

POR UMA ESCUTA QUE POSSA “CORPORAR”

Eliane Maria de Abreu

Mestranda em Psicologia Clínica, eixo religião, pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP); especialista em Psicologia Clínica Existencial e Gestalt Terapia. Atua em diversas áreas de saúde mental. Professora da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG).

lilimdeabreu@hotmail.com

Denise Araújo Pedron

Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com a tese *A performatividade na cultura contemporânea*. Pesquisadora, professora e dramaturga. Atua nas áreas de literatura, teatro e performance. É professora do Instituto de Educação Continuada da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG).

denisepedron@gmail.com

Resumo

Este artigo se propõe a pensar a corporeidade e a escuta na performance do sujeito músico a partir da perspectiva da psicologia fenomenológica na tentativa de compreender como esse profissional se apropria de suas experiências musicais e atribui sentido a elas. A escuta é considerada aqui como interação, veículo de contato com o outro, desenvolvida a partir da percepção da corporeidade do músico. De acordo com essa perspectiva, a experiência da performance musical está calcada nas relações e percepções do *self* e não exclusivamente em requisitos técnicos.

Palavras-chave: Performance; escuta musical; corporeidade; fenomenologia.

Introdução

Com intuito de ampliar a noção de aprendizagem e percepção musical a partir do olhar da psicologia fenomenológica, é necessário ressaltar a importância da construção da corporeidade no trabalho do músico, entendido como ser relacional (BUBER, 2007). O homem se experimenta pelo seu corpo. O corpo dá a dimensão física ao ser enquanto presença imediata, concreta e limitada. Através dele, tem-se a consciência factual da existência, pois o limite corporal permite a delimitação do tempo, espaço e lugar. Pelo corpo, o homem vincula-se à natureza, realiza suas experiências e diferencia-se também de forma pessoal e singular dos outros (MERLEAU-PONTY, 2006).

O lugar do corpo, sob a ótica da Psicologia Fenomenológica, e sua relação com os caminhos percorridos pelo intérprete para chegar a resultados positivos ainda se mostra de maneira geral pouco documentado nas pesquisas. Por essa razão, a performance musical necessitaria ser trazida ao plano de um pensamento mais investigativo para a construção de fontes de consulta e referências de pesquisa básicas nessa área da psicologia. Nosso interesse aqui é compreender, sob esse viés, como o profissional da música se percebe pelo corpo e como constrói a relação com a escuta e, por conseguinte, a escuta musical.

Podemos dizer que na escuta musical, o corpo é o lugar de percepção. Assim, consequentemente, a maneira como o indivíduo trata e percebe esse corpo vai interferir no processo de escuta. No princípio de sua formação, o músico almeja desenvolver uma audição singular com características próprias para que o ouvir se abra para o mundo de significados musicais. No entanto, a abertura somente para o significado musical apenas ao nível de codificação de notas implica na limitação do processo perceptivo, que possui na verdade, sob a ótica fenomenológica, um significado mais amplo. O processo perceptivo sob esse olhar vai além da decodificação técnica do trabalho musical, levando em consideração o sujeito como ser no mundo (FORGUIERI, 2007).

Quando o corpo não é tratado como um sujeito receptor ativo, “ser corporal”, e sim como simples decodificador de formas musicais, a escuta musical vai perder em qualidade, porque não pode ser construída como diálogo genuíno. O corpo tratado apenas como um instrumento técnico não terá condições de efetivar uma escuta genuína, porque não haverá nele elementos que deem ressonância ao que é ouvido. Dessa maneira, não haverá a possibilidade de expressão, nem consideração do músico enquanto sujeito. “O corpo tem um poder de síntese; ele unifica as sensações e percepções de si, bem como as que referem ao mundo; o corpo é simultaneamente

unificado e unificador na sua constante e simultânea relação consigo e com o mundo” (FORGHIERI, 1993, p. 29).

O conceito de corporeidade na psicológica fenomenológica

No cotidiano, podemos ver o corpo por sua materialidade. Reconhecido somente como material, o corpo será compreendido como mero organismo objetificado, sem significação própria (MERLEAU-PONTY, 2006). Nessa perspectiva, ele apenas serve para realizar coisas, comportando-se como uma massa fisicamente mensurável pela mente, que o manipula para realizar tarefas. Na perspectiva psíquica, podemos pensá-lo como pura abstração, representado por um saber antecipado e estabelecido apenas pelo intelecto, e não pela experiência viva. Esses modelos supõem a cisão cartesiana corpo/mente, pois pensam o corpo de forma objetivada, negando ao sujeito a revelação de um mundo percebido por sua própria experiência perceptiva (MERLEAU-PONTY, 2006).

Por outro lado, na visão fenomenológica, podemos pensar o corpo como experiência de si mesmo, o corpo vivido, numa dimensão não funcional, pois aí, corpo, é sinônimo de contato. Sendo assim, ele não funciona apenas como um mero espaço de racionalidade ou expressividade. Ele funciona como um lugar de abertura e de criação.

A psicologia fenomenológica por sua vez considera e compreende o corpo como “constituente do existir humano”, em que o existir possibilita a aproximação ou distanciamento do corpo das coisas do mundo e consequentemente do sentido da experiência ser humano. A partir do modo de ser do sujeito é que a corporeidade e o “corporar” vão se constituindo. Na psicologia, é consenso que tudo que o sujeito não consegue elaborar, ele repassa para o corpo.

Tudo o que chamamos a nossa corporeidade, até a última fibra muscular e a molécula mais oculta, faz parte essencialmente do interior do existir. Não é, pois, fundamentalmente matéria inanimada. Assim, também não podemos ser corporais, como de fato somos, se o nosso ser-no-mundo não consistisse fundamentalmente de um sempre já perceptivo estar relacionado com aquilo que nos fala a partir do aberto de nosso mundo como o que aberto, existimos (HEIDEGGER, 1997, p. 244-245).

A escuta na perspectiva da fenomenologia seria ir ao encontro a “uma qualidade” dentro de uma experiência que está intimamente relacionada com a questão do corpo que se é. Segundo essa abordagem, o corpo não termina nos limites da

anatomia, sendo constituído nas outras relações socio-históricas e trazendo em si a marca individual do sujeito. Ir de encontro ao corpo que se é significa considerar as expressividades do nosso corpo junto ao mundo e poder desenvolver várias potencialidades afim de que os gestos corporais não se alienem de si mesmos.

Merleau Ponty (2006) diz que percebemos nossa corporeidade a partir da lei de construção de um “corpo próprio” e que esse corpo próprio ensina ao sujeito um modo de unidade que se torna lei. Para ele, o sujeito dotado de corporeidade não está diante de seu corpo, e sim em seu corpo, ou melhor, ele antes é o seu corpo e interpreta a ele mesmo. Para o autor, “[...] não é ao objeto físico que o corpo pode ser comparado, mas antes à obra de arte” (PONTY, 2006, p. 208). Como a arte que é fonte de expressão, todo o processo criativo está relacionado ao corpo e ao processo de se criar e recriar em relação ao Outro, em que não se pode distinguir a “expressão do expresso”. Nesse sentido, o corpo consegue descrever fenômenos que ultrapassam a dualidade entre o sujeito e objeto e dados de realidade intransponíveis. Vivenciar o corpo só como ideia é fazer com que o sujeito perca contato com a experiência perceptiva do querer saber de si e de se lançar como ser de consciência perceptiva. Existir enquanto corporeidade é poder temporalizar e realizar a história do sujeito no tempo.

O corpo apresenta aquilo que sempre foi o apanágio da consciência: a reflexividade. Mas apresenta também aquilo que sempre foi o apanágio do objeto: a visibilidade. O corpo é o visível que se vê, um tocado que se toca, um sentido que se sente. O corpo consigo reúne todos os paradoxos (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 67).

A imagem que o sujeito revela traz consigo o mundo humano das significações, as quais exprime um corpo inserido no mundo. Na imagem estão presentes os afetos, a história pessoal e os valores marcados no olhar, na pele, no corpo que se move e simboliza. Para que se possa fazer uma investigação existencial da corporeidade é preciso revelar a experiência do sujeito sem que seja necessário provar nada ou emitir juízos, pois a compreensão deve ser sempre nova e atual. O fenômeno corporal não pode ser conservado, ele tem que ser sempre revisto e recriado.

Podemos ressaltar que a corporeidade permite uma articulação, uma harmonia da existência com aquilo que chamamos de sentido de vida. A consciência do sentimento corporal como veículo da autoconsciência passa necessariamente pela aprendizagem de outras lógicas afetivas. As vivências, percepções e atitudes corporais são disposições fundamentais de ânimo tanto em relação ao mundo como a nós mesmos, pois nos são transmitidas através de afetos e da compreensão dos fenômenos. A experiência de corporeidade é uma experiência que tende a expandir na medida em que o sujeito é

preenchido por si mesmo e que se repete na relação com as coisas e com os outros, na interação sujeito-mundo. O sujeito só se constitui no humano na sua relação com o outro, uma vez que “não é pura interioridade, mas a saída de si para um mundo que tem uma significação para ele” (FORGHIERI, 1993, p. 15).

A corporeidade do músico

Na área musical, pensar o corpo cientificamente seria pensá-lo de que forma? Como primeiro instrumento? Que tipo de instrumento? Pensar a corporeidade do músico a partir da psicologia fenomenológica é poder compreender como esse profissional se apropria de suas experiências musicais e atribui sentido a elas. Pensar a subjetividade do músico significa pensar um corpo criativo, que é expressão do humano e que interage com o outro através de sua singularidade. Não basta pensar o músico como executor da música e sem qualquer relação com o ouvinte. É necessário que se leve em conta as diferenças perceptivas das relações músico-músico ou músico-ouvinte para, então, ampliar as possibilidades relacionais no fazer artístico. O sujeito músico além de executar sua partitura, precisa permitir-se lançar para a solicitação da presença do outro que está fora e que não pode ser tratado como um mero objeto: “O corpo não deve ser visto como uma barreira entre nós e as coisas, ele manifesta a nossa individualidade perante elas e a contingência de nossa relação com elas” (GALLO, 1997, p. 64).

Dessa forma, para que o músico possa se expressar na relação de abertura do sentido corporal, ele necessita do gesto constitutivo desse outro que o nomeia e o leva para fora de si mesmo e, ao mesmo tempo, o faz reconhecer em si. Nesse encontro, é a exigência de contato que precisa ser construída despretensiosamente, o que ocorre na presença dos muitos Outros que nos formam. O acontecer do músico demanda que o sujeito sinta-se vivo, existente e, de forma singular, gere gestos artísticos.

Aprendemos que nesse mundo é impossível separar as coisas de sua maneira de aparecer. Só sentimos que existimos depois de já ter entrado em contato com os outros, e nossa reflexão é sempre um retorno a nós mesmos que, aliás, deve muito à nossa freqüentação do outro (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 17).

Assim, podemos dizer que o corpo do outro nos aparece “de imediato” investido de uma significação emocional. Para Gilberto Safra:

As áreas do corpo que foram significadas por um Outro são áreas nas quais existe a experiência de si. Há, no entanto, áreas da corporeidade que não foram significadas pelo

outro e que são vividas como buracos no si mesmo, regiões de agonias impensáveis que não podem ser exprimidas (SAFRA, 2004, p. 27).

Cada músico possui um tipo de expressão musical ou uma forma de se colocar através da música. Percebemos claramente que os interesses na performance musical são bastante diversos, mas atuar como músico deveria ser principalmente saber dialogar corporalmente. Nessa perspectiva, expressão, execução e interpretação musical precisam ser consideradas no âmbito do diálogo como experiência corporal compartilhada entre eu-outro.

Martim Buber (2007) afirma que as possibilidades de existir com alguém ou alguma coisa dependem principalmente do modo de ser da cada um. O autor assinala dois princípios: “eu-tu” e “eu-isso”. Na forma “eu-tu”, a pessoa entra em relação e deixa-se tocar pela presença do outro, de um objeto ou coisa. A atitude “eu-isso” representa, por outro lado, uma forma bastante racional, objetiva e formal de se relacionar com o corpo. Buber através de sua teoria dialógica defende a atitude “eu-tu” na relação entre os processos criativos e o corpo.

Quando o músico percebe e experimenta tocar numa dimensão relacional, deixa de se apoiar exclusivamente nos aspectos intelectuais, técnicos, avaliativos e compreende, compartilhando principalmente formas livres de expressão musical e corporal.

O que percebemos em atendimentos na clínica psicológica é que o músico vive a angústia do desejo de se diferenciar dentro de seu discurso musical. No entanto, o diferenciar do músico pode caminhar para o mero virtuosismo, e não para o diferenciar-se como decorrência da própria singularidade de sua existência ou por uma relação de sintonia com seu fazer artístico. Existe uma contradição na realidade de aprendizagem musical em que a pobreza das relações e as riquezas técnicas se confundem. Ao invés de esconder essa contradição, o pensamento fenomenológico nos ajuda a revelar sua existência. Viver a possibilidade do erro num contexto em que muitas vezes não é permitido o fracasso, em que a insistência pelo certo, pelo perfeito é o imperativo categórico de cada dia é bastante doloroso.

Devido ao rigor da aprendizagem em algumas áreas de educação musical, o músico de formação acadêmica muitas vezes privilegia só a fonte sonora do objeto musical, ou seja, a audição do instrumento, reduzindo o processo perceptivo auditivo-corporal ao mero domínio técnico do instrumento, relacionando-se com sua percepção somente a partir da desqualificação de sua experiência. Diversos problemas corporais de ordem física, emocional e mental geram adoecimentos nos músicos, pois o trabalho

musical se torna alguma “coisa de fora” que incide sobre o indivíduo, ou seja, alheio a ele mesmo, alienante e alienado de seu produto, no qual o corpo não é reconhecido como possuidor de um papel central no desempenho.

Propomo-nos a pensar o corpo estreitamente relacionado a todos os aspectos da resposta musical, ou seja, aos aspectos perceptivos, motores e afetivos. Dessa maneira, o corpo deixa de ser apenas um organismo que recebe a informação sensorial, um instrumento sem caixa ressonante, executor de ação em função da técnica. A corporeidade não é somente funcional, ela é plena de contato¹ e, portanto, implica uma relação dialógica, de comunicação. Na perspectiva fenomenológica, o que denominamos inacabado ou errado nem sempre é sinônimo de fracasso. Podemos, a partir daí, pensar a linguagem musical sem simplificar o sujeito em sua sensibilidade para que esse possa viver uma experiência de sensibilidade perceptiva que é própria da linguagem musical ou artística, preocupando-nos mais com suas relações e percepções do que com os imperativos técnicos.

As experiências corporais para o músico começam a tornar-se significativas quando um mundo sensorial é ativado e assume várias formas. Podemos pensar que deve haver uma apropriação do sujeito em relação à música que toca e às notas que executa, só assim existirão expressão e disponibilização da música ao outro que escuta. Quando o músico se torna impedido de se expressar, significa que não pode relacionar a percepção musical com um dado de razão e de sensibilidade sonora, a experiência perceptiva de transmissão sonora não ressoa e não desempenha papel significativo.

Clifford Geertz (1993), em seu livro *A interpretação das culturas*, comenta que o inseto besouro teria toda a musculatura congênita programada para não planejar voos, pois seu corpo é bastante desproporcional em relação à aerodinâmica de suas asas. No entanto, ele voa e voos elevados, mas não sem esforços como um beija-flor, que possui todas as condições anatômicas para realizar vôos elevados. Assim, ambos alcançam o mesmo objetivo que é voar, mas na condição de seus limites e de suas integridades. Muitas vezes, no mundo acadêmico musical, a referência para o músico de uma boa performance e boa aprendizagem da escuta é a do “beija-flor” em detrimento à do “besouro”. Os beija-flores seriam aqueles desobrigados do esforço de aprender por si e com os outros, pois o reconhecimento de seu talento nato é quase instantâneo. De outro lado, os besouros seriam aqueles condenados a um esforço dobrado, uma vez que seu talento não é imediatamente detectado.

A partir do exemplo de Geertz, de forma análoga, podemos pensar que a percepção corporal dos músicos deveria propiciar ao “besouro” voar como “besouro” e não

¹ Contato como característica de um encontro interpessoal, como espaço inter-humano.

forçá-lo a tentar voar como “beija-flor”, pois não adianta querer transformar “besouro” em “beija-flor” ou entender que eles vão aprender da mesma forma. Parece que na formação da escuta musical acadêmica é mais comum que apenas beija-flores possam voar.

O ser humano é susceptível à música, e desde muitos anos, música e linguagem se confundem. “Nós humanos, somos uma espécie musical além de lingüística” (MÜLLER, 2001) Mas o que é isso a que chamamos de música? Como a música se constitui dentro de nós e provoca sentimentos diferentes em cada um de nós? O que chamamos de música é “um estímulo sonoro que provoca sentimentos, cheio de moléculas de ar encadeadas, em seqüências mínimas de intervalos, compondo assim uma onda que bate no tímpano” (GUERRAS, 2007). O nervo auditivo tenciona-se e conduz essas unidades de informação eletromecânicas, chegando ao centro auditivo. O nervo auditivo diferencia a onda sonora do sopro que é executado no ouvido. Com isso, percebemos o som. Nesse momento, a musculatura corporal se expande ou se contrai e o “potencial de ação”² é a condição necessária para a capacidade do neurônio receber, registrar e transferir a informação para outro neurônio.

Compreendendo os mistérios que ressignificam e refazem o ciclo interativo de reações psíquicas, o processo perceptivo vai compondo o que denominamos sensibilidade e percepção corporal. Cada nova significação refaz esse ciclo. O grau de sensibilidade de cada indivíduo é fruto de um sentir próprio, ou seja, de uma comunicação vital e particular com o mundo que, a cada momento, se torna presente para o sujeito, resultando num lugar próprio e familiar.

Para Merleau-Ponty, a percepção como sinônimo do “sentir mesmo” é fonte de descoberta do corpo como experiência intencional e de propagação, que se repete na relação com as coisas e com os outros. Para o Merleau-Ponty (2006), “o sentir é o tecido intencional,” e “a percepção se abre às coisas”. Para o autor, o mundo não é explícito diante de nós e se abre pouco a pouco. Desse modo, se faz necessário pensarmos nossa corporeidade a partir da lei de construção de um “corpo próprio”, ou seja, “como potência que se revela na ação, experiência que não se dá no corpo psicofísico, mas na imanência dos atos (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 126). “Como sensível com seu corpo, como sentinte (este corpo que toco, este corpo que toca). Imersão do ser-tocado no ser tocante e do ser-tocante do ser tocado”(MERLEAU-PONTY, 2006, p. 234).

Pensamos que assim é também o perceber na música. A música é criação e só poderá

2 Por “potencial de ação” denomina-se a energia que resulta da permeabilidade iônica intracelular do neurônio.

se manifestar dependendo da relação entre o corpo do instrumentista-criador e o instrumento. O ato de tocar deve ser percebido e vivenciado pelos músicos como intimamente relacionado ao corpo que se é. Ir de encontro ao corpo que se é significa considerar as expressividades do nosso corpo junto ao mundo e poder desenvolver várias potencialidades relacionadas a elas.

A escuta musical

A escuta como veículo de contato e de desenvolvimento dos sentidos corporais precisa ser levada em consideração na construção da corporeidade dos músicos. O ser humano entra no mundo pelo corpo e se experimenta por ele. “O ouvir vem antes do falar. É o ouvir que nos abre para o mundo e para os outros, e não o falar” (AMATUZZI, 2001, p. 88). Segundo AmatuZZi, o ouvir estaria realmente relacionado ao significado pleno e não apenas ao significado auditivo, implicando “o contato com o outro e não somente com seus significados” (AMATUZZI, 2001, p. 56) É preciso contato para exprimir.

Uma boa parcela dos músicos relata, em atendimentos psicológicos, que quando está em performance, possui dificuldades de interagir e estabelecer contato genuíno com outros músicos, o que muitas vezes impede a formação e manutenção de grupos. Podemos pensar que esse fato diz respeito não somente a deficiências técnicas, mas também ou talvez principalmente à dificuldade relacional, uma vez que apenas a decifração do código musical e a execução correta das notas não são elementos suficientes para estabelecerem uma interação genuína entre músicos.

Num primeiro momento, é preciso que o sujeito se deixe afetar. É escutando o outro, com suas diversas gesticulações, que o sujeito aprende a entrar em contato. Na academia, é possível observar por parte de alguns músicos uma recusa para estabelecer contatos. Também é possível observar em atendimentos clínicos, que admitir erros na performance é uma condição extremamente dolorosa e que gera vários adoecimentos. A dificuldade de falar do erro para si e para outro é tratada de forma velada ou comunicada com indiferença. Observamos que o outro que comunica tocando é encarado na maioria das vezes como rival. Essa crença faz com que os músicos se apeguem ao rigor técnico e se afastem de sua subjetividade e singularidade, criando vários distúrbios relacionados à linguagem corporal, além de impedir que o relacionamento humano genuíno aconteça.

Dessa forma, podemos dizer que existe uma prática determinista de ensino musical exercida pelos profissionais que possuem uma concepção de escuta dogmática e exclusivista. Por outro lado, é possível buscarmos o caminho fenomenológico, no

qual a escuta é considerada a partir da interação entre sujeitos em suas corporeidades. Essa é a escuta que “corpora”.

Se o outro é verdadeiramente para si para além de seu ser para mim, e se nós somos um para o outro e não um e outro para Deus, é preciso que apareçamos um ao outro. É preciso que ele tenha e que eu tenha um exterior e que exista, além da perspectiva do para si. Não existe dificuldade para se compreender como eu posso pensar o outro porque o Eu e, por conseguinte, o Outro não estão presos no tecido dos fenômenos e mais valem do que existem. O corpo é a sentinela que se posta silenciosamente sob minhas palavras sob meus atos, pois é preciso que com meu corpo eu desperte os corpos associados aos outros (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 35).

Segundo Merleau-Ponty (2006), ainda que queiramos separar as coisas de sua maneira de aparecer, não iremos conseguir, pois só sentimos que existimos verdadeiramente depois de já ter entrado em contato com os outros, e a qualidade de nossa reflexão é sempre um retorno a nós mesmos e, aliás, deve muito ao nosso contato com o outro.

Na perspectiva da psicologia fenomenológica, o músico pode viver e significar suas experiências de forma pessoal, visando à realidade através de uma perspectiva em que singularidade e pluralidade encontrem espaço na relação eu-mundo. Dessa forma, os sentidos musicais do sujeito não devem ser cópias de modelos preestabelecidos, e sim abertura para falas que aos poucos adquirem sentidos. Assim como seus corpos não devem se comportar como “corpos máquinas”³ que apenas executam o instrumento, sem reflexão, decodificando e reproduzindo partituras, seguindo normas, e sim como “corpos vivos” que se percebem a si mesmos e percebendo-se, despertam outros corpos e com eles se comunicam.

O papel da escuta é deixar manifestar. O que se ouve não é só a presença de um significado. O que é preciso demarcar, quando nos referimos à escuta entre músicos, é deixar de pensar apenas numa situação particular de linguagem para podermos pensar num sentido mais amplo, em uma escuta que implica diretamente o sujeito com toda a sua bagagem existencial, para que na construção de sua corporeidade, reconheça no corpo uma unidade distinta de um objeto.

Há um pressuposto de que a escuta musical é nata e não há como ser adquirida, transmitida ou passada, no máximo aperfeiçoada. Essa crença faz com que uma

3 Expressão de Monteiro: “O corpo máquina não possui autonomia, porque está distante de seu cerne, está além da percepção de si mesmo” (MONTEIRO, 2004, p. 55).

grande maioria dos músicos confunde a construção da experiência musical de expressividade e sensibilidade com um sistema de crenças e dogmas determinado, tornando o “dom” musical como um conceito quase religioso, ao qual o músico procura adaptar sua conduta corporal. Dessa forma, muitos adoecem por negarem sua corporeidade. Confundem experiências transcendentais que são próprias da natureza da criação artística com experiências dogmáticas e não conseguem encontrar uma direção no trabalho do aprendizado da escuta musical. Por isso, muitas vezes se tornam impedidos de saírem de si quando em performance musical para interagirem com outro colega de trabalho ou ouvinte.

Considerações finais

A importância de possuir um corpo saudável capaz de sustentar a escuta musical ressalta a importância do músico perceber o corpo como algo próprio e alheio a si mesmo. Corpo como algo que transcende os aspectos biológicos, que simplesmente expressa música, produzindo ritmos.

Denominamos ritmo como a relação indissociável entre tempo movimento e expressão, como uma expressão primitiva do tempo que nós exercemos com o corpo, antes mesmo de representá-la com o pensamento, de tal modo que desaparece o músico e aparece a expressão (HELEER, 2006, p. 129).

O que configura o corpo do músico em sua dimensão existencial, no seu aqui e agora, é o caráter de suas experiências vividas e sentidas.

O sentido da corporeidade no desenvolvimento da formação do músico contribui para que o “ser da obra”, o sujeito artista, se reconheça na condição de criador, além de suas possibilidades técnicas enquanto sujeito. O músico que percebe o paradoxo entre a experiência da corporeidade e o limite da própria criação técnica percebe em sua formação uma separação entre o pensar, o agir e o sentir. A separação ocorre quando o músico se utiliza da experiência de tocar de maneira apenas técnica e didática, apartada de sua existência. Em contrapartida, a consciência desse paradoxo proporciona ao músico a possibilidade de, num movimento contrário, fundir essas instâncias.

A perspectiva fenomenológica não pede controle nem interpretação tecnicamente rígidos, mas amplia o espaço do perceber, do fazer, do encontro, que é o lugar da presença, lugar aberto à singularidade do sujeito e também ao mistério da existência humana.



Referências

- AMATUZZI, M. M. *Por uma psicologia humana*. Campinas: Alínia, 2001.
- BUBER, M. *Do diálogo e do dialógico*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1993.
- FORGUIERI, Y. C. *Aconselhamento terapêutico: origens, fundamentos e prática*. São Paulo: Thomson, 2007.
- GALLO, S. *Caminhos da filosofia*. Campinas: Papirus, 1997.
- GUERRA, E. V. *Notas da disciplina*. Psicoterapia breve. Belo Horizonte: FEAD, 2007.
- HEIDEGGER, M. *O ser e o tempo*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- HELLER, A. A. *Fenomenologia da expressão musical*. São Paulo: Letras Contemporâneas, 2006.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac & Naivy, 2002.
- MONTEIRO, P. P. *Quem somos nós? O enigma do corpo*. São Paulo: Gutemberg, 2007.
- MULLER, M. J. *Merleau-Ponty acerca da expressão*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.
- SAFRA, G. *A face estética do self: teoria e clínica*. São Paulo: Unimarco, 2004.

For a listening that can be corporeity

Abstract: This article proposes to think of corporeity and musical listening on the performance of the musician, from a phenomenological perspective, trying to understand how this professional appropriates their musical experiences and gives meaning to them. Listening is considered here as interaction, as a vehicle of contact with the other, developed from the perspective of musician's corporeity. According to this perspective, the experience of musical performance is grounded on relationships and perceptions of the self rather than exclusively on technical requirements.

Keywords: Performance; musical listening; corporeity; phenomenology.