

CORPOREIDADE COMO ABORDAGEM TEÓRICA: uma discussão das relações interacionais na performance de cantores(as) populares¹

CORPOREITY AS A THEORATICAL APPROACH: a discussion of interactional relations in the performance of popular singers

Marina Dalton²
Fabíola Calazans³

Resumo: Entendendo o corpo como mecanismo e processo mediatizado, produtor e articulador de sentidos nas interações sociais de uma cena, este artigo objetiva refletir sobre as perspectivas e discussões possibilitadas pela abordagem teórica da corporeidade no que diz respeito às relações envolvidas na performance de cantores(as) populares. Para isso, levantamos um breve histórico do termo corporeidade na filosofia e reflexões teóricas de aplicação dessa abordagem na relação intrínseca ao próprio cantor e na interação com outros corpos da cena, especialmente o público. Utilizamos a noção performance dos Performance Studies – ser, fazer, mostrar-se fazendo (SCHECHNER, 2003) – e corporeidade de Merleau-Ponty (1999), que discute a realidade do corpo como um diálogo entre as múltiplas dualidades da existência. A discussão indica corporeidade como abordagem teórica bastante válida e potente para investigar performance de cantores(as) populares, mas também outras performances artísticas.

Palavras-Chave: Corporeidade. Performance. Cantores Populares.

Abstract: Perceiving the body as a mediatized mechanism and process, producer and articulator of meanings in social interactions of a scene, this article aims to reflect on perspectives and discussions made possible by the theoretical approach of corporeity regarding relationships involved in the performance of popular singers. For this, we made a brief history of the term corporeity in philosophy and theoretical reflections on the application of this approach in the intrinsic relationship to the singer itself and the interaction with the other bodies in the scene, especially the audience. We use Performance Studies' notion of performance – being, doing, showing doing (SCHECHNER, 2003) – and Merleau-Ponty's (1999) corporeity, which discusses the reality of the body as a dialogue among the multiple dualities of existence. The discussion indicates that corporeity is a valid and powerful theoretical approach to investigate the performance of popular singers, but also other artistic performances.

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Práticas Interacionais, Linguagens e Produção de Sentido na Comunicação. 34º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba - PR. 10 a 13 de junho de 2024.

² Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília. E-mail: msdalton123@gmail.com.

³ Pesquisadora e professora associada do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, pós-doutora, fabiola.calazans@gmail.com.

Keywords: *Corporeity. Performance. Popular singers.*

1. Introdução

Sentada em sua cadeira em um teatro, bar, restaurante, auditório ou estádio, ou mesmo em pé em frente a um palco de um festival de música, a pessoa que experiencia a performance de um cantor ou cantora⁴ popular vivencia e compõe uma interação comunicacional, uma troca de mensagens com articulação e produção de sentidos. Todos os corpos envolvidos em uma cena performática são interlocutores desse processo comunicativo que tem o corpo como meio, mensagem, emissor e receptor simultaneamente, tornando-se parte de uma relação interacional.

O ponto de vista do interacionismo traz um olhar carregado de possibilidades para tal relação entre cantante e público, pois enfoca as interações sociais como fundamentais para a construção de significados, identidades e realidades. A noção de polifonia de Mikhail Bakhtin (2006) contribui para discutir a multiplicidades de vozes presentes em uma cena performática e compreender que, como cada voz carrega consigo perspectivas, intenções e valores diferentes, a interação entre cantante e público constrói significados compartilhados. O entendimento de mediação de Vygotsky (2007) permite investigar tal interação como uma forma de mediação, na qual o próprio corpo se torna a ferramenta cultural, a linguagem e o meio, através da qual acontece a interação e negociação de significados.

Diferentemente de Ervin Goffman (2011), que utiliza termos da dramaturgia para metaforizar e explicar a vida social, a investigação da relação entre cantante e público em uma cena performática nos permite subverter a metáfora do autor e discutir as interações sociais num ambiente com palco e plateia literais. Mais ainda, numa relação interdisciplinar com estudos da estética e da música, essa discussão teórica se torna rica para uma compreensão do aspecto expressivo do ser humano em seu âmbito artístico, no qual há uma intenção de produção de sentidos e troca de mensagens, mas não tem na compreensão da mensagem pretendida seu fim último. A performance musical, mais especificamente, pode ser entendida como uma mistura de diferentes tipos de linguagens, sendo capaz de transmitir mensagens e sentimentos por meio das melodias, ritmos, silêncios, textos verbais, timbres

⁴ Daqui em diante, utilizaremos neste artigo o termo “cantante” para nos referir a cantores e cantoras populares, de modo a não reforçar restrições de gênero ou da necessidade de ensino formal, tal qual utilizado pelo pesquisador Pedro de Souza (2017), professor titular da Universidade Federal de Santa Catarina, que investiga linguística, subjetividade, voz e música popular.

dos instrumentos, composição do palco, ambiente de performance e expressões corporais do intérprete. O estudo teórico que une esses diferentes campos problematiza uma interação social que tem o corpo como mídia, discutindo as possibilidades e multiplicidades da articulação e negociação da produção de sentido numa comunicação performática.

Para analisar a performance do(a) cantante popular enquanto uma comunicação com seu público – porque, afinal, trata-se de uma troca de informações entre corpos através de gestos – é importante refletir o contexto no qual se dá a experiência. Na atualidade, a moldura desse quadro é uma contemporaneidade neoliberal e globalizada, com novos e ágeis meios de circulação de informações, bens, pessoas e mercadorias (SANTOS, 2005), e uma política econômica de caráter sistêmico que molda as subjetividades, opera no egoísmo social e utiliza as crises como meio para prosseguir oprimindo (DARDOT e LAVAL, 2016).

Aqui é relevante ressaltar que performance, nesse contexto, se refere à definição do termo dentro dos *Performance Studies*: ser, fazer, mostrar-se fazendo, sublinhar uma ação (SCHECHNER, 2003). Performance, em um entendimento que relaciona o campo da comunicação e da música, seria a ideia de incorporação, de gestos que colocam experiências em perspectiva, aquilo que o corpo torna visível (AMARAL, SOARES e POLIVANOV, 2018). É impossível desassociar música e performance produzidas por um(a) cantante de seu corpo (seu pulso, suas pregas vocais, seu ouvido, seu gestual, seu espírito, sua intenção). É preciso pensar no(a) cantante popular contemporâneo como corpo-artista e simultaneamente corpo-comunicação. Isso porque o corpo do(a) cantante precisa dispor de música, ritmo, melodia, durações e alturas, simultaneamente e de forma independente com a transmissão de uma mensagem, uma intenção artística, uma emoção, num contexto de sujeitos formados por essa atual sociedade da aceleração.

O corpo do(a) cantante é, nesse cenário, um texto multimodal, e até mesmo multimidiático, pois é responsável por variadas formas de produção de sentido. A relação corporal dos corpos que compõem a cena comunica e partilha, ampliando e/ou limitando a experiência uns dos outros. Utilizando da noção de partilha do sensível de Jacques Rancière (2005), a corporeidade do(a) cantante dá direcionamento à experiência estética do público, indicando o que é visível, audível e significativo naquela performance, naquela interação. Para esse autor, a arte é uma prática capaz de reorganizar o sensível, criando novas formas de ver, ouvir e sentir; pode trazer ao lugar comum corpos, ações, discursos e vozes tratados como invisíveis ou inaudíveis por determinada construção social, contestando a ordem

sensível estabelecida. Sob esse ponto de vista, o corpo do(a) cantante em performance torna-se um epicentro na distribuição do sensível.

Este é, portanto, um tema de interesse para o campo da comunicação que pode discutir as relações interacionais entre cantantes e públicos nessa moldura da contemporaneidade. A investigação da performance de cantantes permite analisar questões relacionadas à produção de sentido, mecanismos e processos de construção de discursos artísticos. Pois, tendo em vista que as emoções estéticas surgem de diferentes maneiras para cada indivíduo, que possui vivências e experiências únicas, os elementos de uma performance musical podem transmitir diferentes mensagens e serão mais ou menos impactantes para cada pessoa. A percepção dos significados construídos na performance depende de associações criadas na mente de cada pessoa como a melhor forma de decodificar aquela comunicação. Como diz Marília Laboissière (2004), a beleza da arte reside em sua incompletude. Ou seja, cada sujeito a compreende a partir de seu próprio ponto de vista, de suas experiências anteriores, de seu estado momentâneo, e cada elemento pode ser interpretado de diversas maneiras, causando mais ou menos impacto estético.

Entendendo a performance de cantantes e a relação com seu público como comunicação, torna-se relevante analisar o corpo como mídia para essa interação. Baitello Junior (2012) entende que toda comunicação parte de um corpo para outro corpo – ou vários corpos – sendo a mídia a ponte entre dois ou mais seres. Nessa linha, intencionando investigar a questão corpórea dessa comunicação performática-musical enquanto interação social, o objetivo do presente artigo é refletir sobre as perspectivas e discussões possibilitadas pela abordagem teórica da corporeidade no que diz respeito às relações envolvidas na performance de cantores(as) populares. Oportuno destacar que este artigo apresenta uma reflexão teórica e não se detém a um estudo empírico específico, antes, porém, procura problematizar a potência da corporeidade para a performance enquanto prática interacional que tem o corpo como produtor de sentidos. Para isso, foi utilizada a noção de corporeidade do filósofo Maurice Merleau-Ponty (1999), que discute a realidade do corpo como um diálogo entre as múltiplas dualidades da existência, compreendendo-o como unidade, simultaneamente complexa e simples. Foi levantado um breve histórico do termo corporeidade na filosofia e foram discutidas reflexões teóricas de aplicação dessa abordagem na relação intrínseca ao próprio cantante e na interação com os outros corpos que compõem uma cena, particularmente aqueles que formam o público.

2. Corporeidade

Segundo Karerine Porpino (2018, p. 20), “a referência da corporeidade pretende contribuir para um entendimento do ser humano que não se reduza às dicotomias instaladas em nossa cultura. A realidade do corpo é complexa, abrangendo o diálogo entre as múltiplas dualidades da existência”. Existem tensões patentes na sociedade sobre opostos que englobam o corpo, sendo a polarização entre corpo físico e mente a mais notável delas. A corporeidade seria a compreensão da realidade do corpo, simultaneamente complexa e simples, em que não há fragmentação dessas dualidades. A corporeidade é a percepção do corpo como unidade.

Em sua natureza múltipla e una, o corpo seria um só e ao mesmo tempo muitos, de forma que sua existência está entrelaçada com o mundo e dialoga, a partir desse, com outros corpos. A mesma pesquisadora, Karerine Porpino (2018) – professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte –, cita o livro “O Visível e o Invisível” (1999) do filósofo Maurice Merleau-Ponty para discutir a relação recíproca entre corpo e mundo, que gera complexos e múltiplos sentidos para cada existência e é complementar à noção de corporeidade. Corpo e mundo são um só, pois o entrelaçamento do corpo no mundo e do mundo no corpo indica que são formados da mesma essência – não somente da mesma essência material ou espiritual distintamente, mas são uma unidade no entendimento da corporeidade (PORPINO, 2018).

“E de que somos feitos? O horizonte: uma linha de céu e de terra. O corpo: um horizonte vertical. Corpos: horizontes tocáveis. Céu e terra: partes do corpo” (FABIÃO, 2010, p. 325). Nessa linha, a corporeidade compreende o ser humano como ente existencial, complexo, que abrange diversos significados na mesma potencialidade. Como dito, a corporeidade compreende a unidade na multiplicidade e o corpo é a simultaneidade de antagonismos: “Somos, ao mesmo tempo, cultura e natureza, corpo e espírito, razão e emoção, numa simbiose que não pode ser desfeita” (PORPINO, 2018, p. 20).

Assim sendo, refletir sobre corporeidade não só desvela a relação dialógica intrínseca ao ser humano, mas também entende o corpo como indivisível e interligado ao mundo. A partir dessa noção, desprendemo-nos da tentativa de resumir a existência apenas a um aspecto, pois percebemos a possibilidade da coexistência de realidades opostas no mesmo ser. Ao tomar o termo corporeidade como início da discussão, já há indicação da necessidade de questionar a realidade corporal frente à perspectiva dualista da sociedade ocidental, que

instrumentaliza o corpo e o delega a uma condição inferior à mente. Também chamada de alma ou espírito, historicamente, a razão é mais valorizada e não é compreendida como parte do corpo. René Descartes, filósofo do século XVII, é um dos mais conhecidos defensores do dualismo antagônico entre corpo e mente.

Segundo esse pensador, seres humanos são compostos por dois tipos de substância: o corpo, que faz parte do mundo físico, funciona como uma máquina, está sujeito às leis da física que regem o mundo e se localiza necessariamente no tempo e no espaço; e o espírito, que comanda a máquina e seria o ser real. “Mas o que sou eu, portanto? Uma coisa que pensa” (DESCARTES, 2016, p. 103). O espírito seria o caminho da verdade, superior ao corpo, capaz de libertar o ser. Mais do que dois polos distintos, o corpo só seria real através do espírito. Essa soberania da mente e fragmentação do ser humano predomina na sociedade contemporânea e faz necessária a reflexão sobre corporeidade.

Só concebemos os corpos pela faculdade de entender em nós existente e não pela imaginação nem pelos sentidos, e que não os conhecemos pelo fato de os ver ou de tocá-los, mas somente por os conceber pelo pensamento, reconheço com evidência que nada há que me seja mais fácil de conhecer do que meu espírito.
(DESCARTES, 2016, p. 106)

Não é recente a ideia do dualismo corpo-mente. Descartes (2016) filosofava sobre a cisão do ser entre essas duas essências distintas e, ainda antes, desde o pensamento platônico, o corpo é visto como instrumento da alma (PORPINO, 2018). Marta Soares e Teresa de Paula (2020) refletem, a partir da perspectiva de Michel Foucault, sobre a filosofia e história dos processos de instrumentalização do corpo que, segundo as autoras, remonta a tempos bastante antigos da história humana. O corpo, desde muito, seria mais objeto do que sujeito.

O termo corporeidade, de acordo com Nicola Abbagnano (1998), vem da Escolástica Agostiniana, que se opõe à doutrina aristotélica da alma, para a qual o corpo seria matéria sem substancialidade ou forma, de maneira que o organismo é instrumento com a função de viver e a alma, o ato dessa função. Na noção agostiniana, forma corporeitatis – termo definido pelo filósofo Duns Scot citado por Abbagnano – seria a realidade do corpo orgânico na possibilidade de independência da alma, que ao mesmo tempo o predispõe para a união com a alma. De acordo com Porpino (2018), essa conceitualização de Duns Scot seria a primeira elaboração da expressão corporeidade que seria retomada mais tarde no século XX, com a fenomenologia de Merleau-Ponty, que investiga a relação corpo-mundo e a indivisibilidade corpo-mente.

Pouco antes de Merleau-Ponty, outro filósofo já flertava com a ideia de unidade complexa do ser: no fim do século XIX, Friedrich Nietzsche já criticava a hegemonia da razão e discutia o corpo como aquilo que gera vontade de potência. Mesmo que não exista referência em Nietzsche ao termo corporeidade, o pensador já buscava explicar essa perspectiva relacional entre mundo e corpo. Sobre uma boa formação, ele diz: “Uma semelhante escola é necessária sob todos os aspectos; para o corpo tanto como para o espírito; seria fatal querer fazer aqui separações!” (NIETZSCHE, 1994, p. 305).

Uma vez compreendido esse breve histórico da corporeidade na filosofia e realizada a reflexão sobre a unicidade e complexidade do corpo, pode-se questionar e discutir de que formas este direcionamento teórico abre reflexões no âmbito performático de cantantes populares.

3. Do(a) cantante

Enxergando através das lentes da corporeidade enquanto abordagem teórica, observa-se que toda experiência estética é evidentemente corporal, pois a criação, manifestação, identificação e significação acontecem no corpo. Segundo Eleonora Fabião (2010), mais do que expressar, o artista vibra num estado de fluxo. O corpo estético, de acordo com ela, não seria um sólido, mas sim uma membrana vibrátil, numa profundidade que cria o entrelaçamento das dicotomias que o permeiam. Nesse ponto, a autora relaciona sua ideia de corporeidade com o termo corpo vibrátil de Suelly Rolnik, que seria o corpo “sensível aos efeitos da agitada movimentação dos fluxos ambientais que nos atravessam” (ROLNIK, 2015, p. 104). Seria uma noção de tremular contínuo, oscilação entre as dicotomias que compõem o ser, vida e morte, material e imaterial, liberdade e aprisionamento. No limite, essa noção está relacionada com um vibrar entre o ser e não ser.

Tal vibratilidade dialoga também com a noção de reversibilidade de Merleau-Ponty (1999), que pontua sobre como o corpo se torna visível ao mesmo tempo que vê, toca ao mesmo tempo em que é tocado, de maneira que toda interação entre corpos tem uma ida e vinda, um dar e receber simultâneos. Mesmo acima do palco, em sua interação com os outros corpos na cena, o(a) cantante realiza uma troca com o público, instrumentistas e técnicos. E, nessa comunicação, não há receptores ou emissores puros, pois todos atuam conforme o princípio da reversibilidade.

Assim, uma canção performada não se apresenta apenas por meio da voz do(a) cantante, da pessoa que possui o microfone. A sua expressão também carrega o dizer de outros corpos e do mundo. O(a) cantante, na cena estética performática, encarna e incorpora todos os corpos que se relacionam com aquele instante: o compositor da canção, o letrista, os técnicos de luz e som, a criança que assiste sem conseguir sentar em sua poltrona, o idoso que se emociona, a moça que procura algo em sua bolsa, o rapaz que se dispersa com pensamentos da faculdade, os amigos que foram prestigiar sua performance, enfim, o(a) cantante dá voz – literalmente – à multiplicidade de corpos que compõem aquela cena, incluindo a si mesmo.

De acordo com Laboissière (2004), o(a) intérprete musical tem algo a traduzir e utiliza suas próprias referências, sua memória, suas vivências e sua subjetividade para decodificar e transmitir uma mensagem que intenciona passar a quem o assiste. Entretanto, diz a autora, a arte sempre deixa espaço aberto à interpretação de quem a percebe. A mensagem percebida, portanto, será diferente para cada indivíduo e mesmo o(a) cantante, ao entrar num estado performático de comunhão com o corpo-mundo daquele instante, produz uma mensagem única, que pode ser inicialmente diferente da que havia intencionado. Essa multiplicidade da arte é tão interessante quanto a própria multiplicidade do corpo.

Além disso, no palco, o(a) cantante tem a chance de criar uma emoção na sua performance, a partir das escolhas cênicas, gestuais e técnicas. Pois tudo é escolha. A obra seria responsável por fornecer as informações e o intérprete por tomar decisões (LABOISSIÈRE, 2004). A conectividade de que tanto falamos existe, mas também está relacionada com escolhas subjetivas. A escolha por utilizar microfone, por exemplo, permite que o(a) cantante popular amplifique sua voz e transmita os mínimos gestos vocais, traduza os detalhes, sussurre seu canto (SANTOS, 2014). E as escolhas da pessoa em cima do palco são extremamente visíveis, julgadas e, muitas vezes, questionadas. Fabião (2010) descreve a relação do(a) artista com o palco como um espaço que desnuda a corporeidade de quem se apresenta, como uma representação onde tudo significa, onde mesmo o nada compõe a cena e diz algo.

No palco não há imunidade. O olhar é palpação, o movimento ação, e ser, relação. Ação ecoa, voz preenche; o corpo sempre interage com algo, mesmo que seja o vazio. Ou, ainda, no palco, vazio não há, pois que se tira tudo e resta latência. Vazio cênico é latência – no palco o nada aparece, silêncio se escuta. (FABIÃO, 2010, p. 322)

A interpretação de uma canção seria uma grande síntese da encenação, canção enunciada, personalidade do artista, pulsões (ou vibrações) do público e contexto (Azevedo, 2013). O(a) cantante, enquanto intérprete, une diversas questões em sua performance, além de criar um elo existencial com as significações daquele instante. Artista e obra se fazem simultaneamente, numa inesgotável heterogênesel (ROLNIK, 2015, p. 105), o que amplia a sua corporeidade momentânea. A não fragmentação do corpo do(a) artista, no instante de sua performance, inclui a sua arte e o seu contexto como suas relações extracorpóreas. O corpo do(a) artista capta um mundo a ser explorado e, sem abandonar o presente, expande o passado como possibilidade e projeta multiplicidades futuras (PORPINO, 2018). A corporeidade do(a) artista em cena abrange todas essas questões, trata-se de um corpo bastante complexo e, ao mesmo tempo, uno.

Em cena, a corporeidade do(a) cantante é determinante em sua performance. Segundo Yan Machado e Rodrigo Castro (2020), toda a expressividade em sua voz está intimamente ligada a dois importantes fatores: seu corpo, entendido aqui no sentido mais amplo, que não separa alma, corpo físico e voz; sua propriocepção, que é a percepção de si em relação ao espaço e, acrescento, ao tempo. Para projetar sua voz e sua intencionalidade naquele instante, o(a) cantante parte do seu corpo como unidade inseparável e utiliza sua voz como extensão do corpo para explorar o espaço, possibilidades de orientação, de projeção, naquele instante específico e único. Mais do que isso, todas essas dimensões se tornam uma só quando as observamos pelo prisma da corporeidade, da compreensão do todo corpo-mundo. “No palco, assim como na filosofia de Merleau-Ponty, o sujeito não possui um corpo, mas é corpo; o mundo não é ocupado pelo corpo, é uma de suas dimensões” (FABIÃO, 2010, p. 323).

De acordo com Rolnik (2015), a subjetivação do(a) artista permite que esse perceba as diferenças que compõem seu corpo e se torne íntimo em relação a elas. É a partir dessa intimidade que o corpo cênico experiencia espaço e tempo potencializados, ao mesmo tempo em que é o responsável por essa potencialização (FABIÃO, 2010). Essa investigação das dimensões que formam o mundo e formam a si mesmo é fundamental na construção performática do(a) artista em cena e, conseqüentemente, para o(a) cantante. Segundo Fabião (2010), o corpo seria fluido e matriz do espaço-tempo cênico – sendo o fluxo, a instantaneidade, a multiplicidade e dicotomia transeunte dentro do ser características fundamentais desse corpo. O fluxo, diz a autora, cria uma nova dimensão temporal: o presente do presente. Essa dimensão levaria o corpo do(a) artista a uma presença

potencializada no instante da atualidade, amplificando seu poder transformador e, acrescento, intensificando a unicidade do momento.

Ademais, no corpo do artista em cena, sentir e pensar se misturam e florescem por meio e com a ação, não de forma hierárquica, mas, sim, numa continuidade constante e inconstante, múltipla e una (PORPINO, 2018). A performance é pensamento, sentimento e ação simultaneamente e indistintamente. A arte é produto da sensibilidade e subjetividade, mas é construída a partir também da objetividade. Essa dicotomia, corporeidade própria da arte, pode ser interpretada de diversas formas. O(a) artista puramente guiado pela emoção não compreende sua não-fragmentação e não transmite a experiência em todo seu potencial. É preciso conhecer a emoção, trabalhá-la, perpassá-la e, para isso, o estudo das técnicas e recursos é de muita valia. O(a) cantante familiarizado(a) com o estudo da sua voz tem mais mecanismos para performar conforme sua intenção e se conectar mais profundamente com a cena, com o corpo-mundo.

A interpretação musical é processo, fluxo e movimento constante entre as possibilidades da obra e a percepção, entre o olhar e a poética da performance, entre o comunicar e o sentir (LABOISSIÈRE, 2004). A interpretação do(a) cantante é corpórea na medida em que precisa lidar com essas inúmeras polarizações e dicotomias que atuam simultaneamente no seu fazer e, ao mesmo tempo, tensionam e dão unidade à cena. A materialidade dos gestos é tensão em relação à característica etérea do som, o pensar e o sentir precisam agir juntos na criação artística, ou seja, o próprio âmago da performance do(a) cantante é a multiplicidade da corporeidade.

4. Do público

O corpo de quem experiencia arte não seria, portanto, um simples receptor ou recipiente. Merleau-Ponty (1992 *apud* FABIÃO, 2010) descreve o corpo como tecido conectivo; da mesma maneira, o mundo também seria composto desse tecido; e o palco, que numa cena performática une esses tecidos, seria a conectividade da conectividade. O palco seria, ao mesmo tempo, corpo e mundo. Na relação entre público, arte e espaço existe uma autopercepção e uma autointerpretação. O encontro presencial dos corpos que formam o público com aqueles corpos-artistas e o mundo daquele instante é o que cria a experiência única vivenciada. A experiência estética é caracterizada pela comunicação corporal entre os seres presentes naquele espaço (PORPINO, 2018).

Conceitualizado por Suely Rolnik (2015), o corpo vibrátil é o entrelaçamento que permite essa produção relacional entre público e obra. O corpo cênico, aqui entendido como todo o corpo-mundo envolvido no processo de uma performance musical ao vivo – cantantes, instrumentistas, equipe técnica de som e iluminação, plateia, ambiente, palco etc. –, é a conectividade que permite o processo de conhecer-se e transformar-se. “O espectador não é vidente e eu visível; somos ambos videntes e visíveis, tateadores e táteis, atores e espectadores. Vista do palco, a plateia é um espetáculo de estranha beleza” (FABIÃO, 2010, p. 322).

Ao presenciar um espetáculo cênico, o público sente-o corporalmente, percebe essa história invisível e indivisível escrita em simultaneidade com outros corpos. Existe uma troca constante entre artista e plateia – e por isso, uma constante comunicação – que os entrelaça e cria a ideia de reciprocidade, num constante fluxo de dar e receber (PORPINO, 2018). É a partir dessa ideia que o espetáculo, show ou performance ganha caráter de linguagem, de transmissão de mensagens, ou melhor, de troca comunicacional. Rolnik (2015) enfatiza que a experiência nesse contexto é marcada pela possibilidade de transmissão, pela amplificação da subjetividade do receptor, pela aproximação com o corpo vibrátil e pela conexão criativa. É composta e intensificada a ideia de unidade entre os corpos daquela cena.

Assim, é preciso assumir que a cena performática musical não é composta exclusivamente pelo que se dá em cima do palco, mas sim pelo todo daquele instante. O(a) cantante não age de forma autônoma ou solitária, pois ele atua conforme a complementaridade e reciprocidade do espectador (FABIÃO, 2010). Existe uma relatividade, no sentido interacional e de ação-reação, entre artista e público.

Segundo Porpino (2018), o movimento do(a) artista movimenta o público e isso é o que permite a vivência do sensível. A vivência de uma obra parte dessa sensibilidade, que por sua vez tem origem na interconexão entre corpos e sua totalidade. Dessa forma, a abordagem teórica da corporeidade indica que a experiência estética seria plena na compreensão não fragmentada do ser humano, em sua existência não dicotomizada e não racionalista. De acordo com Aguiar (2005, p. 135), a mensagem musical é sugerida pelo(a) compositor(a) e intérprete ao público, que a absorve como experiência estética a partir de uma vivência ou interpretação. Não existe uma passividade nessa relação, é uma troca relacional sugestiva e construída coletivamente. Compositor(a) e intérprete não impõem, mas, sim, se conectam sensivelmente com os sujeitos da plateia.

Para Maria Cristina Aguiar (2005), escutar e compreender a música – nesse caso também experienciá-la com os outros sentidos – é algo subjetivo e pessoal, condicionado por fatores relativos ao sujeito que percebe, ao ambiente, à performance. Enfim, é marcado pela relação entre corpos e mundo naquele instante. Não devemos considerar que toda a percepção advém de características do objeto, da obra artística, pois cada indivíduo terá uma experiência única do mesmo acontecimento. Para Merleau-Ponty (1999), não se pode menosprezar o sujeito em detrimento do objeto, nem o objeto em detrimento do sujeito, pois existem múltiplos significados entre percebedor e percebido, tantas quantas são as multiplicidades do ser.

É com essa ideia, de múltiplas possibilidades de sentido e conexões de cada indivíduo espectador, que Porpino (2018) compara a percepção a uma porta aberta que guia a essa diversidade de sentidos e, ao mesmo tempo, uma porta giratória, que mostra uma face e torna outra invisível. Nunca há uma apreensão total da completude da arte, mas são inúmeras as possibilidades de percepção sensível.

A noção de corporeidade é tão presente no público quanto no(a) artista, pois todos os corpos relacionados com aquela performance atuam como produtores de significados e como significantes simultaneamente. O público não simplesmente acompanha um espetáculo com os olhos, pois todo o corpo se envolve e se entrelaça na cena. Segundo Aguiar (2005), o público percebe sons, tempos fortes, harmonias – e por que não também gestos e movimentos – como um todo, de modo que a percepção da música pode ser relacionada à linguagem, numa elaboração de discurso e compreensão do mesmo.

O mundo – todo o corpo-mundo externo ao sujeito – só é percebido por meio de relações, interações e comunicações. E, ao percebê-lo, o ser percebe também a si mesmo. “A percepção dá-se no corpo e pelo corpo, no movimento de um constante interpretar, é a gênese do conhecimento” (PORPINO, 2018, p. 55). Ou seja, ao comunicar-se com outros corpos por meio de uma performance cênica, ao relacionar-se com espaço, tempo ou com o que molda essas dimensões – os corpos em si –, o público também entende e percebe a si mesmo. Como também afirma Vygostky (2007), é através dos outros, das interações sociais, que nos tornamos nós mesmos.

5. Considerações Finais

A partir do referencial teórico levantado e breve histórico de raízes filosóficas, percebe-se que o termo corporeidade está relacionado à noção de não-fragmentação do corpo e compreensão das múltiplas dualidades que o compõem (MERLEAU-PONTY, 1999; PORPINO, 2018; FABIÃO, 2010). Também esses pesquisadores que discutem a corporeidade enquanto abordagem teórica analisam a relação entre corpo e mundo, indicando que seriam ambos formados da mesma essência, ou melhor, estariam intimamente entrelaçados.

Utilizando esse entendimento da corporeidade, é possível compreender toda experiência estética como corporal. E mesmo, toda criação artística como uma manifestação e significação que parte do corpo. O(a) artista – tendo em vista a noção de corpo-vibrátil de Suely Rolnik (2015) – vibra e oscila entre as múltiplas dualidades e dicotomias que o compõem, que formam sua corporeidade. O(a) cantante, portanto, não vivencia somente seu corpo em cena, mas carrega também o dizer de todos os corpos e mundo que se relacionam com aquele instante. Esse referencial teórico viabiliza uma perspectiva de multiplicidade do corpo em cena, de modo que o(a) cantante dá voz - literalmente - aos corpos que compõem aquela performance.

A subjetividade presente nos corpos do público e dos artistas é considerada por essa linha teórica e poderia ser vista até mesmo como um aspecto-chave dessa linha de pensamento. Tal compreensão da subjetividade do ser não só permite analisar a performance como um conjunto de decisões do intérprete (LABOISSIÈRE, 2004), mas também como uma comunicação que permite uma infinidade de decodificações distintas, a depender das referências, vivências e experiência de quem a vivencia. O(a) cantante utiliza sua própria subjetividade e corporeidade para produzir um discurso e dar significado à sua cena e interações, ao mesmo tempo em que os corpos que o assistem também utilizam sua subjetividade e corporeidade para decodificar a mensagem daquela cena e comungar com o corpo-mundo daquele instante.

Nesse entendimento, o corpo do público não é um simples receptor ou recipiente. É parte do corpo cênico, da comunicação, da mensagem e do meio. Seguindo o princípio da reversibilidade de Merleau-Ponty (1999), o público, no instante em que vê a cena, torna-se também visível; no momento em que experiencia a performance do(a) cantante, também torna-se produtor. A abordagem teórica da corporeidade guia o entendimento de que uma

cena performática musical não é composta exclusivamente pelo que se dá em cima do palco. Não existiria passividade nessa interação, mas sim uma troca relacional e um processo construção de discurso coletiva.

Portanto, a corporeidade mostra-se uma abordagem teórica bastante válida e abrangente para investigação de temas relacionados a performances artísticas. Sendo este artigo derivado de uma dissertação que teve por objeto de estudo cantores(as) populares em formação, este referencial teórico mostra-se uma lente válida e útil para pesquisas empíricas neste campo. Pesquisas futuras poderiam também investigar a utilização e perspectivas dessa teoria em outros tipos de performance artística – sejam musicais, como a performance de cantantes líricos ou outros instrumentistas, festivais, rodas de choro ou samba, cenas musicais regionais e/ou espaciais; ou não, como peças teatrais, mostras de dança, artistas de rua, enfim qualquer manifestação que componha uma cena.

Referências

- ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- AGUIAR, M. C. **Música e Poesia: A relação complexa entre duas artes da comunicação**. Revista Do Curso De Comunicação Social-Ispv-Esev–Trimestral, v. 2, 2005. Disponível em: <http://www.ipv.pt/forumedia/6/13.pdf> acesso em 22 de setembro de 2022.
- AMARAL, A.; SOARES, T.; POLIVANOV, B. **Disputes concerning performance in Communication studies: theoretical challenges, methodological drifts**. Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, São Paulo, v. 41, n. 1, p. 63-78, jan./abr. 2018. DOI: 10.1590/1809-5844201813. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/intercom/a/LhmGkbnggZ3TL4R7h5QbBgf/>. Acesso em: 17 dez. 2024.
- AZEVEDO, R. J. **O corpo audiovisual do cantor popular**. Revista Brasileira de Estudos da Canção, Natal, n. 4, jul-dez 2013.
- BAITELLO JUNIOR, N. **Pensamento sentado. Sobre glúteos, cadeiras e imagens**. Editora da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo – RS, 2012.
- BAKHTIN, M. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2006.
- DARDOT, P.; LAVAL, C. **A nova razão do mundo**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.
- DESCARTES, R. **Meditações metafísicas**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016.
- FABIÃO, E. **Corpo cênico, estado cênico**. Contrapontos, v. 10, n. 03, p. 321-326, 2010.
- GOFFMAN, E. **A Representação do Eu na Vida Cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2011.
- LABOISSIÈRE, M. **Música e Performance**. ICTUS – Periódico do PPGMUS-UFBA | ICTUS Journal, v.5, 2004. Disponível em Acesso em 22 de setembro de 2022.
- MACHADO, Y.; CASTRO, R. **Projeto PIBIC: Corpo e voz, uma experimentação do corpo em um repertório músico/vocal; o diálogo entre o corpo e a voz para um cantor**. In: XXVIII Congresso (virtual) de Iniciação Científica da Unicamp, Campinas, 2020.
- MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível**. 3ª ed. Tradu. José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

- NIETZSCHE, F. **Vontade de Potência**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1994
- PORPINO, K. **Dança é educação: interfaces entre corporeidade e estética**. 2ed. Natal-RN, EDUFRN, 2018.
- RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.
- ROLNIK, S. **Lygia Clark e o híbrido arte/clínica**. Revista Concinnitas, v. 1, n. 26, p. 104-112, 2015.
- SANTOS, D. **A voz e a estética do canto brasileiro**. In: XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, São Paulo. 2014. p. 1-8.
- SANTOS, M. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- SCHECHNER, R. **O que é Performance**. O Percevejo, Rio de Janeiro, UNIRIO, n. 12, p. 25-50, 2003.
- SOARES, M.; PAULA, T. **Por uma arqueologia do corpo: representação, imagem e educação**. Pro-Posições, Campinas-SP, v. 31, 2020. <http://dx.doi.org/10.1590/1980-6248-2019-0103>
- SOUZA, P. **O corpo cantante e a voz no feminino**. In: GACIA, D.; BIZIAK, J.; SOUSA, L. (orgs.). *Do cárcere à invenção: gêneros sexuais na contemporaneidade*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017.
- VYGOTSKY, L. **A formação Social da Mente**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.