

Corpo percussivo e som em movimento: a prática da música corporal

Amanda A. Goes
(Universidade de Aveiro, Portugal)

Resumo: Este artigo visa abordar e apresentar aspectos que permitam explorar o conceito de música corporal, bem como um breve mapeamento sobre os principais grupos que utilizam este conceito diretamente nas suas práticas musicais, falando também sobre a visibilidade da prática em relação aos eventos culturais e “performativos”. Também se abordará o processo de concretização e externalização da música corporal, partindo da intenção de desconstruir a ideia de instrumentalização do corpo e, nesse sentido, trazer o questionamento: o que, na música e em música, não é um processo *musicorporal*, onde mente e corpo jamais serão desintegrados e os processos cognitivos musicais sejam desenvolvidos inicialmente pelas percepções corporais em diálogo com o mundo.

Palavras chave: Percussão corporal. Música corporal. Mente incorporada.

Body Percussion and Sound in Movement: the Practice of Body Music

Abstract: This article aims to explore the concept of body music and present a brief mapping of the major artists that use body music directly in their musical practice, while also discussing its visibility in relation to cultural and performance events. The article will also address the process of externalizing and giving form to body music. With the purpose of deconstructing the idea of creating an instrument from the human body, the question becomes, what is it, in music and about music that is not a body-music process, where mind and body will never be de-integrated and cognitive musical processes will develop from perceptions of the body in dialogue with the world.

Keywords: Body Percussion. Body Music. Embodied Mind.

“O corpo não é uma máquina como nos diz a ciência.
Nem uma culpa como nos fez crer a religião.
O corpo é uma festa.”
(Eduardo Galeano)

Tanto na pesquisa musical, quanto na *performance* ou nas práticas educativas, o estudo do corpo em música é um assunto frequentemente investigado e apontado sob inúmeras concepções e aspectos, já que a relação entre música e questões corporais é direta e, portanto, muito relevante. Na maioria das vezes, o conteúdo abordado sobre este assunto tem como preocupação, respectivamente, os problemas físicos enfrentados pelos músicos em sua prática a longo prazo, a importância dos cuidados e noções corporais em relação à técnica e a busca contínua por alternativas educativas que integrem a mente e o corpo, como por exemplo, atividades e exercícios de dinâmicas corporais em sala de aula como parte dos processos metodológicos de ensino.

Neste artigo, abordamos alguns destes aspectos apresentados partindo de conceitos – como a música corporal – que se desenvolvem dentro da perspectiva de que, tanto na música quanto fora dela, mente e corpo não necessitam ser forçadamente integrados, uma vez que natural e biologicamente eles nunca funcionariam separados. Assim, faz-se necessária a solidificação consciente deste fato no ambiente musical, para que se torne possível a consciência intrínseca de que, para que exista música, é preciso haver uma conexão intensa e orgânica com o corpo, e que, dessa forma, claramente, tudo em música é *musicorporal*. Wânia Storolli compartilha deste mesmo pensamento quando diz:

Longe de ser um instrumento a ser treinado para se obter certos resultados, o corpo pode ser considerado como o principal responsável pela realização musical. [...] A importância do corpo para a prática musical resulta também do fato de que a percepção e o conhecimento musical ocorrem através dele (STOROLLI, 2011: 132).

Seguindo o raciocínio de Storolli, uma das ideias que se pretende explorar ao longo deste trabalho é a de que, tendo consciência de nossa unidade *corpo* em seu relacionamento com a música através da percussão corporal, também somos provocados por questões enquanto seres humanos que utilizam de um “instrumento” para soar... Neste caso, nós mesmos.

O que acontece a partir daqui é a intenção de não se trabalhar do ponto de vista da instrumentalização do corpo, uma vez que ele não é uma ferramenta externa, inanimada

ou inerte; nós somos o nosso corpo e, enquanto seres vivos, instantaneamente, somos compostos de sentimentos, pensamentos e sensações que influenciam diretamente nos processos físicos e dialógicos com os ambientes/espacos onde nos encontramos.

A música corporal na prática

Quando Nóbrega (2005: 603) declara que “o corpo e o movimento, apesar de valorizados nos processos educativos, ainda são considerados elementos acessórios na formação do ser humano”, consciente ou inconscientemente, atravessa outros contextos que não só a escola como espaço educacional, no sentido de questionar se não é como elemento acessório que tratamos nosso corpo e movimentos ao longo também de nossas vidas, seja o processo qual for em nossas atividades, diariamente, repetitivas. Em nossas atividades diárias, segundo Nóbrega (2008: 142) “desaprendemos a conviver com a realidade corpórea, com a experiência dos sentidos, pois privilegiamos uma razão sem corpo”.

Se pensarmos a partir da *teoria de enação*, que enfatiza “a dimensão existencial do conhecer emergindo da corporeidade” (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1996: 606), somos capazes de perceber que qualquer prática humana orgânica envolve totalmente o corpo humano – mesmo que automática e inconscientemente –, e que assim, torna-se quase um desrespeito de nossa parte transformarmos esta essencialidade em algo secundário. Podemos também agregar a este contexto o fato de que “no corpo humano estão as evidências da inevitabilidade de ser contaminado e contaminar” (KATZ; GREINER, 1998: 92) e, partindo deste princípio, sublinhar a relevância de processos transformadores entre corpo, movimento e meio, de forma que se caracterize a necessidade da consciência de tantos acontecimentos que só têm a somar positivamente para nossa formação musical e pessoal.

O corpo que somos define o limite entre a nossa essência e o espaço onde nos encontramos no mundo, ou seja, é o que nos permite contato com o externo e é, então, o que possibilita toda a nossa experimentação existencial. É neste aspecto que podemos observar semelhanças com a relação que temos com a música, enquanto experiência mental–corporal, onde todo e qualquer processo cognitivo de aprendizado, técnica, percepção e *performance* dependem, inicialmente, de um corpo que transforme informações que foram experienciadas em conhecimento produtor. Para aproximar o cenário desta relação cotidiana quase imperceptível entre mente e corpo de forma prazerosa, por que não integrá-la, então, ao nosso cotidiano musical?

Foi desta maneira sutil que, aos poucos e desde o início do século XX, começou-se a perceber a música corporal acontecendo tanto no contexto educativo quanto no contexto da *performance* musical. Especificamente na área da educação musical, um dos pioneiros foi o compositor e pedagogo suíço Émile-Jaques Dalcroze (1865-1950) que difundiu na década de 1930 um sistema de ensino rítmico através do movimento corporal, investigando a importância do corpo no processo de musicalização e as relações entre movimento e percepção musical. Um pouco mais tarde, na Alemanha, o também compositor e educador Carl Orff (1895-1982) criou sua própria filosofia, na qual considerava o corpo como um instrumento de percussão que poderia produzir variadas combinações de timbre, utilizando diferentes partes do corpo.

Já na área da *performance*, um dos pioneiros foi Keith Terry (Estados Unidos), que na década de 1980 fundou uma organização sem fins lucrativos chamada Cross Pulse, dedicada à criação, gravação e *performance* da música corporal, incluindo a dança, tendo sido também o diretor do Festival Internacional de Música Corporal (International Body Music Festival, IBMF), criado em 2008. No Brasil, o grupo Barbatuques, criado em 1995 por Fernando Barboza (“Barba”), é internacionalmente conhecido por utilizar o corpo, essencialmente, como instrumento musical.

O conceito de música corporal pode partir do entendimento de um corpo que produz teor musical através dele mesmo, considerando a percussão corporal ou mesmo a utilização da voz, ou seja, toda música que possa ser produzida diretamente no corpo e pelo corpo, excluindo a necessidade de outros objetos/ferramentas. Desta forma, torna-se um processo simples e de fácil acesso, possibilitando ser desenvolvida como método de ensino e também como prática performática, agregando benefícios, como os citados por Storolli:

Os sons que podemos produzir com o corpo, incluindo aqui a voz, também são movimentos. [...] Os processos de experimentação, criação e improvisação envolvendo a voz e movimento são fundamentais, pois além de permitirem o conhecimento do som, inclusive antes de qualquer sistema ou código específico, ocorrem a partir da atuação do corpo. Essas estratégias têm ainda como vantagem o fato de poderem eventualmente se realizar como um processo coletivo, o que é enriquecedor por permitir uma constante interação entre os participantes (STOROLLI, 2011: 139).

Ainda recente no que concerne à música corporal enquanto conceito e *performance*, o corpo que produz sons pode ser considerado primitivo, pois é inerente ao ser humano produzi-los, tanto para comunicação quanto para outras demonstrações socioculturais e performativas. É natural do corpo a instância de soar e percutir, como defende Naranjo, ao afirmar que o primeiro instrumento musical foi o corpo humano:

O homem, desde tempos pré-históricos, sempre o teve “à mão”. Portanto, não é irracional sugerir que o primeiro instrumento musical do homem era o corpo humano. Enquanto seus gritos e assobios poderiam traduzir a mais básica das ideias melódicas, suas batidas e tapas poderiam marcar a espontaneidade rítmica de seus movimentos (NARANJO, 2013: 443, tradução nossa)¹.

Porém, quando se fala sobre a música produzida diretamente pelo corpo, eventualmente, acabam por surgir curiosidades, das quais provém muitas dúvidas e, conseqüentemente, compreensões rasas acerca do assunto. A música corporal enquanto conceito e *performance* se faz ainda muito recente, mas instiga diversos aspectos, os quais cada vez mais se desenvolvem e se disseminam, podendo ser aproveitados tanto na área musical quanto em outros contextos sociais, se considerarmos a busca por uma maior consciência, no que diz respeito a nós enquanto seres inteiramente corpóreos.

A não instrumentalização do corpo

Segundo o senso comum, podemos definir *instrumento musical* como o objeto ou o material que é utilizado com a finalidade de produzir som. Quando se considera uma maneira de produção musical através de sons corporais, percussivos ou vocais, somos induzidos a transformar o corpo no principal instrumento. *Instrumento*, por sua vez, é qualquer tipo de ferramenta utilizada para um objetivo final, para concretizar uma ação desejada. Logo, quando somos induzidos a transformar nossos corpos em um material que serve para concretizar algo, corremos o grande risco de esquecermos que nossos corpos somos nós e nós nunca seremos objetos auxiliares.

¹ “Man, since prehistoric times, has always had ‘at hand’. Therefore it is not unreasonable to suggest that man’s first musical instrument was the human body. While his shouts and whistling could translate the most basic of melodic ideas, his beats and slaps could mark out the rhythmic spontaneity of his movements” (NARANJO, 2013: 443).

É nesse sentido que Storolli enfatiza um cuidado necessário quando diz que “o corpo não pode mais ser visto como mero instrumento, a ser treinado de forma mecânica e repetitiva. Tampouco pode ser compreendido como um recipiente, onde são acumulados conhecimentos para serem reproduzidos” (STOROLLI, 2011: 136), ou seja, o corpo que somos não é uma ferramenta, simplesmente, por não ser um objeto inanimado e mecânico por onde as informações transitam sem intervenção; nós temos vida e sofremos adaptações contínuas em nossa conexão com o espaço e o tempo, devolvendo conhecimentos processados e reorganizados para o mesmo ambiente no qual estamos inseridos e do qual recebemos informações. Ainda sobre a mesma ideia, Storolli segue defendendo seu ponto de vista, dessa vez aplicado especificamente à área musical:

[...] Nem instrumento, nem recipiente, o corpo estabelece-se enquanto um sistema complexo e múltiplo em constante transformação. Essa informação gera como principal consequência para a prática e o ensino musical a postura de não se fazer do corpo apenas um mecanismo para se atingir determinados resultados (STOROLLI, 2011: 136).

Por isso, quando falamos em música corporal é necessário uma maior consciência e respeito em relação ao corpo musical que produzirá as sonoridades que buscamos descobrir e executar, pois ele é tanto de um instrumento quanto de um ser humano, e se faz relevante uma noção básica de entendimento e diálogo corporal antes, durante e depois do evento performático.

“O contato físico com o instrumento pode delimitar a relação do músico com a música. [...] A maioria dos instrumentistas ignora as leis naturais de funcionamento do corpo” (PEDERIVA, 2004: 95). Em diversos contextos musicais, o que acontece, supostamente, é que com a necessidade de se possuir um instrumento (objeto) para produzir música, o fato de que precisamos do corpo para que todo o processo transforme-se, então, em resultado sonoro pode passar despercebido. Em casos onde se leva em consideração apenas o produto final – a sonoridade –, consequentemente, também é possível que se leve em consideração apenas a ferramenta sonora (instrumento musical) que foi utilizada. Ou seja, apesar do corpo estar no início do processo, a presença deste sistema onde o corpo em movimento é o protagonista de uma *performance* musical às vezes acaba por não ser consciente:

Observa-se que, durante o aprendizado de instrumentos musicais, a formação do intérprete é delimitada em função da técnica musical. Esquece-se que o músico é um ser-humano possuidor de um corpo que abrange o físico, o cognitivo e o emocional. [...] O corpo, como consequência dessa percepção, é fragmentado em função dos objetivos a serem alcançados: a decodificação do símbolo, o domínio técnico do instrumento e da expressão musical. O desequilíbrio existente na relação que envolve o músico, seu corpo e seu instrumento em sua prática tem sido evidenciado por diversas investigações (PEDERIVA, 2004: 91).

Considerando o conceito de um corpo esquecido no fazer musical – como observado até agora –, utilizado meramente como instrumento para que se chegue a um resultado final, agregado à ideia de que em nossas atividades comuns enquanto seres vivos também transformamos o corpo em algo secundário, levantemos a importância da colocação de Mendes e Nóbrega:

[...] há muitos desafios a serem superados, notadamente no que se refere à superação da instrumentalidade e compreensão da corporeidade como princípio epistemológico capaz de ressignificar nossas paisagens cognitivas e alterar metas sociais e educativas (MENDES; NÓBREGA, 2004: 136).

Atentamos para o fato de que um músico que compreende, respeita, domina e tem total consciência de seu corpo tem uma capacidade mais desenvolvida em relação a objetos que serão trabalhados através do mesmo, ou seja, alguém que aceita e entende seu corpo como necessidade primária no fazer musical acaba por criar processos práticos mais saudáveis, naturais e, inclusive, mais expressivos:

A expressão sonora é o domínio do ruído. Para dominar um ruído é preciso dominar um gesto. [...] Para conseguir imprimir-se em uma evolução progressiva até os meios de expressão mais abstratos é preciso reconhecer pulsões da vida, reconhecê-las em seu nível mais primitivo: o nível corporal (LAPIERRE; AUCOUTRIER, 1988 apud PEDERIVA, 2004: 94).

Corpo, música e *musicorporalidade*

Quando, em música, supõe-se a possível importância de dinâmicas técnicas ou educativas que tenham como objetivo a integração entre música e corpo facilitando uma experiência *musicorporal* é onde se encontra a questão: por que não, ao invés disso, trabalhar a consciência de que a experiência *musicorporal* sempre estará presente, se atentarmos para as relações entre corpo e música?

Na música, decodificar símbolos, desenvolver técnicas, trabalhar gestos e criar expressões não são metas inicialmente cognitivas, mas sim, corporais. Como em todo processo de conhecimento recebemos informações a partir de experiências do nosso corpo e, em seguida, transformamos-nas em significados cognitivos. Deste modo, a partir daqui, podemos considerar a cognição como um texto corporal e vice-versa, pois mente e corpo são uma coisa só. Nóbrega (2005: 607) diz: “a mente não é uma entidade ‘des-situada’, desencarnada ou um computador; também a mente não está em alguma parte do corpo, ela é o próprio corpo”.

Haja vista que, na realidade, mente e corpo nunca se desintegram e que qualquer processo cognitivo de aprendizado em música – como em qualquer outro contexto – dá-se através do corpo, é possível afirmar que todas as atividades musicais são corporais, portanto, aqui se apresenta o conceito *musicorporal*, inerente à música em si. É por esse motivo que torna-se distante compreender quando profissionais da música na área da pesquisa, da *performance* ou da educação sugerem cenários afirmando a necessidade de dinâmicas que integrem corpo e música, sugerindo que estes aspectos não sejam, naturalmente, integrados. O que talvez se faça ausente nesta área seja, por fim, o desafio de uma consciência cada vez mais natural desta integração orgânica enquanto processo de desenvolvimento.

Considerando as colocações propostas até agora, devemos nos questionar e cogitar que além do corpo ser a origem da cognição, o movimento acaba por ser a origem da comunicação, pois logo após o processo de conhecimento absorvido através de experiências do nosso sistema corporal, nós devolvemos toda reorganização cognitiva para o meio ambiente, comunicando-nos através do corpo novamente, ou seja, movimentando-nos e, conseqüentemente, modificando o meio onde estamos inseridos. É isto que Mendes e Nóbrega buscam enfatizar:

Formado por uma dinâmica molecular, o corpo vai organizando-se e se reorganizando mediante as provocações advindas do ambiente, das pessoas e da

sociedade com as quais convivemos, sendo ao mesmo tempo agente perturbador, modificando-as (MENDES; NÓBREGA, 2004: 129).

A partir destes aspectos de corpo e mente integrados e de um sistema corporal intrínseco que passa a ser entendido como perturbador/modificador e não como mero observador, Storolli aponta um pensamento importante quando se fala do conceito de movimento na música, descrevendo que:

[...] a ação do corpo no mundo ocorre primordialmente através do movimento. Sendo assim, estimular práticas que privilegiem a ação do corpo trabalhando a partir do movimento, parece ser uma atitude adequada para viabilizar o processo de cognição musical [...] (STOROLLI, 2011: 136).

e ainda completa com a referência a Greiner e Katz, que repetimos aqui:

Como os processos cognitivos resultam em grande parte do movimento, compreender como eles se alojam no corpo e descobrir como “se especializa a ponto de se transformar em representação teatral, gesto musical, dança, acrobacia, *performance*, música, ou seja, nas suas ações no mundo na forma de arte”, passam a ser questões de fundamental importância, especialmente para as práticas artísticas performáticas (GREINER; KATZ, 2001: 137).

É neste ponto que a música corporal entra como intervenção prática de consciência e de sensibilidade humana em relação a um corpo-mente que pode produzir música de forma muito mais orgânica, essencial e expressiva.

Conclusões

Tourinho e Silva apresentam alternativas que partem de processos corporais de transformação, indicando possibilidades significativas diferenciadas e intensificando a importância da prática corporal:

A prática corporal é um caminho transformador, e deve ser entendida como um fenômeno conscientizador a partir da vivência de experiências individuais, históricas e, até mesmo, coletivas. [...] A modificação corporal que surgiu de percepções e movimentos provindos de uma intervenção profissional significativa indica novas possibilidades (percepções e movimentos), proporcionando inovadoras alternativas para optar durante o processo de vida (TOURINHO; SILVA, 2006: 37 apud SANTIAGO, 2008: 54).

Pensar e viver práticas corporais partindo da perspectiva de intervenções significa perceber e aumentar o foco no que concerne à dimensão da percepção, da consciência e da sensibilidade humana, especificamente, na música, incluindo benefícios como: o desenvolvimento da coordenação motora, ativação da circulação do sangue, concentração e memória, sensibilização do toque, bem – estar físico e mental, assim como a redescoberta do próprio corpo.

Precisamos avançar para além do aspecto de instrumentalidade do corpo que lê e escreve, anda e corre, dança e joga, enfim, que produz enquanto sujeito humano que é corpo, para que haja um movimento maior e mais expressivo, em todos os contextos corporais no que diz respeito às áreas musicais. É no que concernem as dimensões de integração em diversos aspectos que quando descrevemos os benefícios da música corporal como dinâmica na *performance* ou na educação, passa a surgir, então, de forma sutil mas concreta, a percepção de um corpo que é autor de si, de seus movimentos, de sua comunicação e, principalmente, de sua essência.

A importância da música corporal para o corpo em sua consciência foca inicialmente no acontecimento do próprio movimento e de seus significados, para que depois se possa perceber os aspectos cognitivos, a corporeidade e a unidade mente-corpo ao longo de todo esse processo.

A cognição emerge da corporeidade, expressando-se na compreensão da percepção como movimento e não como processamento de informações. Somos seres corporais, corpos em movimento. O movimento tem a capacidade não apenas de modificar as sensações, mas de reorganizar o organismo como um todo, considerando ainda a unidade mente-corpo (NÓBREGA, 2005: 606-607).

A tendência de conhecer o próprio corpo não carrega desvantagens, qualquer que

seja o contexto. Na música, considerando a apreensão da mesma através do corpo inteiro, tudo que se trabalha a partir do movimento estimula investigações naturais. O aprimoramento da percepção corporal, bem como uma maior consciência destes processos corporais são aspectos, especificamente, desejados para toda prática artística performática na música.

Referências

KATZ, Helena; GREINER, Christine. A natureza cultural do corpo. *Lições de Dança 3*, Rio de Janeiro, v. 3, p. 77-102, 1998.

_____. Corpo e processos de comunicação. *Revista Fronteiras - Estudos midiáticos*, São Paulo, n. 2, p. 65-74, 2001.

MENDES, Maria Isabel de Souza; NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Corpo, natureza e cultura: contribuições para a educação. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n. 27, p. 125-137, 2004.

NARANJO, Francisco Javier Romero. Science and Art of Body Percussion: A Review. *Journal of Human Sport and Exercise*, Alicante, v. 8, p. 442-457, 2013.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty. *Estudos de psicologia*, Natal, v. 13, n. 2, p. 141-148, 2008.

_____. Qual o lugar do corpo na educação? Notas sobre conhecimento, processos cognitivos e currículo. *Educação Social*, Campinas, v. 26, n. 91, p. 599-615, 2005.

PEDERIVA, Patrícia Lima. A relação músico-corpo-instrumento: procedimentos pedagógicos. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 11, p. 91-98, 2004.

SANTIAGO, Patrícia Furst. Dinâmicas corporais para a educação musical: a busca por uma experiência musicorporal. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 19, p. 45-55, 2008.

STOROLLI, Wânia Mara. O corpo em ação: a experiência incorporada na prática musical. *Revista da ABEM*, Londrina, v. 19, n. 25, p. 131-140, 2011.

VARELA, Francisco; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor. *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. England: MIT Express, 1996.

.....
Amanda Acauan Goes é mestranda em Musicologia pela Universidade de Aveiro (Portugal) e licenciada em Música pelo Instituto Metodista de Porto Alegre. Ao pesquisar e praticar a música corporal, desde 2009 estabeleceu contatos com a rítmica de Dalcroze, o grupo Barbatuques e o percussionista e músico corporal Pedro Consorte. amandaacauan@hotmail.com