
Corporeidades cênico-musicais: investigando o corpo e a cena em performances de música¹

Suzana MATEUS²
Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

RESUMO

Este artigo apresenta um conjunto de abordagens teóricas que apontam para uma articulação entre performance musical, corpo e encenação. Partindo desse interesse, trabalho principalmente com a noção de teatralidade para pensar no que tenho chamado de corporeidade cênico-musical, um jeito de tentar entender a possível dimensão ficcional das performances musicais, que se expressaria, sobretudo, através do corpo em cena. Esse interesse é respaldado por um léxico, composto majoritariamente por termos advindos do teatro e das artes da cena, que ajudam a sustentar a articulação proposta, assim como pensá-la nos estudos de comunicação e música.

PALAVRAS-CHAVE: corporeidade; encenação; performance musical; teatralidade.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A performance, como evento e como episteme/lente metodológica (TAYLOR, 2013; SCHECHNER, 2013), há anos tem sido interesse de investigação nos estudos de Comunicação no Brasil. Como destacam Soares (2021), Cardoso Filho e Guttman (2019), existe uma tradição neste campo do uso de autores que pensam a performance, em especial de Paul Zumthor (partindo de seus escritos sobre a oralidade), Erving Goffman (a partir de sua elaboração sobre a performance no cotidiano), Paula Sibilia (sobre a espetacularização do eu), Richard Schechner (com a proposição de pensar as performances como permanentemente restauradas) e, mais recentemente, Diana Taylor (discutindo os atos de transferência via performance).

Essa tradição foi capaz de impulsionar trabalhos com interesses bastante diversos para o campo, que vão desde a consideração da performance em redes sociotécnicas

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, XXIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Email: suzanamateus@gmail.com.

(POLIVANOV e SÁ, 2012) até a investigação sobre as disputas teóricas e metodológicas em torno da performance na comunicação (AMARAL, POLIVANOV e SOARES, 2018), apenas para citar alguns. Entretanto, há um aspecto possível de ser pensado na performance que me parece ainda pouco explorado pelos estudos de Comunicação, especialmente por aqueles voltados para os vínculos entre comunicação e música, e que, na minha hipótese de pesquisa, poderia ofertar mais complexidade para o entendimento das performances musicais: a relação entre performance e ficção a partir da ação do corpo em cena, ou do que tenho chamado, na minha tese em andamento, de *corporeidades cênico-musicais* (expressão que explico mais adiante).

Parto para essa investigação considerando que, apesar do reconhecimento majoritário de que as performances estão articuladas à construção de ficções ou mesmo de fabulações, ainda parece que podemos avançar um pouco mais no entendimento da ficção como uma prática presente no momento performático, capaz de construir realidades próprias que não necessariamente reiteram ou possuem vínculos precisos com aquilo que acontece e se expressa fora desse ambiente de encenação.

Em outras palavras, defendo um olhar sobre a performance musical que a enxerga em certa medida como um espaço em suspenso e, até certo ponto, à parte da vida cotidiana (embora, em algum nível, sempre articulado à ela), onde é possível criar uma espécie de vida paralela, uma realidade que, mesmo sendo parte da configuração do mundo tal como o conhecemos, constrói um mundo por si só na efemeridade daquele momento. Interessa-me, assim, investigar a performance musical a partir de um olhar que enxerga essa experiência através da teatralidade (FÉRAL, 2013) articulada a um léxico (composto de palavras e conceitos majoritariamente advindos do campo e da prática do teatro e das artes da cena), que pode nos levar a considerar mais detidamente a possível dimensão ficcional dos corpos em cena.

Como maneira de tentar materializar essa empreitada, trago, ao longo da discussão realizada, algumas breves percepções sobre a prática artística do cantor Ney Matogrosso, que ajudam a indicar pistas em torno da suposta dimensão ficcional das performances musicais. A escolha desse artista deve-se à sua relação com o teatro³ (já que ele também

³ Em entrevistas, Ney Matogrosso diz que é “cantor por acaso”, já que desde jovem atuava e tinha o desejo de seguir a carreira como ator. Considero que essa prática (somada a sua experiência como diretor e iluminador, além de seu desejo e interesse pessoal pelo teatro) lhe forneceu certas habilidades para compor

já trabalhou como ator, diretor e iluminador), mas também à força expressiva de suas performances e à sua composição como um artista que “precisa” da imagem (SOARES, 2013)⁴ - o que, acredito, me ajuda a apontar de maneira mais detida os interesses deste trabalho.

Este artigo é, então, uma tentativa de reunir, resumidamente, o que pensei até o momento sobre essas questões que mobilizam minha tese de doutorado. Por isso mesmo (mas também por acreditar na pesquisa como um trabalho criativo sempre em aberto), é predominante nas pontuações que faço um tom inventivo (sobretudo no que se refere à criação da expressão corporeidade cênico-musical), mas sem pretensões categóricas ou mesmo definitivas. O exercício é o de testar palavras e modos de olhar para as relações entre performance musical, corpo e ficção, ensaiando e experimentando algumas possibilidades investigativas.

Dito isso, discuto, a seguir, a possível relação entre performance musical e teatralidade (FÉRAL, 2013), investigando como a última pode ser incorporada ao campo da Comunicação (SOARES, 2021) e a estudos que tem a performance musical como fenômeno principal de análise. Em seguida, apresento um léxico, como já mencionado, de palavras e conceitos advindos do campo e da prática do teatro e das artes da cena, que, articulado à noção de teatralidade, pode ser capaz de dar contorno ao interesse em torno da dimensão ficcional das performances musicais. Posteriormente, apresento e explico a chamada corporeidade cênico-musical, para, por último, traçar algumas considerações finais sobre este estudo.

A INTENÇÃO DE TEATRO E O OLHAR QUE CRIA O TEATRAL

Segundo Josette Féral (2013), a noção de teatralidade que tem se difundido a partir, sobretudo, dos anos 1980⁵ parece ter surgido junto com a noção de literalidade, constituindo um interesse recente de investigação. Apesar disso, a teatralidade tem uma

suas performances musicais, colocando nelas uma certa “intenção” de teatro (como explico posteriormente).

⁴ Nas palavras de Thiago Soares (2013, p. 228), “Ney parece ser a síntese do artista que ‘precisa’ da imagem”.

⁵ Embora a autora reconheça que o termo “teatralidade” já havia sido empregado por Roland Barthes em 1954, na França. (em *Le Théâtre de Baudelaire*, prefácio à edição do *Oeuvres complètes de Baudelaire*, Paris: Club du meilleur livre, 1955; reeditado em *Essais critiques*, Paris: Seuil, 1964).

história que remete ao início do século XX, quando o dramaturgo Nicholas Evreinov (1922 *apud* FÉRAL, 2013) trazia em seus textos o termo *teatralnost*. Mesmo com essa provável origem para a qual apontar, essa noção segue funcionando como uma espécie de “conceito tácito”, geralmente associado à dinâmica do teatro. Entretanto, mesmo na perspectiva de Evreinov, a teatralidade já seria entendida para além dos limites desse campo/prática⁶.

Fazendo um caminho parecido, Féral também pensa a teatralidade como não exclusiva do teatro. De acordo com ela, a teatralidade poderia se manifestar em qualquer tipo de espetáculo, inclusive no cotidiano, sendo sempre fundada a partir de uma espécie de clivagem entre espaços. Por não se constituir como um dado empírico, possuir propriedades qualitativas ou mesmo aparições físicas obrigatórias, a teatralidade, para a autora, poderia ser identificada apenas com base em condições de manifestação, que sempre pressupõem uma relação entre alguém que vê e alguém que é visto, ligada a uma suposta *intenção de teatro* colocada em cena. A *intenção de teatro* seria sinônimo da intenção de ser visto, do desejo de atuar, de projetar um simulacro ou mesmo de criar uma ficção. Partindo desse entendimento, a condição de manifestação da teatralidade, se daria: 1) quando há intenção de teatro por parte de quem é visto; 2) quando aquele que vê é capaz de criar a intenção de teatro no que é visto, seja esse o propósito de quem atua ou não. Em outras palavras,

A condição da teatralidade seria, portanto, a identificação (quando é produzida pelo outro) ou a criação (quando o sujeito a projeta sobre as coisas) de um outro espaço, espaço diferente do cotidiano, criado pelo olhar do espectador que se mantém fora dele. Essa clivagem no espaço é o espaço do outro, que instaura um fora e um dentro da teatralidade. É um espaço fundador da alteridade da teatralidade. (FÉRAL, 2013, p. 88)

Vista dessa forma, a teatralidade, sugere a autora, seria não apenas “a emergência de uma fratura no espaço, uma clivagem no real que resultaria no surgimento da alteridade, mas a própria constituição desse espaço por meio do olhar do espectador (...)” (FÉRAL, 2013, p. 89). Esse olhar ativo, inventivo e criador da intenção de teatro seria responsável por uma modificação da relação entre os sujeitos, de modo que o outro se tornaria ator “seja porque mostra que representa” ou “seja porque o olhar do espectador

⁶ De acordo com Josette Féral, Evreinov considerava a teatralidade como uma espécie de *instinto* humano de “transformação da natureza” (FÉRAL, 2013, p. 90). A autora compreende e localiza essas definições como expressões dos valores e interesses da época em que foram criadas.

o transforma em ator - a despeito dele - e o inscreve na teatralidade (...)"'. Assim, seja por uma ou por outra via, ou por ambas juntas, é possível constatar que a fratura espacial que emerge da teatralidade acontece também mediante a inserção da ficção, ou mesmo da suposição de ficção, que confere à cena um caráter teatral. Mesmo não estando restrita à ficção, é a teatralidade, em sua dimensão processual, que possibilita a emergência do ficcional. Nas palavras de Josette Féral,

A teatralidade não parece relacionar-se à natureza do objeto que investe – o ator, o espaço, o objeto, o evento; também não se restringe ao simulacro, à ilusão, às aparências, à ficção [...]. Mais que uma propriedade, cujas características seria possível analisar, é um processo, uma produção relacionada sobretudo ao olhar que postula e cria outro espaço, tornado espaço do outro – espaço virtual, é claro – e dá lugar à alteridade dos sujeitos e à emergência da ficção. (FÉRAL, 2013, p. 88).

Portanto, considerando que a teatralidade não diz apenas do teatro, mas emerge, sobretudo, a partir de um olhar ativo que cria o espaço do outro, distinto de seu próprio, no qual enxerga a intenção de teatro das ações, a teatralidade poderia funcionar como uma espécie de lente, capaz de reconfigurar o nosso olhar para entender certas cenas *como* teatrais. Na Comunicação, esse movimento já foi empreendido por Thiago Soares (2021) em estudo no qual sugere algumas abordagens teóricas para se pensar a teatralidade em performances midiáticas.

Nele, Soares (2021), partindo de uma discussão em torno das redes sociais digitais, entende que a noção de teatralidade funcionaria como aparato para “compreender ações de sujeitos num mundo profundamente autoconsciente, reflexivo, obcecado por simulações e encenações em todos os âmbitos sociais” (SOARES, 2021, p. 213). Isso porque a consideração da teatralidade jogaria luz sobre “o espectro dramático que envolve a encenação, seja pela organização dos corpos colocados em cena, seja pela poética do espaço em que ocorre a ação” (SOARES, 2021, p. 213). Esse movimento, segundo o autor, poderia auxiliar metodologicamente os estudos que se dedicam a pensar a performance na Comunicação, que, por meio da teatralidade, seriam capazes de enfatizar os aspectos dramáticos presentes nas performances.

Complementando o pensamento de Soares (2021), que trabalha em torno de relações estabelecidas no cotidiano das redes sociais digitais, proponho um olhar específico para as performances musicais, capaz de, numa articulação entre performance e teatralidade, considerar a suposta intenção de teatro das ações que acontecem em cena,

sobretudo no palco⁷. Acredito que olhar os fenômenos a partir de uma lente que enxerga nos sujeitos em cena o desejo de atuar, de criar ficções e fabulações de si colabora para uma complexificação dessas performances, colocando à vista um outro jeito de entender esses fenômenos. Anseio, me parece, parecido, em algum nível, com o movimento que fez Erving Goffman (2002) ao pensar a representação do eu no cotidiano utilizando metáforas teatrais e conceitos da Teoria do Teatro, como fachada, cenário e máscara.

Diferente dele, no entanto, não lido necessariamente com o cotidiano, mas com as performances musicais, que poderiam dar a ver os encontros e diferenças entre as experiências cotidianas e teatrais⁸. Por isso mesmo, é importante pensar a noção de palco (seja o palco físico ou as metáforas desse espaço), já que é a lógica desse tipo de aparecimento que parece ilustrar a clivagem entre espaços da teatralidade, de modo que o cotidiano e a cena, por mais relacionados que sejam, também possam ser pensados a partir de suas particularidades. Um exemplo desse exercício acontece quando Ney Matogrosso, em entrevistas, aponta uma espécie de cisão entre seu eu fora do palco e o eu que aparece nesse espaço - inclusive destacando a inspiração no Teatro Kabuki como forma de preservar uma identidade⁹ à parte da cena.

“Lá [no palco] é o lugar que me permito tudo. Eu não tenho necessidade de me permitir tudo fora de lá, nem saberia conviver com aquele personagem o tempo todo. Então, lá é um lugar de liberdade absoluta”, conta ele¹⁰. Esse entendimento das transformações que acontecem no trânsito entre cotidiano e cena, a partir do olhar para o palco, dão conta de ilustrar a vida cênica e efêmera possível de se construir nas performances musicais. Patrice Pavis pontua que até mesmo uma leitura dramática faz aquele que lê projetar-se espacialmente, criando “[...] em si mesmo e na cabeça do espectador um universo ficcional que parece brotar diretamente das palavras e misturar-se àquilo que é mostrado no palco.” (PAVIS, 2007, p. 27). Ou seja, o palco, nesse sentido, parece necessariamente imbricado na ficção.

⁷ Elejo o palco como elemento central de minha elaboração por ser ele o local destinado à apresentação ou representação a um público, podendo ser tanto um palco físico quanto as metáforas desse espaço (por exemplo, o videoclipe como um palco). O palco, como veremos adiante, também me ajuda a pensar no dentro e fora da teatralidade.

⁸ Vale destacar que mesmo a distância entre teatro e cotidiano é considerada mínima (FÉRAL, 2013).

⁹ Depoimento disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/globoteatro/noticia/2013/08/ney-matogrosso-fala-sobre-arte-os-malditos-sao-muito-mais-atraentes.html>>. Acesso em agosto de 2023.

¹⁰ Link para entrevista de Ney Matogrosso ao canal do Youtube Corredor 5: <<https://www.youtube.com/watch?v=VO61FYD8N0w>>. Acesso em agosto de 2023.

Mas, mesmo com esse interesse particular, aproximo-me de Goffman ao tentar organizar por meio de conceitos e termos do teatro e das artes da cena um léxico capaz de direcionar meu olhar para as relações entre performance e encenação, considerando a ficção, a fabulação, o gesto, o corpo, a percepção e a experiência estética, o jogo e o lúdico. Palavras e jogos entre as próprias, que me encaminham a fazer “novos movimentos teóricos na tentativa de promover reordenamentos conceituais e avanços metodológicos” (SOARES, 2021, p. 211) de caráter complementar às discussões que já temos feito na Comunicação.

POR UM LÉXICO QUE APONTE PARA A INTENÇÃO DE TEATRO

Pensando junto com Soares (2021, p. 211), acredito que uma das principais ferramentas de questionamento e ampliação de conceitos vigentes num campo diz respeito “à incorporação de vocabulário conceitual que acione o debate de inclinações a partir de novos objetos e questões”. No campo das Ciências Sociais Aplicadas, há várias iniciativas de análise de fenômenos sociais partindo das lentes e terminologias do teatro. Como conta Soares (2021), esse uso acontece desde o emprego do *drama social* por Victor Turner¹¹ na Antropologia até o uso de *cena cultural* por Will Straw¹² em estudos urbanos com intersecções comunicacionais, do qual deriva a *cena musical* pensada por Jeder Janotti Jr. e Simone Pereira de Sá¹³, dentre outros autores.

Assim, não há nada de novo na constituição de um léxico que, além de conhecido, já costuma ser usado em algumas pesquisas de Comunicação, em especial naquelas dedicadas a pensar as relações entre comunicação e música. No entanto, diferente do movimento que geralmente se faz, do teatro para o cotidiano, tento fazer um movimento que busca pensar o que há de teatral e/ou ficcional nos corpos e ações que se colocam em cena nas performances musicais. Com isso, partindo novamente do cantor Ney Matogrosso, interessa-me pensar numa certa intenção de teatro que, não somente o meu olhar enxerga, mas que o próprio artista também dá indícios de que existe. Seja essa percepção baseada na sua experiência como ator e diretor, que vaza para as suas

¹¹ TURNER, Victor. **From Ritual to Theater: The Human Seriousness of Play**. New York, Performing Arts Journal Publications, v.22, n.1. p-13-27. Janeiro de 1982.

¹² STRAW, Will. **Scenes and Sensibilities**. Public. n.22, v.23. 2002. p. 245-257.

¹³ JANOTTI, Jeder e SÁ, Simone Pereira de. **Cenas Musicais**. Rio de Janeiro: Anadarco, 2014.

performances musicais, ou seja no modo como, independente de conhecer o seu trajeto artístico, é possível notar uma preocupação com a composição dos figurinos, o modo como não apenas a sua voz, mas o seu corpo, especialmente o seu olhar, comunica a canção, dentre outros aspectos que revelam um desejo de ficção.

Mas, para pensar nessas especificidades, é preciso definir o que estou entendendo como *performance musical*, já que essa é uma expressão capaz de abarcar um leque bastante amplo de práticas. Na tentativa de fazer um recorte, olho especificamente para as performances em que há canto e/ou interpretação de canções, já que me interessa também pensar numa relação entre o texto que se interpreta no teatro e o texto que se interpreta na canção. O aparecimento desse corpo que canta (seja em performances *in loco* ou por meio das telas) é crucial para a identificação de possíveis indícios ficcionais e/ou fabulatórios que se expressam nas corporeidades cênico-musicais, como veremos mais adiante.

Para que seja possível construir esse debate, apresento abaixo um breve léxico, que reúne algumas palavras, expressões e conceitos advindos principalmente do campo do teatro e das artes da cena, que tenho usado como maneira de pensar as possíveis relações entre performance musical e ficção. Os termos não são novos, mas acredito que seja importante pontuar como os tenho enxergado para estabelecer uma espécie de acordo teórico com o leitor.

Começo trazendo a noção de *performance*, que se baseia no modo como Diana Taylor (2013) e Richard Schechner (2013) entendem esse termo. Para ambos, performance seria não apenas um objeto de análise, mas uma episteme, um modo de transmissão de conhecimento. Qualquer evento pode ser enquadrado como performance, sendo aquele que faz e/ou mostra algo, aquele que realiza a ação, independentemente de seu posto, um *performer*, e sendo a performance dividida em vários tipos: de entretenimento popular, performance artística, ritual, entre outras. Embora majoritariamente entendida como entretenimento popular, as performances musicais para as quais olho possuem relações também com as performances artísticas e com a arte em geral, sobretudo a partir das artes da cena.

Assim, além da dupla lente que enxerga a performance e a teatralidade das ações, parece-me também interessante fazer uma articulação com a ideia de *encenação*, tanto no sentido de trazer à tona a figura do encenador (que se espraia para outras figuras e funções,

como a da direção, da iluminação e da concepção da cenografia e do show como um todo) quanto de pensar aquilo que é colocado em cena: como são os corpos que aparecem? Como eles atuam? Como interpretam a sonoridade e a letra da canção? Que pactos e *jogos* cênicos são propostos ao público através desse aparecimento?

Esses questionamentos investigativos trazem à tona, sobretudo, a ideia de *jogo*. O jogo é, nas palavras de Féral (2013), uma noção fundamental para o entendimento da teatralidade. Na perspectiva de Johann Huizinga (HUIZINGA, 1951, p. 35 *apud* FÉRAL, 2013, p. 95), um dos principais autores a pensar essa noção, o jogo seria uma “uma ação livre, sentida como ‘fictícia’ e situada fora da vida corrente, e no entanto capaz de absorver completamente o jogador (...) em um tempo e um espaço expressamente circunscritos” (ibid). Assim, voltamos à discussão sobre uma certa clivagem espacial, como acontece na emergência da teatralidade. É nesse espaço, reconhecido como “fora da vida corrente”, onde, acredito, é possível pensar a *ludicidade* e a *ficção* como práticas da performance musical. Seria justamente essa suposta ludicidade, entendida como possibilidade de “brincar”, mas também de (re)imaginar e (re)inventar o próprio corpo no jogo estabelecido pela cena, que abriria caminho para a reflexão sobre como a ficção e a *fabulação* poderiam participar desse desenho.

O entendimento que tenho de ficção parte, sobretudo, da relação que essa palavra estabelece com a noção de invenção e criação de personalidades e realidades outras. Aproprio-me dela, de um jeito um tanto hipotético, como modo de investigar essas possibilidades experienciadas na efemeridade das performances musicais. Penso, por exemplo, que em cada canção o cantor coloca um registro musical específico, atende a um certo “personagem” ou mesmo a um eu-lírico, encena uma certa sonoridade, dialoga com uma cenografia que constrói sentidos sobre seu corpo, interpreta sensações e sentimentos que, por vezes, não “seus”, podendo, possivelmente, experimentar uma espécie de desprendimento de si, ou mesmo a constituição de uma vida paralela e efêmera própria daquele espaço - que, mesmo em meio às diferenças, me parecem ter similaridades com a dinâmica de encenação no teatro.

O caráter ficcional que enxergo, por meio da teatralidade, nesse tipo de situação me leva a pensar na *fabulação*, palavra muito relacionada à ficção, por vezes utilizada como sinônimo da primeira, dado o seu caráter também inventivo e fantasioso. Frequentemente, a *fabulação* tem aparecido em algumas propostas teóricas como maneira

de pensar a imaginação política, seja nos termos de Jacques Rancière (2021), que vai entender a fabulação como trabalho ficcional dissensual, ou seja nos termos de Saidiya Hartman (2020), que se utiliza da imaginação fabuladora para construir uma nova narrativa sobre o passado como forma de reparação. Numa aproximação maior com os interesses deste artigo, Daniel de Andrade Lima (2023) apresenta a fabulação, a partir da dublagem drag, como o processo “em que o escutar anima trocas gestuais que abrem o corpo a outras, novas, talvez mais excitantes, possibilidades” (ANDRADE LIMA, 2023, p. 197). A fabulação, nesse sentido, seria também uma maneira de reimaginar o próprio *corpo* e experimentar outras *gestualidades*.

Assim, compreendo que o exame dos corpos em cena poderia, através do gesto, ajudar a evidenciar ou mesmo a indicar indícios do processo ficcional/fabulatório de si que acontece nas performances musicais. Essa consideração ganha contorno mais sólido se pensada em conjunto com a crítica genética¹⁴ (MACHADO DE AZEVEDO, 2009), feita, sobretudo, a partir do que o artista (mas também produtores, diretores, a crítica, dentre outros formadores e articuladores da performance musical) apresenta como o discurso de composição dessas cenas. É costumeiro, por exemplo, que os artistas falem de seu processo criativo em entrevistas jogando luz sobre a composição, não só do álbum musical, mas também do show, do videoclipe e da imagética articulada à música. Assim, olhar para essas pistas também nos ajudam a conhecer os impulsos e pontos de partida internos que criam os gestos, movimentos e expressões que se apresentam (MACHADO DE AZEVEDO, 2009). Ou seja, a crítica genética oferece condições para se investigar o processo inventivo desses corpos.

Em outra direção, a consideração do gesto possibilita que se pense, também, nas dinâmicas sociais e culturais que incidem sobre a gestualidade do corpo e seu modo de expressão. Na perspectiva de Hubert Godard (2003), “cada indivíduo, cada grupo social, em ressonância com seu ambiente, cria e é submetido a mitologias do corpo em movimento que constroem quadros de referência variáveis da percepção” (GODARD, 2003, p. 01). Esses quadros de referência envolvem não apenas o ambiente no qual o indivíduo se desenvolveu, mas também imagens do cinema, da televisão, dentre outras. Ou mesmo imagens que se passa a requisitar para si em contexto performático. Esse

¹⁴ Exercício brevemente incorporado nesse texto por meio das percepções relatadas sobre a prática artística de Ney Matogrosso.

último, parece-me ser o caso do modo como Ney Matogrosso, ao longo de sua carreira, “brincou” com uma certa ambiguidade entre masculino e feminino, desafiando padrões de sexualidade e gênero, e instituindo para si uma gestualidade que aparece, sobretudo, em cena.

Mas também é possível pensar em referências gestuais específicas dos gêneros musicais, entendidos, com base na definição de Janotti Jr. e Pereira de Sá (2019), como endereçamentos que “permitem que músicos e audiência estabeleçam balizas para as disputas de gosto, ao mesmo tempo em que permitem a construção de assinaturas específicas que se tornam a marca distintiva do artista” (JANOTTI JR. & PEREIRA DE SÁ, 2019, p. 131). Esse processo envolveria também convenções e expectativas dos respectivos gêneros musicais na composição da performance artística, embora essas convenções também possam ser ressignificadas. Nesse sentido, questionar, por exemplo, como se porta um artista da MBP, no sentido de examinar as marcas gestuais e cênicas que costumam construir as performances desses artistas, é uma forma de tentar identificar essas convenções e pensar no tipo de *presença* que se instaura nesses espaços. Seja essa presença entendida a partir da chamada *presença de palco* (a suposta capacidade do artista de se expressar e cativar o público durante a performance musical) ou seja através da noção de produção de presença pensada por Hans Gumbrecht (2010).

Gumbrecht sugere que a *experiência estética* é composta por uma oscilação entre efeitos de sentido (onde a autorreferência predominante seria o pensamento) e efeitos de presença (onde a autorreferência predominante seria o corpo). Com isso, o autor acusa uma predileção ou vício do fazer científico pelo sentido em detrimento da presença e propõe, então, o exercício de pensar mais detidamente nesta última instância. O autor adverte, no entanto, que não é possível separar essas duas dimensões, já que elas atuam juntas na experiência estética, mas que, como já acontece com os efeitos de sentido, é possível conceder maior abertura para se pensar a presença.

É nesse sentido que as chamadas corporeidades cênico-musicais surgem como maneira de pensar a relação entre performance musical e ficção tendo o corpo, principalmente através de sua gestualidade, como foco principal. Um corpo, que, derivado da noção de *corpo cênico*, participa da clivagem entre espaços fundada pela teatralidade, fechando, assim, uma espécie de círculo de interesses. No tópico que se

segue, então, apresento a noção de corporeidade cênico-musical que venho desenvolvendo.

A NOÇÃO DE CORPOREIDADES CÊNICOS-MUSICAIS

Para explicar a noção de corporeidade cênico-musical, acredito que vale o exercício de destrinchar cada parte que compõe essa expressão. O que chamo de corporeidade se baseia no que Christine Greiner (2012) elabora a partir do exercício epistemológico¹⁵ que autores como Michel Bernard (2001 *apud* GREINER, 2012)¹⁶ têm discutido ao longo de décadas a fim de pensar o corpo de maneira processual, evitando que ele seja visto como um produto fixo, pronto ou permanente, e considerando a dimensão de sua ação, de seu movimento, de pensar as possibilidades anatômicas como indissociáveis das suas ações. “Neste sentido, a corporeidade seria como uma rede de anticorpos para romper com a noção de corpo monolítico” (GREINER, 2012, p. 22), de maneira que “a diferença entre discutir ‘o corpo’ ou ‘as suas corporeidades’ está na tentativa evidente de estudar ‘diferentes estados’ de um corpo vivo, em ação no mundo” (ibid). Dentre esses diferentes estados de corpo em ação no mundo, interessa-me aqueles que acontecem no exercício da encenação, do possível *corpo cênico* que se constitui no trânsito entre os espaços definidos pela teatralidade.

Corpo cênico é uma expressão utilizada nas artes da cena para designar a transição entre o corpo cotidiano e o corpo cênico dos artistas que se apresentam a um público – em geral, atores que se apresentam no teatro –, e se utilizam de treinamentos e técnicas que possibilitam graus de expressão para além daquilo o que já se expressa cotidianamente. O corpo cênico também é pensado como uma espécie aprendizado de expressões específicas relacionadas ao contexto dos papéis que serão encenados¹⁷. É

¹⁵ A autora relata que essa é uma tentativa de resposta a outros estudos e modos de entendimento do corpo que tendem a fragmentá-lo, pensá-lo por partes. É o caso, por exemplo, do estudo de Guillemette Bolens (2000 *apud* GREINER, 2012) que faz uma separação entre corpo envelope (que se organiza a partir do que se tem e é contido) e corpo articular (que se organiza com base nas articulações corporais). O movimento que autores como Bernard (2001) fazem é o de tentar entender o corpo a partir de sua inteireza, mas considerando sua dimensão processual, sem fixá-lo como produto.

¹⁶ BERNARD, Michel. *De la création chorégraphique*. Paris, Centre National de la Danse, 2001.

¹⁷ Por exemplo, se uma peça encena um circo, os atores precisam ter conhecimento expressivo de como executar ou mesmo simular uma acrobacia e/ou demais movimentos e gestualidades comuns daquele espaço.

comum que se encontre esse conceito vinculado a uma escola ou artista que se utiliza de um determinado conjunto de procedimentos para que se atinja esses estados de corpo.

Ao pensar na corporeidade cênico-musical, faço uma espécie de desdobramento do corpo cênico para pensar as especificidades desses estados de corpo em performances da música. Com isso, tento deslocar esse sentido vinculado a um treinamento planejado, por vezes rigoroso, e ligado às artes da cena, para pensar numa organização expressiva nem sempre fruto de treino ou de rigor, estando mais próxima do comportamento restaurado (SCHECHNER, 2013) ou dos atos de transferência (TAYLOR, 2013) do campo da performance.

Parece-me que mesmo os cantores que não refletem sobre suas performances de maneira minuciosa (no sentido de planejá-las milimetricamente), estão recorrentemente a partir dos ensaios, da prática artística e do processo criativo como um todo adquirindo um certo conhecimento de como estar no palco, de como se quer aparecer nele e de como usar o próprio corpo como ferramenta da música, além de também seguir ou tensionar certas expectativas e convenções que os gêneros musicais (como mencionado anteriormente) indicam como horizonte a ser seguido.

Ao propor esse deslocamento, acredito que o termo *cênico* se expande para abarcar certas práticas e contextos que geralmente não ganham destaque nas discussões que geralmente o envolve. Assim, esse movimento pode ajudar o cênico a ser entendido e pensado de outras maneiras tanto pelas artes da cena como também pela Comunicação. Vale destacar, no entanto, o caráter ensaístico dessa proposta, sem pretensões categóricas ou mesmo definitivas, mas funcionando como um primeiro exercício de encontrar palavras e modos de dizer que indiquem determinados interesses.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na tentativa de apresentar um panorama geral da minha pesquisa de doutorado, interessada em articular, principalmente, performance musical, corpo e ficção, destrinchei ao longo deste artigo um conjunto de iniciativas e abordagens teóricas que me ajudam a mapear e a colocar em movimento esse interesse. Assim, expus ao longo desse percurso minhas inquietações em torno da performance musical e de sua possível relação com a encenação e/ou ficção, discuti a teatralidade como lente metodológica capaz de identificar

na performance uma intenção de teatro, articulei essa perspectiva a um léxico que me ajuda a complexificar esse interesse e, por fim, apostando na pesquisa como uma prática criativa, apresentei a noção de corporeidade cênico-musical.

Resumir um trabalho extenso como uma tese, mesmo que ainda em andamento, é uma proposta bastante desafiadora, já que há muito por ser dito em poucas páginas. Assim, fiz um esforço para apresentar, mesmo que de maneira breve e, por vezes, pouco delimitada, as nuances desse estudo. Destaco, por fim, que essa tentativa não tem a intenção de sugerir um modelo de análise, mas de, diante dos limites e potencialidades do meu interesse e do léxico do qual disponho, criar condições para o aprofundamento desse tipo de discussão no campo da Comunicação, e em especial nos estudos de Comunicação e Música.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Adriana; POLIVANOV, Beatriz; SOARES, Thiago. **Disputas sobre performance nos estudos de Comunicação**: desafios teóricos, derivas metodológicas. In: Revista Intercom – RBCC. São Paulo, v.41, n.1, jan./abr. 2018. p.63-79.

LIMA, Daniel Magalhães de Andrade. **A vida gestual das vozes**: dublagem e performance na cultura audiovisual. 2023. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2023.

CARDOSO FILHO, Jorge; GUTTMAN, Juliana. In: **Revista Intexto**. Porto Alegre: UFRGS, n. 47, p. 104-120, 2019. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/81918>>. Acesso em julho de 2023.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites** - Teoria e prática do Teatro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

GREINER, Christine. **O corpo** – Pistas para estudos indisciplinados. Annablume e Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

GUMBRECHT, Hans. **Produção de Presença**: O que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2010.

GODARD, Hubert. Gesto e Percepção. In: Soter, Silvia e PEREIRA, Roberto (org.). **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2003.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. 10.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. In: **Revista Eco-Pós** (Rio de Janeiro, online), ISSN 2175-8689 – v. 23, n. 3, 2020. Disponível em: <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640>. Acesso em agosto de 2023.

JANOTTI JR., Jeder; PEREIRA DE SÁ, Simone. Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital. In: **Revista Galáxia** (São Paulo, online), ISSN 1982-2553, n. 41, mai-ago., 2019, p. 128-139. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/39963/28678>>. Acesso em julho de 2023.

MACHADO DE AZEVEDO, Sônia. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea** – Origens, tendências, perspectivas. São Paulo: Perspectiva, 2007.

SÁ, Simone Pereira de; POLIVANOV, Beatriz. Auto-Reflexividade, Coerência Expressiva e Performance como Categorias para Análise dos Sites de Redes Sociais. **Revista Contemporânea** – Comunicação e Cultura. v.10, n.03, set-dez 2012. p. 574-596.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies**: Na Introduction. London and New York: Routledge, 2013.

SOARES, Thiago. Abordagens Teóricas para Estudo da Teatralidade em Performances Midiáticas: Dramas, roteiros, ações. In: **Revista Alceu**. Rio de Janeiro, v. 21, nº 43, p. 210-227, 2021.

SOARES, Thiago. **A estética do videoclipe**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2013.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: Performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: UFMG, 2013.