

<http://dx.doi.org/10.5007/2175-8042.2015v27n44p125>

MÚSICA, CORPO E EDUCAÇÃO FÍSICA

Renato Izidoro da Silva¹
Fabio Zoboli²

RESUMO

Este ensaio contempla uma revisão teórica sobre a música e suas relações com o corpo sob uma perspectiva filosófica relativamente distanciada da Educação Física, mas próxima da música e do corpo. A música na Educação Física sempre apareceu atrelada à esfera da dança e da ginástica na sua íntima relação com o ritmo, além de ter afinidade com os jogos, as brincadeiras e o canto. Livre de convenções e formalidades metodológicas, este ensaio tem o objetivo de ampliar o diálogo com as pesquisas sobre música na Educação Física, tentando perspectivar tensões com outros estudos e pesquisadores.

Palavras-chave: Música; Corpo; Educação Física

1 Doutor em Educação. Docente da UFS, Aracaju/Sergipe, Brasil.
E-mail: izidoro.renato@gmail.com

2 Doutor em Educação. Docente da UFS, Aracaju/Sergipe, Brasil.
E-mail: zobolito@gmail.com

INTRODUÇÃO

Este texto reconhece que há uma extensa e variada produção acadêmica sobre as temáticas acerca da música e do corpo, construídas no âmbito da Educação Física e no contexto de outras ciências e campos de conhecimento mais amplos. Pretendemos aqui apresentar a música para além de suas dimensões sonoras segundo o domínio de suas técnicas e tecnológicas restritas de produção e fruição auditiva, a música não ficará circunscrita às suas regras relacionadas às suas composições no que tange às partituras, instrumentos e poesia no sentido erudito.

Desta forma, o presente ensaio compreende a música – ainda que reduzido a um olhar histórico-filosófico Euro-Occidental – enquanto conjuntura social que agrega outras práticas culturais, como aquelas relativas ao corpo e que apresentam a música condicionada a outros recursos materiais que transcendem as possibilidades de interação com a música apenas por meio da escuta. Segundo Abbagnano (2000) duas são as definições básicas filosófico-ocidentais³ dadas à música: “A primeira considera-a como revelação de uma realidade privilegiada

e divina ao homem: revelação que pode assumir a forma do conhecimento ou do sentimento” (ABBAGNANO, 2000, p. 689). Já a segunda “considera-a como uma técnica ou um conjunto de técnicas expressivas que concerne a sintaxe dos sons” (ABBAGNANO, 2000, p. 689). A primeira concepção tem uma ligação mais intrínseca ao âmbito da filosofia por se tratar de uma definição ligada a metafísica ou teleologia, nesta concepção é possível distinguir duas fases:

“a) Para a primeira, o objeto da música é a harmonia como característica divina do universo, portanto, considera a música como uma das ciências supremas; b) Para a segunda, o objeto da música é o princípio cósmico (Deus, razão, auto-consciente, vontade infinita etc.), e a música é auto-revelação desse princípio na forma de sentimento. Ambas as concepções têm uma característica fundamental em comum: a separação entre música, como arte “pura”, e as técnicas em que esta se realiza (ABBAGNANO, 2000, p. 689).

De igual forma, apresentamos o corpo a partir de sua extensão representacional no campo do cultural, ou seja, o corpo é aqui apresentado como vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o

3 Necessário considerar que as definições expressas são pautadas em estudos de revisão bibliográfica no âmbito da tradição filosófica Ocidental, mais especificamente do eixo de pensamento que se construiu entre a Grécia Clássica enquanto alicerce de todo o edifício filosófico erguido na Europa durante a Idade Média e a Idade Moderna. Entretanto, não podemos perder de vista, mesmo que por uma hipótese de probabilidade, que tais definições, mesmo de cunho Euro-Occidentais, podem coincidir com aspectos filosóficos provenientes dos sistemas de pensamentos Orientais, bem como Africanos, Árabes, Indianos, Siberianos e Ameríndios. Devemos frisar a possibilidade de coincidência filosófica ou mesmo metafísica, pois em sua base empírica as territorialidades e temporalidades culturais da música são explicitamente distintas, tal como podemos aprender com Wisnik (1989, 89-90) acerca dos ruídos existentes entre as modalidades ocidentais e aquelas provenientes de regiões como a Índia e Arábia; assim como, no interior do próprio ocidente europeu a passagem do estíolo modal para o tonal na passagem do medievo para a modernidade (WISNIK, 1989, p. 113). De todo modo, a despeito de uma probabilística possível, devemos afirmar aqui os limites ou os enquadramentos históricos e filosóficos do presente estudo; por mais que ele também proponha, apesar de seu ocidentalismo, rupturas com o Ocidente meramente positivista e tecnicista acerca da música e do corpo.

mundo é construída. Para Bártolo (2007), onde se encontra um corpo dever-se-á encontrar também uma rede de relações instrumentais, uma série em funcionamento, de operadores epistêmicos, uma lógica de produção de sentidos, de um determinado sentido legitimador da rede de relações, do funcionamento dos operadores, do próprio procedimento das lógicas produtivas. O corpo enquanto objeto de pesquisa sob o viés da filosofia e das ciências é algo a ser significado. Neste sentido, Le Breton (2009 p.24) afirma que “qualquer questionamento sobre corpo requer antes a construção de seu objeto, a elucidação daquilo que subentende”. E continua: “O ‘corpo’ é uma linha de pesquisa e não uma realidade em si” (LE BRETON, p. 33, 2009).

A Educação Física tem vinculações muito estreitas com a música e com o corpo; considerando a história e a filosofia ocidentais, mais especificamente pelo viés da linearidade historiográfica positivista vinculada aos sistemas nacionalistas de governo. Concernente à relação entre música e Educação Física, sempre apareceram atreladas às esferas restritas da dança e da ginástica na sua íntima relação com as questões ligadas ao ritmo dos movimentos corporais, além de ter afinidade consoante com os jogos, as brincadeiras e o canto concernente à formação de comportamentos sociais e morais. Já no que diz respeito ao corpo, podemos atualmente afirmar que ele é central no processo de abertura epistemológica da Educação Física não só por suas práxis estarem historicamente vinculadas ao movimento do

mesmo, mas também porque todas as vezes que se pensou a Educação Física enquanto campo de conhecimento e/ou ciência, o corpo e suas manifestações de movimento apareceram como estruturantes da ruptura com a tradição ocidental da ginástica e da dança; principalmente de um ponto de vista de aberturas e correlações interdisciplinares da área; justamente porque o corpo é também fomenta debates e linhas de pesquisa em outras áreas como artes, antropologia, filosofia, pedagogia, música etc. Não obstante, as manifestações culturais ligadas ao corpo são emblemáticas e consistem em ser elementos principais para uma renovação da práxis da Educação Física.

Observando o contexto científico contemporâneo da Educação Física, identificamos algumas tendências institucionais de investigação sobre a articulação temática em pauta, conforme nos apontam alguns periódicos acadêmico-científicos do campo. Nesse sentido, selecionamos seis periódicos de Educação Física para verificar de modo exploratório como os sistemas de busca interna de cada revista responderam à palavra-chave “música” digitada no campo “conteúdo da revista”, selecionando a opção “resumo” e descartando as seguintes opções: “todos”, “autor”, “título”, “termos indexados” e “texto completo”. Os periódicos pesquisados foram: Revista Brasileira de Ciências do Esporte – RBCE; Movimento; Motrivivência; Pensar a Prática; Motriz; e Revista de Educação Física da Universidade Estadual de Maringá – UEM.

Foram encontrados, dentre os periódicos da Educação Física mencionados, 8 artigos⁴. A música aparece nos textos a

4 Utilizando a ferramenta de busca online das revistas., selecionando o critério/filtro “resumo”, foram identificados, associados à palavra “música”, as seguintes quantidades de publicações: a) RBCE: 1; b) Movimento: 1; c) Motrivivência: 1; d) Pensar a Prática: 4; e) Motriz: 0; f) Revista de Educação Física da UEM: 1. Importante mencionar que esta pesquisa foi feita no mês de junho de 2013.

partir da prática da capoeira (NORONHA; PINTO 2004), como cultura corporal infantil ligada à mídia e à arte (WIGGERS, 2005), relacionada à cultura indígena aborígine (TATZ, 2012), como componente da fé religiosa por parte de adolescentes da Igreja presbiteriana (GABRIEL; VIEIRA, 2001), e atrelada ao âmbito da educação integral juntamente com as práticas desportivas e as aulas de informática (DA SILVA, 2012). No entanto, mesmo considerando a necessidade de uma pesquisa bibliométrica mais demorada e rigorosa, é possível afirmar que a maior parte dos trabalhos aplica a palavra “música” ligada aos âmbitos da ginástica, do jogo, da brincadeira e, em especial, da dança; a exemplo das seguintes temáticas: estilo do fado lisboeta (PAIS, 2012), dança como proposta de atividade física para melhor idade (FIGUEIREDO, 2001) e dança como produto à venda em casas noturnas (TORTOLA; LARA, 2011).

Com base em nossas iniciais intuições empíricas e teóricas, bem como na pesquisa exploratória brevemente exposta acima, este ensaio contempla uma revisão histórica sobre a música e suas relações filosóficas e conceituais com o corpo como um caminho passível de superar a ancoragem tradicional – positivista e tecnicista – da Educação Física à música pela via da ginástica e da dança, com a intenção de com ela estabelecer uma nova superfície de contato, em termos de uma epistemologia interdisciplinar. Basicamente, podemos, no atual momento, afirmar que um estudo mais direito e estreito sobre as relações entre Música e Educação Física nos levaria a uma tradição filosófica empobrecida pela base positivista e tecnicista dos estudos sobre o corpo humano e seus movimentos a partir de um olhar pedagógico e higiênico. Não

obstante, buscar as relações entre música e corpo, paralelamente à Educação Física, significou vislumbrar uma ampliação do horizonte epistemológico da área, já que o corpo, diferente da ginástica e da dança, vem se apresentando como objeto de estudo rebelde às tradições e, sendo assim, capaz de gerar rupturas e novos debates em outras áreas, considerando, ainda, debates interdisciplinares.

Referente à nossa investigação historiográfica, de cunho ainda ensaístico, acerca das relações filosóficas e conceituais entre música e corpo, vislumbrando aberturas epistemológicas para a Educação Física, devemos destacar, além do recorte territorial centrado em textos filosóficos ocidentais construídos no eixo diacrônico Grécia Clássica-Europa Moderna e Contemporânea; é preciso delimitarmos nossa historiografia em termos de referencial teórico-metodológico pós-estruturalista adequado à presente proposta. Nesse sentido, nosso ponto de partida historiográfico consiste em uma negação da noção positivista, factual e causal de história pautada na neutralidade axiológica do historiador e na linearidade de sua narrativa contínua e progressiva tecida pelas conexões positivas e causais entre os fatos. Assim, diferente do historiador positivista, não olhamos para o passado como se fossemos capazes de nos desprender do presente e de nossas expectativas quanto ao futuro (FUNARI et al., 2008, p. 27-32).

De um ponto de vista pós-estrutural, a influência do passado sobre o presente não se dá diretamente por uma continuidade construtiva, mas sim devido ao tratamento que o próprio presente dá ao passado ao qual se supõe vinculado. Ou seja, é o estudo ou evocação do passado no presente

que faz aquele influenciar os rumos desse último. Assim, a história não implica o que aconteceu no passado, mas sim os acontecimentos do presente gerados a partir das compreensões e interesses que se tem sobre os documentos históricos; que não deixam de ser compreensões dos acontecimentos aos quais não se tem acesso em si mesmos; muito longe do sonho positivista em descrever os fatos tal como propriamente ocorreram (FUNARI et al., 2008, p. 32). Não obstante, nossa perspectiva historiográfica é crítica da causalidade e da linearidade no sentido de articular um proposta não linear pautada em probabilidades e possibilidades interpretativas dos dados indiretos do passado (BARROS, 2013, p. 279). As “[...] bases de um modo pós-estruturalista de escrever a história [implica] agir sobre ela no presente” (WILLIAMS, 2012, p. 154).

Nota-se, por esse viés, que o mais importante na historiografia não é tentar compreender o passado em si, mas sim nossa relação com esse tempo a partir do presente. Isso quer dizer que, conforme Williams (2012, p. 154), a proposta pós-estrutural para se escrever e reescrever a história e as histórias liberta o historiador da alienação cientificista vinculada a apenas um paradigma lógico-narrativo de reconstituição da temporalidade. Em outros termos, se o que importa é a relação do presente com o passado, dispensando a crença de que a narrativa historiográfica deve ser o retrato fiel da sequência causal dos fatos, a história pode ser contada de inúmeras formas; desde que se considere e se localize o olhar presente em questão. O pós-estruturalismo nos “[...] oferece novos modos de pensar nossa relação com o passado e nos dá métodos complexos [...] para escrever a história” (WILLIAMS, 2012,

p. 154). Cai por terra qualquer esperança de verdade histórica, edifica-se uma recusa das essências originais e das genealogias unidimensionais. De acordo com Reis (2010, p. 111): “A fragmentação é levada ao extremo. O universal não é pensável. A subjetividade pós-estrutural é antípoda da subjetividade modernista: fragmentada e descentrada, marcada por [...] pluralidade, e nem sonha mais com a unificação”.

Em suma, o historiador aparece como sujeito hermenêutico ou interpretante. Para Reis (2010, p. 112): “A análise pessoal substitui a busca da ‘tomada de consciência’ da verdade estrutural [e positivista]. No conhecimento histórico, não se quer neutralidade, passividade, serenidade e universalidade. A verdade universal se pulverizou em análises pessoais”. Em termos metodológicos e procedimentais, os recortes temporais diacrônicos não são mais necessários, pois não há linearidade. O passado se mistura com o presente na interpretação do sujeito acerca da sociedade, da política, da cultura e da economia. Estabelecendo uma relação não positivista e estrutural com o tempo ou com os tempos, o historiador toma a liberdade de associar e correlacionar épocas até então consideradas distantes ou radicalmente diacrônicas em relação ao presente. Valoriza-se o que era rejeitado como critério de história enquanto ciência. A valor está do lado da “[...] transformação e [da] mobilidade devido ao modo como elas nos permite movimento fora das estruturas restritivas. Não é que possamos escapar [delas] [...]; mas questioná-las e força-las a se abrir” (WILLIAMS, 2012, p. 158).

Orientados por esse aporte teórico-metodológico, realizamos uma revisão de literatura acadêmica mais fundamental, produzida por estudos de cunho filosófico,

relativamente distanciada dos textos técnicos e específicos da Educação Física, mas próximos das reflexões filosóficas e conceituais em torno da música e do corpo. Assim, o presente ensaio apresenta a música como concretude que tem o poder de remeter o ouvinte a outro conteúdo que não o musical. A música, nesse sentido, é pós-estrutural; ou seja, não está presa às suas partituras sonoras. Os sistemas musicais, quando em contato com o corpo humano, aparelho sensorio-motor-emotivo complexo, acabam por sofrer transformações diagramáticas, analógicas e metafóricas para se manifestarem em outros sistemas. Para tanto, basta pensar em como a música, em sua vibração sonora instrumental, encontra correspondências diagramáticas com sensações e contrações musculares no corpo humano. Além disso, um som pode produzir ou encontrar esquemas ou elementos análogos no campo das ideias, das línguas.

Apresentamos a música como manifestação sociocultural produzidas pelo canto, pela dança, pela ginástica, pelo jogo, dentre outros rituais. Dissertamos a música, assim como o corpo, enquanto um objetos que historicamente foi atravessado por estudos das mais variadas ciências: filosofia, matemática, antropologia, história. A música também foi contraponto para pautar discussões sobre ciência, metafísica, ética, educação, política/governabilidade, estética, cosmologia, religião, dentre outros. Além, é claro, das questões que lhe são objetos de estudo da própria música enquanto forma de arte/ciência: notação, prática instrumental, teoria musical, estilística etc. Livre de convenções e formalidades metodológicas, portanto, com este texto ensaístico temos o objetivo de ampliar o

diálogo com as pesquisas sobre música na Educação Física, tentando perspectivar tensões com outros estudos e pesquisadores que lidam com a música no nosso campo de conhecimento – seja de modo direto ou de forma paralela.

O corpo e a música

Em termos teóricos, segundo Braunstein e Pépin (1999, p. 140), pautados em algumas considerações do filósofo Baudrillard, o corpo enquanto objeto de estudo das Ciências Humanas na contemporaneidade, vem sendo abordado com base no postulado antropológico de que o corpo humano consiste em ser um “[...] ponto de interações permanentes entre o cultural e o social, tanto no plano das práticas como no das representações (grifo do autor)”. “O tratamento social e cultural de que o corpo é objeto, as imagens que lhe expõem a espessura escondida, os valores que o distinguem, falam-nos também das pessoas e das variações que sua definição e seus modos conhecem, de uma estrutura social e outra” (LE BRETON, 2011, pág. 7-8). Deste modo, o corpo humano – como um suporte especular e representacional – inserido nos campos de interações entre o social e o cultural é dado empírico que nos permite refletir os símbolos de uma sociedade, bem como os modos práticos de sua organização em relação aos outros objetos e às relações humanas.

Neste sentido cogitamos a impossibilidade de a anatomia e a fisiologia oferecer todas as possibilidades de entendimento sobre o corpo. Neste sentido também abarcamos a música, pois, de igual forma as teorias da composição musical são insuficientes

de proporcionar todas as probabilidades de investigação sobre a música. A antropologia que estuda as interseções entre cultura e sociedade, ao tratar do corpo e da música, apresenta como regra paradigmática a consideração do contexto sociocultural particular em que ambos os objetos estão inseridos em termos de espaços/territórios e tempos/épocas. Todavia, não desconsiderando totalmente o conceito de universalidade, em tempos de globalização as culturas e sociedades locais devem ser analisadas em si mesmas simultaneamente às suas interações com outras particularidades, assim como configurações socioculturais hegemônicas, como é o caso do capitalismo e seus produtos transnacionais e transculturais.

Conforme Le Breton (2009, p. 30): “A designação do corpo [...] traduz de imediato um fato do imaginário social. De uma sociedade para outra, a caracterização da relação do homem com o corpo [...] são dados culturais cuja variabilidade é infinita”. Le Breton (2009) ensina ainda que entre a sociologia darwinista – sociobiologia – e a sociologia contemporânea existe um antagonismo radical. Para a primeira, os gestos, expressões, comportamentos, relações corporais seriam motivadas por mecanismos biológicos universais localizados no cérebro ou no genótipo. Já para a segunda, tanto as dimensões subjacentes quanto objetivas do corpo possuem como fundamentos os ordenamentos temporais e espaciais de dada sociedade particular a qual pertencem e onde, desde a origem, são constituídas.

Na mesma linha socioantropológica de Le Breton, de questionamento das divisões e determinações drásticas da natureza em relação à cultura, ao introduzir questões relativas ao estudo da música na contemporaneidade, Caznok (2008, p. 21) levanta

problemáticas históricas que vêm desde a Grécia antiga:

[...] o discurso musical é autossuficiente ou pode se referir a algo que não seja somente sonoro? Sua construção e recepção são fundadas exclusivamente em elementos sonoros puros [...]? Onde se encontra seu significado: em universo composto unicamente por sons ou em contexto que inclui elementos extramusicais?

Caznok (2008, p. 22) continua explicando que a história da filosofia registra dois pensamentos estéticos polêmicos acerca dessas problemáticas: um chamado estético referencialista e outro intitulado vertente absolutista. Ambos acreditam, respectivamente, que a música tem como concreitude semântica de seu significado seu poder de remeter o ouvinte a outro conteúdo que não o musical, bem como a música, como prática instrumental restrita, enquanto linguagem autônoma na construção de relações puramente sonoras ou intramusicais, para a qual toda e qualquer referência a elementos não musicais é vista como interferências recaídas sobre a audição verdadeira.

Conforme delimita Tomás (2002, p. 19), no que podemos articular com a categorização da vertente absolutista definida acima, durante “[...] o século XVIII, desenvolveu-se uma linha de pensamento estético independente da *música theorica*, direcionada para seu próprio círculo de problemas, questões do significado e da interpretação [...]”. De uma forma ainda mais restrita e hermética, paralelamente se desenvolvia, em contrapartida, uma teorização sobre “[...] problemas de ordem técnica, como o estudo da harmonia, do contraponto, das formas etc. [...]”. Ainda baseados na

autora, observa-se que depois da segunda metade do século XIX e no desenrolar do século XX, “[...] vemos o despontar da musicologia, uma área de estudos que [...] não se referem propriamente à composição e à execução, e que norteia seus interesses para a investigação histórica da [...] teoria musical”. Tais investigações passam a se desenvolver segundo uma metodologia sincrônica e outra diacrônica, contudo, mas contemporaneamente a musicologia uniu esses dois polos em estudos diacrônico-sincrônicos (TOMÁS, 2002, p. 19-20).

Para este trabalho, seguimos, por um lado, os estudos referencialistas, para os quais as poéticas sonoro-musicais têm como demanda a “[...] participação de outros sentidos que não o auditivo no momento da fruição musical, especialmente aquele da visão, real ou imaginária” (CAZNOK, 2008, p. 23). Por outro lado, nos pautamos no princípio da não rigidez acerca de linhas demarcatórias relativas às teorias e aos métodos de estudos sobre música, que envolva temas como corpo, cultura, sociedade e política de um ponto de vista das ciências humanas.

Historicamente, segundo Caznok (2008, p. 24), em especial a partir do Renascimento, – época em que se desenvolveu o melodrama e a ópera – além das composições sonoras estarem articuladas a referências visuais como cenário, figurino, iluminação, passa-se também a dramatizar textos e narrar histórias de modo imbricado com a música, ou seja, a música era componente de fundo de todas essas narrativas e encenações. No âmbito das produções musicais instrumentais do século XIX, as composições buscam realizar uma sintaxe musical dos sons da natureza, das movimentações físicas, espirituais, emocionais e sociais, de modo a se referir a paisagens,

cenas, tristezas, alegrias, reencontros, arroubos, decadência física ou moral, solidão e júbilo.

Além das remissões a outros contextos não sonoros, os estudos acerca das produções musicais sofrem um processo multidisciplinar que traz para as problemáticas musicológicas algumas teorias e metodologias providas da psicologia, psicanálise, semiótica, física, matemática, sociologia e antropologia (CAZNOK, 2008, p. 24). Ainda sobre a multidisciplinaridade, Tomás (2002, p. 13) destaca que a mesma é considerada, desde os antigos tratados de teoria musical, discussão “[...] sobre metafísica, ciência, ética, educação, política, religião, bem como questões mais específicas [como] – prática instrumental, estilística, construção de instrumentos ou notação”. A autora ainda alerta para as reflexões “[...] musicais [...] encontradas em escritos sobre matemática, cosmologia, poética, retórica, arquitetura ou estética; [...] literatura e [...] poesia”. Tomás (2002, p. 13-14) complementa suas considerações com:

[...] as observações feitas por [...] Lippman (1975, p. XI) [...]. O autor aponta que a história do pensamento musical coincide [...] com [...] a história da filosofia ou da ciência – e que isso ocorre porque a música apresenta como traço peculiar uma íntima relação com vários aspectos da atividade humana, o que acarreta um difícil isolamento ou mesmo uma definição restrita a uma única área do pensamento.

De um ponto de vista historiográfico, articulando dados etnológicos e filológicos, Huizinga (1980, p. 177-178) destaca as articulações entre música e jogo mediante a questão do caráter lúdico das ações humanas no campo da cultura. Não se limitando aos sistemas de referência da

música, o autor destaca a presença da música em outras práticas como a poesia, em que aquela desempenha nessa última uma função litúrgica. A música também permeia os rituais socioculturais produzidos pelo canto, dança e jogo, tendo como função deslocar a barreira que separa esses elementos da seriedade, característica necessária à efetividade do ritual. O historiador ensina que para os gregos a qualidade do musical se relaciona de forma íntima com o ritual, sobretudo com as festas, quando ocorrem os rituais por meio de danças e jogos; pensando a filosofia como um jogo de enigmas. Thomas (2005, p. 164), ao estudar a dimensão do texto escrito na Grécia arcaica, antiga e clássica, observa ser “[...] fundamental entendermos que grande parte da poesia era acompanhada por música e até mesmo por dança, como parte integrante da experiência”.

Contudo, a pesquisadora supracitada atenta para o fato de que, embora as implicações sejam vastas sobre as narrativas poéticas gregas, “[...] música, entonação e modos de desempenho são exatamente os elementos menos registrados por nossas fontes escritas”. Fato que, inclusive, fez com que os historiadores e etnólogos modernos excluíssem de seus estudos textuais o fator musical, enquanto elemento esquecido e desconsiderado pela falta de registros sonoros da antiguidade, certamente por limitações técnicas e tecnológicas, como os aparelhos de registro ou mesmo uma escrita capaz de descrever os sons que não os da fala humana. No entanto, Thomas (2005) consegue oferecer um número considerável de exemplos historiográficos acerca da relação entre música, poesia e ritual na Grécia.

Em relação aos registros musicais, Iazzeta (2007), em um artigo intitulado “A

música, o corpo e as máquinas”, analisa de que maneira o surgimento das tecnologias elétricas, eletrônicas e digitais no decorrer do século XX alteraram os modos de produção musical. Para Iazzeta (2007, p. 27), “técnica e tecnologia são dois aspectos da cultura que sempre estiveram profundamente envolvidos com a música, não apenas no que diz respeito à sua produção, mas também em relação ao desenvolvimento de sua teoria e ao seu estabelecimento de seu papel cultural”.

A despeito da função prazerosa e ociosa da música na visão de Aristóteles, a perspectiva popular dos gregos, mais hegemônica que a aristotélica, vislumbrava na música funções técnicas, psicológicas e, principalmente, morais, no sentido de despertar, nos membros do grupo, sentimentos éticos – de avaliação – positivos ou negativos. Mais antigamente na Grécia, os pitagóricos iniciaram os estudos filosóficos sobre a música de um ponto de partida que não o sonoro ou do prazer empírico e corporal, mas sim o lógico. O *logos* – ou razão – da música teria a função de organizar os comportamentos sociais e políticos no interior da *polis* (TOMÁS, 2002, p. 17-18; WISNIK, 1989, p. 99-100). Importa saber que os estudos pitagóricos envolvendo a música se desenvolveram na esteira da filosofia cosmológica de Pitágoras investida na tentativa de solucionar a questão da governabilidade da *pólis* por meio da matemática ou dos números (WISNIK, 1989, p. 101-102).

A harmonia das esferas é uma doutrina, cuja autoria é com frequência atribuída a Pitágoras, que combina a matemática, a música e a astronomia. A ideia básica é que os corpos celestes têm de produzir música, por se tratar de grandes

corpos em movimento. A perfeição do mundo celeste implica que essa música seja harmoniosa; só não a ouvimos porque está sempre presente. A matemática da harmonia foi uma descoberta fundamental com enorme significado para os pitagóricos (BLACKBURN, 1997, p. 117).

Carqueira (2006, p. 54) destaca que no ritmo poético o "*impulso rítmico* é a razão por que 'diferentes pronúncias do verso levam a resultados diferentes', variando as sílabas *acentuadas ou não-acentuadas*, em vez de tomar o 'verso pronto' com a intensidade das sílabas pré-fixadas como 'forte' ou 'fraca'. É nesse ponto que vislumbramos a rítmica enquanto um campo de saberes atuantes no interior de uma outra razão: política, cultural, social, econômica, biológica, ideológica: os ritmos culturais e naturais. Sobre isso, Gândara (1992, p. 15) define a rítmica como "a ordenação e sistematização do ritmo espontâneo, enriquecendo-o, desenvolvendo-o e organizando-o". A exemplo da dança, a autora cita que seu caráter de atividade rítmica se expressa na medida em que a dança procura definir esquemas de movimentos para seus sujeitos, implicando seu caráter constituinte. Em suma, a rítmica consiste em ser a ciência aplicada dos ritmos, isto é, do que constitui a efetivação de suas formas nos corpos, assim como está a ética para os problemas fundamentais da moral e dos costumes e a estética para o sentimento do belo em face da problemática objetiva ou subjetiva do gosto. Na leitura de Huizinga (1980, p. 185) "a situação dança é especial, pois é ao mesmo tempo musical e plástica: musical porque seus elementos principais são o ritmo e o movimento, e plástica porque está inevitavelmente ligada à matéria".

Soares (1998) aborda na passagem do espírito medieval ao espírito moderno, o desenvolvimento da ginástica científica entre os séculos XVIII e XIX a partir e em detrimento da cultura circense do período medieval. O projeto de Modernidade, surgido na Europa entre os séculos XVI e XIX a partir das Revoluções cosmológica (Copérnico), filosófica (Descartes), geográfica (Colombo), cultural (Renascimento), política (Revolução Francesa) e econômica (Revolução Industrial), teve como um de seus princípios aquilo que veio a ser chamado de Processo Civilizador por Norbert Elias. Assim sendo, os Estados Nacionais (Despotismo Esclarecido) que nesse contexto se formavam passaram a financiar ações institucionais, segundo os princípios filosóficos da época, no sentido de suprimir as culturas dos povos não europeus e mais ainda dos próprios europeus quando em situação de marginalização urbana e rural.

Segundo Soares (1998), o que veio a ser chamado de "movimento ginástico europeu" foi um primeiro esboço de que partiram as posteriores teorias denominadas de Educação Física, cuja finalidade adotada foi moralizar os indivíduos e a sociedade através da educação corporal, concernente a profundas mudanças desejadas pela burguesia sobre os modos de ser e de viver das pessoas, que para nós estão intrincados com a dimensão rítmica da vida, até então sob os signos cíclicos e lúdicos. Incluindo a Inglaterra, que embora tenha desenvolvido suas práticas corporais no âmbito do jogo e do esporte, mas não diferente dos demais países da Europa, em especial a França, fez uso do pensamento científico da época, cartesiano por sinal, para apartar a cultura *gimnástica* de seus vínculos populares.

A ginástica era, portanto, constitutiva de uma certa mentalidade que tentava se separar da cultura medieval, cênica e lúdica, cujos principais expoentes foram: o selvagem, o circo e as festas populares, com seus “excessos” e “inutilidade” rítmicos nos movimentos sempre livres e não planejados, sempre desajustados aos olhos do outro – europeu –, para os quais a diversão, a ludicidade que os movimentos acrobáticos e funambulescos proporcionavam, eram pura inutilidade. Buscava-se uma certa oposição rítmica entre os movimentos *gímnicos* face às manifestações, também corporais, como o riso, o absurdo, a surpresa, o inesperado, o estranho. É claro pensar, no interior do movimento ginástico europeu, que a cultura circense era sinal de problema aos objetivos da burguesia estadista e industrial. Percebeu-se que os ritmos lúdicos não se adaptariam aos ritmos da indústria e do exército, além das concepções higiênicas da época.

Na obra “*O que é Educação Física*”, Vitor Marinho de Oliveira (1983) relembra os dizeres de Arthur Higgins, um dos mais importantes professores da Educação Física brasileira no início do século XX.

Os exercícios devem ser executados por todos os discípulos ao mesmo tempo e do mesmo modo. A marcação do *rythmo* começará logo depois de dado o comando executivo: 1, 2, 3, 4 1, 2, 3, 4... Terminada uma lição de *gymnastica*, o professor não mandará debandar antes de executar a formatura inicial (*fileira*). A quebra da disciplina acarretará a quebra da força moral (HIGGINS, *apud* OLIVEIRA, 1983, p. 7).

Conscientes de que a citação acima desperta infundas discussões e reflexões a respeito da presença da rítmica na constituição da Educação Física, tal como a referida

citação quando Higgins destaca a importância da “marcação do *rythmo*” nas aulas de Educação Física por meio da ginástica, cuja recorrência numérica na marcação não é mera coincidência epistemológica com a física de Galileu (1996) que afirma estar “o livro da natureza escrito em caracteres matemáticos”, inclusive, os movimentos dos corpos. Trata-se da forte influência do paradigma físico-matemático moderno que digitaliza os fenômenos da matéria, inclusive os do corpo humano.

Nesse sentido, os movimentos corporais, inicialmente inconscientes, mas intencionais, promovem variações rítmicas no corpo, significando a existência de seus componentes, que a consciência e o inconsciente em trabalho de significação tendem a criar sínteses integrativas em nível corporal através do movimento. Wisnik (1989, p. 19) lembra que no nível somático, temos principalmente o pulso sanguíneo e certas disposições musculares que se relacionam com o andar e suas variações. Os ritmos corporais estão imbricados aos movimentos, são expressões da alteridade própria de cada um. Por isso, a dificuldade de falarmos de “ritmos naturais” para além daquilo que eles nos servem de recurso didático no pensamento científico e pedagógico. Por isso o problema em se desvendar o enigma proposto por Chico Buarque de Holanda: “morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela, será que é ela que meche o chocalho ou é o chocalho que meche com ela?”

Segundo Langer (2006, p. 136), no sentido mais moderno do pensamento projetivo e programado: “Tudo o que prepara um futuro cria ritmo”. Ou de outro modo: “A essência do ritmo é a preparação de um novo evento pelo término de um evento

anterior” (Ibidem, p. 133). Na sociedade moderna quando e onde nasce a Educação Física em termos conceituais filosófica, antropológica e historiograficamente apropriados, vislumbra-se essa transição, de um ritmo a outro, por meio de rupturas que vão dos esquemas cíclicos – religiosos e ontológicos – aos progressistas – históricos –, que ao considerarmos as práticas corporais, temos o câmbio dos rituais festivos e circenses em relação à emergência da ginástica científica no final dos setecentos e início dos oitocentos, que em seu curso no século XX com acesso ao século XXI, sofre profundas transformações segundo novas rítmicas sustentadas pela noção de domínio do tempo por meio das teleologias modernas aplicadas tecnologicamente ao corpo.

Assim explicitamos uma outra base – tácita até então – na qual a Educação Física se sustentou para exercer importante papel na constituição do homem moderno justamente porque suas técnicas e tecnologias epistemologicamente fundamentadas nos saberes acerca dos ritmos naturais, culturais e artificiais vislumbaram a submersão do corpo em ambientes pedagogicamente preparados ritmicamente. Para Graemil (1971, p. 10), nas execuções dos exercícios gimnicos conforme o *Método natural austríaco*, ao lado do número de repetições e da graduação em dificuldade e intensidade, “o ritmo deve ser preocupação constante do professor”. Deixando, desse modo, acessível a discussão antropológica – e também fictícia – sobre a oposição ou interação entre natureza e cultura ou ritmos naturais e ritmos culturais.

Os planos de aula dos chamados métodos ginásticos, por exemplo, são racionalmente divididos em unidades rítmicas, formando uma generalidade que determi-

na a relação do estudante com o tempo sócio-cultural e com o tempo orgânico-natural. Trata-se basicamente de um ordenamento diário composto de quatro partes: I – introdução (5’ a 8’); II – formação da postura corporal dos movimentos (15’ a 20’); III – Performance de habilidades artísticas e desportivas; IV – volta à calma (5’ a 8’) (Cf. GRAEMIL, 1971, p. 8).

Na Educação Física outra manifestação que mistura ritmo, canto e dança é o brinquedo cantado. O brinquedo cantado é uma forma lúdica que oferece à criança a possibilidade de brincar com o seu próprio corpo, seja através de música, expressão vocal, frases, palavras ou sílabas ritmadas. Nas séries iniciais a aplicação do brinquedo cantado visa auxiliar o desenvolvimento da coordenação sensório-motora, educar o senso rítmico, favorecer a socialização, imaginação e criatividade, equilíbrio, lateralidade, entre outros aspectos. Para Verderi (1999) o brinquedo cantado, como o nome já diz, é uma atividade diretamente relacionada com o ato de cantar e ao conjunto dessas canções podemos chamar de Cancioneiro Folclórico Infantil. Entoadas tanto pelas crianças, quanto pelos adultos, são cantigas que vieram de geração à geração e que se propagaram pela tradição oral, na maioria das vezes.

Em sua teoria da música aplicada à dança, Langer (2006, p. 133) expõe ideia semelhante à que atribuímos à ginástica. Para ele, a “grande tarefa da música é organizar nossa concepção do sentimento em mais do que simplesmente uma consciência ocasional de tempestade emocional [...] e ela faz isso pelo mesmo princípio que organiza a existência física num projeto biológico – o ritmo”. Segundo o dicionário de filosofia de Durozói (1993, p. 412),

“o ritmo é feito de alternância periódica e regular que [rompendo] com a monotonia da duração, introduz a ordem no tempo”. Já o Dicionário Grove de Música (1994, p. 788), explorando sua especificidade no campo dos detalhamentos da musicalidade, menciona que o ritmo é a “subdivisão de um lapso de tempo em seções perceptíveis; o agrupamento de sons musicais, principalmente por meio de duração e ênfase [altura]. Com a melodia e a harmonia, o ritmo é um dos três elementos básicos da música”. Wisnik (1989, p. 20-23) aprofunda ainda mais o conceito ao fazer interagir ritmos e altura, pois na própria duração [rítmica] de uma batida ocorrem variações de alturas [melódico-harmônicas] provocando diferenças quantitativas em direção a qualidades sonoras, pois um e outro aparecem ao mesmo tempo, um comportando o outro, mesmo que seja em termos de ruídos, mas que formam surpreendentemente alguma unidade rítmica.

Para Cerqueira (2006), ocorre desde o início da Modernidade, em oposição às sociedades tradicionais, uma progressiva quebra do chamado *ritmo cíclico* que regia as antigas civilizações: suas leis, costumes e ritos, que se fundamentavam não no cosmos propriamente, mas em uma certa imagem e percepção corporal do *ritmo cósmico*, a exemplo da descrição de Eliade (1991, p. 27) sobre os cantos rituais genealógicos compostos pela comunicação coletiva de dançarinos. Ao passo que a Modernidade fez desvanecer tal rítmica em direção ao

que se pode entender por “eu”, cartesianamente emergindo como uma lógica racional imanente ao homem, e romanticamente interpretado como sujeito – frente ao mundo estranho – das criações artísticas e míticas.

Sobre as especulações políticas, cosmológicas e místicas dos pitagóricos, Vernant (1990, p. 455) ensina que à filosofia matemática de Pitágoras podem estar associadas às práticas divinatórias em uma forma arcaica de *mântica* – vidência – exercida por *demiourgói* (demiurgo⁵), cujos traços proféticos se projetavam aos modos do poeta, do cantor, do bailarino, do curandeiro e do músico. Seus poderes estavam atrelados a uma capacidade de perceber e compreender uma dimensão extrassensível do universo que implica os pares visível-invisível e audível-inaudível, assim como aqueles que podem ver o invisível e outros que escutam o que ninguém mais escuta, fazendo remissão à filosofia de Heráclito, cujo mote principal é a escuta do *logos* em seu sentido cosmológico (VERNANT, 1990, p. 457) enquanto compreensão matemática ou numerológica dos movimentos observados do céu e na terra.

Wisnik (1989, p. 101-102) explica que dessa relação entre o céu e a terra, ou entre o movimento das esferas – planetas – o movimento das pessoas – *polis* – é necessário verificar a busca pela compreensão da ordem social e musical, já que ao considerar a ordem da *polis* como dependente da ordem do cosmos, essa relação teria como materialidade a música inaudível proveniente

5 “No pensamento grego, particularmente de Platão, o demiurgo é um Deus ou o princípio organizador do universo, que trabalha a matéria (o caos) para dar-lhe uma forma. Ele não a cria, apenas a modela contemplando o mundo das ideias” (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001 p. 50).

do movimento das esferas circulantes no céu, cuja emissão sonora corresponderia à emissão de fluídos éticos sobre os cidadãos no interior da *pólis*. O musicólogo orienta ainda que, apesar da filosofia clássica dos gregos – Sócrates, Platão e Aristóteles – ter abalado os princípios cosmológicos do governo da *polis* por meio da música das esferas, a República, de Platão, não abandona em seu texto possibilidade de governar e educar os cidadãos por meio da música, vista agora como ação pedagógica humana. Para tanto, cita o texto platônico de “A República” (PLATÃO, A República, 424 cde, *apud* WISNIK, 1989, p. 101 e 231):

[...] nunca se abalam os gêneros musicais sem abalar as mais as mais altas leis da cidade [...] Logo, o posto de guarda deve-se erigi-lo nesse lugar: na música. (É através dela) que a inobservância das leis facilmente se infiltra, passando despercebida [...] Nada mais faz do que se introduzir aos poucos, deslizando mansamente pelo meio dos costumes e usanças. Daí deriva, já maior, para as convenções sociais; das convenções passa às leis e às constituições com toda insolência [...] até que, por último, subverte todas as coisas na ordem pública e na particular.

Concernente à relação da música com o corpo, a questão que vem se colocando a partir dessas reflexões filosóficas, históricas e etnológicas da música em geral ou em termos teóricos consiste na relação estrita entre a música ou as músicas e os comportamentos corporais dos cidadãos no interior de agrupamentos humanos, que o texto platônico bem enfatiza, perspectiva que demonstra a impossibilidade de abordar a música e o corpo de maneira hermética ou fechada na imagem de um em si mesmo sem relação de produto e de produção no

interior de um contexto cultural plural em objetos, pensamentos e práticas.

Em culturas anglo-saxônicas e germânicas, bem como isoladamente na língua árabe, a aplicação das palavras correspondentes a “jogo” designam o manejo de instrumentos musicais. Em suma, dessa proximidade e articulação entre jogo e música, Huizinga (1980, p. 48) sintetiza dizendo que os pontos de semelhança são os seguintes:

[...] inicia e termina dentro de estreitos limites de tempo e de lugar, é passível de repetição, consiste [...] em ordem, ritmo e alternância, transporta tanto o público como os intérpretes para fora da vida cotidiana para uma região de alegria e serenidade, conferindo mesmo à música triste o caráter de um sublime prazer.

Nota-se que o caráter polissêmico da música não pode ser abordado de uma perspectiva exclusiva e absolutista. Afinal, a música além de depender de uma série de condições materiais para ser produzida, como os instrumentos musicais e o próprio corpo humano que se faz responsável pela manipulação dos mesmos, não obstante, têm-se como condicionantes os estados emotivos e os interesses sociais da humanidade, seus grupos e indivíduos, no sentido da motivação destinada a agir sobre os meios materiais de produção, bem como expressar com eles outras realidades que não apenas a sonora, mas também a sentimental, espiritual e social. Nega-se, com isso, segundo Tomás (2002, p. 17), uma espécie de – pseudo – característica essencial da música: sua natureza sonora em termos de produção e recepção, noção em que se apoiaram os filósofos idealistas entre os séculos XVIII e XIX.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acreditamos que a música possa ser mais abordada nas problemáticas que envolvem o contexto das pesquisas em Educação Física. Percebemos que a música aparece em um grande número de artigos que trabalham com o âmbito da dança, do jogo, do canto, da ginástica, do ritmo enquanto habilidade motora – e não a partir de uma epistemologia rítmica mais ampliada. No entanto, a música aparece quase sempre como mera coadjuvante destes estudos. Há uma notória escassez de artigos produzidos que contemplem mais diretamente as problemáticas da música enquanto recorte de pesquisa na Educação Física brasileira.

O exercício de inverter a ordem desses objetos seria algo rico e interessante para o campo da Educação Física, afinal como descrito acima, o corpo se expressa frente à música, porém essa expressão é um emaranhado complexo mapeado pelo audível, pelo gesto e pelo visível dentro de uma mesma geografia. Os estudos da música no âmbito da Educação Física ficam muito presos ao nível do gesto – da manifestação corporal que ela gera.

A riqueza da temática “música” disertada sinteticamente neste ensaio sugere pesquisas de caráter relacional, multi, inter e transdisciplinar ou mesmo multi, inter e transreferencial. Como observamos no texto, a música apresenta como traço peculiar uma íntima relação com vários aspectos da atividade humana, neste sentido é complicado engaiolá-la a uma única área do pensamento. A música é tal como o corpo: intangível, abstrato, etéreo...

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. Tradução e revisão de Alfredo Bosi, 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARROS, J. D. A crítica à noção mecanicista de Progresso e à linearidade histórica. In: _____ **Teoria da história**. 3a ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. p. 253-268.
- BÁRTOLO, J. **Corpo e Sentido**: estudos intersemióticos. Livros LabCom, 2007.
- BLACKBURN, S. **Dicionário Oxford de Filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- BRAUNSTEIN, F; PÉPIN, J-F. **O lugar do corpo na cultura ocidental**. Coleção: Epistemologia e sociedade. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.
- CAZNOK, Yara Borges. **Música: entre o audível e o visível**. 2ª ed. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008. (Coleção Arte e Educação)
- CERQUEIRA, F. **Musicalidade e poesia**: anseio e recusa do sentido. Salvador: Quarteto, 2006.
- DA SILVA, D.P. et al. *Impacto das atividades esportivas, informática e música sobre a vida de alunos de escola com educação em tempo integral*. **Motrivivência**, Santa Catarina, Ano XXIV, n° 39, p. 142-150 Dez./2012.
- DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA**. Editado por Stanley Sadie. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.
- DUROZÓI, G. **Dicionário de filosofia**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- ELIADE, M. **Imagens e símbolos**: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso. Tradução de Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

- FUNARI, P. P. A. et al. O surgimento da história e do positivismo. In: _____. **Teoria da história**. São Paulo: Brasiliense, 2008. (Tudo é história; 153) p. 27-32.
- GABRIEL, O.P.B.; VIEIRA, L.F. A comunidade adolescente presbiteriana: seus costumes e valores. **Revista da Educação Física/UEM, Maringá, v. 12, n. 2, p. 61-72, 2. 2001.**
- GALILEU, G. O ensaiador. In: **Os pensadores**. Tradução de Helena Barraco. São Paulo: Nova Cultural Ltda, 1996.
- GÂNDARA, M. **A expressão corporal do deficiente visual**. Campinas, SP: MEC – Secretaria de Desportos e Convênio entre SEDES e ABDA, 1994.
- GRAEMIL, E.M. **Método natural austríaco**. Curitiba: A. M. Cavalcanti Editora, 1971.
- HUIZINGA, J. **Homo Ludens**. Tradução de J. P. Monteiro. São Paulo, **Perspectiva, 1980.**
- IAZZETA, F. **A música, o corpo e as máquinas**. Revista Opus. Rio de Janeiro. v. 4, n. 4, ago. 1997.
- JAPIASSÚ, H.; MARCONDES, D. **Dicionário básico de filosofia**. 3 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- LANGER, S.K. **Sentimento e forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave**. Tradução de Ana M. Goldberger Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- LE BRETON, D. **A sociologia do corpo**. Tradução de Sonia M. S. Fuhrmann. 3d. Petrópolis/RJ: Vozes, 2009.
- _____. **Antropologia do corpo e modernidade**. Tradução de Fábio dos Santos Creder Lopes. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- OLIVEIRA, V. M. **O que é educação física**. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PAIS, J.M. **O Fado Dançado do Brasil: Trânsitos culturais**. Pensar a Prática, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 1271, jan./mar. 2012.
- REIS, J. C. **Modernidade iluminista versus pós-modernidade estruturalista e pós-estruturalista**. In: _____. O desafio historiográfico. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010. (Coleção FGV de bolso; série História) p. 105-112.
- SOARES, C.L. **Imagens da educação no corpo: um estudo a partir da ginástica francesa no século XIX**. Campinas, SP: Autores Associados, 1998.
- TATZ, C. **Questões Indígenas no Esporte Australiano**. **Pensar a Prática**, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 1-271, jan./mar. 2012.
- THOMAS, Rosalind. **Letramento e oralidade na Grécia antiga**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Odysseus Editora, 2005.
- TOMÁS, Lia. **Ouvir o logos: música e filosofia**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- TORTOLA, E.R.C.; LARA, L.M. A dança como produto à venda em casas noturnas: um mapeamento do terreno mercadológico. **Movimento**, Porto Alegre, v. 17, n. 02, p. 137-154, abr/jun de 2011.
- VERDERI, É. B. L. P. **Encantando a Educação Física**. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.
- VERNANT, J-P. **Mito e pensamento entre os gregos**. Tradução de Haiganuch Sarian, 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e terra. 1990.
- WIGGERS, I.D. **Cultura Corporal infantil: mediações da escola, da mídia e da arte**. Rev. Bras. Cienc. Esporte, Campinas, v. 26, n. 3, p. 59-78, maio 2005.

WILLIAMS, J. **Pós-estruturalismo, história, genealogia: A arqueologia do saber, de Michel Foucault.** In: _____ Pós-estruturalismo. Tradução de Caio

Ludvig. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. (Série Pensamento Moderno) p. 153-188.
WISNIK, J. M. **O som e o sentido.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MUSIC, BODY AND PHYSICAL EDUCATION

ABSTRACT

This essay contemplates a theoretical revision about music and its relations with the body on a philosophical perspective, relatively distanced from the Physical Education, but close to the music and the body. The music in Physical Education always showed relation to the dance and gymnastics sphere, in its close relations to the rhythm, besides having methodological affinity to games, play and singing. Free from conventions and methodological formalities, this essay objectives to expand the dialogue between researches about music related to Physical Education, trying to understand tensions with another studies and researchers.

Keywords: Music; Body; Physical Education

MÚSICA, CUERPO Y EDUCACIÓN FÍSICA

RESUMEN

Este ensayo ofrece una revisión teórica sobre la música y sus relaciones con el cuerpo bajo una perspectiva filosófica relativamente distanciada de la Educación Física, pero cerca de la música y del cuerpo. La música en Educación Física siempre ha aparecido vinculada a la esfera de la danza y la gimnasia en su relación íntima con el ritmo, además de tener afinidad con los juegos, las diversiones y el canto. Libre de convenciones y formalidades metodológicas, este ensayo tiene como objetivo ampliar el diálogo con las investigaciones sobre la música en la Educación Física, intentando prever las tensiones con otros estudios e investigadores.

Palabras clave: Música; Cuerpo; Educación Física

Recebido em: julho/2014
Aprovado em: outubro/2014