes componentes que se articulam na microforma e na macroforma da expressão musical humana (2007, p. 151). A autora, que também relaciona gesto com corpo e movimento, enfatiza que o gesto como movimento do corpo, se imbrica no espaço e no tempo. Enfoca que a forma espacial do gesto pode ser descrita e desenhada, mas que se manifesta implantada e realizada no tempo, pelo ato motor que a constrói ou a engendra. “O gesto é, portanto, caracterizado pelo perfil temporal do movimento que lhe dá suporte” (2007, p. 152)¹².

Na mesma diretriz de Cuen, Imberty aponta o gesto rítmico como o fundador do gesto musical, pois este habita no coração da atividade sensório-motora organizada. Segundo o autor, o gesto rítmico contém um contorno espaço-temporal definido pela

¹¹ (...) the body becomes music, and the music becomes a body (FLUSSER, 2014, p. 114).

¹² Le geste est donc d’abord caractérisé par le profil temporel du mouvement qui en est le support (CUEN, 2007, p. 152).

energia que cria o movimento, e é desencadeado por ela, dando-lhe consistência, primeiramente espontânea e depois estilizada, dentro da forma musical (2007, p. 13).

Renard, alinhada nesta mesma perspectiva gestual, explana que a relação entre gesto e som existe no espaço-tempo, pois segundo a autora, o gesto é propulsionado no espaço por uma energia que lhe confere movimento. Pontua que a música é fundada na experiência do tempo, pois o som só existe no movimento de seu próprio tempo (1982, p. 113).

Segundo Renard, experimentar o som através do gesto possibilita adquirir a consciência do movimento musical, que é fundamental para a compreensão do fenômeno musical (1982, p. 38), pois, segundo a autora, os movimentos sonoros estão plenos de formas e podem indicar uma estrutura musical coerente (1982, p. 23). Renard salienta que a música, é constituída na organização das tensões e dos efeitos dinâmicos no tempo, e o ritmo, nasceria do jogo entre estas tensões. Para que um som soe vivo é necessário que ele tenha uma dinâmica precisa e intencional, esta dinâmica é impressa no material sonoro por um gesto portador de energia (1982, p. 38).

Hatten considera que cada movimento técnico que o intérprete produz é relevante para a produção de um som significativo, portanto, este é um gesto artístico (2004, p. 113). O autor observa os gestos como unidades expressivas primárias, ou seja, gestos menores, que são incluídos em gestos maiores que coordenam a estrutura fraseológica (2004, p. 118).

Delalande considera que para o músico, o simbolismo do movimento é baseado na experiência gestual, assim como o simbolismo entre as crianças repousa essencialmente na experiência sensoriomotora. “Há uma transição contínua entre a experiência sensoriomotora e o simbolismo, e esta pode ser uma das chaves para a explicação do significado musical” (2003, p. 313)¹³.

O autor compreende que “o primeiro significado ligado ao som de um instrumento é o gesto que o produz”¹⁴ e que “a recepção do sistema sensorio-motor desempenha um papel na adaptação do gesto”¹⁵. Delalande diz que a relação entre som e cinestesia é estabelecida na criança durante as experiências vividas no período sensorio-motor. Os experimentos de puxar, empurrar, bater objetos estão intimamente ligados ao fazer sonoro

¹³ There is a continuous transition between sensorimotor experience and symbolism and this may be one of the key to the explanation of musical meaning (DELALANDE, 2003, p. 313).

¹⁴ The first meaning attached to the sound of an instrument is the gesture that produces it (DELALANDE, 2003, p. 314).

¹⁵ The sensorimotor reception plays a role in the adjustment of the gesture (...) (DELALANDE, 2003, p. 314).

(2003, p. 314). Aponta que a experiência do instrumentista é do tipo sensoriomotora, pois “o performer usa o corpo e os gestos não apenas para produzir sons, mas também para recebê-los. (...) Entre a produção e a recepção, uma estreita imbricação é estabelecida, muito comparável ao que se observa durante a infância” (2003, p. 314)¹⁶.

O autor, que construiu seu estudo sobre gesto musical a partir da observação dos movimentos produzidos pelo pianista Glenn Gould, elaborou uma categorização significativa de gesto musical que inspirou classificações posteriores. Identifica o gesto em três classes: *gesto efetor*, *gesto acompanhador* e *gesto figurativo*. A classe do *gesto efetor* agrupa um conjunto de movimentos efetuados para produzir mecanicamente os sons. A classe do *gesto acompanhador* relata os movimentos que envolvem todo o corpo como gestos de ombros, mímicas e que segundo o autor, são gestos úteis para a produção sonora e para o desenvolvimento da imaginação do instrumentista. A classe do *gesto figurativo* são as expressões de cunho simbólico, percebidas pelo ouvinte como articulações que imprimem balanços em uma melodia (DELALANDE *apud* WANDERLEY; DEPALLE; RODET, s.d., p. 3).

Já Cadoz, que também organizou um quadro de tipologias do gesto musical no mesmo período que Delalande, identifica três funções diferentes do gesto que são complementares e dependentes umas das outras. A *função ergótica*, em que não há comunicação de informações, e sim uma relação de energia que se estabelece entre o corpo e o objeto, colocando-o em movimento ou deformando-o, que pode então, transmitir essa energia para uma terceira parte, como exemplo, propagar uma onda acústica no ambiente, ou devolver parcialmente a energia para o manipulador do objeto, que recebe uma informação através de seus canais sensoriais, tátil-cinestésico e auditivo. Neste caso, o gesto, através da sensação do toque, de interação com o objeto, é um meio de conhecimento que se liga aos outros sentidos, e esta relação o autor denomina como *função epistêmica*, uma função que está sempre ligada à *função ergótica* (s.d., p. 3). A terceira função gestual da tipologia de Cadoz é denominada como *função semiótica*, e é a que tem intenção de comunicação e significado, uma função expressiva, a função gestual *per se* (s.d., p. 3). Segundo Cadoz, a função *semiótica* permite a emissão de informações, de se fazer conhecer, e a *epistêmica*, permite a recepção de informações, conhecer. E a função *ergótica*,

¹⁶ The performer uses body and gestures not only to produce sounds but also to receive them. (...) Between production and reception, a tight imbrication is established, quite comparable to what can be observed during infancy (DELALANDE, 2003, p. 314).

transforma fisicamente o ambiente através da energia pulsante dos corpos humanos. Segundo o autor, as três funções estão quase sempre presentes simultaneamente com peso de maior ou menor importância, e esta terminologia, define um espaço tridimensional no qual encontramos uma tipologia gestual (1999, p. 67-68).

O autor aponta que na Música podemos distinguir ao menos quatro tipos de funcionalidades diferentes do gesto: o gesto no sentido de metáfora, o significado do gesto para o regente, o gesto na escrita musical e o gesto instrumental. (s.d., p. 3).

Cadoz identifica a função do gesto instrumental como qualitativa e quantitativa. Qualitativa, quando permite a transformação dos fenômenos gestuais em fenômenos acústicos e quantitativa, quando permite, por essa transformação, a emissão da energia desenvolvida pelo instrumentista aos ouvintes. O autor classifica o *gesto instrumental* em três componentes básicos: o *gesto de excitação*, *gesto de modulação* e *gesto de seleção*. O *gesto de excitação* é o que fornece a energia que se transformará em energia acústica. O *gesto de modulação* é o que provoca uma interação física entre o instrumento e o instrumentista, estabelecendo a ação do instrumentista sobre o instrumento como indissociável, formando um conjunto ou um sistema. Cadoz também aponta que os fenômenos de interação dependem das propriedades ou característica de um e de outro, e em particular do instrumentista, que através de diferentes fenômenos, recebe informações táteis, cinestésicas e auditivas sobre as propriedades do instrumento e seus “comportamentos íntimos”. Este gesto permite modificar a produção do som a partir da manipulação do instrumento (s.d., p. 4). E por fim, o terceiro componente do gesto instrumental, que o autor denomina como *gesto de seleção*, sendo este, um gesto mais discreto em um continuum de singularidades espaciais e temporais, e que demanda uma escolha dentre os diversos elementos musicais no momento da performance, como as diversas possibilidades de toques em um piano (1999, p. 59).

Cadoz considera o *gesto instrumental* multifacetado por possibilitar a manipulação das funções gestuais de maneiras diferentes e combinadas. O autor acredita que uma análise gestual instrumental é indissociável do instrumento por ser fundamentalmente uma relação de interação, impossível de visualizar um sem o outro (s.d., p. 4-5).

Jenselius *et al.* compartilham da mesma linha de pensamento que Delalande, relacionando o movimento do corpo na música ao gesto, que é conectado com a compreensão do significado musical (2010, p. 12). Os autores observam que movimento

implica em deslocamento físico de um objeto no espaço, e enquanto significado, implica na ativação mental de uma experiência. Acreditam que a noção de gesto cobriria ambos os aspectos ignorando a divisão cartesiana entre mente e corpo, em sintonia com os autores abordados no capítulo sobre corporalidade (2010, p. 13).

Inspirados pelas tipologias dos gestos propostas por Delalande (1988) e Cadoz (1988), os autores categorizam os gestos musicais em quatro aspectos funcionais: *os que produzem o som*, que são os gestos efetivos na produção sonora; *os comunicativos*, que são os gestos cujo principal propósito é a comunicação de informações e/ou intenções expressivas realizada entre performers tocando em conjunto ou entre o performer e a audiência; *os gestos auxiliares ou facilitadores*, que são os que dão suporte à produção do som de diversas maneiras; e *os gestos que acompanham o som*, que não envolvem a produção sonora, mas que seguem a música ou o contorno dos elementos sonoros. Os quatro tipos de gestos podem estar presentes em uma performance e o mesmo gesto pode ter múltiplas funções (2010, p. 23-24).

Leman oferece uma perspectiva de compreensão do gesto a partir da ideia de narrativa, como um relato de eventos conectados embasados no engajamento corporal e na significação corpórea. Segundo o autor, esta abordagem fornece uma visão filosófica da relação entre o gesto e a experiência subjetiva em que a perspectiva da cognição musical corporificada tem como objetivo oferecer um quadro em que as experiências subjetivas e os mecanismos físicos e biológicos estão conectados intimamente (2010, p. 126-127).

Godøy considera a percepção musical como corporificada, no sentido em que está intimamente ligada à experiência corporal, sendo também multimodal, pois, de acordo com o autor, percebemos, com o auxílio de imagens visuais, cinemáticas, sensações de esforço e dinamismo, adicionadas ao som "puro" (2010, p. 106). Crê na necessidade de adquirirmos um aparato conceitual para a observação das relações de som e gesto, incluindo uma tipologia dos gestos relacionados com o som musical (2010, p. 103-104).

Similar a Delalande, Godøy classifica os gestos relacionados ao som como gestos que produzem som e gestos que acompanham o som (2012, p. 110), denominados por Delalande como gesto efetor e gesto acompanhador. Para Godøy, os gestos que produzem o som são considerados como os movimentos corporais necessários para a geração do som, incluindo também nesta categoria, gestos auxiliares ou facilitadores, que servem para evitar fadiga e

desconforto na execução (2012, p. 110). Já os gestos que acompanham o som são considerados como todos os tipos de movimentos corporais que são produzidos junto com a música, mas que não são necessários para produzir o som. Segundo Godøy, é comum produzirmos movimentos corporais em sincronia com os eventos sonoros musicais (2012, p. 110).

Em uma parceria, Godøy e Leman compreendem que o paradigma que personifica um dos princípios básicos do gesto musical, é que somos capazes de dar sentido ao que ouvimos ou vemos, relacionando estes sentidos aos movimentos corporais ou a imagens de movimentos corporais. Segundo os autores, esta perspectiva corporificada, é uma mudança significativa de paradigma para a pesquisa em música, “na medida em que muda o foco de símbolos mais abstratos da notação musical, para a experiência holística de movimento e som contínuos em relação a nossos corpos” (2010, p. ix)¹⁷.

Os autores acreditam que a experiência musical é inseparável das sensações de movimento, e apontam que a forma com que os gestos se relacionam com música, é onipresente, sendo que podemos conceber os gestos musicais “como uma expressão de um profundo engajamento com a música e como a expressão de uma conexão fundamental que existe entre música e movimento”¹⁸ (2010, p. 3).

Os pesquisadores enfocam que nem todos os movimentos poderiam ser considerados gestos, pois para tanto, é necessário que o movimento seja portador de expressão e significado (2010, p. 5). A questão presente é que o movimento é parte essencial do gesto, mas a noção de gesto não é idêntica à noção de movimento. Popõem que para a definição de gesto, necessitamos de um componente subjetivo e dependente do contexto, o que nos faz compreender o gesto como um movimento em relação a um sistema, entre o realizador e o observador da ação (2010, p. 7-8).

Os referencias apresentados situam o gesto como elemento inerente à comunicação humana e à interação do homem com o mundo. O gesto musical funda-se na corporalidade do indivíduo e constitui-se em uma forma de interação entre texto, pianista e piano, transpondo a relação dicotômica entre instrumento e instrumentista, notação e resultado

¹⁷ (...) as it shifts the focus away from more abstract symbols of music notation towards the holistic experience of continuous sound and movement in relation to our bodies (GODØY; LEMAN, 2010, p. ix).

¹⁸ (...) as an expression of a profound engagement with music, and as an expression of a fundamental connection that exists between music and movement (LEMAN; GODØY, 2010, p. 3).

sonoro, fazendo da interpretação uma atividade recriadora, onde o pianista tece uma complexa rede relacional existente entre o compositor, a obra e as práticas de performance.

Considero que os gestos pianísticos são construídos e incorporados a partir da literatura percorrida pelo performer em sua formação musical expandindo progressivamente sua paleta gestual a cada nova obra estudada, e o estudo de obras com idiomáticos e contextos distintos, instrumentalizam o performer com ferramentas ímpares e cada vez mais refinadas.

Um elemento semântico e de conteúdo afetivo, o gesto oportuniza a inscrição de histórias e narrativas no objeto estético, interpretando o signo musical, sua forma e conteúdo, suas dimensões temporais, estruturais e texturais, proporcionando ao performer seu desejo de expressão musical: intenção, ação e expressão. O gesto carrega significados e proposições artísticas, enraizado em uma história individual e coletiva, podendo estabelecer a vivência de um universo lúdico, libertador e singular, no qual emoção e expressão se fundem.

Finalizo citando Godøy que aponta que o desenvolvimento da notação na música ocidental veio com o custo de

(...) separar a música entre uma parte 'partitura' e outra parte 'performance', onde a partitura é essencialmente um conjunto de símbolos para ações discretas, isto é, sons para serem tocados em determinados momentos, com certas durações e intensidades aproximadas (...). Os detalhes sobre como esses sons devem ser tocados foram deixados para os performers decidirem a partir do seu conhecimento das tradições de performance dos diferentes estilos. Com o desenvolvimento da notação, podemos afirmar que o pensamento musical ocidental frequentemente tende a ignorar o fato de que qualquer evento sonoro pertence de fato a um gesto que produz o som, um gesto que tem início antes e geralmente finda depois do evento sonoro de uma única nota ou grupo de notas. Em outras palavras, o pensamento da música ocidental não é adequado para pensar a inclusão de uma nota em um contexto gestual e, por essa razão, também não é adequado para manejar questões como o agrupamento de notas e a expressividade na música. Uma perspectiva corporificada da música poderia reverter esse estado das coisas ao propor que gestos são primordiais aos sons individuais, significando que todos os sons estão a priori incluídos em trajetórias gestuais (GODØY, 2010, 109-110)¹⁹.

¹⁹ (...) that of splitting music into a 'score' part and a 'performance' part, where the score part is essentially a set of symbols for discrete actions, e.g., tones to be played at certain points in time and with certain durations and with approximate intensity (...). Further details on how the tones are to be played have been left to the performers to decide as best they can with their (often unarticulated) knowledge of performance traditions within different stylistic idioms. In cultivating notation, we could claim that Western musical thinking often tends to ignore the fact that any sonic event is actually included in a sound-producing gesture, a gesture that starts before, and often ends after, the sonic event of any single tone or group of tones. In other words, Western musical thought has not been well equipped for thinking the gestural-contextual inclusion of tone-

events in music, hence also not well equipped for handling issues such as grouping of tone-events and expressivity in music. An embodied perspective on music could turn this around and rather claim that the gestures are primordial to the individual tones, meaning that all tones are *a priori* included in gesture trajectories (GODØY, 2010, 109-110).

3. PANORAMA CONCEITUAL DE TÉCNICA PIANÍSTICA

"A técnica não existe. A técnica é a maneira como você usa o seu corpo para produzir algo que queria fazer. E isso muda a cada momento. Portanto, porque isso está sempre mudando, você não pode considerar isso uma técnica. (...) A técnica é a arte de usar o corpo"²⁰. (Maria João Pires)

A fala da pianista portuguesa Maria João Pires, quando inquirida em uma entrevista²¹ sobre o que é técnica, suscita questionamentos importantes sobre a primazia da técnica, sobre a técnica compreendida como uma série de procedimentos fixos, sobre a relação entre a técnica e o corpo, e sobre a relação entre técnica e expressão. Ao definir a técnica como a arte de usar o corpo para produzir algo que queira fazer, Pires coloca o indivíduo - e não a técnica - no centro da questão. A técnica é compreendida como o indivíduo se expressa através do seu corpo, e como tal é uma construção flexível, individual e intransferível.

É comum ainda nos deparamos com abordagens da técnica pianística que dissociam as habilidades motoras da interpretação do texto na forma de procedimentos *sui generis* aplicáveis a qualquer indivíduo e a todo o repertório pianístico. Esses procedimentos são frequentemente conhecidos por “técnica pura” e compreendem a execução de escalas, arpejos e exercícios de mecanismo destinados a aperfeiçoar a ação digital fora de um contexto musical. Tais abordagens geralmente não contemplam a diversidade estilística do repertório e sobretudo não consideram a configuração anatômica-fisiológica particular de cada indivíduo. Nesta perspectiva, a técnica precede o corpo, o qual é visto como subordinado à técnica para torna-lo “uma ferramenta a serviço do som” (TEIXEIRA, 2016, p. 131). Segundo Teixeira pensar na técnica como movimentos integrados à interpretação, “está intimamente relacionado ao pensar mente e corpo como um todo” (2016, p. 130).

Em seu livro *Historia de la técnica pianística*, Chiantore distingue entre os termos “mecanismo” e “técnica”, sendo que o primeiro é entendido como os aspectos fisiológicos da execução e como a assimilação de movimentos variados, e a “técnica” relaciona esses movimentos aos aspectos estéticos e estilísticos do texto musical (2001, p. 20).

²⁰ Technique doesn't exist. Technique is how to use your body in order to produce something you want to do. And this is changing every moment. (...) It is an art of using the body (PIRES, s.d.).

²¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZliCPjPZyYE> - Acesso em: 18.06.14

A partir da distinção terminológica feita por Chiantore, e considerando que a produção de movimentos é comum a ambos os termos, elegi os autores, pianistas e pedagogos, que fundamentam suas concepções sobre técnica pianística no movimento.

Sandor propõe um conceito de técnica pianística como a soma dos movimentos organizados e executados pelo intérprete. Considera técnica uma habilidade, “um sistema de movimentos bem coordenados, condicionados pela anatomia do corpo humano e pela natureza do piano” (1981, ix)²². Segundo Sandor, os movimentos são executados pelos dedos, mãos, punhos, braços e todo o corpo, enfatizando que a coordenação, ou interdependência, de todo o corpo tem precedência sobre ações baseadas na força muscular de segmentos individuais (1981, p.5).

Em consonância com Sandor, Kaemper compreende a técnica como o conjunto de movimentos do pianista (1968, p. 7), e Kochevitsky explana ser necessária para o aprendizado pianístico uma teoria elaborada do movimento (1967, p. 36).

Neuhaus concebe a construção da técnica pianística baseada no corpo e na produção de movimentos sob o aspecto anatômico e motor. O autor considera que trabalhar os movimentos de forma consciente e a partir do apoio do tronco, interligando os movimentos menores aos maiores, propicie a construção de uma técnica que pode abarcar a literatura pianística (p. 87-88).

Dentre os pianistas e pedagogos brasileiros, destaco Richerme que define técnica pianística como “o conjunto de movimentos de um pianista na execução, e as características desses movimentos” (RICHERME, 1996, p. 11-12) e Kaplan, que sugere como conceito de técnica “a melhor maneira de coordenar os variados movimentos necessários para interpretar uma obra musical”, no menor tempo e com o mínimo gasto de energia possível (KAPLAN, 1987, p. 17-18). De acordo com este conceito, a técnica pianística é vista sob a perspectiva da eficiência.

A pedagoga norte-americana Abby Whiteside propõe uma perspectiva de técnica fundamentada na produção de movimentos a partir de um centro corporal, o tronco, o qual ela denominou de fulcro, e que segundo a autora é o responsável pelo ritmo fundamental na execução, bem como o sustentáculo ou a base de apoio do braço (1955, p. 23); na sua abordagem o papel dos dedos deixa de ser central. Em uma época em que muitos

²² (...) a well-coordinated system of motions conditioned by the anatomy of the human body and the nature of the piano (SANDOR, 1981, ix).

professores defendiam o desenvolvimento da técnica pianística pautada na repetição de exercícios digitais mecânicos, Whiteside já acreditava que essa abordagem era contraproducente e ineficaz e que poderia ocasionar lesões graves.

Para Whiteside, o tronco é o centro do desenvolvimento de todas as habilidades pianísticas e a coordenação do pianista é trabalhada deste centro (tronco) para a periferia (dedos), pois os dedos dissociados do resto do corpo não tem capacidade de coordenação (1955, p. 4). A autora sustenta que a técnica pianística necessita se pautar no princípio de que uma ação repetida por uma grande alavanca pode absorver ações realizadas por pequenas alavancas, e que a continuidade de ação da grande alavanca não deve ser interrompida pela ação das alavancas menores. Segundo Whiteside esta compreensão é essencial para uma técnica fluente. Comenta que a mão é formada por uma estrutura óssea que pode facilmente transmitir a energia e o poder dos grandes músculos para a produção do som e que o treinamento separado da mão e dos dedos bloqueiam uma coordenação que deve ser construída de um centro para a periferia (1955, p. 5). Sob seu ponto de vista o ritmo é quem impulsiona e coordena o sincronismo do corpo, sendo o núcleo do mecanismo de tocar piano (1955, p. 6-7).

É interessante notar que os escritos de Whiteside se alinham aos princípios das Teorias do Movimento Humano que compreende a organização da coordenação motora a partir do tronco e que reconhecem o braço, como uma unidade de coordenação, fazendo parte desta unidade, o ombro, a clavícula e a escápula (PIRET; BÉZIERS, [1992], SANTOS, [2002]).

A pianista norte-americana Alexandra Pierce considera o movimento capaz de expressar o caráter e o afeto na música, e propõe que através do movimento e do uso consciente do corpo o performer possa adquirir uma compreensão musical mais rica das obras que interpreta, conectando-se vividamente com o som. A autora compreende que muitas vezes os movimentos podem ser traduzidos em gestos, e que estes, são fundamentais para a técnica, pois se tornam parte do nosso comando técnico (2007, p. xiii).

Em um trabalho pioneiro a pianista francesa Marie Jaëll concebeu a construção da técnica pianística a partir da produção de *movimentos artísticos*. Criticou a maneira de ensinar da época preconizando que a repetição imposta no ensinamento dos instrumentos musicais esteriliza o movimento, pois segundo Jaëll, o desenvolvimento dos dedos provoca uma memória automática dos movimentos e trava o desenvolvimento do pensamento

(1904, p. 2). Fundou seus escritos no conceito da sensibilização da mão e na busca pelo movimento musical artístico sob uma perspectiva pautada pela expressividade. Sob seu ponto de vista, antes de aprendermos a pensar nos movimentos que a mão deve executar necessitamos aprender a senti-la, pois o trabalho sensorial da mão possibilita uma educação sensorial auditiva, em que senso tátil e senso auditivo se interligam. Para Jaëll, o aperfeiçoamento do toque reside tanto na capacidade de isolar os movimentos dos dedos, quanto na capacidade de comunicar as diferenciações apropriadas às atitudes dos dedos. Essas atitudes devem ser agrupadas e distribuídas por toda a mão, em uma unidade indivisível de intensidade das sensações (1904, p.37).

A autora associou os *movimentos artísticos* à sua função primordial de intenção expressiva, apontando que sua elaboração reside no aprendizado de pensar através da mão e das sensações diferenciadas percebidas. O toque pianístico ocupa um lugar de destaque no pensamento de Jaëll, que defende que uma parcela dos pensamentos são sensações, e que aprender a sentir pela mão, é aprender a pensar melhor (1904, p. 4-5).

Nos Programas brasileiros de Pós-Graduação, aportes teóricos estão sendo construídos nos últimos anos em relação ao desenvolvimento técnico do instrumentista, cito: Maria Bernadete Castellan Póvoas, que mantém um grupo de pesquisa aliando a ação pianística à Biomecânica (UDESC); Patricia Furst Santiago, com a contribuição da *Técnica de Alexander* para a pedagogia pianística (UFMG); Sonia Ray (UFG), em parceria com Xandra Andreola (Núcleo de Saúde de Goiás), delimitando as práticas físicas de alongamento e fortalecimento muscular e sua aplicação na performance; Cristina Porto Costa, com Ergonomia e saúde do músico (UnB); Patrícia Pederiva e a relação corpo-instrumento-pedagogia (UCB); Sonia Albano de Lima, em parceria com Alexandre Rüger, descrevendo o corpo e a sensibilização musical; Guilherme Lage (FUMEC), Fausto Borém (UFMG) e colaboradores, com reflexões acerca da aprendizagem motora e informações sensoriais.

Estes referenciais estão contribuindo para a ampliação da visão e das abordagens acerca da construção da técnica e propiciando diversos campos investigativos sobre a temática.

A palavra técnica está presente em outros campos artísticos como as Artes Cênicas, as Artes Plásticas e a Dança, e tem na Educação um suporte significativo ao seu desenvolvimento. Considerando que a palavra *técnica* se relaciona com um conjunto de procedimentos ou com a capacidade de compreensão e domínio de uma determinada

atividade, envolvendo conhecimentos especializados e sendo arquitetada por meio da experiência, pressuponho a necessidade de se reafirmar nos discursos da Área, o conceito de *técnica* como habilidades que compreendem aspectos estéticos, interpretativos e expressivos, e diferenciar o conceito de *mecanismo* como procedimentos que abrangem exercícios desvinculados de um contexto musical, distinguindo terminologicamente as duas palavras e proporcionando uma compreensão ampla da expressão técnica pianística.

Comumente e principalmente na fala de estudantes estas duas palavras são utilizadas como sinônimos e os conhecimentos de escalas, acordes e arpejos, concebidos como exercícios de técnica e não como conhecimentos estruturantes da Música. Uma conceituação distinta no uso terminológico concede à palavra técnica, dentro do vocabulário musical, a possibilidade de apoderar-se de um potencial expressivo, propiciando em sua construção, conceitos pautados no desenvolvimento artístico do indivíduo.

4. A CONSTRUÇÃO DO CAMPO DE PESQUISA: CONSIDERAÇÕES SOBRE O PERCURSO INVESTIGATIVO

Construtos e crenças são culturalmente erguidos em um determinado momento histórico-social e partilhados por membros de um grupo, do qual eu comungo pertencimento, assim como os participantes.

Cada discurso contém a fala do outro, de outros, amalgamada com a própria fala que deixa de ser sua e ao mesmo tempo é sua. Dito isso, pontua-se que a pesquisa não tenciona a busca de uma 'verdade' e nem que é totalmente neutra, mas que ilustra discussões entre a fala do entrevistado e o modo como o pesquisador irá trabalhar com os dados e transformá-los em um evento discursivo, que não deixa de ser 'arquitetado a dois'. Nas palavras de Silveira, "as lógicas culturais embutidas nas perguntas dos entrevistadores e nas respostas dos entrevistados não têm nada de transcendente, de revelação íntima, de estabelecimento da 'verdade': elas estão embebidas nos discursos de seu tempo, da situação vivida, das verdades instituídas para os grupos sociais dos membros dos grupos" (2007, p. 128).

Ao concatenar os conceitos de corporalidade, gesto musical e técnica pianística, busquei conhecer e compreender, a partir da experiência vivida dos participantes desta pesquisa, de que maneira alunos de graduação de piano concebem o corpo, o gesto e a técnica na atividade pianística.

O enfoque metodológico foi de estudo qualitativo, e os instrumentos de coleta foram: a filmagem de vídeos, uma entrevista semiestruturada dividida em duas partes a fim de compreender as sensações e percepções dos participantes no ato de performance e na ação de ver-se e ouvir-se, e uma entrevista fenomenológica a fim de conhecer, analisar e interpretar os significados que os participantes atribuem ao corpo, ao gesto e a técnica em suas práticas.

O instrumento de análise e interpretação de dados foi fundamentado nos três passos reflexivos do *Método Fenomenológico: descrição fenomenológica, redução fenomenológica e interpretação fenomenológica* (GOMES, 1997, p. 1).

A escolha da Fenomenologia para alicerçar a construção da entrevista fenomenológica, o campo de pesquisa e a análise e interpretação dos dados, se deu em função da afinidade

que este caminho filosófico-investigativo possui com o conceito de corporalidade, principalmente a partir dos escritos de Merleau-Ponty e Sartre, entre outros autores. A Fenomenologia contempla a experiência vivida como relevante na produção de conhecimento, o que vem ao encontro da perspectiva apresentada neste trabalho, por ter se originado nas minhas vivências e por estar buscando compreender a vivências de outros.

4.1 O estudo qualitativo

Segundo Andrade e Holanda, nas várias modalidades de pesquisa qualitativa, “pesquisador e sujeito são produtores de pensamento”. A particularidade desse tipo de pesquisa reside na busca de aspectos da realidade do *sujeito*, considerando que esses aspectos, são apreendidos pelos *sujeitos pesquisadores*. Os autores consideram que esta relação de complexidade se apresenta na “mútua influência entre pesquisador e pesquisado, pois ambos produzem pensamentos com base na sua posição diante do outro e de si mesmo, o que influencia o processo da pesquisa”. Afirmam que a característica de flexibilidade no processo de condução não permite ao pesquisador uma definição exata e *a priori* dos caminhos da pesquisa, pois esta, “depende do contexto em que está inserida”, no qual, o pesquisador exerce influência sobre a situação da pesquisa sendo por ela também influenciado (2010, p. 260).

Segundo Sampieri et al., na pesquisa qualitativa a indagação “se move de maneira dinâmica em ambos os sentidos: entre os fatos e sua interpretação”, sendo a ação, “um processo mais ‘circular’ no qual a sequência nem sempre é a mesma, ela varia de acordo com cada estudo específico”. É possível explorar, descrever e compreender, para posteriormente gerar perspectivas teóricas (2013, p.33).

Os autores comungam da ideia de que um estudo qualitativo se fundamenta primordialmente em si mesmo para construir crenças próprias sobre o fenômeno estudado. A pesquisa qualitativa não se propõe neutra, pois segundo os autores acima citados: “o pesquisador reconhece seus próprios valores e crenças, que são inclusive, parte do estudo”. Explanam que o pesquisador qualitativo “parte da premissa de que o mundo social é ‘relativo’ e somente pode ser entendido a partir do ponto de vista dos atores estudados. Em outras palavras, o mundo é construído pelo pesquisador” (2013, p.36).

Silva e Menezes consideram que na pesquisa qualitativa existe uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, “um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito que não pode ser traduzido em números”. Para as autoras, a interpretação dos fenômenos e a atribuição de significados são os objetivos da pesquisa qualitativa. Silva e Menezes comentam que esta linha de pesquisa tem cunho descritivo e que o processo e seu significado são os focos principais de abordagem (2005, p. 20).

Freire observa que “o paradigma de pensamento pós-moderno prioriza a perspectiva subjetiva, centrada no sujeito, e não o distanciamento objetivo entre um sujeito, que se pretende neutro, e um objeto externo a ele e distante, sobre o qual busca atingir um conhecimento também neutro e generalizável”. A autora visa desmitificar a pesquisa como um argumento teórico de verdades neutras e absolutas, enfocando o pesquisador como sujeito participativo na interpretação de dados e na formalização metodológica, valorizando um entendimento mais amplo e flexível das estruturas e relativizando conceitos e conclusões (2010, p. 82-83).

4.2 A Fenomenologia

No final do séc. XIX e início do séc. XX Husserl procura determinar as condições *a priori* da possibilidade da Filosofia como ciência rigorosa. Reúne os dois principais significados da palavra *fenômeno* a partir de Kant e Hegel. De Kant, conserva a posição de que não conhecemos uma realidade em si, mas a realidade estruturada e organizada pela razão, e de Hegel, a afirmação de que a Fenomenologia é a narrativa das experiências da consciência na história (CHAUÍ, 2011, p. 103). Chauí diz que para Husserl, a Fenomenologia é “a descrição das experiências da consciência como atividade de conhecimento” (2011, p. 103).

Segundo Husserl, o termo Fenomenologia “designa uma ciência, uma conexão de disciplinas científicas, mas, ao mesmo tempo e acima de tudo, ‘fenomenologia’ designa um método e uma atitude intelectual: a *atitude intelectual* especificadamente *filosófica*, o *método* especificadamente *filosófico*” (2008, p. 46). Para o autor “a Fenomenologia é a doutrina universal das essências, em que integra a ciência da essência do conhecimento” e o método da crítica do conhecimento é o fenomenológico (2008, p. 22). Husserl diz que a Fenomenologia “compara, distingue, enlaça, põe em relação, separa em partes ou segrega momentos” (2008, p. 87).

Merleau-Ponty, profundamente inspirado na obra de Husserl, considera a Fenomenologia como o estudo das essências. Para o filósofo a Fenomenologia “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’” (1999, p. 1).

Segundo Merleau-Ponty o homem está no mundo e é no mundo que ele se conhece, pois o homem é um sujeito consagrado ao mundo e o mundo é aquilo que nós percebemos (1999, p. 6). O autor considera a presença do homem no mundo como um ser corporificado: “meu corpo está no mundo” (1999, p. 147) e ele “*habita* o espaço e o tempo” (1999, p. 193).

O mundo fenomenológico é não o ser puro, mas o sentido que transparece na intersecção de minhas experiências, e na intersecção de minhas experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de umas nas outras; ele é, portanto, inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que formam sua unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 18).

Heidegger compartilhando algumas posições de Merleau-Ponty diz que a expressão *ser-no-mundo* mostra que se refere a um fenômeno de unidade, pois *ser em um mundo* é também *estar dentro de um mundo* em uma relação recíproca (2005, p. 90-91). Para o autor a Fenomenologia seria a “ciência dos fenômenos” e antes de tudo “um conceito de método” (2005, p. 57). Segundo Heidegger a palavra se refere “ao modo *como* se demonstra e se trata *o que* nesta ciência deve ser tratado” (2005, p. 65).

Chauí diz que os fenômenos não são apenas as coisas materiais que percebemos, imaginamos ou lembramos cotidianamente e que também não são apenas as coisas naturais estudadas pelas ciências da natureza. Fenômenos segundo a autora, também são coisas puramente ideais ou idealidades, coisas que existem apenas no pensamento, e também são coisas criadas pela ação e pela prática humana, os resultados da vida e da ação humana – aquilo que chamamos de cultura – “significações ou essências que aparecem à consciência e que são constituídas pela própria consciência”. A autora define a Fenomenologia como “a descrição de todos os fenômenos, ou *eidós* ou essências, ou significação de todas estas realidades: materiais, naturais, ideias, culturais” (2011, p. 255).

Segundo Japiassú e Marcondes, o projeto fenomenológico se define como uma “volta às coisas mesmas”, aquilo que aparece à consciência e que se dá como seu objeto intencional. Os autores comentam que o conceito de *intencionalidade* ocupa um lugar

central na Fenomenologia que define a própria consciência como intencional, como voltada para o mundo (2008, p. 105-106). A essência “não define nem revela a natureza do homem”, pois o homem ao *vir a ser*, possui uma condição: a *essência do ser-aí (Dasein* em Heidegger), que consiste apenas em sua existência (2008, p. 94).

Capalbo diz que a Fenomenologia “acolhe algo que lhe é apresentado, que se faz presença em ‘carne e osso’”, se preocupando em mostrar como se dá a constituição de sentido pelo sujeito no entrecruzamento de suas experiências mediatizadas pelo corpo próprio, pela coexistência com os outros, “pela ação que empreende na *práxis* histórico-social-política, pelos sentimentos e afetos que vivencia”. Segundo a autora a tentativa de compreender o homem engajado e encarnado é o que caracteriza a vertente existencial de Merleau-Ponty (1991, p. 7).

4.3 O método fenomenológico

Segundo Moreira, Husserl em nenhum momento de sua obra procurou esclarecer o que se deveria entender por método fenomenológico e nem delimitou seu significado ou abrangência, portanto, o conceito de método fenomenológico não tem um significado ou uma utilização muito rígida (2001, p.93).

No âmbito dos estudos filosóficos, o método fenomenológico apresenta-se mais como doutrina do que como sequência de procedimentos de trabalho de investigação; não obstante, seu sentido permanece um tanto quanto amplo, flutuando, por vezes, entre uma e outra interpretação (MOREIRA, 2001, p.94).

O autor argumenta que nesse contexto a palavra doutrina significa um conjunto de princípios que serve de base a um determinado sistema filosófico, e que qualquer doutrina pode dar origem a um conjunto de procedimentos, ou seja, um método, e que qualquer método pressupõe princípios norteadores (2001, p. 93-94).

Moreira acredita que a passagem direta de um método da Filosofia para a pesquisa empírica não poderá dar-se de forma simples, sem concessões ou adaptações, por se tratar de campos de reflexão diferentes. O autor considera que a pesquisa empírica apresenta um caráter de ação “que nos obriga a interagir ou com objetos materiais, ou com pessoas, ou com ambos”, e que, portanto, faz-se necessário acomodar esta faceta proativa no contexto reflexivo do método fenomenológico (2001, p.107).

Gil considera que as pesquisas orientadas fenomenologicamente caracterizam-se pela flexibilidade (2010, p.1) e que surgem do cotidiano e da compreensão do modo de viver das pessoas não sendo calcada em definições e conceitos. “A pesquisa desenvolvida sob o enfoque fenomenológico, procura resgatar os significados atribuídos pelos sujeitos ao objeto que está sendo estudado”, pois seu objeto de conhecimento não é o sujeito e nem o mundo, “mas o mundo enquanto é vivido pelo sujeito” (2008, p. 14-15).

Rojas, Fonseca e Souza dizem que a pesquisa fenomenológica parte da compreensão do nosso viver e não em definições ou conceitos, que: “desvenda o fenômeno além da aparência, na totalidade do mundo vivido”, e que por sua natureza de inacabamento há um movimento constante e dinâmico na atitude fenomenológica (2010, p. 1-2). Os autores acreditam que para o fenômeno ser compreendido pelo pesquisador é necessário reviver e recriar as experiências vivenciadas: “a relação entre o mundo e os textos deve ser um constante movimento de ir e vir, para que se evite um único entendimento do contexto”, pois consideram que a postura fenomenológica “é uma atitude de abertura, de liberdade de nossos conceitos, valores e preconceitos” (2010, p. 3).

Para Gomes a Fenomenologia trata de modo direto a relação entre a compreensão do pesquisador e os dados de pesquisa: “essa relação inclui as implicações concernentes ao procedimento técnico para obtenção e organização dos dados para a análise, e ao procedimento lógico que conduz a análise”. O autor considera que o método fenomenológico é um movimento reflexivo com a finalidade de conhecer, definir e compreender um fenômeno, circunscrito a um contexto (um modo de relação), ou um fenômeno em forma absoluta e generalizável (um modo de ser) (2007, p. 229).

O autor argumenta que um dos aspectos interessantes do método é o movimento triádico que ocorre no processo reflexivo (descrição fenomenológica, redução fenomenológica e interpretação fenomenológica), e que dentro de cada momento reflexivo, encontramos os três passos justapostos, portanto, cada etapa da reflexão é sempre triádica. “O método fenomenológico distingue-se pela condição de ser abrangente e transparente em seus passos analíticos” (2007, p. 230).

Segundo Gomes, Merleau-Ponty transformou a fenomenologia transcendental em fenomenologia existencial, que descreve o mundo como vivido pelo sujeito, ou seja, por sua experiência consciente. A *descrição fenomenológica* concentra-se em uma determinada

realidade vivida por alguém, fazendo desta vivência seu objeto de estudo. A descrição desvela a postura de um sujeito em relação ao mundo em que vive, revelando um modo de existir e o resultado é a definição de um sentido, de uma perspectiva, de uma intencionalidade. A *redução fenomenológica*, a partir da descrição do todo, define as partes da experiência e distingue o essencial do não essencial, usando como critério o conceito de estrutura. A *interpretação fenomenológica*, na qual Merleau-Ponty ultrapassa o método de Husserl, não se limita somente à definição de sentido ou de intencionalidade, mas também identifica um determinado modo de ser e de se relacionar com o mundo (GOMES, 1997, p. 5-6).

4.4 A entrevista fenomenológica

Silveira considera a situação de entrevista como um jogo interlocutivo em que um entrevistador “quer saber algo”, propondo ao entrevistado “uma espécie de exercícios de lacunas a serem preenchidas”. Para esse preenchimento os entrevistados tentam se “reinventar como personagens”, personagens de autoria coletiva em que suas experiências culturais, cotidianas, são atravessadas por muitos discursos que ressoam em suas vozes, e nessa “arena de significados”, se abre espaço para mais um personagem: o pesquisador, que na leitura dos discursos os reconstruirá trazendo a eles outros sentidos (2007, p. 137).

A entrevista para Silveira não pode ser vista como “espelho de verdades”, mas como um “esboço impressionista”. A autora acredita que a entrevista produz “eventos discursivos complexos, forjados não só pela dupla entrevistador/entrevistado, mas também pelas imagens, representações, expectativas que circulam – de parte a parte – no momento e situação de realização das mesmas e, posteriormente, de sua escuta e análise” (2007, p. 118). Segundo Silveira, a entrevista se move e tangencia com um “terreno movediço entre o esperado e o inesperado, entre a repetição e a inovação” (2007, p. 124).

Capalbo diz que a entrevista se dá sob a forma de existência situada no encontro em que o encontro existencial não é programado e se apresenta de maneira imprevisível, um “acontecimento com o qual me defronto e que vai exigir de mim um novo posicionamento” (1991, p. 8).

O encontro apresenta a alteridade radical do outro com o qual me deparo, me defronto e que me obriga a reconhecer que é uma realidade estranha a mim, que tem sua identidade própria, fazendo-me, pois, apelo a meu descentramento de mim

mesmo, indo intencionalmente, à compreensão empática deste outro que aí está diante de mim. São duas ou mais pessoas que, por assim dizer, são iguais em sua personalidade e que se chocam, se defrontam, se confrontam e se encontram. O homem é sacudido em seu eu no encontro com o outro e ele deve mudar a sua vida. O homem é colocado à prova no encontro. E na entrevista essa prova é mútua (CAPALBO, 1991, p. 7-8).

Carvalho diz que a entrevista fundamentada em uma metodologia fenomenológica capta a maneira do sujeito “vivenciar o mundo”. Segundo a autora o entrevistado é corpo e consciência: “sujeito encarnado no mundo, estrutura histórica e psicológica, poder de decisão e escolha, engajamento e abertura para o mundo”. Carvalho considera que a entrevista fenomenológica é um revelar-se do sujeito, “a ‘mostração’ de sua totalidade e não de seus fragmentos” propiciando adentrar na verdade de seu existir. (1991, p. 35). Observa que a entrevista fenomenológica não busca uma linguagem que seja a soma de pensamentos e ideias, mas a “fala originária”, que possibilita “a mediação com o outro e a comunicação com o mundo” (1991, p. 37).

A ação na entrevista de inspiração fenomenológica é eminentemente compreensão, ou seja, a busca da razão do comportamento não o confundindo com os motivos que o determinam, mas coincidindo com aquela “decisão de ser” do indivíduo que “implica” o seu comportamento. A autodeterminação é colocada na instância da vivência e, neste sentido, ela é uma liberdade que não é escolha, mas uma escolha de liberdade (CARVALHO, 1991, p. 43).

Gomes propõe a entrevista como instrumento de estudo da experiência consciente, (1997, p. 1), um “veículo de comunicação” e um “convite à comunicação”. Um meio para revelar como pessoas diferentes experienciam uma condição que é comum a elas. O autor pontua que “a entrevista explora o mundo vivido do entrevistado, definido como experiência consciente, e que está à procura do sentido que este mundo vivido tem para o entrevistado”, dizendo que nesse processo, a consciência do entrevistador, “expressa no roteiro da entrevista, modifica-se, amplia-se, atualiza-se na interação com o entrevistado” e que em uma mediação de linguagem verbal e não verbal, cria “momentaneamente uma mutualidade de experiência entre os dois comunicantes” (1997, p. 7).

As entrevistas trazem um sujeito com história e com projetos para serem realizados em um futuro próximo ou distante. Nesta entrevista o sujeito menciona episódios que ilustram vários momentos de sua vida social e privada, e fala de suas imaginações, fantasias, medos e sucessos (GOMES, 1997, p. 9).

4.5 Condições da pesquisa de campo: a proposição aos participantes

Foi proposto aos estudantes²³ que se prontificaram a participar voluntariamente na pesquisa, a escolha de uma *obra do seu repertório*, anteriormente estudada, em que o participante sentisse *sensação de conforto* físico ao tocá-la; a escolha de uma *obra do seu repertório*, anteriormente estudada, em que o participante sentisse *sensação de desconforto* físico ao tocá-la; a escolha de um trecho de uma peça em *fase de aprendizagem* em que em que o participante sentisse *facilidade técnica* para executar; e a escolha de um trecho de uma peça em *fase de aprendizagem* em que em que o participante sentisse *dificuldade técnica* para executar.

A primeira etapa da sessão de coleta de dados compreendeu a filmagem da performance das obras integrais e dos trechos de peças escolhidos por cada participante para posterior apreciação. As obras em que o participante escolheu como confortável e desconfortável fisicamente para tocar, foram filmadas em uma tomada de corpo inteiro. Os trechos escolhidos pelos participantes como de fácil e de difícil execução técnica foram filmados em três tomadas: uma tomada de corpo inteiro, uma tomada de meio corpo e uma tomada em close de mãos e dedos. As diferentes distâncias nas tomadas tiveram o intuito de possibilitar ao participante observar-se corporalmente em distintos ângulos.

Na segunda etapa da sessão de coleta, após a sessão de filmagem, o participante respondeu sete questões relacionadas às suas escolhas: 1) *Na obra (___), que faz parte do seu repertório, você poderia descrever a sensação de sentir-se confortável fisicamente ao tocá-la?* 2) *Na obra (___), que faz parte do seu repertório, você poderia descrever a sensação de sentir-se desconfortável fisicamente ao tocá-la?* 3) *Na obra (___), em que você ainda se encontra em fase de aprendizagem, porque você considera este trecho e/ou seção como sendo de execução técnica acessível ou fácil para você?* 4) *Na obra (___), em que você ainda se encontra em fase de aprendizagem, porque você considera este trecho e/ou seção como sendo de execução técnica difícil para você?* 5) *Você acredita que outros pianistas também teriam as mesmas facilidades e a mesmas dificuldades que você?* 6) *Como você se vê tocando essa obra no futuro, após elas estarem 'prontas'? A sensação é de conforto? A sensação é de facilidade?* 7) *De que maneira você pretende atingir conforto corporal e facilidade técnica*

²³ De 1º e 4º ano recrutados na UFRGS (Curso Bacharelado em Música/Piano) e na EMBAP (Curso Superior de Instrumento/Piano) a fim de avaliar possíveis diferenças nas experiências proporcionadas a estes estudantes durante a vivência universitária.

para tocar? De que maneira você pretende atingir esses resultados? Quais serão suas estratégias?

Neste momento busquei os relatos acerca das sensações e percepções descritas pelo participante, em relação a conforto, desconforto, facilidade e dificuldade, mapeando o sentir-se e perceber-se corporalmente durante o momento de performance.

Na terceira etapa da sessão de coleta de dados os vídeos foram assistidos pelo participante em silêncio.

Na quarta etapa da sessão de coleta de dados o participante respondeu sete questões referentes à apreciação destes vídeos: 1) *Você já observou vídeos em que está tocando?* 2) *Como você se sente assistindo seus vídeos?* 3) *O que você observou em relação ao seu corpo?* 4) *O que você observou em relação à sua postura, seus braços, ombros, mãos e dedos?* 5) *O que você percebeu de diferente em relação à obra em que você se sente confortável para tocar em relação à obra em que você se sente desconfortável para tocar?* 6) *O que você percebeu de diferente no trecho que considera de execução técnica acessível ou fácil em relação ao trecho que considera de execução técnica difícil?* 7) *Os vídeos confirmaram o que você esperava de sua execução? Você se surpreendeu em algum aspecto? De forma positiva? De forma negativa?*

Neste momento busquei os relatos acerca da maneira com que as sensações e percepções descritas pelo participante em relação a conforto, desconforto, facilidade e dificuldade são observadas visualmente, a fim de mapear como o participante se percebe como expectador de sua própria performance.

A quinta etapa foi estruturada por uma entrevista fenomenológica, composta de cinquenta questões, dividida em seis blocos e organizada da seguinte maneira: aproximação com a história de vida; conceitos sobre técnica pianística e as práticas vivenciadas; a presença do corpo na construção da técnica e o conceito de corporalidade; a presença do movimento e do gesto musical na construção da técnica e o conceito de movimento e de gesto musical; planos futuros e outras ideias expressadas.

Neste momento visei mapear de que maneira cada participante experiencia o sentir e o perceber, o pensar e o agir nos processos de construção da técnica pianística e compreender a visão e os significados que os participantes atribuem ao corpo e ao gesto musical em suas práticas.

4.6 Descrição dos procedimentos de coleta de dados

Os participantes²⁴ foram recrutados voluntariamente, através de um *Convite de Participação em Pesquisa de Doutorado* enviado por e-mail e que descreveu a proposição, a dinâmica e a provável duração do encontro.

Os participantes foram informados dos objetivos e procedimentos da pesquisa, o caráter confidencial e anônimo das informações prestadas na sessão de gravação dos vídeos e nas três etapas da Entrevista, e de sua aceitação do *Termo de Consentimento Livre e Esclarecido*, que cedeu o direito às gravações e registros, utilizados de forma anônima, para fins de investigação e divulgação em meio acadêmico, como parte integrante desta Tese de Doutorado, sem restrições de prazos e citações, a partir da data da realização da sessão.

A coleta de dados foi realizada entre os meses de novembro e dezembro de 2015, os encontros duraram aproximadamente entre 2h15min e 3h. Os áudios gravados totalizaram um total aproximado de 9 horas e 11 minutos, e os vídeos um total aproximado de 1 hora e 35 minutos.

4.6.1 Documentos (Apêndice II)

4.6.1.1 Modelo de Carta-Convite enviada por e-mail.

4.6.1.2 Modelo do *Termo de Compromisso Livre e Esclarecido* aprovado pelo Comitê de Ética da UFRGS – CEP/UFRGS.

4.6.1.3 Roteiro da entrevista semiestruturada dividida em duas partes.

4.6.1.4 Roteiro da entrevista fenomenológica.

4.6.2 Documentos (Anexo)

4.6.2.1 Parecer Consubstanciado do CEP/UFRGS, nº 1.373.119, através da Plataforma Brasil²⁵, aprovando a execução do Projeto.

4.6.3 População

4.6.3.1 Grupo UFRGS: 3 participantes, sendo estes, alunos do Curso Bacharelado em Música/Piano (1 aluno de 2º semestre e 2 alunos de 8º semestre).

²⁴ Ressalto que nenhum dos participantes da pesquisa esteve ou está sob minha orientação pianística.

²⁵ Certificado de apresentação para Apreciação Ética – CAAE: 49186615.2.0000.5347

4.6.3.2 Grupo EMBAP/UNESPAR: 5 participantes, sendo estes, alunos do Curso Superior de Instrumento/Piano (3 alunos de 1º ano e 2 alunos de 4º ano).

4.6.4 Instrumentos de coleta de dados

4.6.4.1 Gravação de vídeos.

4.6.4.2 Entrevista semiestruturada e dividida em duas partes.

4.6.4.3 Entrevista fenomenológica.

4.6.5 Locais de realização da coleta de dados

4.6.5.1 Sessões realizadas nas dependências do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS²⁶ – Sala Armando Albuquerque.

4.6.5.2 Sessões realizadas nas dependências do Instituto de Artes da UFRGS²⁷ – Sala 42 A.

4.6.5.3 Sessões realizadas nas dependências da EMBAP²⁸/UNESPAR – Sala 24C.

4.6.5.4 Sessões realizadas nas dependências da EMBAP²⁹/UNESPAR – Auditório Bento Mossurunga.

4.6.6 Equipamento utilizado

4.6.6.1 Câmera de vídeo digital SONY – Handycam – modelo DCR – PJ5

4.6.6.2 Gravador de áudio digital ZOOM – Handy Recorder – modelo H4n

4.6.6.3 Gravador de áudio digital SONY – IC Recorder – modelo ICD – PX820

4.6.6.4 Piano Steinway & Sons, modelo L, nº de série 540806

4.6.6.5 Piano Steinway & Sons, modelo B, nº de série 585378

4.6.6.6 Piano Kawai, modelo RX - 2, nº de série 2645171

4.6.6.7 Piano Yamaha, modelo C 2, nº de série 6326777

4.6.6.8 Piano Yamaha, modelo C 2, nº de série 6326838

4.6.7 Descrição do protocolo geral da pesquisa

Antes do início de cada sessão, o participante foi orientado sobre os propósitos da pesquisa, sobre a dinâmica da sessão e de seu caráter espontâneo, fundamentado na plena liberdade de expressão acerca de concepções e crenças, sem

²⁶ Rua Professor Annes Dias, 112 – 15º andar – Porto Alegre / RS

²⁷ Rua Senhor dos Passos, 248 – Centro, Porto Alegre/ RS

²⁸ Rua Comendador Macedo, 254 – Curitiba / PR

²⁹ Rua Francisco Torres, 253 – Curitiba / PR

juízos ou questionamentos, por parte da pesquisadora. Foi explicitado que indagações eventuais por parte da pesquisadora teriam apenas o objetivo de complementar as informações obtidas em respostas preliminares e que também, se necessário o participante poderia se manifestar em relação a não compreensão das questões propostas.

4.6.7.1 Gravação de vídeos com repertório³⁰ escolhido pelo participante a partir da seguinte proposição: a) filmagem de uma peça do seu repertório em que o participante afirma se sentir confortável fisicamente para tocar (em uma tomada de corpo inteiro); b) filmagem de uma peça do seu repertório em que o participante afirma não se sentir confortável fisicamente para tocar (em uma tomada de corpo inteiro); c) filmagem de em trecho ou seção de uma peça em fase de aprendizagem em que o participante afirma ter facilidade técnica em sua execução (em três tomadas: corpo inteiro, meio corpo e em close de mãos e dedos)³¹; d) filmagem de em trecho ou seção de uma peça em fase de aprendizagem em que o participante afirma ter dificuldade técnica em sua execução (em três tomadas: corpo inteiro, meio corpo e em close de mãos e dedos);

4.6.7.2 Entrevista semiestruturada com sete questões que abordaram as escolhas realizadas pelo participante, em relação à proposição acima mencionada;

4.6.7.3 Apreciação dos vídeos anteriormente filmados, que foram projetados pela filmadora na tela do Data Show para que o participante pudesse visualizar uma imagem maior e mais nítida. O participante assistiu aos seus vídeos na sequência em que foram filmados e em silêncio;

4.6.7.4 Entrevista semiestruturada com sete questões que abordaram a apreciação dos vídeos gravados e assistidos pelo participante na etapa anterior;

³⁰ Para manter o caráter confidencial e anônimo das informações prestadas na gravação dos vídeos e na Entrevista, a listagem com o repertório de cada participante não fazem parte desta Tese. Algumas obras peculiares e/ou pouco executadas dentro do repertório pianístico, identificariam o participante dentro do seu grupo de pertencimento.

³¹ As três distâncias das tomadas tiveram o intuito de proporcionar a visualização a partir de diferentes pontos possibilitando ao participante a observação de sua performance em ângulos diversificados.

4.6.7.5 Entrevista fenomenológica com cinquenta questões que abordaram a temática da pesquisa entre outras questões musicais relacionadas indiretamente com a temática.

4.7 Descrição da organização da análise dos dados

Após a coleta de dados as entrevistas³² foram transcritas literalmente, a fim de propiciar a noção de totalidade dos dados e oportunizar uma primeira reflexão acerca da experiência, uma “leitura flutuante”, que segundo Bardin seria: “conhecer o texto deixando-se invadir por impressões” (2002, p. 96).

Em seguida as entrevistas foram estudadas e exploradas, como sugere Gomes, “de forma sistêmica e sistemática” (1997, p. 1), disponibilizando a consciência global do objeto de estudo, e a percepção das partes que formam o conjunto da fala dos entrevistados, construindo o primeiro sistema de base metodológica. Nesta etapa uma descrição de cada participante foi realizada a fim de retratar sua história de vida.

Em uma terceira etapa foi estruturado um recorte nos textos, uma redução que possibilitou a construção de um esboço ou uma tipologia de unidades comparáveis de categorização temática. Temas abordados no roteiro da entrevista e temas que emergiram na fala dos entrevistados permitiram uma descrição das características pertinentes a cada conteúdo e sua natureza, e organizaram os eixos ou indexadores no discurso. Segundo Bardin, “fazer uma análise temática consiste em descobrir os ‘núcleos de sentido’ que compõem a comunicação e cuja presença, ou frequência de aparição pode significar alguma coisa para o objetivo analítico escolhido” (2002, p. 105).

Em uma quarta etapa os eixos que organizaram os discursos foram estruturados em diagramas temáticos que puderam proporcionar uma base de análise. Estes diagramas foram analisados e interpretados individualmente compondo a estrutura da narrativa de cada participante e da narrativa do grupo dos oito participantes, com o objetivo de interpretar as de que maneira alunos de graduação de piano experienciam e significam corpo, gesto e técnica pianística.

Os dados são apresentados, analisados e interpretados no próximo capítulo.

³² As entrevistas integralmente transcritas não fazem parte desta Tese por conterem informações de cunho pessoal e que podem identificar o participante da pesquisa no seu grupo de pertencimento. O compromisso firmado com os participantes através do TCLE, e aprovado pelo Comitê de Ética da UFRGS – CEP/UFRGS, foi cumprido na íntegra.

5. A FALA DOS PARTICIPANTES: APRESENTAÇÃO, ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DOS DADOS

No percurso investigativo, este capítulo compõe a etapa de apresentação, análise e interpretação dos dados que emergiram na fala dos participantes.

O instrumento de análise e interpretação de dados foi fundamentado nos três passos reflexivos do *Método Fenomenológico: descrição fenomenológica, redução fenomenológica e interpretação fenomenológica* (GOMES, 1997, p. 1).

Os dados estão organizados em Diagramas que apresentam as categorias temáticas que foram estruturadas a partir das questões propostas na entrevista e a partir de elementos significativos que emergiram das falas.

Início a apresentação dos dados com uma aproximação com a história de vida de cada participante, seguida pela apresentação e análise dos dados provenientes da entrevista semiestruturada organizada em duas partes acerca das sensações e percepções corporais dos participantes na execução e na apreciação da gravação em vídeo de peças e trechos musicais escolhidos, e pela apresentação e análise dos dados provenientes dos relatos das percepções positivas e negativas em relação ao corpo nos vídeos. Estes dados estão organizados em seis diagramas³³ que apresentam a redução das falas dos participantes.

Após a apreciação dos vídeos, foi realizada uma entrevista fenomenológica, cujos dados foram organizados em três grandes temáticas: técnica pianística, corpo, e gesto musical. Cada temática aporta categorias que também são apresentadas em diagramas, e estes, são analisados, interpretados e conjugados com os referências teóricos do trabalho.

Neste momento, a compreensão das relações fundamentais entre a essência de cada participante, apresentada na forma de diagramas individuais, e as essências do grupo torna-se o propósito a ser atingido a fim de interpretar os significados atribuídos pelos sujeitos e pelo grupo ao objeto de estudo, um desvelar da consciência individual e da consciência do grupo de pertencimento.

³³ Lidos em sentido horário.

É importante destacar que todos estes dados emergiram em um determinado momento de vivência de cada participante, que foi a sessão de coleta de dados, e que eles revelam especificamente este momento.

Considero que o ponto de vista dos estudantes seja o elemento mais enriquecedor deste trabalho e a questão fundamental da minha pesquisa, pois suponho que pesquisas centradas nas falas dos estudantes possam descortinar elementos surpreendentes. Porém, ressalto que interpretar estas falas foi um desafio, posto que, emergiram conflitos, incoerências e contradições nos discursos, o que faz parte da natureza humana e também do momento de vivência destes estudantes, uma vez que estão em fase de formação e expostos a uma variedade de conceitos e terminologias, que algumas vezes empregam equivocadamente, pois seu vocabulário conceitual está sendo construído.

5.1 A descrição dos participantes: aproximação com a história de vida

5.1.1 Descrição do Participante¹

P1 relatou ter sofrido uma lesão (tendinite no punho direito) antes do ingresso na Universidade que lhe causou muitas dores e sofrimento para tocar piano. Com o ingresso na Universidade passou por uma reconfiguração técnica a partir de uma nova orientação pianística, que pauta a construção da técnica centrada no corpo, na produção de movimentos facilitadores e gestos musicais. Esta mudança de abordagem, segundo o participante, *tirou o foco dos dedos* e lhe proporcionou bem estar físico e a libertação das dores para tocar.

Recorrentemente **P1** externou sentimentos de dificuldade relacionados à configuração anatômico-fisiológica das suas mãos, descrevendo-as como *um problema*. Descreveu a sensação de que suas mãos parecem *bagunçadas e passivas demais*. Demonstrou crer em uma configuração anatômica das mãos que predispõe à facilidade e naturalidade na execução. Com frequência mencionou a necessidade de ter uma *mão bem posta* e relatou que percebe suas mãos como *relapsas, sem a tensão necessária*. Percebe a sua capacidade de aprendizagem e seu desenvolvimento pianístico em um ritmo muito lento, e explanou necessitar esforçar-se muito para alcançar os objetivos: *“É tudo muito sofrido. Eu não sei, eu não sei explicar o que é talento, assim, mas eu acho que eu não tenho. Parece que as coisas não vem, eu tenho que ir atrás delas”*. Porém, descreveu sensações de melhora a partir do

trabalho que começou a desenvolver com o ingresso na Universidade. Relatou uma mudança significativa em seu desenvolvimento técnico, em suas concepções musicais e explanou que está tendo uma percepção corporal ampliada, ficando consciente de partes do corpo que nunca tinha estado consciente anteriormente, mas que ainda não sente naturalidade com essas questões.

P1 externou uma definição de técnica pianística pautada nas palavras facilidade e naturalidade e acredita que a técnica possa ser construída a partir da prática de exercícios de mecanismo (*técnica pura 10%*) e do estudo de gestos aplicados ao repertório (*90%*).

Sua fala sugere que o corpo ocupa um papel central nos processos de construção da técnica: *“É bom ter uma visão global do corpo, levando em conta tudo. Para trabalhar o corpo na execução, você tem que estar consciente do teu corpo. Muita coisa técnica se resolveu com isso”*. **P1** relaciona o corpo ao ritmo, acreditando que a construção do gesto musical e a interação do corpo com o instrumento deva ser baseada no ritmo, na métrica e no pulso: *“Eu não consigo conceber outra maneira de processar ritmo que não seja pelo corpo, que não seja sentindo”*. Quando inquirido sobre o papel do corpo na execução musical e sua relação com a técnica pianística, **P1** utilizou a dança como metáfora, posto que o corpo inteiro sente o pulso da peça e tudo se articula de forma holística: *“Às vezes muito que me vem à cabeça é dança. Parece que o corpo inteiro está sentido o pulso da peça, tudo se articula. Eu acho que o performer tem que dançar com a peça. O teu corpo não pode reagir igual uma peça que seja, em três por quatro, e uma peça que seja quatro por quatro, você tem que dançar junto e eu acho que isso é muito perceptível numa performance. Você vê qual performer está dançando e você vê qual está tocando as notas. Sempre existe essa relação corpo e instrumento com qualquer repertório”*. Acredita que cada estilo musical implique em diferentes formas de dançar: *“são outras danças, são outros ritmos, então a gente não vai dançar da mesma maneira. Eu acho que aquilo tem que encontrar ressonância dentro de você, de uma maneira corporal. Em Bartók, Messiaen, parece que você tem que reaprender a dançar”*.

P1 externou um esboço do conceito de corporalidade ao explicar que o pianista seja o mesmo corpo, a mesma pessoa, e que tem as mesmas sensações em suas vivências. Acredita que as experiências se influem mutuamente, e que os acontecimentos ou processos vividos se ligam por meio das emoções e ressoam no corpo: *“É o mesmo corpo, é a mesma pessoa, enfim, as mesmas sensações”* e que não há diferença entre o corpo na vida e o corpo no

piano: *“Não só a conexão, eu acho que a mesma coisa, assim, pra mim, eu não faço diferença”.*

Em sua prática, **P1** tem o gesto como o elemento principal da construção da técnica pianística e fez uma distinção gesto e movimento: *“Eu acho que o movimento só compreende o corpo. O gesto musical ele compreende o resultado. É aquilo, é aquilo que você ouve. O gesto musical também, você não vê só ele, como você vê o movimento. A performance pode exprimir ideias, o gesto para mim é a única maneira de fazer isso. Eu não consigo imaginar um gesto sem música. Pra mim, daí ele é movimento, assim, é uma coisa meio vazia”.* O **P1** tem a percepção que passa por fase de transição em relação às suas crenças e em relação às duas abordagens pianísticas que conhece, sente que tem um caminho de reflexão pela frente: *“Acredito que 90%, seja realmente gesto, seja fazer a coisa da maneira mais fácil e natural possível. Como eu disse, eu penso em gesto musical no repertório. Eu acho que existe uma coisa, como eu falei, disse assim que é o que eu sinto falta no (citou a peça que sente dificuldade), que é alguma coisa da minha mão, assim, que não é o gesto. Então eu acho que tem mais alguma coisa aí, que eu penso. Eu acho que é uma maior resposta dos dedos. Enquanto o gesto seria uma maneira de como usar o corpo, eu acho que isso seria uma maneira de trabalhar o corpo, assim, de tornar ele... responde melhor, é mais firme, assim, e enquanto o gesto eu penso depois, eu acho que daí ele é para o repertório. Mas eu não sei, eu ainda tenho que maturar isso”.*

P1 externou desejar: *“Eu gostaria de ver na partitura, conseguir formar uma imagem sonora e de conseguir de uma maneira rápida, achar um movimento, assim, ter consciência de tudo, ter tudo livre pra conseguir usar o corpo pra formar aquela imagem sonora que eu tenho na cabeça. Têm coisas assim mais complexas que parece que tem pessoas que conseguem ler na partitura isso, eu quero muito saber como. Não precisam nem experimentar no piano, parece que já sabem como, parece que estão lendo uma coreografia numa partitura, assim, muito interessante”.*

5.1.2 Descrição do Participante2

P2 relatou o sofrimento de uma lesão (nos ombros) que afetou seu desenvolvimento musical: *“Se o corpo não está bem, eu não conseguia estudar. Essa era a realidade, se eu sentia dor, não conseguia estudar. Se eu estava bem, eu estudava melhor, fazia tudo melhor”.* **P2** tratou a lesão com fisioterapia e incorporou os exercícios fisioterápicos em seu

cotidiano. Porém, ainda relatou sentir fadiga nos antebraços de acordo com o tempo de estudo e não relatou nenhuma mudança na abordagem pianística após ter sofrido a lesão.

P2 externou sentir problemas em relação à configuração anatômico-fisiológica de suas mãos e em relação ao comprimento de seus dedos. Explanou que se adaptou a estas características: *“Eu sempre achava muito estranho, e como é que eu vou corrigir isso, mas bom não tem o que fazer, é uma característica da minha mão, então eu já me acostumei a ver isso e não achar mais muito estranho”*.

P2 expôs a definição de técnica pianística conectada à palavra expressividade. Orienta sua ação pianística pela construção da sonoridade imaginada internamente, buscando-a no piano: *“Eu acho que aprender a se ouvir, por exemplo, é uma das coisas que eu mais noto, tem sido mais fácil para mim cada vez resolver os problemas técnicos, porque eu cada vez estou tentando mais prestar atenção no som que eu estou fazendo e comparar com o som que eu quero”*. Pratica exercícios contextualizados no repertório e relatou que cria exercícios a partir dos eventos encontrados nas obras, sendo esta a base de sua *práxis*.

O corpo está presente nos processos de construção da técnica de **P2**, a partir de uma visão de saúde corporal: *“Eu acho que na verdade é uma coisa que se aproxima com a de um atleta, que é necessário que você desenvolva talvez alguma musculatura maior. Onde está a mão não é um lugar que tenha muito espaço, assim, para desenvolver músculos, mas alguma coisa tem que desenvolver, ou no próprio braço, controle, independência dos dedos, uma questão física que é necessária para tocar piano. Eu acho que é uma questão bem interessante assim, especialmente quando passa a fazer alguns exercícios que não envolvem o piano, mas que ajudam bastante na execução pianística”*.

Na observação dos vídeos, **P2** focou a atenção nas questões anatômico-fisiológicas de suas mãos e dedos, na fôrma de suas mãos, e nos punhos. Também percebeu movimentos desorganizados entre as mãos e que: *“eu levanto um pouco os ombros em alguns momentos. Dá para ver que em alguns momentos eu tendo a levantar um pouquinho os ombros”*.

O gesto musical não está presente nos processos de construção da técnica pianística de **P2**, e este, não externou diretamente um conceito de gesto. **P2** não expressou a diferença entre movimento e gesto musical, mas externou acreditar que sejam conceitos diferentes, porém, em sua fala, utiliza os termos como sinônimos. Sua concepção de gesto musical, de modo geral, está relacionada a uma expressividade corporal cênica e teatral, visível para a plateia. **P2** também externou uma compreensão de gesto como movimentos cênicos e

também uma concepção de gesto como uma ferramenta para resolver um problema técnico: *“Eu acredito que qualquer coisa que o pianista vai fazer no palco vai ter algum impacto na plateia, porque há sempre uma soma de fatores assim, tipo a roupa que ele vai estar vestindo, sapato, vai ter algum impacto, assim imagino que o movimento também tenha, né? Mesmo que seja daqui a pouco um movimento, talvez se for pensar, talvez um movimento de braço, assim, talvez com um final grandioso, de repente terminar com as mãos assim, com um final grandioso (demonstrou com os braços), possa ter um impacto. Mas eu acho que também, um gesto que ele consiga de alguma forma resolver um, por exemplo..., uma passagem difícil. Você vê ele tocando, que parece que é muito fácil, assim. Então isso é uma coisa impactante. Nossa, tão difícil, mas faz parecer natural”*.

P2 manifestou o desejo de ser capaz de expressar-se com o corpo com facilidade e naturalidade: *“queria ter a mesma facilidade que muitas pessoas têm pra se expressar usando o corpo. Eu acho que sou uma pessoa muito presa assim... corporalmente, é... Eu não sei dançar e as vezes que eu tentei, assim, eu me senti muito desengonçado. Então às vezes não são coisas muito naturais para mim, tipo... muitos movimentos. Por exemplo, eu não me sentiria confortável, não me sinto confortável, por exemplo, dançando. Às vezes eu sinto que o meu corpo parece meio rígido, isso é uma coisa, uma característica minha”*.

P2 também externou almejar compreender a música, atribuir um significado a ela, em uma relação de entendimento mais rápida e mais eficiente.

5.1.3 Descrição do Participante3

P3 não relatou lesões ou dores para tocar piano e nem sentimentos de inadequação corporal para realizar a tarefa. Explanou que teve contato com as questões corporais na execução pianística a partir do ingresso na Universidade.

P3 aborda a interação entre corpo e instrumento como o fundamento para a construção da técnica pianística: *“Cada vez mais eu penso que ele... é o que mais interessa. E eu acho que eu tenho pensado mais em questão de coreografia, como se executar a peça fosse uma coreografia, e isso fosse muito mais importante do que outras coisas que eu pensava antes. Mas, no fim, eu acho que é uma síntese entre a coreografia que você faz no corpo e o modo como você entende a música dentro, mentalmente”*. Também externou acreditar em uma iniciação pianística baseada na centralidade do corpo: *“Eu fico pensando como seria a didática de ensinar o piano através disso, sempre, desde que a pessoa tem o*

primeiro contato. Eu acho que isso é algo radicalmente diferente do que como eu aprendi, e bem mais interessante”.

P3 expôs um conceito de corporalidade ao expressar que não separa corpo e mente e ao dizer que levamos as relações que construímos com o piano para outros campos da vida e vice-versa, externando acreditar que as vivências e as experiências ficam marcadas no corpo, e que esses eventos de vida podem refletir na maneira de tocar do indivíduo.

Na observação dos vídeos, **P3** externou uma visão holística do corpo ao se observar de forma global, expondo um conceito de atitude corporal geral em relação às obras que executou e em relação ao instrumento: *“achei que a minha abordagem foi a mesma. Como eu me comportei, o meu comportamento foi o mesmo. Não consegui lidar com as situações musicais. É, mas... mas... acho que eu quis dizer, era a atitude que eu tive em relação ao piano foi a mesma. Me assistindo assim, eu estava tendo a mesma atitude”.*

P3 expôs em seu um discurso uma conexão com o conceito de atitude, presente na Psicologia, Pedagogia, Sociologia e Filosofia. No campo da Psicologia, o conceito de atitude compreende um comportamento total, não fragmentário, que traduz um aspecto global e intencional da ação vivida, uma maneira de *Ser* na presença do mundo e de outros. A relação entre o sujeito e o objeto se revela na reação corporal pelos sentimentos que ele experimenta. Uma situação vivida significativa, “estrutura de significação que organiza e dá sentido ao vivido ao mesmo tempo em que se traduz de modo dinâmico, no plano da conduta, por uma atitude constituída de um complexo afetivo-motor que na maioria das vezes escapa à consciência clara” (LE BOULCH, 1987, p. 23). Em sua fala, **P3** externou de forma indireta um conceito de corporalidade, que pode ser relacionado à posição de Chauí, que considera que o sujeito percebe o mundo de maneira qualitativa, significativa e estrutural, dando às coisas percebidas novos sentidos e novos valores, em um mundo intercorporal. A autora pontua que estabelecemos uma forma de comunicação corporal com os outros e com as coisas (2011, p. 175).

Também na observação dos vídeos, **P3** externou uma percepção de si, relacionada à sincronia entre seus movimentos corporais e os gestos musicais que interpreta no texto escrito: *“o que eu vi, que eu não tinha me dado conta, era isso que eu falei, de movimentos que não estavam dentro do meu pensamento musical. Eu penso na ideia musical, mas eu não penso em o que eu vou fazer com o corpo, e aí saem coisas que não... principalmente com*

relação à isso, de... das grandes frases musicais, da macro visão da coisa e do gesto grande, que não acompanha, está perdido em pequenos movimentos, cada coisa”.

P3 explicou um conceito de gesto musical relacionando-o a uma coreografia realizada com o corpo associada a uma ideia musical. Externou que o papel do gesto seria exprimir as ideias em uma relação de compreensão e integração entre a música, o corpo e o piano. **P3** tem uma concepção diferenciada dos termos movimento e gesto musical e explicou que compreende o movimento como em elemento desorganizado na execução que pode atrapalhar a performance.

P3 externou traços de sofrimento na realização da tarefa por sentir insatisfação e incompetência em relação ao que não consegue realizar e disse que se expressa corporalmente: *“Como um ator ruim, que está tentando fazer aquele papel, mas que ainda não consegue fazer de forma efetiva”*. Porém, também expressou uma percepção de si em um processo de entendimento das questões do corpo e dos gestos musicais na execução, uma vez que sua iniciação ao piano e seu desenvolvimento musical antes do ingresso na Universidade, não abarcava estas questões: *“Eu me vejo dentro desse processo de entender todas essas questões que a gente falou. Estou num processo de entendimento delas. Então, acho que tudo que a gente fez aqui me ajudou a organizar melhor como eu estou compreendendo essas coisas. Mas eu ainda me veria assim, como alguém que está em processo”*.

P3 externou desejar construir uma relação de integração entre corpo, gesto e piano, a partir da compreensão da música. Expôs que esta relação ainda se encontra em construção, pois percebe-a ainda de forma fragmentada.

5.1.4 Descrição do Participante4

P4 relatou sensação de dor na mão direita na peça que sente desconforto físico, que segundo ele, deve-se a uma abertura que extrapola o tamanho considerado pequeno de sua mão. Por não sentir uma afinidade estilística com a peça, P4 relatou não conseguir relaxar o suficiente para realizar a abertura exigida, criando uma tensão muscular prévia antes mesmo de tocar.

P4 conceitua técnica como um mecanismo, entendido como a organização do movimento. Concebe o papel do corpo como um meio para se chegar a uma boa execução

explanando acerca da importância de sentir-se confortável com o próprio corpo controlando os polos de tensão e relaxamento na produção dos movimentos.

P4 acredita que corpo e técnica estejam relacionados, sob o ponto de vista de que: *“a gente tem que conhecer a técnica para utilizar bem o corpo. A gente tem que saber onde se quer chegar, qual a maneira de chegar aquilo lá pra utilizar o corpo, então pra mim é uma via de duas mãos”*. Concebe o corpo como uma ferramenta para realizar ‘a técnica’.

P4 externou um esboço do conceito de corporalidade ao expor que concebe o corpo como a expressão física de si mesmo. Acredita que se compreendemos como somos, compreendemos onde estamos e o que podemos melhorar. Também externou a crença de que vivências marcantes como sentimentos e lembranças afetivas, ficam marcadas no corpo e podem ser evocadas e sentidas em outros momentos da vida, trazendo sensações de conforto e relaxamento. Acredita que experiências corporais físicas são transferidas para o instrumento e vice-versa, indicando também uma percepção de corpo fisiológico.

Nos vídeos, **P4** observou o corpo sob o ponto de vista de questões posturais e tensões corporais. Explanou que percebeu falta do uso do corpo na execução, o que gerou uma execução um pouco mecânica e sem a expressividade que considera necessária.

P4 definiu gesto musical como a relação entre texto escrito e o papel que o corpo irá desempenhar na execução visando um determinado resultado. Acredita na necessidade de criar uma sintonia entre a intenção musical e o gesto: *“se variar um pouquinho a intenção pode variar o gesto também”*.

P4 compreende gesto e movimento como conceitos diferentes, no sentido de que o gesto musical expressa e carrega a informação da música, uma intenção expressiva, possibilitando a execução das ideias musicais.

P4 externou sentir que sua relação corporal com o piano ainda não é tão confortável quanto gostaria e que necessita evoluir nesta questão. Explanou almejar construir uma relação corporal com o piano de pleno conforto, em que: *“pra de fato, ele seja uma extensão de mim”*.

5.1.5 Descrição do Participante5

P5 relatou que começou a considerar as questões corporais na execução pianística a partir de dores sentidas nos antebraços, que surgiram em torno da metade do Curso de Graduação. Declarou que até então não se preocupava com essas questões e não lhes dava a importância necessária. A partir daquele momento o participante passou a praticar

exercícios de alongamento e, um pouco mais tarde, passou a praticar a técnica de Feldenkrais. Explanou ter sentido uma enorme ampliação de sua consciência corporal, que, segundo o participante, não foi desenvolvida nos anos iniciais de estudo e de desenvolvimento pianístico antes do ingresso na Universidade.

Por diversas vezes **P5** externou traços de sofrimento relacionados à atividade pianística, descrevendo sentir-se com muita dificuldade para desenvolver-se. Relatou que seus progressos são lentos e que necessita diariamente construir o processo, pois rapidamente perde suas conquistas.

P5 externou um conceito de técnica pianística como ausência de dificuldade: *“Para mim, uma pessoa que tem técnica é uma pessoa que não tem dificuldade. Porque assim, botou tal coisa aqui, resolve. Que não vai precisar construir tudo aquilo pra sair como aconteceu com o (citou a obra que sente desconforto), sabe? Que eu tenho que construir tudo, eu acho que alguém que tem técnica, é alguém que consegue fluir com o estudo, sabe?”*.

P5 acredita na relevância do corpo na construção da técnica pianística sob o aspecto de integração com o piano: *“Tem que virar um todo. O piano e o corpo... É meio estranho falar isso, porque é isso que eu penso, mas não é sempre que eu consigo fazer”*.

P5 esboçou um conceito de corporalidade ao externar acreditar que: *“Você é teu corpo, você não é mais ninguém”* e em crer que experiências cotidianas da vida podem influenciar na performance. Relatou que os acontecimentos na sua vida se dão por meio de sensações, indicando que percebe as emoções através da sensorialidade: *“Tudo para mim que acontece tem alguma sensação por trás que eu senti”*.

Na observação dos vídeos, **P5** focou sua atenção apenas nas partes do corpo diretamente envolvidas na ação pianística (mãos, dedos e punhos).

P5 não esboçou um conceito de gesto musical: *“A consciência do teu movimento durante a performance... Eu quero pesquisar a diferença de movimento e gesto”*. Acredita que gesto e movimento tenham o mesmo significado, porém, foi possível detectar que existe em sua fala um conceito de gesto em construção, que poderá se desenvolver com profundidade a partir de futuras reflexões: *“olha, você tem um movimentinho aqui, daí depois tem outro aqui, aí aqui muda, durante a partitura, né? Mas depois você tem um grande movimento, aqui então você tem três. E daí você tem que estudar de um jeito que*

esses três vão ficar super orgânicos entre si, para mim isso é gesto e isso é um movimento... Movimentos e gestos são formados por coisas menores, tornando-se maiores. Vai de um acorde até a partitura inteira”.

As questões do corpo, da construção de movimentos e gestos ainda são muito incipientes na *práxis* de **P5**, sendo que descreveu sua relação corporal com o piano: *“A minha (relação corporal) com o piano é meio de barriga, vai indo, se alguma coisa atrapalha ok vamos arrumar”.* Esta fala sugere que a atenção que P5 dá ao corpo emerge apenas nas situações em que o corpo não desempenha a contento.

P5 almeja adquirir conhecimentos anatômicos-fisiológico sobre o corpo.

5.1.6 Descrição do Participante6

P6 despertou para o corpo na execução musical a partir de dores na coluna cervical, da sensação de pescoço travado e ombros erguidos.

Na visão de **P6**, técnica pianística *“É um conjunto de ferramentas que te possibilita extrair as possibilidades sonoras e musicais do instrumento”.*

O corpo está presente nos processos de construção da técnica de **P6** como um meio, uma ferramenta subordinada à técnica pianística: *“o corpo é a nossa forma de interação com o instrumento... e através dele que a gente consegue extrair a musicalidade, então eu acho que é algo fundamental a ser trabalhado”.* Externou crer na necessidade de conceber o corpo como um instrumento a favor da expressividade. Também expôs uma noção de corpo saudável, comparando a atividade pianística com a de atletas.

P6 externou um esboço do conceito de corporalidade quando disse não separar o ser humano em dimensões e acreditar que somos unos: *“A nossa interação, a gente tende a compartimentar muito. A pensar num plano espiritual, pra quem acredita. Eu, no caso, acredito. Um plano mental, um plano corporal, mas eu acho que a gente não é... Nós não somos três, nós somos um e a nossa forma de interação conosco, com os outros, com o ambiente, envolve essas três dimensões”.*

Na apreciação dos vídeos, **P6** observou um desalinhamento entre o gesto corporal e o gesto musical no trecho da peça que sente dificuldade técnica, e externou acreditar na necessidade de construção de um repertório gestual maior para expressar suas ideias musicais. Expôs que teria um ganho qualitativo se começasse a pensar no corpo como um todo. Externou uma percepção mais ampla do corpo ao avaliar nos vídeos sua postura corporal geral.

P6 explanou o conceito de gesto musical: *“O gesto musical, eu acho que ele contém essa ideia do movimento corporal, mas ele tem uma intenção musical também. Contém o movimento, mas tem uma intenção. Você precisa ter a ideia da sonoridade, um contexto fraseológico, um contexto rítmico. Eu acho que o gesto ele tem que aliar os elementos propriamente musicais com a ideia do teu movimento corporal. Eu acho que gesto musical é nossa forma de interação pra construção da ideia musical”.*

P6 explanou que sente necessidade de aprofundar seus conhecimentos acerca da elaboração de movimentos na construção da técnica pianística. Acredita que a maneira com que o movimento é produzido possa transmitir mais musicalidade.

P6 almeja sentir-se confortável com o próprio corpo na relação com o piano, descrevendo-a como sensação de *liberdade*.

5.1.7 Descrição do Participante7

P7 teve contato com as questões corporais e de construção de movimentos e gestos musicais desde o início de seu aprendizado. Foi orientado a buscar um corpo consciente e relaxado na execução e a construir movimentos de acordo com a realização sonora almejada. Acredita que a consciência do corpo como um todo é desenvolvida ao longo do tempo de estudo e acredita na busca de uma interação saudável e orgânica entre o corpo e o instrumento. Nota-se em seu discurso a compreensão de que a execução pianística envolve muitos elementos além dos dedos.

Em contraponto, a partir do ingresso na Universidade e sob uma nova orientação pianística, **P7** mudou a abordagem técnica. Relatou que está se adaptando a esta nova perspectiva que é focada no desenvolvimento digital. Em sua fala foi recorrente a afirmação que necessita desenvolver *dedos fortes*. Ao relatar o que deseja, expressa um conflito entre a abordagem pianística anterior ao ingresso na Universidade e a atual: *“Tocar 100% com relaxamento e com dedo firme, que é meio contraditório”.*

P7 externou uma definição de técnica pianística como a construção do repertório de maneira eficiente, confortável e rápida.

P7 compreende o papel do corpo na execução musical sob o ponto de vista de controle dos polos de tensão e relaxamento relacionado com o desenvolvimento de habilidades digitais: *“Eu acho que eu vou ter um domínio técnico legal a partir da hora que eu tiver um dedo forte, que é meu objetivo agora, e conseguir relaxar o corpo. Que eu*

acredito que não adianta de nada ter o dedo forte e estar tenso. Então, eu estou tentando buscar esse equilíbrio, mas é muito difícil”.

P7 possui um conceito forte de corpo biológico e acredita na necessidade da consciência do corpo como uma forma de bem-estar na execução pianística e na vida.

Na apreciação dos vídeos, **P7** observou apenas as partes do corpo diretamente envolvidas na ação pianística (mãos, dedos e punhos).

P7 externou um conceito de gesto musical, porém em sua fala, usa o termo movimento para designar este conceito: *“É um movimento em função de ter alguma coisa musical. Pra fazer uma frase, alguma coisa. Entende? É um gesto musical, Sei lá. O gesto musical tem uma intenção, né. De frase, de resolver alguma coisa, e o movimento, ele é sem leis. Vamos dizer, só o movimento. Fazer o movimento pra fazer... Fazer um movimento sem para quê”.*

P7 deseja construir controle sobre o corpo acerca dos polos de tensão e relaxamento na execução pianística.

5.1.8 Descrição do Participante8

P8 relatou que anteriormente construía a técnica pianística a partir de uma abordagem digital, e que vivenciou uma mudança de abordagem técnica a partir do ingresso na Universidade. Relatou que esta visão de técnica é voltada para o desenvolvimento da consciência corporal e para a construção de movimentos facilitadores e expressivos. Declarou que não teve contato com esta perspectiva anteriormente e demonstrou estar acreditando neste novo caminho para a construção da técnica. Mencionou que tem refletido acerca destas questões e externou muita preocupação em comunicar a expressividade e a intenção musical na execução.

P8 externou um conceito de técnica pianística relacionado à realização do texto musical, a técnica como um meio para reproduzir uma partitura.

P8 compreende o papel do corpo na execução musical a partir das palavras conforto e relaxamento: *“Bom, o papel do corpo, ele afeta toda a performance. Eu tenho percebido isso. Então, quanto mais preso eu estiver me sentindo, mais rígido, é..., menor vai ser o meu desempenho. Porque se eu me sinto relaxado, se eu me sinto mais confiante, se eu não trago tensões musculares, se meu corpo está confortável, eu toco muito melhor. Eu consigo alcançar, e inclusive eu consigo superar melhor aquelas dificuldades que eu tenho”.*

P8 externou um conceito de corporalidade ao explanar que a maneira como se relaciona com o piano é muito parecida com a maneira como se relaciona com os outros campos da vida: *“é bem parecido a minha maneira de lidar tanto com o piano quanto com as pessoas, assim. As amarras acabam sendo as mesmas, as liberdades acabam sendo bem parecidas também, então é tudo bem parecido”*.

Na apreciação dos vídeos, **P8** voltou a sua atenção apenas para as mãos e os dedos.

Para **P8** o conceito de gesto musical está relacionado aos movimentos preparatórios para iniciar a execução, aos movimentos dramáticos associados a determinados eventos musicais, e também aos movimentos que auxiliam e facilitam a execução.

P8 acredita que a organização do movimento facilita o trabalho técnico a ser desenvolvido, o que torna a tarefa mais natural. Relatou que este aprendizado o tem ajudado muito na execução e que tem elaborado os movimentos a partir de parâmetros contidos no texto, como contornos melódicos e rítmicos, e do que deseja expressar musicalmente. Externou acreditar em padrões de movimentos que podem ser utilizados em outras situações musicais semelhantes.

P8 deseja atingir uma integração natural entre corpo e instrumento: *“Eu quero conseguir fazer isso de forma mais natural, e com talvez uma entrega maior, uma entrega física maior, uma..., que eu consiga melhorar essa relação, que eu consiga fazer com que isso ocorra é..., de maneira mais..., que haja uma cumplicidade maior entre mim e o instrumento. Então, tem bastante coisa pra resolver ainda”*.

5.2 Sensações e percepções do corpo durante a gravação e na apreciação dos vídeos

Esta etapa da coleta de dados consistiu da gravação da execução de peças e trechos selecionados pelos participantes a partir da seguinte proposição:

- 1) escolher uma obra do seu repertório que se sente confortável para tocar;
- 2) escolher uma obra do seu repertório que se sente desconfortável para tocar;
- 3) escolher um trecho ou seção de uma peça em fase de aprendizagem que julga ter facilidade técnica para executar;
- 4) escolher um trecho ou seção de uma peça em fase de aprendizagem que julga ter dificuldade técnica para executar.

Após a gravação foi realizada uma entrevista semiestruturada dividida em duas partes³⁴. Na primeira parte, o foco foi o *sentir-se na performance*: os participantes foram solicitados a descrever as sensações de conforto e desconforto físico e a responder por que consideraram os trechos escolhidos fáceis ou difíceis. Na segunda parte, o foco foi o *ver-se na performance*: os participantes responderam perguntas acerca da apreciação de suas próprias performances gravadas.

Na entrevista as questões propostas sobre o momento da gravação foram estruturadas a partir da palavra sentir e as questões propostas na apreciação dos vídeos a partir da palavra perceber. Este uso terminológico teve o intuito de tornar o diálogo com os participantes mais claro uma vez que usualmente estas palavras são utilizadas como conceitos distintos. Contudo, sentir e perceber são vivenciados de forma imbricada no indivíduo, uma experiência dotada de significados presentes no momento vivido que constroem o conhecimento sensível.

Segundo Chauí a mudança trazida pela Fenomenologia nestes dois conceitos filosóficos provocou novas visões acerca da aquisição do conhecimento. A autora explana que não temos uma sensação isolada das outras, e sim, sensações na forma de percepções, ou seja, uma reunião de várias sensações, portanto, a percepção seria uma síntese de sensações simultâneas (2011, p. 172). A autora expõe que a percepção, é o conhecimento sensorial de formas ou totalidades organizadas e dotadas de sentido em nossa história de vida, fazendo parte de nosso mundo e de nossas vivências. Explana que a percepção é uma forma de comunicação corporal, uma relação do sujeito com o mundo exterior, um mundo percebido qualitativamente, no qual o conhecimento é construído em um indivíduo corporal a partir de uma vivência corporal (2011, p. 175).

Carmo expõe que a obra de Merleau-Ponty está centrada na percepção, considerada por ele uma porta de entrada e de saída para o mundo exterior. O autor pontua que para o filósofo a reflexão não é capaz de esclarecer uma parte decisiva da realidade, principalmente o fenômeno artístico que também depende do sensível, pois as forças que precedem a razão, chamada por alguns de inconsciente, desempenham um importante papel na produção artística, científica e filosófica (2011, 26-27). Carmo explana que Merleau-Ponty

³⁴ Roteiro da entrevista semiestruturada no Apêndice II.

defende a interação entre o sentir e o perceber, unindo o sujeito que conhece ao objeto conhecido, pois “todo conhecimento presente em nossa consciência passou primeiro pelas portas da percepção” (2011, 28-29). Nas palavras de Merleau-Ponty: “toda consciência é consciência perceptiva, mesmo a consciência de nós mesmo” (2015, p. 32) e, “é ao mundo da percepção que tomo de empréstimo a noção de essência” (1999, p. 519).

Os relatos externaram os dois momentos vivenciados por cada participante: durante a gravação e na apreciação dos vídeos, quando o participante tornou-se um expectador de sua própria performance. Os dados estão organizados em quatro diagramas que apresentam a redução dos relatos dos participantes, a visão que cada um tem de si, nas quatro situações distintas:

- 1) Diagrama 1 apresenta a redução dos relatos dos participantes sobre a sensação e a percepção de conforto físico na execução de uma obra do repertório do participante;
- 2) Diagrama 2 apresenta a redução dos relatos dos participantes sobre a sensação e a percepção de possuir facilidade técnica na execução de um trecho ou seção de uma peça em fase de aprendizagem;
- 3) Diagrama 3 apresenta a redução dos relatos dos participantes sobre a sensação e a percepção de desconforto físico na execução de uma obra do repertório do participante;
- 4) Diagrama 4 apresenta uma redução dos relatos dos participantes sobre a sensação e a percepção de enfrentar dificuldade técnica na execução de um trecho ou seção de uma peça em fase de aprendizagem.

Em seguida apresento os dados organizados em dois diagramas que apresentam a redução dos relatos dos participantes acerca das percepções positivas e negativas em relação à aparência do corpo nos vídeos.

- 5) Diagrama 5 apresenta uma redução dos relatos dos participantes acerca das percepções positivas em relação à aparência do corpo nos vídeos;
- 6) Diagrama 6 apresenta uma redução dos relatos dos participantes acerca das percepções negativas em relação à aparência do corpo nos vídeos.

5.2.1 Diagrama 1

5.2.1 DIAGRAMA 1 VÍDEOS

Participante1

Durante a gravação:

Sensação de fluência e naturalidade nos gestos.

Na apreciação dos vídeos:

Percebeu-se à vontade e notou facilidade na execução.

Participante2

Durante a gravação:

Sensação de possuir domínio técnico e de compreender o significado da obra.

Na apreciação dos vídeos:

Percebeu liberdade de movimentos no tronco.

Participante3

Durante a gravação:

Sensação de domínio técnico e musical, de conseguir exprimir as ideias musicais. O participante relatou que não se sente confortável em situações de performance, apenas em momentos de estudo solitário.

Na apreciação dos vídeos:

Não percebeu diferença visual nas situações de conforto e desconforto: *“só a sensação que eu tinha era diferente”*.

Participante8

Durante a gravação:

Sensação de facilidade e prazer de tocar à obra advinda da familiaridade com o estilo.

Na apreciação dos vídeos:

Percebeu fluência na execução.

A DESCRIÇÃO DO SENTIR-SE E PERCEBER-SE DURANTE A GRAVAÇÃO E NA APRECIÇÃO DOS VÍDEOS ACERCA DE TER CONFORTO FÍSICO PARA TOCAR UMA OBRA QUE FAZ PARTE DO SEU REPERTÓRIO

Participante4

Durante a gravação:

Sensação de conforto correlata com o tempo de estudo da obra e afinidade com o compositor.

Na apreciação dos vídeos:

Percebeu a expressividade encolhida, incipiente.

Participante7

Durante a gravação:

Sensação de conforto atribuída ao tempo de preparo da obra. O participante relatou que não se sente confortável em situações de performance: *“Em situações de estudo, quando eu estou sem stress, estou totalmente relaxado, eu sinto que o conforto vem completamente (...) sem estar em performance”*.

Na apreciação dos vídeos:

Percebeu falta de atenção e de concentração na execução.

Participante6

Durante a gravação:

Sensação de prazer em executar a obra: *“Sinto liberdade nos braços, sinto que os dedos funcionam, consigo entender o conjunto da obra”*.

Na apreciação dos vídeos:

Percebeu que possui um domínio prévio do movimento que gera segurança corporal: *“eu tenho um domínio de para onde eu vou, digamos, eu antecipo mentalmente o movimento”*.

Participante5

Durante a gravação:

Sente que a obra faz sentido.

Na apreciação dos vídeos:

Percebeu que tocou em andamento mais lento que o desejado e com fluência menor do que imaginava.

O Diagrama 1, na página anterior, apresenta a redução dos relatos dos participantes sobre a sensação e a percepção de conforto físico na execução de uma peça do repertório do participante.

Apesar da proposição feita aos participantes de selecionar uma obra de seu repertório na qual se sente confortável fisicamente para tocar, apenas dois participantes relataram sensações corporais relacionadas ao conforto físico: **P1**, que externou sensação de fluência e naturalidade na execução dos gestos, e **P6**, que externou sensação de liberdade nos braços e nos dedos. A percepção de conforto físico na apreciação dos vídeos emergiu relacionada ao corpo na fala de apenas dois participantes: **P2** relatou a percepção de liberdade de movimentos no tronco e **P6** relatou a percepção de ter domínio dos movimentos durante a execução.

A sensação de conforto físico foi associada ao domínio técnico por dois participantes (**P2** e **P3**), à familiaridade com o estilo da obra e/ou com o compositor (**P4** e **P8**), à compreensão do significado da obra (**P2** e **P6**), e ao tempo de preparo da obra (**P4** e **P7**).

A percepção de conforto físico emergiu nas falas associadas ao movimento (**P2** e **P6**) e à percepção de facilidade e fluência na execução (**P1** e **P8**). Três participantes focalizaram suas apreciações nos elementos que julgaram ausentes nas suas execuções: Falta de atenção e concentração (**P7**), falta de expressividade (**P4**), e falta de fluência (**P5**).

5.2.2 Diagrama 2

5.2.2 DIAGRAMA 2 VÍDEOS

Participante1

Durante a gravação:

Sensação de ter domínio técnico decorrente da familiaridade com padrões escalares.

Na apreciação dos vídeos:

Não observou diferenças entre o trecho fácil e o difícil. Percebeu falta de estrutura na mão e que não fraseia a escala.

Participante2

Durante a gravação:

Sensação de domínio técnico por sentir-se equipado para resolver os desafios musicais.

Na apreciação dos vídeos:

Percebeu maior movimento do corpo associado a estar se sentindo mais livre e mais à vontade.

Participante3

Durante a gravação:

Sensação de compreensão da ideia musical e de sentir-se equipado para realizá-la devido à familiaridades com os movimentos necessários.

Na apreciação dos vídeos:

Percebeu a mesma "atitude" ("a mesma abordagem, o mesmo comportamento") para todas as situações musicais (tanto no trecho que sente facilidade técnica quanto no trecho que sente dificuldade técnica).

Participante8

Durante a gravação:

Sensação de familiaridade e identificação com o estilo.

Na apreciação dos vídeos:

Percebeu musicalidade, expressividade e flexibilidade corporal.

A DESCRIÇÃO DO SENTIR-SE E PERCEBER-SE DURANTE A GRAVAÇÃO E NA APRECIÇÃO DOS VÍDEOS ACERCA DE TER FACILIDADE TÉCNICA PARA TOCAR UM TRECHO DE UMA PEÇA EM QUE SE ENCONTRA EM FASE DE APRENDIZAGEM

Participante4

Durante a gravação:

Sensação de falta de preocupação por considerar o trecho de fácil execução.

Na apreciação dos vídeos:

Percebeu um resultado pior do que a sensação. Percebeu que possui os mesmos problemas nos dois trechos (facilidade e dificuldade). A menor incidência de ornamentos proporcionou a falsa sensação de facilidade.

Participante7

Durante a gravação:

Sensação de domínio técnico decorrente da familiaridade com padrões escalares.

Na apreciação dos vídeos:

Percebeu falta de atenção e de concentração na execução dos trechos considerados fáceis.

Participante6

Durante a gravação:

Sensação de ser capaz de vencer as demandas da obra.

Na apreciação dos vídeos:

Percebeu um desalinhamento entre o gesto corporal e o gesto musical.

Participante5

Durante a gravação:

Sente-se identificado com a obra.

Na apreciação dos vídeos:

Gostou da terceira tomada (em close de mãos e dedos): "os arpeginhos ainda não estão saindo, puxa para trás o andamento (...) é que talvez eu faça muito pesado".

O Diagrama 2, na página anterior, apresenta a redução dos relatos dos participantes sobre a sensação e a percepção de possuir facilidade técnica na execução de um trecho ou seção de uma peça em fase de aprendizagem.

A sensação de facilidade técnica foi relacionada à familiaridade com os movimentos necessários para a execução (**P1, P3 e P7**), à crença na capacidade para vencer as demandas da obra (**P2 e P6**), e à familiaridade com o estilo e identificação com a obra (**P5 e P8**).

A percepção de facilidade técnica foi relacionada ao corpo na fala de dois participantes: **P2** relatou a percepção de uma maior movimentação corporal associada à sensação de sentir-se mais livre e mais à vontade e **P8** percebeu a flexibilidade corporal associada à musicalidade e expressividade da execução.

Nas falas de três dos participantes emergiu uma percepção negativa do corpo: **P1** relatou a percepção de falta de estrutura na mão, **P3** relatou a percepção de uma mesma abordagem corporal para todas as situações musicais (tanto no trecho que sente facilidade técnica quanto no trecho que sente dificuldade técnica) que, segundo o participante, dificultou a execução em ambos os trechos e **P6** relatou a percepção de um desalinhamento entre o gesto musical e o gesto corporal.

5.2.3 Diagrama 3

5.2.3 DIAGRAMA 3 VÍDEOS

Participante1

Durante a gravação:

Sensação de não saber organizar os gestos e preocupação com os limites anatômicos da mão.

Na apreciação dos vídeos:

Percebeu que não está à vontade e que não está sentindo o pulso da música: *“parece que está tudo, o fraseado, está tudo meio aleatório”*.

Participante2

Durante a gravação:

Sensação de falta de domínio técnico: *“tem algumas coreografias que eu não aprendi ainda”*.

Na apreciação dos vídeos:

Percebeu falta de controle do movimento.

Participante3

Durante a gravação:

Sensação de falta de domínio técnico expressa na falta de capacidade de organizar gestos menores em gestos maiores. *O participante relatou que não se sente confortável em situações de performance, apenas em momentos de estudo solitário.

Na apreciação dos vídeos:

Não percebeu diferença visual nas situações de conforto e desconforto: *“só a sensação que eu tinha era diferente”*

Participante8

Durante a gravação:

Sensação mental de desconforto pela complexidade da tarefa (realização da polifonia).

Na apreciação dos vídeos:

Percebeu falta de fluência na execução. Percebeu rigidez e tensão nas mãos.

A DESCRIÇÃO DO SENTIR-SE E PERCEBER-SE DURANTE A GRAVAÇÃO E NA APRECIÇÃO DOS VÍDEOS ACERCA DE TER DESCONFORTO FÍSICO PARA TOCAR UMA OBRA QUE FAZ PARTE DO SEU REPERTÓRIO

Participante4

Durante a gravação:

Sensação de desconforto atribuída à falta de afinidade com o estilo da obra. Sente limitações físicas na mão: *“por ter a mão pequenininha”*. Sensação de tensão e dor na mão direita.

Na apreciação dos vídeos:

Percebeu um resultado visual e sonoro melhor do que a sensação.

Participante6

Durante a gravação:

Relaciona o desconforto físico ao desconforto mental. Sensação de dificuldade em concatenar o gesto físico com o gesto musical.

Na apreciação dos vídeos:

Percebeu movimentos travados devido a um controle excessivo: *“acho que esse controle acaba prejudicando a própria ideia musical, e isso, visualmente, é muito perceptível. Assim, eu acho que ficou bem com um aspecto travado”*.

Participante5

Durante a gravação:

Sensação de incerteza: *“Sabe um tiro no escuro, a gente não sabe o que vai acertar?”*, e sensação de falta de leveza e agilidade. Travamento da mandíbula.

Na apreciação dos vídeos:

Percebeu que tocou muito pesado e que necessitava de 4º e 5º dedos fortes.

Participante7

Durante a gravação:

Preocupação com o limite anatômico de abertura da mão que gera desconforto prévio e a sensação de *“posição desconfortável”*.

Na apreciação dos vídeos:

Percebeu mais concentração na execução e um resultado mais fluente do que esperava.

O Diagrama 3, na página anterior, apresenta a redução dos relatos dos participantes sobre a sensação e a percepção de desconforto físico na execução de uma peça do repertório do participante.

A sensação de desconforto relacionada ao corpo, à produção de movimentos e/ou gestos musicais despontou na fala de sete participantes. Para três participantes (**P1**, **P4** e **P7**) a sensação de desconforto foi atribuída aos limites anatômico-fisiológicos da mão, sendo que **P4** relatou tensão e dor na mão direita. **P5** externou a sensação de travamento da mandíbula e quatro participantes (**P1**, **P2**, **P3** e **P6**) externaram sensação de não conseguir organizar os movimentos e/ou gestos musicais. Dois participantes (**P6** e **P8**) relacionaram a sensação de desconforto físico ao desconforto mental devido à complexidade da tarefa (no caso de **P6**, concatenar o gesto musical ao gesto físico e, no caso de **P8**, realizar a polifonia).

A percepção de desconforto relacionada ao corpo ou à produção de movimentos e/ou gestos musicais (na apreciação dos vídeos) despontou na fala de quatro participantes: do **P2** que relatou a percepção de falta de controle do movimento e do **P6** que relatou a percepção de movimentos travados, do **P5** que relatou a percepção de 4^o e 5^o dedos fracos e do **P8** que relatou a percepção de rigidez e tensão nas mãos.

5.2.4 Diagrama 4

5.2.4 DIAGRAMA 4 VÍDEOS

Participante1

Durante a gravação:

Sensação de dificuldade na realização dos acordes atribuída aos limites anatômicos da mão e sensação que os 4° e 5° dedos “*não respondem*”. Sensação de tensão na MD.

Na apreciação dos vídeos:

Não observou diferenças entre o trecho fácil e o difícil.

Participante2

Durante a gravação:

Sensação de tensão e cansaço nas mãos e antebraço.

Na apreciação dos vídeos:

Percebeu tensão nos ombros e a aparência de estar em “*pânico*”.

Participante3

Durante a gravação:

Sensação de falta de compreensão da ideia musical. Sensação de falta de domínio dos movimentos necessários para a execução. Sensação de tensão e travamento nas mãos.

Na apreciação dos vídeos:

Percebeu a mesma “*atitude*” (“*a mesma abordagem, o mesmo comportamento*”) para todas as situações musicais (tanto no trecho que sente facilidade técnica quanto no trecho que sente dificuldade técnica).

Participante8

Durante a gravação:

Sensação de aflição e preocupação com a leitura musical. Sensação de travamento corporal.

Na apreciação dos vídeos:

Percebeu tensão e rigidez nas mãos.

A DESCRIÇÃO DO SENTIR-SE E PERCEBER-SE DURANTE A GRAVAÇÃO E NA APRECIÇÃO DOS VÍDEOS ACERCA DE TER DIFICULDADE TÉCNICA PARA TOCAR UM TRECHO DE UMA PEÇA EM QUE SE ENCONTRA EM FASE DE APRENDIZAGEM

Participante4

Durante a gravação:

Sensação de preocupação: “*de que aquilo (o trecho em questão) não vai sair certo*”.

Na apreciação dos vídeos:

Percebeu que possui os mesmos problemas em relação aos dois trechos (facilidade e dificuldade): “*uma das características dos enfeites que tem na obra né, os trinos, os mordentes, os grupetos, é eu notei que eles saem mal tanto na parte que eu acho fácil quanto na parte que eu acho difícil*”.

Participante7

Durante a gravação:

Sensação de travamento na ME e de falta de resposta nos 4° e 5° dedos. Sensação de tensão e cansaço nos ombros.

Na apreciação dos vídeos:

Surpreendeu-se ao perceber tensão na mão oposta a que sente dificuldade técnica (tensão no 5° dedo da mão direita).

Participante6

Durante a gravação:

Sensação de dificuldade para concatenar os elementos técnicos e musicais: “*todos esses elementos tem de serem combinados para dar o conjunto que se espera da obra*”.

Sensação de braços e mãos presos.

Na apreciação dos vídeos:

Não percebeu diferença entre os trechos: “*não pareceu tão fácil assim, no vídeo (...) acho que os dois (trechos) estão ainda bem incipientes, até inseguros*”. Percebeu tensão nos ombros e movimentos restritos a braços, mãos e dedos.

Participante5

Durante a gravação:

Sensação de falta de leveza e agilidade.

Na apreciação dos vídeos:

Percebe dificuldades na execução de escalas com a mão não dominante: “*parece que minha mão vai ficando toda torta (...). Eu não sei o que minha mão está fazendo, mas eu sinto que não está normal e está estranho*”.

O Diagrama 4, na página anterior, apresenta uma redução dos relatos dos participantes sobre a sensação e a percepção de enfrentar dificuldade técnica na execução de um trecho ou seção de uma peça em fase de aprendizagem.

Sensação de dificuldade técnica relacionada ao corpo ou à produção de movimentos e/ou gestos musicais (durante a gravação) despontou na fala de cinco participantes. Quatro deles (**P1**, **P2**, **P3** e **P7**) relacionaram a sensação de dificuldade com as mãos. O **P1** externou a sensação de limites anatômico-fisiológicos de suas mãos e a sensação de tensão na MD, o **P2** externou a sensação de tensão nas mãos, o **P3** externou a sensação de travamento nas mãos, o **P7** externou a sensação de travamento na mão esquerda. Quatro participantes (**P2**, **P6**, **P7** e **P8**) relacionaram a dificuldade com tensão em outras partes do corpo. O **P2** externou a sensação de tensão e cansaço no antebraço, o **P6** externou sensação de braços e mãos presos, o **P7** externou a sensação de tensão e cansaço nos ombros e o **P8** externou sensação de travamento corporal.

Dois participantes (**P1** e **P7**) relacionaram a sensação de dificuldade com os 4º e 5º dedos, que segundo os participantes, *não respondem*. O **P3** externou a sensação de falta de domínio dos movimentos.

Percepção de dificuldade técnica relacionada ao corpo ou à produção de movimentos e/ou gestos musicais (na apreciação dos vídeos) despontou na fala de quatro participantes. Três deles (**P5**, **P7**, e **P8**) relacionaram a percepção de dificuldade com as mãos. O **P5** relatou a percepção de falta de habilidade técnica na mão não dominante, o **P7** relatou a percepção de tensão na mão oposta à que sente dificuldades e o **P8** relatou a percepção de tensão e rigidez nas mãos.

Dois participantes (**P2**, e **P6**) relacionaram a dificuldade, com tensão em outras partes do corpo. Ambos relataram a percepção de tensão nos ombros e o **P6** também relatou a percepção de movimentos restritos a braços, mãos e dedos.

Nos quadros abaixo, considero apenas os dados referentes à temática geral do trabalho, buscando compreender como se estabelece a presença do corpo e do gesto musical na fala dos participantes nas situações de conforto, facilidade, desconforto e dificuldade.

O quadro 1 apresenta o número de menções das sensações de conforto e facilidade relacionadas com o corpo e com a produção de movimentos e/ou gestos musicais durante a gravação e na apreciação dos vídeos.

CONFORTO SENTIDO		CONFORTO PERCEBIDO	
Número de menções em relação ao corpo	1	Número de menções em relação ao corpo	1
Número de menções em relação à produção de movimentos e/ou gestos musicais	1	Número de menções em relação à produção de movimentos e/ou gestos musicais	1
FACILIDADE SENTIDA		FACILIDADE PERCEBIDA	
Número de menções em relação ao corpo	–	Número de menções em relação ao corpo	1
Número de menções em relação à produção de movimentos e/ou gestos musicais	3	Número de menções em relação à produção de movimentos e/ou gestos musicais	–
TOTAL DAS MENÇÕES NAS FALAS: 8			

QUADRO1 – PANORAMA GERAL DO NÚMERO DE MENÇÕES DAS SENSações DE CONFORTO E A FACILIDADE RELACIONADAS COM O CORPO E COM A PRODUÇÃO DE MOVIMENTOS E/OU GESTOS MUSICAIS DURANTE A GRAVAÇÃO E NA APRECIÇÃO DOS VÍDEOS

O quadro 2 apresenta o número de menções das sensações de desconforto e dificuldade relacionadas com o corpo e com a produção de movimentos e/ou gestos musicais durante a gravação e na apreciação dos vídeos.

DESCONFORTO SENTIDO		DESCONFORTO PERCEBIDO	
Número de menções em relação ao corpo	5	Número de menções em relação ao corpo	2
Número de menções em relação à produção de movimentos e/ou gestos musicais	4	Número de menções em relação à produção de movimentos e/ou gestos musicais	2
DIFICULDADE SENTIDA		DIFICULDADE PERCEBIDA	
Número de menções em relação ao corpo	10	Número de menções em relação ao corpo	5
Número de menções em relação à produção de movimentos e/ou gestos musicais	1	Número de menções em relação à produção de movimentos e/ou gestos musicais	1
TOTAL DAS MENÇÕES NAS FALAS: 30			

QUADRO2 – PANORAMA GERAL DO NÚMERO DE MENÇÕES DAS SENSações DE DESCONFORTO E DIFICULDADE RELACIONADAS COM O CORPO E COM A PRODUÇÃO DE MOVIMENTOS E/OU GESTOS MUSICAIS DURANTE A GRAVAÇÃO E NA APRECIÇÃO DOS VÍDEOS

A comparação entre os quadros indica que nos momentos de desconforto e de dificuldade as questões corporais e de produção de movimento e/ou gestos são presentes em maior número na consciência dos participantes.

5.2.5 Diagrama 5

5.2.5 DIAGRAMA 5 VÍDEOS

Participante1

Relatou a percepção de sentir-se a vontade na execução da obra que sente conforto.

Participante2

Relatou a percepção de liberdade de movimentos no tronco na execução da obra que sente conforto.
Relatou a percepção de maior movimento do corpo na execução do trecho que sente facilidade.

Participante3

Não externou percepções positivas.

Participante8

Relatou a percepção de flexibilidade corporal na execução do trecho que sente facilidade.

**PERCEPÇÕES POSITIVAS
EM RELAÇÃO À APARÊNCIA DO CORPO NOS VÍDEOS****Participante4**

Não externou percepções positivas.

Participante6

Relatou a percepção de domínios dos movimentos na execução da obra que sente conforto.
Surpreendeu-se positivamente (de modo geral) com sua postura ao piano e com suas habilidades digitais.

Participante5

Não externou percepções positivas.

Participante7

Não externou percepções positivas.

O Diagrama 5, na página anterior, apresenta uma redução dos relatos dos participantes acerca das percepções positivas em relação à aparência do corpo nos vídeos.

Este diagrama demonstra que despontou na fala de apenas quatro participantes (**P1**, **P2**, **P6** e **P8**) percepções positivas em relação à aparência do corpo na apreciação dos vídeos. O **P1** relatou a percepção de estar á vontade na execução da obra que sente conforto. O **P2** relatou a percepção de liberdade de movimentos no tronco na execução da obra que sente conforto e uma maior movimentação corporal no trecho que sente facilidade técnica. O **P6** declarou surpreender-se com sua boa postura e com as habilidades digitais que possui, e também relatou a percepção de domínio dos movimentos na execução da obra que sente conforto. O **P8** relatou a percepção de flexibilidade corporal na execução do trecho que sente facilidade.

Os outros quatro participantes (**P3**, **P4**, **P5** e **P7**) não relataram percepções positivas acerca da aparência do corpo na apreciação dos vídeos.

5.2.6 Diagrama 6

5.2.6 DIAGRAMA 6 VÍDEOS

Participante1

Descreveu uma percepção negativa da posição das mãos, dedos e dos punhos. Percebeu sua mão *inativa e passiva, com falta de estrutura*. Percebeu que não equilibra relaxamento e tônus muscular. Relatou perceber que mexe menos o tronco do que antigamente. Relatou perceber uma pequena tensão corporal.

Participante2

Percebeu que a fôrma de suas mãos e o comprimento de seus dedos tende a ficar fora dos padrões convencionais. Percebeu que levanta os ombros no trecho que considera de execução técnica difícil. Percebeu que sua ME faz movimentos desnecessários e que poderia utilizar movimentos mais inteligentes e que a MD e a ME ficam posicionadas de modo diferente no teclado, que a MD está mais bem adaptada.

Participante3

Percebeu visualmente a tensão corporal sentida no momento de gravação dos vídeos. Percebeu que seus movimentos não estão conectados aos seus pensamentos musicais. Percebeu que pensa na ideia musical, mas que não a processa em forma de movimento corporal, e que não possui macro visão das grandes frases e dos grandes gestos, que estes, estão perdidos em pequenos movimentos.

Participante8

Percebeu-se preso corporalmente. Percebeu que a posição das mãos e dos dedos estava muito rígida e sem flexibilidade. Relatou que os travamentos sentidos durante a execução forma perceptíveis no modo de ataque das teclas e na sonoridade produzida.

PERCEPÇÕES NEGATIVAS EM RELAÇÃO À APARÊNCIA DO CORPO NOS VÍDEOS

Participante4

Percebeu tensão corporal, uma *postura travada*. Percebeu tensão na região do pescoço e das costas. Percebeu que eventualmente segura a força no braço e que não executa movimentos naturais. Percebeu sua execução como mecânica, com falta de expressividade, de fraseado, por falta de uso do corpo na execução.

Participante7

Percebeu no trecho que sente dificuldade técnica na ME, tensiona o 5º dedo da MD, e relatou acreditar que a falta de consciência acerca desta questão pode estar influenciando o problema da ME devido à transferência de tensão. Percebeu tensão no ombro direito. Percebeu seus punhos como muito baixos.

Participante6

Percebeu que os momentos de tensão corporal são bem visíveis, como o erguer de ombros. Percebeu que as peças que estão em fase de aprendizagem ainda estão muito presas ao movimento de dedos, mãos e braços. Percebeu movimentos travados na obra que sente desconforto. Percebeu um desalinhamento entre o gesto corporal e o gesto musical no trecho que sente dificuldade. Acredita que necessita construir mais gestos para expressar as ideias musicais e acredita que teria um ganho qualitativo se começasse a pensar no corpo como um todo. Externou sentir que o resultado da execução é bem diferente da sensação durante a execução.

Participante5

Percebeu que realiza movimentos desnecessários com as mãos e relatou que não tinha consciência destes movimentos durante a execução. Acredita que estes movimentos podem estar interferindo na qualidade da execução e na velocidade. Percebeu que as tensões corporais são visíveis, pois se percebeu curvado em relação ao piano e que seus punhos estão altos. Acredita que seus dedos deveriam estar mais redondos ao executar escalas e mais articulados e percebeu o 4º dedo como *meio inerte*. Percebeu dificuldades técnicas com a mão não dominante.

O Diagrama 6, na página anterior, apresenta uma redução dos relatos dos participantes acerca das percepções negativas em relação à aparência do corpo nos vídeos.

Este Diagrama demonstra que despontou na fala dos oito participantes percepções que consideraram negativas em relação à aparência do corpo.

Cinco participantes (**P1, P3, P4, P5 e P8**) relataram percepções negativas relacionadas à tensão corporal geral. Cinco participantes (**P1, P2, P5, P6 e P8**) relataram percepções negativas relacionadas às mãos. Seis participantes (**P1, P2, P5, P6, P7 e P8**) relataram percepções negativas relacionadas aos dedos. Três participantes (**P1, P5 e P7**) relataram percepções negativas relacionadas aos punhos. Três participantes (**P2, P6 e P7**) relataram percepções negativas relacionadas aos ombros. O **P4** fez relato de percepções negativas relacionadas ao pescoço e as costas e o **P1** relatou a percepção de que não equilibra tônus e relaxamento corporal.

Cinco participantes (**P2, P3, P4, P5, e P6**) relataram percepções negativas relacionadas à produção de movimentos desnecessários e/ou desorganizados, ou antinaturais.

O quadro 3 demonstra o desequilíbrio entre o número de percepções corporais positivas e o número de percepções corporais negativas em relação à aparência do corpo nos vídeos.

	NÚMERO DE RELATOS POSITIVOS	NÚMERO DE RELATOS NEGATIVOS
Participante1	1	5
Participante2	2	4
Participante3	–	2
Participante4	–	4
Participante5	–	5
Participante6	3	4
Participante7	–	3
Participante8	1	3
TOTAL	7	30

QUADRO3 – PANORAMA GERAL DAS PERCEPÇÕES POSITIVAS E NEGATIVAS EM RELAÇÃO À APARÊNCIA DO CORPO NOS VÍDEOS

Relatos de percepções corporais negativas emergiram recorrentemente na fala de todos os participantes em outros momentos que não apenas o da apreciação dos vídeos. O

expressivo descompasso entre as percepções positivas (sete) e as percepções negativas (trinta) da aparência do corpo, nos sugere que o corpo, para os participantes da pesquisa, possa estar sendo vivenciado de forma repressiva, onde visões de 'um corpo ideal para tocar piano', descorporaliza o indivíduo, não acolhendo as singularidade inscritas na corporalidade de cada um.

Estes relatos evidenciam questões que se remetem a formação da imagem corporal, que segundo Schilder significa a percepção que formamos do nosso próprio corpo em nossa mente, ou seja, a maneira pela qual o corpo aparece para nós mesmos. O autor pontua que a imagem que temos de si é tridimensional e comporta os aspectos psicológicos, sociológicos e fisiológicos (1999, p. 11).

Já para Scatolin a experiência da nossa imagem corporal está intimamente ligada à experiência dos corpos dos outros, sendo que as emoções, as ações e percepções são inseparáveis e contribuem para a formação da nossa imagem corporal, que está em permanente autoconstrução e em contínua diferenciação e integração (2012, p. 115).

Nestas falas os autores exemplificam como a formação da imagem corporal está diretamente ligada à construção da corporalidade e como pode influenciar a relação que estabelecida entre o indivíduo e o piano.

As terapias psicofísicas e fundamentadas no desenvolvimento da consciência corporal também apontam questões que atuam na formação da imagem corporal.

Para Gerda Alexander nossa imagem corporal nos é dada no nascimento em forma de sensibilidade a fim de sentirmos o todo de nossa constituição corporal. A autora salienta que nos tornamos conscientes de nossa própria forma corporal pelos múltiplos contatos que fazemos com as pessoas e com os objetos que nos cercam (1991, p. 87). Aponta que o tato nos fornece as informações essenciais sobre o mundo permitindo a vivência de nossa forma corporal com o exterior (1991, p. 17). Segundo Alexander o livre desenvolvimento dos movimentos estabelecido na infância, vai sendo inconscientemente reprimido e tensionado, criando representações de formas e proporções corporais em desacordo com a realidade, e que necessitam ser realinhadas a partir da conscientização destas falsas representações (1991, p. 87-88). A autora preconiza que a restauração da sensibilidade de toda a superfície do corpo se traduz em uma melhor imagem corporal (1991, p. 24) e expõe que a tomada de consciência da própria corporalidade contribui para o desenvolvimento da personalidade,

para a individuação e para um comportamento social de acordo com a realidade (1991, p. 169).

Feldenkrais afirma que nossas ações estão ligadas diretamente a nossa autoimagem (1977, p. 19) e que a dinâmica da ação pessoal é constituída por quatro elementos: movimento, sensação, sentimento e pensamento. “Cada um de nós fala, se move, pensa e sente de modos diferentes, de acordo com a imagem que tenha construído de si mesmo com o passar dos anos” (1977, p. 27). O autor expõe que a consciência do corpo nos dá capacidade de julgamento, de diferenciação, de generalização, de pensamento abstrato e de imaginação sendo a base de nosso autoconhecimento e oferecendo meios potenciais para dirigirmos nossa própria vida (1977, p. 69).

Segundo Olivier a imagem do corpo é o conceito e a vivência que se constrói e que traz consigo o mundo humano das significações. “Na imagem, estão presentes os afetos, os valores, a história pessoal, marcada nos gestos, no olhar, no corpo que se move, que repousa, que simboliza” (1995, p. 18). A autora ressalta que a imagem corporal condensa a experiência do homem e marca sua presença no mundo, onde estão presentes as vivências passadas e os projetos futuros, enfim, tudo o que caracteriza a singularidade do ser. “A presença compreende não apenas eu mesmo, mas o outro para o qual eu me faço presente; é nesta relação que ela se constitui”. Na imagem do corpo está implícito não apenas o corpóreo, mas principalmente a corporeidade, “o corpo sujeito que age no mundo e que, nesta inter-relação, estende-se para ele, perde suas fronteiras anatomicamente definidas e torna-se marcado pelos símbolos de suas vivências, torna-se presença” (1995, p. 18).

Portanto a imagem corporal é também socialmente construída e o grupo de pertencimento influencia nesta construção. Os discursos dos participantes externam paradigmas da área reforçando crenças em corpos irrealis, desvinculados da natureza heterogênea dos indivíduos. Reconstruir a ideia de corpo desenvolvendo uma propriocepção corporal que englobe esferas positivas, e minimizando os traços de sofrimento externados e que desvelam uma cultura pianística pela busca de um corpo idealizado, pode proporcionar a ressignificação do corpo na atividade pianística a partir de uma visão que desenvolva a corporalidade de cada indivíduo em uma relação estreita entre a imagem interna e a imagem externa, acolhendo e respeitando a multiplicidade.

5.3 Temática: técnica pianística

A prática diária do instrumentista visa o aprimoramento dos domínios musical e técnico, de maneira a construir uma amalgamação crescente entre a compreensão da ideia musical, sua intenção expressiva e a realização sonora destas.

As concepções sobre técnica que emergiram na fala dos participantes expressam a multiplicidade do entendimento desta e apresentam abordagens que tratam da técnica como movimentos dissociados dos aspectos expressivos e abordagens que concebem a técnica fundamentada no conceito de gesto musical.

Os dados desta temática estão organizados em cinco diagramas que apresentam a redução dos relatos dos participantes a partir das falas externadas durante a entrevista fenomenológica:

- 1) Diagrama 7 apresenta uma redução dos relatos dos participantes sobre as concepções de técnica pianística externadas e a percepção acerca da relação entre técnica e expressão;
- 2) Diagrama 8 apresenta uma redução dos relatos dos participantes sobre as práticas diárias e as crenças na eficácia da prática de exercícios de mecanismo na construção da técnica;
- 3) Diagrama 9 apresenta uma redução dos relatos dos participantes sobre as habilidades e dificuldades ou desafios que possuem em relação à construção da técnica;
- 4) Diagrama 10 apresenta uma redução dos relatos dos participantes sobre as crenças externadas sobre facilidades e dificuldades na construção da técnica;
- 5) Diagrama 11 apresenta uma redução dos relatos dos participantes sobre os elementos que consideram importantes para o desenvolvimento da técnica e as habilidades técnicas que gostariam de desenvolver.

5.3.1 Diagrama 7

5.3.1 DIAGRAMA 7
TEMÁTICA: TÉCNICA PIANÍSTICA

Participante1

Concebe técnica pianística como facilidade e naturalidade na execução. Crê que 90% da técnica, fundamentam-se na construção do gesto musical e 10% na prática de técnica pura. Acredita que a técnica necessita de treinamento para ser desenvolvida e que a técnica não está dissociada da expressão.

Participante2

Concebe técnica como uma ferramenta a favor da expressividade e da construção da sonoridade. Acredita que técnica e expressão possuem uma relação de cooperação.

Participante3

Concebe técnica como a maneira de usar o corpo para realizar uma ideia musical. Compreende técnica e expressão como um todo indissociável.

Participante8

Concebe técnica como o meio para reproduzir a partitura. Relatou que com a mudança de orientação técnica a partir do ingresso na Universidade (de uma abordagem digital para uma abordagem corporal-gestual e de construção de movimentos facilitadores) modificou sua compreensão acerca da relação entre técnica e expressão e acredita que sua visão ainda esteja em construção.

O PENSAR SOBRE TÉCNICA PIANÍSTICA

*AS CONCEPÇÕES DE TÉCNICA
E A PERCEPÇÃO DA RELAÇÃO
ENTRE TÉCNICA E EXPRESSÃO QUE EMERGIU
NA FALA DOS PARTICIPANTES*

Participante4

Concebe técnica como um mecanismo fundamentado na organização do movimento. Compreende que a técnica é aprendida, mas que a expressão pode ser intuitiva. Acredita que a técnica “aumenta” a expressividade, porém também crê na concepção de técnica dissociada da expressão.

Participante7

Concebe técnica como eficiência, conforto e rapidez na construção do repertório. Mesmo com a mudança de orientação técnica a partir do ingresso na Universidade (de uma abordagem corporal e de construção de movimentos para uma abordagem digital) o participante preservou a visão da técnica associada à expressão.

Participante6

Concebe técnica como um conjunto de ferramentas que propicia extrair as possibilidades sonoras e expressivas do instrumento. Possui um entendimento de técnica e expressão em uma relação unida e acredita que sua visão sobre esta relação ainda esteja em construção.

Participante5

Concebe técnica como ausência de dificuldade. Acredita que a técnica não precisa de uma longa construção nas pessoas que tem facilidade. Compreende técnica e expressão em um ideal de associação, mas ao mesmo tempo acredita que nos momentos de estudo esta relação também possa ser dissociada.

O Diagrama 7, na página anterior, apresenta uma redução dos relatos dos participantes sobre as concepções de técnica pianística externadas e a percepção acerca da relação entre técnica e expressão.

As concepções de técnica pianística externadas apresentam cinco tendências emergentes:

- 1) Gesto musical: **P1** e **P3**
- 2) Organização do movimento: **P4**
- 3) Ferramenta para expressão: **P2** e **P6**
- 4) Meio eficiente para executar o repertório: **P7** e **P8**
- 5) Técnica como ausência de dificuldade: **P5**.

As concepções de técnica pianística externadas por **P1** e **P3** são fundamentadas no conceito de gesto musical. Para **P1**, 90% da técnica pianística sejam construídos a partir do gesto musical, ou seja, a partir de movimentos que carregam uma intenção expressiva. O conceito de gesto musical está no bojo da concepção de técnica pianística de **P3** quando este expressa a relação indissociável entre técnica e expressão na realização de uma ideia musical. Nesta última abordagem, através do qual o pianista realiza a compreensão da ideia musical e comunica a sua intenção expressiva.

A concepção de **P4** alinha-se com os conceitos de técnica pianística embasados em movimentos coordenados.

Nas concepções de **P2** e **P6** a técnica consiste de uma ferramenta para a expressão. **P2** constrói a expressão no texto musical a partir da produção da sonoridade almejada. Já para **P6** a ferramenta é entendida como um mecanismo que é trabalhado em etapas anteriores à sua junção com os aspectos expressivos.

P7 e **P8** externaram concepções semelhantes no tocante ao papel da técnica como o meio para realizar o texto escrito, sendo que para **P7** a ideia de técnica está fortemente associada à eficiência na realização desta tarefa, tendo comparado o desempenho do pianista com o desempenho de um atleta: *“técnica de piano também está ligada com o físico. É igual, também, sei lá, um atleta. Se ele parar de fazer exercício, ele vai perder”*.

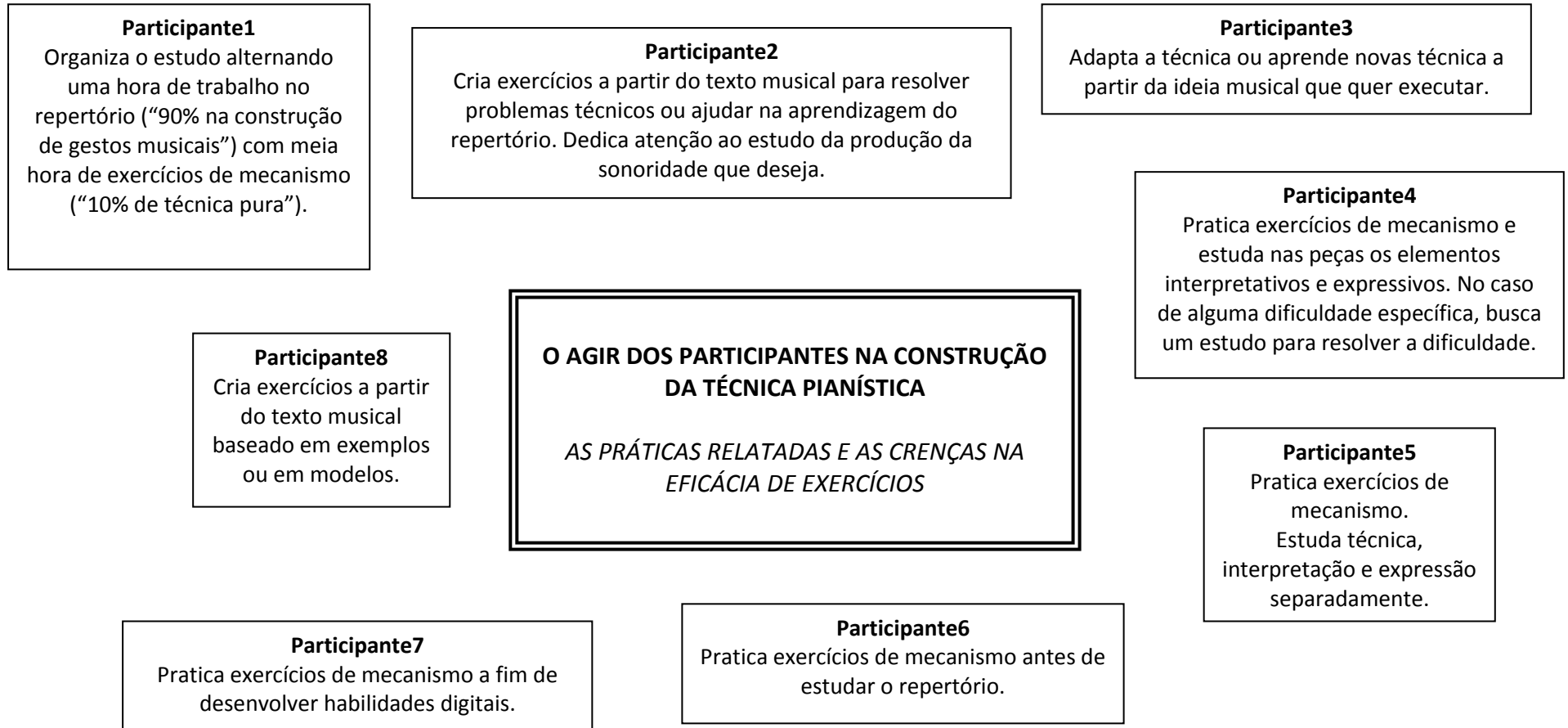
A definição externada por **P5** demonstra uma crença no talento inato, em que as habilidades não são desenvolvidas, mas já estão ‘prontas’ no indivíduo que não tem dificuldades.

Sobre a relação entre técnica e expressão, quatro participantes (**P1**, **P3**, **P7** e **P8**) a compreendem como uma relação estreita, o que pode indicar que o trabalho técnico no estudo diário não seja dissociado dos aspectos expressivos. Para **P2** e **P6**, a técnica está mais diretamente vinculada à produção da sonoridade pretendida, uma preocupação que ambos participantes manifestaram durante a entrevista, sendo que a expressão está mais afastada da técnica na concepção de **P6**.

Dois participantes (**P4** e **P5**) compreendem técnica e expressividade como categorias distintas, que Chiantore denomina como *mecanismo*, ou seja, a técnica compreendida como a construção de movimentos sem intenção ou significado (2001, p. 20).

5.3.2 Diagrama 8

5.3.2 DIAGRAMA 8
TEMÁTICA: TÉCNICA PIANÍSTICA



O Diagrama 8, na página anterior, apresenta uma redução dos relatos dos participantes sobre as práticas diárias e as crenças na eficácia da prática de exercícios de mecanismo na construção da técnica.

Todos os participantes, de maneiras diferenciadas, praticam algum tipo de exercício em suas práticas diárias. Cinco participantes (**P1, P4, P5, P6, e P7**) praticam habitualmente exercícios de mecanismo (denominado por eles de “técnica pura”) ou estudos associados a algum tipo de dificuldade encontrada no repertório. Arquitetam o trabalho pianístico em momentos separados, entre a prática de exercícios e a construção do repertório. Relataram praticar escalas, arpejos, cadências, Hanon, Pischna e estudos de Czerny.

Dois participantes (**P2 e P8**) criam exercícios baseados nos trechos que tem mais dificuldades nas obras que estudam.

P3 relatou a prática de exercícios de encadeamentos harmônicos e de escalas com o intuito de compreensão teórico-harmônica das obras que estuda, e não propriamente para desenvolver habilidades técnicas. Para este participante a ideia musical molda a técnica.

Os dados sobre a prática diária dos participantes revela indiretamente a concepção que o participante possui acerca da construção da técnica, ou seja, associada ou dissociada do repertório.

Destaco que o Diagrama 7 (5.3.1, p. 95) expôs as concepções dos participantes sobre a relação entre técnica e expressão, e pontuo que **P1 e P7**, apesar de compreenderem técnica e expressão em uma relação de associação, desconectam esta relação em suas práticas diárias de exercícios de mecanismo (“técnica pura”), demonstrando contradições entre a fala e o agir.

P2, P3 e P8 demonstraram coerência entre a concepção da relação entre técnica e expressão e o agir nas práticas diárias relatando que não praticam exercícios descontextualizados do repertório.

O quadro 4 apresenta um panorama geral das práticas diárias dos participantes.

	Praticam exercícios de mecanismo	Criam exercícios contextualizados nas obras que estudam	Praticam exercícios de encadeamentos harmônico
Participante1	X		
Participante2		X	

Participante3			X
Participante4	X		
Participante5	X		
Participante6	X		
Participante7	X		
Participante8		X	

QUADRO4 – PANORAMA GERAL DAS PRÁTICAS DIÁRIAS

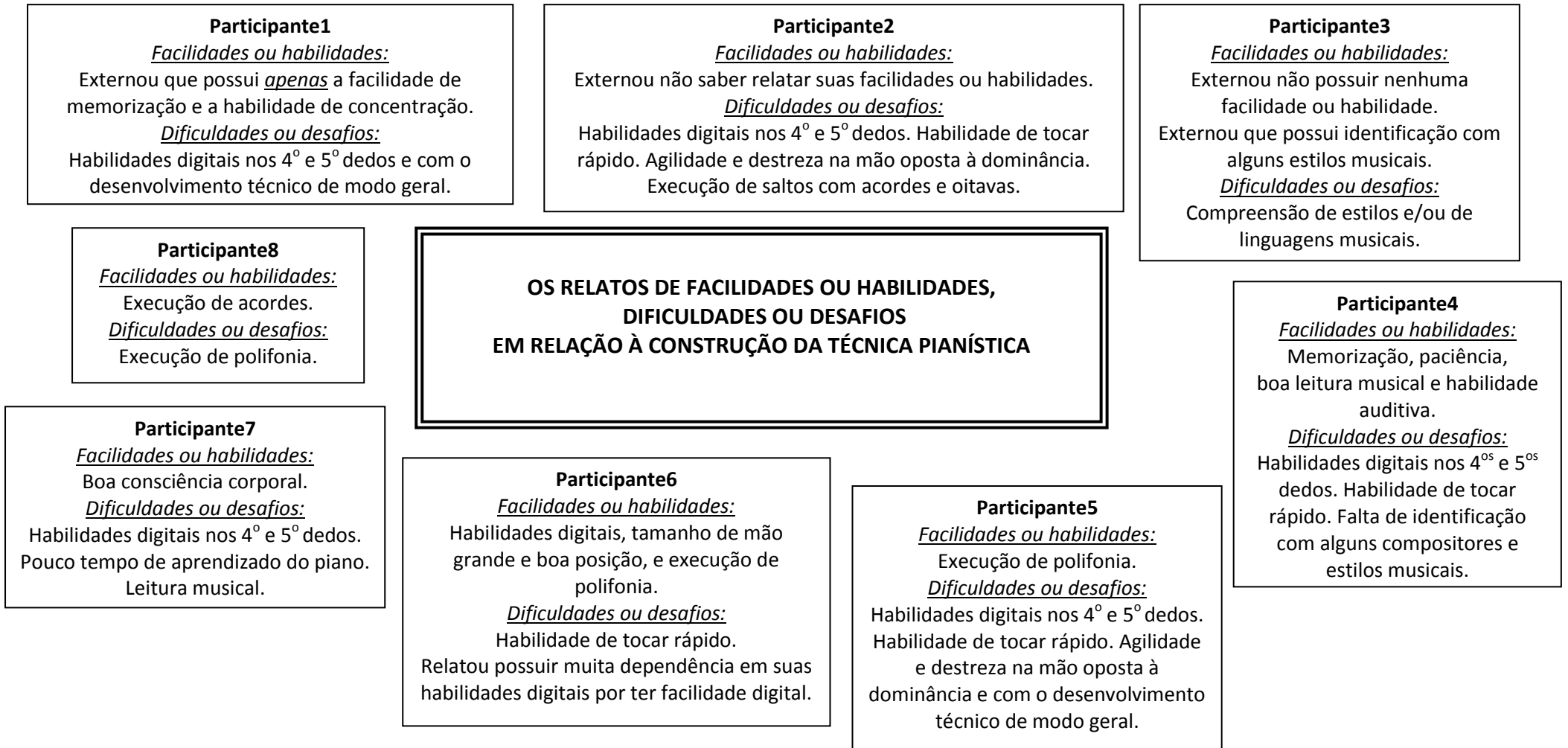
Em relação à eficácia dos exercícios praticados, todos os participantes acreditam que fatores individuais como facilidades e dificuldades podem proporcionar maior ou menor resultado.

Os cinco participantes (**P1**, **P4**, **P5**, **P6**, e **P7**) que praticam diariamente exercícios de mecanismo, acreditam que esta prática regular proporciona a construção de habilidades exigidas pelo repertório, e que com isso, ganham tempo na concatenação das peças. **P1** e **P7** acreditam que a prática da “técnica pura” seja fundamental para a execução de repertório do período clássico. **P1**, **P5** e **P6** também acreditam que a prática de exercícios de mecanismo traga resultados para todas as pessoas, desde que os exercícios sejam trabalhados dentro de um propósito consciente.

Os três participantes (**P2**, **P3** e **P8**) que praticam exercícios contextualizados no repertório, não acreditam na eficiência da prática de exercícios de mecanismo. **P2** e **P8** relataram esta prática no passado e explanaram não terem percebido resultados satisfatórios e **P3** acredita que as experiências sejam únicas e que a prática de exercícios de mecanismo não aborda as particularidades do indivíduo.

5.3.3. Diagrama 9

5.3.3 DIAGRAMA 9
TEMÁTICA: TÉCNICA PIANÍSTICA



O Diagrama 9, na página anterior, apresenta uma redução dos relatos dos participantes sobre as habilidades e dificuldades ou desafios que possuem em relação à construção da técnica.

Os relatos acerca das facilidades ou habilidades, dificuldades ou desafios, em relação à construção da técnica pianística e que emergiu na fala dos participantes, foram bem diversificados o que demonstra o quanto as individualidades se fazem presentes.

Dois participantes (**P2** e **P3**) não externaram facilidades. **P2** relatou não saber responder a questão e **P3** relatou acreditar não possuir nenhuma facilidade ou habilidade. **P1** relatou possuir *apenas* (palavra dele) a facilidade de concentração e de memorização.

Outros relatos acerca de facilidades ou habilidades emergiram em falas isoladas, tais como: paciência, boa leitura musical, bom ouvido, memorização, habilidade na execução de polifonias e acordes, boa fôrma de mão, facilidade digital, consciência corporal bem desenvolvida, e boa consciência na produção de movimentos.

Em relação às dificuldades ou desafios cinco participantes (**P1**, **P2**, **P4**, **P5** e **P7**) relataram sentir problemas em relação a habilidades digitais com os 4^o e 5^o dedos, e também descreveram práticas para desenvolver estes dedos. De modo geral as falas se remetem ao fato destes dedos *não funcionarem, não responderem, prenderem, não articularem, não terem independência e serem fracos*. Estes participantes relataram acreditar que este seja um problema comum a muitos pianistas e que é necessário trabalhar especificamente estes dedos para fortalecê-los e torna-los mais ágeis.

Quatro participantes (**P2**, **P4**, **P5** e **P6**) relataram problemas para tocar rápido.

Dois participantes (**P3** e **P4**) explanaram dificuldades na compreensão de estilos e das diversas linguagens musicais.

Dois participantes (**P1** e **P5**) relataram sensações de muita dificuldade no desenvolvimento técnico.

Apenas dois participantes (**P4** e **P6**) relataram um número maior de facilidades ou habilidades em relação às dificuldades e desafios e o **P1** relatou o mesmo número de facilidades e dificuldade.

Emergiram relatos isolados de dificuldades tais como: mão esquerda pouco habilidosa, dificuldade com a execução de polifonia, e dificuldades com a leitura musical.

O quadro 5 apresenta o número de facilidades ou habilidades e dificuldades ou desafios relatados pelos participantes.

	Número de facilidades ou habilidades relatadas	Número de dificuldades ou desafios relatados
Participante1	2	2
Participante2	–	4
Participante3	–	1
Participante4	4	3
Participante5	1	4
Participante6	4	2
Participante7	1	3
Participante8	1	1
TOTAL:	13	20

QUADRO5 – PANORAMA GERAL DO NÚMERO DE FACILIDADES OU HABILIDADES E DIFICULDADES OU DESAFIOS RELATADOS PELOS PARTICIPANTES

O quadro nos mostra que o número de menções às facilidades ou habilidades é menor em relação às menções das dificuldades ou desafios, sendo que dois participantes não externaram facilidades ou habilidades que acreditam possuir (**P2** e **P3**).

Ponto que dos quatro participantes (**P2**, **P4**, **P5** e **P6**) que relataram problemas para tocar rápido, três deles (**P4**, **P5** e **P6**) praticam escalas diariamente, o que revela que os exercícios de mecanismo não estão necessariamente suprindo esta deficiência.

Em relação à recorrência no discurso de cinco participantes (**P1**, **P2**, **P4**, **P5** e **P7**) relacionada à sensação e percepção de problemas ligados aos 4^o e 5^o dedos, assinalo a escassez em todos os relatos acerca da coordenação do corpo e da coordenação do movimento. Questões sobre o papel da coordenação motora na construção da técnica pianística, praticamente não foram mencionadas, sendo este, um conhecimento que também sustenta esta construção a partir das teorias do movimento humano³⁵. Em relação a estes cinco participantes, percebe-se que estes, não cogitam a possibilidade de que os 4^o e 5^o dedos podem estar descoordenados em relação ao movimento da mão, do braço e do corpo como um todo. As teorias do movimento humano reconhecem o membro superior em três unidades de coordenação conectadas ao tronco e interligadas entre si em um

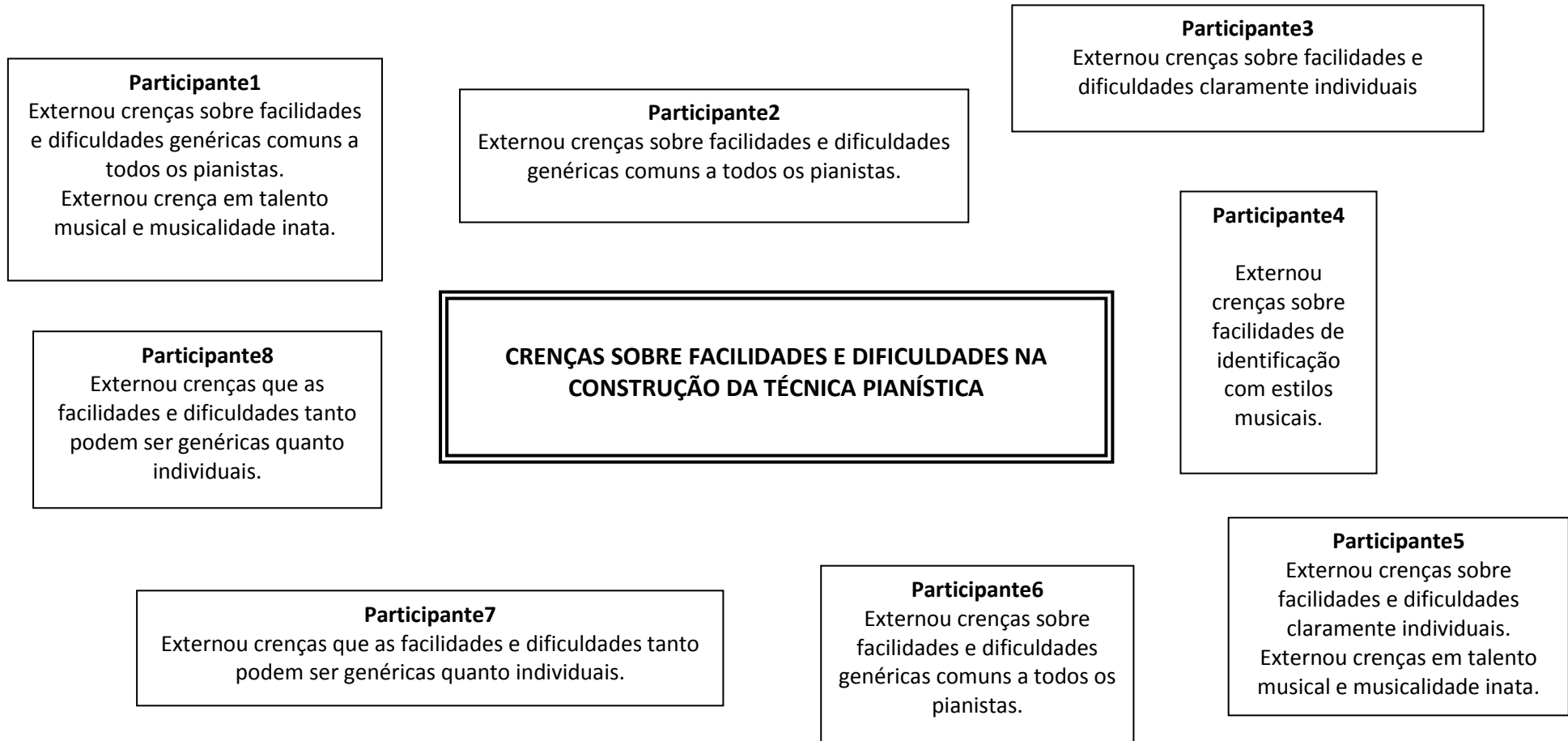
³⁵ Cito alguns expoentes de abordagens da construção da técnica pianística que se estruturam a partir de teorias do movimento coordenado: Kochevitsky, Sandor, Whiteside, Taubmann, entre outros.

movimento global: a unidade de coordenação da escápula (que compreende a clavícula e o ombro), a unidade de coordenação do braço e a unidade de coordenação das mãos (PIRET; BÉZIERS, 1992, p. 117) e (SANTOS, 2002, p. 108). Portanto, todos os dedos estão conectados a esta grande unidade. Desvincular os 4^o e 5^o dedos desta unidade de coordenação motora pode gerar sensação e percepção de desconforto e de falta de habilidade no uso destes dedos. As práticas relatadas pelos participantes em relação ao desenvolvimento de habilidades técnicas nos 4^o e 5^o dedos (principalmente às relacionadas com a aquisição de força de igualdade) são de cunho mecânico e podem ocasionar lesões. Esses conhecimentos, mesmo não abordados neste trabalho, não podem ser desconsiderados no desenvolvimento da técnica. Dos cinco participantes (**P1, P2, P4, P5 e P7**) que relataram sentir problemas em relação a habilidades digitais com os 4^o e 5^o dedos, pontuo que quatro deles (**P1, P4, P5 e P7**) praticam escalas regularmente, ou seja, as práticas mecânicas não estão suprimindo esta dificuldade sentida.

A prática de exercícios estagnada em procedimentos mecânicos, repetitivos e focada em partes do corpo, como mãos e dedos indica uma percepção fragmentada do corpo.

5.3.4 Diagrama 10

5.3.4 DIAGRAMA 10
TEMÁTICA: TÉCNICA PIANÍSTICA



O Diagrama 10, na página anterior, apresenta uma redução dos relatos dos participantes sobre as crenças externadas sobre facilidades e dificuldades na construção da técnica.

Em relação às crenças sobre facilidade e dificuldades, três participantes (**P1, P2, P6**) acreditam que possam existir facilidades e dificuldades genéricas, comuns a todos os pianistas.

Dois participantes (**P7 e P8**) ressaltaram que as facilidades e dificuldades tanto podem ser genéricas quanto individuais.

Dois participantes (**P3 e P5**) creem que as facilidades e dificuldades são claramente individuais.

Três participantes (**P1, P4 e P5**) externaram a crença no ‘talento musical’. **P1**: *“Eu não sei, eu não sei explicar o que é talento, assim, mas eu acho que eu não tenho”*; **P4**: *“Tem pessoas que parecem que tem uma facilidade uma natureza que facilita pra tocar”* e **P5**: *“Isso que diferencia também, que é aquela musicalidade nata, sabe? Eu acho que é o que chamam de talento, dom”*. Pontuo que **P1** e **P5** externaram recorrentemente durante a entrevista, sentirem muita dificuldade técnica para tocar piano e que percebem seus progressos como muito lentos.

Esta três falas acerca de *talento, dom, natureza pra tocar*, reforçam algumas crenças da Área que indiretamente impõe limites ao desenvolvimento musical aos que “não possuem uma habilidade inata”.

P4 também demonstrou a crença de que algumas pessoas possuem intuição em relação a alguns estilos e que imediatamente desenvolvem uma fluência na execução de algumas obras pela sensação de identificação. Este participante também externou recorrentemente durante a entrevista dificuldades em relação à compreensão de alguns estilos musicais.

Estes três casos (**P1, P4 e P5**) nos indicam que algumas percepções sobre técnica pianística estão associadas às dificuldades relatadas, da mesma maneira que o quadro 4 demonstra que os conceitos de técnicas externados por **P1, P2, P5, P7 e P8** também estão associados a recorrência nos relatos de sentimentos de dificuldades e desconforto.

Transversalizando os dois momentos (os relatos acerca do conceito de técnica pianística e os relatos acerca das facilidades e dificuldades que possuem) nota-se que seis participantes (**P1, P2, P4, P5, P7 e P8**), ou seja, 75% dos entrevistados, em algum momento

da entrevista, associaram técnica pianística com sentimentos de dificuldades que acreditam possuir.

5.3.5 Diagrama 11

5.3.5 DIAGRAMA 11
TEMÁTICA: TÉCNICA PIANÍSTICA

Participante1

Considera como elementos importantes para o desenvolvimento técnico: musicalidade, inteligência, rapidez, experimentar, ter curiosidade e buscar soluções, praticar exercícios de mecanismo a fim de desenvolver a habilidade de executar padrões musicais, a construção de movimentos e gestos musicais, e o desenvolvimento da consciência corporal.
Quer desenvolver: a capacidade de ler o gesto musical na partitura e organizá-lo fisicamente.

Participante2

Considera como elementos importantes para o desenvolvimento técnico: aprender a ouvir-se e a desenvolver a construção da sonoridade.
Quer desenvolver: o refinamento da pedalização, aprimorar a produção da sonoridade, a execução de saltos com acordes e oitavas e agilidade na mão oposta à dominância.

Participante3

Considera como elementos importantes para o desenvolvimento técnico: a compreensão da ideia musical para transformá-la em movimento. Quer desenvolver: o domínio de modelos de linguagens musicais e fazer uma síntese entre o pensar e o tocar.

Participante4

Considera como elementos importantes para o desenvolvimento técnico: cuidados com a saúde do corpo, conforto corporal, um estudo minucioso e ter paciência.
Quer desenvolver: ampliar as habilidades digitais, igualdade de peso entre os dedos, força nos 4º e 5º dedos, habilidade de tocar rápido e ampliar a paleta de dinâmicas.

Participante8

Considera como elementos importantes para o desenvolvimento técnico: a frequência do estudo e pausas durante o estudo a fim de manter a saúde corporal, a construção de habilidades diretamente ligadas ao repertório.

Quer desenvolver: a percepção do corpo como um conjunto, aprimorar a construção de movimentos, ampliar a flexibilidade corporal, dominar os polos de tensão e relaxamento, aperfeiçoar a execução de polifonia, e se libertar de amarras psicológicas.

OS ELEMENTOS QUE CONSIDERAM IMPORTANTES PARA O DESENVOLVIMENTO DA TÉCNICA PIANÍSTICA E OS RELATOS DAS HABILIDADES TÉCNICAS QUE GOSTARIAM DE DESENVOLVER

Participante7

Considera como elementos importantes para o desenvolvimento técnico: ter autocrítica e o estudo de movimentos padrões.
Quer desenvolver: ampliar as habilidades digitais, fortalecer a as mãos e os dedos, aprimorar a construção de movimentos padrões.

Participante6

Considera como elementos importantes para o desenvolvimento técnico: orientação pianística, persistência e dedicação.
Quer desenvolver: a percepção do corpo como um conjunto.

Participante5

Considera como elementos importantes para o desenvolvimento técnico: inteligência, cuidados com a saúde do corpo, desenvolver a consciência corporal na execução e um instrumento de qualidade para o estudo.
Quer desenvolver: ampliar as habilidades digitais, refinar a pedalização, ampliar a paleta de dinâmicas e de timbres, aprimorar a produção da sonoridade, agilidade na mão oposta a dominância, leitura musical e leitura à primeira vista, a execução de escalas e trinados na mão oposta a dominância.

O Diagrama 11, na página anterior, apresenta uma redução dos relatos dos participantes sobre os elementos que consideram importantes para o desenvolvimento da técnica e os relatos das habilidades técnicas que gostariam de desenvolver.

Nestes relatos uma profusão de elementos diversificados emergiu e esses elementos não foram analisados individualmente. Este Diagrama teve o intuito de ser transversalizado com os Diagramas 8 (5.3.2, p. 98) e 9 (5.3.3, p. 101) a fim de identificar possíveis contradições nas falas dos participantes entre os momentos de estudo, as dificuldades e desafios, e as habilidades que gostariam de desenvolver na construção da técnica pianística.

Foi possível observar algumas incongruências nas falas de seis participantes (**P1**, **P2**, **P4**, **P5**, **P6**, e **P8**), em que alguns anseios, dificuldades ou habilidades que gostariam de desenvolver, aparentemente não são contemplados nas práticas diárias o que revela a possibilidade do estudo do piano não estar estruturado a partir das necessidades do indivíduo.

Exemplifico estas contradições externadas com a fala de três participantes: **P6** relatou como dificuldade sentir muita dependência em suas habilidades digitais por ter facilidade digital e externou almejar a percepção do corpo como um conjunto: *“Eu teria um ganho qualitativo se eu começasse a pensar no corpo como um todo”*. **P4** relatou dificuldade em compreender alguns estilos musicais e externou desejar ampliar a paleta de dinâmicas: *“às vezes eu acho que fica tudo muito uniforme na minha execução. Eu gostaria de ter um leque maior de dinâmicas”*. **P5** considera um elemento importante para a construção da técnica pianística o desenvolvimento da consciência corporal na execução e externou desejar ampliar a paleta de dinâmicas e de timbres, bem como aprimorar a construção da sonoridade.

Os desejos de **P4**, **P5** e **P6**, não foram relatados nas descrições das práticas diárias e pontuo a incoerência apresentada nestas falas: estes três participantes praticam diariamente exercícios de mecanismo (técnica pura) descontextualizados do repertório, porém almejam desenvolver habilidades refinadas em relação à construção da técnica pianística (produção de dinâmica, de timbres e uma percepção corporal holística).

Estes exemplos acima citados revelam alguns descompassos entre o conhecimento nos momentos de reflexão e o conhecimento nos momentos das práticas. Em algumas situações os participantes se utilizam de perspectivas diferentes na elaboração dos conceitos de

técnica pianística e seus desejos, em relação aos momentos de práticas na construção da técnica.

Constato que estes relatos podem indicar que nem sempre o conhecimento proposicional está unido ao conhecimento procedimental. Uma situação bem comum entre os estudantes, que também de forma cartesiana, separam o pensar do fazer, como se fossem atividades independentes. A dita relação entre teoria e prática ainda é peculiarmente mantida de maneira seccionada, e a noção de totalidade não é estabelecida em suas vivências, da mesma maneira que ocorre com corpo e mente.

Considero que estes conflitos possam ter origem na falta de consciência da totalidade da abordagem que norteia seus processos de construção da técnica pianística.

As dicotomias presentes nas falas: técnica/expressão, práticas de exercícios de mecanismo/estudo do repertório, conhecimento teórico/conhecimento prático, corpo/mente, nos indicam que desenvolver a consciência nos estudantes acerca das perspectivas de construção técnica norteadora de suas práticas, pode estabelecer um espaço de reflexões e questionamentos das mesmas, propiciando aos estudantes uma autonomia de gestão em relação aos processos que desenvolvem.

O caso do **P6** retrata bem esta realidade, a abordagem que norteia suas práticas é digital, e ele deseja desenvolver a percepção do corpo como um conjunto. Existe um conflito entre estas duas perspectivas.

5.4 Temática: corpo

Nesta etapa apresento os dados acerca do modo como o corpo se faz presente na atividade pianística dos estudantes.

Os dados desta temática estão organizados em cinco diagramas que apresentam a redução dos relatos dos participantes a partir das falas externadas durante a entrevista fenomenológica:

- 1) Diagrama 12 apresenta uma redução dos relatos dos participantes sobre o papel do corpo na construção da técnica pianística em suas práticas;
- 2) Diagrama 13 apresenta uma redução dos relatos dos participantes sobre lesões e experiências com dores para tocar piano;
- 3) Diagrama 14 apresenta uma redução dos relatos dos participantes sobre o sentimento de inadequação do corpo manifestado pelos participantes;
- 4) Diagrama 15 apresenta uma redução dos relatos dos participantes sobre as percepções negativas da expressão do corpo na performance;
- 5) Diagrama 16 apresenta uma redução dos relatos dos participantes sobre seus anseios em relação ao corpo.

5.4.1 Diagrama 12

5.4.1 DIAGRAMA 12

Participante1

Organiza e articula o corpo a partir do ritmo e concebe que a métrica e pulso devam ser sentidos no corpo. Possui uma visão holística do corpo e faz um link entre corpo e dança. Também possui uma visão do corpo na atividade pianística descrita nas palavras de facilidade e naturalidade.
 EXTERNOU CRENÇA NA CENTRALIDADE DO CORPO NA CONSTRUÇÃO DA TÉCNICA.

Participante2

Considera relevante o papel do corpo na execução a partir de Ideia de corpo saudável. Faz um link entre corpo e dança.
 EXTERNOU CRENÇA NO CORPO COMO UM MEIO, UMA FERRAMENTA, NA CONSTRUÇÃO DA TÉCNICA. UM CORPO SAUDÁVEL.

Participante3

Faz uma ligação entre expressar a música com o corpo como um reflexo externo e visual de um processo ou de uma ação interna.
 EXTERNOU CRENÇA NA CENTRALIDADE DO CORPO NA CONSTRUÇÃO DA TÉCNICA.

Participante8

Acredita na técnica construída a partir das vivências corporais. Externou que a técnica construída a partir das sensações físicas proporciona um sentir melhor e um fazer melhor, porque faz mais sentido. Crê que este caminho proporciona o trabalho com as questões subjetivas da música e com as questões interpretativas, com mais naturalidade.
 EXTERNOU CRENÇA NA CENTRALIDADE DO CORPO NA CONSTRUÇÃO DA TÉCNICA.

A CENTRALIDADE DO CORPO NA CONSTRUÇÃO DA TÉCNICA PIANÍSTICA

Participante4

Externou a crença de que na relação de corpo e técnica necessitamos saber aonde se quer chegar (resultado) e conhecer a maneira de chegar naquilo (técnica), pra utilizar o corpo. Possui uma ideia de corpo como um mecanismo e explanou uma visão de corpo e indivíduo como uma máquina na atividade musical.
 EXTERNOU CRENÇA NO CORPO COMO UM MEIO, UMA FERRAMENTA, UM MECANISMO NA CONSTRUÇÃO DA TÉCNICA. UM CORPO SAUDÁVEL.

Participante7

Possui uma visão holística do corpo construída a partir da abordagem técnica vivenciada antes do ingresso na Universidade. Também possui uma visão seccionada de corpo a partir da nova abordagem, pois não integra a mão e os dedos aos outros segmentos corporais. Ainda percebe a diferença entre a abordagem baseada no gesto e na integração do corpo e a abordagem digital.
 EXTERNOU CRENÇA NO CORPO COMO UM MEIO, UMA FERRAMENTA, NA CONSTRUÇÃO DA TÉCNICA. UM CORPO SAUDÁVEL.

Participante6

Compreende que a musicalidade está no corpo, e crê ser necessário, entender o corpo como um instrumento a favor da expressividade. Externou uma noção de corpo à disposição do pianista, e que este, precisa do corpo para se desenvolver.
 Expôs uma noção de corpo saudável, comparando a atividade pianística com a de atletas.
 EXTERNOU CRENÇA NO CORPO COMO UM MEIO, UMA FERRAMENTA, NA CONSTRUÇÃO DA TÉCNICA. O CORPO À DISPOSIÇÃO E SUBORDINADO À TÉCNICA DA TÉCNICA PIANÍSTICA. UM CORPO SAUDÁVEL.

Participante5

Define o papel do corpo na execução a partir de uma visão holística, porém externou a crença de que o trabalho técnico a partir da interação entre corpo e piano seja um processo longo e difícil e que a expressividade corporal não seja realmente necessária e possa se mostrar exagerada. Considera relevante o papel do corpo na execução a partir de ideia de corpo saudável.
 EXTERNOU CRENÇA NO CORPO COMO UM MEIO, UMA FERRAMENTA, NA CONSTRUÇÃO DA TÉCNICA. UM CORPO SAUDÁVEL.

O Diagrama 12, na página anterior, apresenta uma redução dos relatos dos participantes sobre o papel do corpo na construção da técnica pianística nas práticas.

Todos os participantes, de maneiras diversificadas, externaram crenças na relevância do papel do corpo na construção da técnica pianística, demonstrando perceber o corpo como parte integrante dos processos de construção da técnica.

A centralidade do corpo na construção técnica está presente na fala de três participantes (**P1**, **P3** e **P8**), que o percebem de forma holística na atividade pianística e arquitetam sua interação com o instrumento fundamentada no corpo.

P1 acredita em uma visão global do corpo e conecta corpo com a dança, relatando que, para si, pensar o corpo de uma maneira holística é estar em sintonia com o pulso da peça, como se fosse uma dança: *“às vezes muito que me vem à cabeça é dança assim, porque parece que o corpo inteiro está sentido o pulso, assim, da peça, tudo se articula”*. **P1** externou que sentir a métrica da peça no corpo é um ponto essencial para a execução: *“Eu acho que o performer tem que dançar com a peça, assim. Dançar com a peça, assim, o teu corpo não pode reagir igual uma peça que seja em três por quatro e uma peça que seja quatro por quatro, você tem que dançar junto e eu acho que isso é muito perceptível numa performance para o público. Você vê qual performer está dançando e você vê qual está tocando as notas. Eu relaciono muito, penso muito, muito, muito em ritmo ultimamente. E eu acho que ritmo e corpo é, tem tudo a ver, né”*. **P1** externou considerar a construção da técnica pianística a partir da interação corpo-piano um *caminho natural e instigante*.

P3 mencionou que antigamente considerava a relação entre corpo e técnica, desnecessária, mas a partir do momento que o corpo adentrou na sua prática pianística, passou a acreditar no valor desta conexão: *“Antes de ter contato com essas questões do corpo, eu achava que tudo estava relacionado com os dedos. Então, estava tudo relacionado ali, na ponta do dedo. Depois que eu fui aprender outras coisas, que, desde o controle que existe na superfície das teclas, aquele movimento que tem ali, até quando você vai se expandindo pra pegar o braço inteiro, o ombro. Todo... E, no fim, vai gerar todo um... E depois, vai ter um outro movimento, que é o movimento geral que você faz com o corpo, como está associado com... com as ideias gerais da peça que você está tocando”*. **P3** relacionou a execução musical à construção de uma ‘coreografia’ corporal: *“eu acho que é*

uma síntese entre a coreografia que você faz no corpo e o modo como você entende a música dentro, mentalmente”.

P8 compreende a relação entre corpo e técnica pianística sob a ótica de sensações e da elaboração de movimentos a fim de facilitar a execução: *“O corpo auxilia a técnica não é? Determinados movimentos, por exemplo, vão favorecer movimentos de escala, (...) de maneira que as técnicas que eu consiga aplicar ocorram de maneira mais fácil. (...) E essa consciência dos movimentos, essa consciência das sensações ela é muito importante para experimentar a música, para vivenciar a técnica inclusive. Elas se complementam muito bem”.* **P8** cria uma ligação entre expressividade e interpretação a partir das experiências vivenciadas: *“Se eu vivencio a técnica fisicamente, eu tenho mais capacidade de entender melhor a técnica, e assim eu dominar essa técnica melhor. Então, a vivência corporal ela pode me ajudar bastante nesse sentido de que ocorra uma integração melhor, um entendimento melhor, e a partir desse entendimento fique muito mais fácil executar. Muito mais fácil ter esse desenvolvimento, isso fica muito mais natural, eu faço isso melhor, porque até isso faz mais sentido. A sensação física permite com que eu trabalhe melhor essa parte subjetiva da música. Essa questão de interpretação ocorre de maneira mais natural”.*

A compreensão da construção da técnica centrada no corpo e externada por três participantes (**P1**, **P3** e **P8**), remete-se ao conceito de corporalidade, ao sentir-se e perceber-se como um indivíduo corporalizado, contemplando seu modo de *Ser* na concepção e estruturação da técnica pianística. Segundo Merleau-Ponty o conhecimento humano nasce e se faz sensível a partir da experiência vivida da corporeidade (1999, p. 269) e o corpo, é “um modo de ser” e de ter consciência, no mundo e do mundo (1999, p. 122).

Em sintonia com Merleau-Ponty, Chauí sugere que o conhecimento se constrói em um sujeito corporal, a partir de uma vivência corporal, na qual as relações se estabelecem, entre o corpo próprio, o corpo dos outros indivíduos e o corpo das coisas, e que a experiência dotada de significações, de sentidos e com sentido na história de nossa vida e fazendo parte de nosso mundo, é inseparável do sujeito e da percepção (2011, p. 175).

Os outros cinco participantes (**P2**, **P4**, **P5**, **P6** e **P7**) percebem a técnica construída através do corpo, este, como um meio, uma ferramenta, um mecanismo à disposição da técnica. Esta compreensão da construção da técnica afasta-se do conceito de corporalidade, em que o corpo não é o sujeito em si, em sua integralidade, mas um instrumento a serviço da técnica e da música. A imagem de um corpo saudável foi recorrente nas falas desses cinco

participantes, onde a preocupação com a saúde do corpo objetiva que este não se torne um empecilho para a atividade pianística. Dentre esses participantes, (P7) relatou uma mudança de abordagem técnica quando ingressou na universidade, passando de uma orientação fundamentada no gesto para uma orientação que privilegia o desenvolvimento digital, o que, segundo o participante, causou o aparecimento da sensação de fadiga nas mãos. Neste momento P7 almeja desenvolver habilidades digitais, porém, é perceptível em sua fala, que mesmo com a mudança de abordagem técnica, o participante ainda mantém suas crenças da relevância do corpo na atividade pianística. Percebe-se que P7 ainda transita entre duas concepções distintas de técnica: *“Antes, eu achava, assim, na escola anterior, que o movimento ajudava. O movimento, por exemplo, de braços, assim, conforme o caso, até o movimento de ombro ajudava a transferir energia para o instrumento. (...) Eu sinto muita diferença em termos de frase, musicalidade. Na minha concepção, quando tem um movimento de braço, essa ideia de círculo, essa coisa, parece que fica mais claro, por exemplo, o legato, a articulação. Por exemplo, sei lá, se você fazia o movimento de círculo, parece que você ouvia as ondas saindo do círculo, saindo. Parece que, em termos de expressividade, conseguia, ser mais..., funcionar melhor, entende?”*

O quadro 6 se refere à forma com que cada participante experiêcia o papel do corpo na construção da técnica pianística.

	A centralidade do corpo na construção da técnica pianística (visão em sintonia com o conceito de corporalidade)	O corpo como um mecanismo à disposição da técnica (visão desligada do conceito de corporalidade)
Participante1	X	
Participante2		X
Participante3	X	
Participante4		X
Participante5		X
Participante6		X
Participante7		X
Participante8	X	

QUADRO6 – PANORAMA GERAL ACERCA DA FORMA COM QUE CADA PARTICIPANTE EXPERIÊCIA O PAPEL DO CORPO NA CONSTRUÇÃO DA TÉCNICA PIANÍSTICA

62,5% dos participantes externaram uma visão do corpo como uma ferramenta, um mecanismo à disposição da técnica, em contraste com 37,5% dos participantes que percebem a centralidade do corpo na construção da técnica pianística.

5.4.2 Diagrama 13

5.4.2 DIAGRAMA 13

Participante1

Relatou uma lesão (tendinite) sofrida no punho direito, anterior ao ingresso na Universidade, que lhe causou muita dor para tocar. Relatou que a mudança de abordagem técnica com o ingresso na Universidade (de uma abordagem digital para uma abordagem corporal) está lhe proporcionando bem estar físico e a ausência de dor para tocar. Externou que no momento sente-se muito bem.

Participante2

Relatou uma lesão em um ombro sofrida durante o Curso de Graduação que despertou a sua consciência corporal. Relatou que desde então pratica exercícios fisioterápicos a fim de manter cuidados com a saúde do corpo. Relatou o aparecimento de sensações de cansaço e de fadiga no antebraço após um estudo prolongado.

Participante3

Não relatou experiências com dores para tocar piano ou lesões.

Participante4

Relatou dor na mão direita para executar a peça que sente desconforto físico para tocar.

Participante8

Não relatou experiências com dores para tocar piano.

LESÕES E EXPERIÊNCIAS COM DORES

O RELATO ESPONTÂNEO DE PARTICIPANTES QUE SOFRERAM LESÕES DEVIDO À PRÁTICA PIANÍSTICA E DE PARTICIPANTES QUE JÁ EXPERIENCIARAM OU AINDA EXPERIENCIAM SENSações DE DOR OU DESCONFORTO FÍSICO PARA TOCAR PIANO

Participante5

Relatou sensações de 'queimação' nos antebraços que despertaram a sua consciência corporal. Relatou que desde então pratica exercícios de alongamento e exercícios fisioterápicos a fim de manter a saúde do corpo. Relatou que pratica Feldenkrais há um ano e que percebeu uma ampliação significativa da sua consciência corporal

Participante7

Não relatou experiências com dores para tocar piano, porém relatou fadiga na mão e nos dedos a partir da mudança de abordagem técnica com o ingresso na Universidade (de uma abordagem corporal para uma abordagem digital).

Participante6

Relatou dores nos braços, nuca e dores de cabeça que despertaram a sua consciência corporal. Relatou que desde então pratica alongamentos antes de iniciar o estudo no piano.

O Diagrama 13, na página anterior, apresenta uma redução dos relatos espontâneos dos participantes **P1**, **P2**, **P4**, **P5**, **P6**, e **P7** sobre lesões e experiências com dores ou fadiga para tocar piano. Ressalto o caso de **P1** que sofreu uma lesão no punho direito ocasionada pela atividade pianística antes do ingresso na Universidade e que a partir de uma mudança na abordagem da construção da técnica orientada pelo professor na Universidade libertou-se das dores e estabeleceu uma relação saudável com o piano. No caso de **P7**, o ingresso na Universidade também trouxe uma mudança da abordagem técnica, passando da técnica abalizada por uma visão corporal fundamentada na produção de movimentos para uma abordagem centralizada no desenvolvimento digital. O participante relatou que com a mudança passou a sentir fadiga nas mãos e nos dedos. Após sofrer uma lesão no ombro durante o Curso de Graduação, **P2** passou a realizar cuidados corporais no que concerne a prática de exercícios fisioterápicos, mas não mudou a abordagem técnica e ainda relata fadiga nos antebraços após um período de estudo prolongado.

O quadro 7 mostra em que momento emergiu a consciência do corpo relacionada à atividade pianística nos oito participantes.

	A partir da orientação do professor	A partir de experiências com dores e/ou lesões	A partir do ingresso na Universidade	Durante o período universitário	Antes do ingresso na Universidade
Participante1	X		X		
Participante2		X		X	
Participante3	X		X		
Participante4	X				X
Participante5		X		X	
Participante6		X		X	
Participante7	X				X
Participante8	X		X		

QUADRO7 – PANORAMA GERAL ACERCA DO MOMENTO EM QUE A CONSCIÊNCIA DO CORPO EMERGIU.

Para 75% dos participantes a consciência do corpo na atividade pianística ocorreu a partir do ingresso na universidade ou durante o curso universitário. Apenas para 25% dos participantes essa consciência já existia antes do ingresso na universidade. A importância da orientação de um professor sobre o papel do corpo na atividade pianística foi expressa por

62,5% dos participantes. Para 37,5% dos participantes a consciência do corpo foi despertada a partir de experiências com dores e/ou lesões. Apesar de **P1** ter relatado que sofreu lesões relacionadas a atividade pianística antes do ingresso na Universidade, de acordo com o participante, foi apenas a partir da orientação do professor na Universidade que a consciência corporal foi trazida para a atividade pianística. No caso de **P2**, a consciência do corpo surgiu a partir da experiência com dores e lesões, mas não houve nenhuma mudança na orientação pianística, apenas a inclusão de exercícios fisioterápicos de alongamento e de fortalecimento dos músculos praticados fora do instrumento.

5.4.3 Diagrama 14

5.4.3 DIAGRAMA 14

Participante1

Descreve uma impressão desfavorável do formato de suas mãos. Descreve-as com falta de estrutura e relata sentir dificuldade de abertura: *“Minha mão, eu penso como uma coisa negativa”*. Descreve seus 4º e 5º dedos com pouca habilidade técnica. Descreve sentir muita dificuldade técnica. Explana não acreditar que possua uma individualidade corporal positiva.

Participante2

Descreve o formato de suas mãos e o comprimento de seus dedos como fora dos padrões convencionais. Descreve sentir-se *“conformado”* com esta característica individual. Relata uma impressão negativa da posição das mãos e punhos. Descreve falta de habilidade na mão não dominante e a percebe realizando movimentos excessivos. Descreve os 4º e 5º dedos com pouca habilidade técnica. Relata sentir-se corporalmente rígido e preso, *“desengonçado”* e com dificuldade em expressar-se com o corpo. Descreve que para movimentar-se na atividade pianística não é natural.

Participante3

Descreve possuir tensões e falta de controle corporal. Acredita que se expressa corporalmente como: *“um ator ruim..., que está tentando fazer aquele papel ali, daquela música, mas que ainda não consegue fazer de forma efetiva”*. Descreve sua relação corporal com o piano como uma atitude, uma abordagem ou um comportamento negativo que o impede de lidar bem com situações musicais.

Participante8

Descreve a fôrma de suas mãos e os dedos como muito rígidos e com pouca flexibilidade. Descreve travamentos corporais e psicológicos que o impedem de construir a relação corporal de integração com o piano que gostaria: *“que haja uma cumplicidade maior entre mim e o instrumento”*.

SENTIMENTOS DE INADEQUAÇÃO DO CORPO**Participante4**

Descreve o tamanho de suas mãos e o comprimento de seus dedos como pequenos para tocar piano, porém externou sentimentos positivos ao descrever possibilidades de adaptação corporal. Descreve os 4º e 5º dedos com pouca habilidade técnica. Descreve seu corpo como preso e sua postura como travada. Acredita que a falta de uso do corpo ao tocar acarreta em uma execução com pouca expressividade, *“mecânica”*, ou *“robótica”*.

Participante7

Descreve sensações de desconforto com a abertura das mãos. Descreve travamento e tensão nos dedos e falta de habilidades digitais. Descreve um relaxamento excessivo nos punhos. Descreve seus 4º e 5º dedos com pouca habilidade técnica. Descreve dificuldades em controlar os polos de tensão e relaxamento, e algumas tensões corporais, porém reconhece que possui uma boa consciência corporal.

Participante6

Descreve a fôrma de suas mãos como fora dos padrões convencionais, porém externou sentimentos positivos de aceitação desta característica individual. Descreve seus punhos como não totalmente relaxados. Descreve ainda não sentir uma relação de integração do corpo com o piano e que ainda sente o corpo preso ao tocar.

Participante5

Descreve uma impressão negativa de suas mãos, punhos e dedos. Descreve que suas mãos ficam em uma posição estranha e *“torta”* quando toca e que não controlam os movimentos que produzem. Descreve sentir muita falta de habilidade na mão não dominante. Descreve seus 4º e 5º dedos com pouca habilidade técnica. Relata perceber-se com uma postura curvada diante do piano. Descreve sentir-se pesado, com falta de leveza e de agilidade. Descreve sentir muita dificuldade em desenvolver-se tecnicamente.

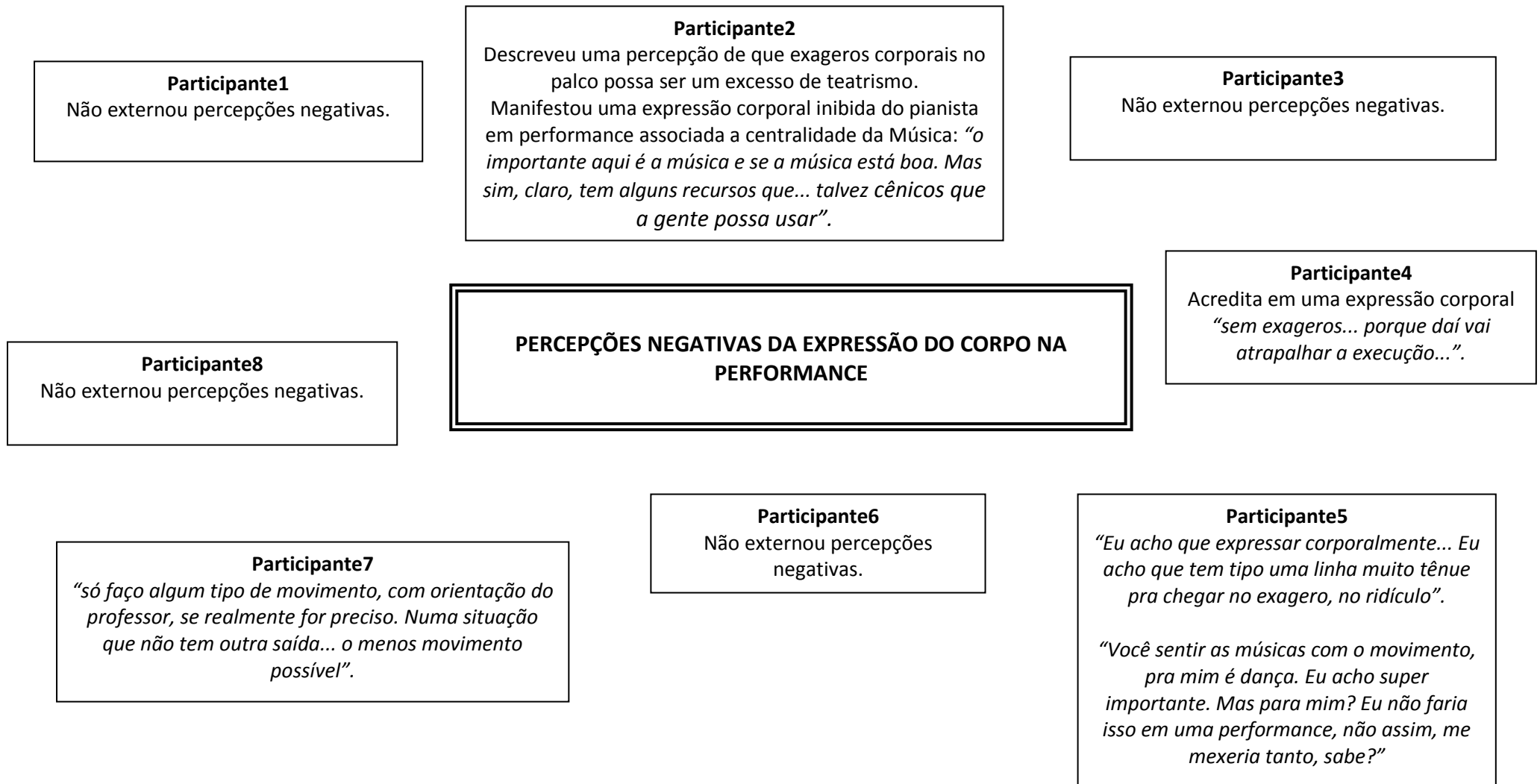
O Diagrama 14, na página anterior, apresenta uma redução dos relatos onde os participantes expressaram sentimentos de inadequação do corpo através da percepção de tensões corporais e da sensação de “corpo preso” (P2, P3, P4, P5, P6, P7, P8). O sentimento de inadequação das mãos emergiu nas falas de seis participantes (P1, P2, P4, P5, P6, P7 e P8) que se referiram ao tamanho, à fôrma e às características anatômico-fisiológicas de suas mãos e dedos como algo fora do padrão.

A individualidade anatômico-fisiológica de cada sujeito é pertencente à sua corporalidade e, no caso das mãos, mencionadas na fala de sete como não apropriadas, demonstra uma não aceitação de si e sentimentos de desconforto com seu *Eu corporal* (VAZ, 2004, p. 158-159). Segundo Vaz, o corpo é a constituição da essência do sujeito (2004, p. 164) e faz-se necessário de que estes sentimentos negativos sejam trabalhado nas práticas pianísticas. É pertinente citar o trabalho do médico alemão Christopher Wagner, que pesquisou mãos de cerca de 1000 músicos. Seu trabalho pioneiro está documentado no livro *Hand und Instrument*, onde conclui, após avaliar e analisar aproximadamente mil pares de mãos, que as diferenças entre indivíduos são muito maiores do que antes se imaginava e que não há um padrão anatômico ideal de mão para tocar um determinado instrumento. No caso específico do piano, Wagner afirma que “A exigência de uma adaptação flexível e permanente é o contrário daquilo com o que o tocar piano frequentemente inicia: com a instrução, a definição e o treinamento da postura da mão ao piano” (2005, p. 31)³⁶.

5.4.4 Diagrama 15

³⁶ Die Forderung nach einer permanent beweglichen Anpassung ist das Gegenteil von dem, womit Klavierspiel oftmals anfängt: mit der Vermittlung, Festlegung und Einübung der Hand-haltung am Klavier (WAGNER, 2005, p. 31).

5.4.4 DIAGRAMA 15



O Diagrama 15, na página, anterior, apresenta uma redução dos relatos dos participantes sobre as percepções negativas da expressão do corpo na performance. Quatro participantes (**P2, P4, P5 e P7**) externaram preocupação com os movimentos corporais durante a performance, considerando-os desnecessários e/ou inapropriados. **P2, P4 e P5** pontuaram acerca dos possíveis exageros na expressão do corpo, considerando que exista uma linha tênue entre o bom gosto e o teatral ou ridículo. **P7** ressaltou o cuidado na produção de movimentos a fim de não se desviar o trabalho digital na execução. Explanou que anteriormente acreditava que o movimento corporal seria fundamental na execução, mas que hoje, a partir da abordagem digital, pensa que movimentos corporais possam desestabilizar o papel dos dedos na execução.

Os relatos desses participantes indicam traços de cerceamento do corpo na atividade pianística, que podem ter sua origem na concepção bastante disseminada no meio musical do corpo como o mecanismo que executa a técnica e que está serviço da música.

Acerca da relação entre movimentos corporais e a expressão musical, três participantes (**P1, P2 e P3**) externaram a crença que algumas pessoas são mais corporais que outras e que tem mais facilidade e naturalidade em se expressar com corpo, conectando de forma instintiva corpo e música. **P8** externou acreditar que a expressão corporal vivenciada torna o fazer musical mais natural e promove *integração e sentido* ao tocar piano, ressaltando as questões subjetivas da música. Quatro participantes (**P2, P3, P4, e P5**) vincularam movimentos corporais com uma finalidade expressiva a uma expressão dramática, cênica ou teatral. **P5** também expôs não considerar realmente necessário estabelecer esta relação.

5.4.5 Diagrama 16

5.4.5 DIAGRAMA 16



O Diagrama 16, na página anterior, apresenta uma redução dos relatos dos participantes sobre seus anseios em relação ao corpo. Todos os participantes relataram sentir algum tipo de dificuldade em arquitetar a relação de integração entre corpo e piano a que aspiram. As dificuldades pontuadas foram: o estabelecimento de uma relação corporal mais natural com o piano a partir de sentir o corpo como um todo na interação corpo e instrumento; a ampliação da expressão corporal e do nível de envolvimento e integração com o instrumento; a expansão da consciência corporal; a falta da organização de uma relação corpo-piano desde o início do aprendizado musical.

Todos os participantes, mesmo que com desejos diferenciados, externaram almejar aprofundar a relação corporal que estabeleceram com o piano, expondo crenças de que a partir de uma integração corporal mais profunda, a execução pianística pode tornar-se mais fácil e natural.

Os anseios externados revelam o quanto os conhecimentos acerca das questões corporais na execução estão presentes nas reflexões dos participantes, que por motivos diferenciados, ainda não se sentem satisfeitos com a relação que possuem entre seu corpo e o piano e o quanto gostariam de aprofundar esta relação de integração.

O alto índice de lesões e a naturalização da “cultura da dor” entre os músicos sugere um pensamento hierárquico entre o corpo, a técnica e a música: o corpo é o mecanismo que executa a técnica que está a serviço da música. Relatos espontâneos dos participantes acerca de lesões (25% dos participantes) e sensações de dor e fadiga muscular para tocar (75% dos participantes) indicam relações corporais não saudáveis com o piano. Novamente pontuo os três casos mais expressivos: **P1** que sofreu uma lesão antes do ingresso na Universidade e que a partir de uma mudança na abordagem da construção da técnica libertou-se das dores e estabeleceu uma relação saudável com o piano; **P7** que antes do ingresso na Universidade construía a técnica fundamentada em uma visão corporal e de produção de movimentos e que com a mudança de abordagem para uma visão digital da técnica passou a sentir fadiga nas mãos e nos braços; **P2** que após sofrer uma lesão passou a realizar cuidados corporais no que concerne a exercícios fisioterápicos, mas que não mudou a abordagem técnica e ainda relata fadiga nos antebraços após um estudo prolongado.

Estes três casos nos indicam o quanto uma mudança de perspectiva na construção da técnica pode ser impactante positivamente (**P1**) e negativamente (**P7**) na relação corporal

estabelecida com o instrumento. E também que, perceber o corpo apenas sob a perspectiva de saúde de um corpo biológico (P2) não é suficiente para estabelecer uma relação saudável e principalmente prazerosa com o instrumento.

A grande incidência de percepções negativas do corpo externadas em todos os discursos e relatos de inadequação corporal para tocar piano (cinco participantes em relação às mãos), nos revela que estes participantes constroem a técnica pianística dissociada de sua corporalidade, não contemplando suas individualidades anatômico-fisiológicas.

Os conceitos emergentes sobre corpo revelaram uma percepção não corporalizada na construção da técnica em cinco discursos (P2, P4, P5, P6 e P7). O corpo presente nestas falas é um corpo biológico, em dicotomia com o corpo vivido, este último, transpassa a esfera da natureza, de um ser humano generalizável, para inscrever-se como uma construção coletiva, cultural e social.

Minha experiência artística e pedagógica, assim como os trabalhos de Teixeira (2016) e Pederiva (2005), mostram que há uma tendência em perceber o corpo como um instrumento para a técnica concebida como um mecanismo e dissociada da expressão musical.

Um dos participantes da pesquisa de Teixeira (*Narrativas de professores de flauta-transversal e piano no ensino superior: a corporeidade presente [ou não] na aula de instrumento*) relatou que a influência de um professor em sua história de vida, modificou uma relação não saudável que tinha com o instrumento a partir da construção de uma relação interativa em que técnica e música não se separam: “Eu tive muita dor quando eu era bem jovem, eu estudava com muita dor e sentia muita insatisfação em relação ao resultado”. A entrevistada relatou que a partir de uma mudança na abordagem técnica, propiciada por este professor, passou a “entender a relação entre uma frase musical e o meu gesto, entre a realização musical e o gesto que eu ia fazer. E aí foi quando as dores começaram a sumir e quando o resultado melhorou muito” (CLARICE *apud* TEIXEIRA, 2016, p. 83-84).

Pederiva (*O corpo no processo ensino-aprendizagem de instrumentos musicais: percepção de professores*) discute que os dados levantados em sua pesquisa sugerem que:

Os significados de corpo revelados pelos professores reforçam a idéia de que os procedimentos aplicados pelos docentes em sua prática pedagógica estão intimamente relacionados com seu modo de conceituar ou significar o corpo. Assim,

tudo indica que se não houver renovação de idéias que propiciem repensar conceitos e significados, parece não haver lugar para a renovação da prática. Dessa maneira, sendo o corpo um objeto de estudo interdisciplinar, a disciplina musical necessita de novas interfaces (PEDERIVA, 2005, p. 99).

Estes dados nos mostram a necessidade de ressignificar o corpo nos processos de construção da técnica, pois a formação do músico e do professor de música, de modo geral, ainda não contempla uma visão do corpo em uma perspectiva holística.

5.5 Temática: gesto musical

Leman e Godoy consideram o movimento como parte essencial do gesto (LEMAN; GODØY, 2010, p. 7-8) e a experiência musical inseparável das sensações de movimento (LEMAN; GODØY, 2010, p. 3). Os autores concebem que o sentido que damos ao que ouvimos ou vemos está conectado a movimentos corporais ou a imagens de movimentos corporais, em uma perspectiva corporificada e holística em que experienciamos movimentos e sons com nossos corpos (GODØY; LEMAN, 2010, p. ix). Contudo, esses autores explanam que o gesto musical é um movimento que porta intenção, expressão e significado (LEMAN; GODØY, 2010, p. 5). Portanto, a diferença entre gesto e movimento reside na intencionalidade do sujeito, no significado que este atribui ao movimento e na intenção expressiva do movimento. Para o filósofo Flusser, o que torna o gesto único é a possibilidade que este tem de expressar uma subjetividade (2014, p. 163).

Os dados desta temática estão organizados em dois diagramas que apresentam uma redução dos relatos dos participantes sobre suas concepções de gesto musical a partir das falas externadas durante a entrevista fenomenológica:

- 1) Diagrama 17 apresenta a redução dos relatos dos participantes sobre as percepções acerca do movimento consciente e organizado na técnica pianística;
- 2) Diagrama 18 apresenta a redução dos relatos dos participantes sobre conceitos de gesto musical e seus aspectos funcionais.

5.5.1 Diagrama 17

5.5.1 DIAGRAMA 17
TEMÁTICA: GESTO MUSICAL

Participante1

O **Participante1** conecta o papel do movimento na construção da técnica com fluência rítmica corporal. Mencionou que organiza os movimentos que realiza no piano experimentando, sentindo suas reações corporais, a partir da métrica da peça ou de eventos do texto: *“Eu não consigo imaginar um gesto sem música. Pra mim, daí ele é movimento, assim, é uma coisa meio vazia”*. Acredita que para algumas pessoas elaborar movimentos seja natural e orgânico e relaciona esta habilidade com ‘talento musical’.

Participante2

Conecta o papel do movimento na construção da técnica à conscientização da produção sonora, a partir da busca de maneiras melhores ou mais fáceis de realizar a tarefa. Elabora os movimentos a partir do controle sonoro que almeja e acredita que alguns movimentos são produzidos naturalmente, sem consciência.

Participante3

Acredita que saber elaborar movimentos é *“o máximo da técnica que pode se atingir”*. Explanou que elabora os movimentos a partir das ideias contidas no texto e que usa o corpo todo para esta organização.

**O PAPEL DO MOVIMENTO
CONSCIENTE E ORGANIZADO
NA CONSTRUÇÃO DA TÉCNICA PIANÍSTICA**

Participante8

Acredita que o movimento organizado na construção da técnica facilita o trabalho a ser desenvolvido, que torna a tarefa mais natural. Relatou que este aprendizado o tem ajudado muito na execução e que tem elaborado os movimentos a partir de parâmetros contidos no texto, como contornos melódicos e rítmicos delineando o que deseja expressar. Crê que padrões de movimentos possam ser utilizados em outras situações musicais semelhantes.

Participante6

Explanou que sente necessidade de aprofundar seus conhecimentos acerca da elaboração de movimentos na construção da técnica. Acredita que a maneira com que o movimento é produzido possa transmitir mais musicalidade. Relatou que elabora os movimentos quase que de forma instintiva e que se pauta muito pela sonoridade que pretende atingir, trabalhando o corpo a partir deste parâmetro.

Participante4

Acredita que organizar movimentos facilite a construção da técnica e relaciona a construção de movimentos com o controle dos polos de tensão e relaxamento corporal. Relatou que elabora os movimentos a partir do toque distribuindo o peso de acordo com o efeito sonoro que deseja. Acredita que movimentos desnecessários podem prejudicar a execução.

Participante5

Acredita que o papel do movimento organizado da construção da técnica seja *“uns 90%, 80%”*. Acredita que necessita tornar esse trabalho ‘mais musical’. Relatou que às vezes observa como outros pianistas elaboram os movimentos, que às vezes alguém lhe ensina e que às vezes elabora-os espontaneamente. Acredita que para algumas pessoas esta habilidade seja natural, advinda do ‘talento musical’.

Participante7

Acredita que o movimento produzido transmita a expressividade da música e que este seria o papel do movimento na construção da técnica: *“Não tem necessidade de se fazer um movimento se não tiver um sentido de uma frase, de alguma coisa”*. Relatou que na abordagem anterior ao ingresso na Universidade elaborava os movimentos de forma a otimizar o papel dos dedos, a partir do uso do peso do braço, pensando o corpo em partes maiores e transferindo esta energia, mas que agora, com a mudança de abordagem, organiza a produção do movimento a partir de cada dedo, e que restringiu esta produção ao máximo porque está sendo orientado que movimentos excessivos podem tirar a força e a precisão dos dedos: *“a ideia é assim, só faço algum tipo de movimento, com orientação do professor, se realmente for preciso”*.

O Diagrama 17, na página anterior, apresenta a redução dos relatos dos participantes sobre as percepções acerca do movimento consciente e organizado na técnica pianística.

O papel do movimento organizado na construção da técnica pianística foi abordado na entrevista com o intuito de verificar na fala dos participantes uma concepção de técnica pianística baseada nas teorias do movimento humano, em que os movimentos pianísticos são produzidos a partir de princípios de organização anatômico-fisiológica e de coordenação motora com o objetivo de facilitar a execução musical. Lembrando que todo gesto é constituído de movimento, podemos encontrar nesta perspectiva um entendimento tangencial de gesto musical enquanto *gesto efetor* (DELALANDE *apud* WANDERLEY; DEPALLE; RODET, s.d, p. 3) ou *gestos que produzem o som* (GODØY, 2012, p. 110).

Todos os participantes externaram a crença na relevância da organização dos movimentos na construção da técnica pianística. Sete participantes citaram que para tanto, baseiam a organização dos movimento em elementos do texto musical, tais como: o ritmo (**P1**), a sonoridade (**P2**, **P4** e **P6**), as ideias musicais (**P3**), a expressividade (**P7**), contornos rítmicos e melódicos (**P8**). Para **P5**, a organização do movimento baseia-se na observação de outros pianistas, na imitação do professor, ou é feita de forma espontânea.

A relação entre movimento e corpo é explícita na fala de apenas três participantes (**P1**, **P3** e **P6**).

5.5.2 Diagrama 18

5.5.2 DIAGRAMA 18
TEMÁTICA: GESTO MUSICAL

O CONCEITO DE GESTO COMO UM MOVIMENTO PORTADOR DE SENTIDO E DE INTENÇÃO, CAPAZ DE EXPRESSAR AS IDEIAS E AS QUESTÕES INTERPRETATIVAS DA MÚSICA, CAPAZ DE EXPRESSAR SENTIMENTOS E O CARÁTER DA OBRA

Emergiu na fala de seis participantes:

P1, P3, P4, P6, P7, e P8

NÃO EXTERNARAM CONCEITO DE GESTO MUSICAL

Dois participantes:

P2 e P5

COMPREENDERM GESTO MUSICAL E MOVIMENTO COMO SINÔNIMOS

Dois participantes:

P7 e P8

ASPECTOS FUNCIONAIS DO GESTO MUSICAL

GESTOS QUE PRODUZEM O SOM

Emergiu na fala de sete participantes:

P1, P3, P4, P5, P6, P7, e P8

**CONCEITOS E ASPECTOS FUNCIONAIS
DO GESTO MUSICAL**

ASPECTOS FUNCIONAIS DO GESTO MUSICAL

GESTOS AUXILIARES OU FACILITADORES

Emergiu na fala de quatro participantes:

P2, P4, P7, e P8

ASPECTOS FUNCIONAIS DO GESTO MUSICAL

GESTOS COMUNICATIVOS

Emergiu na fala de cinco participantes:

P2, P3, P4, P7, e P8

ASPECTOS FUNCIONAIS DO GESTO MUSICAL

GESTOS QUE ACOMPANHAM O SOM

Emergiu na fala de um participante:

P1

GESTOS DE REGÊNCIA

Emergiu na fala de um participante:

P8

GESTOS COMPOSICIONAIS

Emergiu na fala de um participante:

P3

O Diagrama 18, na página anterior, apresenta a redução dos relatos dos participantes sobre conceitos de gesto musical e seus aspectos funcionais;

Seis participantes (**P1**, **P3**, **P4**, **P6**, **P7** e **P8**) externaram conceito de gesto musical como um movimento portador de sentido e com significado expressivo (LEMAN; GODØY, 2010, p. 5).

Dois participantes (**P2** e **P5**) não externaram conceito de gesto musical e o termo não se faz presente em seu vocabulário. **P2** compreende o termo sob o ponto de vista de movimentos cênicos visíveis para a plateia (gestos comunicativos) e de movimentos facilitadores (JENSENIUS *et al.*, 2010, p. 23-24). **P5** explanou que: “*Eu quero pesquisar a diferença de movimento e gesto*”. Porém, este participante esboçou um conceito em construção ao descrever uma percepção do texto musical, na qual vários movimentos estão contidos, e que entrelaçados de forma orgânica, constituem um grande conjunto, ou seja, movimentos que expressam ideias menores, movimentos que expressam ideias maiores e movimentos que expressam a música em si.

Como **P2** e **P5** não externaram diretamente a definição de gesto musical, durante a entrevista utilizei os termos movimento e gesto musical simultaneamente, a fim de facilitar a compreensão acerca das questões que abordavam esta temática. E, mesmo não explanando diretamente o conceito de gesto musical, tanto **P2** quanto **P5** externaram na fala a compreensão dos aspectos funcionais do gesto.

Na fala de **P7** e **P8**, o termo movimento e o termo gesto musical aparecem conectados, como sinônimos, e durante a entrevista deixei fluir espontaneamente o uso intercambiável destes termos por esses participantes. Porém, ambos compreendem o conceito de gesto musical independente da terminologia que utilizam. Ressalto que durante a entrevista a questão perceptiva entre a diferença de movimento e gesto musical foi sendo reformulada nas falas destes participantes, e novas concepções acerca do uso da terminologia foram emergindo paulatinamente, principalmente na fala de **P7**.

De acordo com a classificação de Jensenius *et al.*, os conceitos de gesto externados pelos participantes apareceram vinculados a três aspectos funcionais do gesto musical: *gestos que produzem o som*, que são os gestos efetivos na produção sonora, *gestos comunicativos*, que são os gestos cujo principal propósito é a expressão de informações ou intenções, e que pode ser realizada entre performers, ou entre o performer e a audiência,

como gestos cênicos ou teatrais e *gestos auxiliares ou facilitadores*, que são os que dão suporte à produção do som de diversas maneiras (2012, p. 23-24).

Um quarto aspecto gestual emergiu na fala do **P1**, que são os *gestos que acompanham o som*, que não envolvem a produção sonora, mas que envolvem movimentos corporais que seguem a música ou o contorno dos elementos sonoros (JENSENIUS *et al.*, 2012, p. 23-24).

A categoria de gestos que produzem o som emergiu na fala de sete participantes (**P1**, **P3**, **P4**, **P5**, **P6**, **P7** e **P8**), apenas **P2** não externou este aspecto gestual.

A categoria de gestos comunicativos apareceu na fala de cinco participantes (**P2**, **P3**, **P4**, **P7** e **P8**). O aspecto funcional de gesto musical como gestos auxiliares ou facilitadores, uma ferramenta na resolução de problemas técnico-musicais, surgiu na fala de quatro participantes (**P2**, **P4**, **P7** e **P8**). É relevante assinalar que **P7** e **P8**, que compreendem o termo movimento e gesto musical de forma similar, foram os participantes que externaram mais aspectos funcionais do gesto, cada um citou três funções, assim como **P4**.

De acordo com a classificação de Cadoz, **P3** estabeleceu uma ligação entre o gesto musical e a escrita composicional (s.d., p. 3), e **P8** relacionou gesto musical com gestos de regência (s.d., p. 3).

O quadro 8 mostra as funções do gesto musical externadas pelos participantes de acordo com a tipologia de Jensenius *et al.* (2010).

	Gestos que produzem o som	Gestos comunicativos	Gestos auxiliares ou facilitadores	Gestos que acompanham o som
Participante1	X			X
Participante2		X	X	
Participante3	X	X		
Participante4	X	X	X	
Participante5	X			
Participante6	X			
Participante7	X	X	X	
Participante8	X	X	X	

QUADRO8 – PANORAMA GERAL DA CLASSIFICAÇÃO E FUNÇÕES DO GESTO MUSICAL

Quatro participantes (**P1**, **P6**, **P7** e **P8**) externaram a possibilidade da existência de padrões gestuais, ou gestos universais, ou mesmo a perspectiva de construção de uma paleta de gestos ou um mapeamento dos gestos musicais (GODØY, 2010, p. 103-104); (CADOZ, s.d., p. 12).

O uso do termo gesto musical associado à metáfora *coreografia da música*, aflorou no discurso de dois participantes (**P1** e **P3**), que também concebem o gesto como um elemento construtor da técnica.

Dois participantes (**P5** e **P7**) pontuaram a possibilidade de um estudo gestual através da observação de performances, ao vivo ou em vídeos. **P7** sugeriu como base para o estudo dos gestos a observação de vídeos de grandes pianistas, tendo a partitura como base para acompanhar a produção dos gestos musicais, relacionando os gestos realizados pelo pianista com o texto escrito.

Outros aspectos gestuais emergiram em menor incidência. Cito a fala do **P1** que percebe o gesto musical como uma reação do corpo ao texto escrito e ressaltou a questão de se aprender a *ler o gesto na partitura* e através dele, realizar a *imagem sonora* da peça: “*é mágico porque funciona na hora, e é natural, e é fácil. E eu quero ter isso. Eu quero alcançar isso*”. Este participante recorrentemente integra gesto e ritmo, o que vem ao encontro do ponto de vista de Imberty, que considera o ritmo como o fundador do gesto musical por sua ligação com uma atividade sensório-motora organizada (IMBERTY 2007, p. 13). **P2**, que apesar de não ter externado o conceito de gesto musical, acredita que o gesto pode resolver a execução de uma passagem difícil tornando-a fácil e natural: “*Então isso é uma coisa impactante*”. **P3** estabeleceu mais duas ligações com gesto musical: amalgamado com a compreensão musical e gesto como o elemento que define uma linguagem musical e o tipo de sonoridade associada a ela. Este participante concebe a construção dos gestos musicais em três dimensões: gestos menores, gestos médios e gestos maiores, que seriam os gestos das grandes frases. Esta fala se conecta ao conceito externado por Hatten, que observa os gestos como unidades expressivas primárias, ou seja, gestos menores, que são incluídos em gestos maiores que coordenam a estrutura fraseológica (2004, p. 118) e com Jaëll que compreende que movimentos sutis estão confinados nos movimentos visíveis (1904, p. 30).

Na fala de **P4** o gesto musical emergiu como o elemento de sincronia entre o corpo e a ideia que quer expressar. **P5** mencionou acerca da importância do professor no aprendizado

da construção dos gestos musicais. **P6** crê que a partir do gesto seja possível aliar os elementos musicais com os movimentos corporais para a expressão da ideia musical. **P7** externou em sua fala a crença de que o gesto não se conecta a execução de obras do repertório do período clássico. **P8** acredita que as experiências vividas influenciam na expressão corporal e consequentemente na produção dos gestos.

Os participantes externaram como parâmetros de construção gestual os seguintes princípios: o texto grafado, a intenção do compositor, a construção da sonoridade, as ideias que se deseja transmitir, a compreensão da música, uma sincronia entre ideia expressão e movimento, a leitura de padrões gestuais, gestos que facilitem a execução, a métrica da peça, o ritmo, contornos melódicos e contornos rítmicos, intenções e variações de dinâmicas, articulações e toques, figurações, o contexto fraseológico, o caráter ou o estilo da obra, e a execução de alguns elementos ou eventos musicais.

Considerados os relatos dos participantes, infere-se que o gesto musical está presente na construção da técnica pianística nas práticas de **P1**, **P3** e **P8**.

É relevante observar que antes do ingresso na Universidade **P7** era orientado a construir a técnica pianística a partir de movimentos facilitadores e gestos musicais, porém, atualmente, sua trajetória está pautada pelo desenvolvimento de habilidades digitais.

P4 e **P6** compreendem o conceito de gesto musical e seu papel na construção da técnica, porém ele ainda é incipiente em suas práticas.

P2 e **P5** não externaram diretamente um conceito de gesto musical, e este, não se faz presente em suas práticas.

5.6 Duas vivências distintas de abordagem na construção da técnica pianística emergentes na fala dos participantes³⁷

Apresento no quadro 9 a redução da fala de dois participantes (**P7** e **P3**)³⁸ que ilustram duas tendências ou abordagens no grupo investigado.

	P7	P3
A CONSTRUÇÃO DA TÉCNICA PIANÍSTICA	É norteadada por uma abordagem digital ³⁹ .	É norteadada por uma abordagem corporal-gestual ⁴⁰ .

³⁷ No Apêndice I encontram-se dois quadros que sintetizam a percepção dos outros seis participantes.

³⁸ A escolha de **P7** e de **P3** se deu em função de serem os dois participantes que não externaram contradições entre os relatos das práticas diárias e o que almejam desenvolver.

CONCEITUA TÉCNICA	Como eficiência, conforto e rapidez na construção do repertório. Mesmo com a mudança de orientação técnica a partir do ingresso na Universidade (de uma abordagem corporal-gestual para uma abordagem digital) o participante preservou a visão da técnica associada à expressão.	Como a maneira de usar o corpo para realizar uma ideia musical. Compreende técnica e expressão como um todo indissociável.
PRÁTICAS	Pratica exercícios de mecanismo a fim de desenvolver habilidades digitais.	Adapta a técnica ou aprende novas técnica a partir da ideia musical que quer executar.
DIFICULDADES OU DESAFIOS	Habilidades digitais nos 4 ^o e 5 ^o dedos.	Compreensão de estilos e/ou de linguagens musicais.
CRENÇAS	Em facilidades e dificuldades genéricas comuns a todos os pianistas e facilidades e dificuldades individuais.	Em facilidades e dificuldades claramente individuais.
QUER DESENVOLVER	A ampliação das habilidades digitais, fortalecer mãos e dedos e aprimorar a construção de movimentos padrões.	O domínio de modelos de linguagens musicais e fazer uma síntese entre o pensar e o tocar.
O GESTO MUSICAL	Não está presente em suas práticas. Organiza a produção dos movimentos a partir de cada dedo. Externou que restringiu esta produção ao máximo porque está sendo orientado que movimentos excessivos podem tirar a força e a precisão dos dedos.	Presente em suas práticas como o elemento de construção da técnica pianística. Explanou que elabora os movimentos a partir das ideias contidas no texto e que usa o corpo todo para esta organização.
A PERCEPÇÃO DO CORPO NA APRECIÇÃO DOS VÍDEOS	De forma fracionada.	De forma holística descrevendo sua abordagem corporal em relação ao piano como uma <i>atitude</i> ou um <i>comportamento</i> .
A PERCEPÇÃO DO CORPO NA ATIVIDADE PIANÍSTICA	Como um meio ou uma ferramenta na construção da técnica, a visão de um corpo saudável. Possui resquícios de uma visão holística do corpo construída a partir da	Externou crença na centralidade do corpo na construção da técnica. Possui uma visão holística do corpo construída a partir de uma abordagem corporal-

³⁹ Conceituo como abordagem digital uma perspectiva de construção da técnica focada no controle digital, na qual a coordenação dos dedos com outros segmentos do corpo não é contemplada.

⁴⁰ Conceituo como *Abordagem Corporal-Gestual* uma perspectiva de construção da técnica pianística centrada na corporalidade, concatenando a organização dos movimentos aos aspectos expressivos através do gesto musical.

	abordagem vivenciada antes do ingresso na Universidade e concomitantemente possui uma visão seccionada a partir da nova abordagem, pois não integra mais a mão e os dedos aos outros segmentos corporais. Ainda percebe a diferença entre a abordagem baseada no gesto e na integração do corpo em relação à abordagem digital, porém a visão holística de corpo está se dissipando a partir da nova abordagem.	gestual.
EXPERIÊNCIAS COM DORES, FADIGA OU LESÕES	Relatou fadiga na mão e nos dedos a partir da mudança de abordagem técnica com o ingresso na Universidade (de uma abordagem corporal-gestual para uma abordagem digital).	Não relatou experiências com dores, fadiga ou lesões.
A VISÃO DO CORPO NA PERFORMANCE	Externou o cerceamento do corpo na performance: <i>“Só faço algum tipo de movimento, com orientação do professor, se realmente for preciso. Numa situação que não tem outra saída... o menos movimento possível”</i> .	Não externou percepções negativas da expressão corporal na performance.
DESEJA	Ter controle sobre o corpo.	Atingir uma conexão do corpo com as ideias musicais.

QUADRO9 – SÍNTESE DAS ABORDAGENS DE CONSTRUÇÃO DA TÉCNICA PIANÍSTICA QUE EMERGIRAM NA FALA DOS PARTICIPANTES

Retomando minha questão de Tese (De que maneira alunos de Graduação em Piano percebem e concebem corpo, gesto musical e técnica pianística e de que maneira esta relação se estabelece em suas vivências?) considero que a essência dos resultados da minha investigação é exemplificada pelo quadro acima, no qual estes participantes (**P7** e **P3**), sintetizam duas perspectivas norteadoras dos processos na construção da técnica pianística e que coexistem no grupo investigado.

P7 desde o ingresso na Universidade experiencia a construção da técnica pianística a partir de uma abordagem digital através da prática de exercícios de mecanismo (CHIANTORE, 2001). Em sua formação inicial **P7** foi orientado a partir de uma abordagem

corporal e de produção de movimentos e/ou gestos musicais, sendo o participante que trilhou o caminho inverso do restante do grupo, em que o corpo esteve presente em suas vivências desde a iniciação musical pianística.

Em uma das falas **P7** externou um conflito que vivencia a partir da experiência com duas abordagens distintas. Relatou que anteriormente ao ingresso na Universidade, tinha uma concepção de que para equalizar na execução a diferença de peso entre os cinco dedos, o emprego do peso do braço e do peso do tronco, a partir da transferência da energia corporal para os dedos, possibilitaria um controle de qualidade sonora na execução de diferentes eventos musicais. Em outra fala, **P7** externou estar sentindo dificuldade em conceber uma abordagem técnica em que os dedos são pensados um a um e relatou que a partir desta nova abordagem só faz algum tipo de movimento segundo a orientação do professor: *“se realmente for preciso. Numa situação que não tem outra saída”*. Externou acreditar que: *“o contato com outro professor, com certeza vai me transformar. Porque a gente é 100% influenciado pelo professor”*, porém, também externou que nunca irá abandonar totalmente a presença do corpo na execução pianística *“porque é uma coisa que me faz bem”*. A fala do **P7** sinaliza a relevância do papel do professor no processo educativo.

A partir de uma perspectiva de construção da técnica pianística norteada por uma abordagem digital, **P7** percebe e concebe a relação entre corpo, gesto e técnica de forma dissociada em suas vivências. **P7** suprimiu a produção de movimentos e/ou gestos musicais na execução e deseja ter controle sobre o corpo na atividade pianística.

P3 experiencia a técnica construída na centralidade do corpo, vivenciando no gesto musical uma relação interativa com o instrumento. **P3** tem uma concepção holística do corpo: *“Não separo corpo e mente”*, e sua fala externou um conceito de corporalidade: *“questões psicológicas, dos eventos da vida da pessoa, que levam ela a ter a algum comportamento determinado, vão se refletir no modo como ela toca. Seja de se expor, ou não, ou de ser mais ou menos contido, ou de tensão ou não tensão no corpo”*. Na concepção de **P3**, a consciência do corpo vai além das questões físicas: *“eu acho que consciência corporal é a consciência de si mesmo”*. Concebe o gesto musical em uma relação de integração entre a compreensão da música, a compreensão do gesto e a relação corporal com o piano. Em sua fala conceituou gesto musical como: *“um movimento, uma coreografia, uma coisa que eu faço com o corpo, que está associado a uma ideia musical”*. **P3** externa consciência de seu desenvolvimento pianístico descrevendo-o: *“Esses estágios que eu estou*

te falando, cada um deles eu diria que foi um clique. E nesse estágio do gesto, eu acho que eu já tive um clique no gesto das pequenas ideias e aí, agora, eu estaria num de ideias intermediárias, assim, de uma frase pra outra, mas ainda não consigo um gesto música inteira, que seria o ideal”.

A partir de uma perspectiva de construção da técnica pianística norteada por uma abordagem corporal-gestual, **P3** percebe e concebe a relação entre corpo, gesto e técnica de forma integrada em suas vivências. O gesto musical está presente nas práticas de **P3** que elabora os movimentos a partir das ideias contidas no texto. **P3** deseja atingir uma conexão do corpo com as ideias musicais.

P7 e **P3** atribuem significados distintos para a relação corpo, gesto musical e técnica pianística. Estes significados exteriorizam as experiências de vida de cada um e resumem em linhas gerais a essência encontrada no grupo de participantes da pesquisa.

P7 compartilha sua visão com mais quatro participantes do grupo e **P3** compartilha sua visão com mais dois participantes do grupo.

Ambos, uma vez que estão inseridos em um grupo de pertencimento, externaram visões presentes na cultura pianística.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A experiência de campo revelou dados significativos acerca dos conceitos externados e das concepções sobre técnica, corpo e gesto bem como suas relações com a construção da técnica pianística.

A profusão de relatos onde despontaram temas transversais como: traços de sofrimento, sentimentos de inadequação e dificuldade, crenças que afetam o desenvolvimento técnico-musical, a falta de conhecimento de si e de se perceber como um indivíduo corporalizado, a não aceitação das individualidades corporais advinda de uma cultura baseada na comparação entre corpos, conflitos e contradições, práticas que não contemplam os anseios e as dificuldades, mitos em relação à prática de exercícios de mecanismo, a relevância do papel da Universidade e o poder do professor em determinar os caminhos a serem seguidos, bem como o poder de um 'ideal' a ser alcançado na performance, nos sugere a necessidade de ampliarmos as pesquisas que envolvam o tripé corpo-gesto-técnica e reavaliar como concebemos e construímos nossas práticas artísticas e pedagógicas, pois as vozes externaram dados indicadores de uma cultura pianística que pode ser ressignificada a partir de preceitos acolhedores, propiciando ao indivíduo a construção de um conceito artístico de si.

As narrativas de experiências sensoriais-corporais marcantes com piano bem como as narrativas da vivência de um 'despertar' corporal na atividade pianística, externadas por todos os participantes, corrobora a visão de que a abordagem técnica passa pela afetividade de cada indivíduo, marcando-o a partir das experiências vivenciadas e revelando que o pianista se se reconhece e se constrói mediante o que lhe é significativo.

Compreendi a partir desta vivência ímpar que o campo me proporcionou, que de maneira geral os participantes não se percebem como indivíduos corporalizados, e que a construção da técnica, nem sempre está acolhendo suas individualidades anatômico-fisiológicas e suas subjetividades, nem o seu modo de expressar-se musicalmente. Para cinco dos participantes o corpo, por vezes tratado na terceira pessoa, é concebido como uma ferramenta, um meio, um mecanismo subordinado à técnica, a qual é tratada pelos

participantes como um dado fixo: ‘a técnica’. Creio que o desenvolvimento de habilidades para tocar piano “no corpo” (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 213) ao invés de através do corpo, propicie o acolhimento das individualidades presentes e inscritas na corporalidade de cada indivíduo e torne a tarefa menos sofrida e difícil, levando-a a um patamar da naturalidade, facilidade, eficiência e prazer almejado por todos os participantes. Segundo Vaz, esta é uma distinção entre o *ser* e o *ter* o corpo, um corpo vivido no sentido de vida *intencional* (2004, p. 159).

Os vídeos se revelaram um instrumento para percepção de si e a observação dos participantes mostrou que as avaliações positivas de si foram expressivamente menores que as negativas, que foram externadas em todos os discursos. As sensações e percepções de conforto e desconforto, facilidade e dificuldade, durante a gravação na apreciação dos vídeos, descortinaram um número maior de menções acerca do corpo e do gesto musical nos momentos de desconforto e de dificuldade. Os relatos se fixaram nos ‘problemas’ do corpo, como a aparência postural, as tensões corporais, preocupações com questões anatômico-fisiológicas e relatos de um corpo inadequado. Em seis discursos houve um foco significativo de observações relacionadas às mãos e aos dedos que podem ser indicadores de uma concepção de tocar piano em que o corpo é segmentado e que a construção da técnica limita-se a esses segmentos. Apenas **P3** externou uma percepção corporal total de si, e ainda assim, negativa: *“Achei que a minha abordagem foi à mesma, como eu me comportei, o meu comportamento foi o mesmo. Não consegui lidar com as situações musicais. A atitude que eu tive em relação ao piano foi à mesma”*. O conceito de atitude corporal-pianística externado por este participante revela uma dimensão a ser considerada na construção da técnica pianística. A construção de uma atitude corporal-afetiva, fundamentada no conceito de corporalidade, considerada como base do desenvolvimento técnico, poderia constituir um elemento valioso de modificação da forma como o pianista interage com o seu instrumento.

A apreciação dos vídeos também desvelou um descompasso entre alguns participantes que praticam diariamente exercícios de técnica pura e creem na eficácia dos mesmos. Cito quatro exemplos: **P1** que escolheu um trecho de uma peça que sente facilidade para tocar por *“conter fórmulas puras”*, definidas por eles como padrões escalares, acorde e arpejos. *“Foi interessante, foi só decorar aquilo. Eu não precisei estudar porque eu estudei já antes disso”*. Porém, ao observar sua execução nos vídeos, surpreendeu-se: *“eu não fraseio a*

escala!". **P1** externou um hiato entre as práticas de exercícios de mecanismo e a contextualização desses no repertório, indicando que esta prática não está abarcando os elementos expressivos necessários a interpretação de uma obra, pois a escala praticada como exercício não tem a mesma conotação artística da escala presente em uma obra; **P4** que ao apreciar seus vídeos externou perceber que: *"ouvindo as peças eu achei que algumas coisas ficaram um pouco mecânicas assim, faltou expressividade, faltou fraseado assim, de usar o corpo mesmo"*. Com esta fala **P4** indica que suas práticas diárias de exercícios podem estar afetando de modo negativo sua expressão artística. Também declarou perceber que em alguns momentos sua execução soa: *"sem um caráter, sem uma suavidade assim, tudo muito robótico"*. **P4** revela uma contradição em suas crenças ao considerar a prática de exercícios de mecanismo como eficiente, pois esta prática desvinculada de um contexto artístico não está desenvolvendo sua expressividade; **P6** que ao comparar na apreciação dos vídeos sua execução entre o trecho que considera de fácil execução técnica e o trecho que considera de difícil execução técnica surpreendeu-se percebendo que: *"acho que os dois estão ainda bem incipientes, até inseguros. Não me pareceu tão fácil assim nos vídeos"*. **P6** externa que a facilidade sentida não se revelou na apreciação de sua própria execução; e **P7** que escolheu um trecho de uma peça que sente dificuldade técnica para executar, que é constituído por um padrão escalar descendente: *"aí a mão esquerda trava, eu não sei por quê. Não consigo articular o dedo. Não vai. Prende quarto e quinto dedo"*. **P7** externou fortes crenças na prática diária de exercícios de mecanismo como o cerne do desenvolvimento musical: *"Eu acho muito difícil você encarar um repertório e ver lá um movimento que você nunca fez. Aí, potencializa, muito. Assim, por exemplo, ah vai ensinar um repertório clássico. Treina muito movimento de escala, arpejo, com articulação em dupla, por exemplo. Isso já ajuda né? Porque é o que vai ter lá. Assim, como movimento de escala, assim vai. Eu acho que é essa ideia de tentar prever o que vai ter no repertório seria o ponto chave... eu acredito que a base vem de desenvolver e prever movimentos clichês"*. **P7** não percebe a contradição em sentir dificuldade em um trecho que é formado por movimentos que ele considera como padrões e pratica diariamente.

Estes quatro exemplos nos sugere que a prática de 'técnica pura' como um caminho eficiente na construção da técnica pianística pode ser um mito da área.

Em todos os discursos despontaram menções a sentimentos de inadequação do corpo, quando este é percebido como fora de padrões estabelecidos, seja pelos participantes ou

por uma cultura pianística. O cerceamento do corpo durante a performance emergiu na fala de quatro participantes, que externaram a preocupação com movimentos considerados excessivos na performance o que colocaria o corpo em mais evidência do que a música.

Crenças de que o corpo é inadequado à realização da tarefa agredem a individualidade anatômico-fisiológica de cada indivíduo, uma vez que a corporalidade também é construída a partir deste fator e no caso das mãos, que é o veículo principal de relacionamento com o mundo, com as pessoas e com os objetos que nos cercam. Uma visão negativa do tamanho, formato e da funcionalidade das mãos para tocar piano, pode indiretamente afetar a construção da técnica pianística e o desenvolvimento musical. A corporalidade carrega a dimensão motora do indivíduo que é construída a partir das experiências de vida, fundada em sua constituição física e também em sua dimensão psico-afetiva. Tomazelli acredita que sujeito e objeto constroem-se mutuamente e simultaneamente, em um jogo composto pelos opostos forma e conteúdo, continente e contido. Segundo o autor a mão que segura um objeto e amolda-se a ele também lhe permite uma realidade estética elaborada afetivamente no mundo da fantasia a partir desse encontro com o sensorial (1998, p. 21).

O número significativo de falas que externaram traços de sofrimento e percepções negativas revelou que necessitamos de atitudes diferenciadas a fim de modificar paradigmas e crenças que não estão dando um suporte educacional eficiente. Considero ser necessária a construção de ações que proporcionem bem-estar, sentimentos de contentamento e otimismo na atividade pianística, em que as dificuldades não sejam as protagonistas da história, e os indivíduos, contemplados em sua integralidade. O fato de todos os participantes externarem anseios em aprofundar sua relação corporal com o piano e crenças na amplitude de benefícios que este ponto de vista poderia trazer na construção da técnica pianística corrobora que repensar o significado do corpo nas práticas musicais pode ser um caminho auspicioso.

Constato que os currículos universitários poderiam contemplar momentos de discussões e trocas de experiências acerca do corpo nas práticas musicais, que vai além da consciência do corpo biológico. São essenciais discussões que coloquem as diferenças em um patamar de primazia, em que as dimensões que constituem a corporalidade de cada um, sejam incorporadas no encaminhamento da construção da técnica.

Teixeira, que também entrevistou professores acerca da corporeidade presente nas aulas de instrumento, corrobora os dados levantados por Pederiva (2005), apontando que a maior parte dos entrevistados age do mesmo modo como lhes foi ensinados ou a partir de suas próprias práticas docentes e trocas de experiências com colegas. Segundo a autora, o professor que “vê o corpo como algo que precisa funcionar bem, que está a serviço da interpretação, normalmente vê o corpo também como servo da mente” (2016, p. 130).

O que de mais significativo o campo me desvelou foi ter encontrado na fala de três (**P1**, **P3** e **P8**) participantes um encaminhamento da construção da técnica pianística fundamentada no corpo e na produção de gestos musicais, e ter encontrado na fala do **P7**, uma experiência com esta abordagem anterior ao ingresso na Universidade. Encontrei na fala de quatro participantes (dois da UFRGS e dois da EMBAP) relatos de experiências da construção da técnica pianística fundamentada no corpo e na produção de movimentos e/ou gestos musicais, o que revela que uma visão de técnica, tecida nas individualidades corporais do sujeito e que compreende o gesto musical como o elemento integrador entre o indivíduo e o instrumento musical.

Em relação aos outros participantes pude perceber que **P4** e **P6**, apesar de construírem a técnica a partir de exercícios de mecanismo, demonstraram no decorrer da entrevista um desejo de refletir sobre a relação entre corpo e técnica. **P4** considerou a relação entre corpo, técnica e gesto passível de uma reflexão profunda e capaz de despertar a ideia de que podemos nos desenvolver de forma diferente. **P6** declarou perceber que poderia ter um ganho qualitativo na execução a partir de conhecimentos da integração entre o corpo e o piano na construção da técnica. **P2** e **P5** são os participantes que demonstraram um maior distanciamento acerca da centralidade do corpo na construção da técnica pianística. **P2** possui noção de produção de movimentos, mas a presença do corpo é tangencial em suas práticas, focada na manutenção da saúde e **P5** declarou que possui pouco conhecimento acerca das questões corporais e desta relação na construção da técnica pianística: *“Aí agora eu até penso que talvez a minha falta de técnica, possa ser falta de conhecimento do corpo”*. Externou desejar adquirir conhecimentos fisiológicos sobre o corpo.

Fundamentada neste bojo de dados que emergiram das falas desejo explorar com maior profundidade em pesquisas futuras, bem como na minha prática pedagógica a perspectiva de construção da técnica fundamentada na centralidade do corpo e no conceito

de corporalidade, tendo o gesto musical como o elemento que estabelece a relação interativa entre pianista e piano a partir da construção de movimentos expressivos, com significado e intenção. Esta *Abordagem Corporal-Gestual* na construção da técnica pianística propõe um viés perceptivo do tocar piano, um entendimento que compreende o alto grau afetivo desta tarefa, e que por esta característica não pode prescindir de uma perspectiva holística. Sob o ponto de vista corporal-gestual passamos a conceber 'técnicas' diversificadas, que abarcam dimensões individuais e que são conectadas ao repertório.

Nesta visão de abordagem da técnica centrada em um sujeito que se reconhece e é reconhecido como corporalizado, conceituo o gesto musical como um movimento que tem intenção de transmitir sensações, sentimentos, afetos, imagens, e de explicar as diversas camadas e dimensões sonoras da obra artística. Um elemento semântico e de conteúdo afetivo: intenção, ação, e expressão, o gesto musical oportuniza a inscrição de histórias e narrativas no objeto estético, interpretando o signo musical, sua forma e seu conteúdo, suas dimensões temporais, estruturais e texturais, proporcionando ao performer seu desejo de expressão musical. O gesto musical carrega significados e proposições artísticas, enraizado em uma história individual e coletiva, podendo estabelecer a vivência de um universo lúdico, libertador e singular, no qual emoção e expressão se fundem.

Compreendo que contemplar a corporalidade do indivíduo nos processos de construção da técnica pianística, possibilita estabelecer um diálogo entre o pianista e o piano, no qual sua vivência e seu *modo de ser no mundo* (MERLEAU-PONTY, 1999) são acolhidos, constituindo uma relação mais prazerosa e afetiva com o instrumento.

Portanto, argumento que os dados levantados nesta Tese possam instigar outras pesquisas acerca da temática corpo-gesto-técnica, abrindo um campo de investigação. Meu propósito neste trabalho foi o de trazer à tona uma compreensão acerca da construção da técnica em uma perspectiva holística, em que o indivíduo é abarcado na totalidade de suas dimensões.

Fazer pesquisa é abrir espaços para outros entendimentos que possam mudar a realidade a partir do conhecimento produzido. Pesquisa é um momento de confronto, por vezes de desconforto, de desenvolvimento de teorias e da criação de valores. É possível enriquecer o escopo do processo em uma perspectiva pluridimensional na medida em que

outra compreensão pode ser trazida à tona, consolidando o campo a partir de uma relação entre significados passados e novas interpretações.

O corpo é uma visão, em essência, a visão das visões. É também um sítio, uma presença física que é biologicamente empodeirada para ver ao mesmo tempo em que está sendo visto. O corpo é um terreno, uma terra, por assim dizer, ao mesmo tempo familiar e estranha, e como tal, pode ser mapeada. A geografia do corpo tem topografia e interioridade, superfície e profundidade e todos os seus níveis são significativos. O corpo é simultaneamente lugar, visão e possui visão, é um objeto de sensação tátil e um fenômeno aural. O corpo soa, é audível e ouve. O som constitui a atmosfera de apoio que confirma a vida no terreno do corpo. O éter de auralidade é vital, é constituído de ruído, de linguagem e de música. O corpo é uma visão e um som (...) o corpo é avistado e ouve, o corpo vê e se faz audível (LEPPERT, 1993, p XIX).⁴¹

⁴¹ The body is a sight, in essence a sight of sights. It is also a site, a physical presence that is biologically empowered to see at the same time it is being seen. The body is a terrain, a land, as it were, both familiar and foreign; as such it can be mapped. The geography of the body has both topography and interiority, surface and depth, and all its levels are meaningful. The body, simultaneously site, sight, and possessing sight, is an object of tactile sensation and an aural phenomenon. The body *sounds*: it is audible; it hears. Sound constitutes the atmosphere supporting and confirming life on and in the terrain of the body. The ether of aurality is vital; it is constitutive of noise, language, and music. The body is a sight and a sound (...) the body is sighted and hears; the body sees and makes audible (LEPPERT, 1993, p. XIX).

REFERÊNCIAS

ALEXANDER, Gerda. **Eutonia: um caminho para a percepção corporal**. 2. ed. Trad.: José Luis Mora Fuentes. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ANDRADE, Celana Cardoso; HOLANDA, Adriano Furtado. Apontamentos sobre pesquisa qualitativa e pesquisa empírico-fenomenológica. In: **Revista Estudos de Psicologia**. Campinas, SP: abril - junho 2010, p. 259-268.

ÁRNASON, Kári; ÁRNASON, Árni; BRIEM, Kristín. Playing-Related Musculoskeletal Disorders Among Icelandic Music Students: Differences Between Students Playing Classical vs Rhythmic Music. In: **Medical Problems of Performing Artists**. v. 29, n. 2, 2014.

BAKHTIN, Mikhail. **Rabelais and his world**. Trad.: Hélène Iswolsky. Bloomington, EUA: Indiana University Press, 1984.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 2002.

BLACKIE, Heidi; STONE, Ronald; TIERNAN, Anne. An Investigation of Injury Prevention among University Piano Students. In: **Medical Problems of Performing Artists**. v. 14, n. 3, 1999.

BOEMER, Magali Roseira. A condução de estudos segundo a metodologia de investigação fenomenológica In: **Revista Latino Americana de Enfermagem**. Ribeirão Preto, SP: Universidade de São Paulo, USP, v. 2, n. 1, jan. 1994, p.83-94.

Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rlae/article/view/1145/>

Acesso em: 25/01/15

BOTTOMORE, Tom. **Dicionário do Pensamento Marxista**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

Disponível em:

http://sociological.dominiotemporario.com/doc/DICIONARIO_DO_PENSAMENTO_MARXISTA_TOM_BOTTOMORE.pdf

Acesso em: 24/07/16

BOURDIEU, Pierre. **Meditações pascalianas**. Trad.: Sergio Micelli. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

CADOZ, Claude. Musique, geste, technologie. In: GENEVOIS, Hugues; VIVO, Raphaël de. (Org.) **Les nouveaux gestes de la musique**. Marseille, França : Éditions Parenthèses, 1999, p. 47-92.

_____. **Geste – modèle physique – composition musicale**. s./d., p. 1-13.

Disponível em: http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/91/04/98/PDF/Cad01_Conf_JIM.pdf

Acesso em: 15/06/2014

CAPALBO, Creusa. Prefácio. In: CARVALHO, Anésia de Souza. **Metodologia da entrevista: uma abordagem fenomenológica**. 2 ed. Rio de Janeiro: Agir, 1991.

CARMO, Paulo Sérgio do. **Merleau-Ponty: uma introdução**. 2 ed. São Paulo: EDUC, 2011.

CARVALHO, Anésia de Souza. **Metodologia da entrevista: uma abordagem fenomenológica**. 2 ed. Rio de Janeiro: Agir, 1991.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. 14. ed. São Paulo: Ática, 2011.

CHIANTORE, Luca. **Historia de la técnica pianística**. Madri, Espanha: Alianza Editorial, 2007.

CUEN, Leticia. Le geste sonore et le geste cinétique : une évocation des sensations et des émotions humaines. In: IMBERTY, Michel; GRATIER, Maya (Org.). **Temps, geste et musicalité**. Paris: L'Harmattan, 2007, p. 151-168.

DAMÁSIO, António Rosa. **O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano**. Trad.: Dora Vicente e Georgina Segurado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DELALANDE, François. Sense and Intersensoriality. In: **Leonardo**, v. 36, n. 4, 2003, p. 313-316. Disponível em:

<http://www.istor.org/discover/10.2307/1577331?uid=2&uid=4&sid=21104400664393>

Acesso em: 22/05/2014

DOĞANTAN-DACK, Mine. In the Beginning was Gesture: Piano Touch and the Phenomenology of the performing Body. In: GRITTEN, Anthony; KING, Elaine (Ed.). **New Perspectives on Music and Gesture**. Surrey, England: Ashgate Publishing Limited, 2011, p. 243-265.

DOMENICI, Catarina. A performance musical e o gênero feminino. In: NOGUEIRA, Isabel Porto; FONSECA, Susan Campos (Org.) **Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas**. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013.

FELDENKRAIS, Moshe. **Consciência pelo movimento**. São Paulo: Summus, 1977.

FLUSSER, Vilém. **Gestures**. Trad.: Nancy Ann Roth. Minneapolis, EUA: University of Minnesota press, 2014.

FRASER, Márcia Tourinho Dantas; GONDIM, Sônia Maria Guedes. Da fala do outro ao texto negociado: discussões sobre a entrevista na pesquisa qualitativa. In: **Revista Paidéia**, Ribeirão Preto, SP: Universidade de São Paulo – USP / Campus de Ribeirão Preto, 2004, p. 139-152. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/paideia/v14n28/04.pdf/>

Acesso em: 15/01/15

FREIRE, Vanda Bellard. Pesquisa em música e interdisciplinaridade. In: **Revista Música Hodie**. Goiânia: v. 10, n. 1, 2010, p. 81-92.

GARDNER, Howard. **Inteligências múltiplas: a Teoria na prática**. Trad.: Maria Adriana Veríssimo Veronese. Porto Alegre: Artmed, 1995.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo : Atlas, 2008.
GODOY, Rolf Inge; LEMAN, Marc. **Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning**. New York, EUA: Routledge, 2010.

GODOY, Rolf Inge. Gestural Affordances of Musical Sound. In: GODOY, Rolf Inge; LEMAN, Marc. **Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning**. New York, EUA: Routledge, 2010, p. 103-125.

GOMES, William Barbosa. Distinção entre procedimentos técnico e lógico na análise fenomenológica. In: **Revista da Abordagem Gestáltica**. Goiânia: Instituto de Treinamento e Pesquisa em Gestalt-terapia de Goiânia, jul-dez, 2007, p. 228-240.

_____. A entrevista fenomenológica e o estudo da experiência consciente. In: **Revista Psicologia USP**. São Paulo: Universidade de São Paulo, v. 8, n. 2, 1997, p. 1-14.
Disponível em:
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65641997000200015
Acesso em: 22/12/14

GONÇALVES, Maria Augusta Salin. **Sentir, pensar, agir: corporeidade e educação**. Campinas, SP: Papirus, 1994.

HATTEN, Robert S. **Interpreting Musical gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert**. Bloomington, Indiana, EUA: Indiana University Press, 2004.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Parte I. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. 15 ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes; Bragança Paulista, SP: Universidade São Francisco, 2005.
Disponível em:
<http://charlezine.com.br/wp-content/uploads/Ser-e-Tempo-parte-I-Heidegger.pdf>
Acesso em: 20/01/15

HUSSERL, Edmund. **A ideia da fenomenologia**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

IMBERTY, Michel. Introduction: du geste temporel au sens. In: IMBERTY, Michel; GRATIER, Maya (Org.) **Temps, geste et musicalité**. Paris: L'Harmattan, 2007, p. 7-32.

IOANNOU, Christos I.; ALTENMÜLLER, Eckart. Approaches to and Treatment Strategies for Playing-Related Pain Problems Among Czech Instrumental Music Students: An Epidemiological Study. In: **Medical Problems of Performing Artists**. v. 30, n. 3, 2015.

JAËLL, Marie. **L'Intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques**. Paris: Félix Alcan, Éditeur, 1904.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. 5. ed., Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

JENSENIUS, Refsum Alexandre; WANDERLEY, Marcelo M.; GODOY, Rolf Inge; LEMAN, Marc. Musical Gestures: Concepts and Methods in Research. In: GODOY, Rolf Inge; LEMAN, Marc. **Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning**. New York, EUA: Routledge, 2010, p. 12-35.

JOHNSON, Mark. **The meaning of the body: aesthetics of human understanding**. Chicago, EUA: The University of Chicago Press, 2008.

KAPLAN, José Alberto. **Teoria da aprendizagem pianística: uma abordagem psicológica**. 2. ed. Porto Alegre: Movimento, 1987.

KOCHEVITSKY, George. **The Art of Piano Playing: a Scientific Approach**. Evanston, Illinois, EUA: Summy-Birchard, 1967.

LABOISSIÈRE, Marília. **Interpretação musical: a dimensão recriadora da “comunicação” poética**. São Paulo: Annablume, 2007.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought**. New York: Basic Books, 1999.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Trad.: Sônia M.S. Fuhrmann. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

LEMAN, Marc; GODOY, Rolf Inge;. Why Study Musical Gestures? In: GODOY, Rolf Inge; LEMAN, Marc. **Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning**. New York, EUA: Routledge, 2010, p. 3-11.

LEMAN, Marc. Music, Gesture, and the Formation of Embodied Meaning. In: GODOY, Rolf Inge; LEMAN, Marc. **Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning**. New York, EUA: Routledge, 2010, p. 126-153.

LEPPERT, Richard. **The sight of sound: music, representation, and the history of the body**. Berkeley, California, EUA: University of California Press, 1993.

MACHADO, Marina Marcondes. **Merleau-Ponty & a educação**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

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

Disponível em:

http://www.transes.ufsc.br/arquivos/corpo%20e%20corporalidade_Sonia%20Maluf.pdf

Acesso em: 21/06/2012

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

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

Disponível em:

http://monoskop.org/images/0/07/Merleau_Ponty_Maurice_Fenomenologia_da_percep%C3%A7%C3%A3o_1999.pdf / Acesso em 16/01/15

_____. **O visível e o invisível**. Trad.: José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. **O primado da percepção e suas consequências filosóficas**. Trad. Silvio Rosa Filho e Thiago Martins. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MOREIRA, Daniel Augusto. **O método fenomenológico na pesquisa**. São Paulo: Thomson Pioneira, 2002.

NEUHAUS, Heinrich. **El arte Del piano**. Madri: Real Musical Editores, s. d.

OLIVIER, Giovanina Gomes de Freitas. **Um Olhar Sobre o Esquema Corporal, a Imagem Corporal, a Consciência Corporal e a Corporeidade**. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, 1995, 108 fls.

PEDERIVA, Patrícia Lima Martins. **O corpo no processo de ensino-aprendizagem de instrumentos musicais: percepção de professores**. Dissertação de Mestrado. Universidade Católica de Brasília – UCB, 2005, 134 fls.

PELINSKI, Ramón. Corporeidad y experiencia musical. In: **TRANS – Revista Transcultural de Música, Sociedade de Etnomusicologia**. Barcelona, Espanha: n. 9, 2005, p.1-63.

Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/a177/corporeidad-y-experiencia-musical>

Acesso em 20/07/2012

PIRET, Suzanne; BÉZIERS, Marie-Madeleine. **A coordenação motora: aspecto mecânico da organização psicomotora do homem**. Trad. Angela Santos. São Paulo: Summus, 1992.

RANELLI, Sonia; STRAKER, Leon; SMITH, Anne. Playing-related Musculoskeletal Problems in Children Learning Instrumental Music: The Association Between Problem Location and Gender, Age, and Music Exposure Factors. In: **Medical Problems of Performing Artists**. v. 26, n. 3, 2011.

RENARD, Claire. **Le geste musical**. Paris: Éditions Hachette/Van de Velde, 1982.

ROJAS, Jucimara; FONSECA, Regina Baruki; SOUZA, Rosana Sandri E. de. Fenomenologia e rigor na pesquisa educacional: a experiência da UFMS. In: **Anais IV Seminário Internacional de Pesquisa e Estudos Qualitativos – SIPEQ**. Universidade Estadual Paulista – UNESP / Campus de Rio Claro. Rio Claro, SP, 2010, p. 1-10.

Disponível em: <http://www.sepq.org.br/IVsipeq/anais/artigos/80.pdf>

Acesso em: 14/01/2015

SAMPIERI, Roberto Hernández; COLLADO, Carlos Fernández; LUCIO, Maria del Pilar Baptista. **Metodologia da pesquisa**. Trad.: Daisy Vaz de Moraes. 5. ed., Porto Alegre: Penso, 2013.

SANDOR, Gyorgy. **On Piano Playing: Motion, Sound and Expression**. New York: Schirmer Books, 1981.

SANTOS, Angela. **A biomecânica da coordenação motora**. São Paulo: Summus, 2002.

SARTRE, Jean-Paul. **O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica**. 21. ed., Trad.: Paulo Perdigão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

SCATOLIN, Henrique Guilherme. A imagem do corpo: as energias construtivas da psique. Henrique Guilherme Scatolin. In: **Psicologia Revista**, São Paulo: v. 21, n.1, 2012, p. 115-120.

SCHNEIDER, Albrecht. Music and Gestures: A Historical Introduction and Survey of Earlier Reserch. In: GODOY, Rolf Inge; LEMAN, Marc. **Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning**. New York, EUA: Routledge, 2010, p. 69-100.

SCHILDER, Paul. **The Image and Appearance of the Human Body: Studies in the Constructive Energies of the Psyche**. London: Routledge, 1999.

SILVA, Ana Márcia. A natureza da physis humana: indicadores para o estudo da corporeidade. In: SOARES, Carmen Lúcia (Org.) **Corpo e história**. 3 ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2006, 25-41.

SILVA, Edna Lúcia da; MENEZES, Estera Muszkat. **Metodologia da Pesquisa e Elaboração de Dissertação**. 4. ed. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, 2005.

Disponível em:

[https://projetos.inf.ufsc.br/arquivos/Metodologia de pesquisa e elaboracao de teses e dissertacoes 4ed.pdf](https://projetos.inf.ufsc.br/arquivos/Metodologia%20de%20pesquisa%20e%20elaboracao%20de%20teses%20e%20dissertacoes%204ed.pdf)

SILVEIRA, Rosa Maria Hessel. A entrevista na pesquisa em educação: uma arena de significados. In: COSTA, Marisa Vorraber (Org.). **Caminhos investigativos II: outros modos de pensar e fazer pesquisa em educação**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2007 p. 117-138.

SOARES, Carmen Lúcia. (Org.) **Corpo e história**. 3. ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2006.

TEIXEIRA, Ziliane Lima de Oliveira. Narrativas de professores de flauta transversal e piano no ensino superior: a corporeidade presente (ou não) na sala de aula. Tese de Doutorado em Educação. Universidade Federal de Santa Maria – UFSM, RS, 2016, 158 fls.

TOMAZELLI, Emir. **Corpo e conhecimento: uma visão psicanalítica**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1998.

VAZ, Henrique C. de Lima. **Antropologia filosófica**. v. 1, 7. ed., São Paulo: Edições Loyola, 2004.

WAGNER, Christoph. **Hand und Instrument: Musikphysiologische Grundlagen, Praktische Konsequenzen**. Wiesbaden, Germany: Breitkopf & Härtel, 2005.

WANDERLEY, Marcelo M.; DEPALLE, Philippe; RODET, Xavier. **Contrôle gestuel de la synthèse sonore**. IRCAM - Centre Georges Pompidou, Groupe Analyse-Synthèse, Paris: s.d., p. 1-20.

Disponível em: [file:///C:/Users/Miguez/Downloads/art_hermes_wandep%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Miguez/Downloads/art_hermes_wandep%20(1).pdf)

Acesso em: 16/06/2014

WHITESIDE, Abby. **Indispensables of Piano Playing**. Nova York: Coleman-Ross Company, 1955.

LISTA BIBLIOGRÁFICA

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ALBUQUERQUE, Leila Marrach Basto de. Reflexões sobre a cultura corporal. Comunicação apresentada na mesa redonda Cultura e Educação Física. In: **Congresso Cultura Corporal**. São Paulo: 2006, p. 1-9.

Disponível em: <http://www.rc.unesp.br/ib/efisica/def2006/artigoleila.pdf>

Acesso em: 25/08/2012

ALEXANDER, Gerda. **Eutonia: um caminho para a percepção corporal**. 2. ed. Trad.: José Luis Mora Fuentes. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ALEIXO, Fernando. A voz (do) corpo: memória e sensibilidade. In: **Urdimento - Revista de Estudos Pós-Graduados em Artes Cênicas**. Florianópolis: UDESC/ CEART, v. 1, n. 6, Dez. 2004, p. 1-12.

BARKER, Sarah. **A técnica de Alexander**. Trad.: Denise Bolanho. São Paulo: Summus, 1991.

BARROS, Bernardo Guedes Nogueira Gomes de. **Escrito com o corpo: investigações sobre a escuta e o gesto musical**. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2010, 141 fls.

BARROS, Eudóxia de. **Técnica pianística**. São Paulo: Musicália, 1976.

BIGET, Michelle. **Le geste pianistique: essai sur l'écriture du piano entre 1800 et 1930**. Rouen, França: Publications de L'Université de Rouen, 1986.

BORGDORFF, Hendrik Anne. **The conflict of the faculties: perspectives on artistic research and academia**. Doctoral Thesis. Amsterdam: Leiden University Press, 2012.

Disponível em: <https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/18704> / Acesso em: 26.10.14

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 2. ed. Trad.: Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/22202066/BOURDIEU-Pierre-A-dominacao-masculina>. Acesso em: 09/01/2014

BRANDT, Per Aage. Music and how we became human – a view from cognitive semiotics: exploring imaginative hypotheses. In: MALLOCH, Stephen; TREVARTHEN, Colwyn (EE) **Communicative Musicality: exploring the basis of human companionship**. New York: Oxford University Press Inc., 2010, p. 31-44.

BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”*. In: LOURO, Guacira Lopes. (Org.) **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. 2. ed. Trad. do artigo: Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 110-125.

CADOZ, Claude; WANDERLEY, Marcelo M. *Gesture – Music*. In: **Trends in Gestural Control of Music**, Paris: Ircam – Centre Pompidou, 2000, p. 71-94.

CARVALHO, Joanna Mendonça. **Corpos em risco. Etnografando bailarinos de dança contemporânea em Florianópolis com ênfase em suas trajetórias na dança, concepções de corpo e Corporalidade**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, Florianópolis, 2006, 157 fls.

CASELLA, Alfredo. **El piano**. 11. ed. Buenos Aires: Ricordi, s. d.

CAZNOK, Yara. **Música: entre o audível e o visível**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Trad.: Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

Disponível em: <http://portugues.free-ebooks.net/ebook/A-escrita-da-Historia/pdf/view>
Acesso em 09/01/2014

CLOS, François; BERTIN, Antoine. **Mémoire de fin d'études: La technologie multipoint tactile dans l'environnement audio professionnel**. Paris: Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière, Cité du Cinéma, jun 2008.

Disponível em:

<http://ebookbrowse.net/gdoc.php?id=60689955&url=0b2dfe897c8b0191e5451b7dcf9d8af9>

<http://www.ens-louis-lumiere.fr/fileadmin/recherche/Bertin-Clos-son-2008-memB.pdf>

Acesso em: 24.06.2014

CORREIA, Jorge Salgado. Um modelo teórico para a compreensão e o estudo da performance musical. In: MONTEIRO, Francisco; MARTINGO, Ângelo (Coord.). **Interpretação Musical: teoria e prática**. Lisboa: Edições Colibri, 2007, p. 63-107.

COSTA, Cristina Porto. Contribuições da ergonomia à saúde do músico: considerações sobre a dimensão física do fazer musical. In: **Revista Música Hodie**. Goiânia: v. 5, n. 2, 2005, p.53-63.

COSTA, Cristina Porto; ABRAHÃO, Júlia Issy. Quando tocar dói: um olhar ergonômico sobre o fazer musical. In: **Per Musi**. Belo Horizonte: n. 10, jul-dez, 2004, p. 60-79.

COSTA, Marisa Vorraber (Org.). **Caminhos investigativos I: novos olhares na pesquisa em educação**. 3. ed. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2007.

_____. **Caminhos investigativos II: outros modos de pensar e fazer pesquisa em educação**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2007.

CROSS, Ian; MORLEY, Iain. The evolution of music: Theories, definitions and the nature of the evidence. In: MALLOCH, Stephen; TREVARTHEN, Colwyn (Ed.) **Communicative Musicality: exploring the basis of human companionship**. New York: Oxford University Press Inc., 2010, p. 61-81.

DAHL, Sofia; BEVILACQUA, Frédéric; BRESIN, Roberto, CLAYTON, Martin; LEANTE, Laura; POGGI, Isabella; RASAMIMANANA, Nicolas. Gestures in Performance. In: GODOY, Rolf Inge; LEMAN, Marc. **Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning**. New York, EUA: Routledge, 2010, p. 36-68.

DAVIDSON, Jane W. Visual Perception of Performance Manner in the Movements of Solo Musicians. In: **Psychology of Music**, n. 21, 1999, p. 103-113.

DAVIDSON, Jane; MALLOCH, Stephen. Musical communication: The body movements of performance. In: MALLOCH, Stephen; TREVARTHEN, Colwyn (Ed.) **Communicative Musicality: exploring the basis of human companionship**. New York: Oxford University Press Inc., 2010, p. 565-583.

DeCASTRO, Thiago Gomes; GOMES, William Barbosa. Aplicações do método fenomenológico à pesquisa em psicologia: tradições e tendências. In: **Estudos de Psicologia**. Campinas, SP: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, abril-junho 2011, p. 153-161

Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-166X2011000200003&script=sci_arttext
Acesso em: 07/01/2015

_____. Autoconsciência e ambiguidade perceptual cinestésica: experimento fenomenológico. In: **Revista Psicologia em Estudo**. Maringá, PR: Universidade Estadual de Maringá, v. 6, n. 2, jun. 2011, p. 279-287.

DIGNART, Maria Cristina. **O gesto como princípio formador em composições eletroacústicas**. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Goiás – UFG, 2007, 74 fls.

DUARTE, Rosália. Entrevistas em pesquisas qualitativas. In: **Revista Educar**. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, n. 24, 2004, p. 213-225.

Disponível em: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/educar/article/viewFile/2216/1859>
Acesso em: 29/01/15

DUFOURT, Hugues. Prolégomènes à la simulation du geste instrumental. In: GENEVOIS, Hugues; VIVO, Raphaël de. (Org.) **Les nouveaux gestes de la musique**. Marseille, França : Éditions Parenthèses, 1999, p. 9-17.

DUPOND, Pascal. **Vocabulário de Merleau-Ponty**. Trad.: Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador: uma história dos costumes**. v. 1, 2. ed. Trad.: Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ERICSSON, K. Anders; KRAMPE, Ralf Th.; TESCH-ROMER, Clemens. The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance. In: **Psychological Review**, v. 100, nº 3, 1993, p. 363-406.

FELDENKRAIS, Moshe. **Consciência pelo movimento**. São Paulo: Summus, 1977.

FONTAINHA, Guilherme Halfeld. **O ensino do piano: seus problemas técnicos e estéticos**. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs, 1956.

FRANCO, Fernanda Santini; SZYMANSKI, Heloisa. O método fenomenológico-hermenêutico na investigação de práticas educativas parentais. In: **Anais IV Seminário Internacional de Pesquisa e Estudos Qualitativos – SIPEQ**. Universidade Estadual Paulista – UNESP / Campus de Rio Claro. Rio Claro, SP, 2010, p. 1-7.

Disponível em: <http://www.sepq.org.br/IVsipeq/anais/artigos/87.pdf>

Acesso em: 17/01/15

FREITAS, Eurídice. A atividade psíquica e a experiência conativa. In: **Arquivos Brasileiros de Psicotécnica**. v.11, n.1, 1959, p. 69-72.

Disponível em: <file:///C:/Users/Miguez/Downloads/13961-28932-1-PB.pdf>

Acesso em: 21/01/15

FREIRE, Vanda Bellard (Org.) **Horizontes da pesquisa em música**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

FREITAS, Emília Maria Chamone de. **O gesto musical nos métodos de percussão afro-brasileira**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 2008, 80 fls.

FREITAS, Marcos Tadeu Borges de. **O gesto provável: uma investigação acerca do gesto musical**. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista – UNESP, São Paulo, 2005, 101 fls.

GARNICA, Antonio Vicente Marafioti. Algumas notas sobre Pesquisa Qualitativa e Fenomenologia. In: **Revista Interface**. Botucatu, SP: UNESP – Universidade Estadual Paulista, Campus Botucatu. Ago 1997, vol.1, no.1, p.109-122

Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/icse/v1n1/08.pdf>

Acesso em 16/01/15

GELB, Michael. **O aprendizado do corpo: introdução à técnica de Alexander**. Trad.: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

GENEVOIS, Hugues; VIVO, Raphaël de. (Org.) **Les nouveaux gestes de la musique**. Marseille, França: Éditions Parenthèses, 1999.

GENEVOIS, Hugues. Geste et pensée musicale: de l'outil à l'instrument. In : GENEVOIS, Hugues; VIVO, Raphaël de. (Org.) **Les nouveaux gestes de la musique**. Marseille, França: Éditions Parenthèses, 1999, 35-45.

GERLING, Cristina Capparelli; SANTOS, Regina Antunes Teixeira dos. Pesquisas qualitativas e quantitativas em práticas interpretativas. In: FREIRE, Vanda Bellard (Org.) **Horizontes da pesquisa em música**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010, p. 96-138.

GIL, Antonio Carlos. O projeto na pesquisa fenomenológica. In: **Anais IV Seminário Internacional de Pesquisa e Estudos Qualitativos – SIPEQ**. Universidade Estadual Paulista – UNESP / Campus de Rio Claro. Rio Claro, SP, 2010, p. 1-11.
Disponível em: <http://www.sepq.org.br/IVsipeq/anais/artigos/44.pdf>
Acesso em: 14/01/2015

GODOY, Rolf Inge. Coarticulated gestural-sonic: Objects in Music. In: GRITTEN, Anthony; KING, Elaine (Ed.) **New perspectives on Music and gesture**. Surrey, England: Ashgate Publishing Limited, 2011, p. 67-82.

GOUVEIA, Horácio de Oliveira Caldas. **Os Jogos (Játékok) de György kurtág para piano: corpo e gesto numa perspectiva lúdica**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo – USP, 2010, 198 fls.

GRITTEN, Anthony; KING, Elaine (Ed.). **New perspectives on Music and gesture**. Surrey, England: Ashgate Publishing Limited, 2011.

GRÜN, Mauro; COSTA, Marisa Vorraber. A aventura de retomar a conversação-hermenêutica e pesquisa social. In: COSTA, Marisa Vorraber (Org.). **Caminhos investigativos I: novos olhares na pesquisa em educação**. 3. ed. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2007, p. 83-102.

GUÉRIN, Michel. **Philosophie du geste: essai philosophique**. (Édition augmentée) Arles, France: Actes Sud, 2011.

HAURY, Jean. Petite histoire illustrée de l'interface clavier. In: GENEVOIS, Hugues; VIVO, Raphaël de. (Org.) **Les nouveaux gestes de la musique**. Marseille, França: Éditions Parenthèses, 1999, p. 93-110.

HIRATSUKA, Paulo Isamo. Sobre a pesquisa fundamentada na fenomenologia. In: **Anais do II Seminário Internacional de Pesquisa e Estudos Qualitativos – SIPEQ**. Bauru, SP: Universidade do Sagrado Coração, 2004, p. 1-9.
Disponível em: <http://www.sepq.org.br/IIsipeq/anais/pdf/gt1/04.pdf>
Acesso em: 17/01/15

HOLANDA, Adriano. Questões sobre pesquisa qualitativa e pesquisa fenomenológica. In: **Revista Análise Psicológica**. Lisboa: Instituto Superior de Psicologia Aplicada, v. 24, n° 3, 2006, p. 363-372.
Disponível em: <http://www.scielo.gpeari.mctes.pt/pdf/aps/v24n3/v24n3a10.pdf>
Acesso em: 05/01/2015

IAZZETTA, Fernando Henrique de Oliveira. **Sons de silício: corpos e máquinas fazendo música**. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC – SP, 1996, 228 fls. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/prof/iazzetta/papers/tese.htm>

Acesso em: 18/05/2014

_____. Meaning in Musical Gesture. In: **Trends in General Control of Music**. WANDERLEY, Marcelo M.; BATTIER, M. (Ed.) IRCAM – Centre Pompidou, 2000, p. 259-268.

Disponível em:

<http://www.music.mcgill.ca/~mwanderley/MUMT-615/Papers/Class03/P.laz.pdf>

Acesso em 21/05/2014

IMBERTY, Michel; GRATIER, Maya (Org.) **Temps, geste et musicalité**. Paris: L'Harmattan, 2007.

JANZEN, Marcos Ricardo; DeCASTRO, Thiago Gomes; GOMES, William B. Ação corporal e as reversões entre consciência e movimento: o realismo fenomenológico. In: **Revista da Abordagem Gestáltica - Phenomenological Studies**. Goiânia: ITGT - Instituto de Treinamento e Pesquisa em Gestalt Terapia, v. 19, n. 1, 2013, p. 76-84.

JOHNSON, Mark. **The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason**. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

JOUSSE, Marcel. **L'Anthropologie du geste**. Paris: Editions Resma, 1969.

KAEMPER, Gerd. **Techniques Pianistiques: L'évolution de la technologie pianistique**. Paris: Alphonse Leduc, 1968.

KELEMAN, Stanley. **Corporificando a experiência. Construindo uma vida pessoal**. Trad.: Regina Favre e Rogério Sawaya. São Paulo: Summus, 1995.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. 5. ed. Org.: Lisa Ullman. São Paulo: Summus Editorial, 2005.

LAGO, Sylvio. Arte do Piano. **Compositores, obras e grandes intérpretes da música erudita, da arte popular brasileira e do Jazz**. São Paulo: Argol Editora, 2007.

LALIBERTÉ, Martin. Archétypes et paradoxes des nouveaux instruments. In: GENEVOIS, Hugues; VIVO, Raphaël de. (Org.) **Les nouveaux gestes de la musique**. Marseille, França: Éditions Parenthèses, 1999, p. 121-138.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Trad.: Sônia M.S. Fuhrmann. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

LE BOULCH, Jean. **Rumo a uma ciência do movimento humano**. Trad.: Jeni Wolff. Porto Alegre: Artes Médicas, 1987.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. **Uma história do corpo na idade média**. Trad.: Marcos Flamínio Peres. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LEIMER, Karl; GIESEKING, Walter. **Como devemos estudar piano**. 2. ed. Trad.: Tatiana Braunwieser. São Paulo: Mangione, 1949.

_____. **Rítmica, dinâmica e pedal**. 8. ed. Buenos Aires: Ricordi, 1951

LIMA, José Antonio de Oliveira. **Movimento Corporal – a práxis da corporalidade**. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, 1994, 202 fls.

_____. **Educação somática: diálogos entre educação, saúde e arte no contexto da proposta da reorganização postural dinâmica**. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, 2010, 182 fls.

LOURO, Guacira Lopes (Org.) **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

_____. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

Disponível em:

<http://pt.slideshare.net/natielemesquita/louro-guacira-lobes-o-corpo-educado>

Acesso em: 09/01/2014

MALYSSE, Stéphane Rémy Georges. **Antropologia do gesto artístico**.

Disponível em:

[https://www.academia.edu/4289602/Antropologia do gesto artistico 1](https://www.academia.edu/4289602/Antropologia_do_gesto_artistico_1)

[https://www.academia.edu/4289642/Antropologia do gesto artistico 2](https://www.academia.edu/4289642/Antropologia_do_gesto_artistico_2)

[https://www.academia.edu/4289689/Antropologia do gesto artistico 3](https://www.academia.edu/4289689/Antropologia_do_gesto_artistico_3)

[https://www.academia.edu/4289731/Antropologia do gesto artistico 4](https://www.academia.edu/4289731/Antropologia_do_gesto_artistico_4)

Acesso em: 19/05/2014

MALLOCH, Stephen; TREVARTHEN, Colwyn (Ed.) **Communicative Musicality: exploring the basis of human companionship**. New York: Oxford University Press Inc., 2010.

MARINIS Marco de. Corpo e Corporeidade no Teatro: da semiótica às neurociências.

Pequeno glossário interdisciplinar. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre: v. 2, n. 1, jan./jun. 2012, p. 42-61.

Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca/> Acesso em: 19/08/2012

MATTHEWS, Eric. **Como compreender Merleau-Ponty**. Trad.: Marcus Penchel. Petrópolis, RJ; Vozes, 2010.

MATTOS, Carmen Lúcia Guimarães de; CASTRO, Paula Almeida de. Entrevista como instrumento de pesquisa nos estudos sobre fracasso escolar. In: **Anais IV Seminário Internacional de Pesquisa e Estudos Qualitativos – SIPEQ**. Universidade Estadual Paulista – UNESP / Campus de Rio Claro. Rio Claro, SP, 2010, p. 1-8.

Disponível em: <http://www.sepq.org.br/IVsipeq/anais/artigos/42.pdf>

Acesso em: 14/01/2015

MEGGIOLARO, Nathalia; BARREIRA, Cristiano Roque Antunes. Uma análise fenomenológica do sentido de dançar a dois. In: **Anais IV Seminário Internacional de Pesquisa e Estudos Qualitativos – SIPEQ**. Universidade Estadual Paulista – UNESP / Campus de Rio Claro. Rio Claro, SP, 2010, p. 1-9. Disponível em: <http://www.sepq.org.br/IVsipeq/anais/artigos/68.pdf>
Acesso em: 14/01/2015

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A estrutura do comportamento**. Trad.: Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo: sistematização da Técnica de Klauss Vianna**. São Paulo: Summus, 2007.

MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo. (Org.) **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Summus, 2006.

NEUHAUS, Heinrich. **El arte del piano**. Trad.: Guillermo González e Consuelo Martín Colinet. Madri: Real Musical, s. d.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Epistemologias do corpo: a filosofia e a arte como atos de significação. In: SOARES, Carmen Lúcia (Org.) **Pesquisas sobre o corpo: ciências humanas e educação**. Campinas, SP: Autores Associados; São Paulo: FAPESP, 2007, 81-99.

NUNES, Inaê de Proença; BARREIRA, Cristiano Roque Antunes. Algumas facetas da corporeidade em Edith Stein: contribuições para um novo horizonte do estudo da corporeidade. In: **Anais IV Seminário Internacional de Pesquisa e Estudos Qualitativos – SIPEQ**. Universidade Estadual Paulista – UNESP / Campus de Rio Claro. Rio Claro, SP, 2010, p. 1-8. Disponível em: <http://www.sepq.org.br/IVsipeq/anais/artigos/53.pdf>
Acesso em: 14/01/2015

OLIVEIRA, Luciane Paiva Alves de; OLIVEIRA, Marcus Aurélio Taborda. Corporalidade, trabalho e técnica: reflexões a partir da filosofia da história de Herbert Marcuse. In: **Comunicações – Revista do Programa de Pós-Graduação em Educação da Unicamp**. Campinas, SP: n. 1, jun. de 2006, p. 46-57. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-unimep/index.php/comunicacao/article/view/961/491>
Acesso em 02/07/2012

OLIVEIRA, Marcus Aurélio Taborda; OLIVEIRA, Luciane Paiva Alves de; VAZ, Alexandre Fernandez. Sobre corporalidade e escolarização: contribuições para a reorientação das práticas escolares da disciplina de Educação Física. In: **Pensar a Prática – Periódico científico da Faculdade de Educação Física da Universidade Federal de Goiás**. Goiânia: v. 11, n. 3, 2008, p. 303-318.
Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/fef/article/view/4344>
Acesso em 21/06/2012

OLIVIER, Giovanina Gomes de Freitas. **Um Olhar Sobre o Esquema Corporal, a Imagem Corporal, a Consciência Corporal e a Corporeidade**. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, 1995, 108 fls.

OTTONI, Giovanna Pereira; BARREIRA, Cristiano Roque Antunes. O método gnosiológico de Husserl como inspiração para a condução de entrevistas: contribuições conceituais para o desenvolvimento de pesquisas qualitativas de orientação fenomenológica. In: **Anais IV Seminário Internacional de Pesquisa e Estudos Qualitativos – SIPEQ**. Rio Claro, SP: Universidade Estadual Paulista – UNESP / Campus de Rio Claro, 2010, p. 1-10.

Disponível em: <http://www.sepq.org.br/IVsipeq/anais/artigos/43.pdf>

Acesso em: 14/01/2015

PARRY, Christopher B. Wynn. Managing the physical demands of musical performance. In: WILLIAMON, Aaron. **Musical excellence. Strategies and techniques to enhance performance**. Londres: Oxford University Press, 2006, p.

PEREIRA, Ana Cristina Carvalho. **Os gestos das mãos e a referenciação**: investigação de processos cognitivos na produção oral. Tese de Doutorado. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, 2010, 148 fls.

PIERCE, Alexandra. **Deepening musical performance through movement: the theory and practice of embodied interpretation**. Bloomington, EUA: Indiana University Press, 2007.

RANIERI, Leandro Penna; BARREIRA, Cristiano Roque Antunes. A entrevista fenomenológica. In: **Anais IV Seminário Internacional de Pesquisa e Estudos Qualitativos – SIPEQ**.

Universidade Estadual Paulista – UNESP / Campus de Rio Claro. Rio Claro, SP, 2010, p. 1-8.

Disponível em: <http://www.sepq.org.br/IVsipeq/anais/artigos/46.pdf>

Acesso em: 14/01/2015

RAY, Sonia; ANDREOLA, Xandra. O alongamento muscular no cotidiano de performer musical: estudos, conceitos e aplicações. In: **Revista Música Hodie**. Goiânia: v. 5, n. 1, 2005, p. 21-34.

RICHERME, Cláudio. **A técnica pianística. Uma abordagem científica**. São João da Boa Vista, SP: AIR Musical, 1996.

RISSET, Jean-Claude. Nouveaux gestes musicaux : quelques points de repère historiques. In : GENEVOIS, Hugues; VIVO, Raphaël de. (Org.) **Les nouveaux gestes de la musique**. Marseille, França : Éditions Parenthèses, 1999, p. 19-33.

RODRIGUES, Helena Maria; RODRIGUES Paulo Maria; CORREIA, Jorge Salgado. Communicative musicality as creative participation: From early childhood to advanced performance. In: MALLOCH, Stephen; TREVARTHEN, Colwyn (Ed.) **Communicative Musicality: exploring the basis of human companionship**. New York: Oxford University Press Inc., 2010, p. 585-610.

SÁ PEREIRA, Antonio. **Ensino moderno de piano: aprendizagem racionalizada**. 3. ed. São Paulo: Ricordi, 1964.

SANTIAGO, Patricia Furst; MEYEREWICZ, André Borges. Considerações peircinanas sobre o gesto na performance do Grupo UAKTI. In: **Per Musi**. Belo Horizonte: n. 20, 2009, p. 83-91.

SCHNEIDER, Albrecht. Music and Gestures: A Historical Introduction and Survey of Earlier Reserch. In: GODOY, Rolf Inge; LEMAN, Marc. **Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning**. New York, EUA: Routledge, 2010, p. 69-100.

SCHROEDER, Jorge Luiz. **Corporalidade musical: as marcas do corpo na música, no músico e no instrumento**. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, 2006, 246 fl.

_____. Conhecimento, prática e corporalidade musicais. In: **Anais do IV Simpósio de Cognição e Artes Musicais – SIMCAM**. São Paulo: 2008.

Disponível em: http://www.fflch.usp.br/dl/simcam4/anais_simcam4.htm

Acesso em 15/07/2012

_____. As marcas do corpo na música: a corporalidade como alicerce educacional. In: **Anais do XIV Encontro Anual da ABEM**. Belo Horizonte: 2005.

Disponível em: <http://www.abemeducaomusical.org.br/encontros.html>

Acesso em: 19/08/2012

SHEETS-JOHNSTONE, Maxine. **The Primacy of Movement**. 2 ed. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2011.

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

SILVEIRA, Rogério Zanon da; FISHER, Cleiton; OLIVIER, Marilene. A Fenomenologia como método de pesquisa: uma análise a partir dos trabalhos publicados nos principais eventos e revistas nacionais em administração - 1997 a 2008. In: **Anais do XXXIV Encontro da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Administração - ANPAD**. Rio de Janeiro: 2010, p. 1-16.

Disponível em:

http://www.anpad.org.br/diversos/trabalhos/EnANPAD/enanpad_2010/EOR/2010_EOR144_3.pdf

Acesso em: 17/01/15

SOARES, Carmen Lúcia (Org.) **Pesquisas sobre o corpo: ciências humanas e educação**. Campinas, SP: Autores Associados; São Paulo: FAPESP, 2007.

_____. Corpo, conhecimento e educação. In: SOARES, Carmen Lúcia (Org.) **Corpo e história**. 3. ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2006, 109-129.

SOUZA, Osmar de. Abordagens fenomenológico-hermenêuticas em pesquisas educacionais. In: **Revista Contrapontos**. Itajaí, SC: Universidade do Vale do Itajaí – Univali, nº 1, jan/jun, 2001, p. 31-38.

SOUZA JÚNIOR, Marcílio Barbosa Mendonça de; MELO, Marcelo Soares Tavares de; SANTIAGO, Maria Eliete. A análise de conteúdo como forma de tratamento dos dados numa pesquisa qualitativa em Educação Física escolar. In: **Revista Movimento**, Porto Alegre, v. 16, n. 03, julho/setembro, 2010, p. 32-49.

TIHANOV, Galin. A importância do grotesco. In: **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso**. São Paulo: v. 7, n. 2, 2012, p. 166-180.
Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/bakhtiniana>. Acesso em 31/12/2013

TREVARTHEN, Colwyn; DELAFIELD-BUTT; Jonathan, SCHÖGLER, Benjamin. Psychobiology of Musical gesture: Innate Rhythm, Harmony and Melody in Movements of Narration. In: GRITTEN, Anthony; KING, Elaine (Ed.). **New perspectives on Music and gesture**. Surrey, England: Ashgate Publishing Limited, 2011, p. 11-44.

TRIVIÑOS, Augusto Nivaldo Silva. **Introdução à pesquisa em ciências sociais**. São Paulo: Atlas, 2007.

USZLER, Marianne; GORDON Stewart; MACH Elyse. **The well-tempered keyboard teacher**. New York: Schimer Books, 1995.

VAZ, Alexandre Fernandez. Corporalidade e formação na obra de Theodor W. Adorno: questões para a reflexão crítica e para as práticas corporais. In: **Revista Perspectiva**. Florianópolis: v. 22, jul./dez. 2004, p. 21-49.
Disponível em: <http://www.ced.ufsc.br/nucleos/nup/perspectiva.html>
Acesso em: 15/07/2012

WANDERLEY, Marcelo M. Les Nouveaux gestes de la Musique: Rapport Interne. IRCAM – Groupe Analyse/Synthèse. In: **Colloque International**, Marseille, France, 1997, p. 1-29.
Disponível em:
<http://recherche.ircam.fr/anasyn/wanderle/Gestes/Externe/nouveauxgestes.pdf>
Acesso em: 15/06/2014

ZAGONEL, Bernadete. **O que é gesto musical**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência**. 3. ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2006.

ZAVALA, Irene Porzio. **As inter-relações entre os gestos musicais e os gestos corporais na construção da interpretação da peça para piano solo “Sul Re” de Héctor Tosar**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, 2012, 120 fls.

APÊNDICE I

A REDUÇÃO DA FALA DE SEIS PARTICIPANTES A PARTIR DO QUADRO9 (p. 135) E QUE ILUSTRA AS DUAS TENDÊNCIAS EMERGENTES DE ABORDAGENS

NA CONSTRUÇÃO DA TÉCNICA PIANÍSTICA NO GRUPO INVESTIGADO

O quadro 10 apresenta a redução da fala dos quatro participantes que compartilham com **P7** a mesma visão de abordagem na construção da técnica pianística.

	P2	P4	P5	P6
A CONSTRUÇÃO DA TÉCNICA PIANÍSTICA	É norteada pela construção da sonoridade que deseja expressar vinculada ao texto musical.	É norteada pela prática de exercícios de mecanismo.	É norteada pela prática de exercícios de mecanismo.	É norteada pela prática de exercícios de mecanismo.
CONCEITUA TÉCNICA	Concebe técnica como uma ferramenta a favor da expressividade e da construção da sonoridade. Acredita que técnica e expressão possuem uma relação de cooperação.	Concebe técnica como um mecanismo fundamentado na organização do movimento. Compreende que a técnica é aprendida, mas que a expressão pode ser intuitiva. Acredita que a técnica “aumenta” a expressividade, porém também crê na concepção de técnica dissociada da expressão.	Concebe técnica como ausência de dificuldade. Acredita que a técnica não precisa de uma longa construção nas pessoas que tem facilidade. Compreende técnica e expressão em um ideal de associação, mas ao mesmo tempo acredita que nos momentos de estudo esta relação também possa ser dissociada.	Concebe técnica como um conjunto de ferramentas que propicia extrair as possibilidades sonoras e expressivas do instrumento. Possui um entendimento de técnica e expressão em uma relação unida e acredita que sua visão sobre esta relação ainda esteja em construção.
PRÁTICAS	Cria exercícios a partir do texto musical para resolver problemas técnicos ou ajudar na aprendizagem do repertório. Dedicar atenção ao estudo da produção da sonoridade que deseja.	Pratica exercícios de mecanismo e estuda nas peças os elementos interpretativos e expressivos. No caso de alguma dificuldade específica, busca um estudo para resolver a dificuldade.	Pratica exercícios de mecanismo. Estuda técnica, interpretação e expressão separadamente.	Pratica exercícios de mecanismo antes de estudar o repertório.

DIFICULDADES OU DESAFIOS	Habilidades digitais nos 4 ^o e 5 ^o dedos. Habilidade de tocar rápido. Agilidade e destreza na mão oposta à dominância. Execução de saltos com acordes e oitavas.	Habilidades digitais nos 4 ^{os} e 5 ^{os} dedos. Habilidade de tocar rápido. Falta de identificação com alguns compositores e estilos musicais.	Habilidades digitais nos 4 ^o e 5 ^o dedos. Habilidade de tocar rápido. Agilidade e destreza na mão oposta à dominância e com o desenvolvimento técnico de modo geral.	Habilidade de tocar rápido. Relatou possuir muita dependência em suas habilidades digitais por ter facilidade digital.
CRENÇAS	Em facilidades e dificuldades genéricas comuns a todos os pianistas.	Em facilidades de identificação com estilos musicais.	Em facilidades e dificuldades claramente individuais. Externou crença em talento musical e musicalidade inata.	Externou crenças sobre facilidades e dificuldades genéricas comuns a todos os pianistas.
QUER DESENVOLVER	O refinamento da pedalização, aprimorar a produção da sonoridade, a execução de saltos com acordes e oitavas e agilidade na mão oposta à dominância.	A ampliação das habilidades digitais, igualdade de peso entre os dedos, força nos 4 ^o e 5 ^o dedos, habilidade de tocar rápido e ampliar a paleta de dinâmicas e de timbres.	A ampliação das habilidades digitais, refinar a pedalização, ampliar a paleta de dinâmicas e de timbres, aprimorar a produção da sonoridade, agilidade na mão oposta a dominância, leitura musical e leitura à primeira vista, a execução de escalas e trinados na mão oposta a dominância.	A percepção do corpo como um conjunto.
O GESTO MUSICAL	Não está presente em suas práticas. Percebe a construção de movimentos como a realização de uma <i>coreografia</i> .	Não está presente em suas práticas. Acredita que organizar movimentos facilite a construção da técnica. Relaciona a construção de movimentos com o controle dos polos de tensão e relaxamento corporal. Relatou que elabora os movimentos a partir do toque distribuindo o peso do corpo e dos dedos de	Não está presente em suas práticas. Relatou que constrói os movimentos que executa observando outros pianistas, que às vezes alguém lhe ensina e que às vezes os elabora espontaneamente. Acredita que para algumas pessoas a habilidade de construir movimentos	Não está presente em suas práticas. Externou sentir necessidade de aprofundar seus conhecimentos acerca da elaboração de movimentos na construção da técnica. Acredita que a maneira com que o movimento é produzido possa transmitir mais musicalidade. Relatou que

		acordo com o efeito sonoro que deseja. Acredita que a produção de movimentos desnecessários possa prejudicar a execução.	possa ser natural e proveniente do talento musical.	elabora os movimentos quase que de forma instintiva e que se pauta muito pela sonoridade que pretende atingir, trabalhando o corpo a partir deste parâmetro.
A PERCEÇÃO DO CORPO NA APRECIÇÃO DOS VÍDEOS	De forma fracionada.	De forma fracionada.	De forma fracionada.	De forma fracionada.
A PERCEÇÃO DO CORPO NA ATIVIDADE PIANÍSTICA	Como um meio ou uma ferramenta. Considera relevante o papel do corpo na execução a partir de ideia de corpo saudável. Faz um link entre corpo e dança.	Como um meio ou uma ferramenta. Externou a crença de que na relação de corpo e técnica necessitamos saber aonde se quer chegar (resultado) e conhecer a maneira de chegar naquilo (técnica) pra utilizar o corpo. Possui uma ideia de corpo como um mecanismo e explanou uma visão de corpo e indivíduo como uma máquina na atividade musical.	Como um meio ou uma ferramenta. Define o papel do corpo na execução a partir de uma visão holística, porém externou a crença de que o trabalho técnico a partir da interação entre corpo e piano seja um processo longo e difícil e que a expressividade corporal não seja realmente necessária e possa se mostrar exagerada. Considera relevante o papel do corpo na execução a partir de ideia de corpo saudável.	Como um meio ou uma ferramenta. Um corpo à disposição e subordinado à técnica. Compreende que a musicalidade está no corpo, e crê ser necessário, entender o corpo como um instrumento a favor da expressividade. Externou uma noção de corpo à disposição do pianista, e que este, precisa do corpo para se desenvolver. Expôs uma noção de corpo saudável, comparando a atividade pianística com a de atletas.
EXPERIÊNCIAS COM DORES, FADIGA OU LESÕES	Experienciou dores ao desenvolver uma lesão nos ombros. Relatou fadiga após um tempo de estudo prolongado.	Experiencia dores na mão direita para tocar a peça que sente desconforto físico.	Experienciou dores nos antebraços.	Experienciou dores na coluna cervical.
A VISÃO DO CORPO NA	Externou o cerceamento do	Externou o cerceamento do	Externou o cerceamento	Não externou percepções

PERFORMANCE	corpo na performance ao relatar que exageros corporais no palco possam ser um excesso de teatrismo. Manifestou uma expressão corporal inibida do pianista em performance associada a centralidade da Música: <i>“o importante aqui é a música e se a música está boa. Mas sim, claro, tem alguns recursos que... talvez cênicos que a gente possa usar”</i> .	corpo na performance ao relatar que exageros corporais no palco possam: <i>“atrapalhar a execução.”</i> .	do corpo na performance ao relatar que exageros corporais no palco: <i>“Eu acho que tem tipo uma linha muito tênue pra chegar no exagero, no ridículo”</i> .	negativas da expressão corporal na performance.
DESEJA	Se expressar com o corpo, compreender a música e atribuir um significado a ela, bem como tocar com facilidade.	Sentir-se confortável com o próprio corpo e com o piano.	Adquirir conhecimentos anatômico-fisiológicos sobre o corpo.	Sentir-se confortável com o próprio corpo em uma relação que descreve como liberdade.

QUADRO10 – QUATRO PARTICIPANTES QUE COMPARTILHAM COM **P7** A MESMA VISÃO DE ABORDAGEM NA CONSTRUÇÃO DA TÉCNICA PIANÍSTICA

O quadro 11 apresenta a redução da fala dos dois participantes que compartilham com **P3** a mesma visão de abordagem na construção da técnica pianística.

	P1	P8
A CONSTRUÇÃO DA TÉCNICA PIANÍSTICA	É norteada por uma abordagem corporal-gestual e também pela prática de exercícios de mecanismo.	É norteada por uma abordagem corporal-gestual e pela construção de movimentos facilitadores.
CONCEITUA TÉCNICA	Como facilidade e naturalidade na execução. Crê que 90% da técnica, fundamentam-se na construção do gesto musical e 10% na prática de técnica	Como o meio para reproduzir a partitura. Relatou que com a mudança de orientação técnica a partir do ingresso na Universidade (de uma abordagem digital para uma

	pura. Acredita que a técnica necessita de treinamento para ser desenvolvida e que a técnica não está dissociada da expressão.	abordagem corporal-gestual e de produção de movimentos facilitadores) modificou sua compreensão acerca da relação entre técnica e expressão e acredita que sua visão ainda esteja em construção.
PRÁTICAS	Organiza o estudo alternando uma hora de trabalho no repertório (“90% na construção de gestos musicais”) com meia hora de exercícios de mecanismo (“10% de técnica pura” a fim de desenvolver habilidades digitais e a construção de padrões).	Cria exercícios a partir do texto musical baseado em exemplos ou em modelos.
DIFICULDADES OU DESAFIOS	Habilidades digitais nos 4 ^o e 5 ^o dedos e com o desenvolvimento técnico de modo geral.	Execução de polifonia.
CRENÇAS	Em facilidades e dificuldades genéricas comuns a todos os pianistas. Externou crença em talento musical e musicalidade inata.	Em facilidades e dificuldades genéricas comuns a todos os pianistas e facilidades e dificuldades individuais.
QUER DESENVOLVER	A capacidade de ler o gesto musical na partitura e organizá-lo fisicamente.	A percepção do corpo como um conjunto, aprimorar a construção de movimentos, ampliar a flexibilidade corporal, dominar os polos de tensão e relaxamento, aperfeiçoar a execução de polifonia, e se libertar de

		amarras psicológicas.
O GESTO MUSICAL	Presente em suas práticas como o elemento principal na construção da técnica pianística. Conecta o papel do movimento na construção da técnica com fluência rítmica corporal. Mencionou que organiza os movimentos que realiza no piano experimentando, sentindo suas reações corporais, a partir da métrica da peça ou de eventos do texto.	Presente em suas práticas como o elemento de construção da técnica pianística. Utiliza a palavra movimento como sinônimo de gesto e acredita que o movimento organizado na construção da técnica facilita o trabalho a ser desenvolvido e que torna a tarefa mais natural.
A PERCEÇÃO DO CORPO NA APRECIÇÃO DOS VÍDEOS	De forma fracionada.	De forma fracionada.
A PERCEÇÃO DO CORPO NA ATIVIDADE PIANÍSTICA	Externou crença na centralidade do corpo na construção da técnica pianística. Organiza e articula o corpo a partir do ritmo e concebe que a métrica e o pulso devam ser sentidos pelo corpo. Possui uma visão holística do corpo e faz um link entre corpo e dança.	Externou crença na centralidade do corpo na construção da técnica. Acredita na técnica construída a partir das vivências corporais e explicou que a técnica construída a partir das sensações físicas proporciona um sentir melhor e um fazer melhor, porque produz mais sentido. Crê que este caminho proporciona o trabalho com as questões subjetivas da música e com as questões interpretativas, de forma mais natural.

EXPERIÊNCIAS COM DORES, FADIGA OU LESÕES	Experienciou dores ao desenvolver uma lesão no punho direito (tendinite).	Não relatou experiências com dores, fadiga ou lesões.
A VISÃO DO CORPO NA PERFORMANCE	Não externou percepções negativas da expressão corporal na performance.	Não externou percepções negativas da expressão corporal na performance.
DESEJA	Construir uma correspondência entre o gesto musical (partitura) e o gesto físico (corporal).	Construir uma integração entre seu corpo e o instrumento.

QUADRO11 – DOIS PARTICIPANTES QUE COMPARTILHAM COM P3 A MESMA VISÃO DE ABORDAGEM NA CONSTRUÇÃO DA TÉCNICA PIANÍSTICA

APÊNDICE II

Caro aluno

Estou em busca de participantes voluntários para realizar minha pesquisa de Doutorado. O assunto é sobre a construção da técnica pianística. Abaixo descrevo o protocolo da pesquisa, caso você aceite participar.

PROCOLO DA PESQUISA:

A participação seria de **um** encontro de aproximadamente **2h e 15 min**. O dia será combinado previamente com o participante de acordo com sua disponibilidade.

Neste encontro desenvolveríamos as seguintes etapas:

- 1) Filmagem e gravação de uma obra do repertório, escolhida pelo participante, em que este afirma **se sentir confortável** (fisicamente) para tocar;
- 2) Filmagem e gravação de uma obra do repertório, escolhida pelo participante, em que este afirma **não se sentir confortável** (fisicamente) para tocar;
- 3) Filmagem e gravação de um trecho ou seção de uma peça, em fase de aprendizagem e escolhida pelo participante, em que este afirma ter **facilidade** técnica em sua execução;
- 4) Filmagem e gravação de um trecho ou seção de uma peça, em fase de aprendizagem e escolhida pelo participante, em que este afirma ter **dificuldade** técnica em sua execução;
- 5) Apreciação dos vídeos pelo participante;
- 6) uma entrevista filmada e gravada.

As obras são escolhidas pelo participante.

A identificação do participante é **totalmente sigilosa**, e se for de sua escolha, sua **imagem será preservada** nos vídeos com uma tarja cobrindo seus olhos.

Em nenhum momento seu nome será citado no trabalho de Tese ou em qualquer situação em que o material da Tese seja divulgado.

A entrevista será transcrita posteriormente não sendo utilizada a gravação em que a sua voz possa ser identificada.

Você assinará um Termo de Compromisso Livre e Esclarecido liberando as imagens para uso acadêmico/científico e receberá um Termo de Compromisso assinado por mim com o comprometimento de total sigilo sobre sua identidade, se for esta a sua escolha.

Estarei sempre disponível para sanar eventuais dúvidas anteriores e posteriores a participação.

A participação é voluntária, porém creio que é uma boa experiência para quem pretende fazer um Mestrado e/ou Doutorado futuramente.

Muitas Dissertações e Teses necessitam de “trabalho de campo” e isso é um aprendizado em como proceder com uma metodologia de pesquisa.

A entrevista propõe questões bem interessantes sobre técnica pianística que poderão trazer boas reflexões para a sua prática.

Agradeço imensamente se você puder se disponibilizar.

Atenciosamente,

Margareth Milani – (41) 3339-1839 / (41) 9102-3259

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO - TCLE ¹

Eu, _____ estou sendo convidado a participar de um estudo denominado “*Corporalidade, gesto musical e técnica pianística: vivências, visões e conceitos de estudantes de cursos de graduação em música/bacharelado em piano*”, que está sendo conduzido por: Margareth Maria Milani, aluna do Curso de Doutorado em Práticas Interpretativas/Piano da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Catarina Leite Domenici.

Para realizar a pesquisa serão desenvolvidos processos de coleta de dados com a finalidade conhecer e compreender as visões, percepções e conceitos que emergem da fala de estudantes de Cursos de Graduação em Música/Bacharelado em Piano, acerca das práticas performáticas em relação à construção da técnica pianística, a partir de concepções que entrelaçam corporalidade e gesto musical.

As etapas compreendem: 1) filmagem e gravação de performances ao piano em oito tomadas. As filmagens serão feitas de corpo inteiro, de meio corpo e em close de mãos e dedos. Posteriormente os vídeos sofrerão formatação técnica a fim de preservar a identidade facial do participante ocultando seus olhos com uma tarja, caso o participante considere necessário. 2) entrevista constituída em três etapas. A primeira etapa compreende cinco questões acerca da escolha das peças filmadas. A segunda etapa compreende cinco questões, em que o participante fará uma análise/apreciação de sua execução após assistir os vídeos. A terceira etapa compreende uma entrevista fenomenológica com 24 questões sobre técnica pianística, corpo, gesto musical e algumas questões pertinentes à vida musical e aos planos futuros do participante.

A minha participação no referido estudo será: 1) escolher e executar uma obra do meu repertório em que me sinto confortável fisicamente para tocar, em filmagem de corpo inteiro; 2) escolher e executar uma obra do meu repertório em que não me sinto confortável fisicamente para tocar, em filmagem de corpo inteiro; 3) escolher e executar um trecho ou seção de uma peça que se encontra em fase de aprendizagem em que tenho facilidade técnica em sua execução, em filmagem de corpo inteiro, de meio corpo e em close de mãos e dedos; 4) escolher e executar um trecho ou seção de uma peça que se encontra em fase de aprendizagem em que tenho dificuldade técnica em sua execução, em filmagem de corpo inteiro, de meio corpo e em close de mãos e dedos. Estas escolhas foram feitas previamente a partir de contato via e-mail, sem intervenção do pesquisador e de minha responsabilidade, apenas no contato via e-mail pude tirar dúvidas acerca da proposição para poder fazer minhas escolhas.

Em seguida responderei questões acerca das minhas escolhas, farei a análise/apreciação dos meus vídeos após assisti-los. Também responderei questões gerais sobre técnica pianística, corpo, gesto musical e algumas questões pertinentes à minha vida musical e aos meus planos futuros como musicista.

¹ Este Termo de Consentimento Livre e esclarecido segue as Diretrizes e Normas Regulamentadoras de Pesquisas Envolvendo Seres Humanos estabelecidos pela Resolução 196/96 do Conselho Nacional de Saúde.

Estou ciente de que minha privacidade será respeitada, ou seja, meu nome ou qualquer outro dado ou elemento que possa, de qualquer forma, me identificar, será mantido em sigilo. Também fui informado de que posso me recusar a participar do estudo ou retirar meu consentimento a qualquer momento, sem precisar justificar, e de que, por desejar sair da pesquisa, não sofrerei qualquer prejuízo.

Fui avisado de que me é garantido o livre acesso a todas as informações e esclarecimentos adicionais sobre o estudo e suas consequências, enfim, tudo o que eu queira saber antes, durante e depois da minha participação. Sei, também, que partes desse trabalho poderão ser apresentadas em salas de aula, congressos e outros encontros científicos, ou seja, os resultados da pesquisa poderão ser comunicados em ambientes de estudo como forma de contribuição para a construção de conhecimentos sobre o assunto que foi estudado.

Fui alertado de que poderei sofrer possíveis riscos durante a sessão de coleta de dados que seriam: potencial constrangimento com a presença da pesquisadora e da filmadora na sessão de filmagem dos vídeos; potencial constrangimento ao executar as peças musicais, principalmente a peça onde relato não me sentir confortável fisicamente para tocar e o trecho ou seção da peça que relato ter dificuldade técnica para executar; possível cansaço durante a sessão; potencial constrangimento em relação às perguntas contidas na Entrevista.

Fui orientado que caso eu perceba alguma destas situações acima relatadas, poderei interromper a qualquer momento a dinâmica da sessão e ser liberado sem qualquer tipo de represália ou retaliação.

Também fui orientado sobre os possíveis benefícios em participar desta pesquisa que seriam: um incentivo à pesquisa durante meu curso de graduação como uma ferramenta para a elaboração de novos conhecimentos; a oportunidade de ter uma experiência em como proceder com uma metodologia de pesquisa e em como elaborar e organizar a coleta de dados no campo; a criação de uma nova ferramenta de estudo do piano a partir da filmagem de vídeos e sua posterior análise; e que as perguntas propostas durante a Entrevista poderão suscitar reflexões acerca da temática, que podem contribuir, mesmo que indiretamente, em minha formação de pianista.

Enfim, tendo sido orientado quanto ao teor de todo o aqui mencionado e compreendido a natureza e o objetivo do já referido estudo, manifesto meu livre consentimento em participar, estando totalmente ciente de que não há nenhum valor econômico a receber ou a pagar por minha participação.

Concordo em ser filmado SIM NÃO

Concordo em ser gravado SIM NÃO

Aceito participar da entrevista SIM NÃO

Concordo que minhas imagens sejam mostradas em congressos e outros encontros científicos
SIM NÃO

Considero necessário que minha imagem seja preservada por uma tarja em meus olhos
SIM NÃO

Contato:

Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – CEP/UFRGS

Av. Paulo Gama, 110 – Sala 317

Prédio Anexo 1 da Reitoria – Campus Centro

Porto Alegre/RS – CEP: 90040-060

(51) 3308-3738

E-mail: etica@propesq.ufrgs.br

Contato:

Margareth Maria Milani

(41) 3339-1839

(41) 9102-3259

E-mail: margarethmilani@onda.com.br

Curitiba, _____ de novembro de 2015.

MARGARETH MARIA MILANI

ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA E ORGANIZADA EM DUAS PARTES

1ª PARTE – O SENTIR-SE NA PERFORMANCE

- 1) Na obra (___), que faz parte do seu repertório, você poderia descrever a sensação de sentir-se confortável fisicamente ao tocá-la?
- 2) Na obra (___), que faz parte do seu repertório, você poderia descrever a sensação de sentir-se desconfortável fisicamente ao tocá-la?
- 3) Na peça (___), em que você ainda se encontra em fase de aprendizagem, porque você considera este trecho e/ou seção como sendo de execução técnica acessível ou fácil para você?
- 4) Na peça (___), em que você ainda se encontra em fase de aprendizagem, porque você considera este trecho e/ou seção como sendo de execução técnica difícil para você?
- 5) Você acredita que outros pianistas também teriam as mesmas facilidades e a mesmas dificuldades que você?
- 6) Como você se vê tocando essa obra no futuro, após elas estarem ‘prontas’? A sensação é de conforto? A sensação é de facilidade?
- 7) De que maneira você pretende atingir conforto corporal e facilidade técnica para tocar? De que maneira você pretende atingir esses resultados? Quais serão suas estratégias?

2ª PARTE – O VER-SE NA PERFORMANCE

(Análise dos vídeos após o participante assistir todos os vídeos em silêncio)

- 1) Você já observou vídeos em que está tocando?
- 2) Como você se sente assistindo seus vídeos?
- 3) O que você observou em relação ao seu corpo?
- 4) O que você observou em relação à sua postura, seus braços, ombros, mãos e dedos?
- 5) O que você percebeu de diferente em relação à obra em que você se sente confortável para tocar em relação à obra em que você se sente desconfortável para tocar?
- 6) O que você percebeu de diferente no trecho que considera de execução técnica acessível ou fácil em relação ao trecho que considera de execução técnica difícil?

- 7) Os vídeos confirmaram o que você esperava de sua execução? Você se surpreendeu em algum aspecto? De forma positiva? De forma negativa?

ENTREVISTA FENOMENOLÓGICA

BLOCO 1 – Aproximação com a história de vida

- 1) Qual sua relação com a Música?
- 2) O que representa na sua vida tocar piano?
- 3) Como você se vê atuando profissionalmente como pianista?

BLOCO 2 – Conceitos e construtos sobre técnica pianística

- 4) O que é técnica pianística para você?
- 5) De que forma você trabalha a técnica pianística em seu estudo diário?
- 6) Quais são os elementos que você acredita serem importantes para o desenvolvimento da técnica pianística?
- 7) Quais são suas facilidades e seus desafios?
- 8) Que habilidades técnicas você gostaria de desenvolver ou aperfeiçoar?
- 9) Você pratica exercícios técnicos no piano? Que tipo?
- 10) Qual sua opinião sobre estes exercícios? Eles trazem o resultado esperado?
- 11) Você acredita que os exercícios técnicos dão os mesmos resultados para todas as pessoas?
- 12) O que você considera ser virtuosismo?
- 13) O ingresso na universidade trouxe algum impacto para a sua técnica?

BLOCO 3 – A presença do corpo na construção da técnica pianística e do conceito de corporalidade

- 14) O que você pensa sobre o papel do corpo na execução musical?
- 15) Como você define a relação entre o corpo e a técnica pianística?

- 16) O que você pensa sobre a técnica pianística ser trabalhada a partir da interação entre o corpo e o piano?
- 17) O que é para você consciência corporal?
- 18) Você acredita que a consciência do corpo interfere no trabalho técnico?
- 19) Você acha que ter consciência do corpo ajuda a ter consciência de si mesmo?
- 20) Como você sente seu corpo quando toca piano? Que sensações corporais você percebe?
- 21) Você tem lembrança de algum momento especial em que se sentiu conectado corporalmente ao piano durante uma performance?
- 22) Você sentiu em algum momento todo o corpo participando da ação pianística?
- 23) Você se lembra de ter tido durante sua vivência musical um “despertar” para corpo na técnica pianística?
- 24) O que você acredita serem suas individualidades corporais?
- 25) Você acha que a maneira como você relaciona seu corpo com o piano reflete na maneira como você relaciona seu corpo com outros campos da sua vida ou vice-versa?
- 26) Você acha que as vivências e as experiências que temos na nossa vida ficam marcadas no nosso corpo?
- 27) Como você descreveria sua relação corporal com o piano?
- 28) Como você gostaria que fosse a sua relação corporal com o piano?
- 29) O que você pensa sobre expressar a música com o corpo?
- 30) De que modo você imagina que se expressa corporalmente quando toca?
- 31) Você pensa que a relação do corpo com o piano é igual para todos os pianistas?

BLOCO 4 – A presença do movimento e do gesto musical na construção da técnica pianística

- 32) O que você pensa sobre o papel do movimento consciente e organizado na técnica pianística?
- 33) Você acha que saber como construir movimentos possibilita o desenvolvimento da técnica pianística?

- 34) Você acredita que o movimento utilizado pode modificar a sonoridade produzida?
- 35) Como você elabora os movimentos que executa ao piano?
- 36) Como você define gesto musical?
- 37) Você acredita que gesto musical e movimento tem o mesmo significado? Qual seria a diferença?
- 38) Você acha que o gesto musical pode expressar sentimentos e ideias durante uma performance?
- 39) Como o gesto musical poderia contribuir para a construção da técnica pianística?
- 40) Como os gestos pianísticos poderiam ser estudados?

BLOCO 5 – A visão e os significados que os participantes atribuem ao corpo e ao gesto musical em sua *práxis*

- 41) Qual a sua opinião sobre a construção da técnica pianística baseada na interação entre o corpo e o piano e na organização do gesto musical?
- 42) Faz sentido para você, trabalhar a técnica pianística a partir da relação Música, corpo e gesto musical?
- 43) Você acredita que pensar sobre esta relação poderia trazer resultados na sua formação técnica?
- 44) Que tipo de relação entre a música, o corpo e o gesto musical você gostaria de ter?
- 45) Como você vê a relação entre técnica e expressão?
- 46) Você acredita que podemos trabalhar o gesto musical e a nossa interação corporal com o piano da mesma maneira em relação a qualquer repertório? Poderia existir diferença neste trabalho dependendo da peça a ser executada?

BLOCO 6 – Outras ideias expressadas

- 47) Em relação a estas questões que te propus nesta entrevista, você já havia refletido sobre elas anteriormente? Alguma delas te chamou particularmente a atenção?
- 48) Se você fosse analisar seus vídeos após esta entrevista você acredita que poderia ter comentários diferentes dos anteriores? Você teria alguma perspectiva diferente?

- 49) Você gostaria de fazer mais algum comentário ou expressar outras ideias que você tem sobre técnica pianística?
- 50) Agora se imagine como um pianista feliz e realizado, que sentimentos esta imagem desperta em você?

ANEXO



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: Corporalidade, Gesto Musical e Técnica Pianística: vivências, visões e conceitos de estudantes de Cursos de Graduação em Música/Bacharelado em Piano.

Pesquisador: Margareth Maria Milani

Área Temática:

Versão: 3

CAAE: 49186615.2.0000.5347

Instituição Proponente: ESCOLA DE MUSICA E BELAS ARTES DO PARANA

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 1.373.119

Apresentação do Projeto:

A proponente é estudante de doutorado na UFRGS e professora na Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP). Devido à inexistência de CEP no local de origem, a UFRGS está apontada como co-participante, mas faz a avaliação principal do projeto.

Objetivo da Pesquisa:

Através de filmagens e entrevistas feitas com estudantes de Cursos de Graduação em Música/Bacharelado em Piano conhecer e compreender as visões, percepções e os conceitos que emergem da fala desses estudantes acerca das práticas performáticas em relação à construção da técnica pianística, a partir de concepções que entrelaçam corporalidade e gesto musical.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Havia pendência relatada em parecer anterior [a saber: No TCLE deve ser acrescentado item que alerte para riscos (Por exemplo: potencial constrangimento ao executar as peças musicais, principalmente considerando-se a peça onde o participante relata "não se sentir confortável" ou "ter dificuldade técnica"; possível cansaço, etc)]

Endereço: Av. Paulo Gama, 110 - Sala 317 do Prédio Anexo 1 da Reitoria - Campus Centro

Bairro: Farroupilha

CEP: 90.040-060

UF: RS

Município: PORTO ALEGRE

Telefone: (51)3308-3738

Fax: (51)3308-4085

E-mail: etica@propesq.ufrgs.br



Continuação do Parecer: 1.373.119

Pendência adequadamente respondida.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

Havia pendência em parecer anterior, a qual foi adequadamente respondida:

Por envolver dois grupos de estudantes [Grupo EMBAP/UNESPAR: 4 participantes, sendo estes, dois alunos de 1º ano e dois alunos de 4º ano, do Curso Superior de Instrumento/Piano; 2) Grupo UFRGS: 4 participantes, sendo estes, dois alunos de 1º ano e dois alunos de 4º ano, do Curso Bacharelado em Música/Piano.], em duas instituições distintas, é necessário encaminhar cartas de concordância de ambas as instituições (ambas as cartas foram anexadas à Plataforma Brasil).

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

O TCLE foi reestruturado adequadamente.(RG de participantes foi removido, endereço dos proponentes foi inserido). Os riscos foram adequadamente reportados aos participantes.

As cartas de concordância das instituições participantes foram anexadas.

Os demais termos de apresentação obrigatória já constavam nas versões anteriores do projeto.

Recomendações:

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

O projeto encontra-se em condições de aprovação.

Considerações Finais a critério do CEP:

Aprovado.

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_583425.pdf	26/10/2015 20:51:13		Aceito
Outros	carta_de_concordancia_embap.pdf	26/10/2015 20:50:29	Margareth Maria Milani	Aceito
Outros	carta_de_concordancia_comgrad_ufrgs.pdf	26/10/2015 20:50:00	Margareth Maria Milani	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE_corrigido.pdf	26/10/2015 20:48:51	Margareth Maria Milani	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	projeto_integral.pdf	05/09/2015 18:56:20	Margareth Maria Milani	Aceito
Outros	projeto_integral.pdf	05/09/2015	Margareth Maria	Aceito

Endereço: Av. Paulo Gama, 110 - Sala 317 do Prédio Anexo 1 da Reitoria - Campus Centro

Bairro: Farroupilha

CEP: 90.040-060

UF: RS

Município: PORTO ALEGRE

Telefone: (51)3308-3738

Fax: (51)3308-4085

E-mail: etica@propesq.ufrgs.br



UNIVERSIDADE FEDERAL DO
RIO GRANDE DO SUL / PRÓ-
REITORIA DE PESQUISA -



Continuação do Parecer: 1.373.119

Outros	projeto_integral.pdf	18:54:30	Milani	Aceito
Outros	entrevista.pdf	05/09/2015 18:53:51	Margareth Maria Milani	Aceito
Folha de Rosto	folha_de_rosto.pdf	05/09/2015 18:50:53	Margareth Maria Milani	Aceito
Folha de Rosto	folha_de_rosto.pdf	05/09/2015 18:44:42	Margareth Maria Milani	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

PORTO ALEGRE, 17 de Dezembro de 2015

Assinado por:
MARIA DA GRAÇA CORSO DA MOTTA
(Coordenador)

Endereço: Av. Paulo Gama, 110 - Sala 317 do Prédio Anexo 1 da Reitoria - Campus Centro

Bairro: Farroupilha

CEP: 90.040-060

UF: RS

Município: PORTO ALEGRE

Telefone: (51)3308-3738

Fax: (51)3308-4085

E-mail: etica@propesq.ufrgs.br

margareth milani

De: "Equipe Plataforma Brasil" <plataformabrasil@saude.gov.br>
Data: sábado, 2 de janeiro de 2016 02:35
Para: "Margareth Maria Milani" <margarethmilani@onda.com.br>
Assunto: PLATBR - Comunicado de Início de Projeto

Sr. (a) Pesquisador (a),

O projeto Corporalidade, Gesto Musical e Técnica Pianística: vivências, visões e conceitos de estudantes de Cursos de Graduação em Música/Bacharelado em Piano. com número CAAE 49186615.2.0000.5347, tem data de início prevista para 31/10/2015. Esta mensagem é meramente informativa e baseada na data da primeira etapa descrita no cronograma aprovado. Por favor, ignore-a se não fizer sentido para a corrente situação do projeto de pesquisa.

Atenciosamente,

Plataforma Brasil

www.saude.gov.br/plataformabrasil

plataformabrasil@saude.gov.br

Esta é uma mensagem automática. Favor não responder este e-mail.

Nenhum vírus encontrado nessa mensagem.

Verificado por AVG - www.avgbrasil.com.br

Versão: 2016.0.7294 / Banco de dados de vírus: 4489/11330 - Data de Lançamento: 01/05/16