



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

SUZANA MARIA DE SOUSA MATEUS

**CORPOREIDADES CÊNICO-MUSICAIS:**  
**investigando a encenação em performances de música**

Recife

2024

SUZANA MARIA DE SOUSA MATEUS

**CORPOREIDADES CÊNICO-MUSICAIS:**  
**investigando a encenação em performances de música**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de doutora em Comunicação.

**Área de concentração:** Comunicação

Orientador: Prof. Dr. Jelder Silveira Janotti Júnior

Recife

2024

.Catalogação de Publicação na Fonte. UFPE - Biblioteca Central

Mateus, Suzana Maria de Sousa.

Corporeidades cênico-musicais: investigando a encenação em performances de música / Suzana Maria de Sousa Mateus. - Recife, 2024.

197f.: il.

Tese (Doutorado)- Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-graduação em Comunicação, 2024.

Orientação: Jeder Janotti Jr.

1. Corporeidade; 2. Encenação; 3. MPB; 4. Performance musical; 5. Teatralidade. I. Janotti Jr., Jeder. II. Título.

UFPE-Biblioteca Central

SUZANA MARIA DE SOUSA MATEUS

**CORPOREIDADES CÊNICO-MUSICAIS:**  
**investigando a encenação em performances de música**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de doutora em Comunicação.  
**Área de concentração:** Comunicação

Aprovada em: 31/07/2024.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Professor Doutor Jeder Silveira Janotti Júnior (Orientador)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Professor Doutor Thiago Soares (Examinador Interno)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Professora Doutora Gabriela Machado Ramos de Almeida (Examinadora Externa)  
Escola Superior de Propaganda e Marketing

---

Professora Doutora Simone Maria Andrade Pereira de Sá (Examinadora Externa)  
Universidade Federal Fluminense

---

Professor Doutor Victor de Almeida Nobre Pires (Examinador Externo)  
Universidade Federal de Alagoas

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família e à minha amiga Cláudia Ferreira pelo apoio incondicional.

Agradeço a Jeder Janotti Jr, que acolheu este trabalho quando ele era ainda um projeto, pelas críticas e sugestões que me ajudaram a transformá-lo em uma tese.

Agradeço a Thiago Soares, Gabriela Almeida, Simone Pereira de Sá e Victor Pires pela inspiração, pelos encontros e aprendizados, e pela disposição para ler, criticar e melhorar esta proposta. Agradeço também a Rodrigo Carreiro e Jorge Cardoso Filho pela leitura e pela gentileza.

Agradeço a Livia Maria pelas discussões intermináveis em torno dos nossos problemas de pesquisa e pelo acolhimento nos tantos dias nublados.

Agradeço a Daniel de Andrade Lima, Mário Rolim e Alan Campos pelas trocas constantes, pela parceria e pela amizade.

Agradeço a Mariana Lins, Morena Melo Dias e Michele Wadja, fontes de acolhimento e inspiração.

Agradeço à psicanalista Maiara Moraes e à esquizoanalista Juliana Felix por me acompanharem ao longo do percurso.

Agradeço aos funcionários da secretaria do PPGCOM-UFPE, em especial a Roberta Bacelar e José Carlos Gomes da Silva.

Agradeço à Capes pelo financiamento desta pesquisa.

## RESUMO

Esta pesquisa parte dos estudos de Comunicação e Música para oferecer uma discussão sobre a encenação em performances musicais pensadas a partir da prática de intérpretes da música, em especial da Música Popular Brasileira (MPB). Por meio de performances de Maria Bethânia, Ney Matogrosso, Gal Costa, Elis Regina, Filipe Catto e Carmen Miranda, busco olhar para os corpos dos intérpretes da música, tomados como corpos-tela e passíveis de se desdobrarem em corpos cênicos, para pensar na clivagem entre o dentro e o fora do palco, e nas nuances da canção e da experiência estética envolvidas nesse processo. Para isso, tento desenvolver a ideia de “corporeidade cênico-musical” como maneira de propor que as análises de eventos dessa natureza considerem mais detidamente uma certa noção de corpo cênico ancorada no modo como os corpos-artistas agem em cena e nos respectivos processos criativos que guiam essas ações. Penso nessas questões em conjunto, principalmente, com as teorias do campo do Teatro e dos Estudos de Performance articuladas à Comunicação, à Música e à Estética que se refletem ao longo do trabalho por meio das noções de presença, encenação, teatralidade e dos atos de transferência vinculados à performance como episteme. Esse arcabouço teórico é costurado a relatos meus diante das performances escolhidas, relatos dos próprios artistas sobre seus respectivos trabalhos e análises mais detidas sobre a construção cênica em produções musicais.

**Palavras-chave:** Corporeidade; Encenação; MPB; Performance Musical; Teatralidade.

## ABSTRACT

This research is based on studies in Communication and Music to offer a discussion on staging in musical performances conceived from the perspective of the practice of music performers, especially those of Música Popular Brasileira (MPB). Through performances by Maria Bethânia, Ney Matogrosso, Gal Costa, Elis Regina, Filipe Catto and Carmen Miranda, I seek to examine the bodies of the music performers, taken as screen-bodies and capable of unfolding into scenic bodies, to consider the cleavage between on and off stage, and the nuances of the song and the aesthetic experience involved in this process. To this end, I attempt to develop the idea of “scenic-musical corporeality” as a way of proposing that analyses of events of this nature consider in more detail a certain notion of the scenic body anchored in the way in which the bodies-artists act on stage and in the respective creative processes that guide these actions. I consider these issues in conjunction, mainly, with theories from the field of Theater and Performance Studies linked to Communication, Music and Aesthetics, which are reflected throughout the work through the notions of presence, staging, theatricality and acts of transference linked to performance as episteme. This theoretical framework is stitched together with my accounts of the chosen performances, accounts by the artists themselves about their respective works and more detailed analyses of the scenic construction in musical productions.

**Keywords:** Corporeity; Staging; MPB; Musical Performance; Theatricality.

## SUMÁRIO

1	CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	9
1.1	ORIGEM.....	9
1.2	PROPOSTA.....	13
1.3	RECORTE.....	16
1.4	CAMINHO.....	18
2	PANORAMA.....	21
2.1	ENTRE COMUNICAÇÃO, MÚSICA E ESTÉTICA.....	22
2.1.1	Um relato: quando Maria Bethânia encenou um pássaro.....	22
2.1.2	Um breve passeio pelos estudos de comunicação e música no Brasil.....	28
2.1.3	Um breve passeio pelos estudos de comunicação e estética no Brasil.....	34
2.1.3.1	<i>Um conjunto de questões para pensar a experiência estética nesta tese.....</i>	<i>37</i>
2.2	ENTRE CORPO E COMUNICAÇÃO.....	41
2.2.1	Um relato: Ney Matogrosso e o corpo que se dilata no palco.....	41
2.2.2	Corporeidades em debate.....	46
2.2.3	Entre o corpo e a linguagem, tensões epistemológicas.....	54
3	PERSPECTIVA.....	59
3.1	PERFORMANCE.....	60
3.1.1	Um relato: Maria Bethânia e o jogo cênico.....	60
3.1.2	Encenação e performance, limites e aproximações.....	64
3.1.3	Por um léxico que aponte para as relações entre performance e encenação.....	68
3.1.4	Pensar a representação no cotidiano para pensá-la também em cena.....	75
3.2	TEATRALIDADE.....	79
3.2.1	Um relato: quando Gal Costa encenou um gato.....	79
3.2.2	Teatralidade em debate.....	83
3.2.3	O corpo cênico e a análise genética da representação.....	89
4	CERNE.....	96
4.1	INVESTIGANDO A PERFORMANCE MUSICAL.....	97
4.1.1	Um relato: o corpo televisivo de Elis Regina.....	97
4.1.2	Por uma definição de performance musical.....	101
4.1.3	Convenções de gênero musical articuladas às convenções sociais.....	107
4.2	A PERFORMANCE MUSICAL ENTRE MÚSICA E IMAGEM.....	109
4.2.1	Um relato: Elis Regina e o fascínio pelo audiovisual.....	109
4.2.2	Performance in loco e nas telas.....	114
4.2.3	Examinando as relações entre música e imagem.....	122
5	AVESSO – UM ESTUDO DE PERSONAGENS.....	129

5.1	O ESGARÇAMENTO ENTRE VIDA E ARTE.....	130
5.1.1	Um relato: Filipe Catto toma para si o repertório de Gal Costa.....	130
5.1.2	A experimentação artística como experimentação de gênero.....	135
5.1.3	Filipe Catto torna-se a diva que sonhou para si.....	143
5.2	A PERSONAGEM QUE EMERGE DA MÚSICA.....	146
5.2.1	Um relato: Carmen Miranda e o mundo frutal que ela inventa em cena.....	146
5.2.2	A baiana estilizada de Carmen Miranda.....	152
5.2.3	Reverberações: a baiana estilizada como diva, mito <i>tropicamp</i> e ícone queer...	160
5.3	A BUSCA PELO AVESSO.....	166
5.3.1	Um relato: Ney Matogrosso “fica louco” e torna-se um híbrido.....	166
5.3.2	Para pensar personas e personagens na música.....	170
5.3.3	Construindo um corpo estranho como modo de estranhar as convenções.....	178
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	185
6.1	RETORNO À ORIGEM.....	185
6.2	NOTAS SOBRE AS CORPOREIDADES CÊNICO-MUSICAIS.....	186
6.3	UM ÚLTIMO RELATO.....	188
	REFERÊNCIAS.....	191

## 1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

### 1.1 ORIGEM

No meu trabalho de conclusão do curso (TCC) de jornalismo<sup>1</sup>, decidi fazer uma série de perfis contendo textos e fotografias sobre como algumas pessoas<sup>2</sup> experimentam os limites e as possibilidades de seus próprios corpos<sup>3</sup>. Um dos perfis trazia uma dançarina de dança contemporânea, chamada Letícia, com o objetivo de pensar o corpo no espaço cênico da dança, investigando tanto aquilo que ela apresentava em suas performances quanto o processo criativo para a construção e escolha de seus movimentos. Boa parte do que ela criava vinha das referências adquiridas e treinadas nas aulas de dança contemporânea, mas também de situações banais, como observar como se movem desconhecidos enquanto caminham na rua, ou mesmo daquilo que a trilha sonora parecia sugerir como movimento. Misturando essas referências, ela tentava produzir uma série capaz não somente de ser coerente com a trilha sonora, mas de criar visualmente essa trilha, num trabalho que envolvia a encenação de sensações e o descolamento de um certo “corpo cotidiano” para um corpo cênico: a própria atmosfera do palco e da performance parecia possibilitar essa transição e abrir caminho para uma reinvenção de si, uma abertura para o desconhecido, como se aquela dinâmica possibilitasse que outras letícias surgissem e/ou fossem performaticamente inventadas. Mesmo depois de concluído, eu nunca consegui abandonar completamente as questões que comecei a elaborar nesse trabalho, principalmente a relação entre corpo, palco, inventividade e arte. E é por isso que começo esta tese fazendo esse resgate, num esforço de tentar juntar algumas pontas do meu trajeto acadêmico, para pensar no que tenho feito até aqui e no que quero criar agora como possibilidade de análise do corpo na música.

Foi munida do desejo de pensar corpo, palco e inventividade artística que decidi fazer uma dissertação de mestrado<sup>4</sup> sobre as performances de Beyoncé, uma das cantoras mais conhecidas da música pop, que me chamava atenção sobretudo por sua dança e por sua postura no palco. Eu não imaginava que Beyoncé me ofertaria um escopo tão grande de temas: feminismo, racismo, casamento, maternidade, música pop nos Estados Unidos, álbum

<sup>1</sup> Trabalho feito sob orientação de Thiago Soares e nomeado como *Facetas do Corpo* (2014).

<sup>2</sup> Um jogador que já havia se lesionado várias vezes e nunca largava o futebol mesmo depois de vários procedimentos cirúrgicos, um homem trans que tomava hormônios e usava *binders* para adequar seu corpo às próprias expectativas e uma mulher paraplégica que lesionou a medula já adulta e precisou reaprender a gerir a própria condição física foram alguns dos meus personagens.

<sup>3</sup> Questão organizada intuitivamente, mas que posteriormente ganhou respaldo teórico a partir da fenomenologia da percepção de Maurice Merleau-Ponty, através da qual, em resumo, o autor pensa o corpo como condição permanente da experiência, de maneira que seria a experiência corporal constitutiva da percepção.

<sup>4</sup> Realizada no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM-UFPE) sob orientação novamente de Thiago Soares.

visual, estratégias do mercado da música, política norte-americana nos tempos de Barack Obama e de Donald Trump, além de polêmicas diversas. Precisei estudar e ler muito para falar sobre cada um deles. Eu já era fã de Beyoncé e conhecia sua história, mas a minha ligação com a sua música dizia mais desse lugar da dança, de pensar, ainda que com menos clareza naquela época, como ela se inventava no palco de maneira ativa, o que na dissertação chamei de sua capacidade de performar “uma super mulher, dotada de um super corpo, executando super coreografias” (Mateus, 2018). Hoje, acho que eu diria que esse é um recurso comum do entretenimento<sup>5</sup>, que aparece de maneira mais evidente em alguns artistas (como divas pop em geral) e/ou performances pontuais, muitas vezes em gêneros musicais específicos, como é o caso da “atitude rock n’roll” de Jimi Hendrix queimando uma guitarra no palco do festival de Monterey, na Califórnia, em 1967. Nesta tese, como veremos no último capítulo, essas atitudes criadas para gerar um certo impacto sobre o público poderiam ser chamadas de “sensibilidades divas”.

Era essa capacidade de gerar uma espécie de frenesi que mais detidamente me interessava. Mas Beyoncé, sobretudo no período de execução da pesquisa (2016-2018), se reinventou de muitas formas. Trouxe a discussão de questões raciais para o centro de seu trabalho no álbum *Lemonade* (2016) e passou a abordar com mais clareza particularidades de sua biografia, em especial o seu casamento com o rapper Jay Z e sua segunda gravidez. Negritude, casamento e maternidade passaram a ser, então, temáticas recorrentes nas performances da cantora. E foram justamente essas três recorrências que eu resolvi abordar como roteiros performáticos (Taylor, 2013) envoltos em narrativas associadas ao feminino<sup>6</sup> – com um recorte racial específico e pensado a partir de um diálogo com o pensamento feminista negro, em especial através dos escritos de Patrícia Hill Collins (2000)<sup>7</sup> –, que Beyoncé, de diferentes formas, evocava em algumas de suas performances, em especial naquelas que são parte do que chamei de “ao vivo gravado”, isto é, vídeos de apresentações e/ou transmissões ao vivo.

Optei pelo “ao vivo gravado” (como novamente o faço nesta pesquisa) porque achei que ele me ofertaria um pouco mais de espontaneidade artística (já que, apesar de milimetricamente planejada, uma transmissão ao vivo, por exemplo, está mais sujeita a

---

<sup>5</sup> É possível pensar que toda música que o ouvinte gosta convoca nele algum tipo de emoção capaz de gerar um afeto mobilizador, mas aqui estou falando especificamente dos recursos dos quais os artistas se utilizam para tentar gerar esse efeito, o que parece mais evidente quanto mais se exagera, seja na dança, no agudo da voz, queimando guitarras, enfim, há incontáveis formas de tentar gerar um frenesi.

<sup>6</sup> Nomeei o trabalho, inclusive, como *Narrativas do feminino nas performances de Beyoncé* (2018).

<sup>7</sup> COLLINS, P. H. **Black Feminist Thought**: Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment. New York: Routledge, 2000.

imprevisibilidades) e por um apreço particular que tenho de pensar o palco como espaço inventivo, mas também porque a leitura do *Liveness* (2008), de Philip Auslander, me fez pensar cada vez mais na performance como *acontecimento* da tela e no corpo como “superfície midiática”, como Daniel de Andrade Lima (2020) prefere chamar a partir do pensamento de Giuliana Bruno (2014)<sup>8</sup>. Esse corpo com “textura e visualidade próprias do universo das telas” (Andrade Lima, 2020, p. 182) deslocou o meu interesse inicial, afinal não se tratava apenas do corpo presente da dançarina Letícia, mas do corpo que tem a tela como sua própria materialidade. Essa constatação um tanto óbvia rendeu e rende até hoje, como veremos mais adiante, muitas questões para minha pesquisa, porque me faz desembocar irremediavelmente na discussão sobre presença na performance. A presença na performance foi e continua sendo amplamente discutida nos estudos de performance e em outros campos de estudo que se utilizam desse termo. Em geral, duas perspectivas se contrapõem: aqueles que sustentam que a performance não pode ser reproduzida e/ou arquivada e aqueles que entendem que a inserção das mídias digitais, cada vez mais presente nas práticas performáticas, nos convida a repensar a própria ontologia da performance.

Esses problemas nunca me impediram de usar a performance, mesmo que com algumas adaptações, do modo como Diana Taylor (2013) vai pensá-la: não apenas como um evento, mas como uma episteme. Nesse sentido, a performance, como pensada por Taylor, me ajudou a viabilizar uma pesquisa onde o corpo aparece como fonte de transmissão de conhecimento e está alinhado numa teia narrativa e histórica que lhe dá sentido, mesmo que naquela altura essa discussão ainda estivesse no início. Em termos metodológicos, considero que Taylor elenca um conjunto de elementos aos quais a análise performática precisa atentar e oferece um caminho possível para o pesquisador, inclusive abrindo espaço para adaptações a objetos distintos e de diferentes áreas de estudo. Mas, apesar disso, acho que existem algumas especificidades das nossas pesquisas, em especial daquelas que se interessam em pensar a ação do corpo numa ligação com a criação artística, que a performance como pensada por Taylor não é capaz de debater sozinha.

Digo isso considerando que a discussão empreendida pela autora gira em torno da transmissão da memória cultural nas Américas, o que necessariamente nos leva a fazer algumas adaptações ao tratar do universo de cantores/artistas que, dentro de sua condição abrangente de sujeitos no mundo, partilham a experiência específica de estarem envoltos pela dinâmica da indústria cultural e da própria criação de seus respectivos trabalhos, o que os

---

<sup>8</sup> BRUNO, Giuliana. **Surfaces**: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2014.

desloca para a experimentação de personas, personagens, eu líricos e narrativas efêmeras que não necessariamente dizem da vida fora desses espaços de entretenimento e de criação artística. Além disso, apesar do corpo aparecer como central na performance, senti falta de pensar mais detidamente na ação do corpo, naquilo que ele faz em cena e como ele se faz nela. É nesse sentido que tento, desde então, elaborar questões capazes de discutir algumas dessas lacunas, sobretudo a minha inquietação não resolvida a respeito da expressividade e gestualidade do corpo na performance – o que tentei resolver com as definições de “presença”, de Hans Gumbrecht (2013), e de “repertório”, da própria Diana Taylor, que ainda me parecem frutíferas e são usadas nesta tese, mas que não chegam, sozinhas, nessa dimensão de uma certa inventividade artística do corpo nas performances musicais.

Para alcançar esse lugar, me parece ser necessário considerar os investimentos cênicos feitos na performance musical e as classificações que deles derivam. Quando se fala em um “estilo bossa nova de performar”, um “jeito rapper de agir”, um “comportamento diva” etc., não é aquilo que costuma ser considerado como estritamente musical (se é que dá para falar nesses termos) que se destaca, mas algo ligado à gestualidade do corpo incorporada à canção, ao tipo de efeito de presença cênica que esses corpos criam durante a ação da performance, a certas coreografias associadas aos gêneros musicais (embora eu não queria pensar somente numa associação entre essas duas coisas), ou simplesmente a um certo jeito de se expressar na música a partir da criação artística, da invenção de um determinado modo de ser durante a execução das canções.

Pensei (e ainda penso) se, para considerar mais detidamente o corpo e as sensibilidades envolvidas nas performances musicais, não seria apenas o caso de aderir a um caminho que refletisse sobre a experiência estética na performance, como já apontaram, por exemplo, Cardoso Filho e Guttman (2019), sem a necessidade de criar outras propostas teóricas. Mas, para além do exame de possíveis efeitos performáticos, eu também tenho o interesse de pensar algo muito particular na relação entre corpo e performances musicais: os efeitos de presença cênica e a dimensão ficcional das performances. Encenar, como quero considerar aqui, abre espaço para pensar no modo como, partindo de um certo cenário e do recorte de uma cena, o corpo gestualiza e expressa personas, coreografias, nuances da canção e jeitos de agir, abrindo caminho para uma inventividade musical que acontece no próprio corpo. Nesse encontro entre corpo, sensibilidades, gestualidades e encenação em performances musicais, a canção constrói o corpo que se apresenta e conseqüentemente o corpo também constrói a própria canção. E, me parece, todas essas relações estão envolvidas na maneira como entendemos divas, rappers e intérpretes da bossa nova, por exemplo, para

além do exercício de organizá-los em certas categorizações musicais, mas numa via que passa também e sobretudo pelo modo como o corpo age e como esses artistas *acontecem* em cena.

## 1.2 PROPOSTA

Considerando todo esse contexto, decidi sugerir através desta tese, sob orientação de Jeder Janotti Jr., um conjunto de abordagens que possibilite um tipo de análise do que venho chamando de “corporeidade cênico-musical”. Isto é, um jeito de considerar diferentes estados do corpo (Greiner, 2012), ou mesmo corporeidades, em cena como uma derivação da ideia de corpo cênico. Discussão essa feita em conjunto com as dimensões da presença cênica e da encenação de personas, personagens e eu líricos, bem como da expressão de nuances das canções, nas performances musicais. O corpo dos artistas, nesse caso, é tomado como veículo de expressão artística. Já a performance musical é entendida sobretudo como experiência sensível capaz de mobilizar afetos a partir de sua ligação com a arte. É através do relato e da análise de algumas performances musicais, como destaque no próximo tópico, que tento investigar essas questões.

Em termos teóricos, para viabilizar esse tipo de análise, para além de utilizar das concepções de presença de Gumbrecht e dos estudos de performance via Taylor e Richard Schechner (2013), recorro a uma aproximação com os estudos de teatro e das artes da cena. Nesse sentido, o entendimento de Patrice Pavis (2007) sobre a encenação oferece uma baliza para se pensar naquilo que se coloca em cena e no corpo que se (re)inventa nesse espaço. Discussão ancorada também na teatralidade cênica, como averiguada por Josette Féral (2013), enquanto instância que institui uma clivagem espacial, fruto de uma intenção de teatro colocada por quem atua ou projetada pelo olhar do espectador. Seria essa condição de clivagem da teatralidade cênica, de trânsito entre espaços, que poderia dar a ver também o trânsito do corpo cênico entre o dentro e o fora do palco. No palco, esse corpo é, aqui, entendido como uma espécie de corpo-tela – expressão de Leda Maria Martins (2021) da qual criativamente me aproprio –, um corpo tomado como veículo de expressão artística, como pensa Sônia Machado de Azevedo (2009), e passível de se desdobrar em corpo cênico.

Nem por isso as ligações com o fora do palco são esquecidas. Ao trazer a representação do eu no cotidiano, através dos estudos de Erving Goffman (2002) – mas também, ainda que de modo breve, a partir dos questionamentos em torno do performativo e da performatividade em Schechner (2013) e Judith Butler (2019), respectivamente –, essa zona de contato entre os espaços permanece viva e reconhecida como parte do processo. Bem

como as discussões em torno dos contextos históricos, políticos e sociais permanecem sempre presentes na investigação do corpo e da cena nas performances musicais. Isso acontece, sobretudo, através da ligação entre as convenções sociais e de gênero musical, uma articulação que tanto dá a ver a reiteração de certos roteiros culturais (Taylor, 2013) e musicais, como também abre a possibilidade de se averiguar possíveis ressignificações desses roteiros performáticos.

Para além disso, aponto também para as discussões em torno do tipo de acesso à performance. Assim, a discussão em torno da presença in loco e virtual, pensada sobretudo a partir de Auslander (2008), ganha contorno para se pensar nos tipos de corporeidade e de efeitos de presença cênica que aparecem mediante o tipo de acesso à performance musical. Como parte desse mesmo recorte, estão as discussões em torno do audiovisual, das relações com o cinema musical e o videoclipe (Soares, 2003), apontando para uma história das tecnologias de captação e exibição que também ajudam a construir os corpos em cena. Afinal, as performances musicais que são discutidas ao longo de todo o trabalho – com exceção do show de Filipe Catto, que foi visto in loco – são todas frutos do acesso via redes sociais digitais e plataformas de streaming. Ou seja, são performances em que a câmera, a partir de suas possibilidades e das escolhas de quem filma, registra, enquadra e constrói o corpo que aparece. Por isso mesmo, os frames dessas performances ganham destaque ao longo de toda a composição da tese como maneira de apontar para os indícios tanto dos efeitos de presença quanto da dimensão ficcional da performance musical que o audiovisual poderia dar a ver.

Tudo isso tem como ponto de partida um certo olhar contemplativo para essas performances. Um olhar que parte de uma percepção estética dos eventos e tenta, assim, passear pelas nuances que os corpos artistas inscrevem nas respectivas cenas em que aparecem. Um olhar, portanto, criativo, que especula sobre esses aparecimentos e sobre as sensações que os corpos em cena parecem transmitir ao espectador através de seus atos, gestos e expressões. Nesse sentido, trata-se também de uma proposta que faz um convite ao leitor para apreciar as performances, passear por essas imagens, tentando descrever com uma certa riqueza de detalhes aquilo que se apresenta. Há nesse exercício uma certa negação ou mesmo questionamento da obviedade, um desejo de descrever, ponto a ponto, a sucessão das ações como uma maneira de apreendê-las, de capturá-las, de desafiar a linguagem escrita na tentativa de alcançar sentidos que talvez não possam ser de todo acessados através dela. Executa-se, assim, uma espécie de dança entre contradições: um desejo por ressaltar a efemeridade dos efeitos de presença e das personas/personagens que aparecem em cena, mas também de se contrapor a essa natureza e capturá-las. Um desejo por olhar de uma maneira

um tanto ingênua para esses quadros, de estranhá-los como se fossem vistos pela primeira vez, mas também um desejo por mapear gestos, contextos e operações poéticas que os constroem.

Insistindo nessa apreensão, tento fazer em cada performance relatada o movimento de zoom in, numa tentativa de aproximar e enquadrar os gestos visíveis – expressão também advinda de Andrade Lima (2023) –, de perceber não apenas a grandeza das ações, mas também suas pequenezas. Esse *modus operandi* tem grande vinculação com o que costuma ser feito na análise imagética tanto no campo da fotografia quanto do cinema<sup>9</sup>, e consequentemente na análise de videocliques e de outros produtos audiovisuais. Alinhada a essa tradição de análise imagética, proponho aqui uma análise não somente do enquadramento como um todo, mas também das particularidades gestuais, passíveis de serem captadas, senão pelo olho humano, pelo zoom in das lentes fotográficas ou pela possibilidade técnica de selecionar, ampliar, recortar, colocar em câmera lenta, pausar movimentos, enfim, manipular as imagens de maneira a poder eleger certos detalhes.

Desse modo, as imagens não existem aqui como ilustração apenas, mas também como objetos de análise e recorte de determinadas cenas e seus detalhes. No entanto, como no cinema, aqui também lido com o som (mais especificamente com a música) e com a imagem/corpo em movimento, e sempre me questiono, no momento mesmo da análise, como pensar e expressar essa materialidade difusa que, se por um lado pode ser esgarçada ao limite dos pixels na imagem, por outro, enquanto movimento do corpo e enquanto som, aciona outros sentidos, só podendo ser descrita, imaginada ou, dependendo do caso, encaminhada via link para sua fonte original. Esse questionamento também faz parte de um certo olhar que deseja tensionar as obviedades da produção acadêmica, que deseja estranhar o material que se tem para apontar o que se deseja.

Parece-me, assim, que pensar a performance musical enquanto experiência sensível é sobre se deparar com uma certa precariedade discursiva diante da tentativa de expressar as sensações (tantas vezes de cunho subjetivo) que o som desperta sem ter uma materialidade para a qual apontar, a não ser, justamente, o modo como os corpos reagem a esse estímulo. Assim, é a partir do gesto pausado e da minha percepção como espectadora que produzo, ao longo desta tese, relatos de apresentações musicais capazes de indicar uma maneira de olhar para os efeitos de presença e para a dimensão ficcional dessas performances

---

<sup>9</sup> Vale destacar também a análise da imagem televisiva, que possui similaridades com a análise imagética da fotografia e do cinema, mas com a qual pouco me associei ao pensar neste trabalho, me voltando apenas para o que Auslander (2008) constrói em torno da análise de transmissões ao vivo com base na imagem televisiva e ao corpo televisivo de Elis Regina a partir do estudo semiótico de Alexandre Rocha (2006).

### 1.3 RECORTE

Optei por trazer nesta tese alguns relatos de performances musicais costurados, em níveis distintos, com as discussões de cunho teórico que se seguem depois deles. Em alguns casos, essa costura é feita de maneira alinhada; em outros, os relatos surgem como ideias soltas com vínculos aparentemente imprecisos com as teorias. Nos dois casos, entretanto, relatos e teorias são lados de uma mesma moeda, de maneira que, ao longo da tese, esses vínculos vão se tornando cada vez mais articulados até culminar, no último capítulo, numa não divisão entre eles.

As performances escolhidas são todas de artistas majoritariamente reconhecidos como intérpretes ou tomados aqui a partir dessa condição: Maria Bethânia, Ney Matogrosso, Gal Costa, Elis Regina, Filipe Catto e Carmen Miranda. Apesar disso, o olhar para as corporeidades cênico-musicais não se restringe apenas a artistas assim classificados. A opção pelos intérpretes se justifica pelo modo como esses artistas se apropriam das canções, fazendo delas uma leitura autoral, colocando nelas significados próprios, expandindo a letra e a sonoridade, sendo mais do que vozes no canto, mas, de fato, interpretando em cena. Além disso, todos os artistas escolhidos têm um vínculo com o teatro e incorporam esse vínculo, essa intimidade, em suas produções. É importante ressaltar, no entanto, que, independente desse vínculo particular, a encenação já é parte da música desde sempre. A noção de marcação do palco ou mesmo da presença do diretor como configurador da cena, dentre outras dinâmicas próprias do jogo cênico, já estão incorporadas desde sempre em apresentações musicais. O que o olhar para a encenação teatral e o gosto desses artistas por ela dá a ver é o aprofundamento dessas relações que, por vezes, passam despercebidas nas análises de fenômenos da música.

Todos os artistas escolhidos estão vinculados a gêneros bastante tradicionais da música brasileira: são parte da Música Popular Brasileira (MPB) ou do samba. Com exceção de Filipe Catto, voz ainda em ascensão na música, todos possuem, também, carreiras consolidadas, sobre as quais muitos trabalhos já foram feitos. Ainda assim, parece existir uma certa lacuna quanto à análise de suas performances partindo da ideia de corpo cênico. O debate em torno da encenação nas performances musicais por vezes se restringe ao universo da música pop, como se artistas desse nicho, por serem mais comumente ligados às dinâmicas do mercado e do espetáculo, e vistos como “fabricados”, tivessem maior possibilidade de “fingir”, o que muitas vezes equivale, em alguns discursos, a encenar. Em contrapartida, artistas da MPB seriam mais “autênticos”, mais “verdadeiros”, e, portanto, menos passíveis à encenação. Desse modo, apesar da escolha desses artistas não ter sido feita apenas com base nas

categorizações musicais, há um interesse por investigar como a encenação se dá em um contexto reconhecido como autêntico, além de uma tentativa de suprir essa suposta lacuna analítica em torno do corpo cênico nessas performances. Mas deixo claro, entretanto, que a escolha se deve, sobretudo, à maneira como todos esses artistas parecem *acontecer* em cena. Com isso quero dizer que todos, possivelmente pelo vínculo e gosto que têm pelo teatro, ou mesmo por terem uma preocupação especial com a própria imagem, investem em apresentações que me pareceram muito propícias para serem investigadas a partir da relação entre performance musical e encenação. Todos – ainda que em diferentes níveis – parecem inclinados para a arte dramática, para a composição de gestos excessivos, para uma certa dilatação do corpo em cena, para uma preocupação com os efeitos de presença cênica e para a dimensão ficcional dos textos das canções. São artistas que parecem gostar de impactar o público através da maneira como aparecem, ou, como gosto de dizer, como *acontecem* em cena. Nesse sentido, poderiam ser todos passíveis de compartilhar daquilo que chamo como “sensibilidade diva”, como veremos mais adiante. No entanto, na tentativa de não reduzi-los a um termo (diva) que tem uma vasta história e tem sido apropriado de maneiras diversas pelo campo da teoria e da crítica musical, opto por apenas destacá-los como sendo artistas que parecem ter uma preocupação maior com a encenação ou mesmo com a construção da presença cênica.

Assim, optou-se por performances de considerável teor dramático (*Carcará* – Maria Bethânia, *Bicho de Sete Cabeças II* – Ney Matogrosso; *Um índio* – Maria Bethânia; *Arrastão* – Elis Regina; *Como nossos pais* – Elis Regina), performances que suscitam questionamentos em torno da encenação na música (a abertura do show *O sorriso do gato de Alice* – Gal Costa), performances que apontam para a fabulação, o esgarçamento entre arte e vida e a construção de personagens (show *Belezas são coisas acesas por dentro* – Filipe Catto; *The lady in the tutti frutti hat* – Carmen Miranda; *Fico Louco* – Ney Matogrosso). Todas elas dão a ver essa condição de intérprete como autor. Mesmo no caso da abertura do show de Gal Costa, há uma certa condição de autoria e experimentação sendo colocada diante da inovação de seu gesto de entrar em cena como um gato.

Todas essas performances foram escolhidas, também, com base nas diferentes temporalidades, colorações e resoluções, e nos tipos de enquadramento que evidenciam. Seja o enquadramento televisivo que capta Elis Regina, o cinematográfico que “dança” com Carmen Miranda, aquele que registra a turnê de Ney Matogrosso como DVD, ou ainda aquele feito como registro pessoal no show de Filipe Catto, todos esses enquadramentos vão construindo as próprias performances às quais temos acesso.

Há também uma certa diferença entre os relatos, feitos ao longo dos três primeiros capítulos da tese, e os relatos e análises de personagens feitos no último. Os relatos são, em geral, mais soltos, sempre um convite para passear pelas imagens e pensar sobre a ação dos corpos em cena. As análises, no entanto, funcionam como derivação de aspectos cênicos que apareceram no relato e seguem sendo destrinchados em contexto amplo. Expandem-se, assim, para além da cena, encontrando outros corpos e sentidos.

#### 1.4 CAMINHO

No capítulo *Panorama*, ofereço, como sugere o nome, um panorama dos estudos de comunicação entrelaçados a questões ligadas à música e à estética. Tendo como abertura para essa discussão a performance de *Carcará*, realizada em 1965 por Maria Bethânia, faço um mapeamento desses campos no Brasil, averiguo as origens, questiono os interesses de ambos e também destrincho algumas dificuldades de pensar o corpo em cena nas pesquisas acadêmicas. Em seguida, abrindo o texto com a performance de *Bicho de Sete Cabeças II*, realizada em 2010 por Ney Matogrosso, traço algumas relações entre corpo e comunicação, investigando também como o corpo vem sendo discutido em diversas áreas de conhecimento. Isso desemboca nas tensões epistemológicas entre corpo e linguagem e nos sentidos que isso pode encontrar no exame do corpo em cena.

No capítulo *Perspectiva*, trago um relato da performance *Um índio*, realizada em 1976 por Maria Bethânia. Em seguida, trabalho com a performance tanto como campo de estudo quanto como prática passível de ser vinculada, entre limites e aproximações, à encenação. Dando margem a esse debate, organizo e discuto um léxico possivelmente capaz de articular as relações entre performance e encenação. Penso também na representação no cotidiano como maneira de apontar para a representação em cena. Ainda no mesmo capítulo, trago a performance de abertura do show *O sorriso do gato de Alice*, realizado em 1994 por Gal Costa, para traçar algumas relações entre palco e encenação. Nessa seara, discuto a teatralidade dentro e fora do teatro e tento apontar para maneiras de pensá-la nas performances musicais. Discuto, por fim, o corpo cênico e a análise genética da representação como maneiras de pensar os trânsitos entre o dentro e o fora do palco e os relatos dos artistas sobre esse tipo de experiência.

No capítulo *Cerne*, relato a performance de *Arrastão*, realizada em 1965 por Elis Regina, como maneira de apontar para o corpo televisivo da artista. Nessa direção, tento organizar uma definição de como estou entendendo o que chamo de performance musical.

Entrelaço esse entendimento às convenções sociais e de gênero musical que somam camadas na construção das corporeidades cênico-musicais. Investigo também o local onde essas performances musicais acontecem e como se dá o acesso a elas tendo como porta de entrada o relato da performance de *Como nossos pais*, realizada em 1976 por Elis Regina. A partir dela, examino também as relações entre música e imagem, num debate que traz à tona a história do videoclipe e do desenvolvimento das tecnologias de captação e exibição audiovisual.

No capítulo, *Avesso – Um estudo de personagens*, me concentro nos possíveis personagens que os artistas encenam no palco e/ou nos diferentes tipos de encenação para os quais eles atentam em seus respectivos processos criativos. Para isso, relato, primeiramente, o show *Belezas são coisas acesas por dentro*, realizado em 2024 por Filipe Catto, como um exemplo de esgarçamento dos supostos limites entre arte e vida. Trabalho também com a noção de fabulação como maneira de investigar os processos artísticos da cantora e como eles se refletem, também, na sua transição de gênero. Em seguida, relato a performance *The lady in the tutti frutti hat*, realizada por Carmen Miranda no filme *Entre a loura e a morena* (em inglês, *The gang's all here*, dirigido por Busby Berkeley, em 1943). Traço relações entre o mundo frutal que ela inventa em cena e a personagem da baiana estilizada a partir de seu vínculo com a carnavalização como transposição do espírito carnavalesco para a arte. Nessa seara, penso nas reverberações possíveis da fantasia que ela cria, tomando a baiana estilizada como diva, mito tropicamp e ícone queer. Ainda neste capítulo, relato a performance de *Fico Louco*, realizada em 2013 por Ney Matogrosso, como maneira de olhar para a busca de um certo avesso por meio da interpretação musical. Assim, penso personas e personagens na música a partir das corporeidades cênico-musicais de Ney. Alinho essa discussão ao modo como o artista parece construir em cena um corpo estranho como modo de estranhar as convenções.

Em cada um dos capítulos, há citações de relatos dos próprios artistas ou de produtores, escritores e intelectuais sobre as relações entre palco, espetáculo e processo criativo. Através delas, tento elucidar as questões que mobilizam este trabalho considerando também outros olhares para além do meu próprio. Para que isso fosse possível, foi necessário um trabalho de apuração e de seleção de entrevistas e textos jornalísticos que dão vazão aos sentidos que essas performances aglutinam. Todos esses textos são sempre costurados às teorias que fundamentam o trabalho.

Por fim, apresento as considerações finais desta tese retomando a elaboração em torno das corporeidades cênico-musicais como proposta teórica, retornando à origem da expressão e destrinchando algumas pequenas notas que sintetizam o caminho realizado ao longo de todo o

trabalho. Concluo, então, com um último relato sobre esse encontro entre meu corpo de pesquisadora e espectadora e os demais corpos artistas que guiaram esse trajeto, enquanto aponto para alguns limites encontrados ao longo desta feitura e os possíveis horizontes de espraçamento das questões trabalhadas.

Esta tese é uma tentativa de arranjar as proposições destacadas nesses capítulos reconhecendo os desafios que o uso de tantas abordagens distintas pode conferir à estruturação da discussão. As teorias que compõem esse arranjo não são novas no campo, mas arranjá-las num mesmo escopo talvez ofereça a possibilidade de olhá-las de um novo modo e ajude a indicar outros horizontes possíveis de análise performática na música. Nesse trajeto, certamente encontrei mais dúvidas do que respostas. O tipo de escrita empregada, por vezes um tanto ensaística, majoritariamente descritiva e também preocupada em fazer uma revisão bibliográfica dos tantos assuntos abordados, se deve a essas incertezas, mas também a um certo modo de estruturar o pensamento que deseja, mais do que qualquer outra coisa, compartilhar certas impressões e abrir espaço para uma conversa.

## 2 PANORAMA

Se uma coisa se perdeu, na passagem da interpretação de Nara para Bethânia, foi o destaque do longo grito “carcarááááá que, frisando o voo do pássaro, Nara fazia uma oitava acima – o que, em sua voz aguda e frágil, tornava-se quase lírico –, efeito que o contralto áspero de Bethânia não poderia (e ela sabia que não deveria) tentar. No mais, a canção simplesmente revelou-se. E, como se tratasse, tanto para o público em geral quanto para os próprios autores e diretores do show, de uma revelação também daquela cantora, tendeu-se a atribuir a adequação da canção à intérprete mais ao fato de esta ser baiana – o que, do Rio para baixo, se confunde facilmente com ser nordestina – do que ao seu especial talento dramático e à sua personalidade guerreira. Eu, que conhecia a predileção de Bethânia por Noel Rosa e pelas canções de dor de cotovelo do final dos anos 50, sabia que o “Carcará” seria episódico em sua carreira: dessem-lhe uma canção “literária” à francesa ou um bolero de puteiro, contanto que tivessem potencial dramático e poder de identificação com sua sensibilidade, e ela faria – como de fato veio a fazer muitas vezes com exatamente esse tipo de material – arrebatadores números de palco, a música servindo ao drama como na ópera. (Veloso, 2017, p. 100).

Clemente Magalhães: Você pra mim, no Brasil, é o artista mais louco porque a persona artística é muito distante da persona Ney, que chega aqui. O que você acha que tem de mais próximo e de mais distante nessa relação entre a persona artística pro Ney que chega aqui, vestido normal, assim?

Ney Matogrosso: Olha, lá é outra coisa. Lá é outra coisa. Lá é o lugar, sabe? Em que eu 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.

Clemente Magalhães: O que você leva do Ney que tá aqui comigo pro palco?

Ney Matogrosso: O princípio é este, né? Eu sou o cavalo. Eu não recebo uma entidade, mas lá, este não aparece. Este que tá aqui conversando com você lá não aparece mesmo no [show Ney Matogrosso Interpreta] Cartola, que não tinha figurino, é outra coisa. Lá, é outra coisa. (Matogrosso, 2022b).

## 2.1 ENTRE COMUNICAÇÃO, MÚSICA E ESTÉTICA

### 2.1.1 Um relato: quando Maria Bethânia encenou um pássaro

Quando a voz de Maria Bethânia invade os aplausos e dedilhados de violão entoando um vertiginoso “carcará”, me sinto convidada a participar da cena que sua voz e sua presença inauguram. Uma cena em que Bethânia não é *somente* Bethânia, mas vai, pouco a pouco, se transmutando num pássaro. Enquanto percebo seu canto ganhar volume, tenho a impressão de projetar a minha voz junto com a dela mesmo que nem sempre eu o faça. Estou assistindo, através da plataforma YouTube<sup>10</sup>, a um vídeo em preto e branco de sua famosa apresentação no *Show Opinião*<sup>11</sup>, dirigido por Augusto Boal em 1965 (figura 1).

Figura 1 - Maria Bethânia, Zé Keti e João do Vale no *Show Opinião*, de 1965.



Fonte: Captura de tela do vídeo.

A apresentação é conhecida por seu caráter de protesto, além de ser apontada como a primeira manifestação política pós-golpe de 1964. O registro ao qual tenho acesso, disponibilizado por um possível fã da cantora, trata-se de um trecho extraído do filme *O desafio*, dirigido por Paulo César Saraceni e lançado no mesmo ano do musical. Dentre os demais vídeos da apresentação que encontro, todos frutos dessa mesma filmagem, o vídeo

<sup>10</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T3Dfd3KHI30>. Acesso em: 10 abr. 2024.

<sup>11</sup> O *Show Opinião*, um espetáculo musical, estreou em 11 de dezembro de 1964, com direção de Augusto Boal e produção do Teatro de Arena do Rio de Janeiro e do Centro de Cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE) – instituição que na época era considerada ilegal pelo regime militar instaurado no Brasil a partir do Golpe Civil-Militar de 1964. O espetáculo foi primeiramente liderado por Nara Leão, sendo Maria Bethânia a substituta por ela indicada. A apresentação tanto marcou a história do país, como uma das primeiras manifestações contrárias ao regime militar, quanto marcou também a trajetória de Maria Bethânia, que ficou conhecida por essa apresentação, passando a reinterpretá-la ao longo de sua carreira.

escolhido oferece a melhor qualidade de imagem, e isso me interessa porque, além de *escutar*, desejo *ver* Bethânia em cena. Como seu corpo apareceu naquele momento? Quais os gestos expressos durante a apresentação e como eles se conectam com sua voz? O que a escuta combinada à imagem, essa prática há tempos tão costumeira de consumo musical, me leva a sentir e pensar quando, esmiuçando as obviedades desse exercício, escolho uma maneira de olhar para aquela cena interrogando sua relação com a produção de presença e com a encenação?

No meu exercício de assistir de novo e de novo a esse vídeo, de voltar em certos trechos e pausar para pensar, escrever algumas linhas e pesquisar alguns detalhes sobre a apresentação – pausas que, vale destacar, só são possíveis por conta dos recursos que a plataforma disponibiliza –, vou criando um jeito próprio de fruir com aquele registro. É sobretudo isso o que me leva a fazer as minhas próprias interferências naquilo que escuto e vejo. Quando Bethânia entoa “pega, mata e come”, levantando-se do tablado de madeira onde estava sentada até então, o semblante masculino que toma a tela me parece oportuno para uma dessas interferências. Trata-se de um close-up do dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, conhecido como Vianinha, que assinou o texto do *Opinião* junto com os colegas Armando Costa e Paulo Pontes. A interrupção do fluxo da ação causada por aquele semblante, que parece desviar o olhar de um outro ponto para mirar o palco, como se acabasse de ser convidado a participar daquela cena, me leva a pensar nos espectadores in loco e na minha própria condição de espectadora do vídeo. De um vídeo, vale ressaltar, que registra uma apresentação realizada há quase 60 anos.

Obviamente, diferente de quem esteve lá, não tenho acesso a certos detalhes que, nesse caso, somente a presença in loco possibilitaria: o cheiro, o contato presencial com outros espectadores, o contato com a arquitetura do espaço, a percepção da luz, da cenografia e das cores. Na maior parte do vídeo, não tenho acesso sequer a ver todo o corpo de Bethânia, muito menos às imagens de Zé Kéti e João do Vale, que, sei, dividem o palco com ela. Por outro lado, o vídeo proporciona que eu me *aproxime* de Bethânia e *perceba* detalhes de sua performance de um jeito que não seria de todo possível in loco. Além disso, tanto como vídeo quanto como presença in loco, essa performance continua passível de ser repensada, ampliada e/ou resignificada, ou seja, permanece *viva* mesmo quando se torna registro, seja ele em vídeo<sup>12</sup> ou seja ele fruto do armazenamento na memória. Em vídeo, a cantora está a apenas alguns palmos de distância do meu rosto. Vejo sua testa alta, sua magreza, seu nariz aquilino,

---

<sup>12</sup> O que, como veremos mais adiante, é também questionável já que, como atesta Auslander (2008), o vídeo de uma performance não cria apenas um registro dela, mas uma performance em si mesma.

a abertura de sua boca, seu peito inflando, suas veias adquirindo volume a cada agudo, seu pescoço esticado deixando à mostra a vibração de sua garganta (figura 2 e 3). Vejo Bethânia olhando em várias direções, de modo rápido e ávido, com um semblante sério e um olhar que mira a plateia como se fosse de fato uma ave de rapina que, com sua visão de longo alcance, procura uma presa para pegar, matar e comer (figura 4). Vejo a cantora, no ato da performance, encenar o próprio carcará da letra enquanto também dá vida, por meio de seu corpo, às demais nuances contidas na canção.

Figura 2, 3 e 4 - Maria Bethânia ao longo da execução da canção *Carcará*.

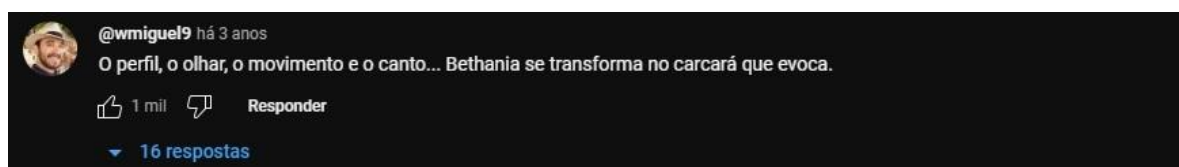


Fonte: Captura de tela do vídeo.

Vale ressaltar que o espetáculo era parte de uma tendência da época de promover uma aproximação entre a música moderna brasileira e a arte engajada, além de inaugurar “o show de música teatralizado, entremeado de textos escolhidos na literatura brasileira e mundial ou escritos especialmente para a ocasião [...]” (Veloso, 2017, p. 99). Apesar da importância dada à “música teatralizada” (como nomeia Caetano), os sentidos criados em torno da performance de Maria Bethânia, mesmo diante de sua potência cênica, vincularam-se mais preponderantemente ao ethos da canção de protesto, confirmada pelas estatísticas de emigração lidas no final do número, e à origem dos artistas que ocupavam a cena, dando a Bethânia uma marca regionalista ligada à sua origem baiana e nordestina. Caetano conta, entretanto, como aparece no início deste capítulo, que aquela foi uma canção episódica e que a adequação de Maria Bethânia a ela era resultado de seu “especial talento dramático” e de sua “personalidade guerreira” (Veloso, 2017, p. 100). Ciente disso e da minha percepção de que, na apresentação, a cantora, a partir de sua dramaticidade, encarna um pássaro em cena, procuro uma maneira de acessar as percepções de outras pessoas sobre esse vídeo.

Um outro espectador, nos comentários logo abaixo do vídeo, diz algo muito parecido com a percepção que tive. Outros destacam a voz e a presença da cantora, classificando-a como extraordinária, ou mesmo relatam as reações e sensações experimentadas durante a fruição com o vídeo: arrepios e tremores são algumas delas. Outros tantos falam sobre as diferentes nuances políticas da apresentação. Há quem ressalte o impacto de ver uma mulher executando uma canção de protesto contra a recém-instituída ditadura civil-militar de 1964. Há quem destaque a relação com o Nordeste, que aparece, sobretudo, a partir das estatísticas de emigração de nordestinos para as regiões Sul e Sudeste do país, mas que também ganha contorno considerando a origem de Bethânia (baiana) e de João do Vale (maranhense).

Figura 5 - Comentários de usuários do Youtube sobre a interpretação de Maria Bethânia da canção *Carcará*, no *Show Opinião* de 1965.





**@PamellaAmaral** há 2 anos

Um mulher interpretando essa música, nessa força no meio da ditadura civil militar tem que respeitar a resistência cultural

👍 386    💬    Responder

▼ 2 respostas



**@rafaelkafka** há 1 ano

"Em 1950 mais de dois milhões de nordestinos viviam fora dos seus estados natais. 10% da população do Ceará emigrou! 13% do Piauí! 15% da Bahia!! 17% de Alagoas!!!"

👍 167    💬    Responder

▼ 3 respostas



**@joaolucas-bt6jz** há 3 anos

Q performance é essa me tremi todinho

👍 190    💬    Responder

▼ 3 respostas



**@fabiomonteirodasilva2151** há 1 ano

Que intérprete extraordinária !!! Bethânia consegue passar o verdadeiro sentimento dessa linda canção. Sem dúvida a maior de todos os tempos!

👍 29    💬    Responder



**@alexbaia4549** há 1 ano

Composição do respeitadíssimo maranhense João do Vale, com essa exuberante interpretação de Bethânia.. vai na alma.. arrepiei ❤️

👍 17    💬    Responder



**@porragelada** há 6 meses

Ela canta da uma forma tão... incrível, eu não explicar quão forte a voz dela é, os movimentos, o olhar tudo é tocante! sem contar nessa letra

👍 8    💬    Responder

▼ 1 resposta

Fonte: Captura de tela e posterior seleção de alguns comentários do YouTube.

Esses comentários parecem ilustrar os diferentes interesses e conexões criados a partir da relação estabelecida entre os espectadores e a performance em vídeo. São olhares e ouvidos que fruem com aquela apresentação e a recriam nos seus próprios termos, enquanto revelam o que nela há de mais atraente. Pergunto-me, então, o que eu mesma construo a partir daquela cena e quais os pontos que mais despertam a minha atenção. Volto-me, então, ao modo como Bethânia canta, à maneira como sua postura firme e veloz parecem lembrar as garras de uma ave de rapina, ao jeito como sua voz, seus gestos e até mesmo as suas características físicas vão ajudar a compor um carcará naquela cena.

Estabeleço a partir daí uma relação entre a música, a imagem e a incorporação de um personagem. Traço uma linha entre o corpo de Bethânia que se apresenta a mim como imagem e a possível abertura que a performance musical ofereceria para a criação de ficções<sup>13</sup>, possíveis de serem pensadas por meio da teatralidade – seja ela parte da intenção da artista ou seja apenas fruto do meu olhar inventivo de espectadora, como explico mais adiante. Também percebo um interesse em torno da presença: a presença de Bethânia naquele palco, a presentificação que chega a mim por meio do vídeo, a minha presença diante de seu áudio e de sua imagem, a presença que parece ser fundamental para que eu experimente, perceba e crie vínculos com aquilo que se apresenta. Por fim, entendo que o que me chama atenção nessa apresentação é algo que não diz respeito somente a ela, mas a um jeito de experimentar esteticamente a performance musical. Um jeito que entrelaça música, corpo em cena, teatralidade e presença, como pretendo articular ao longo desta tese.

Mas como realizar tal feito? Por onde começar uma reflexão desse tipo?

Imagino que uma investigação dessa natureza poderia ser feita em diversos campos de conhecimento. Mas, considerando a minha formação na Comunicação e os vínculos que essa área tem instituído ao longo dos anos com os estudos em torno da música e da experiência estética, me parece ser ela um terreno propício para a reflexão dos interesses delineados. Isso, sobretudo, levando em conta que o relato que abre esse texto foi escrito a partir do acesso a um vídeo publicado numa plataforma de compartilhamento audiovisual. Uma plataforma que propicia que eu possa saber o que outros espectadores acharam daquela apresentação ou fazer eu mesma o meu comentário, expressando de modo imediato as minhas percepções sobre aquele contato. Uma opinião que, justamente pela imediatez do ato, pode se apresentar imbuída de afetos que, por vezes, ficam soterrados em análises mais distanciadas e/ou críticas. Além disso, na plataforma, a dimensão inventiva do corpo de Bethânia ao encenar o carcará já surge para o relato enquanto superfície midiática, corpo-imagem, passível de ser entendido já de maneira enquadrada pela tela, já na condição 2D. E mesmo em meio a todas essas nuances midiáticas e tecnológicas, a maneira como Bethânia encarna as características da ave, mesmo sem qualquer caracterização, faz dessa performance também um bom exemplo para se pensar no coeficiente artístico presente em muitos fenômenos estudados pela Comunicação.

Assim, tendo o caminho aberto pelo carcará de Bethânia, arrisco-me a seguir em um debate sobre o campo da Comunicação. Para isso, busco fazer um breve passeio pelo

---

<sup>13</sup> Como veremos mais adiante, tomo a ficção a partir, 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 no trânsito das performances musicais.

entrelaçamento entre comunicação e música, e entre comunicação e experiência estética na tentativa de encontrar conexões entre os interesses aqui delineados e aqueles que vêm sendo fonte de reflexão nesses subcampos. Pode parecer uma quebra brusca entre um começo que se quer subjetivo e um meio que se apresenta como uma análise objetiva do campo, mas, no fim, essas duas partes são lados de uma mesma moeda. Fazer um resgate do campo é um jeito também de dar contorno ao processo inventivo de Bethânia no palco. Ou mesmo abrir caminho para que pensar nesse contorno seja possível.

### **2.1.2 Um breve passeio pelos estudos de comunicação e música no Brasil**

O exercício de falar sobre a constituição de algo dinâmico, amplo e diverso, como uma área de conhecimento, me parece sempre desafiador. No caso de pensar especificamente nas relações entre comunicação e música, esse caminho torna-se menos abrangente, mas ainda continua cheio de curvas e nuances facilmente escapáveis. Assim, sob o risco de desviar este trabalho de seu real objetivo e razão de ser, aposto apenas em um breve relato sobre esse subcampo, apontando para algumas pistas dos interesses que, ao longo dos anos, o caracteriza como tal.

Jorge Cardoso Filho (2012), tendo como referência o ano de sua publicação, conta que os estudos que articulam questões do campo comunicacional ao universo da música já vinham crescendo significativamente há pelo menos 20 anos tanto dentro quanto fora do Brasil. No país, no entanto, essa articulação tem suas especificidades. Nasce e ganha força sobretudo a partir das redes de diferentes grupos de pesquisa interessados no exame entre mídia e música popular. O autor cita, dentre essas redes, o MUSICOM, o MUSIMD e o COMUSICA, surgidos a partir de 2007. Já internacionalmente, ele destaca a fundação, desde 1981, da International Association for the Study of Popular Music (IASPM), que possibilitou uma maior visibilidade para as reflexões sobre música, abarcando também pesquisas do campo da Comunicação.

Além disso, outras organizações e produções – como seminários temáticos, publicações de periódicos específicos e livros lançados sobre a temática – também são mencionadas como ilustrativas do crescimento desse interesse. Como salienta Cardoso Filho, mais do que atestar o aumento da reflexão sobre o tema, esse crescimento aponta para uma ampliação das perspectivas de abordagem dos fenômenos musicais contemporâneos a partir de uma guinada comunicacional. Algo que tem seu início pautado pela visão bastante crítica

da Escola de Frankfurt, principalmente a partir dos ensaios de Theodor Adorno<sup>14</sup>, que discutiam as relações entre a indústria cultural, a música popular e suas repercussões no juízo de gosto. Posteriormente, no contexto cultural pós-guerra, as formulações do Centro de Estudos Culturais Contemporâneos (na sigla em inglês, CCCS) de Birmingham aparecem como um segundo grande modelo de investigação, interessado, em especial, nas práticas de resistência em um contexto cultural marcadamente capitalista.

Essas duas escolas servem como base de referência para uma parte considerável das produções acadêmicas em torno do entrelaçamento entre música e comunicação. Mas, ao longo do tempo, outros interesses foram se somando a esses dois modelos de investigação ou se desenhando à parte deles. Uma maneira de identificar como isso vem acontecendo no Brasil é através das temáticas-chave que aparecem nos congressos dedicados ao tema. Atualmente, dois dos principais congressos brasileiros de Comunicação no Brasil oferecem grupos de trabalhos (GTs) que contemplam a relação entre comunicação e música, indicando o que têm interessado a esse subcampo no país. Um deles, a Compós, realizada anualmente pela Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, oferece, desde 2015, o GT Estudos de Som e Música. Já o outro, a Intercom, realizada pela Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, passou a oferecer o grupo de pesquisa (GP) Comunicação, Música e Entretenimento a partir de 2013.

Ambos os grupos possuem interesses similares em torno de “aspectos estéticos, tecnológicos, performáticos, socioeconômicos e políticos associados ao universo das sonoridades, contemplando as dinâmicas de produção, circulação e consumo musical nos ambientes midiáticos.”<sup>15</sup> Isso através de “estudos que atuem na interface entre comunicação, música e entretenimento”<sup>16</sup>. As questões privilegiadas por cada grupo podem ser resumidas a partir dos seguintes eixos temáticos: 1) gêneros, cena, redes e circuitos musicais; 2) estudos sobre fandoms; 3) mediação e meios da experiência sonora, considerando materialidades, suportes e plataformas digitais; 4) o som na cultura audiovisual; 5) relações entre som, música, política, ativismo e identidades; 6) territorialidades, paisagens sonoras e espaços urbanos e 7) articulação entre música, dança e corporalidades.

<sup>14</sup> Cardoso Filho cita os ensaios *Die Form Der Schallplatte* (1934), *Sobre o fetichismo na música e regressão na audição* (1938) e *Sobre música popular* (1941).

<sup>15</sup> É possível encontrar a ementa completa do GT Estudos de Som e Música no site da Compós. Disponível em: <https://compos.org.br/gt/estudos-de-som-e-musica/>. Acesso em 10 abr. 2024.

<sup>16</sup> A ementa completa o GP Comunicação, Música e Entretenimento pode ser acessada no site da Intercom. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/eventos1/gps1/gp-comunicacao-musica-e-entretenimento>. Acesso em 10 abr. 2024.

O último ponto parece ser aquele que tem maior conexão com esta tese, apesar de que ela também se vincula a outras temáticas, a exemplo das materialidades. Parece-me também que os trabalhos que mais detidamente têm pensado na “articulação entre música, dança e corporalidade” são aqueles em que a performance tem sido operada como central, seja pensada apenas como evento ou seja pensada também como episteme<sup>17</sup>. Numa rápida passagem pelo que foi produzido na Comunicação brasileira em torno da performance, é possível constatar que há, como destacam Soares (2021), Cardoso Filho e Guttman (2019), uma tradição do uso de autores que pensam no termo, seja de modo direto ou não. Paul Zumthor (partindo de seus escritos sobre a oralidade), Erving Goffman (a partir de sua elaboração sobre a representação do eu no cotidiano), Paula Sibilia (discutindo a espetacularização do eu) e Richard Schechner (com a proposição de pensar as performances como permanentemente restauradas) são exemplos de autores amplamente mencionados em discussões dessa natureza.

Um dos usos iniciais desse conceito/prática/evento no subcampo brasileiro de comunicação e música foi feito por Jeder Janotti Jr. (2004). No trabalho, o autor pensa o termo, para além do que é visto na apresentação ao vivo, como modo de examinar a “corporificação” da voz na escuta. Assim, em seus estudos, a performance aparece como produção de sentido na música popular massiva. Alguns anos mais tarde, a performance seria vinculada a metodologias de análise de videocliques (Soares, 2013)<sup>18</sup>, além de ser usada em diferentes pesquisas que ajudaram a ampliar sua operacionalidade para contextos diversos. Exemplo disso, como conta Soares (2021), são a discussão de Simone Pereira de Sá e Beatriz Polivanov (2012)<sup>19</sup> em torno de valores modernos como coerência e racionalidade nas redes sociais digitais, as reflexões de Adriana Amaral (2014)<sup>20</sup> sobre performance de gosto também em ambiente sociotécnico, além de investigações em torno do afeto encenado de fãs (Pereira de Sá, 2016)<sup>21</sup>.

Essa ampliação do escopo dos objetos também ressoou na busca por outros autores que pensam a performance. Nesse movimento, há pelo menos oito anos (Lima, Mangabeira e Soares, 2021), a perspectiva da pesquisadora Diana Taylor (2013) vem aparecendo no

<sup>17</sup> O que tem acontecido com base principalmente no pensamento de Diana Taylor (2013), mas também a partir do pensamento de Richard Schechner (2013). Mais adiante, desdobraremos essa noção.

<sup>18</sup> SOARES, Thiago. **A Estética do Videoclipe**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

<sup>19</sup> PEREIRA DE SÁ, Simone; POLIVANOV, Beatriz. Auto-Reflexividade, Coerência Expressiva e Performance como Categorias para Análise dos Sites de Redes Sociais. **Contemporanea** – Revista de Comunicação e Cultura, Salvador, v. 10, n. 03, p. 574-596, set./dez. 2012.

<sup>20</sup> AMARAL, Adriana. Manifestações da performatização do gosto nos sites de redes sociais: uma proposta pelo olhar da cultura pop. **Revista Eco-Pós**. v. 17, n. 03, p. 1-12, 2014.

<sup>21</sup> PEREIRA DE SÁ, Simone. **Somos Todos Fãs e Haters**: Cultura Pop, Afetos e Performance de Gosto nos Sites de Redes Sociais. **Revista Eco-Pós**. v. 19, n. 03, 2016.

subcampo. Seu pensamento parece estar colaborando para uma maior atenção desses estudos aos atos de transferência da performance, às instâncias do arquivo e do repertório e ao aspecto roteirizado das performances culturais.

O interesse por esses conceitos se desenhou no Grupo de Pesquisa em Comunicação, Música e Cultura Pop (Grupop), da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), coordenado por Thiago Soares. Posteriormente, expandiu-se para produções de outros grupos, como o Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (Lama), coordenado por Jeder Janotti Jr. também na UFPE, e outros centros de pesquisa do país. Trabalhos como o de Adriana Amaral, Beatriz Polivanov e Thiago Soares (2018)<sup>22</sup>, que discute os desafios teóricos e metodológicos da inserção dos estudos de performance nos estudos de Comunicação, o livro *Audiovisual em rede: derivas conceituais* (2021)<sup>23</sup>, de Juliana Gutmann, que toma a performance como lugar de apreensão do audiovisual em rede, e o livro *Diva Pop: O corpo-som das cantoras* (2021), com organização de Thiago Soares, Mariana Lins Lima e Alan Mangabeira, que reúne textos de autores de vários programas do Brasil, tendo Diana Taylor como uma das principais autoras citadas, são apenas alguns exemplos da difusão desse interesse.

Mesmo com toda essa diversidade de uso, acredito que uma parte importante da performance ainda parece ser menos explorada pelos trabalhos que tem o interesse de articular música, dança e corporalidade: a presença e a ação do corpo em cena, e a encenação como parte da performance. Ainda que muitos trabalhos se dediquem a descrever as ações e encenações que se inscrevem nos fenômenos analisados, tenho a impressão de que ainda pensamos pouco na gestualidade, na maneira como o corpo se expressa, naquilo que ele efetivamente faz em cena e como produz presença cênica nesses espaços. Isso é curioso já que um dos usos mais comuns da performance (aquele que vem de *performance*, no antigo francês) indica justamente o “dar forma”, “fazer” ou “executar” a realização de algo que inevitavelmente sugere um corpo que executa.

Mas, como dito, não é, também, como se essa parte fosse ignorada. Gestos e movimentos geralmente estão descritos nas análises e têm um papel relativamente importante nas discussões. A presença de palco, resultante dessa expressividade em cena, também aparece nos debates. Como veremos mais adiante, existem trabalhos inteiramente dedicados à

<sup>22</sup> AMARAL, Adriana; POLIVANOV, Beatriz; SOARES, Thiago. Disputas sobre performance nos estudos de Comunicação: desafios teóricos, derivas metodológicas. **Revista Intercom** – RBCC. São Paulo, v. 41, n. 01, p.63-79, jan./abr. 2018.

<sup>23</sup> GUTMANN, Juliana; **Audiovisual em rede: derivas conceituais**. Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2021.

investigação da produção de presença a partir de shows in loco e virtuais. Ainda assim, me parece ser possível abrir mais espaço para investigar o que o corpo-artista faz, como ele *se faz* e como nós, espectadores, contribuimos para essa *feitura* que aparece em cena, tal como verificamos nos comentários sobre o carcará de Bethânia. Em outras palavras, me interessa como o corpo-artista se inventa no espaço cênico da performance musical<sup>24</sup>. Ou como nós, espectadores, o inventamos nesse espaço. Em ambos os casos, há uma consideração da performance musical como espaço de transição entre o dentro e o fora do palco, o dentro e o fora da experiência da performance.

Essa empreitada, no entanto, parece esbarrar em alguns entraves para ser efetivada nas pesquisas do subcampo de comunicação e música. Posso sintetizá-los a partir de três pontos principais, baseados em impressões particulares. Primeiro, a carência de ferramentas de análise e/ou uso superficial de certos vocábulos<sup>25</sup>. Apesar do uso recorrente de termos como “encenação”, me parece que as nossas pesquisas não se apropriam desses vocábulos de maneira mais detida. Ainda são poucas as investigações em torno dos vínculos entre a performance musical e as artes cênicas, considerando, por exemplo, a composição de personas e personagens e a criação de cenários que ajudam a inventar o artista que se apresenta, além de construir a própria performance. Acredito que o distanciamento do campo da arte tende a tornar mais dificultoso o trabalho de encontrar ferramentas capazes de possibilitar a análise dessa dimensão performática. Como sugere Maria Clara Bastos (2019), em pesquisa interessada no estado de presença na performance musical, pensar a performance musical vinculada a áreas como a dança e o teatro é proveitoso como maneira de abrir espaço para um olhar mais detido para o corpo e para a voz. Afinal, “nessas outras áreas o corpo e a voz humana são tratados de maneira mais incisiva, e como meio direto de expressão e de construção artística” (Bastos, 2019, p. 17).

Como segundo ponto trago o entendimento do corpo como suporte de um sentido e não como construtor do próprio sentido. É comum que o corpo surja nas análises performáticas como uma espécie de suporte de uma outra coisa, de modo a funcionar como um meio para aquilo que de fato interessa. Como veremos mais adiante, essa é uma discussão que toca diretamente nos efeitos de presença e de sentido elaborados por Hans Gumbrecht (2010). Quando se pensa, por exemplo, na ação política em torno da performance de *Carcará* de Maria Bethânia, e se dá um valor menor ao modo como ela encarna a própria ave em cena,

---

<sup>24</sup> Desenvolvo a maneira como penso performances musicais ao longo da tese.

<sup>25</sup> Deixo claro que ao usar o termo “superficial” não tenho a intenção de fazer uma crítica a esse tipo de uso. Em geral, esse uso superficial é justificado pelos interesses da pesquisa, que não são os mesmos que tenho aqui.

o corpo parece funcionar como suporte do ato político e não como constituinte do próprio ato. Sem contar que, analisando dessa forma, se ignora ou se minimiza algo importante para a construção performática: o caráter inventivo da corporeidade. De modo similar, reduzir o corpo a categorias identitárias, numa espécie de equivalência entre corpo e identidade, também me parece ser um modo de entendê-lo como uma espécie de suporte e desconsiderar suas particularidades e ações. Nas artes da cena, o corpo é entendido, em geral, como tela, objeto de arte a ser modulado para a construção de sensações, representações e presença cênica. Jogar luz para esse entendimento sobre o corpo na performance talvez nos auxilie a entendê-lo para além de mero suporte.

Por último, trago como ponto o desinteresse pelo caráter criativo/artístico da performance musical. E digo desinteresse como constatação de que, em geral, as pesquisas sobre performances musicais têm outras preocupações. Suspeito<sup>26</sup> de que são, hoje, principalmente, as questões sociais e políticas, e as dinâmicas dos ambientes sociotécnicos que tendem a se sobressair nas discussões da Comunicação sobre performance, em especial sobre performance musical. Voltar à apresentação de Maria Bethânia talvez possa ajudar a elucidar essa impressão.

Numa performance como a de *Carcará* – como já dito, a primeira manifestação de protesto ao recém-instituído golpe de 1964 –, a importância social e política do ato tende a ser, pelo menos pela crítica especializada e pela acadêmica, o destaque das elaborações feitas sobre ela. O que é bastante natural, considerando que é também esse contexto histórico que funda e forma essa performance. Na academia, esse interesse consegue ganhar ainda mais espaço e importância. Afinal, há um caráter de urgência por discussões mais diretamente envolvidas em questões políticas, culturais e sociais, como é comum nos estudos de Comunicação na América Latina como um todo.

Por outro lado, essa apresentação vista numa plataforma como o YouTube, que disponibiliza recursos diversos (de pausar a comentar), faz dela uma experiência completamente integrada às dinâmicas específicas dos ambientes sociotécnicos atuais. A própria concepção de performance (no sentido ontológico do termo), a dimensão da presença e até mesmo das diferentes temporalidades em jogo são todas questões articuladas às redes sociais digitais e que merecem o devido exame. Assim, parece natural que sejam esses os caminhos mais requisitados para o entendimento da performance musical na Comunicação. No entanto, acredito que somar a essas camadas o interesse pela criação artística e pela ação

---

<sup>26</sup> Digo isso com base na minha participação em congressos da área, mas não há um levantamento nesse sentido.

do corpo em cena pode nos oferecer um olhar ainda mais abrangente e complexo em torno do exame desse tipo de performance.

Nos comentários abaixo do vídeo de Bethânia, me chama a atenção os relatos sobre o impacto causado por essa apresentação. Algo que aparece nos arrepios, na classificação da cantora como “força da natureza” ou mesmo na identificação dela como carcará. Uma identificação que, acredito, só parece ser possível quando há uma conexão entre o que é visto e ouvido de maneira imediata, mas que, talvez paradoxalmente, constrói uma percepção apurada do que se experimenta. Talvez algumas daquelas pessoas não pensem ou não saibam do impacto histórico que aquela performance teve. Talvez algumas delas não chegaram a questionar o fato de que estão vendo um vídeo de Bethânia numa plataforma bastante atual, mesmo que isso seja crucial para construir a própria experiência. Mas aparentemente todas elas, por diferentes vias, foram afetadas pela fruição com o vídeo, com o carcará que Bethânia interpreta, com a presença que sua imagem institui mesmo na condição de presentificação. Pergunto-me: como examinar a performance musical de modo a destacar essas nuances afetivas e o processo cênico e criativo que a estrutura sem ignorar a força política e a materialidade que a constitui? Como fazer esse exercício de ruminar sobre a experiência de adentrar o mundo que a performance de Maria Bethânia inaugura considerando todos esses aspectos que a atravessam? Tenho a intuição de que uma articulação entre comunicação, música e experiência estética pode me oferecer algumas pistas para esse tipo de investigação. Longe de oferecer uma resposta, trago a seguir um breve panorama de algumas intersecções entre comunicação e experiência estética para, pouco a pouco, tatear uma maneira de evidenciar esses interesses.

### **2.1.3 Um breve passeio pelos estudos de comunicação e estética no Brasil**

Como se sabe, a Estética é uma área de conhecimento da Filosofia assim nomeada pelo filósofo Alexander Baumgarten em meados do século XVIII<sup>27</sup>. Originada da palavra grega *aisthesis*, que significa “apreensão pelos sentidos” ou mesmo “sensibilidade”, essa área tem sua gênese costumeiramente associada à Antiguidade grega, embora a preocupação com a estética parece ter sempre existido nas produções humanas. Atravessando a história do pensamento ocidental, a concepção de Estética passa por importantes mudanças ao longo do tempo, como é possível constatar a partir dos textos da antologia organizada por Rodrigo

---

<sup>27</sup> Ver: BAUMGARTEN, A. G. **Estética**. A lógica da arte e do poema. Petrópolis: Editora Vozes, 1993,

Duarte (2012). Na Grécia Antiga, o interesse por esse modo de saber tinha como foco a investigação do gosto humano pela beleza principalmente associada à arte.

De Platão, com a noção de “belo em si” vinculada à utilidade da beleza, até Aristóteles, com o entendimento de arte como técnica que levaria à catarse, é o interesse pelo belo na arte que está no cerne das discussões. Como área de conhecimento, o estudo da Estética, na perspectiva de Baumgarten (Baumgarten, 1750 *apud* Duarte, 2012, p. 63), passa a ser uma tentativa de compreendê-la como ciência do conhecimento sensitivo de modo a diferenciá-la de outras definições. Além disso, o autor empreende uma investigação em torno dos efeitos da arte sobre a sensibilidade para a apreensão do belo de maneira a sugerir o estabelecimento de regras capazes de conceder valor à obra para além da questão do gosto. Já na perspectiva de Immanuel Kant, a arte estaria vinculada à formação do juízo de gosto e à comunicação entre o gênio criador, a beleza da arte e o público receptor.

No contexto da Comunicação brasileira, o interesse em torno da Estética também tem um caminho longo, diverso e marcado por disputas. De acordo com Gabriela Almeida e Jorge Cardoso Filho (2018), desde os anos 1990, a interface entre estética e comunicação já vinha sendo explorada em disciplinas nos cursos de graduação e pós-graduação do país. Nesse período, contam eles, parte da preocupação em torno dessa interface estava, aparentemente, associada às investigações sobre as práticas culturais digitais, amplamente em voga na década de 1990. Ganhava corpo, assim, as reflexões sobre a articulação entre estética e tecnologias da comunicação e as reconfigurações da percepção e das formas de sentir – temáticas que, atestam os autores, já estavam presentes em produções de Walter Benjamin e Marshall McLuhan, assim como de outros estudiosos da Antropologia Técnica.

Houve também, como continuam relatando Gabriela Almeida e Cardoso Filho (2018), uma abertura para o debate em torno da sensibilização do social e da socialização do sentido ligado, sobretudo, à tradição da filosofia pragmatista, em especial ao pragmatismo norte-americano. Apesar disso, dizem eles, discussões importantes para este contexto pragmatista apareceram de maneira tímida nesse campo de reflexão. Dentre essas discussões, estão os debates sobre marcadores sociais da diferença, tais como sexualidade, gênero e raça. Os autores apontam que debates como esse só vieram mais detidamente à tona no Brasil a partir dos anos 2000, com a incorporação da abordagem biopolítica à Comunicação, mas também com a revalorização dos Estudos Culturais e de seus imbricamentos com o campo da experiência estética, que deixa de estar restrita ao campo das belas artes e das belas letras para ser pensada, também, nas práticas do cotidiano. Juliana Gutmann e Cardoso Filho (2019) também apontam para uma espécie de revitalização da estética na comunicação que, além de

abarcam práticas cotidianas, restabelecem um forte vínculo com “a dimensão política, na medida em que a sensibilidade é pensada como uma forma de partilha que implica reorganizações e disputas de gosto” (Guttman e Cardoso Filho, 2019, p. 106).

Nos congressos brasileiros dedicados à discussão entre estética e comunicação, é possível trazer à tona dois outros grupos de trabalho da Compós e da Intecom: o de Comunicação e Experiência Estética<sup>28</sup> (desde 2010) e o de Estéticas, Políticas do Corpo e Interseccionalidades (desde 2018), respectivamente. O primeiro tem como interesse central a exploração da intersecção entre fenômenos comunicacionais e teorias estéticas. Esse interesse se expressa em trabalhos que pensam: 1) os aspectos valorativos do afeto e do gosto estéticos; 2) os enlaces entre experiência estética e política; 3) as várias dimensões performativas da experiência estética; 4) a inflexão das abordagens estéticas da comunicação em face de novas epistemes advindas dos debates sobre ativismos, gênero e decolonialidade. Já o segundo, busca reunir estudos que discutam: 1) abordagens das políticas do corpo; 2) estéticas da diferença e da resistência; 3) dimensões estéticas dos ativismos políticos; 4) experiência estética e afetos; 5) performance e 6) elementos para discussões de ordem epistêmica e metodológica relativas às interseções entre o sensível e o comunicacional.

Há pelo menos três publicações que dão conta de reunir alguns trabalhos do GT de Comunicação e Experiência Estética da Compós, oferecendo um panorama das discussões realizadas ao longo dos anos no congresso. São elas: *Comunicação e Experiência Estética* (2006)<sup>29</sup>, organizado por César Guimarães, Bruno Leal e Carlos Mendonça; *Experiência Estética e Performance* (2014)<sup>30</sup>, organizado por Benjamim Picado, Carlos Mendonça e Jorge Cardoso Filho; e *Comunicação e sensibilidade: pistas metodológicas* (2016)<sup>31</sup>, organizado por Carlos Mendonça, Eduardo Duarte e Jorge Cardoso Filho. Nessas publicações, destacam-se respectivamente: 1) a investigação sobre traços distintivos da experiência estética e sua inserção na vida cotidiana para além da relação com produtos midiáticos; 2) a relação entre experiência estética e performance; e 3) a articulação entre sensibilidade e comunicação na busca pela criação de pistas metodológicas capazes de viabilizar esse tipo de investigação. Já o GP de Estéticas, Políticas do Corpo e Interseccionalidades tem pelo menos um dossiê, o

<sup>28</sup> É possível encontrar a ementa completa do GT Comunicação e Experiência Estética no site da Compós. Disponível em: <https://compos.org.br/gt/comunicacao-e-experiencia-estetica/>. Acesso em 10 abr. 2024.

<sup>29</sup> GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno; MENDONÇA, Carlos (Org.). **Comunicação e Experiência Estética**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

<sup>30</sup> PICADO, Benjamim; MENDONÇA, Carlos; CARDOSO FILHO, Jorge. (Org.). **Experiência Estética e Performance**. Salvador: EDUFBA, 2014.

<sup>31</sup> MENDONÇA, Carlos Magno Camargos; DUARTE, Eduardo; CARDOSO FILHO, Jorge. **Comunicação e sensibilidade: pistas metodológicas**. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2016.

*Comunicação e Cultura* (2018), relacionado às suas temáticas-chave, organizado por Gabriela Almeida e Jorge Cardoso Filho como celebração da criação do grupo.

### ***2.1.3.1 Um conjunto de questões para pensar a experiência estética nesta tese***

Ao falar sobre experiência estética nesta tese, recorro ao aporte já mencionado destacando a concepção de indeterminação desse tipo de experiência, sua capacidade desestabilizadora e a sua relação com o corpo e com a sensibilidade somada à perspectiva do filósofo alemão Hans Gumbrecht sobre o tema. Ao se interessar por um certo caráter desestabilizador da experiência estética, Gumbrecht (2010) vai defini-lo como “momentos de intensidade”. A escolha por essa expressão se deve à tentativa do autor de se diferenciar das tradições filosóficas que associam a experiência estética à interpretação – como é o caso, por exemplo, da mencionada estética do ser. Interessado nos chamados efeitos de presença (como veremos adiante), o filósofo alemão prefere se dedicar ao caráter mais propriamente sensível e/ou material que emergiria do contato com as chamadas “coisas do mundo”.

Para ele, seria a intensidade advinda desse contato o valor que lhe interessa na experiência estética, de modo que nesses momentos não haveria nada de edificante, nenhuma mensagem a ser aprendida, além da intensidade do próprio contato. Assim, interpreto que, a partir da perspectiva gumbrechtiana, há uma ampliação do escopo dessa experiência que deixa de ser pensada apenas a partir de sua dimensão interpretativa para englobar também aquilo que, na relação com o objeto estético, não tem necessariamente nada a oferecer de edificante além do deleite do próprio momento. Nessas situações, segundo o autor, experimenta-se “um nível particularmente elevado no funcionamento de algumas de nossas faculdades gerais, cognitivas, emocionais e talvez físicas” (Gumbrecht, 2010, p. 127). Seria o desejo por essa sensação de intensidade generalizada que nos faria buscar a experiência estética, mesmo que não exista um modo seguro de produzi-la, tampouco de prolongá-la.

O autor ressalta ainda que o que nos fascina nesses momentos, sem que haja uma consciência clara de seus motivos, “é sempre algo que os nossos mundos cotidianos não conseguem disponibilizar” (Gumbrecht, 2010, p. 129). Há, assim, um caráter situacional e temporal dessa experiência. Partindo desse argumento, Gumbrecht salienta a insularidade (como pensada por Mikhail Bakhtin<sup>32</sup>) da experiência estética. Esse seria o elemento estrutural dos momentos de intensidade capaz de nos afastar momentaneamente dos nossos mundos cotidianos, com suas regras e disposições éticas específicas. Eu diria, inclusive, que,

---

<sup>32</sup> BAKHTIN, Mikhail. **Rabelais and His World**. Cambridge, Mass.: [s. n.], 1968.

nesse tipo de experiência, por sua característica situacional, cria-se uma espécie de mundo à parte daquele em que se vive, numa ligação tanto com a teatralidade quanto com a performance. Ainda assim, os objetos dessa experiência são, como também são os mundos cotidianos, cultural e historicamente específicos. Numa possível reflexão sobre esse contato já como atribuição de sentido, essas características, acredito, devem também ser apontadas como fonte de exame dessa experiência.

Além disso, apesar da importância do pensamento gumbrechtiano para o trabalho, vale ressaltar que tento me apropriar dos efeitos de presença e sentido trabalhados pelo autor considerando o pertinente contraponto que Simone Pereira de Sá (2016) faz a eles. Em seu estudo, a autora argumenta que o sentido se constrói a partir das materialidades e não em oposição a elas, como Gumbrecht, por vezes, dá a entender ao associar a presença às materialidades e o sentido à interpretação:

Em outras palavras, suspeito que o autor possa, por vezes, confundir a atitude da “interpretação” com uma outra que é a atribuição de sentido a uma experiência estética. [...] “ir além da interpretação” – atitude epistemológica que me parece produtiva para lidar com a experiência estética, não significa necessariamente “ir além do sentido”, mas contrariamente “fazer falar” todos os componentes materiais e afetivos que contribuem justamente para a produção de sentido naquele evento que chamamos de experiência estética. (Pereira de Sá, 2016, p. 149).

Essa perspectiva é crucial para pensar, por exemplo, em como atores não humanos, tais como a luz da cenografia e a própria tela por meio da qual tenho acesso às performances, constroem não apenas a minha experiência diante delas, mas a própria performance e o corpo que ali se apresenta. Pereira de Sá parte, então, da vertente antropológica dos estudos de cultura material e também da formulação da Teoria Ator-Rede (TAR) de Bruno Latour<sup>33</sup> para argumentar que mediadores não são meros “ajudantes” nem “substitutos da “verdadeira” experiência estética: “Eles são a própria arte e isto fica bem claro no caso da música, uma vez que quando um músico toca uma partitura musical, ele toca ‘música’”. (Pereira de Sá, 2016, p. 154). Desse modo, a própria dimensão afetiva já nasce dessa articulação:

O que chamaremos de afetos, portanto, a partir da Teoria Ator-Rede, é ao mesmo tempo o conjunto das afetações corporais produzidas a partir desta experiência de ser “tocado” por uma obra de arte e também os sentimentos “espirituais” – à falta de palavra melhor – tais como alegria, paz, tristeza ou excitação que se presentificam na mesma experiência. (Pereira de Sá, 2016, p. 154).

---

<sup>33</sup> LATOUR, Bruno. **Reassembling the Social** – An Introduction to Actor- Network-Theory. Oxford: Oxford University Press, 2005.

Por esse caminho, a autora destaca contribuições teórico-metodológicas que permitem a incorporação dos objetos técnicos na análise da experiência estética tomando o cuidado de não fetichizá-los, mas também de não ignorar a sua agência, inclusive em relação ao caráter afetivo da experiência. Trata-se, assim, não de um descarte da proposta de Gumbrecht, mas de uma complexificação de seu pensamento que reflita, inclusive sobre o afeto, de maneira mais refinada, de modo a atenuar o impulso dicotômico que há no pensamento gumbrechtiano de opor presença e sentido.

Para além desse contraponto, gostaria de pensar a estética também como uma forma mais ampla de perceber e de se conectar com o mundo. Além de considerar o deslocamento dos nossos sentidos de um lugar comum para uma outra possibilidade de sentir e experimentar o mundo naquela fração de tempo, me parece ser necessário, também, refletir sobre algo mais amplo: a percepção estética. Como atesta Seel (2014, p. 26), “a percepção estética não é ainda uma experiência estética, mas a experiência estética é sempre uma forma intensificada da percepção estética”. Assim, a percepção estética consistiria em dar “atenção ao aparecimento do que está aparecendo” (Seel, 2014, p. 26):

Esta é uma atenção para a maneira como algo está presente em nossos sentidos aqui e agora. Relaciona-se principalmente não com a maneira como uma coisa é, mas como ela é lá, como ela está presente na plenitude de seus aspectos e relações. Esta atenção pode estar conectada de muitas maneiras aos fenômenos da aparência e imaginação. Seu conceito básico, no entanto, acentua sinestesicamente o sentir da simultaneidade e da instantaneidade das aparências, um sentido que acompanha todos os outros e todos os mais complexos atos estéticos. Ela revela uma transformação de outros modos de percepção, bem como uma metamorfose dos objetos aos quais ela está atenta. Portanto, poderíamos dizer que a percepção estética básica permite seu objeto ser na duração da sua intuição, ou seja, ela o deixa aparecer. (Seel, 2014, p. 26).

A percepção estética, então, seria uma capacidade básica de consciência do momento presente, enquanto a experiência estética seria esse tipo de experiência, mas com “caráter de evento” (Seel, 2014, p. 27). Evento, nesse sentido, seria a interrupção do fluxo do *continuum* histórico e biográfico, se alocando na experiência de maneira a gerar fissuras no mundo como até então era concebido, ofertando aquilo que não era esteticamente esperado. Isso pode acontecer tanto diante da contemplação de uma obra de arte como também em qualquer outra situação e lugar. Mas, considerando que a música, mesmo em sua dimensão comercial, é parte da arte e as performances musicais são sempre em algum nível peças de produção e criação artística, considerar especificamente a experiência e a percepção estéticas na arte parece um caminho frutífero para a investigação proposta.

Afinal, como destaca Seel (2014, p. 30), “obras de arte são eventos de percepção de um tipo específico, precisamente porque são eventos de apresentação de um tipo específico”. Aquilo que se apresenta no terreno criativo da arte tende a trazer consigo uma maneira específica e inventiva de relação com o mundo. Isso seria o mesmo que oferecer possibilidades de percepção, possibilidades de experimentação e de desfrutar esse momento, que pode ser ou não um momento de intensidade, com a serenidade de quem quer se manter presente, de quem, portanto, percebe esteticamente o mundo à sua volta.

Gumbrecht (2010) destaca a serenidade como sendo essa disposição de estar concentrado e disponível para a presença de objetos estéticos, sem, com isso, deixar a concentração se calcificar na tensão de um esforço. Esse entendimento parece inevitavelmente evocar o aguçamento da sensibilidade. Uma espécie de atenção concentrada nas reações físicas que o momento de intensidade ou a percepção estética do mundo são capazes de provocar. Mas a sensibilidade pode ser entendida também no seu vínculo mais preciso com a estética, enquanto expressão de arranjos sensíveis capazes de serem identificados em e compartilhados a partir de determinados objetos e/ou situações. Apesar desse vínculo, sensibilidade e estética não são necessariamente sinônimos. Como vimos, por mais que o significado da palavra estética tenha em sua origem o significado de apreensão pelos sentidos ou mesmo de sensibilidade, a sensibilidade carrega consigo um significado mais amplo.

A sensibilidade pode ser descrita como uma maneira de percepção sensorial que diz respeito às sensações e reações do corpo diante de algum estímulo. Esse estímulo tanto pode ser de cunho emocional, sentimental e indireto, quanto de fato físico, como a reação à exposição a alguma substância<sup>34</sup>, por exemplo. Nos dois casos – que não são tão distintos entre si como uma leitura desatenta poderia supor – há uma certa produção de sensações mediante alguma experiência. Susan Sontag é uma das autoras que mais apostam no termo sensibilidade para pensar as sensibilidades modernas expressas nas obras de arte. É como uma sensibilidade que ela enxerga o *camp*<sup>35</sup>, considerando a sensibilidade não só o aspecto mais decisivo, mas o mais perecível de uma época.

Sontag (2020) esclarece também que toda sensibilidade é praticamente inexprimível e que enquadrá-la no molde de um sistema, ou manuseá-la com os instrumentos da prova, é um movimento que a retira do campo da sensibilidade e a solidifica numa ideia. Como ideia, uma sensibilidade passa a ser um conceito, não mais sensações de uma mesma ordem encontradas

---

<sup>34</sup> A bem da verdade, o estímulo é físico nos dois casos, mas, para apontar as diferenças entre elas, opto pela separação entre as duas.

<sup>35</sup> Em publicação escrita em 1964, mas desenvolvida neste trabalho a partir de uma edição de 2020.

e/ou sentidas em fenômenos e objetos diversos. Torna-se, então, uma concepção capaz de operacionalizar esses mesmos fenômenos e objetos a nível analítico, fazendo assim a ponte entre o conceitual e o metodológico. A autora, então, presa pela diferença entre analisar e mostrar, acreditando ser o seu papel, enquanto alguém que compartilha da sensibilidade *camp*, o de apresentar em linhas gerais do que ela se trata. Isso, mediante um exercício de agrupamento de notas ensaísticas, já que esse formato parece ser o mais adequado à noção de se chegar próximo o suficiente do que se quer dizer por meio da descrição sem, com isso, delimitar o que se fala.

Tomo, então, a noção de sensibilidade de Sontag como inspiração para pensar em maneiras de dar algum contorno ao coeficiente sensível das performances musicais. Mas, além da preocupação com as sensações encenadas e causadas, há também um interesse pela composição dessas performances musicais. Esse interesse na criação e construção performática também joga luz sobre o conceito de poética. Muito vinculada ao campo da literatura, desde Aristóteles até os dias atuais, a poética busca entender a construção de uma obra, não estando mais restrita apenas às letras. Nesse sentido, me chama a atenção especialmente a poética como modo de diferenciar um objeto do cotidiano de uma obra artística. No entanto, diferente de apontar os valores responsáveis por essa distinção, sobretudo numa classificação que averigua a qualidade da produção, o que mais detidamente me interessa é pensar no espaço supostamente distinto da vida corrente que a arte cria. Essa perspectiva se apoia, como vimos, na insularidade, mas também no entendimento da teatralidade como clivagem espacial, como veremos mais adiante.

Por ora, gostaria de destacar o papel central do corpo nas performances musicais como produtor das sensações encenadas e transmitidas via performance. Mais do que descrever sensibilidades, pensar em poéticas e na distinção entre arte e cotidiano, desejo também pensar naquilo que parece ser afetivamente e sensorialmente produzido nos corpos durante a experiência da performance musical. Para isso, faz-se necessário investigar também as relações mais detidas entre corpo e comunicação.

## **2.2 ENTRE CORPO E COMUNICAÇÃO**

### **2.2.1 Um relato: Ney Matogrosso e o corpo que se dilata no palco**

Quando a luz aparece sobre Ney Matogrosso, sua voz irrompe sobre o solo instrumental e institui, junto com a melodia, o drama que se seguirá ao longo da música. Trata-se da faixa *Bicho de Sete Cabeças II*, composta por Geraldo Azevedo, Renato Rocha e

Zé Ramalho, presente no disco de Azevedo, de 1979, que leva o mesmo nome da canção. Nele, a interpretação é feita pelo cantor em parceria com Elba Ramalho. Na interpretação que assisto de Matogrosso<sup>36</sup>, parte do DVD do disco *Beijo Bandido* (2009), gravado no Theatro Municipal e, hoje, disponível na plataforma Youtube, o cantor veste uma camisa branca, ligeiramente aberta na altura do peito, com uma gravata preta, pretensiosamente usada como um lenço despojado, calça social clara e sapato preto<sup>37</sup>. Nesse disco, diz alguns textos da crítica e da imprensa da época, Ney Matogrosso apostava num tom mais intimista, longe de sua costumeira exuberância visual, concentrando-se, através de um criterioso repertório de canções brasileiras, na sua excelência vocal. Para compor o show, o cantor era acompanhado por um quarteto de cordas<sup>38</sup> e uma tela de filó preta para a projeção de algumas imagens.

Apesar de também reconhecer uma certa sobriedade naquele show, considero que os excessos de Matogrosso, em especial seus gestos vocais e corporais<sup>39</sup> exagerados, continuam fazendo parte daquela montagem. O tom camerístico e a dramaticidade da canção, que mistura choro, música barroca, mouro e clássica, conectam-se em grande medida com a maneira como Ney conduz seu próprio corpo na interpretação da letra. Diz ele, em entrevista dada ao Portal Uol, que tudo é anteriormente planejado, como um roteiro. “Não há espaço para improvisos, porque eu não sei fazer isso. Fico muito inseguro” (Matogrosso, 2009). Talvez seja esse planejamento em conjunto com seu comprometimento com a interpretação que garanta a preparação necessária para a construção de sua presença cênica no palco. “Eu posso cantar uma música de amor sem estar apaixonado ou uma música triste estando alegre” (Matogrosso, 2009), diz o cantor. Como intérprete, ele tem a liberdade de colocar a sua própria intenção nas canções: “eu mudo a intenção, mas não a letra, a melodia ou a composição. São as palavras que eu utilizo. Não existe uma única leitura, e eu ofereço algumas possibilidades”. Essas possibilidades se revelam no cantor sobretudo pelo modo como as palavras são entoadas e como todo o seu corpo parece interpretar o que é dito.

Volto à apresentação. Em *Bicho de 7 Cabeças II*, a dramaticidade da melodia vai tomando todo o corpo de Ney Matogrosso e se expressando na sua gestualidade e na sua voz, que por vezes transparece uma certa ofegância. A luz que compõe a cenografia também ajuda a fornecer o contorno dramático daquela execução. Mas são, sobretudo, as expressões no rosto de Ney, seus movimentos rápidos e teatrais, a potência de sua voz, e o seu olhar

<sup>36</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FQ0Y35mABFM&t=23s>. Acesso em: 10 abr. 2024.

<sup>37</sup> Figurino assinado pelo estilista Ocimar Versolato.

<sup>38</sup> Banda composta por Leandro Braga (piano), Lui Coimbra (violoncelo e violão), Ricardo Amado (violino e bandolim) e Felipe Roseno (percussão).

<sup>39</sup> Os gestos vocais também podem ser considerados como corporais, mas, a fim de chamar atenção para aquilo que é específico da voz e aquilo que diz do restante do corpo, faço essa diferenciação.

esbugalhado, sempre carregado de uma certa intensidade, que mais parecem chamar atenção (figuras 6, 7 e 8).

Figuras 6, 7 e 8 - Ney Matogrosso durante a execução da canção *Bicho de 7 Cabeças II*



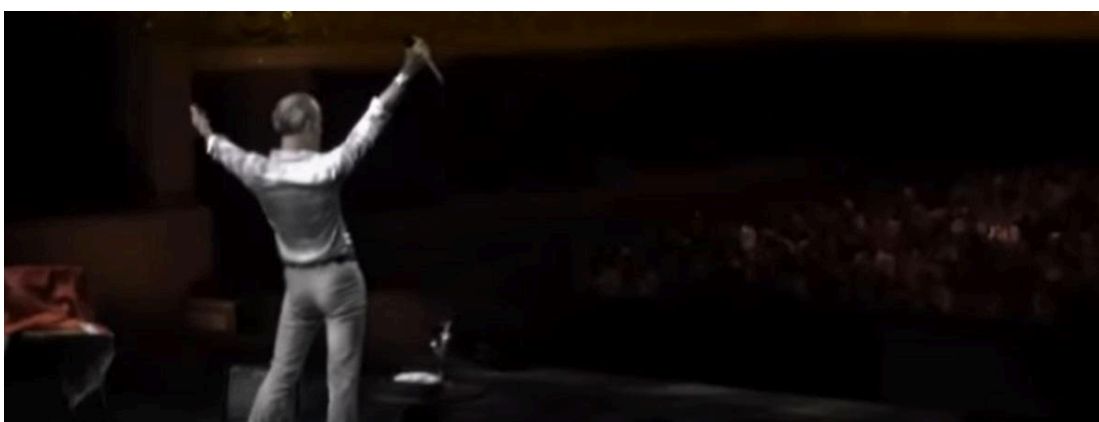
Fonte: Captura de tela do vídeo

O cantor, que já tinha quase 70 anos naquela época, é constantemente questionado em entrevistas sobre o seu vigor físico. Esse questionamento surge sobretudo por conta da maneira enérgica como ele até hoje se apresenta no palco. Mesmo sem os costumeiros figurinos extravagantes, sem os brilhos e penas que, em geral, fazem parte de sua persona

artística, Ney consegue, com seu vigor, dilatar seu próprio corpo naquele espaço. Mesmo de cara limpa e com um figurino discreto, o cantor continua cenicamente intenso. Contorce o corpo, fecha os punhos e quase se agacha em vários momentos. Apesar da parca qualidade da imagem, os closes da câmera dão a ver sua garganta vibrando com as veias notavelmente saltadas, mas também a vibração de seu corpo inteiro, que, com certa firmeza, sustenta a tensão da música durante toda a apresentação.

Sua voz, em alguns pontos altos da canção, como em “cresça e desapareça”, ganha um tom fantasmagórico. Em um desses pontos, o silêncio da letra é tomado pela evidência da sonoridade do bandolim que faz o cantor mexer os quadris de maneira ávida e repetitiva, um gesto demasiadamente comum em outras apresentações suas, em que o movimento dos quadris costumeiramente ganha destaque (figura 9). A câmera logo se aproxima, focando naquele movimento, como se quisesse, mais do que apenas capturá-lo, tomá-lo para si e entregá-lo para quem assiste. É logo depois desse movimento, que o cantor, depois de ensaiar mais de uma vez um agachamento ao longo da canção, cede e finalmente se agacha enquanto grita “cresça e desapareça” (figura 10). A música vai se tornando cada vez mais dramática, acompanhando a mesma dramaticidade expressa no olhar do cantor, até chegar ao ponto final, em que “bicho de sete cabeças” é entoado lentamente e atinge um último agudo. O cantor levanta o braço que carrega o microfone, a câmera se afasta e os aplausos se tornam o único som do espaço. A câmera mostra ainda o artista de costas (figura 11), respirando profundamente, após a tensão da execução.

Figuras 9, 10 e 11 - Ney Matogrosso nos momentos finais da canção *Bicho de 7 Cabeças II*



Fonte: Captura de tela do vídeo

Resolvo ouvir a versão de estúdio da faixa. Lá está a mesma melodia, letra, arranjos e o mesmo intérprete. Mas a potência da execução ao vivo (mesmo quando gravada) me parece outra. Talvez porque Ney, como diz Thiago Soares (2013), é um artista que *precisa* da imagem. Talvez porque a presença de palco é uma de suas principais maneiras de colocar na canção as suas próprias intenções como intérprete. Talvez porque Ney Matogrosso é o tipo de artista que *acontece* no palco. Como ele mesmo sugere ao dizer, em entrevista ao canal Zine Cultural, que vive para o palco, que ele é sua meta maior, sendo o disco um pretexto para

chegar a esse momento (Matogrosso, 2010<sup>40</sup>). Ouvindo novamente a faixa, é o corpo do cantor, seus gestos, sua firmeza, sua tensão e dramaticidade, que imagino ao longo daquela escuta, mesmo que através de um cruzamento entre as imagens da performance em DVD, as outras tantas performances que já vi de Ney Matogrosso e aquilo que imagino do momento da gravação em estúdio.

Em todo o caso, é sempre a gestualidade dele, tanto expressa na sua voz como em todo o seu corpo, que me vem primeiro à mente. Mesmo sem as costumeiras caracterizações exuberantes que compõem o seu visual, mesmo sem máscara visível, é o corpo do artista que atrai o olhar de quem o assiste. Isso porque, parece-me, é também o corpo do cantor, naquilo que acontece sobretudo no palco, nessa transição entre *dentro* e *fora* de cena, que funda o espaço no qual somos capazes de fruir com a música e de criar nossas próprias percepções em torno dela. Pergunto-me, então, como pensar nessa dimensão mais propriamente física da experiência da performance musical sem ignorar os tantos estudos feitos ao longo da história sobre o corpo e, em especial, sobre o corpo em movimento. Parece-me que uma investigação que considere o corpo em ação no mundo é crucial para o entendimento do corpo em ação na performance.

### 2.2.2 Corporeidades em debate

Dedicada a pensar as relações entre comunicação e arte através, sobretudo, do corpo, o trabalho da professora brasileira Christine Greiner reúne um escopo interessante dos estudos de corpo desenvolvidos no pensamento ocidental, mas com uma atenção especial, também, para a cultura japonesa. Dentre esses trabalhos, gostaria de destacar o livro *O corpo – pistas para estudos indisciplinados* (2012). Nele, a autora reúne importantes teorias do corpo a partir de um vasto arcabouço teórico, que vai de áreas como a filosofia até a biologia, com maior atenção à tendência de discussão que marca os anos 1980 e 1990, na busca por pontes transdisciplinares. Há no seu movimento teórico uma tentativa de não perder de vista que, a despeito das divisões clássicas entre corpo e mente, o próprio exercício de teorizar é inevitavelmente uma experiência corpórea, afinal “conceituamos com o sistema sensorio-motor e não apenas com o cérebro” (Greiner, 2012, p. 17). É numa tentativa de ressaltar a instância corpórea da teorização, mas também de buscar alternativas para pensar o

---

<sup>40</sup> MATOGROSSO, Ney. **Zine Verão 2010 - Websódio 006 :: Ney Matogrosso**. Entrevistado: Ney Matogrosso. Entrevistador: Alexandre Silveira. [Juiz de Fora: s. n.], 15 jan. 2010. Vídeo (ca. 5 min). Publicado pelo canal Zine Cultural. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ba1NJZcVElc>. Acesso em: 15 abr. 2024.

corpo em cena na performance musical, que invisto no caminho trilhado por Greiner. No entanto, em lugar de apresentar um quadro detalhado, como faz a autora, apenas me dedico a apontar para um breve panorama desses estudos, pontuando algumas discussões que parecem frutíferas para este trabalho e para o entendimento de corpo em ação no mundo.

Um jeito de começar esse percurso é investigando as definições da palavra corpo. No dicionário de língua portuguesa Aurélio (Ferreira, 2001, p. 187), esse substantivo masculino aparece como “a substância física de cada homem ou animal”, “cadáver”, “grupo de pessoas consideradas como unidade ou como conjunto organizado” ou mesmo “a parte principal de uma ideia, de uma doutrina, de um texto”. Como conta Greiner (2012), em sua origem etimológica, corpo vem do latim *corpus* e *corporis*, palavras da mesma família de “corpulência” e “incorporação”. De acordo com o filósofo François Dagognet (1995, *apud* Greiner, 2012), *corpus* sempre designou o corpo morto em oposição à alma ou anima. Na perspectiva grega, isso se traduziria a partir da polarização entre as palavras *soma*, para designar corpo morto, e *demas*, para designar corpo vivo – divisão essa que parece estar na origem da clássica separação entre material e mental. Apesar disso, como segue contando Greiner, no antigo dicionário indo-iraniano, o corpo teria uma raiz *krp* que remeteria à *forma*, sem que houvesse a divisão grega entre formas vivas e mortas. É possível concluir, assim, que a noção de corpo, de modo geral, teria a ver com aquilo que é “sólido, tangível, sensível e sobretudo banhado pela luz, portanto visível e com forma” (Greiner, 2012, p. 17). Na cultura grega, havia também a concepção de corpo para designar, como aparece no dicionário contemporâneo, um conjunto de ideias, tal como “corpo de uma doutrina”, como anteriormente mencionado.

A autora apresenta ainda uma outra perspectiva sobre o corpo vinda da cultura chinesa numa comparação com o entendimento ocidental da mesma palavra. O historiador Shigehisa Kuriyama (*apud* Greiner, 2012) destaca que na China a palavra corpo nunca foi entendida como um substantivo, estando mais próxima de adjetivos ou mesmo de “qualidades de existência”, “caracterizadas pela descrição de posturas, de atitudes, de gestos, como por exemplo: corpo sentado, corpo em pé, corpo andando, corpo risonho, corpo que chora, corpo doente e assim por diante” (Greiner, 2012, p. 22), de modo que “o corpo, nestes estudos, já era entendido a partir dos seus diferentes estados, sendo sempre ativo e nunca considerado como um instrumento ou objeto” (*ibid*). Essa perspectiva converge com o exercício epistemológico de pensar o corpo enquanto *corporeidade*, tal como salienta autores como Michel Bernard<sup>41</sup>.

---

<sup>41</sup> BERNARD, Michel. **De la création chorégraphique**. Paris: Centre National de la Danse, 2001.

Como corporeidade, o corpo seria entendido não como um produto pronto e fixo, mas a partir de seu caráter processual. Greiner relata também que essa é uma tentativa de resposta a 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 fazem, então, é o de tentar entender o corpo a partir de sua inteireza, sem a separação, por exemplo, entre mente e corpo, mas considerando sua dimensão processual. Assim, “a corporeidade seria como uma rede de anticorpos para romper com a noção de corpo monolítico” (Greiner, 2012, p. 22), de modo que seja possível investir num tipo de pensamento capaz de considerar mais detidamente como o corpo age. Partindo desse viés, “a diferença entre discutir “o corpo” ou “as suas corporeidades” é a tentativa evidente de estudar “diferentes estados” de um corpo vivo, em ação no mundo” (Greiner, 2012, p. 22). Assim, neste trabalho, tenho chamado o corpo em cena nas performances de música de corporeidades cênico-musicais, uma derivação da ideia de corpo cênico (como veremos mais adiante), como modo de atentar para uma transição entre o dentro e o fora da cena e os diferentes estados de corpo que esse trânsito pode ser capaz de mobilizar. Esse entendimento dos diferentes estados de um corpo vivo no mundo, como demonstra a citação anterior do historiador Shigehisa Kuriyama, não é uma novidade fora do Ocidente.

Nessa mesma direção, Greiner traz também a perspectiva do filósofo japonês Yasuo Yuasano. Segundo ele, no Japão e na China, “a relação corpo-mente muda através do treinamento do corpo, o que se processa pela cultura (*shugyô*) e a formação (*keikô*) propriamente dita” (Greiner, 2012, p. 22). Desse modo, é somente partindo de uma perspectiva experiencial, e não apenas meramente teórica, que se pode pensar nesse tipo de relação. O debate se originaria de uma experiência prática, já que “a teoria precisa ser necessariamente uma reflexão da experiência vivida, porque ela se organiza durante a ação” (Greiner, 2012, p. 23).

No pensamento ocidental, Greiner destaca que aparentemente foi o filósofo Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) a partir da genealogia do pensamento fenomenológico, originada pelos estudos de Edmund Husserl (1859-1938), que disseminou a ideia de corpo como estrutura ao mesmo tempo física e vivida. Essa perspectiva, conta a autora, significou um reconhecimento importante do fluxo entre as informações biológicas e fenomenológicas, na tentativa de desfazer a oposição entre ambas. Ainda assim, como se sabe, a herança da divisão entre corpo e mente segue corroborando para uma compreensão ainda fragmentária do corpo,

mesmo quando há a tentativa de se pensar de outras maneiras<sup>42</sup>. Não à toa, como destaca Greiner, boa parte das bibliografias sobre estudos do corpo remetem ao Iluminismo. Havia nesse período uma grande necessidade de se investigar o “dentro do corpo”, a possibilidade de tornar visível partes às quais ainda não se tinha acesso, numa tentativa de entender, também, como funcionaria o fluxo de informações entre as partes do próprio corpo, bem como entre corpo e mundo.

Esse mesmo propósito de entender a funcionalidade do corpo era destacado pelo filósofo René Descartes (1596-1650), que, não à toa, inspirou boa parte do pensamento iluminista. De acordo com Greiner (2012), para Descartes, o organismo era entendido como uma configuração articulada, assim como o mecanismo de um relógio. O corpo, assim, era nomeado como corpo-máquina ou corpo mecânico. Numa tentativa de contrapor esse entendimento, surgiram algumas propostas de pensamento. Dentre elas, Greiner destaca a metáfora do corpo sem órgãos (CsO), criada pelo dramaturgo, ator e diretor Antonin Artaud<sup>43</sup> (1896-1948) e posteriormente pensada também pelos filósofos Gilles Deleuze (1990)<sup>44</sup> e Félix Guattari (1995; 2010)<sup>45</sup>. Para Artaud, como pontua a autora, diferente do corpo cartesiano, o corpo sem órgãos “referia-se ao abandono dos automatismos e não seria de forma alguma uma noção, um conceito, mas sim uma prática, ou melhor, um conjunto de práticas que constituiriam uma experiência limite” (Greiner, 2012, p. 25). Tratava-se, então, de uma espécie de tentativa conceitual de pensar um desarranjo do corpo, uma desorganização do modo como ele funciona capaz de oferecer a experimentação de outras possibilidades de sentir em cena – noção que Artaud emprega em seu Teatro da Crueldade<sup>46</sup>. Dessa forma, abandonando os automatismos, esse entendimento do corpo se distingue também da ideia de corpo orgânico, ou mesmo da metáfora de corpo-organismo<sup>47</sup>, como um conjunto organizado, com funções delimitadas entre si. É justamente na tentativa de repensar a funcionalidade do

---

<sup>42</sup> E esse é um risco do qual essa pesquisa não se exime, embora tenha o objetivo de propor um entendimento mais próximo à concepção de corporeidade.

<sup>43</sup> No livro, Greiner faz uma ponte entre Artaud e Nietzsche para explicar como suas teorias “colocam em cheque a soberania do sujeito e de qualquer outro poder centralizador, a exemplo de deus”. (Greiner, 2012, p. 24 e 25).

<sup>44</sup> DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil platôs** – Capitalismo e esquizofrenia 2. Rio de Janeiro: Editora 24, 1995.

<sup>45</sup> DELEUZE, Gilles. **The Logico of Sense**. London: The Athlone Press, 1990.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo** – Capitalismo e esquizofrenia 1. Rio de Janeiro: Editora 24, 2010.

<sup>46</sup> Um conjunto de propostas que tinham como norte uma tentativa de experimentação teatral que negasse a organização tradicional do teatro e da racionalidade ocidental, a fim de apostar numa nova forma de apreender a realidade com base, dentre outras referências, no surrealismo e no dadaísmo. Esse conjunto de ideias foi posteriormente revisado, sendo colocadas em prática por diretores e atores a partir dos anos 1960.

<sup>47</sup> A metáfora do corpo-organismo, segundo Greiner (2012, p. 26), tem funcionado para pensar vários fenômenos do mundo, a exemplo das derivações: organismo social, organismo político, cidade organismo, dentre outras.

organismo<sup>48</sup> a partir do questionamento das funções de cada órgão e da potencialidade que habitaria cada corpo que Deleuze e Guattari vão se apropriar da noção de CsO, trabalhando-a a partir de diferentes configurações ao longo do tempo.

Outro autor que também se destaca no processo de reformulação de antigas metáforas corporais articuladas às dimensões de poder é o filósofo Michel Foucault. Greiner (2012) ressalta que o “fazer viver”, que caracteriza o biopoder, é revestido pela disciplina e pela biopolítica. A primeira, por um lado, será a marca do século XVII, a partir da metáfora do corpo-máquina, investigada por Foucault no livro *Vigiar e Punir* (1975), que realiza um exame da disciplinarização do corpo nas escolas, nas fábricas e em outras instituições. Já a segunda, a biopolítica, surge no século XVIII e aborda o chamado corpo-espécie, um corpo, nas palavras de Greiner (2012, p. 27), atravessado pela mecânica do vivente, sendo um “suporte de processos biológicos (processos da vida)”. Ainda assim, Foucault concentra-se sobretudo na natureza discursiva desses processos, de maneira que resta pouco espaço para pensar nos efeitos de presença.

Nesse sentido, existem outras teorias que podem ajudar a suprir essa carência. De acordo com Greiner (2012), para quem estuda o corpo, em especial, o corpo em movimento, a etologia pode trazer uma grande colaboração. Isso porque, para analisar o corpo animal, não se pode contar com o testemunho verbal dos analisandos. Resta, então, “observar o comportamento a partir das ações corporais, das relações entre corpo e ambiente, dos diferentes níveis de consciência, da intencionalidade expressa através do movimento e da maneira como os universos simbólicos são organizados na ação” (Greiner, 2012, p. 37). Um tipo de observação que me remete, em algum nível, também à ideia de percepção estética. Afinal, guardadas as devidas proporções, parece estar contido no ato de observação da etologia a atenção serena àquilo que se apresenta num determinado contexto – mesmo que para fins estéticos não haja necessariamente o intuito de interpretar o que se percebe, como os estudos da etologia buscam.

Dessa maneira, levando em conta especificamente os estudos de Comunicação, é crucial pensar o corpo, considerando essas contaminações processuais entre áreas distintas. De acordo com Greiner, baseando-se nas histórias organizadas por Mattelart<sup>49</sup>, a arqueologia dos saberes da comunicação não pode ser restrita aos chamados objetos de comunicação, ou seja, aos meios de comunicação, já que ela nasce sobretudo dos “processos de mediação

---

<sup>48</sup> O problema de Deleuze e Guattari não é a ideia de órgãos, mas a da coerência em torno do organismo: é ela que faz o corpo funcionar de uma determinada maneira, quando é possível que ele funcione de outras formas.

<sup>49</sup> MATTELART, Armand. **L’ invention de la communication**. Paris: La Ecouverte, 1994, 1997.

(ações pensantes), entre o corpo e o mundo, estabelecendo uma rede complexa de relações” (Greiner, 2012, p. 53). Nesse sentido, a autora considera principalmente o sistema conceitual, fundamento principal do pensamento acadêmico, como metafórico por natureza. Afinal, estruturamos parcialmente uma experiência em termos de outra. “Quando conceituamos, há um transporte de informações e este é sempre, e inevitavelmente, de natureza metafórica” (Greiner, 2012, p. 44). Assim, como mencionado no início deste tópico, nossos conceitos não são apenas parte do intelecto, mas de um trabalho que envolve a maneira como percebemos e nos relacionamos com o mundo a partir de todo o sistema sensório-motor.

Para Greiner, o nosso pensamento seria “portanto, movimento, fluxo de imagens, ação movida por um propósito. Esta seria a fonte primária da comunicação. Não o corpo como coisa ou instrumento, mas o corpomídia, criador de cadeias sígnicas” (Greiner, 2012, p. 116). Com a ideia de “corpomídia”, a autora busca pensar o corpo não como um meio<sup>50</sup> por onde a informação passa, já que toda informação absorvida entra em contato e negociação com as que lá já existem. O corpo, como corpomídia, seria, então, o resultado desses cruzamentos e não um depósito de informações ou mesmo um veículo de transmissão. “A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação”. (Greiner, 2012, p. 131).

Pensando a partir de Greiner, o pesquisador brasileiro Daniel de Andrade Lima (2023) atesta que uma informação é um dado sensível que *enforma* um corpo. Dessa maneira, na perspectiva do autor, a comunicação é entendida como processo a partir do qual a informação “se vincula, circula e se incorpora” (de Andrade Lima, 2023, p. 27), o que pressupõe “desde a troca de um ser com determinado espaço às trocas simbólicas entre meios de comunicação massivos e sujeitos, por exemplo” (ibid). Assim, a comunicação seria o princípio básico da formação do corpo por ser ela que permite que nos informemos tanto a nível sensível quanto a nível simbólico. Atentar para maneiras de observar fenômenos da comunicação a partir do corpo é como reinserir o corpo numa discussão na qual ele sempre esteve, embora nem sempre sendo reconhecido como parte do processo. Na relação com os meios de comunicação, o corpo parece perder ainda mais espaço na conjuntura avaliativa.

É justamente colocando o foco sobre o corpo a partir da gestualidade que Daniel de Andrade Lima (2023) postula as chamadas “trocas gestuais”. Pensada a partir da perspectiva

---

<sup>50</sup> O que ofereceria um caminho para o entendimento do corpo para além de suporte.

de Erin Brannigan (2011)<sup>51</sup>, Andrade Lima sugere a troca gestual como forma de compreender o gesto enquanto resultado de trocas sensíveis com outros sujeitos e com as informações midiáticas. Assim, ele leva em conta tanto o corpo fora quanto dentro do espaço midiático, considerando nos dois casos o trânsito contínuo entre diferentes corporeidades às quais o corpo é submetido. Quando olha de modo específico para o contexto midiático, o autor pontua que uma abordagem que relaciona corpo e mídia não pode perder de vista que esses corpos são “forjados nos contatos com as tecnologias midiáticas, construindo-se processualmente em relação a elas” (Andrade Lima, 2023, p. 27).

Dessa maneira, as trocas gestuais dariam a ver, para além da dimensão gestual da transmissão performática (como veremos adiante), também o modo como os gestos são formados mediante operações tecnológicas com a mídia e com os meios audiovisuais. Indo além, eu diria que são os gestos e aquilo que eles expressam os principais pontos de construção da experiência da performance musical, tanto a nível de quem performa quanto a nível espectral. Em outras palavras, o modo como me relaciono com o vídeo de Ney Matogrosso que abre esse texto, como busco seus gestos, me sensibilizo com eles e os incorporo à minha escuta, diz também desta operação de estar em contato com a mídia e de ser gestualmente afetada por aquilo que ela proporciona à minha experiência.

Esse tipo de consideração da gestualidade possibilita que se pense, também, na concepção da dramaturga brasileira Leda Maria Martins (2021) de gesto como grafia do conhecimento. Essa grafia seria, junto com movimentos, coreografias, timbres da voz, dentre outros aspectos físicos e estéticos, capaz de transmitir via performance conhecimento e memória, mas também, complemento eu, sensações. Para ela, no âmbito das performances rituais negras – de onde partem os seus estudos –, o gesto, para além de suas funções descritivas, ilustrativas e expressivas, deve ser pensado também como um “em si mesmo”:

[...] uma condensação significativa, síntese performática por excelência, em toda a gama extensiva de sua natureza, como hábito, conduta, léxico, ideograma e hieróglifo. Para Paul Zumthor, assim como em Artaud e Meyerhold, gestos de rosto (olhar e mímica), gestos de membros superiores, da cabeça, do busto e gestos de corpo inteiro quando juntos “carregam sentido à maneira de uma escrita hieroglífica” (Martins, 2021, p. 73).

Nesse sentido, “o gesto não é apenas uma representação mimética de um aparato simbólico, veiculado pela performance, mas institui e instaura a própria performance. Ou, ainda, o gesto não é apenas narrativo ou descritivo, mas, fundamentalmente,

---

<sup>51</sup> O autor pensa nas relações midiáticas entre gesto e espectralidade a partir de filmes de dança no estudo: BRANNIGAN, Erin. **Dancefilm** – Choreography and the moving image. New York: Oxford University Press, 2011.

performativo.” (Martins, 2021, p. 74). Desse modo, atentar para os gestos em performances musicais não só joga luz sobre o corpo-tela (expressão também de Martins, como veremos mais adiante) que se apresenta, mas também aparece como movimento crucial para a instauração do próprio sentido de performance. Afinal, como argumenta Martins, o gesto é também performativo, enuncia e cria o jogo que se coloca a partir de si mesmo. Para além disso, como código cultural, significa socialmente: “[...] independentemente de sua natureza, é uma convenção, um signo interpretante em qualquer produção semiótica de uma cultura e, por extensão, de todos os processos de construção cognitiva que essa mesma cultura opera, nos domínios social, estético, filosófico etc.” (Martins, 2021, p. 73). Ou seja, é formado pelas dinâmicas sociais e culturais, incidindo sobre o corpo e seu modo de expressão.

Na perspectiva de Hubert Godard (2003) sobre o mesmo tema, “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. O que me faz pensar naquilo o que, por exemplo, Ney Matogrosso experimenta gestualmente como experiência de palco. Ele mesmo costuma dizer em entrevistas<sup>52</sup> que em alguns trabalhos ele entra no palco como um outro, porque “é palco, é cena, é personagem”, o que faz com que ali, naquele espaço de (re)criação de seu próprio corpo, seus gestos sejam mais exacerbados do que são fora dele.

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. e 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 dessa categoria, é uma forma de tentar identificar essas convenções e pensar no tipo de presença que se instaura nesses espaços de apresentação a um público.

---

<sup>52</sup> A exemplo da entrevista dada ao programa Roda Viva, em 2011, que será resgatada mais adiante.

De todo modo, é preciso considerar também que cada indivíduo, à sua própria maneira, gestualiza sua singularidade, de modo que “o gesto e sua captação visual se apoiam em fenômenos de infinita variedade que impedem toda esperança de reprodução idêntica” (Godard, 2003, p. 01). Ao mesmo tempo, gestos similares podem aparecer em contextos sumariamente distintos. Como também sugere Godard (2003), uma análise gestual é capaz de aproximar, por exemplo, diferentes performances de dança, pertencentes a tradições distintas, porque o gesto, como unidade singular, pode encontrar semelhanças em outros gestos que não precisem da legitimação histórica ou da categorização para criar uma identificação. Portanto, levar em conta os quadros gestuais de referência é tão importante quanto entender as especificidades de sua expressão e até mesmo de sua transformação. Afinal, como as trocas gestuais sugerem, os gestos são frutos de trocas sensíveis com outros sujeitos e com as informações midiáticas em constante movimento:

Falar de gesto e, portanto, de troca gestual, seja no gesto vocal, no gesto visível, no gesto do cinema, do videoclipe ou nos gestos fabulares da drag queen, é uma forma de falar do corpo enquanto se transforma, deixando de lado noções estanques sobre a fundação, a interioridade ou a essência do corpo. Escutar vozes a partir dos seus gestos vocais ou ver danças a partir da gestualidade (ou os dois simultaneamente) é uma maneira de investigar o corpo em processo de se fazer corpo. (Andrade Lima, 2023, p. 254).

### 2.2.3 Entre o corpo e a linguagem, tensões epistemológicas

Como dito anteriormente, o corpo, por vezes, é entendido como suporte de um sentido. Existem muitas discussões que problematizam esse entendimento, como já foi possível notar através do resumo das principais questões abordadas pelo trabalho de Christine Greiner em diálogo com outros autores. No entanto, dentro desse universo, gostaria de destacar e retomar alguns trabalhos que a partir de diferentes (mas em alguns pontos similares) perspectivas trazem por meio de suas inquietações maneiras de colocar o corpo no centro do debate, tensionando epistemologias dominantes através, por exemplo, da discussão em torno da escrita e da língua falada, do arquivo e do repertório e dos efeitos de presença e de sentido. Começo retomando a pesquisa da dramaturga brasileira Leda Maria Martins. No livro *Performance do tempo espiralar: poéticas do corpo tela* (2021), a autora trabalha, sobretudo, com as relações entre performance, tempo e memória através das corporeidades.

De acordo com ela, a ideia é promover uma compreensão filosófica do tempo a partir de uma inscrição não necessariamente discursiva e narrativa, mas que se expressa no corpo em performance. Para isso, ela investiga concepções de tempo que constituíram comunidades africanas, majoritariamente desconsideradas pela filosofia ocidental. Com a diáspora forçada

pela escravidão, essas concepções de tempo funcionaram como signos de formação cultural nas Américas. Nesse investimento, ela destaca como, nas comunidades africanas, a ausência da letra manuscrita ou impressa como maneira primordial de disseminar e inscrever saberes possibilitou que o conhecimento fosse transmitido por outras vias, como a oralidade e a corporalidade, o que influi decisivamente no modo como o tempo é percebido e no entendimento da performance como episteme. Seu objetivo no estudo é, então, averiguar como o tempo informava e constituía as culturas e sociedades de onde vinham os africanos trazidos para as Américas. Nesse movimento, Martins, além de dar centralidade ao corpo, também o faz partindo da concepção de que a palavra não expressa tudo. Há sentidos e experiências que a palavra não alcança, tornando-se necessário investir em outros códigos, em outras dimensões experienciais, para tentar, em algum nível, acessá-las. Apesar disso, como se sabe, a história do pensamento ocidental ilustra muito bem o predomínio da escrita sobre outras formas de conhecimento e de compreensão do mundo.

No processo colonial instaurado nas Américas, “o domínio da escrita foi instrumental na tentativa de apagamento dos saberes considerados hereges e indesejáveis pelos europeus” (Martins, 2021, p. 24). Desse modo, a escrita letrada tornou-se fonte exclusiva de conhecimento, “seu domínio se superpunha, negligenciava e tentava abolir outros sistemas e conteúdos, não considerados pelo colonizador saberes qualitativos, ou sequer um saber.” (ibid). É importante ressaltar, no entanto, que a prática incorporada continuou ressoando, não somente através dos povos conquistados, mas também por meio dos próprios jesuítas, que também tinham suas práticas incorporadas. O que muda, como sugere Diana Taylor, em *O arquivo e o repertório – Performance e memória cultural nas Américas* (2013), é o grau de legitimação da escrita em relação a outros modos de conhecimento, dentre eles aqueles advindos da oralidade. Leda Maria Martins adverte que a falsa dicotomia entre escrita e oralidade sustenta a disputa entre essas duas instâncias, em que a escrita segue sendo a vencedora. Por isso mesmo, ela traz a oralitura e o corpo-tela como conceitos que possibilitam o embaralhamento dessas fronteiras. Sendo a oralitura, a complexa textura das performances orais e corporais, incluindo gestos, inscrições e palimpsestos performáticos, possíveis de serem apreendidos, pensados e ouvidos por meio do corpo-tela, um corpo-imagem capaz de expressar e transmitir o conhecimento cultural e mnemônico. Também interessada nessa discussão, que envolve conflitos epistemológicos e a transmissão de conhecimento via corpo, Taylor igualmente investe numa investigação sobre essas nuances, mas alega que a fratura, a seu ver, está não entre palavra escrita e língua falada, mas entre as dimensões do arquivo e do repertório.

Longe de serem dicotômicos, ambos existem em constante estado de interação, trabalhando geralmente em conjunto. Entretanto, pontua ela, há uma maior valorização do arquivo (composto pelos materiais supostamente duradouros: textos, documentos, edifícios, ossos) em detrimento de outras formas de conhecimento menos duradouras que advêm do repertório (relacionado ao regime do efêmero, das práticas e conhecimentos incorporados, tais como a língua falada, a dança, esportes, rituais). Embora por caminhos distintos, ainda que contendo semelhanças, há tanto na investigação de Martins quanto na de Taylor um interesse profundamente político em torno da efemeridade da performance e de seus atos de transferência. Afinal, “de quem são as memórias, tradições e reivindicações à história que desaparecem se falta às práticas performáticas o poder de permanência para transmitir conhecimento vital?” (Taylor, 2013, p. 30). Ou, de outra forma, num contexto de diáspora, apagamento de signos culturais e imposição da escrita, o que sobrevive como oralitura? (Martins, 2021).

Taylor salienta que o repertório transmitiria, então, seja por expressão verbal ou não verbal, ações incorporadas reais. “As tradições são armazenadas no corpo, por meio de vários métodos mnemônicos, e são transmitidas ‘ao vivo’ no aqui e agora” (Taylor, 2013, p. 55), de modo que “formas legadas, vindas do passado, são vivenciadas como presentes” (ibid). Perspectiva essa que muito se conecta com a relação temporal que os estudos de Martins estabelecem entre o corpo, a performance e a memória, de maneira que o repertório estaria próximo das concepções trabalhadas por Martins em torno da oralitura, do tempo espiralar e do corpo-tela. Em ambos os casos, nota-se que, além de um interesse profundamente político em torno da prática performática, também há um interesse particular quanto à memória e os atos de transferência como maneira de passá-las adiante.

Há, no entanto, outras formas de pensar essa relação de centralidade do corpo para além do vínculo mais direto com a memória e, ainda assim, próximo de uma discussão que tensione epistemologias dominantes em torno da abordagem do corpo. As dimensões de sentido e presença na experiência estética com as quais Hans Gumbrecht (2010) trabalha são exemplo disso. A princípio, o autor sugere que a experiência estética é composta por uma oscilação entre efeitos de sentido (onde a autorreferência predominante é o pensamento) e efeitos de presença (onde a autorreferência predominante seria o corpo). Com isso, Gumbrecht acusa uma predileção ou vício do fazer científico pela interpretação em detrimento da presença, algo que lembra as inclinações de Taylor e Martins. O autor propõe, então, o exercício de pensar mais detidamente na presença, mesmo advertindo 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 oferecer maior espaço para se pensar a presença.

Para o autor, a vocação para a hermenêutica teria surgido com a modernidade através do pensamento cartesiano<sup>53</sup> em torno da dualidade corpo e mente, que se reproduziu em inúmeras outras dicotomias. Assim, a extração e atribuição de sentido, ou mesmo a revelação de um sentido profundo e oculto, aos fenômenos analisados pelo pensamento ocidental pouco deixaram espaço para o trato das “superfícies”, de um contato mais imediato com as “coisas do mundo”. É caminhando nessa direção que o autor traz os efeitos de presença e de sentido que, embora distintos e oscilantes na experiência estética, são considerados pelo autor como distinções e não como dicotomias – embora, como já destacamos anteriormente, parece haver um impulso dicotômico na sua escrita. De acordo com ele, essas instâncias não seriam dicotômicas porque não é possível abandonar os conceitos e a interpretação, embora haja o anseio de abrir mais espaço para a consideração da presença. Há, assim, como horizonte, uma tentativa de levar em conta aquilo que o significado não é capaz de transmitir, da mesma forma que a palavra, por vezes, não alcança a experiência. Assim, o autor está interessado em tensionar o pensamento que atribui ao sentido dos fenômenos um valor mais elevado do que a sua presença material, mas trazendo uma perspectiva alternativa que lhe forneça complementaridade em lugar de substituição.

Embora sejam formulações distintas, com problemas específicos e limitações, as perspectivas de Martins, Taylor e Gumbrecht parecem se interessar especialmente pela herança que a dicotomia cartesiana corpo-mente legou ao pensamento científico. Como esses autores, aqui também não proponho a separação entre esses eixos, tampouco abandono perspectivas do pensamento ocidental, mas, tento abrir espaço para aquilo que Soares (2021) salienta como a possibilidade de jogar luz sobre certos aspectos performáticos que costumam ganhar menos atenção nas análises:

Chamamos a atenção para o fato de que investigar performances midiáticas demanda não apenas um olhar atento ao campo do simbólico, do que atos performáticos querem propor enquanto “produção de sentido”, mas também para algo da ordem não hermenêutica, que envolve as materialidades dos corpos e objetos que se afetam e produzem presença – para evocar o termo debatido por Gumbrecht (2010). Ainda que tal presença possa ser “arquivada” midiaticamente, desenha-se o entendimento de que se trata de um processo sempre inacabado, em construção, ainda que certos atos performáticos e seus registros – como shows de música e apresentações

---

<sup>53</sup> Existem também, como alerta Gumbrecht, outros termos/concepções de pensamento como a Metafísica, junto com “hermenêutica”, “imagem cartesiana do mundo”, “paradigma sujeito/objeto” e, acima de tudo, “interpretação”, usados como “bodes expiatórios” para a relação que o autor deseja traçar entre a predominância dos efeitos de sentido sobre os efeitos de presença no pensamento ocidental. (Gumbrecht, 2010, p. 14).

teatrais – possam trazer uma ideia de término ou conclusão. Dentro da perspectiva de Taylor, eles não se encerram em si mesmos, são sempre lidos e interpretados em diferentes contextos históricos, à luz dos enquadramentos teóricos e empíricos de cada época, causando afetações, reverberações e reelaborações mesmo após seu suposto fim. (Soares, 2021, p. 13).

Esse exercício coloca em debate outras formas de olhar e pensar as expressões culturais e artísticas, afinal, como sugere Richard Schechner, autor bastante requisitado nos estudos de Martins e Taylor, “a cultura ocidental, ligada à palavra, escrita ou falada, permite que a linguagem usurpe o poder epistêmico e explicativo. Os estudos da performance nos permitem levar a sério outras formas de expressão cultural como práxis e episteme” (Schechner, 2013, p. 13). Dessa maneira, acredito que pensar a partir da performance poderia dar a ver não apenas as operações em torno da transmissão e ressignificação da memória e da tradição, como também abrir espaço para se pensar naquilo que há de mais imediato na experiência de acompanhar um corpo em cena, bem como nas operações que lhes forjam enquanto tal. Considerando também que não estamos mais lidando com o regime “do cotidiano”, mas do trabalho de interpretação musical, num sentido mais próximo dos estudos de teatro. Nesse caso, como sugere Greiner (2012), há um corpo artista, que ganha sentidos próprios na cena. Um corpo deslocado daquilo que reconhecemos por “cotidiano”, porque sua criatividade é outra, é própria da natureza do palco, afinal:

[...] nem todo ser vivo faz arte embora seja dotado de criatividade. Dançar como atividade lúdica não é coreografar profissionalmente. Interpretar frente ao espelho durante a infância não é a mesma dinâmica do que se singulariza como interpretação teatral no sentido profissional ” (Greiner, 2012, p. 119).

Desse modo, considerar aquilo que é específico da arte no trabalho de dar centralidade ao corpo na performance musical me parece crucial para o entendimento da complexidade desse tipo de fenômeno. Ney Matogrosso, que abre este tópico através de sua interpretação de *Bicho de Sete Cabeças II*, abre também caminho para o questionamento do corpo que se dilata em cena. Uma operação que, talvez, só possa ser de fato compreendida quando articulada às dimensões da performance e da encenação.

### 3 PERSPECTIVA

Apesar de ser cantora, o teatro [para mim] é fundamental. Eu trabalho com diretores, iluminadores, cenógrafos de teatro, e isso desde os anos 60. Eu estreei fazendo um espetáculo de música e teatro com direção de Augusto Boal. Eu sou uma cantora que não consegue fazer um recital, uma cartilha atrás da outra sem sentido, eu preciso ter uma ideia, um sentimento que me guie e uma ideia a transmitir, ou seja, estou falando, pensando sobre isso, esse é o meu assunto. E isso foi o Fauzi Arap, meu querido amigo e grande mestre, como ator, autor e diretor de espetáculos de teatro, ele descobriu isso em mim logo, muito cedo. Então ele criou um estilo de espetáculo que é esse estilo que eu faço, que difere muito de um show musical extraordinário que nós temos aqui [...], porque eu sou mais do que tudo uma intérprete, não sou atriz, sou uma cantora popular, mas não sou uma cantora de requintes vocais, são preocupações que me escapam, eu não tenho tempo de pensar nisso porque eu tenho uma ideia, eu tenho um sentimento, eu tenho um interesse em demonstrar aquilo, uma urgência, uma necessidade, é o meu ofício. (Bethânia, 2020).

Todos os diretores que dirigiram os meus espetáculos, eles, na verdade, nunca me dirigiram cenicamente, porque eu tenho uma noção de palco intuitiva, natural, que eu domino. [...] Só o roteiro que normalmente o diretor faz, de uma maneira geral, comigo ou, enfim, com algum roteirista que o ajude. O único diretor que realmente me dirigiu cenicamente foi o Gerald [Thomas]. Inclusive, foi muito bom ter trabalhado com ele porque eu descobri o tempo do teatro, coisa que eu não sabia, não tinha consciência. Então, eu descobri isso, o tempo de você estar no palco [...], essa magia da coisa do ator, eu aprendi com o Gerald. (Costa, 1995).

### 3.1 PERFORMANCE

#### 3.1.1 Um relato: Maria Bethânia e o jogo cênico

Antes da imagem de Maria Bethânia aparecer na tela, é a sua voz que aparece. Tudo está escuro quando sua voz entoia: “um índio descera de uma estrela colorida e brilhante”. É só depois, então, que sua imagem aparece, como se sua voz trouxesse à tona o seu corpo. A cena é parte do filme *Doces Bárbaros* (1976)<sup>54</sup>, feito como registro dos bastidores da turnê dos Doces Bárbaros, grupo formado por Maria Bethânia, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa com o intuito de celebrar os 10 anos de suas respectivas carreiras individuais. A música, *Um índio* (1976), composta por Caetano Veloso, fala de um indígena que, descido de uma estrela colorida e brilhante, pousará no coração do Hemisfério Sul, na América, após a destruição de toda a nação indígena e de seu entorno, as florestas e os animais. Parecida com a narrativa cristã do Cristo que desce dos céus após o apocalipse terreno, o tom profético da canção parece estimular Bethânia e qualquer outra pessoa que a cante a transmitir gestualmente a grandeza do ato narrado. Mas em Bethânia, por sua própria relação com o drama e com a encenação, essa gestualização parece ganhar outros contornos. Parece ser consciente e paradoxalmente fruto da espontaneidade de quem tem como ofício cantar e transmitir com o corpo inteiro uma ideia, o sentimento da canção.

Quando Maria Bethânia aparece, seu pescoço está elevado, ela olha para cima, como se avistasse o indígena surgindo do céu. Não é possível visualizar todo o seu corpo, apenas do busto para cima. Não há plano de fundo, além da mais completa escuridão, de modo que a cantora seja o único ponto de luz de toda a cena. Muito iluminada, sua imagem cria um contraste preciso com a escuridão de onde seu corpo parece irromper (figura 12). Vejo suas mãos se erguendo junto com os momentos mais dramáticos da música (figura 13). Ela ri, projeta na voz as partes mais agudas da canção, parece vibrar entre um momento ou outro enquanto continua olhando para o alto, criando uma relação com aquele espaço e com a incorporação daquele personagem e/ou das nuances da canção de maneira a parecer ignorar o próprio público que a assiste (figura 14). Ali, parece que ela, a música e o palco entram numa certa simbiose, em que nada mais parece importar além do próprio momento. É assim, também, que me sinto enquanto assisto. Aprecio, no momento do refrão, as batidas da bateria, as vozes uníssonas do backing vocal, a imagem dramática e um tanto distorcida de Bethânia, seus movimentos e pausas, voz e silêncio. Cria-se ali uma espécie de mundo “à parte”, que

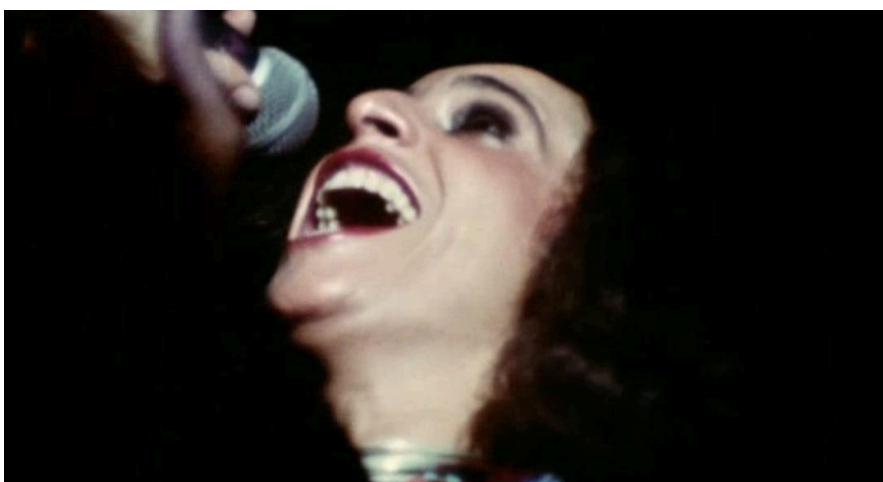
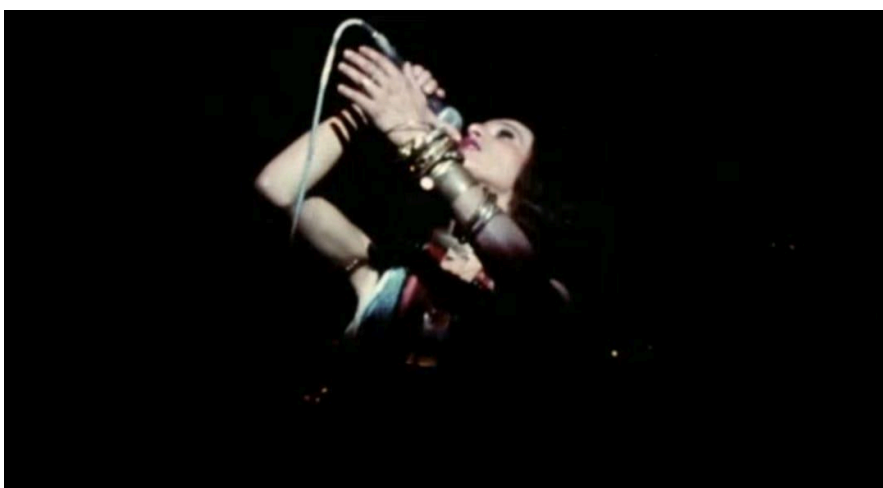
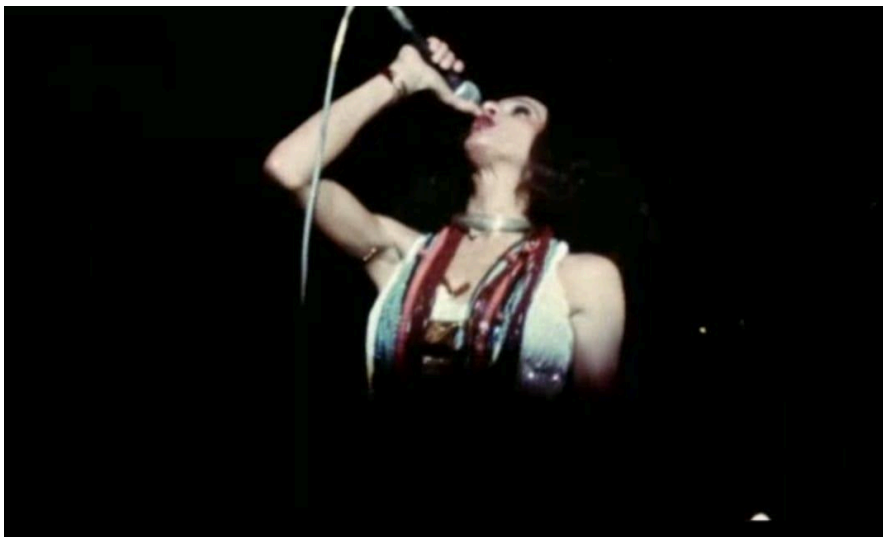
<sup>54</sup> Disponível em:

<https://assista.itauculturalplay.com.br/ItemDetail/660a9b155c30d87c7adad86b/65c3c27610a57426e02fc328>.

Acesso em: 13 abr. 2024.

surge do caráter ritual da performance, mas também da minha própria integração com aquilo que se apresenta.

Figuras 12, 13 e 14 - Maria Bethânia durante a execução da música *Um índio*.



Fonte: Captura de tela do filme.

Em alguns momentos, seus braços se erguem e cobrem seu rosto, assim como a sombra de suas mãos por vezes deixam aquela imagem confusa, uma fusão entre boca, olho, braços, sombras e braceletes (figura 15 e 16). A junção de sua postura, de sua voz e dessa própria imagem ruidosa – fruto de um zoom in que tenta se aproximar ao máximo como se quisesse não só registrar, mas abocanhar sua performance, fundir-se com ela –, faz com que esses momentos sejam ainda mais dignos de atenção. É como se a câmera quisesse entender o que está acontecendo. Ou, sem chance de entender, quisesse registrar o momento com a maior proximidade possível, como se a proximidade fosse capaz de garantir um melhor registro do que está havendo.

Figuras 15 e 16 - Close-ups de Bethânia ao longo da performance.

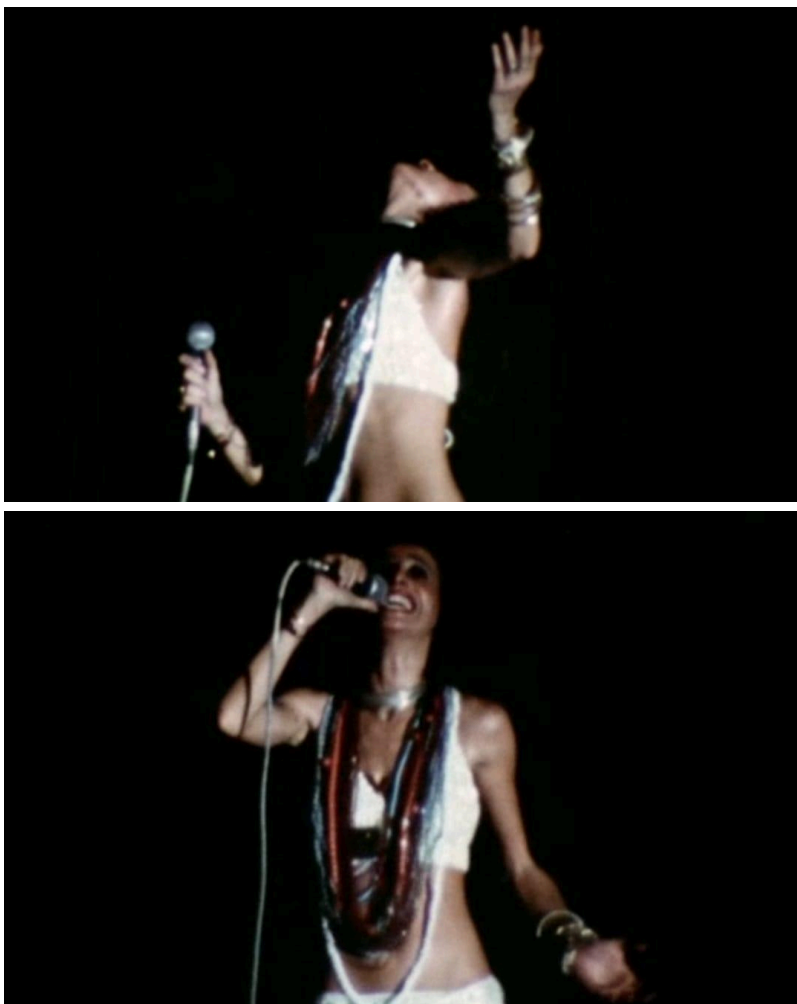


Fonte: Captura de tela do filme.

Essa proximidade acaba por se tornar, também, uma maneira de conectar quem está assistindo à performance como eu, via tela, àquilo que parece ser uma espécie de transe de Bethânia em cena. E a palavra transe é aqui colocada justamente como indicação de uma possível transição entre estados físicos e psíquicos. Quando ela entoia o “virá” da canção e em seguida, no momento de sua pausa, congela como uma estátua de braços abertos e pescoço

jogado para trás ou mesmo quando ela ri um riso dramático (figura 17 e 18), esse transe parece visível. É como se naquele momento, aparentemente ignorando tudo o mais a sua volta, a cantora pudesse transitar entre a realidade do próprio momento e a realidade da canção, a consciência de um si mesmo e a consciência de uma espécie de outro que ela, ali, interpreta, como uma intermediária. É como se, também, eu, na condição de espectadora atenta, pudesse transitar do lugar onde estou ao lugar em que Bethânia está, uma transição entre mim e entre ela, um contato sem tangibilidade, mas que ainda assim é capaz de provocar sensações no meu corpo, de transportá-lo para perto dessa terceira coisa, uma espécie de terceira zona que nasce como encontro entre o meu espaço e o dela.

Figuras 17 e 18 - Maria Bethânia em uma espécie de transe em cena.



Fonte: Captura de tela do filme.

Em alguns desses momentos, a câmera se distancia, vejo o corpo quase inteiro de Bethânia, suas roupas e adereços, e a maneira como ela vibra, inteira, ao longo da canção. Mas logo a câmera volta a se aproximar e vejo, de novo, a sua garganta vibrando há dois

palmas do meu rosto. Ela tenta “arrumar” os cabelos, jogando-os para trás, um movimento que já vi sendo muitas vezes repetido por ela mesma em diferentes performances ao longo de sua carreira. Até que chega o momento final em que ela, com uma serenidade que pouco se viu ao longo do tom profético que enredou a canção, finaliza em tom baixo, olhando para o alto. Em seguida mira a plateia, curva-se em sinal de agradecimento e deixa o palco ao som dos aplausos e do final da melodia.

Após assistir algumas vezes esse vídeo, de modo a descrevê-lo com certa riqueza de detalhes, pergunto-me o que me leva a sentir uma certa *satisfação* em vê-lo. O que a performance artística, em especial a performance musical, traz de único a partir do tipo de imersão que é capaz de produzir? Será que esse tipo de experiência estética, ou de momentos de intensidade, como diria Gumbrecht (2010), tem algo de específico em relação a outros tipos de experiência estética ou mesmo ao encontro de outros tipos de performance? Que zona é essa entre o eu e o outro (um personagem, talvez) que a canção, na sua articulação com a dramatização e a ficção, parece fundar?

Lembro-me do poema de Mário de Sá Carneiro, eternizado na voz de Adriana Calcanhotto: “eu não sou eu, nem sou o outro, sou qualquer coisa de intermédio, pilar da ponte de tédio que vai de mim para o outro”. Creio que o verso ilustra essa condição de terceira zona, que não é uma característica única da performance musical e nem da arte como um todo, mas que na música, em especial em apresentações ao vivo, parecem ser evidenciadas com facilidade. Penso que na tentativa de jogar luz sobre essa instância da performance musical, na tentativa de ilustrar uma costura possível entre corpo, ficção, dramatização, experiência estética e performance musical é preciso reservar um espaço para questionar em termos gerais o que é a performance e como estou trabalhando com ela ao longo desta tese. Assim, segue-se, em linhas gerais, uma breve história da performance e uma articulação possível entre performance, ficção, dramatização e encenação que talvez seja capaz de dar a ver esse espaço fundado pela performance musical. Ou pelo olhar que enquadra essa performance.

### **3.1.2 Encenação e performance, limites e aproximações**

A performance aparece como campo de pesquisa a partir dos anos 1970. Produto dos levantes sociais e disciplinares que agitaram os debates acadêmicos no final dos anos 1960, o campo constituiu-se como uma tentativa de atenuar os limites disciplinares entre a antropologia e o teatro, utilizando, assim, noções como os dramas sociais, a liminaridade e a encenação como formas de escapar das noções estruturalistas de normatividade (Taylor, 2013,

p. 32). De modo geral, há dois entendimentos do que seria a performance. Um deles diz respeito à *performance art*, enquanto forma artística; o outro entende a performance como ferramenta teórica de conceituação do fenômeno teatral – “conceito popularizado por Richard Schechner, particularmente nos Estados Unidos, e que constitui a base principal sobre a qual se estruturam os Estudos da Performance nos países anglo-saxões.” (Féral, 2013, p. 115).

O que chamo de performance nesta tese se baseia, sobretudo, no entendimento de Diana Taylor (2013) e Richard Schechner (2013) a respeito desse termo. Apesar disso, não descarto a concepção de performance como uma forma artística, ainda que não me refira especificamente à *performance art*. Para Taylor e Schechner, performance seria não apenas um objeto de análise, mas uma episteme, um modo de transmissão de conhecimento. Nas palavras de Taylor, “as performances funcionam como atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentimento de identidade social por meio do que Schechner denomina ‘comportamento restaurado’” (Taylor, 2013, p. 27). Nas palavras de Schechner, “performances – artísticas, rituais ou cotidianas – são todas feitas de ‘comportamentos restaurados’, ‘comportamentos duplamente exercidos’, ações performadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam”<sup>55</sup> (Schechner, 2013, p. 28 – tradução nossa), ainda que não de maneira conscientemente planejada. Na perspectiva do autor, qualquer evento enquadrado como performance pode ser visto e pensado como tal, sendo aquele que faz e/ou mostra algo, aquele que realiza a ação, independentemente de seu posto, um performer<sup>56</sup>. Ainda para ele, a performance se dividiria em vários tipos: de entretenimento popular, performance artística, ritual, entre outras.

A noção subjacente é que qualquer ação que é enquadrada, encenada, apresentada, destacada ou exibida é uma performance. Muitas performances pertencem a mais de uma categoria ao longo do continuum. Por exemplo, um jogador de futebol americano que crava a bola e aponta o dedo para o ar depois de marcar um touchdown está performando uma dança e encenando um ritual como parte de seu papel profissional como atleta e animador popular. (Schechner, 2013, p. 02 – tradução nossa)<sup>57</sup>.

Assim, esses comportamentos restaurados necessariamente chamam a atenção para um corpo, um corpo que restaura certas práticas ou maneiras de ser, agir e estar,

<sup>55</sup> “Performances – of art, rituals, or ordinary life – are ‘restored behaviors’, ‘twice-behaved behaviors’, performed actions that people train for and rehearse” (Schechner, 2013, p. 28)

<sup>56</sup> “A performer in ordinary life, in a ritual, at play, or in the performing arts does/shows something – performs an action.” (Schechner, 2013, p. 30).

<sup>57</sup> “The underlying notion is that any action that is framed, enacted, presented, highlighted, or displayed is a performance. Many performances belong to more than one category along the continuum. For example, an American football player spiking the ball and pointing a finger in the air after scoring a touchdown is performing a dance and enacting a ritual as part of his professional role as athlete and popular entertainer.” (Schechner, 2013, p. 02).

ressignificando-as ou não, ao seguir um certo roteiro. Roteiro seria, na concepção de Taylor, “como imaginários específicos culturalmente – conjuntos de possibilidades, maneiras de conceber o conflito, a crise ou a resolução – ativados com maior ou menor teatralidade” (Taylor, 2013, p. 41). São eles que seriam usados para moldar e reativar dramas sociais incluindo “aspectos teorizados na análise literária, como narrativa e enredo, mas [que] exige também que se preste atenção ao *milieu*<sup>58</sup> e comportamentos corporais como gestos, atitudes e tom, que não se reduzem à linguagem” (Taylor, 2013, p. 60). Numa aproximação com esse debate, Soares (2021) traça abordagens teóricas para os estudos de teatralidade em performances midiáticas, pensando na dimensão dramática e roteirizada dessas ações. De acordo com ele, considerar a teatralidade nas performances seria levar em conta

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, proporcionando a visualização de jogos de força que incidem sobre a verossimilhança e, portanto, sobre a experiência dos sujeitos. (Soares, 2021, p. 213-214).

Esse debate em torno do espectro dramático da encenação é crucial para esta tese, mas será aprofundado mais adiante. Por ora, gostaria de destacar que, além do espectro dramático de modo mais abstrato, os atos de transferência e a roteirização também se articulam diretamente com os debates em torno do corpo na performance. Isso se dá, por exemplo, a partir das trocas gestuais como pensadas por Andrade Lima (2023). Nelas, como vimos, os gestos, além de serem meios de transferência entre corpos, são atualizados no próprio processo de transmissão, o que prevê uma certa reiteração gestual. Desse modo, pensar nos roteiros ativados pelas performances é também pensar em todas essas instâncias que se articulam na construção performática, de modo que tanto as narrativas restritas ao universo midiático quanto aquelas reconhecidas como parte de contextos históricos e socioculturais mais amplos fazem parte dessa engrenagem.

Mas, para além disso, acredito que há ainda um certo caráter menos apreensível dessas experiências, que parece *escapar* de uma dimensão roteirizada e que, por isso mesmo, talvez não seja passível de ser costurado a um roteiro, seja para reiterá-lo ou seja para ressignificá-lo. Algo da ordem de uma transmissão de sensações que não necessariamente seriam absorvidas como conhecimento, mas como uma transmissão de afetos difusos, de intensidades cambiantes, sem passar, ainda, por uma compreensão mais apurada e próxima da ideia de

---

<sup>58</sup> “*Milieu*” na citação se refere a *lieux* e *milieux de mémoire*, um conjunto binário estabelecido por Pierre Nora (1994 *apud* Taylor, 2013) que considerou o *milieu de mémoire* “o local primordial, espontâneo e não mediado da ‘memória verdadeira’,” enquanto *lieux de mémoire* seria “sua antítese moderna, ficcional e altamente mediada” (Taylor, 2013, p. 52). *Milieu* estaria associado àquilo que Taylor chama de repertório ou conhecimento incorporado: gestos, hábitos e habilidades transmitidos via performance.

conhecimento. Afinal, pensar via roteiro não é a única maneira possível de averiguar gestos, construções performáticas, teatralidades ou, de modo mais específico, a ação do corpo em cena. Há gestos e ações que extrapolam a capacidade interpretativa – como alguns dos que aparecem na performance de Maria Bethânia que abre esse texto – e tornam-se nada mais do que aspectos integrantes dos momentos de intensidade que essas experiências promovem. Em casos assim, parecem restar as hipóteses, a especulação, o desejo de mostrar os planos (isso quando se trata de material audiovisual, como é o caso da apresentação de *Um índio*), de tentar dar algum contorno, através desses recursos, a essa experiência.

Essas são questões que mobilizam toda essa tese e que inevitavelmente nos leva novamente à noção de corporeidade e do trânsito entre estados de corpo em cena, afinal, é esse olhar para e essa escuta do corpo do performer que utilizo como ponto de partida para investigar a própria experiência da performance musical. É importante destacar que mesmo conectada às narrativas históricas, socioculturais e midiáticas, ou seja, à organização de uma certa tessitura da intriga maior, anterior e contextual ao próprio ato, a performance sustenta-se como acontecimento por si só. Isso não quer dizer que a análise das corporeidades cênico-musicais não *deva* ou não *precise* pensar nessas narrativas. Pelo contrário, essas dimensões estão sempre interligadas, enredos e narrativas não só rodeiam as corporeidades cênico-musicais como também performaticamente lhes constrói. Mesmo assim, parece-me importante ressaltar que a performance também cria algo em si, que faz parte das convenções do mundo tal como o conhecemos, podendo reiterá-las e/ou repensá-las, mas que, justamente pela sua capacidade criativa e circunstancial, constrói também um mundo à parte.

Parece-me que esse mundo à parte precisa ser pensado também como resultado de um processo criativo singular. Processo que, como tal, possui uma narrativa própria e uma duração específica constituindo-se por si mesmo como um acontecimento. Assim, da maneira como estou pensando, nas performances musicais não há necessariamente uma linearidade ou uma ligação com um roteiro que deva ser seguido ou ressignificado. Embora o jogo de referencialidade sempre exista, a maneira como artistas agem, aparecem, atuam e se (re)inventam para um público pode ser resultado de uma criação que não atende a um roteiro previamente estabelecido ou, ao menos, essa não é a única maneira de pensar fenômenos do tipo. Pensar a performance musical como resultado de um fluxo criativo que acontece a partir da natureza lúdica, dramática e ficcional da cena, onde é possível se inventar qualquer coisa, também é um jeito de se averiguar esse fenômeno.

Para pensar nessa natureza da performance musical, consigo elencar um conjunto de palavras costumeiramente utilizadas em alguns trabalhos de comunicação e música, incluindo

os meus próprios. São elas: encenação, ficção, dramatização, representação, atuação, interpretação, fabulação e teatralidade. Assim, na construção de um certo léxico que possa orientar um caminho para se pensar nas corporeidades em performances de música, elencar, explorar e até mesmo brincar com esse conjunto de palavras tem sido necessário para essa elaboração. Justamente por essa diversidade, esse tem sido também um exercício de encontrar maneiras de expressar certas ideias. Assim, parece-me necessário enfrentar esses conceitos e significados, pensando em suas similaridades e diferenciações. Enfrentá-los, no entanto, diz ainda das diferenças linguísticas e das dificuldades de tradução, já que essas palavras também são amplamente utilizadas em trabalhos fora da língua portuguesa. Há palavras que “faltam” neste idioma e outras tantas palavras do português que não encontram pleno significado em outras línguas.

Começo pelas palavras supostamente mais simples e vinculadas entre si: *interpretação*, *atuação* e *representação*. Na perspectiva teatral<sup>59</sup>, interpretação trata-se da arte na qual o ator usa a si mesmo, seu corpo e sua voz, como instrumento de expressão – além de ser, também, uma classificação importante na música; atuação determina a arte do ator e as práticas de outros artistas das artes cênicas, que consiste em dar, a partir de técnicas diversas ou mesmo da intuição, vida e realidade a um personagem; já a representação está mais ligada à encenação e à montagem e traz o sentido de uma forma de arte na qual um ou vários atores apresentam uma determinada história. Todas essas palavras (que são usadas nesta tese como sinônimas, tomando-se o cuidado com os diferentes contextos em que serão inseridas) me encaminham para falar sobre aquelas, que, nessa conjuntura, se destacam: encenação, fabulação, ficção, drama e teatralidade. Mas, para trabalhar com elas, acredito ser necessário aprofundar-se um pouco mais, sobretudo no que se refere aos encontros e desencontros entre a performance e a encenação.

### 3.1.3 Por um léxico que aponte para as relações entre performance e encenação

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, mas também com o terreno da especulação, das conjecturas. Na perspectiva do performer, entendo a ficção a partir da tentativa, na performance musical, de encenar uma personagem (termo entendido como um papel fictício que se representa), uma persona (entendida como uma parte

---

<sup>59</sup> Todos esses significados foram achados através de rápidas pesquisas no site Google. Não me interessa, a princípio, grandes elaborações desses conceitos, mas justamente aquilo o que todos eles carregam de mais básico para o entendimento dos vários usos feitos ao longo deste texto.

do eu configurada para cena) e um eu lírico (ou seja, a voz poética da canção)<sup>60</sup>, e de criar, por meio de sua interpretação, uma espécie de mundo à parte. Na perspectiva do espectador, entendo a ficção como maneira de especular, conjecturar sobre as encenações e sobre esse suposto mundo à parte que a performance musical constrói. Assim, aproprio-me da ficção, de um jeito um tanto hipotético, como modo de investigar essas possibilidades experienciadas, tanto pelo performer quanto pelo espectador, na efemeridade das performances musicais. Penso, por exemplo, que em cada canção o cantor coloca um registro musical específico, atende a um certo personagem, persona 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”. Nessa dinâmica, ele pode, 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, parece ter similaridades com a dinâmica da encenação de um drama no teatro.

*Drama* e ficção possuem muitas relações, mas se diferenciam quanto ao modo de apresentação. Enquanto a ficção tende a estar mais relacionada à imaginação e à especulação, o drama é um gênero teatral baseado em conflitos humanos de onde deriva a dramatização, ou seja, o modo como o texto dramático será encenado para um público. Esse texto tanto pode relatar acontecimentos reais quanto fictícios – e está aí um dos vínculos entre drama e ficção. Mas existem outras palavras das quais a dramatização parece estar mais próxima. De modo geral, apesar de terem histórias distintas, dramatizar parece ser muito similar ao ato *encenar*. Por isso, ao longo desse texto, eles também serão utilizados como sinônimos, guardadas as devidas diferenças.

Outra dupla que tem semelhanças entre si é a *ficção* e a *fabulação*. Fabular, além de ser narrar em forma de fábula<sup>61</sup>, também se trata de inventar, de substituir a realidade ou interferir nela por meio da imaginação. Assim, ficção e fabulação trazem consigo um caráter inventivo e fantasioso, e são, por isso, usadas muitas vezes como sinônimas. Frequentemente, a fabulação tem aparecido em algumas propostas teóricas como maneira de pensar a imaginação política. Isso, seja nos termos de Jacques Rancière (2021)<sup>62</sup>, que vai entender a fabulação como trabalho ficcional dissensual, ou seja nos termos de Saidiya Hartman

<sup>60</sup> Apesar de ter diferenças entre si, essa tríade é, por vezes, utilizada como sinônima ao longo deste trabalho. Em geral repetida em conjunto, elas atestam as possíveis especificidades da encenação na música.

<sup>61</sup> O que remete à fábula enquanto composição literária em que os personagens (geralmente animais) possuem pouca complexidade e a narrativa é conduzida para uma resolução de caráter ético e moral.

<sup>62</sup> RANCIÈRE, Jacques. **O trabalho das imagens**. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2021.

(2020)<sup>63</sup>, que se utiliza da imaginação fabuladora como maneira reparadora de construir novas narrativas sobre seus ancestrais escravizados. Numa aproximação maior com os interesses desta tese, 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, poderia funcionar também como uma maneira de reimaginar o próprio corpo e de experimentar outras gestualidades. Ou seja, modos de atuar, de conduzir o corpo numa determinada situação com o fim de expressar uma mensagem ou mesmo uma ideia. Algo que também carrega similaridades com a noção de *encenação*.

Diferente das outras palavras pensadas, encenação, nas línguas portuguesa e francesa, carrega em si uma alusão direta à cena: encenar seria justamente colocar em cena. Atuar, interpretar e representar são verbos passíveis de serem usados em contextos diversos, não necessariamente ligados às práticas do teatro e das artes cênicas, mas encenar carrega com muita clareza o cênico em si. Inclusive, o ato de encenar, por vezes, é entendido como inventar, em uma aproximação com a ideia de ficção, sugerindo um processo de criação de outros mundos e de outras personalidades, ou mesmo de encarnar um papel e reproduzir um texto já conhecido (fala-se, por exemplo, em encenar Romeu e Julieta, o que tanto diz sobre preparar o espaço para esta encenação quanto sobre a capacidade dos atores de incorporarem aquele papel). Nas palavras de André Veinstein,

Numa ampla acepção, o termo encenação designa o conjunto dos meios de interpretação cênica: cenário, iluminação, música e atuação [...]. Numa acepção estreita, o termo encenação designa a atividade que consiste no arranjo, num certo tempo e num certo espaço de atuação, dos diferentes elementos de interpretação cênica de uma obra dramática (Pavis, 2008, p. 122 *apud* Veinstein, 1955, p. 07).

De acordo com Bernard Dort (1971, p. 51 *apud* Pavis, 2007, p. 01)<sup>64</sup>, a encenação no sentido clássico da palavra remete à adaptação de “um texto literário, visando sua representação teatral: encenar um romance, por exemplo, consistia na adaptação cênica desse romance”. Esse termo surge diretamente ligado à figura do encenador, o diretor cênico responsável por supervisionar e dirigir a montagem de uma peça teatral, o que inclui gerenciar desde a criação de cenários até a atuação dos intérpretes. A origem da palavra remonta à segunda metade do século XIX, quando esse profissional passa a ser o responsável pela

<sup>63</sup> HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. **Revista Eco-Pós**. Rio de Janeiro, v. 23, n. 03, 2020. Disponível em: [https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/27640](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640). Acesso em: 18 abr. 2024.

<sup>64</sup> DORT, Bernard. Condition sociologique de la mise en scène théâtrale. In: \_\_\_\_\_. **Théâtre réel**, Paris: Seuil, 1971.

ordenação do espetáculo – função que, até então, era exercida pelo ensaiador ou pelo ator principal, como uma espécie de técnica rudimentar de marcação de atores (Pavis, 2008). Nos dias de hoje, o termo encenação tem um sentido mais abrangente, sendo o equivalente na língua portuguesa da *mise en scène* francesa. De acordo com Patrice Pavis (2007),

A encenação é, assim, uma representação feita sob a perspectiva de um sistema de sentido, controlado por um encenador ou por um coletivo. É uma noção abstrata e teórica, não concreta e empírica. É a regulação do teatro para as necessidades do palco e do público. A encenação coloca o teatro em prática, porém de acordo com um sistema implícito de organização de sentido. (Pavis, 2007, p. 03).

Pavis pontua ainda que na língua inglesa os equivalentes de *mise en scène* são *production*, *to stage* e *to direct a play* – termos e expressões que consideram mais detidamente a cenografia e a aparência dos objetos em cena, enquanto o termo francês tende a considerar o conjunto e o funcionamento da representação. Para tornar esse debate ainda mais complexo, a palavra *performance* é muitas vezes usada como sinônimo de encenação. Na perspectiva de Pavis, *performance* é “aquilo que é desempenhado pelos atores e realizado por todos os colaboradores da ‘representação’, ou seja, aquilo que é apresentado a um público após um trabalho de ensaios” (Pavis, 2007, p. 43). Para Schechner (2013), entretanto, como vimos, esse termo ganha contornos mais abrangentes, sendo *performance* qualquer evento enquadrado e pensado como tal, além de ser resultado dos comportamentos restaurados.

Assim, mesmo as performances que acontecem uma única vez ou que não se referem à encenação clara de um papel e/ou de um texto dramático também dizem sobre a restauração de comportamentos, e sobre os atos de transferência capazes de reativar roteiros, como pensa Taylor (2013). Considerando, então, a perspectiva de Schechner de ver até mesmo as apresentações musicais como performances<sup>65</sup>, pergunto-me se seria necessário o uso de encenação. Essa dúvida surge do fato de que talvez a *performance* sozinha desse conta do que eu gostaria de apontar. Além disso, a encenação traz consigo, pelo menos no sentido clássico do termo, a necessidade de uma articulação de sentido para o discurso cênico que não aparece na *performance*, estando ela aberta para a multiplicidade de sentidos possíveis, algo que colabora para se pensar naquilo que, em cena, *escapa* ao sentido, como falei anteriormente. Pavis atenta para essa característica da encenação ao trazê-la como escritura cênica no período dos anos 1960, que “coincidiu com o começo de sua crise: ela se transformou num sistema

---

<sup>65</sup> Ele considera esse tipo de *performance* como pertencente à chave “entretenimento popular”, mas, aqui, tento trabalhar como também vinculada à *performance* artística (onde estariam as performances teatrais, *body art*, entre outras), um trânsito entre categorias que Schechner também reconhece como possível.

muito fechado, muito ligado a um autor, a um estilo e a um método de atuação, muito associado à ideia de ‘ler o teatro’” (Pavis, 2007, p. 49):

Nessa atmosfera de crise da retomada em questão, a performance tornou-se uma forma de contestar o teatro e sua concepção literária, julgada muito logocêntrica, mas também uma maneira de ultrapassar uma semiologia preocupada demais com a leitura dos signos e da encenação. Descobriu-se então, na performance, uma nova palavra na França. Neste contexto polêmico, a performance, no sentido não técnico do termo, tornou-se uma ferramenta cômoda para compreender a abertura do teatro ao mundo, ao espaço vazio, ao princípio de incerteza, ao “jogo” do teatro, à flexibilidade de seus mecanismos. (Pavis, 2007, p. 49)

Parece-me, então, que, de acordo com a constituição histórica de cada, enquanto a encenação está mais ligada à determinação de um sentido, a performance está aberta aos mais diversos sentidos. Apesar disso, Pavis também salienta que, nos dias de hoje, para o encenador “o texto é um convite a buscar seus inúmeros significados, até mesmo suas contradições; ele se presta a novas interpretações. O advento da encenação prova, além do mais, que a arte teatral tem doravante direito de cidade como arte autônoma” (Pavis, 2008, p. 125). Na análise de performances musicais que proponho, deixando um pouco de lado o rigor das origens de cada palavra, parece-me que os dois termos funcionam para pensar as corporeidades cênico-musicais. Se por um lado, há o planejamento cênico, o trabalho da produção, a organização de uma ideia e de um jeito de performar, como pontua Maria Bethânia na citação que abre esse capítulo, por outro, parece se destacar a prática da atuação em cena como um fluxo de sentidos que depende principalmente do corpo-superfície-midiática em ação e do olhar do espectador que inventivamente constrói aquele momento. Portanto, a encenação (pelo menos num entendimento menos clássico e rígido do termo) diz de uma prática que se instaura no jogo da chamada performance artística dando a ela contornos mais complexos ao considerar mais detidamente a representação de personagens, a interpretação dos sentimentos da canção, os cenários, luzes, caracterizações e, sobretudo, o corpo dos performers que atuam como criadores da cena. Ou seja, exatamente aquilo que mais interessa a este trabalho.

Ainda assim, a concepção de encenação de Pavis é restrita ao teatro, enquanto me dedico às performances musicais. Acredito ser necessário, então, esclarecer que, se por um lado a utilizo como caminho para jogar luz sobre certas relações cênicas, que de outro modo não teriam tanto destaque, por outro, não tenho a intenção de me restringir a ela, mas justamente de, através dela, olhar para as encenações específicas das performances musicais. Com isso, acredito que a própria noção de encenação pode ser alargada para considerar outras situações cênicas que não apenas aquelas centralizadas no teatro e na interpretação do texto

dramático. Para viabilizar esse caminho, entendo a encenação como equivalente a “colocar em cena”. Com isso, tento abarcar as práticas corporais que acontecem no espaço do palco e aquilo que a câmera consegue registrar, criando por si mesma uma cena. Proponho pensar, então, dentro do abrangente universo da performance, os atos de cena, a ficcionalização de si e a possível criação de mundos dentro desses eventos. O encenar, neste caso, frisa a dimensão mais detida da inventividade cênica presente na performance.

Digo isso pensando especificamente na natureza ritualística e própria da encenação das performances musicais<sup>66</sup>. Apesar de todos os nossos comportamentos e eventos sociais estarem imbuídos de atos performáticos, é possível notar que algumas situações deixam essas camadas inventivas mais à mostra, justamente pelos pactos que elas propõem. Na encenação de uma peça como *Romeu e Julieta*, há o acordo de que aquela é uma performance ficcional, de que os atores estão apenas representando papéis. Parece-me que esse entendimento da representação de um papel se torna mais difícil quanto mais a performance se distancia das práticas reconhecidas como teatrais e mais se aproxima daquilo que vou chamar aqui, na falta de uma expressão melhor, de práticas do cotidiano. Apesar dessa discussão não ser nova, parece-me interessante destacar como a nossa dificuldade de lidar com o caráter fictício da performance também vai dificultar o nosso entendimento sobre a criação, representação de papéis e interpretação de nuances da canção por artistas da música<sup>67</sup> – o que, em geral, se dá a partir do discurso de autenticidade. Mas o que seria exatamente essa dificuldade? Em linhas gerais, acredito que ela esteja ligada à procura constante por autenticidade. Tudo o mais que pareça não caber nessa categoria, ou seja, qualquer invenção que se distancie de um suposto eu centrado, coerente, original e verdadeiro, parece tornar-se falso, “mera ficção”.

Para Simon Frith (1996, p. 71), a autenticidade seria um aspecto incipiente da música, “uma qualidade percebida de sinceridade e comprometimento”. O que, complemento, seria capaz de criar a expectativa de que o artista não só seja o autor do que está cantando, mas viva e tenha os mesmos valores que estão colocados na canção. Essa expectativa gera uma espécie de busca pela sinceridade, por uma suposta “verdade” da performance, que não diz da performance em si, mas de algo que estaria *por detrás dela*, uma suposta essência. No

---

<sup>66</sup> Com isso quero dizer que os shows pressupõem um espaço, uma organização, uma construção de cenário, um convite ao público, sendo, portanto, um acontecimento demarcado, reconhecido como tal e que necessita de uma considerável preparação para se fazer possível.

<sup>67</sup> Vale destacar que a conexão da performance musical com a dimensão da ficção ou mesmo da fabulação aparece em várias vias. Seja no ato de interpretar o eu lírico da canção, ou seja no de criar, a partir da autoficção ou não, personas que encenem a ideia e/ou sensações que se deseja transmitir. Toda essa discussão toca nos regimes de sinceridade e autenticidade (Frith, 1996; Janotti Jr. e Soares, 2014), que ainda parecem funcionar como entraves para o entendimento da encenação na performance musical para além do binarismo entre real e ficcional, artista verdadeiro e artista fabricado, dentre outras dicotomias.

entanto, como pontua Frith (1996, p. 215), a “‘sinceridade’ [...] não pode ser medida pelo que está atrás da performance; se somos movidos por um performer, somos movidos pelo que imediatamente ouvimos e vimos”. Aqui entendo a autenticidade também como um modo de encenar uma certa condição de originalidade. Desse modo, as dicotomias, embora sejam reconhecidas como importantes pontos de tensão (como veremos, sobretudo, na elaboração sobre a teatralidade), não são produtivas enquanto maneira de opor fenômenos supostamente verdadeiros de fenômenos supostamente falsos. Digo isso por sustentar a crença de que a experiência da performance (tanto para quem atua quanto para quem participa como espectador) é necessariamente opaca. Conjuga em si um conjunto de possibilidades pouco delimitadas, de caráter circunstancial. Como ressaltam Janotti Jr. e Soares (2014, p. 10), a sinceridade na performance “caracteriza-se por um efêmero e, portanto, aparece diante de circunstâncias enunciativas”.

Por outro lado, parece existir um movimento contrário que, na tentativa de sanar a dificuldade de lidar com o caráter representacional e/ou performático das situações, entenderia tudo como parte de um mesmo tipo de encenação ou performance. Essa tentativa também traz consigo várias questões. Afinal, por mais que as práticas cotidianas estejam articuladas a um caráter ficcional ou mesmo representacional, existe uma diferença entre o que é a encenação no teatro e o que é encenação em outras situações, tais como nas chamadas práticas cotidianas ou mesmo nas performances musicais. Talvez seja a atenção aos distintos tipos de encenação (ou similares: aos tipos de ficção, aos tipos de teatralidade) que nos permitiria elaborar aquilo que o olhar para as corporeidades cênico-musicais dariam a ver para além do que já é considerado nas análises mais costumeiras de fenômenos da música.

Nessa conjuntura de uma distinção entre encenações, pergunto-me, então, em que lugar está o cantor/cantora quanto ao entendimento da representação de papéis. Se antes falei que quanto mais distante se está das práticas teatrais e mais próximo das práticas do cotidiano mais dificultoso se torna a consideração e/ou consciência da atuação, em que ponto se localizaria a prática do cantor/cantora nesta linha de entendimento? Se considerarmos, como sugere Josette Féral (2013), que a distância entre cotidiano e teatro é mínima, em que espaço dentro desse mínimo se encontraria a performance musical? Para tentar responder a essas perguntas, parece-me que é preciso considerar que, por um lado, a prática do cantor não institui necessariamente e/ou conscientemente a incorporação de um papel. Por outro lado, porém, as apresentações musicais se baseiam no texto e na melodia de uma canção e possuem uma natureza específica, própria do *estar no palco* e da encenação que se diferenciam das práticas do cotidiano. Parece-me, então, que a prática do cantor/cantora se encontra no meio

desta linha imaginária, na qual as práticas teatrais e cotidianas ocupariam os dois extremos. Importante destacar que a consideração dessas extremidades acontece apenas para fins didáticos, já que ambas as práticas se alimentam, se influenciam e se contaminam num fluxo contínuo. Considero apenas que o reconhecimento de uma prática teatral necessariamente sugere um processo artístico, diferente das práticas do cotidiano que, embora criativas, não necessariamente se vinculam à arte. Mesmo assim, é fato que uma distinção rigorosa entre essas duas instâncias, além de difícil, pode ser redutora. Aposto, então, apenas no didatismo ao propor essa separação.

Tendo em vista, então, que a prática da encenação em performances musicais se localizaria entre as práticas teatrais e cotidianas, não me parece suficiente fazer uma imersão nos estudos de teatro e das artes cênicas, considerar a encenação como o aspecto que quero pensar na dimensão da performance e não fazer um paralelo com estudos que pensam a representação no cotidiano. Afinal, se as performances musicais possuem uma natureza ambígua, uma natureza do *entre*, nada mais coerente do que investigar as possíveis dimensões que forjam essa ambiguidade. O imbricamento dessas práticas é trabalhado de maneira minuciosa por Erving Goffman (2002).

### **3.1.4 Pensar a representação no cotidiano para pensá-la também em cena**

Em sua análise das representações do eu no cotidiano, Erving Goffman (2002) usa conceitos da Teoria do Teatro, como fachada, cenário e máscara, para pensar as relações sociais. Considerando o foco deste texto nas performances musicais, esse material parece servir como inspiração para se pensar a construção das atuações nessas performances sob um ponto de vista mais poético. Isso, no sentido de pensar a mecânica dos atos de cena, pontos e características possivelmente gerais, e a sua articulação aos saberes e comportamentos que forjam os papéis que se deseja representar ou os sentimentos da canção que se deseja interpretar. O ponto inicial a ser destacado é a maneira como o performer, para além de convencer o público de sua atuação, busca, primeiramente, convencer a si mesmo de seu papel (Goffman, 2002, p. 25), o que está diretamente associado ao debate sobre autenticidade e sinceridade mencionado anteriormente. Esse convencimento pode tanto ser interpretado como cinismo quanto sinceridade, que não são necessariamente opostos, mas apenas possuem sentidos distintos. Na segunda, o público e o performer estão convencidos da atuação, enquanto na primeira isso não acontece (Goffman, 2002, p. 25 e 26).

Um segundo ponto reside na concepção de máscara. Como aponta Robert Ezra Park (1950, p. 249 *apud* Goffman, 2002, p. 27)<sup>68</sup>, se a palavra “pessoa” significava em sua acepção primeira “máscara”, indicando uma espécie de reconhecimento do fato de que todos nós estamos o tempo todo, de maneira mais ou menos consciente, representando papéis, em artistas da música, há aquilo que posso chamar aqui de uma dupla máscara. Ou mesmo do uso de uma diversidade de máscaras, se considerarmos as tantas atuações realizadas ao longo de um trajeto marcado por diferentes produções artísticas. No caso, teríamos a máscara que é a própria pessoa (já carregando em si uma diversidade de representações e papéis) e as máscaras que são criadas diante dos mais diversos personagens, eu líricos e sentimentos interpretados a partir das canções.

Nesse sentido, a mídia, que através de ferramentas como a crítica musical funciona como uma instância de consagração artística, também ajuda a forjar as máscaras que criam os personagens mais ou menos duradouros sob os quais artistas da música atuam. Pensando especificamente no aspecto cênico, a máscara funciona, como aponta Goffman, através de certos recursos e instruções cênicas, a exemplo da fachada e do cenário. A fachada seria “o equipamento expressivo de tipo padronizado intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante sua representação” (Goffman, 2002, p. 29). Já o cenário é definido como “[...] a mobília, a decoração, a disposição física e outros elementos do pano de fundo que vão constituir o cenário e os suportes do palco para o desenrolar da ação humana executada diante, dentro ou acima dele” (Goffman, 2002, p. 29).

Todos esses aspectos apontam novamente para a encenação, no sentido de montagem da cena e montagem do corpo. Goffman (2002, p. 55) também aponta que uma incorreta direção dramática, por exemplo, pode confundir os sentidos que uma representação teve o intuito de passar. Manter o que ele denomina como “coerência expressiva”<sup>69</sup>, ou seja, ser coerente em gestos, caracterizações e ações com o papel representado, também faz parte do artifício que mantém o personagem dentro do campo da sinceridade ou da verossimilhança. Isso não quer dizer, no entanto, que um maior uso de elementos cênicos (figurinos, decoração etc.) necessariamente vá ser decisivo na construção da disposição cênica de quem atua e, por consequência, da presença de palco e do convencimento do público. Como vimos no relato sobre a interpretação de Maria Bethânia da canção *Um índio*, mesmo sem cenário e sem um

<sup>68</sup> PARK, Robert Ezra. **Race and Culture**. Glencoe III.: The Free Press, 1950.

<sup>69</sup> Essa expressão tem sido bastante utilizada em estudos recentes de música e comunicação, principalmente tendo como base o trabalho de Simone Pereira de Sá e Beatriz Polivanov (2012): PEREIRA DE SÁ, Simone; POLIVANOV, Beatriz. Auto-Reflexividade, Coerência Expressiva e Performance como Categorias para Análise dos Sites de Redes Sociais. **Contemporanea** – Revista de Comunicação e Cultura. Salvador, v. 10, n.03, p. 574-596, set./dez. 2012.

figurino demarcado – e talvez justamente por conta dessas ausências –, a cantora constrói uma notável presença cênica a partir do modo como ela parece entregar-se às nuances da voz do eu lírico da canção. Sua performance, assim, é coerente com que ela se propõe a expressar no palco e cria, mesmo com poucos efeitos, uma espécie de mundo à parte, que só existe no contato que se faz com sua performance.

Como pontua Pavis, mesmo a 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). Assim, a encenação, mesmo quando construída com poucos recursos cênicos, é capaz de levar o espectador a experimentar a ação, seja ela encenada ou apenas imaginada. Isso se dá pela própria mecânica da representação:

A situação de representação (um público que assiste à leitura) obriga o ator a escolher determinada maneira de falar, a tomar partido por um sentido possível; o autor constata então, pela primeira vez, que seu texto pertence a outro, que o mesmo deve escapar-lhe para existir. A “performance”, o fato de realizar a enunciação do texto, no sentido performático da linguística, de interpretar uma certa versão e compreensão, faz da poesia (ou de qualquer texto) um texto dramático à espera de encenação. (Pavis, 2007, p. 28).

Essa característica da encenação nos encaminha novamente para a discussão em torno da ficção. A prática da elaboração e criação imaginária (ou seja, o trabalho da ficção) me parece um dos aspectos mais difusos e complexos do processo cênico e artístico. Quando o relaciono especificamente às performances musicais, esse fazer ganha ainda mais instabilidade, ao mesmo tempo em que tende a se tornar menos evidente e, por isso mesmo, mais efetivo. Suponho que isso se dê porque, ao se localizar num trânsito entre prática teatral e prática cotidiana, a ficcionalização na música (justamente por sua suposta sutileza) acaba, por vezes, sendo mais convincente, e, portanto, mais sincera, do que a ficcionalização que se dá, por exemplo, através de um ator que conscientemente encena um papel para um público também consciente. É algo similar a isso que Rancière (2005) chama atenção ao falar sobre o cinema documentário. Segundo ele, “[...] o cinema documentário, o cinema que se dedica ao ‘real’ é, nesse sentido, capaz de uma invenção ficcional mais forte que o cinema de ‘ficção’, que se dedica facilmente a certa estereotipia das ações e dos tipos” (Rancière, 2005, p. 57).

Com a máxima de que “o real precisa ser ficcionado para ser pensado” (Rancière, 2005, p. 58), o autor acrescenta que não se trata de considerar tudo uma ficção, mas “trata-se de constatar que a ficção da era estética<sup>70</sup> definiu modelos de conexão entre apresentação dos

<sup>70</sup> Vale destacar que neste estudo Rancière propõe três regimes de identificação das artes: o ético, o poético ou representativo e o estético.

fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção [...]” (Rancière, 2005, p. 58). Para ele, tanto a política quanto as artes constroem ficções, ou seja, “rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o [que] se faz e o que se pode fazer” (Rancière, 2005, p. 59). Em outras palavras, a ficção seria um modo de representar que não necessariamente se contrapõe a um suposto real. Em lugar disso, pode-se utilizar da ficção como referência para ir além do que é concreto e promover a criação de realidades e reflexões outras, em alguns casos inventadas; em outros tantos, meramente organizadas de modo figurativo para ajudar na construção e interpretação do mundo. Reside aí o caráter especulativo da ficção. Essa reflexão onde a ficção sai do status de “falsidade” para funcionar como uma camada de sentido ajuda a atestar a importância de se pensar a criação de personagens e mundos ficcionais como uma prática que precisa ser levada em conta.

É esse exercício de invenção que nos dá a possibilidade de criar inclusive outras formas de existência, mesmo que de caráter meramente lúdico, sem um propósito maior que não o do exercício criativo em si mesmo. Para criar outras realidades, corpos e performances, é preciso antes de tudo imaginá-los ou mesmo fabulá-los, como faz Saidiya Hartman (2020) em seus trabalhos. Nesse sentido, a disposição cênica, ou seja, a possibilidade de se (re)inventar, pode também ser parte de um exercício político, no sentido de poder dar vazão a uma ruptura – mesmo que efêmera e precária – ou de servir como possibilidade de repensar a realidade. Embora esta tese tenha como foco os processos artísticos em torno da encenação em performances musicais, pensar em autores e teorias que questionam a suposta essência dos sujeitos e a fixidez das identidades ou mesmo a naturalização das dinâmicas sociais de poder, também é um exercício produtivo para pensar a instabilidade das performances em cena e vice-versa. Parece-me sintomático, por exemplo, que para refletir sobre a performatividade de gênero, Judith Butler (2019) se utilize justamente da figura da drag queen como paradigma: na medida em que se monta e performa feminilidade, a drag oferece um exemplo claro de que não há identidade natural. Todas as identidades são frutos de efeitos de verdade construídos de maneira artificializada num processo criativo que, no caso da drag, é também artístico, é também sobre encenar uma persona e criar um mundo performático onde ela habita. Isso recoloca a discussão do verdadeiro e do falso, dos limites entre ficção e realidade, bagunçando todas essas fronteiras e atestando o caráter construído de todas as identidades e até mesmo da realidade:

Se a verdade interna do gênero é uma fabricação, e se o gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos, então parece

que os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas somente produzidos como efeitos de verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável (Butler, 2019, p. 236).

Logo, se nem performances relativamente duradoras podem ser enquadradas como estáveis, performances musicais (de natureza efêmera e artística) tampouco deveriam. O olhar para o corpo, para a aparência, para aquilo que se institui como efeito de verdade em cena, para a vida cênica que, efêmera, começa e termina numa performance, parece-me um movimento mais passível de reconhecer e considerar as instabilidades próprias desses fenômenos e os limites pouco claros entre o que se pode considerar ficção e o que se pode considerar realidade. Como sugere Schechner,

Aceitar o performativo como uma categoria de teoria torna cada vez mais difícil sustentar uma distinção entre aparências e realidade, fatos e faz de conta, superfícies e profundidades. As aparências são realidades – nem mais nem menos do que o que está por trás ou abaixo das aparências. A realidade social é construída de ponta a ponta. Na modernidade, o que era “profundo” e “escondido” era considerado “mais real” do que o que estava na superfície (o platonismo morre com dificuldade). Mas na pós-modernidade, a relação entre profundidades e superfícies é fluida; a relação é dinamicamente convectiva.” (Schechner, 2013, p. 24).

Ainda assim, como indicado anteriormente, talvez seja possível apontar para diferentes tipos de construção representacional ou mesmo diferentes tipos de ficção. Assim como talvez seja possível pensar nessas dinâmicas sem vislumbrar um propósito maior além do exercício por ele mesmo. Afinal, como o próprio Schechner sugere, existem diferentes tipos de performance mesmo que todas estejam organizadas sob a mesma alcunha e possam fazer intersecções entre si. Da mesma maneira, pensar naquilo que é específico da encenação/ficção na performance musical também me parece um movimento válido e talvez necessário para conseguir tocar naquilo que a performance de Bethânia dá a ver e aquilo que nem sei dizer sobre ela.

## **3.2 TEATRALIDADE**

### **3.2.1 Um relato: quando Gal Costa encenou um gato**

Um teto cenográfico, a luz quente e o fundo escuro compõem o palco que vejo através de uma filmagem de baixa resolução, com imagens consideravelmente pixeladas. Há efeitos de sonoplastia ao fundo que dão uma aura um tanto misteriosa àquele espaço. Uma mão é colocada sobre o teto, depois a outra, e em seguida aparece o olhar de Gal Costa (figura 19). Quase não o vejo. Os pixels tornam tudo mais escuro, confuso e pouco definido. Estou

assistindo à abertura do show *O sorriso do gato de Alice*<sup>71</sup>, de 1994, de Gal Costa, dirigido por Gerald Thomas, famoso e controvertido encenador brasileiro. No mesmo ano, outras cantoras da Música Popular Brasileira (MPB) mostraram-se interessadas em trabalhar com diretores consagrados de teatro, a exemplo da parceria entre Maria Bethânia e Gabriel Villela, e entre Elba Ramalho e Miguel Falabella. O objetivo era o mesmo: tornar seus respectivos shows cenicamente mais atraentes.

Figura 19 - Gal Costa na abertura do show *O sorriso do gato de Alice*, de 1994.



Fonte: Captura de tela do vídeo.

No caso específico de Gal, o show dirigido por Thomas ficou marcado sobretudo pelo momento, durante as canções *Tropicália* e *Brasil*, em que a cantora expôs os próprios seios. Mal recebido pela parte mais conservadora da crítica e do público, que, de modo geral, via o ato como desnecessário ou moralmente condenável, o show é lembrado também pela entrada inusitada da cantora encenando um gato no telhado e pelo teor teatral empregado por Thomas, principalmente na primeira parte do espetáculo. Mesmo antes dessa parceria, Gal, já com uma carreira consolidada, era reconhecida pela crítica como alguém de considerável habilidade cênica. Sabia como performar, entendia como se portar naquele espaço e como conduzir o próprio corpo no palco. Em entrevista ao programa *Roda Viva*, da TV Cultura, de 1995, Gal Costa conta que, apesar de ter trabalhado com vários diretores (a exemplo de Wally Salomão e Nelson Motta), a primeira vez em que foi de fato cenicamente dirigida aconteceu no já mencionado show. Foi nele, também, que Gal diz ter descoberto “o tempo do teatro”, o “tempo de estar no palco”, essa “magia da coisa do ator”:

O único diretor que realmente me dirigiu cenicamente foi o Gerald [Thomas]. Inclusive, foi muito bom ter trabalhado com ele porque eu descobri o tempo do teatro, coisa que eu não sabia, não tinha consciência.

<sup>71</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ICNeAtyVdXY>. Acesso em: 10 abr. 2024.

Então, eu descobri isso, o tempo de você estar no palco [...], essa magia da coisa do ator, eu aprendi com o Gerald. (Costa, 1995).

Na mesma entrevista, a cantora diz acreditar que a sua entrada encenando um gato surpreendeu parte do público e da crítica porque eles estavam acostumados a vê-la como uma estrela. A reação ao ato foram os aplausos, mas também as vaias. O crítico e jornalista Mauro Ferreira (2024) argumenta que o alvo do desagrado era Thomas e não a cantora. O motivo teria sido, nas palavras do jornalista, a concepção teatral e modernista empregada pelo diretor, que desafiava os padrões cênicos vigentes na MPB. Assim, parece ficar claro, pelo menos partindo da perspectiva de Gal e de Ferreira, que o incômodo com essa parte do show, para além do despreço de alguns à figura controversa de Gerald Thomas, estava ligado ao tipo de encenação da cantora e ao tipo de estética teatral construída no palco. Caso Gal tivesse entrado interpretando e/ou performando uma estrela de grandes requintes vocais, com sua banda perto de si<sup>72</sup>, ou mesmo uma espécie de diva tropicalista, como ela fez durante boa parte da carreira, não haveria surpresas. Digo isso pensando não só no fato de que ela já era vista como uma estrela e como uma diva tropicalista, mas também tentando suscitar a hipótese de que aquela entrada, como nenhuma outra da cantora até então, parecia deixar muito clara a dimensão teatral que construía aquele espetáculo. Ficou claro que a cantora havia sido cenicamente dirigida para atuar não como aquilo que se entende como *ela mesma*, ou seja, como aquilo que era *conhecido e esperado* que ela fosse, mas como *um outro*. E não um outro qualquer, mas um animal, de quatro patas, assustado com os sons ao redor.

O corpo de Gal, inclusive, aparece, em certa medida, desconstruído, no sentido de pouco estruturado. Ela abdica da postura ereta, comum na performance de uma estrela da música, para se mover sobre as próprias pernas e braços, gestualizando uma posição indefesa, assustada, arrastando-se pelo chão e em constante colapso (figuras 20, 21 e 22). Ela abdica, ainda, da própria voz: são os gestos da cantora, aliás, os gestos do gato, que inauguram o show. Se essa não fosse a abertura de uma performance musical, ela certamente poderia ser lida como um espetáculo de dança contemporânea ou como uma peça de teatro, por exemplo. E, talvez, tenha sido também essa possibilidade de leitura que gerou o incômodo: o entrelaçamento muito direto entre performances que se querem distintas, e que possuem códigos e propósitos específicos, ainda que estejam em constante diálogo. Como atesta Ferreira (2024), aquilo “era teatro, encenação, mas a classe musical reagiu mal”.

---

<sup>72</sup> A banda, por opção de Thomas, foi colocada atrás de uma tela no momento inicial do show.

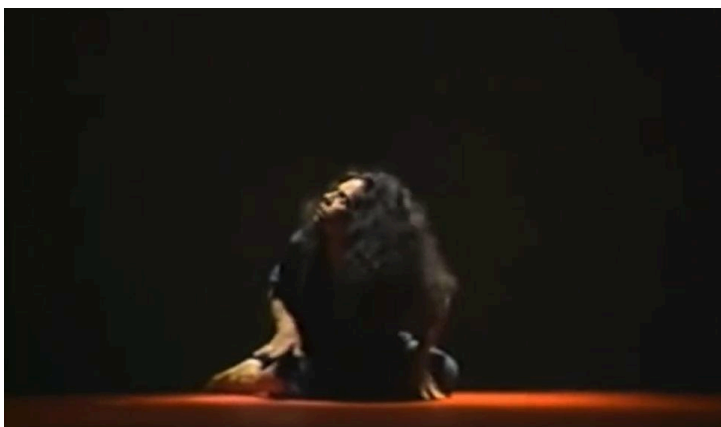
Para além disso, a possível estranheza e/ou jocosidade do ato aponta também para a quebra de expectativa. Gal era majoritariamente reconhecida pela beleza de sua voz e de seu corpo, pela sua aura de diva, e pelas suas atitudes e performances libertárias e combativas<sup>73</sup>, sobretudo durante a ditadura militar de 1964. Mas ali, na abertura de *O sorriso do gato de Alice*, ela parecia desfazer boa parte desse imaginário, mesmo que apenas por um instante. Ou parecia justamente reforçar sua ousadia, mas de forma distinta da esperada. Parecia, ousadamente, *brincar* consigo mesma e com o público. *Brincar* no sentido mais genuíno do termo: divertir-se, representar um papel fictício, experimentar outras maneiras de ser e agir a partir do jogo proposto.

Figuras 20, 21 e 22 - Sequência da postura de Gal Costa ao encenar um gato.



---

<sup>73</sup> Um exemplo dessas atitudes é a capa do disco *Índia* (1973), que foi censurada pela ditadura por conter na capa e na contracapa imagens consideradas sensuais: na primeira, há o close de Gal Costa vestindo uma tanga vermelha com uma saia de palha caindo pelas coxas; na segunda, há o busto da cantora sendo parcialmente coberto por colares. Na época, o álbum foi comercializado com um fundo preto na capa e na contracapa. Somente em 2015 a censura foi derrubada.



Fonte: Captura de tela do vídeo..

Talvez tenha sido, então, esse caráter brincante e ficcional da cena que, colocando Gal numa posição supostamente ridícula, gerou o incômodo e as vaias como resposta. Na já mencionada entrevista ao *Roda Viva*, a cantora diz que gosta de experimentar justamente porque isso lhe apresenta coisas novas que se somam à sua personalidade. A maneira como ela destaca o cuidado com a luz, com a encenação e com a beleza do espetáculo dá a ver o seu interesse não somente pela música em si mesma, mas por essas outras camadas inventivas, que também constroem a própria performance musical. Algo que parece apontar novamente para aquilo que Gal classifica como a “magia da coisa do ator”. Mas, afinal, onde essa “magia do ator” acontece? Que *espaço* seria esse? Há diferenças entre ele e o espaço que os cantores habitam em suas performances? O que a consideração da encenação, no sentido de se olhar para o conjunto da interpretação cênica (Veinstein, 1955, *apud* Pavis, 2008), adiciona à discussão dessa performance? E o corpo de quem canta? Como pensá-lo nessa relação entre encenação e performance musical?

São essas as questões que serão investigadas, embora sem o intuito de buscar respostas prontas e fixas, nas páginas que se seguem. Começaremos investigando o teatro partindo de suas origens e da teatralidade, seu correlato que, se por um lado nos leva necessariamente a refletir sobre as práticas teatrais, por outro, também nos oferece um caminho para pensarmos para além delas.

### 3.2.2 Teatralidade em debate

Como é de conhecimento amplo, a história do teatro ocidental é costumeiramente apontada como tendo surgido na Grécia Antiga em torno do século V a. C., quando eram

realizados rituais, como procissões, danças, cantos e dramatizações, de louvores a Dionísio, divindade associada à fertilidade, ao vinho e à festa. Esses rituais têm relação com o carnaval, tal como o conhecemos até hoje, não só pelo caráter festivo de ambos os períodos, mas também, dentre outros aspectos, porque nos dois, de modo geral, é comum que haja a tentativa de se interpretar *um outro* que não aquele que se reconhece como sendo *o si mesmo*. Prática essa que costuma ser associada a Téspis, um poeta e ator ateniense, considerado por algumas fontes como o primeiro ator da história ocidental e como o “inventor” do teatro. Como conta Margot Berthold (2001), durante os eventos de adoração a Dionísio, Téspis teve a ideia de se colocar à parte do coro como solista, criando, assim, o papel de “hypokrites”, o mesmo que “respondedor”, que seria conhecido mais tarde como ator. Essa inovação, que, naquela época, não passava de um embrião dentro do rito do sacrifício, se desenvolveria mais tarde como integrante da tragédia.

“O clímax dessa procissão era o carro festivo do deus puxado por dois sátiros, uma espécie de barca sobre rodas (*carrus navalis*), que carregava a imagem do deus ou, em seu lugar, um ator corado de folhas de videira” (Berthold, 2001, p. 105). Assim, abria-se espaço para a representação de um papel, no caso o papel de Dionísio. Não se tratava, portanto, da incorporação de uma divindade, mas da prática de representar no sentido teatral do termo, isto é, agir como um outro que não seja reconhecido como si mesmo. Para destacar-se do coro e representar a divindade, Téspis usava uma máscara de linho com traços de rosto humano (Berthold, 2001). Era principalmente pelo uso da máscara que se tornava evidente essa transição entre Téspis e seu personagem. Numa relação entre a máscara do teatro e a fantasia do carnaval, parece-me que até hoje, guardadas as devidas distinções, as fantasias que integram o período carnavalesco e essa espécie de desejo lúdico de passar-se por um outro, de brincar com a possibilidade de acessar esse lugar de alteridade, têm relação com essa versão que dá conta de explicar os primeiros atos de representação registrados pela história ocidental.

Mas, apesar de um certo consenso em torno do surgimento do teatro e da importância de Téspis para a sua invenção, também é de conhecimento geral que esse tipo de manifestação está presente nas práticas humanas desde os seus primórdios, ainda que de modo rudimentar. A prática de imitar outros animais ou encenar situações cotidianas para um grupo era, desde ali, uma maneira de se comunicar na tentativa de registrar coletivamente os acontecimentos. Além disso, culturas diferentes da grega, como a indiana e a chinesa, e anteriores ao período da Grécia Antiga, também realizavam rituais de representação. Desenvolveram, assim, a capacidade de teatralizar de maneira distinta da grega, ainda que com algumas similaridades. Parto, entretanto, da perspectiva ocidental porque ela me parece mais alinhada à discussão que

proponho ao possibilitar a ênfase em aspectos como: o caráter artístico do teatro, a cisão entre teatro e vida corrente, e o desejo lúdico pela representação.

Assim, novamente atentando para o significado de alguns termos, de acordo com Patrice Pavis (2008, p. 372), a origem grega da palavra teatro, *theatron*, revela uma propriedade fundamental deste tipo de arte: “é o local de onde o público olha uma ação que lhe é apresentada num outro lugar”. Isso quer dizer que a ação que acontece no palco é representativa de um tempo e de um espaço específicos, que dizem respeito à dimensão ficcional da narrativa, ou seja, à sua *diegese*. Esse tempo e esse espaço obedecem às particularidades da própria narrativa, são criados para lhe sustentar e independem do tempo e do espaço da vida corrente. Desse modo, existe um aspecto de cisão entre as duas partes: de um lado, estaria uma narrativa ficcional construída a partir de um tempo e de um espaço delimitados pela própria narrativa; de outro, estaria a própria vida cotidiana. Mas para entender e complexificar esse tipo de cisão, ou seja, para não cairmos no discurso de uma mera oposição entre essas duas instâncias, vale seguir adiante e investigar, para além do teatro em si mesmo, a *teatralidade*.

Segundo Josette Féral (2013), a noção de teatralidade que tem se difundido a partir, sobretudo, dos anos 1980<sup>74</sup> parece ter surgido junto com a noção de literalidade<sup>75</sup>, constituindo um interesse recente de investigação. Apesar disso, a teatralidade tem uma 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/prática. De acordo com Féral, Evreinov considerava a teatralidade como uma espécie de “instinto” humano de “transformação das aparências da natureza” (Féral, 2013, p. 90). Uma espécie de “vontade de teatro” irresistível e encontrada em todo ser humano, sendo, portanto, uma característica universal. Essa “vontade de teatro” seria, nas palavras de Féral (2013, p. 90), “(...) o gosto pelo travestimento, o prazer de criar a ilusão, projetar simulacros de si e do real em direção ao outro”.

A autora aponta também que o uso de “instinto” – que pode ser problemático e deve ser compreendido como expressão dos valores e dos interesses da época em que foi usado –

<sup>74</sup> A autora reconhece, no entanto, 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).

<sup>75</sup> Patrice Pavis também aponta para essa relação ao dizer que a teatralidade é um “conceito formado provavelmente com base na mesma oposição que literatura/literalidade” (Pavis, 2008, p. 372).

segue sendo, em alguma medida, interessante por indicar que a teatralidade estaria ligada especialmente ao corpo de quem atua. Essa experiência seria, assim, de ordem física e lúdica antes de tornar-se um meio intelectual visando a uma determinada estética. Desse modo, o processo fundante da teatralidade seria pré-estético. Ou seja, anterior à criação como ato artístico e estético acabado. Fruto, portanto, da criatividade humana que pode acontecer em todos os espaços, inclusive na vida cotidiana<sup>76</sup>. Desse modo, ainda que tomando o cuidado de reconhecer a problemática do termo “instinto”, Féral segue por um caminho parecido com o de Evreinov ao acreditar, como ele, que a teatralidade não é exclusiva do teatro. No entanto, a autora faz questão de pontuar que a tentativa do autor de aproximar teatro e cotidiano pode anular a especificidade da chamada teatralidade cênica. Assim, ao apontar para uma teatralidade específica do teatro, Féral parece abrir caminho para uma delimitação de expressões de teatralidade. Mas, para explorar aquilo que é específico da teatralidade cênica e, por extensão, da teatralidade em performances musicais, vale explorar essa qualidade universal do termo antes de apontar para as suas possíveis particularidades.

De acordo com Féral, a teatralidade seria 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. Essas condições sempre pressuporiam 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 um conteúdo ficcional. 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. Assim, existiria o ator que escolheu atuar e aquele a quem foi imposta essa classificação por uma identificação de seus atos como sendo próprios da prática do ator. 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).

---

<sup>76</sup> Do mesmo modo, a mimese também é pensada em termos similares e Josette Féral chega a considerar a teatralidade como parte do ato mimético (Féral, 2013, p. 103-114).

Vista dessa forma, a teatralidade 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). Espaço esse que a autora associa diretamente ao espaço transicional, pensado pelo psicanalista Donald Woods Winnicott, ao espaço liminar, mencionado pelo antropólogo Victor Turner, e à ideia de enquadramento, evocada pelo antropólogo Erving Goffman. Todas essas noções possuem parentescos entre si e apontariam para uma ideia de deslocamento: “permite[m] ao sujeito que faz e àquele que olha, a passagem daqui para outro lugar” (Féral, 2013, p. 90). Partindo do meu entendimento sobre esses termos e das relações que poderiam existir entre eles e este texto, o enquadramento, no domínio da psicologia, seria o próprio modo de enquadrar uma cena de maneira a ser possível interpretá-la como experiência. Na liminaridade, poderia ser destacada a ambiguidade de um processo intermediário, um espaço *entre* ritos. Já o espaço transicional, ou mesmo potencial, surgiria a partir da capacidade de simbolização, ou seja, do entendimento de algo como sugestão, um símbolo e não a coisa em si mesma. Nesse sentido, o enquadramento teatral da experiência, que possui similaridades com o espaço potencial e liminar, permitiria àquele que a observa compreendê-la como sendo teatralizada.

Para além disso, esse olhar ativo, inventivo e criador da intenção de teatro seria responsável por uma modificação da relação entre os sujeitos: o outro se tornaria ator “seja porque mostra que representa” ou “seja porque o olhar do espectador o transforma em ator – a despeito dele – e o inscreve na teatralidade (...)” (Féral, 2013, p. 89). 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 de uma espécie de dimensão ficcional, ou mesmo da suposição dessa dimensão, que confere à cena um caráter teatral. Além disso, mesmo quando não restrita ao caráter ficcional, é a teatralidade, em sua dimensão processual, que possibilita a sua emergência, inclusive de maneira especulativa com base no olhar do espectador. 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 respeito apenas ao teatro, mas emerge, sobretudo, a partir de um olhar ativo que enquadra determinadas ações como intencionalmente teatrais, essa manifestação poderia funcionar como uma espécie de lente metodológica, capaz de reconfigurar o nosso olhar para entender certas cenas como teatrais. Exercício similar, como vimos, ao que Diana Taylor e Richard Schechner realizam ao pensar eventos como performances. Na Comunicação, esse modo de olhar certas cenas como teatrais 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 (202, p. 213), 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”. 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 em seus respectivos recortes performáticos.

Complementando o pensamento de Soares (2021), que trabalha com relações estabelecidas no cotidiano das redes sociais digitais, proponho um olhar específico para as performances musicais, capaz de, numa articulação entre performance, encenação e teatralidade, considerar a suposta intenção de teatro das ações que acontecem em cena, sobretudo no palco<sup>77</sup>. Acredito que olhar os fenômenos a partir de uma lente que enxerga nos artistas o desejo de interpretar o eu lírico e as nuances de uma canção, de atuar, de criar ficções e fabulações de si, colabora para uma complexificação das performances, colocando à vista um outro jeito de entender esses fenômenos. Anseio este, parece-me, similar, em alguma medida, ao movimento feito por Erving Goffman (2002) ao pensar a representação do eu no cotidiano utilizando metáforas teatrais e conceitos da Teoria do Teatro.

Diferente dele, no entanto, não lido necessariamente com o cotidiano, mas com as performances musicais, que poderiam dar a ver os encontros e as diferenças entre as experiências reconhecidas como cotidianas e teatrais. Por isso mesmo, é importante pensar a

---

<sup>77</sup> 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 também é importante para pensar no dentro e fora da teatralidade.

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. Esse movimento, acredito, garantiria que o cotidiano e a cena, por mais relacionados que sejam e estejam, também possam ser pensados a partir de suas particularidades. Afinal, se quero traçar uma relação entre performance musical e práticas teatrais, não posso desconsiderar de todo que é a distinção entre a teatralidade dentro e fora de cena que funda a própria noção de teatro (Féral, 2013).

Para dar atenção a esse caráter ficcional e/ou representacional específico da cena, há áreas de conhecimento, a exemplo da Antropologia teatral, dedicadas exclusivamente a pensar nas particularidades da vida extracotidiana. Como assegura o pesquisador e diretor de teatro Eugenio Barba (Barba e Savarese, 1995, p. 04), a antropologia teatral é “o estudo do comportamento do ser humano quando ele usa sua presença física e mental numa situação de representação e de acordo com os princípios que são diferentes dos usados na vida cotidiana”. O autor, inclusive, chama de técnica a utilização extracotidiana do corpo.

Por tudo isso, em lugar de averiguar a teatralidade no cotidiano, como já vem sendo feito, parece-me ser interessante atentar para as relações entre performance e práticas teatrais. Em outras palavras, o exercício que tento propor é o de trazer a encenação à tona. Mas não uma encenação de qualquer tipo, e sim aquela que se expressa nas apresentações de música e que tem no corpo do performer o ponto de partida para ser investigada. Talvez seja elucidando essas relações que o coeficiente dramático das performances musicais fique de fato à mostra e seja pensado a partir de suas particularidades. Com isso, espero colaborar para “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. Para tal, vale se aprofundar mais um pouco naquilo que talvez tenha sido o principal elemento que proporcionou a Gal abdicar de sua postura ereta para se tornar um gato: a construção do corpo cênico.

### **3.2.3 O corpo cênico e a análise genética da representação**

Quando Gal Costa diz em entrevista ao programa *Roda Viva* que sempre teve um conhecimento de palco natural e intuitivo, chegando a afirmar que sabe quando ir “para lá e para cá”, penso no que Schechner discute ao falar sobre comportamento restaurado e no que Andrade Lima (2023) propõe com as chamadas trocas gestuais. Parece-me que foi a repetição da performance (em ensaios, por exemplo) e o conhecimento prévio, adquirido via repertório

de trocas gestuais com outros corpos artistas e informações midiáticas, que fizeram a cantora adquirir esse tipo de habilidade.

Mas apontar para uma possível origem ou motivação dessa aptidão não é o mais interessante nesta discussão, e sim pensar como, no palco, a partir da cisão promovida pela teatralidade, a cantora consegue adentrar e gerir esse espaço cênico, inclusive incorporando outros gestos não costumeiros à sua performance. Para isso, ela utiliza-se sobretudo de seu próprio corpo. Um corpo que, suspeito, para transitar entre vida corrente e vida cênica, precisa, ele mesmo, também ser um corpo em transição. É aí que reside o vínculo com a ideia de corpo cênico, que, ao longo desta tese, tem sido tomada como inspiração para se pensar numa espécie de derivação de seu sentido, que tenho chamado de corporeidades cênico-musicais.

Corpo cênico é uma expressão utilizada nas artes da cena para designar a transição entre corpo cotidiano e 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 (embora cotidiano e cena estejam o tempo todo imbricados) ou mesmo expressões específicas relacionadas ao contexto dos papéis que serão encenados<sup>78</sup>. É comum que se encontre o corpo cênico vinculado a uma escola ou artista que se utiliza de um determinado conjunto de procedimentos para que se atinja esse estado de corpo.

Um exemplo disso é a técnica Klauss Vianna, que leva o nome de seu criador, o bailarino e coreógrafo brasileiro, que, junto com Angel Vianna, também bailarina e coreógrafa, foi um dos pioneiros na pesquisa sobre educação somática ligada à dança. Essa prática preocupa-se em oferecer caminhos para a pesquisa e construção do corpo cênico levando em conta uma pedagogia do corpo que se preocupa primeiramente com o sujeito que dança, independente de seu nível técnico (Miller, 2012). Assim, pessoas de diferentes níveis técnicos (de dançarinos profissionais a amadores) entram em contato e trocam experiências ao longo das aulas, o que tende a enriquecer o processo de ambos, já que desloca a atenção dos respectivos nichos de interesse ampliando as formas de se entender o corpo e o movimento (Miller, 2012).

Ainda assim, é fato que “(...) o corpo dançante, ou seja, a dança pessoal do homem comum é distinta da fruição da dança do artista cujo objetivo está na dança cênica, assim como fazer arte é diferente de apenas fazer com arte” (Miller, 2012, p. 47). De maneira

---

<sup>78</sup> 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.

similar, como vimos, Josette Féral assegura que, apesar da teatralidade ser uma característica universal, existe uma teatralidade específica do teatro. Assim, como, possivelmente, há também um modo de se pensar o corpo cênico e a teatralidade considerando as particularidades da performance musical. Afinal, como também sugere Christine Greiner:

Ninguém duvida que conhecer envolve criatividade. Mas nem todo ser vivo faz arte embora seja dotado de criatividade. Dançar como atividade lúdica não é coreografar profissionalmente. Interpretar frente ao espelho durante a infância não é a mesma dinâmica do que se singulariza como interpretação teatral no sentido profissional. (Greiner, 2012, p. 121).

Considerando que a cena que abre esse texto foi cenicamente dirigida e que, mesmo se não fosse, Gal Costa se apresenta a um público e precisa ter no mínimo uma noção de como o fazê-lo, parece ser de fato necessário pensar na sua performance considerando o fator artístico/de entretenimento. Fator esse que precisa ser avaliado não apenas a partir da transição entre os espaços clivados pela teatralidade, mas considerando também uma certa clivagem corporal. Como se fosse possível haver um corpo Gal fora do palco e um que *acontece* naquele espaço. Como sugere Josette Féral (2013, p. 93), falando especificamente das práticas teatrais, “(...) o ator é o portador da teatralidade no teatro”. Isso porque, sugere a autora, se o ator está em cena, todos os sistemas significantes (cenário, luz, figurino, dentre outros) podem desaparecer sem que a teatralidade cênica seja profundamente afetada. É o ator o produtor e o portador da teatralidade porque é também ele que a codifica e a inscreve na cena. É ele quem se oferece ao público por meio de simulacros. Um público que, vale ressaltar, possui sempre um olhar duplo: engaja com a narrativa enquanto permanece consciente da representação. Para além disso, é através do corpo do ator, da sua encenação, que esse espectador parece experimentar, em alguma medida, a dimensão ficcional que se apresenta. Esse processo, nas palavras de Féral,

Diz respeito à travessia do imaginário, ao desejo de ser outro, à transformação, à alteridade. Assim questionado, posto em cena, dado a ver, o ator trabalha nos limites do eu, onde o desejo torna-se performance. Ele sinaliza a diferença, o deslocamento, o desconhecido. Portanto, a teatralidade do performer está nesse deslocamento que o ator opera entre ele próprio e ele como outro, nessa *dinâmica* que registra. A teatralidade está nesse processo do qual o ator é o foco, que faz com que ele sinta, nos momentos de imobilismo das estruturas simbólicas, a ameaça sempre presente de retorno ao sujeito. (Féral, 2013, p. 94).

Acredito que, tomando-se o devido cuidado, essa perspectiva pode ser pensada também para o caso do intérprete nas performances musicais. Mesmo que no caso da performance musical não haja necessariamente um personagem pronto e com um texto a sua disposição – o que se difere da prática ator –, ainda assim a música, como material artístico,

também parece proporcionar esse tipo de deslocamento. Não só por também estar relacionada ao conteúdo de uma canção, mas também porque a própria natureza do palco parece imbricada na encenação. Assim, seria sobretudo o cantor na performance musical o portador da teatralidade cênica. Seria o corpo dele que atingiria um determinado estado cênico capaz de se desdobrar naquilo que a performance musical ou ele mesmo, em conjunto ou não com um diretor, vai indicar que se transmita. De modo que seja possível concluir que “o lugar privilegiado desse confronto da alteridade é o corpo do ator, um corpo em jogo, em cena, corpo pulsional e simbólico em que a histeria fricciona a maestria” (Féral, 2013, p. 95). Um corpo que, como sugere a mesma autora, não é só performance, mas semiotiza tudo o que o rodeia – o espaço e o tempo, a narrativa e os diálogos, a cenografia e a música, a iluminação e os figurinos – e cria a teatralidade em cena. É também a disposição desse corpo colocado em jogo, a partir de regras que não necessariamente atendem àquilo que existe fora da diegese narrativa, que torna possível a teatralidade.

O jogo, inclusive, é, nas palavras de Féral (2013), uma noção fundamental para o entendimento da teatralidade. Na perspectiva de Johann Huizinga (1951, p. 35 *apud* Féral, 2013, p. 95), um dos principais autores a pensar essa noção, o jogo seria “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”. Presente não somente nas práticas humanas, mas também nas práticas de outros animais, o jogo ultrapassaria a realidade física, oferecendo condições para a criação de uma realidade particular, ou seja, a realidade do próprio jogo. Essa realidade, além de temporária, caracteriza-se também pela sua fragilidade, afinal ela pode ser interrompida a qualquer momento. Além disso, em boa parte dos casos, há também no jogo uma busca pelo prazer e pelo divertimento sem nenhuma outra finalidade além dessa procura. Nas palavras de Huizinga (2000, p. 06), “o divertimento do jogo, resiste a toda análise e interpretação lógicas. (...) Encontramo-nos aqui perante uma categoria absolutamente primária da vida, que qualquer um é capaz de identificar desde o próprio nível animal”. Por isso mesmo, o autor considera a própria existência do jogo como “(...) uma confirmação permanente da natureza supralógica da situação humana” (Huizinga, 2000, p. 07).

Numa ligação mais direta com as artes da cena, para Féral, o jogo seria uma maneira de entender a atitude consciente do performer de realizar, no aqui e agora de um espaço, que não o cotidiano, gestos fora da vida corrente. É justamente nesse espaço, reconhecido como “fora da vida corrente”, onde, acredito, é possível pensar a ludicidade e a dimensão ficcional como práticas da performance musical. Seria justamente essa suposta ludicidade, entendida

como possibilidade de “brincar”, de se divertir, mas também de (re)inventar o próprio corpo no jogo estabelecido pela cena, que abriria caminho para a reflexão sobre como a ficção e a fabulação poderiam fazer parte desse desenho.

Mesmo que diferente da prática do ator, penso, por exemplo, que em cada canção o intérprete coloca um registro musical específico, como se atendesse a um certo personagem ou mesmo ao eu lírico da canção. Através disso, imagino que esse intérprete possa experimentar uma espécie de desprendimento de si, que, usando as palavras de Féral (2013, p. 93), “(...) explora o seu avesso, seu duplo, seu outro a fim de fazê-lo falar”. É isso o que pressuponho que esteja contido na fala de Gal quando diz que conheceu “a magia da coisa do ator”. É isso o que também penso quando ela fala na mesma entrevista que, ao cantar, toma a música para si, interpreta à sua própria maneira<sup>79</sup>, o que, além de ser uma forma de compor, parece ser também uma forma de encenar. Assim, constitui-se uma vida paralela e efêmera própria do espaço da performance, que, mesmo em meio às diferenças, parece-me ter similaridades com a dinâmica de encenação no teatro, relação essa que tanto pode existir com base na intenção de quem atua quanto a partir do olhar que enquadra a cena como teatral.

Mas, se parto do corpo cênico para pensar nessas relações, é preciso também considerar o planejamento performático, as decisões que são tomadas para que a ação aconteça do modo como aconteceu. Nesse sentido, imagino Gerald Thomas dando indicações cênicas a Gal. Avaliando sua postura, seus gestos, suas expressões, prescrevendo maneiras de se encenar um gato. Orientando, possivelmente, que figurino ela deveria usar. Definindo a melhor luz, o melhor cenário e a disposição de cada corpo no palco. Esses pequenos detalhes, parece-me, precisam ser considerados quando a encenação é o ponto de interesse da análise. Essa seria uma espécie de investigação capaz de jogar luz sobre o que acontece também antes da performance em si.

Algo que ganha contorno mais sólido se pensado em conjunto com a análise genética<sup>80</sup> (Machado de Azevedo, 2009) circunscrita à representação, tomada aqui como uma inspiração. A análise genética trata-se de um campo teórico-metodológico que busca investigar as origens de um texto dramático, por exemplo, tentando buscar nele detalhes, rascunhos, histórias sobre sua feitura. Na relação com a música, esse processo seria feito, 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. Esse

<sup>79</sup> Apontamento semelhante ao que foi feito por Ney Matogrosso, mencionado em tópico anterior.

<sup>80</sup> Exercício que tem sido brevemente incorporado nesta tese por meio das percepções relatadas pelos cantores sobre a prática da interpretação musical.

processo, quando pensado para além do texto dramático – que, no caso da performance musical, poderia ser entendido como a canção –, também daria a ver a chamada análise genética da representação, vertente que mais diretamente interessa a este trabalho:

No campo teatral, os rascunhos textuais podem, certamente, ser estudados independentemente da representação, mas eles só encontram seu verdadeiro sentido no jogo de vai e vem entre a cena e o texto. Em oposição à análise genética dos textos propriamente dita, a análise genética da representação não pode ser realizada sem o estudo das relações entre o texto e a cena, mostrando como as modificações trazidas ao esboço textual condicionam o trabalho cênico e como esse último, por sua vez, interfere no texto e interage com ele. (Féral, 2013, p. 70).

É costumeiro, como vimos através do exemplo de Gal Costa, que os artistas falem de seu processo criativo em entrevistas, jogando luz sobre a composição não só de um álbum musical, mas também do show, do videoclipe e de toda a imagética articulada à música. Assim, olhar para essas pistas também nos ajudam a conhecer, imaginar ou conjecturar sobre os impulsos e pontos de partida internos que criam os gestos, movimentos e expressões que se apresentam (Machado de Azevedo, 2009). Ou seja, a análise genética da representação, pelo menos do modo como pensada aqui, oferece condições para se investigar o processo inventivo desses corpos. E, além disso, cede espaço também para que o artista possa falar em primeira pessoa sobre sua obra. Embora esses discursos devam ser entendidos a partir de um caráter especulativo e, portanto, serem passíveis de questionamento, dar vazão a essa escuta contribui para que a análise considere também a dinâmica de planejamento performático e o olhar que se tem para esse resultado ao longo do tempo. Ou seja, como esse processo de criação artística é e será narrado.

Gal Costa, por exemplo, continuou falando por anos sobre a abertura do show *O sorriso do gato de Alice*. Quando completou 50 anos de carreira, época em que lançou o disco *Estratosférica* (2015), a cantora concedeu uma entrevista aos jornalistas Guilherme Genestreti e Silas Martí, da Folha de São Paulo, e rememorou o show de 1994. “Era ousado porque eu mostrei os seios entrava no palco como um gato. Era muito estranho e bonito. As pessoas se incomodaram porque queriam que eu entrasse como uma diva” (Costa, 2015). Diva que, na mesma entrevista, ela fez questão de pontuar que continuava a ser quando perguntada sobre a permanência de uma aura diva tropicalista, que seguia associada à sua imagem mesmo com o passar dos anos: “O que eu posso achar? Eu sou. Não é que chego em casa e me acho uma diva, mas essa imagem é verdadeira” (Costa, 2015). Por fim, ao falar sobre uma outra imagem a ela associada, a de libertária e hedonista, que se contrapunha ao fato de não deixar a vida

peessoal transparecer, a cantora foi categórica: “Minha vida pessoal interessa a mim, não a ninguém. O que interessa às pessoas é o meu canto, meu trabalho” (Costa, 2015).

Gata, diva e hedonista no palco, fora dele, Gal poderia ser também todas essas coisas ou nenhuma delas. Permanece, dentre outros tantos, o rastro de quem ela era quando, estabelecida a clivagem entre os espaços, seus gestos e sua voz guiavam o público para um outro lugar. O lugar que a performance musical funda à medida em que acontece.

A insegurança de Elis só tem igual na própria definição que ela fez para mim um dia: “Comigo é simples, eu divido tudo: minhas roupas, meus amigos... Mas o meu palco, esse não divido”. Era, talvez, o único lugar onde ela se sentia dona da situação (André Midani, produtor musical, em entrevista sobre Elis Regina. Ver: Echeverria, 1994, p. 102).

Nos bastidores, o nervoso foi tanto que o nariz jorrou quantidades alarmantes de sangue. O vestido ficou manchado e Elis entrou em cena disfarçando, enrolando a saia da frente. Tinha acontecido o que viria a acontecer inúmeras outras vezes. Sempre na rádio. Só na hora de entrar no palco. Até o fim da vida, tímida e insegura, Elis ficava insuportável antes de entrar em cena. A mesma insegurança, o mesmo medo de errar, a mesma fobia de não ser perfeita. (Echeverria, 1994, p. 31).

[O cantor] não deixa de ser um ator que se usa como instrumento para colocar perante o público a voz musicada, o canto. Não é a prosa, é a melodia e o verso sendo dito. (Regina, 1982).

## 4.1 INVESTIGANDO A PERFORMANCE MUSICAL

### 4.1.1 Um relato: o corpo televisivo de Elis Regina

O vídeo começa com Kalil Filho, apresentador da TV Excelsior, chamando ao palco a cantora Elis Regina para cantar a música *Arrastão* (1965), composta pela parceria entre Vinícius de Moraes (letra) e Edu Lobo (melodia). Trata-se da conhecida apresentação<sup>81</sup> da cantora no 1º Festival da Música Popular Brasileira, em que ela interpreta a canção vencedora daquele primeiro ano do formato. A imagem em preto e branco revela, primeiramente, a orquestra ao fundo, algumas decorações compondo o cenário e a cantora parada à frente do microfone. A escuridão do palco não permite que se veja detalhes de Elis Regina, que se prepara para cantar, enquanto a orquestra introduz a música. A câmera, então, dela se aproxima, a luz deixa ver a cantora sorridente, com os braços abertos, enquanto canta “Eh! tem jangada no mar / Eh! eh! eh! Hoje tem arrastão”, os primeiros versos da música. Os movimentos da câmera, em zoom in e zoom out, vão acompanhando os movimentos da cantora em sintonia com o ritmo da melodia. Alguns ruídos na imagem me lembram de que se trata de uma transmissão feita há quase 60 anos, vista, agora, a partir de uma publicação feita por um grupo de fãs da cantora na plataforma Youtube. A voz de Elis Regina, embora tome todos os cantos do meu quarto, não passa de um registro. Um registro que ainda assim permanece vivo e passível de ser relido. Permanece na condição de acontecimento, o que possibilita que Elis imponha sua presença de palco, enquanto cria, na relação com o espectador, um efeito de presença.

A melodia entra numa crescente, Elis vai atingindo as notas mais altas, enquanto abre os braços de maneira cada vez mais rápida e dramática. Enquanto penso em como devo descrever essa cena, levanto eu mesma os meus próprios braços talvez numa tentativa de compreender, somaticamente, esse movimento e como ele parece, por si só, elevar o corpo numa relação com a elevação da canção e dos agudos de Elis. A câmera, que estava afastada, repentinamente se aproxima, em close-up, enfatizando as expressões da cantora, construindo a sensação de proximidade e intimidade. Mas é o movimento de seus braços que mais marca a performance (figura 23 e 24). O movimento, que parece fazer Elis nadar no ar ou mesmo se mover como as hélices de um helicóptero<sup>82</sup>, é fruto dos ensinamentos do coreógrafo Lennie Dale, com quem a cantora aprendeu a usar mais o corpo enquanto cantava (Echeverria, 1994). Até então, Elis tinha dificuldade com a presença de palco. Foi no encontro com o coreógrafo

<sup>81</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KfP7oVwHI7c>. Acesso em: 24 abr. 2024.

<sup>82</sup> O que fez a cantora ganhar os apelidos de “Hélice Regina”.

no Beco das Garrafas<sup>83</sup> que aprendeu a tentar desenvolver essa parte de sua performance. Ronaldo Bôscoli, produtor musical e parceiro de Elis, achava aquela *natação* um tanto ridícula, mas o produtor Luís Carlos Miele, também envolvido na direção dos shows da cantora, discordava, chegando a declarar: “deixa, Bôscoli, assim ela enterra a Bossa Nova de vez” (Echeverria, 1994). Desde a apresentação de *Arrastão*, Elis parecia deixar claro que a dramatização seria parte inegociável de sua interpretação musical.

Figuras 23 e 24 - Elis Regina durante a execução da música *Arrastão*, em 1965.



Fonte: Captura de tela do vídeo.

Voltando à apresentação, em dado momento, a melodia se torna mais serena, quando a cantora entoia os versos que pedem bênçãos a Santa Bárbara. Nesse ponto, é a expressão de Elis, seu rosto se reconfigurando na súplica do personagem da canção (figura 25) e sua voz,

<sup>83</sup> Travessa do bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro, que abrigava um conjunto de casas noturnas nos anos 1950 e 1960.

embargada, acompanhando essa transição entre ela e esse outro, que parece indicar um deslocamento dela para o personagem. É como se ali, com muita clareza, ela seguisse as indicações dramáticas do texto, declamando-o sem qualquer suposto excesso interpretativo, assumindo de fato a identidade e os sentimentos do eu lírico.

Mas esse momento é finalizado quando ela desvia o olhar para o lado, fazendo uma nova transição, que volta à eloquência, aos agudos e aos gestos mais amplos da primeira parte da canção. Volta, inclusive, a sorrir e a ter a câmera muito perto de si, enquadrando sua expressão. Os braços de Elis, nesse momento, parecem emular o ato dos pescadores de jogar e resgatar a rede do mar ou mesmo encenar o movimento das ondas. Todos os seus movimentos e a maneira como canta parecem refletir o texto e a sonoridade da canção, inclusive os momentos mais dramáticos (figura 26). Por fim, ela termina de braços abertos e erguidos e mais um close-up mostra a sua expressão de choro ao fim da canção. O vídeo termina bruscamente nesse momento.

Figura 25 e 26 - Elis Regina encenando o eu lírico da canção.



Fonte: Captura de tela do vídeo.

Apesar da distância temporal, essa performance de Elis segue sendo rememorada com relativa frequência porque, além de sua beleza, ela é apontada como o marco de um certo estilo de canto na música popular brasileira que retomava, em alguma medida, o drama do canto das cantoras de rádio, mas na televisão. Marcado pelo volume intenso da voz e os gestos explosivos, o estilo de Elis se diferenciava em grande medida dos vocais e gestos contidos e intimistas da bossa nova. Por conta disso, essa apresentação causou bastante furor, gerando opiniões divergentes, desde estranhamento até admiração, por parte dos músicos da época. Mas, para além de inaugurar esse estilo de canto e de apresentação, Elis Regina também abria as portas para o que o poeta Augusto de Campos identificou como sendo a primeira cantora produzida pela televisão brasileira.

Essa ideia também vai aparecer nos escritos de Caetano Veloso ao comparar as dramatizações das intérpretes Maria Bethânia e Elis Regina em suas respectivas execuções musicais: “(...) ao contrário do que acontecera com Bethânia, com Elis o drama e os grandes gestos voltavam à MPB via televisão e não via teatro. Ela possuía uma voz limpa e brilhante, e sua segurança em termos musicais impressionava” (Veloso, 2017, p. 144). Por conta desse surgimento na televisão, de ter sido em algum nível produzida por ela, Elis Regina tornou-se o tipo de artista de quem “a câmera gosta”. Sua música sempre esteve associada à sua imagem, aos seus gestos expressivos e ao seu modo intenso de interpretar canções. Nas palavras de Veloso, com a apresentação de *Arrastão*, a cantora acabou criando em certa medida um formato de performance musical televisivo:

O modo como Elis a apresentou na TV - pontilhada de convenções rítmicas que ela frisava com movimentos de quase-dança excessivamente destros, e a que não faltava um triunfal desdobramento de andamento no final – talhou um estilo tremendamente eficaz de apresentação de música sofisticada na TV que fez dela uma grande estrela de massas com alta respeitabilidade técnica. (Veloso, 2017, p. 145).

Por conta disso, tornou-se bastante costumeira a tendência de se pensar a performance de Elis Regina em diálogo com a TV, seja para analisar a performance musical dela, seja para pensar o gênero televisivo que tem nela um ator importante. Em todo caso, a encenação de Elis e a sua clara preocupação com a interpretação do texto da canção, faz com que a dimensão ficcional de sua performance acabe se sobressaindo seja qual for o ponto de partida. Em estudo no qual investiga, por meio da semiótica, a produção televisiva de Elis Regina, Alexandre Rocha da Silva comenta sobre o teor ficcional das performances da artista. Ao

trabalhar com os planos de realidade televisiva<sup>84</sup> elaborados por Elizabeth Duarte<sup>85</sup> (2004, *apud* Rocha da Silva, 2006), ele menciona a supra-realidade, que assume o princípio ficcional como elemento ordenador:

Em se tratando de Elis, tornam-se aqui pertinentes aqueles traços genuinamente televisivos, em que o ator social se expressa como personagem ficcional. Elis nos anos sessenta e setenta caracterizou-se como intérprete para além de cantora. Suas aparições televisivas eram fortemente marcadas pelas características dos personagens musicais que representava. Os gestos fortes de *Arrastão* desenhavam o trabalho dos pescadores; a expressividade facial apresentada em imagens-afecções em *Canto de Ossanha* repercutia no modo como a música era cantada, comprometendo inclusive a delicadeza da canção de Baden Powell e Vinícius de Moraes; as lágrimas em *Atrás da Porta* realizavam o projeto estético da televisão como melodrama. (Rocha da Silva, p. 49, 2006).

Assim, fica claro que a performance de Elis Regina, independente do ponto de partida da análise (seja o de Veloso, numa perspectiva mais atrelada à música; ou seja o de Rocha da Silva, mais vinculado à TV e à semiótica) é costumeiramente enquadrada a partir da teatralidade. E isso não está apenas na construção do olhar do espectador que a ela impõe o lugar de representação, mas na maneira como ela, articulada às práticas televisivas, guia a sua performance por esse caminho. Opta pela representação. Nesse sentido, como poderíamos encontrar maneiras de, ainda a partir da classificação “performance musical”, definir as particularidades da encenação de Elis Regina? O que difere espetáculo musical, show ao vivo, show ao vivo gravado, show televisivo e tantas outras definições que existem para demarcar as especificidades de cada formato? E, por outro lado, que vínculos ainda são capazes de uni-los na mesma categoria de performance musical? Tentando olhar para essas questões, mais uma vez sem o objetivo de necessariamente respondê-las, penso nas linhas que se seguem sobre as performances musicais e as convenções que as criam e a elas se articulam dando-lhes sentido. Começo com uma pergunta ampla e ao mesmo tempo básica: afinal, o que é a performance musical?

#### 4.1.2 Por uma definição de performance musical

Para falar sobre aspectos cênicos em performances, eu poderia ter escolhido performances de qualquer tipo. Há, no entanto, um motivo especial para a minha opção pela performance musical: a perspectiva de que o corpo nas performances musicais é construído também pela música e a música, por sua vez, também é construída a partir do corpo, de

<sup>84</sup> Ele menciona 3 planos: meta-realidade (correspondência entre o real e o discurso); supra-realidade (compromisso apenas com a realidade interna) e para-realidade (relação de substituição/equivalência entre o real e o discurso)

<sup>85</sup> DUARTE, Elizabeth Bastos (2004). *Televisão: ensaios metodológicos*. Porto Alegre: Sulina.

maneira que a sonoridade não seria apenas mais um elemento ao qual se atentar, mas um elemento definidor da própria experiência cênica. Embora existam muitos trabalhos discutindo por diferentes perspectivas o som, a música, a canção e a voz, o exercício que pretendo fazer neste estudo, com o respaldo teórico de algumas dessas ideias, é o de resgatar de um modo um tanto intuitivo a relação que supostamente se estabelece entre esses aspectos e o corpo na produção cênica das performances musicais. Para isso, vou ao encontro daquilo que é mais básico nessas práticas e, por isso mesmo, mais amplo. O que naturalmente envolve outros campos e perspectivas de estudo.

Na área da Musicologia, por exemplo, existem várias pesquisas interessadas na investigação dos aspectos cênicos em práticas musicais. Um dos desafios para a consolidação desse interesse está nas várias nomenclaturas existentes para defini-lo. Em estudo bibliográfico sobre o tema, o pesquisador em musicologia Daniel Lemos Cerqueira (2022) aponta para uma confusão existente entre o termo *performance musical* e seus supostos correlatos: práticas interpretativas, execução musical, criação e interpretação em música e processos criativos. O autor opta pelo uso de “práticas interpretativas” considerando que essa é a expressão mais recorrentemente utilizada pelos estudos atuais de música para ressaltar a subárea a qual se destina. Já os estudos do musicólogo Gustavo Bonin apontam para a chamada “música cênica”, uma prática artística, segundo ele, que se constitui na interação entre presenças musicais e cênicas orientadas por uma regência musical de base (Bonin, 2018; 2019). Mas há também trabalhos de música que optam pelo uso da expressão *performance musical*, como é o caso da pesquisa do musicólogo Caio Victor de Oliveira Lemos (2021), na qual se dedica a pensar a *performance musical* como objeto de estudo.

Em todos esses casos, repete-se a tendência de maior atenção ou exclusividade dada à *performance* de artistas instrumentistas, em especial à música de concerto, o que se justifica considerando a área em que esses trabalhos estão inscritos. Ainda assim, é possível notar uma similaridade de interesses entre o que essas pesquisas procuram entender e aquilo o que tenho tentado traçar nesta tese. De modo geral, todas elas reconhecem e destacam o caráter cênico das performances musicais. Cerqueira (2022) salienta a articulação com o campo da arte como maneira de pensar, dentre outras coisas, o conhecimento incorporado como parte da prática dos instrumentistas. Bonin (2019) aponta para o interesse numa certa “visualidade” ou mesmo “teatralidade” na música contemporânea, que ele vai chamar de presença cênica. Já Lemos (2021) frisa o caráter sincrético do ato performático na música que une a própria música à gestualidade e demais elementos sonoros e visuais para sua composição:

Numa performance, o intérprete não se vale apenas de escolhas estritamente musicais. Ao lado dos sons, ele possui diversas outras possibilidades de linguagens à sua disposição. Dessa forma, poderíamos falar de gestos corporais, expressões faciais, roupas, postura etc., elementos presentes numa performance e potencialmente carregados de sentidos. (...) Dito de outra forma, numa performance musical estão em jogo outros elementos, para além dos sons musicais, que também compõem a completude de uma realização musical. Naturalmente, esses elementos podem ser construídos propositalmente ou à revelia do intérprete, mas mostram-se materialmente representados no enunciado musical. (Lemos, 2021, p. 334).

Tanto no trabalho de Bonin quanto no de Lemos, há um reconhecimento, inclusive, de que, na medida em que música e traços cênicos se misturam na performance, um vai ajudando a compor o outro, de maneira similar ao que destaco quando digo que, na performance musical o corpo do artista compõe a música que se ouve e a música compõe o corpo do artista que se vê. Mas vale ressaltar que Bonin vai pensar nessa relação de maneira quantificável (quanto mais presença cênica, menos presença musical) e Lemos de modo qualitativo (a presença cênica pode intensificar a presença musical e vice-versa). Ainda assim, Lemos salienta que a linguagem musical continua sendo a matriz do ato performático, mas com algumas ressalvas:

(...) ao separarmos os elementos sonoros musicais das outras manifestações, por exemplo, ainda assim podemos ter um objeto que forme um todo de sentido, como é o caso de gravações de áudio. O inverso não se sustentaria, isto é, retirar o áudio de uma realização musical, restando apenas os elementos visuais, e tratá-lo enquanto um objeto autônomo. Por outro lado, reconhecem-se performances musicais em que o aspecto sonoro está no limiar. E, assim, mesmo esse critério pode encontrar seus limites. (Lemos, 2021, p. 339).

Sem o interesse de oferecer uma resposta quantificável ou avaliar a intensidade de cada uma dessas supostas presenças, opto por pensar a presença cênica nas performances musicais já como encontro entre o que se poderia reconhecer como cênico e o que poderia se reconhecer como musical. Ou seja, não acredito numa separação entre as partes, a presença cênica nas performances musicais, no meu entendimento, já nasce a partir dessa junção. Por outro lado, em concordância com o que Lemos destaca, acredito que, no caso das performances musicais, parece ser a música o elemento que abre caminho para a teatralidade – seja ela fruto do olhar de quem vê ou parte do propósito de quem atua. Nesse sentido, é como se a música fundasse o jogo cênico, fundasse o espaço em que a dimensão ficcional é ordenadora dos acontecimentos. Afinal, é também o texto da canção, para além da sonoridade, que vai indicando certas possibilidades cênicas para o intérprete da música, como vimos no relato da performance de Elis Regina cantando *Arrastão*. É preciso atentar, inclusive, para o

fato de que a sonoridade, por si só, tem o poder de criar uma certa dramaticidade, um “clima”, uma “atmosfera” capaz de fundar o jogo cênico, capaz de possibilitar o enquadramento da teatralidade. Capaz, ainda, de costurar os efeitos de presença e sentido que se inscrevem na experiência estética. Assim, atentar para essas nuances trata-se de um exercício de percepção estética da performance musical.

Mas, para além da Musicologia, é possível apontar para uma preocupação quanto à relação entre o cênico e o musical no próprio teatro, sobretudo a partir do teatro musical, e também dos musicais no cinema. Sobre o primeiro, Patrice Pavis salienta que “o teatro musical é um vasto canteiro de obras onde se experimentam e se testam todas as relações imagináveis entre os materiais das artes cênicas e musicais” (Pavis, 2007, p. 392). Essa forma de teatro possibilita que texto, música, dança e encenação visual se encontrem, mas sem “integrá-los, fundi-los ou reduzi-los a um denominador comum (como a ópera wagneriana) e sem distanciá-los uns dos outros (como as óperas didáticas de Kurt Weill e B. Brecht)” (Pavis, 1007, p. 392). Correlacionado tanto à ópera quanto ao cabaret, o teatro musical tem como principais pontos de referência a Broadway, em Nova York, e o West End, em Londres. No Brasil, esta modalidade costuma ser reconhecida como teatro de revista, e dele são descendentes alguns artistas da música popular, tais como Ney Matogrosso.

Já nos filmes musicais, derivados do teatro musical, a preocupação acaba sendo similar, mas com o adendo de ser feito para a câmera. Toda a encenação e a construção musical se dá mediante os próprios recursos utilizados pelo cinema, que vão desde a gravação e a edição de cenas, até à produção de audibilidade feita via dublagem (ou seja, com atores dublando o canto, previamente gravado, executado por eles mesmos ou por cantores contratados para essa função). Assim, os próprios recursos cinematográficos estabelecem um tipo de relação entre encenação e música/audibilidade que torna ainda mais complexa a articulação entre canto e fisicalidade. Como bem esclarece Andrade Lima, desde o primeiro momento do cinema sonorizado,

(...) as técnicas de sincronia possibilitavam que atores estabelecessem outras relações com as vozes cantadas que não as vinculadas diretamente à fisicalidade do ato de cantar. Isso porque tanto aqueles que dublavam as próprias vozes quanto os que dublavam vozes de outros cantores estavam, de toda forma, performando pela dublagem – informando-se gestualmente pela audibilidade dos sons vocais pré-gravados e por outras possibilidades gestuais que surgem pelo dispositivo de playback. Marilyn Monroe, por exemplo, mesmo ao performar músicas com sua própria voz, frequentemente apresenta gestos orais que se aproximam do sussurro, ainda que por vezes seus sons se tornem mais potentes, gerando dissociações entre voz e gesto visível. (Andrade Lima, 2023, p. 95).

Isso se difere em grande medida de um show ao vivo ou ao vivo gravado em que a música é de fato cantada no momento da performance. Ainda assim, tanto as pesquisas sobre musicologia quanto essa breve consideração sobre os musicais no teatro e no cinema demonstram que há um vasto caminho investigativo que pode caber na categoria performance musical. Na tentativa de fazer um recorte, busco concentrar-me sobretudo nas performances em que há canto e/ou interpretação de canções por parte de artistas da música popular brasileira, como venho apontando ao longo do trabalho a partir de breves relatos. Destaco, sobretudo, aqueles artistas mais inclinados para a arte dramática (caso de Maria Bethânia e Elis Regina, por exemplo), mas sem esquecer que mesmo os artistas que atuam de modo mais contido em suas respectivas performances também participam dessa relação entre encenação e música. Da mesma forma, como veremos mais adiante, também abro espaço para pensar em algumas performances de Carmen Miranda em filmes musicais. Essa escolha se dá considerando que, além de atriz, Miranda também era cantora. Assim, a análise de sua performance como atriz abre caminho para considerações em torno de sua presença cênica não só no cinema como também em shows, bem como pode elucidar essas mesmas fronteiras borradas nas práticas de outros artistas. Além disso, partindo da perspectiva anteriormente citada de Andrade Lima (2023), esse exame daria a ver os momentos em que Miranda dublou a si mesma, o que complexifica a relação entre voz e fisicalidade.

Para além dessas considerações, ressalto mais uma vez que essa dimensão ficcional também parte da consideração do texto da canção. Assim, levo em conta as distintas personas em jogo na performance musical, como atestam os estudos de Simon Frith (1996). Afinal, estamos falando de uma prática em que: 1. há alguém, com uma biografia particular, que canta; 2. há a persona que possivelmente esse alguém encena durante a canção provavelmente a partir daquilo que a letra e a melodia sugerem; 3. há o próprio eu-lírico da canção e 4. há, ainda, aquilo que o público especula que está sendo performado/executado/dito com base num conhecimento prévio sobre o artista ou até mesmo a partir de sua própria imaginação, vinculada ou não às suas experiências pessoais, em conexão com a música. Essa complexidade de personas e trânsitos possíveis entre o que é cantado, performado e visto também é um ponto importante na construção cênica, além de ser também, por seu próprio caráter deslizante, um ponto incerto e, portanto, impossível de ser de todo capturado.

De modo parecido, considerar a dimensão da voz a partir de uma incerteza que, por sua vez, constrói certezas sobre o corpo, também aparece como um ponto de atenção. Apesar de ser frequentemente trabalhada à parte do corpo, como sugere Andrade Lima (2020, p. 32), é preciso entender a voz como elemento que participa do movimento corporal e, mais que

isso, como elemento capaz de construir corpos. Argumenta o autor que, “mesmo processada, transformada e reproduzida, uma voz ainda mantém alguma relação com o corpo que a originou e, em último caso, informa as pessoas que a escutam sobre os vestígios audíveis deste outro corpo (e de como ele é imaginado pelo ouvinte)” (Andrade Lima, 2020, p. 32). Essa capacidade imaginativa e até mesmo a noção de que a voz também pode ser manipulada e/ou executada de diferentes maneiras e em diferentes tons na canção também participa diretamente da construção de personas e personagens nas práticas de canto e do consequente processo de encenação. Como mostrado durante a descrição da performance de Elis Regina, é sobretudo a sua voz, o seu modo de cantar, de variar entre graves e agudos, de colocar alegria ou dramaticidade em determinados trechos, que ajudam a construir sua interpretação da canção. Assim, para além de falar sobre a voz, estamos falando de gestos vocais (Andrade Lima, 2023), gestos que ajudariam no processo de deslocamento previsto pela teatralidade.

Por último, como disse no início deste tópico, música e corpo se constroem mutuamente durante as performances musicais. A maneira como, por exemplo, Elis Regina na apresentação de *Arrastão* faz seus movimentos se integrarem à canção de maneira que a própria canção fique marcada por esses movimentos, evidencia essa possibilidade de ligação entre essas duas instâncias e da constituição de marcas gestuais e expressivas criadas durante a própria performance. Apesar da efemeridade daquele momento, esses gestos e expressões podem ter o poder de marcar de modo duradouro a canção, como é também o caso da apresentação de *Arrastão*, geralmente lembrada pelos movimentos dos braços da cantora. Ainda que esse seja um debate que envolve as relações particulares que cada pessoa cria com a canção e com a performance, e represente, assim, mais um coeficiente de incerteza, parece-me que é justamente esse caráter impreciso, nascido de um recorte de impressões, que torna esse tipo de investigação frutífera.

Tudo isso me faz pensar no caráter inventivo e impreciso da performance musical e em especial do ato de cantar. Cantar, numa performance musical, não seria apenas atuar, como se atua no teatro. Não seria também somente como relatar um acontecimento baseado nas vivências extra palco do performer. Seria, talvez, criar a partir do sentimento da canção e da sonoridade da música uma certa vivência afetiva e gestual. Vivência essa que se expressa através do corpo que canta e que transmite via performance esses sentidos e sensações para os corpos que assistem e performam junto com ele o sentimento da canção. Mesmo quando há diferentes leituras e afetos em circulação nesse compartilhamento – afinal, é uma transmissão opaca –, ainda assim, é como se performers e espectadores se conectassem através da música. Talvez seja esse sentimento de integração ou o mero prazer da escuta que sejam responsáveis

pelos momentos de intensidade sobre os quais Gumbrecht (2010) fala. Caetano Veloso, acredito, de alguma forma fala sobre isso quando descreve na canção *Genipapo Absoluto* (1989, composta pelo próprio Caetano) o que seria o ato de cantar: “Cantar é mais do que lembrar, é mais do que ter dito aquilo então. Mais do que viver, do que sonhar. É ter o coração daquilo”.

#### 4.1.3 Convenções de gênero musical articuladas às convenções sociais

Como frisa Paul Zumthor (2012), a performance se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional: “(...) ela aparece como uma ‘emergência’, um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo em que nele encontra lugar. Algo se criou, atingiu a plenitude e, assim, ultrapassa o curso comum dos acontecimentos” (Zumthor, 2012, p. 31). Assim, a performance possui regras e limites próprios, instituídos a partir do jogo que ela inaugura, mas baseia-se também em valores e referências culturalmente inscritos. Reproduzem, questionam, discutem e/ou ressignificam convenções sociais, de gênero musical e até mesmo de linguagem artística (ao amalgamar, por exemplo, o cênico e a música numa mesma elaboração performática). Assim, mesmo que a pesquisa não tenha como foco discorrer com afinco sobre essas relações entre as performances musicais e seus contextos mais amplos, faz-se necessário pensar nesse tipo de performance considerando também essas narrativas.

Afinal, como o ponto de partida é o corpo, ainda que o corpo pensado como objeto de expressão artística, é preciso considerar como esses corpos-artistas estão culturalmente inscritos para além da cena em si mesma. Isso reverbera na construção dos próprios gêneros musicais e influencia no tipo de encenação criada no palco. Assim, ao considerar esse ponto, não podemos deixar de levar em conta que Elis, como uma mulher branca, jovem, gaúcha e cantando MBP, um gênero majoritariamente embranquecido e elitizado, tem a sua própria construção cênica e midiática influenciada por esses recortes.

Muitas pesquisas recentes de Comunicação, em especial aquelas dedicadas a pensar as relações entre comunicação e música, partem da análise cultural dos fenômenos de música tendo como foco a discussão dos pilares (gênero, classe, raça e nação, dentre outros) dos Estudos Culturais, mesmo que não estejam diretamente filiadas a essa disciplina. É o caso de pesquisas como a de João André Alcântara (2021)<sup>86</sup>, que aborda as relações entre o gênero sertanejo e a identidade de gênero das cantoras desse estilo musical; Morena Melo Dias

---

<sup>86</sup> ALCÂNTARA, João André. **Performatividades do Sertanejo Universitário**. 2021. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2021. Disponível em <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/41368>. Acesso em: 29 jan. 2024.

(2021)<sup>87</sup>, que se preocupa em traçar relações entre gênero musical e identidade de gênero; Henrique Tenório (2022)<sup>88</sup>, que aborda as relações entre raça e gênero no funk brasileiro; e de Mariana Lins Lima (2023)<sup>89</sup>, que discute os incômodos em torno do envelhecimento na música pop, só para citar algumas.

Apesar deste trabalho não ter como foco a discussão dessa articulação, esses marcadores culturais e sociais emergem da própria performance, emergem dos corpos que se apresentam, de modo que traçar qualquer tipo de discussão dessa natureza inevitavelmente os traz à tona. Afinal, esses aspectos estão na base da própria construção performática. Por mais óbvio que isso pareça (sobretudo porque, como veremos mais adiante, é parte imprescindível das análises do capítulo seguinte), acredito ser importante fazer essa ênfase considerando, especialmente, que muitos estudos de musicologia que se interessam pelas práticas interpretativas ou mesmo pela discussão da presença cênica, e também muitos estudos ancorados nas dinâmicas teatrais da encenação tendo como ponto de partida o corpo do ator passam ao largo dessas nuances performáticas.

Por outro lado, é importante destacar também que esses marcadores não são necessariamente definidores do tipo de encenação que se apresenta. Digo isso considerando que essas marcações não necessariamente representam amarras às quais a encenação do artista deve ou precisa se ater. Esse entendimento está na própria definição de gênero musical que ancora toda a discussão deste trabalho. Entendo os gêneros musicais a partir do modo como Janotti Jr. e Pereira de Sá (2019) pensam essa expressão não como categorizações homogeneizantes, mas 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. e Pereira de Sá, 2019, p. 131). Assim, os gêneros musicais, apesar de estabelecerem certas balizas, algumas delas diretamente associadas aos marcadores sociais, também permitem que os artistas construam suas assinaturas específicas. Bem como, em processo de encenação ao longo de anos de carreira, possam passear por diferentes maneiras de estar no palco.

Nesse sentido, para pensar a encenação nesses contextos, vale considerar tanto a assinatura do artista – entendendo essa expressão como aquilo que ele constrói cenicamente

<sup>87</sup> DIAS, Morena Melo. **Eu aceito o lacre em minha vida?** Articulações entre identidade de gênero e gênero musical a partir da Geração Lacre. 2022. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2022.

<sup>88</sup> TENÓRIO, Winglison Henrique do Nascimento. **Que branco é esse no funk?:** investigando a branquitude no funk brasileiro. 2022. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/50242>. Acesso em: 29 jan. 2024.

<sup>89</sup> LIMA, Mariana Lins. **O envelhecimento feminino como incômodo na música pop.** 2023. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2023.

de maneira a lhe caracterizar –, como também apontar para o horizonte de expectativas configuradas pelo gênero musical, em suas relações sociais e culturais, ao qual a música está vinculada. No caso da MBP, como enfatiza Thiago Soares:

Canções integrantes da chamada Música Popular Brasileira (MPB), certamente, apresentarão uma modulação de voz mais “ouvida” que os instrumentos. É uma das convenções deste gênero, a forte presença da letra e da ênfase no que é dito, ressaltando, portanto, a relevância da aparição do vocal do artista. (Soares, 2013, p. 162).

Além disso, é importante apontar que os gêneros musicais também parecem instituir certos regimes coreográficos, tal como atenta Mario Rolim (2023), ao pensar em alguns regimes coreopolíticos do rap. Esses regimes envolvem o reconhecimento de um conjunto de expectativas coreográficas e gestuais que ajudam a sustentar as diferenças e os discursos de autenticidade que envolvem cada uma das demarcações de gênero musical de maneira não apenas meramente estilística, mas também política. No caso da apresentação de Elis Regina, é costumeiro que essa performance seja lembrada justamente pela cisão que ela propõe com relação ao modo de se portar no canto da música popular brasileira. Como já mencionado, em lugar dos gestos contidos e intimistas do projeto estético da bossa nova, a cantora entrega dramaticidade, gestos explosivos, vocais intensos e uma clara preocupação com a própria presença de palco. Essa sua disposição acaba instituindo um novo jeito de estar naquele espaço, uma nova postura possível de se aparecer na TV, o que vai influenciar nas performances de outras cantoras dentro e fora da MBP.

## 4.2 A PERFORMANCE MUSICAL ENTRE MÚSICA E IMAGEM

### 4.2.1 Um relato: Elis Regina e o fascínio pelo audiovisual

O vídeo começa com o discurso do ator Reinaldo Gonzaga, que introduz a apresentação de Elis Regina questionando até que ponto uma cantora pode ser “temperamental, franca e impulsiva”. Destaca ainda que, “quando Elis Regina diz o que pensa, grita, briga e agride, provoca as mais descontraídas reações, mas ninguém discute o seu talento”. Isso, ainda nas palavras de Gonzaga, se reflete no sucesso de seu show *Falso Brilhante* (1976)<sup>90</sup>, que, na época, bateu recordes de apresentações em São Paulo. Só então,

---

<sup>90</sup> O espetáculo, em cartaz no Teatro Bandeirantes entre os anos de 1975 a 1977, tinha o objetivo de funcionar como uma síntese da obra de Elis Regina através de um conjunto de 42 canções. Sob direção musical de César Camargo Mariano e direção cênica de Myriam Muniz, o *Falso Brilhante* era caracterizado por uma cenografia circense, com os músicos caracterizados de seus respectivos personagens. O título é uma referência ao bolero *Dois pra lá, dois pra cá*, de João Bosco e Aldir Blanc (1946), e serve como metáfora para a vida da cantora. Mais detalhes sobre a produção disponíveis em: Falso Brilhante. **ENCICLOPÉDIA** Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em:

frisando que a artista estava há um ano sem aparecer na TV, o ator anuncia sua apresentação. Ela começa com a imagem das mãos de um músico dedilhando as cordas de um violão. A câmera vai se distanciando até que seja possível ver o rosto do músico Natan Marques enquanto se ouve, para além do violão, o primeiro verso de Elis Regina: “não quero lhe falar, meu grande amor”. Trata-se da apresentação<sup>91</sup> da música *Como nossos pais* (1976, composta por Belchior), exibida no programa Fantástico, da Rede Globo. Com uma cenografia circense e uma plateia de bonecos ao fundo (que são apontados, ao longo da encenação como “os pais” da canção), a apresentação, para além de sua importância musical, é conhecida também por essa composição visual.

Após o plano de Marques, vemos a cantora: cabelos curtos, vestido branco com estrelas pratas, vista de perfil com a banda ao lado (figura 27). A voz de Elis já dramatiza esse início da canção sem grande esforço, sem que seja necessário os seus costumeiros e intensos gestos. De um outro ângulo, a cantora aparece de frente, com a plateia ao fundo, e com os intensos gestos já em crescente. A câmera a capta de longe e logo vai se aproximando, criando também uma proximidade entre a cantora e quem a assiste, de modo similar ao que acontece, por exemplo, na performance de *Arrastão* (1965). Essa maneira de filmar apresentações musicais é muito comum na televisão, sobretudo quando o artista quebra a quarta parede, olhando diretamente para a câmera, como faz Elis. Sua voz, que inicia serena, vai ganhando tons mais altos com o desenvolvimento da canção, levando seus a tentarem também expressar o sentimento daquelas palavras (figura 28 e 29).

Figuras 27, 28 e 29 - Elis Regina interpretando a canção *Como nossos pais*, em 1976.



<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra70098/falso-brilhante>. Acesso em: 23 abr. 2024. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7).

<sup>91</sup> Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/1764203/>. Acesso em: 23 abr. 2024.



Fonte: Captura de tela do vídeo.

Enquanto letra, *Como nossos pais* tematiza as vivências de uma juventude frustrada que teve a sua liberdade censurada pela ditadura civil-militar de 1964. Na canção, feita de modo a soar como se fosse uma carta, o eu lírico conta sobre essas vivências de maneira poética e com o conteúdo político implícito. Estabelece uma relação de conflito com os pais, que representariam a moralidade instituída pelo regime, numa época justamente marcada pela contracultura e pela inovação. Esse conflito geracional surge como uma ilustração dos valores que guiavam aquele período e de como se sentia a juventude engajada que tinha o desejo de ser ativa e de trilhar seus próprios passos, mas teve o “sinal fechado” pela censura.

Apesar do peso dessa letra e de seu vínculo com a juventude politizada dos tempos de ditadura militar, é importante ressaltar como essa música foi ganhando outras conotações ao longo do tempo, não necessariamente vinculadas ao seu contexto de origem. Parece-me que a forte presença cênica de Elis Regina nesta apresentação acabou por dilatar a própria canção para outros limites. Quase como se ela, a partir de então, dividisse sua origem entre o que era o objetivo de Belchior ao escrevê-la e aquilo que ela se tornou quando combinada com a performance intensa da cantora. A música, justamente por ser música, extrapola seu próprio quadro e é capaz de adquirir sentidos outros ao longo do tempo e das (re)interpretações que são feitas dela.

Seguindo com a performance, quando a câmera muda novamente de ângulo e vemos a cantora novamente de perfil, é possível notar também a sua garganta, a abertura de sua boca, como ela inclina a cabeça para o lado enquanto entoa com intensidade “para abraçar seu irmão” e levanta o braço, gestualizando com as mãos enquanto fecha os olhos (figuras 30, 31, 32 e 33). São detalhes que talvez não fossem perceptíveis ou claros se essa performance não

tivesse sido completamente pensada para a transmissão via televisão. Acessando-a hoje, por meio da plataforma de streaming Globoplay, penso na dimensão temporal que se coloca: no arquivo que mantém a performance viva e aberta. Nos gestos que podem ser revisitados, repensados e restaurados. Toda vez que revista, essa performance se torna novamente um acontecimento.

Figuras 30, 31, 32 e 33 - Gestos expressivos de Elis Regina durante a performance.



Fonte: Captura de tela do vídeo.

Mais adiante, o dedilhado da guitarra inicia o refrão. Vemos os demais músicos da banda que acompanha Elis, todos caracterizados. Elis novamente é colocada como o ponto focal da cena. Mais uma vez, é empregado o recurso da câmera que a acompanha de longe até se aproximar de seu rosto de maneira que seja possível acompanhar as suas mudanças de expressão. Nesse ponto, com a própria evolução da música, a cantora já parece completamente dentro da cena, um corpo cênico já dilatado, que vibra com a canção, enquanto suas mãos insistem em potencializar a dramaticidade do jogo proposto. Seu olhar

frisa essa mesma dramaticidade, enquanto, novamente pelo ângulo de perfil, é possível ver suas veias saltadas. A câmera se aproxima muito de Elis nesse momento, enquadrando a distância entre sua boca e o microfone.

Em outro instante, quando ela entoa o verso “não apareceu mais ninguém”, a maneira como seu pescoço, tendões, mandíbula e veias sinalizam o esforço do canto, apontam também para a força da própria interpretação (figura 34). Da mesma forma, com a cantora vista de costas, é possível notar os movimentos de seus pulmões enchendo e esvaziando, e as linhas de sua coluna e escápulas, que parecem contribuir com a dramaticidade da canção. Como veremos mais adiante, a presença de palco parece se constituir a partir da impressão de entrega do artista ou mesmo de sua capacidade de seduzir e hipnotizar o espectador, de fazer do corpo um meio de expressão do texto dramático, e é isso o que Elis consegue executar ao longo dessa performance, sobretudo através de suas expressões faciais enfáticas (figura 35 e 36). Chegando ao final da apresentação, a cantora continua mirando a câmera e reforçando o teor dramático da canção. Apontando para a plateia, ela canta o último “como nossos pais” da música (figura 37), num grito aberto e gutural, que termina com ela virando-se para trás.

Figuras 34, 35, 36 e 37 - Expressões faciais de Elis Regina durante a interpretação musical.



Fonte: Captura de tela do vídeo.

O vídeo termina. Pergunto-me como ela fez, ao fim da apresentação, para sair daquele personagem ou mesmo daquela intensidade demonstrada ao longo da execução da canção. Ela, que nos relatos que abrem este capítulo, é apontada como insegura, tímida, como alguém que via no palco esse lugar de expressão de si numa posição de poder e ao mesmo tempo considerava a si mesma como um instrumento para enunciar os textos das canções. Interessada em pensar nessa encenação construída também pelos enquadramentos da câmera e da imagem televisiva, proponho-me a discutir no tópico que se segue o espaço onde acontece a performance e como a presença cênica e os efeitos de presença podem ser pensados considerando o tipo de acesso à performance musical (in loco ou via telas). Para isso, vale investigar, primeiramente, o que estou chamando de presença cênica ou mesmo de presença de palco.

#### **4.2.2 Performance in loco e nas telas**

A consideração do acesso à performance, que tipo de presença acontece e qual o tipo de textura da corporeidade cênico-musical são questões que não podem ser ignoradas quando se deseja discutir a experiência da performance musical tendo como ponto de partida as corporeidades que se apresentam. Numa articulação com os estudos de teatro e de performance, dentre as muitas convergências entre show e encenação teatral, é possível apontar três semelhanças que me parecem mais interessantes de serem destacadas aqui: o palco, a presença e a apresentação para um público. A partir da união desses três aspectos, surgem expressões bastante conhecidas, usadas, inclusive, como sinônimas: a presença cênica e a presença de palco. A primeira costuma aparecer mais nas discussões de teatro, enquanto a segunda tende a aparecer mais nas discussões de música. Mesmo assim, esses aparecimentos em um ou em outro local são variáveis e, de modo geral, as duas apontam para a mesma direção: a maneira como o artista atua no palco e constrói uma relação de presença com o público.

Em termos musicais, a presença cênica, como pontua Bonin (2019), sugere a consideração de uma certa visualidade ou mesmo teatralidade da performance musical. Em termos teatrais, a atriz Julia Varley fala desse tipo de presença como “(...) a condição para transformar em ações persuasivas ideias e desejos, para dar à força criativa interior a possibilidade de se revelar e de se transformar em forma comunicativa.” (Varley, 2010, p. 59). Já o antropólogo Eugenio Barba, em estudo conjunto com Nichola Savarese (1995), aponta para a presença cênica como um modo de captar a atenção do espectador. O autor considera a

existência de uma espécie de “sedução” entre ator-bailarino e público, muitas vezes a nível elementar e sem que haja, ainda, conhecimento intelectual por parte do espectador do que lhe seduz nas ações executadas<sup>92</sup>. Desse modo, seria um tipo sedução que precederia a compreensão intelectual (Barba e Savarese, 1995), algo que poderia ser facilmente relacionado à dimensão da presença tal como pensada por Gumbrecht (2010). Barba afirma que essa presença seria parte do que o autor chama de “corpo dilatado” ou “corpo-em-vida” (Barba e Savarese, 1995, p. 54), que seria um modo de reduzir ou ampliar as ações típicas do comportamento cotidiano, dando vazão a maneiras mais expressivas de agir. O que guarda semelhanças com o que trabalhamos anteriormente em torno da ideia de corpo cênico, como um corpo extracotidiano que busca, através do treinamento, maneiras mais expressivas de agir em cena. A diferença entre esses dois tipos de corpos possivelmente está no caráter de treino/construção do corpo cênico enquanto o corpo dilatado sugeriria um nível ainda elementar dessa preparação ou mesmo um resultado dela. Assim, o autor sugere que esse corpo-em-vida seria capaz de dilatar a presença do ator, incrementar seus gestos cotidianos e, portanto, a sua maneira de agir, afetando, também, a percepção do espectador. Barba, inclusive, oferece um ponto de vista fisiológico para ilustrar essa dilatação:

O corpo dilatado é um corpo quente, mas não no sentido emocional ou sentimental. Sentimento e emoção são apenas uma consequência, tanto para o ator como para o espectador. O corpo dilatado é acima de tudo um corpo incandescente no sentido científico do termo: as partículas que compõem o comportamento cotidiano foram excitadas e produzem mais energia, sofreram um incremento de movimento, separam-se mais, atraem-se e opõem-se com mais força, num espaço mas amplo ou reduzido. (Barba e Savarese, 1995, p. 54).

Assim, seria essa energia, costumeiramente chamada de *tônus*<sup>93</sup>, que possibilita ao corpo em cena produzir-se de maneira dilatada, mais enérgica e mais expressiva, algo que não costuma acontecer nas atividades cotidianas com a mesma intensidade. Afinal, o nosso corpo, do ponto de vista fisiológico, tende a trabalhar de modo a poupar energia. Esses momentos de grande produção e gasto de energia, portanto, precisam ser pontuais. Precisam ser parte de grandes eventos, como acontece nessa preparação para o palco e a própria atuação nele. Embora esse entendimento de Barba seja construído a partir da presença cênica, essas características parecem semelhantes à compreensão mais ou menos generalizada que se tem também em torno da presença de palco.

---

<sup>92</sup> Ele cita como exemplo dessa relação o espectador ocidental diante de um ator-bailarino oriental. Mesmo que não compreenda a língua ou os demais códigos culturais colocados em cena, ainda assim é possível que esse espectador se sinta atraído a nível pré-intelectual pelas ações executadas.

<sup>93</sup> Em fisiologia, o *tônus* é o estado de excitabilidade do sistema nervoso que controla ou influencia os músculos esqueléticos.

Muito usada em críticas de shows e textos sobre música de modo geral, parece-me que, habitualmente, essa expressão aponta para um lugar de “entrega” no palco, de se dispor a encarnar nele os papéis que a performance convoca e/ou que o público espera que sejam exercidos. Fala-se, geralmente, em presença de palco como a disposição do artista de conquistar ou mesmo “hipnotizar” a plateia através de sua capacidade de convencer esse mesmo público sobre o seu talento. Isso aconteceria através da demonstração de suas habilidades musicais e performáticas, sejam elas referentes ao uso da voz, do corpo na dança ou à maneira com a qual se domina e se toca um instrumento. No caso de Elis Regina, como vimos antes, seus movimentos e gestos intensos e vigorosos parecem desenhar aquilo que se entende como uma entrega no palco, uma maneira de estar presente naquele momento, presente na canção, e tentando traçar uma conexão com o público, mesmo que seja um público que não está in loco. No entanto, não se trata necessariamente de apontar para a quantidade de esforço envolvida nessa expressão como definidora de uma presença de palco atrativa. Em *Arrastão*, como vimos, mesmo nos momentos mais serenos, essa entrega continua sendo parte da execução. Não é, portanto, a quantidade de esforço que define essa relação, mas a maneira como esses gestos e movimentos são empregados. Vale ressaltar que o esforço é entendido aqui como um impulso interno que dá origem ao movimento – tal como vai pensá-lo o coreógrafo e teórico da dança Rudolf von Laban (Machado de Azevedo, 2009) –, portanto, é importante entendê-lo como uma maneira de expressar as demandas do personagem, da persona ou do modo que se queira aparecer naquele espaço. Ou seja, o esforço seria uma ferramenta para expressar as nuances da canção.

Presença de palco diz muito também, para além de uma habilidade concreta e geralmente vinculada a valores mais tradicionais da música (a virtuosidade do canto e do manejo dos instrumentos, por exemplo), e eu diria principalmente, sobre a capacidade de cativar o público, de ser carismático, de preencher os espaços do palco como se nada estivesse faltando ali ou como se a apresentação fosse tão atraente que dificultasse a perda de atenção. Isso pode ser feito de várias formas e em todas elas a encenação busca convocar a emoção e/ou o entretenimento. Tanto Ney Matogrosso, com seus movimentos ágeis no palco, dançando, cantando, com figurinos exuberantes e vários artifícios cenográficos para criar sua encenação, quanto Caetano Veloso, hoje, com gestos mais lentos e usando cenários minimalistas, fazem uso de diferentes estratégias com um intuito similar: usar a presença de palco para convocar a emoção e atrair o olhar da plateia.

Interessante constatar como as discussões a respeito da presença de palco costumeiramente se vinculam às apresentações ao vivo. Como dito anteriormente, delimitei

como recorte dentro do amplo escopo das performances musicais àquelas em que há canto e/ou interpretação de canções. Mas, para além disso, é preciso que se defina também o modo como consigo acessá-las, já que o acesso à performance in loco e àquele que acontece por meio de uma tela tem diferenças entre si, sobretudo se o ponto principal de investigação é a corporeidade cênico-musical. Assim, opto por pensar nas performances de shows ao vivo e de shows “ao vivo gravado”, mas também recorro a outros materiais: entrevistas, relatos, análises da crítica musical, análises genéticas da representação, dentre outros, como tem ficado claro ao longo dos relatos realizados.

Esses elementos ajudam a complexificar o que é apresentado no palco e se alinha em alguma medida com o que Alcântara e Janotti Jr. (2018) atestam como sendo um modo de escuta conexa, ou seja, uma escuta que conecta diferentes materiais sobre o artista, inclusive sua biografia. Neste caso, todos esses materiais orbitam a própria experiência da escuta, como veremos no capítulo seguinte. Ainda assim, como temos visto ao longo deste trabalho, tenho como ponto de partida de análise das corporeidades cênico-musicais as cenas em si mesmas como possibilidade de averiguar o trânsito entre o dentro e o fora do palco. Isso só pode ser feito, no entanto, considerando as diferenças em torno do ao vivo e do ao vivo gravado, que instituem ideias distintas de presença, chegando a tocar na longa discussão existente entre performance e presença, capaz de questionar até mesmo a ontologia da performance. Se, por um lado, essa discussão parece, por vezes, já superada quando articulada aos estudos de Comunicação, por outro, ao pensar junto com os Estudos de Performance e com os Estudos de Teatro, ela continua sendo colocada e, por isso mesmo, merece ser pontuada neste trabalho. Afinal, performance só poderia ser performance quando ao vivo? O ato de gravar uma performance retiraria desta prática a efemeridade que lhe caracteriza? Até que ponto é possível entender a performance gravada como performance ou mero registro de uma performance?

Como se sabe, a presença na performance foi e continua sendo amplamente discutida nos estudos de performance e em outros campos de estudo que se utilizam desse conceito. Peggy Phelan, por exemplo, delimita a vida da performance ao presente: “(...) a performance não pode ser salva, gravada, documentada ou participar de outro modo da circulação de representações da representação” (Phelan, 1993 *apud* Taylor, 2013, p. 30)<sup>94</sup>. Crítico deste pensamento, Phillip Auslander considera que “(...) não é realista propor que a performance ao vivo pode permanecer ontologicamente pura ou que opera em uma economia cultural separada daquela dos meios de comunicação de massa” (Auslander, 2008, p. 45). Patrice

<sup>94</sup> PHELAN, Peggy. **Unmarked**: The Politics of Performance. London/New York: Routledge, 1993.

Pavis também entende que a suposta não reprodutibilidade da performance ao vivo e mais especificamente do teatro traz “ (...) uma concepção essencialista do teatro que não dá conta da evolução das artes e da mídia” (Pavis, 2007, p. 187). Diana Taylor (p. 29, 2013), por sua vez, comenta que as tecnologias digitais cada vez mais nos convidarão a reformular nossa compreensão sobre presença, lugar (mesmo aquele não localizável, como o site), efêmero e incorporação.

Em pesquisa sobre o tema, Victor de Almeida Pires (2019) sugere pensarmos sobre o chamado “aovivismo”, o que seria considerar “os pactos materiais, discursivos e afetivos da experiência de música ao vivo, retirando de cena a ideia de que haveria uma “pureza” ou uma ontologia do “ao vivo” em espetáculos presenciais”. Esse argumento, como sugere o próprio autor, corrobora com o argumento de Auslander (2008) ao reconhecer que mesmo a experiência de um show ao vivo é mediada, seja por telões, celulares ou até mesmo pela amplificação do som. Falar sobre presença também nos direciona para a investigação empreendida também na Comunicação por Bruno Martins e Jorge Cardoso Filho (2010) sobre como a mediação contribui para a percepção que temos do mundo à nossa volta. Além disso, os autores apontam para a importância de considerar a dimensão da presença, tal como pensada por Gumbrecht (2010), como elemento constituinte da experiência e da interação, e não apenas um meio onde se manifestam conteúdos e significados. O que também se alinha à perspectiva de Simone Pereira de Sá (2016) que, oferecendo um contraponto capaz de complexificar as ideias gumbrechtianas, ressalta a importância da mediação na experiência estética:

[...] para que esta experiência aconteça, um conjunto de mediadores precisa trabalhar incessantemente para garantir o seu êxito — dos mais “humildes”, tais como o sofá e a porta que me permitem isolar o ambiente e sentar para ouvir uma música em silêncio; até outros mais glamourosos, tais como o ingresso vip para ver o show da banda preferida, passando pela própria performance da banda, pela forma como ela dialoga criativamente com os valores do gênero musical ao qual pertence ou permanece mais próxima do “mainstream”, por exemplo. (Pereira de Sá, 2016, p. 154 e 155)

Alinhada a essas perspectivas, e longe de oferecer uma resposta a esse debate, penso a presença neste trabalho como sendo, para além do *estar no lugar e no momento em que o show acontece*, ou seja, *in loco*, também como a fabulação e/ou recriação de um sentimento de presença a partir da presentificação, que, cria por si mesma, uma nova produção de presença, fazendo com que a performance, mesmo quando lida como arquivo, permaneça viva e aberta. Construo esse argumento a partir do que atestam Soares e Pires (2020) ao

desenvolver a noção de “aovivismo”, a partir do qual os autores pensam a presença tanto do ponto de vista espacial quanto do temporal:

O “aovivismo” seria uma condição de experiência que insere o espaço privado como “espetacular” e especular, um pacto de regimes de presença regulados e tecidos por convenções de gêneros musicais, de performances e de valores construídos dentro das culturas musicais – seja em espaços mais consagrados como arenas, casas de espetáculo (como pensa Auslander), seja na domesticidade da casa (como aponta Pires). [...] Sendo assim, pensemos que um show musical gravado em 2018 e transmitido durante a pandemia numa plataforma digital em 2020 e apresentado como uma “live musical” apresentaria uma nova condição de “ao vivo”, na medida em que reivindicaria uma nova produção de presença. (Soares e Pires, 2021, p. 05).

Para além disso, essa nova produção de presença também recria o próprio corpo que performa. De maneira que, se a performance in loco oferece determinadas possibilidades de visualização e produção de presença, a performance em vídeo, além de oferecer efeitos de presença específicos, se constitui também como acontecimento da tela, apresentando corpos que têm a tela como sua própria materialidade. Ou, dizendo de uma outra maneira, o corpo como “superfície midiática”, como Andrade Lima (2020) prefere chamar partindo do pensamento de Giuliana Bruno (2014)<sup>95</sup>. Esse corpo com “textura e visualidade próprias do universo das telas” (Andrade Lima, 2020, p. 182) tem suas especificidades e delimitações, assim como delimita, também, a própria performance produzida a partir da câmera, do enquadramento da tela, daquilo que foi pensado e editado antes de chegar ao espectador. Assim, o corpo e os movimentos como imagem de vídeo são passíveis de, além de se apresentarem em apenas duas dimensões, serem também recortados, reinventados, produzidos pela própria câmera – isso, para além das intervenções que o espectador também fará ao acessá-las. Essa dimensão material, portanto, não só registra como tem a função de produzir a própria performance, como Auslander (2008) pensa ao analisar a imagem televisiva e considerá-la não “(...) apenas uma reprodução ou repetição de uma performance, mas uma performance em si” (p. 49 – tradução nossa<sup>96</sup>).

Alinhado a essa mesma perspectiva, ao pensar sobre a performatividade na documentação de performances a partir da fotografia artística, Auslander (2019) reflete sobre duas categorias: a documental e a teatral. A categoria documental seria da ordem do registro performático que em alguma medida reconstrói e arquiva o evento, como uma maneira de dar acesso à realidade da performance, de maneira que “a conexão entre performance e

<sup>95</sup> BRUNO, Giuliana. **Surfaces: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media**. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2014.

<sup>96</sup> No trecho original: “the televisual image is not only a reproduction or repetition of a performance, but a performance in itself”.

documento é assim pensada para ser ontológica, com o evento prescindindo e autorizando sua documentação” (Auslander, 2019, p. 338). Já na categoria teatral, o autor inclui obras de arte classificadas como “fotografias performadas” – nomeação que, sugere ele, por si só parece conferir o status de fotografia e não necessariamente de performances a essas obras –, como as fotografias de Marcel Duchamp como Rose Sélavy<sup>97</sup>. Casos como esse revelam que “as performances eram encenadas somente para serem fotografadas ou filmadas, e não tinham uma existência significativa a priori como eventos autônomos apresentados a audiências” (Auslander, 2019, p. 340) – situação similar à performance de *Como nossos pais*, de Elis Regina, produzida para a transmissão na TV. O autor vai constatar, então, que em ambos os casos há uma encenação para a câmera e que documentos de performance são por si mesmos performativos<sup>98</sup>:

Em outras palavras, o ato de documentar um evento como uma performance é o que a constitui como tal. A documentação não simplesmente gera uma imagem/declaração que descreve a autonomia da performance e afirma que ela ocorreu, ela produz um evento como performance e, como Frazer Ward sugere, o performer como artista.” (Ward, 1997, p. 40) (Auslander, 2019, p. 343).

Assim, a performance de Elis Regina de *Como nossos pais*, como fruto de uma apresentação televisiva, tem, no próprio vídeo, a sua delimitação como performance. Entretanto, mesmo quando se trata de uma apresentação ao vivo (como veremos mais adiante com a análise do show de Filipe Catto), os documentos que são produzidos sobre ela (desde o relato até vídeos e fotografias) são também o que a delimita como performance para além dos limites de seu acontecimento para um público, em um tempo e em um lugar específicos. Além disso, Auslander destaca ainda que, apesar do entendimento de que a documentação daria acesso à realidade da performance, de modo que esta última prescindiria e autorizaria a sua documentação, o registro documental também cria a imagem através da qual a performance poderá ser resgatada como arquivo e circular para outros públicos. Isso, tanto sugere que artistas performem pensando nessa noção arquivar<sup>99</sup>, para além do público in loco para o qual

<sup>97</sup> Rose Sélavy era o alter ego de Marcel Duchamp, expoente do Dadaísmo e do Surrealismo.

<sup>98</sup> Auslander pensa o performativo a partir do sentido que de J. L. Austin (Austin, 2003 *apud* Auslander, 2019) atribui ao termo ao refletir sobre os usos da linguagem. Para Austin, os chamados atos de fala seriam enunciados que executam ações sendo, portanto, performativos. Para aprofundamento no tema, consultar: AUSTIN, J. L. Lecture I in *How to Do Things with Words*. In AUSLANDER, Philip (Ed.). **Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies**, v. 01. Londres: Routledge, 2003.

<sup>99</sup> O autor diz, por exemplo, que as próprias imagens do *body art* eram planejadas. “Embora algumas das fotografias iniciais de performance e da *body art* não fossem planejadas ou concebidas cuidadosamente para a documentação, os artistas que estavam interessados em preservar seu trabalho rapidamente se tornaram conscientes da necessidade de encenar (se não ainda mais) para a câmera tanto quanto para uma audiência imediatamente presente”. (Auslander, 2019, p. 341).

performaram, como também que, a longo prazo, o registro (seja fotográfico, em vídeo ou de outras modalidades) acabe substituindo e expandindo a própria performance:

A respeito disso, nenhum fragmento documentado é performado unicamente como um fim em si mesmo: a performance é sempre, em um nível de material cru, realizada para documentação, produto final através do qual ela poderá circular e com o qual será inevitavelmente identificada, justificando a afirmação de Slater de que a fotografia, por fim, substitui a realidade que documenta (ou, como O'Dell coloca, “a arte da performance é a equivalência virtual de suas representações”) (O'Dell, 1997, p. 77). (Auslander, 2019, p. 341).

Ou seja, o que resta são sempre os rastros e a possibilidade de revirá-los. Mesmo o palco, sempre associado ao acontecimento no aqui e no agora do teatro, entra nessa dinâmica como passível de ser desdobrado, relido e repensado, sobretudo quando entendido na sua relação com a imagem. Considera-se palco todo local onde acontece uma representação ou apresentação, podendo ser esse espaço também metafórico, como, por exemplo, a rua ou uma praça. Assim, a tela que me apresenta uma performance também pode ser considerada como um palco ou como a extensão desse lugar que igualmente atrai o olhar do espectador. Mas isso só é possível a partir de uma consideração sobre o palco físico, que, além de possibilitar esse desmembramento de possibilidades de palcos metafóricos, também pode aparecer como elemento importante da leitura que se faz de uma apresentação em vídeo.

O que estou chamando aqui de palcos físicos são aqueles construídos a partir dos modelos de palco italiano, palco de semiarena e palco de arena, todos pensados para a apresentação a um público. Por sua própria configuração de sentido e de estrutura, o palco parece ser necessariamente um lugar de inventividade e criação, onde o performer que nele se apresenta é convocado a atuar tendo uma posição privilegiada e diferenciada dos demais, ao mesmo tempo em que estruturalmente organizada de maneira a atrair o olhar dessa plateia. Como já pontuamos através de Pavis (2007), a consciência do performer de *estar se apresentando para alguém*, mesmo que se trate apenas de uma leitura dramática, necessariamente parece convocar sua percepção estética a projetar uma certa maneira de *estar* naquele espaço e de *performar* para os outros. E é justamente nessa produção de presença, nessa força que alinha público e performer, que se age de acordo com certas convenções gestuais advindas dos gêneros musicais, de aspectos subjetivos, de indicações da canção ou até mesmo do acaso, e que engendram uma certa corporeidade cênico-musical. Corporeidade essa que, sobretudo diante da dinâmica atual de registro de shows (que acontece tanto pela via da produção do artista quanto pela via do público), já nasce também partindo da consideração de aquilo que se entrega no palco será registrado e substituirá, posteriormente, a própria

performance. Inclusive, como se sabe, a performance musical, já no próprio momento de execução do show, é costumeiramente transmitida via telões colocados nas laterais do palco. Por isso mesmo, no caso da performance musical, essa relação com a imagem está dada sem que seja preciso fazer qualquer esforço de articulação.

Ainda assim, acredito que, justamente pela obviedade dessa relação, alguns aspectos – inclusive históricos – costumam ser ignorados ou pouco aprofundados na abordagem dessa temática. Considerando que a corporeidade cênico-musical, independente do tipo de acesso que se tem à performance, é sempre fruto do entrecruzamento de materialidades (o corpo do performer, seus gestos, o figurino, a luz, o cenário, dentre outros), avaliar essa relação partindo da corporeidade tomada como imagem também joga luz sobre o corpo-artista como “superfície midiática”, um corpo que nasce do registro da câmera e das possibilidades técnicas de produção e edição de imagem. Assim, examinar mais detidamente as relações entre música e imagem parece ser um caminho frutífero para dar vazão a esse debate.

#### **4.2.3 Examinando as relações entre música e imagem**

Falar sobre a relação entre música e imagem aponta, dentre outros modelos, para o videoclipe enquanto formato que entrelaça essas duas linguagens. O videoclipe tanto abarca recortes de performances ao vivo quanto produções profissionais feitas com o intuito de divulgar ou mesmo de ilustrar canções. Essa concepção sobre o que abarca esse formato é posterior à identificação do videoclipe como necessariamente ligado às práticas e à divulgação televisiva, sendo fruto das dinâmicas de produção, divulgação e engajamento das redes sociais digitais. A pesquisadora Simone Pereira de Sá (2021) nomeia esses produtos como “videoclipe pós-MTV” ou mesmo “videoclipe da era pós-televisiva”. De acordo com ela, esse tipo de videoclipe “abrange um conjunto de fragmentos áudio-visuais de origens heterogêneas que vão do vídeo do show postado por um fã, passando pela infinidade de paródias, tributos e homenagens e chegando até os vídeos “profissionais” (...)” (Sá, 2021, p. 61), que circulam em plataformas como o YouTube.

Mas, para além dessa noção atual, o resgate da história do videoclipe, considerando seu surgimento e evolução ao longo do desenvolvimento das mídias, pode auxiliar na compreensão dessa relação entre música e imagem. Relação essa que joga luz, também, sobre o vínculo entre o videoclipe e o cinema musical, e convoca para o debate as tecnologias de captação e exibição que foram se desenvolvendo ao longo do tempo e permitindo a articulação entre o que se ouve e o que se vê. No mapeamento realizado por Thiago Soares (2013) a respeito do videoclipe, o autor pontua o interesse por entender esse formato como

produto de uma época, circunscrito num contexto cultural, e que deve, portanto, ser pensado a partir de sua inserção dentro dos regimes audiovisuais.

Para isso, o autor parte da consideração do conceito de áudio-visão, como pensado pelo teórico Michel Chion (1994, *apud* Soares, 2013)<sup>100</sup>, para refletir sobre o tipo de fruição que o videoclipe promove. O áudio-visão dá a ver a disposição simultânea dos espectadores de ouvirem e verem algo de modo integrado, sem que haja, portanto, um desnível perceptivo. Essa integração de sentidos já acontece na ação biológica do ser humano diante dos mais diversos fenômenos. Mas, considerando os regimes audiovisuais, essa combinação pressupõe uma série de maneiras de fruir com esse tipo de produção que possibilitaria, por exemplo, “ver algo mais da imagem a partir do som, ouvir algo mais do som a partir da imagem” (Soares, 2023. p. 31). Nesse sentido, articulando os possíveis aspectos cênicos e efeitos de presença produzidos pela performance musical, é como se essa integração entre som e imagem pudesse ser entendida também como um artifício capaz de mobilizar o enquadramento da teatralidade.

Mas, antes de adentrar nesse ponto, faz-se necessário, seguindo o percurso de Soares (2013), considerar também que a interação entre imagem e som instaura regras de produção, circulação e reconhecimento angariadas pelas lógicas dos meios. Assim, para o entendimento dos regimes audiovisuais em sua capacidade de articulação entre som e imagem, é necessário levar em conta as tecnologias de captação e exibição, ou seja, os artefatos tecnológicos que permitem esse tipo de produção. Nessa seara, a imagem em movimento surge como o ponto principal para se entender os produtos audiovisuais e, sobretudo, a necessidade do som. Como resgata Soares (2013), o estatuto da imagem fotográfica, a partir das experimentações com a câmera escura feitas tanto por pintores quanto por fotógrafos, era o da imagem sem o som. Com a possibilidade de registrar movimentos a partir da câmera cinematográfica, “(...) registros como o da chegada do trem na estação parisiense, feitos pelos irmãos Lumière<sup>101</sup>, indicavam a convocação de um regime de interação com as imagens pautado pela relação entre imagem e som” (Soares, 2013, p. 39).

A demanda por essa interação, como ficou claro mais tarde, adicionou à imagem uma impressão de realidade mais fidedigna, além de apontar, também, para um novo modo de fazer cinema. A necessidade de captar a imagem e realizar o sonoro ao vivo, na própria sala, por meio de uma orquestra, como acontecia durante o período do cinema mudo, passaria a não

<sup>100</sup> CHION, Michel. **Audio-Vision: Sound on Screen**. New York: Columbia University Press, 1994.

<sup>101</sup> O autor se refere ao filme mudo *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1895), um dos primeiros filmes exibidos publicamente na história do cinema, realizado pelos irmãos Louis e Auguste Lumière.

ser mais imprescindível. A dublagem, por sua vez, seguiu sendo um recurso utilizado para articular as duas nuances. Como discute Andrade Lima (2023), recorrendo aos estudos de Marsha Siefert (1995)<sup>102</sup>, nos filmes musicais, mesmo quando já havia a capacidade de captação sincrônica de imagem e som, a tecnologia disponível ainda não era propícia para capturar os sons de música e voz cantada. Assim, no momento da gravação, os atores dublavam o canto (previamente gravado por eles mesmos ou por cantores contratados para essa função) que era reproduzido no set por meio de caixas de sons. Posteriormente, a trilha sonora completa era adicionada em formato óptico, o que lhe faria capaz de ser reproduzida pelo projetor do cinema. Mas a dublagem, para além de continuar sendo utilizada até os dias de hoje no cinema, também está na base da produção de videocliques. Afinal, muitas produções desse formato costumeiramente apresentam o cantor dublando a si mesmo. Tanto nesse caso quanto no cinema, como pontua Andrade Lima (2023), a performance é feita a partir da dublagem, o que possibilita que a interpretação não esteja necessariamente vinculada à fisicalidade do ato de cantar. Assim, a própria dublagem também poderia ser apontada como um recurso que daria a ver a encenação que envolve as performances musicais, seja a dublagem realizada ao vivo (quando o cantor dubla a si mesmo em um show, por exemplo) ou não (no videoclipe e formatos afins).

Ainda assim, em ambas as situações, parece ser o canto decisivo para uma suposta transição entre corpo cotidiano e corpo cênico ou mesmo entre o corpo dentro e fora da performance. Acredito que essa noção se alinha em alguma medida ao que Andrade Lima (2023) discute sobre os momentos musicais. Baseando-se nos estudos de Amy Herzog<sup>103</sup> (2010 *apud* Andrade Lima, 2023), o autor aponta esses momentos nos filmes musicais como aqueles que possuem uma lógica temporal própria dentro da narrativa. Seria, portanto, o momento em que se abre espaço narrativo para a performance de uma canção, como é característico neste gênero teatral e cinematográfico. A relação que faço entre os momentos musicais e as performances musicais é a de que, por mais diferenças que existam entre uma e outra, em ambas são a música e o texto da canção que mobilizam os gestos e as ações inscritas na corporeidade. É a música, também, que aparece criando um espaço onde a corporeidade reivindica um modo próprio de habitar essa dimensão teatral. Por isso mesmo que a relação com o cinema musical, guardada as devidas proporções, não é passageira.

---

<sup>102</sup> SIEFERT, Marsha. Image/Music/Voice: Song Dubbing in Hollywood Musicals. **Journal of Communication**, v. 2, n. 45, p. 44-64, 1955.

<sup>103</sup> HERZOG, Amy. **Dreams of difference, songs of the same** – the musical moment in film. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

O cinema musical, como atenta Richard Dyer (*apud* Soares, 2013, p. 44)<sup>104</sup>, “evoca o entretenimento a partir da premissa da utopia, dos mundos impossíveis e exagerados”. Assim, é sobretudo com base no canto e nos momentos musicais que esse tipo de cinema é capaz de construir dentro de um espaço já clivado da “vida corrente” um nível ainda mais profundo de fantasia. Algo que tendo a usar como metáfora para pensar a performance musical e outros formatos artísticos. Como se a vida corrente, apesar de já imbuída de representações cotidianas, oferecesse espaços supostamente mais profundos de fantasia, que teriam a mesma função que os momentos musicais nos filmes: construir uma diegese particular dentro de um espaço já diegético a fim de aprofundar a relação com a dimensão ficcional. Os momentos musicais serviriam, assim, como metáforas de peças de teatro, espetáculos de dança contemporânea, encenações cinematográficas ou mesmo performances musicais. No caso dessas últimas, a clivagem teatral dependeria sobretudo da execução da música. O que inevitavelmente passa pela história de como esses momentos foram captados tornando-se também produções audiovisuais.

Como aponta Soares (2013), foram as tecnologias de captação usadas no cinema musical que permitiram o registro de números musicais não necessariamente ligados a uma narrativa cinematográfica. Exemplo disso, como atenta Arlindo Machado (2003 *apud* Soares, 2013)<sup>105</sup>, são os filmes de jazz dos anos 1920, em que os músicos eram filmados se apresentando ao vivo, o que funcionava como um filme promocional da obra desses artistas. Esses registros “(...) ‘alimentavam’ a indústria das vitrolas de fichas visuais bem como servia de entretenimento antes dos filmes terem início – uma espécie de ‘trailer’, divulgando a obra musical do próprio artista” (Soares, 2013, p. 46).

Além de estarem na origem do que se convencionaria chamar, anos mais tarde, de videoclipe, essas experimentações também parecem estar na base do formato de DVDs (Digital Versatile Disc) musicais, concentrados sobretudo no armazenamento via disco digital de apresentações ao vivo, como o registro de turnês. O formato, hoje, parece um tanto ultrapassado, tendo em vista a nova dinâmica de divulgação de vídeos de shows via plataformas digitais, tais como o Youtube, ou mesmo em plataformas de streaming, como o Globoplay. Assim, mesmo tendo o cinema como base e a televisão como amplo espaço de desenvolvimento, os videoclipes – como pensados por Pereira de Sá (2014) – tomam hoje as mais diversas telas. Da televisão, dos computadores e dos celulares. Passando por diferentes

<sup>104</sup> Dyer, Richard. **Only Entertainment**. New York: Routledge, 1992.

<sup>105</sup> MACHADO, Arlindo (org.). **Made in Brasil** – Três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

plataformas e redes sociais digitais e instaurando, assim, modos específicos de fruição com essas produções.

Ao assistir Elis Regina cantando *Como nossos pais* (1976), posso aproximar e me distanciar da imagem, colocar em tela cheia, colocar em tela mínima enquanto pesquiso mais e mais detalhes sobre essa apresentação. Posso, inclusive, esquadrihar essa imagem, recortá-la em fotogramas, pausar gestos e recuperá-los. Se, como sugere Soares (2013), a popularização das salas de exibição instituíram uma forma de ver produções audiovisuais como um ritual da cultura de massa e a televisão, por sua vez, gerou uma acessibilidade capaz de convocar o espectador para experimentar essas produções de maneira doméstica, as telas e micro-telas dos computadores e celulares parecem indicar a possibilidade de uma fruição intimista – embora não esteja, nem de longe, reduzida a ela. Nesse tipo de consumo, a qualidade de definição da imagem e do som pode ser bastante reduzida, ainda mais reduzida do que o som “embutido” no aparelho da TV. Mas, ainda assim, todos esses distintos formatos, cada com suas especificidades, possibilitam a sobrevivência do desejo pela presença, que se realiza por meio da presentificação.

Esse desejo, que poderia ser entendido também como o desejo da música pela imagem e vice-versa, parece estar ligado a um modo de fruir com a própria canção, conectando música, imagem, capas de discos, encartes, participações em filmes e novelas, e fotografias nas redes sociais digitais, mas também entrevistas, falas, leituras, tal como sugere o conceito de escuta conexa (Janotti Jr. e Alcântara, 2018), como já mencionado antes. Mas, para além dessas conexões, há também aquela que parece advir da conexão mediante o próprio efeito de presença da cena. Paul Zumthor (2007) aponta que a performance é o único meio vivo de manifestação poética e esse meio tem como irredutível a presença do corpo. Como já discutimos anteriormente, a noção de presença na performance gera muitos ruídos e debates em torno de sua própria ontologia. Mas, considerando, como temos feito ao longo deste trabalho, as noções de presentificação e de efeitos de presença, é possível pensar em corpos que se apresentam como superfícies midiáticas passíveis de gerar os momentos de intensidade previstos pela dimensão de presença da experiência estética. Como atesta Andrade Lima (2023)<sup>106</sup>, mesmo diante de todos os recursos utilizados pelo cinema, a exemplo da dublagem, é, ainda assim, a partir daquilo que é ouvido e visto em cena que conseguimos ser “tocados” pelos corpos ali mostrados.

---

<sup>106</sup> O autor parte da dublagem de Marilyn Monroe do canto de Marni Nixon no filme *Os homens preferem as loiras* (1953, dir. Howard Hawks) para traçar essa relação. De acordo com ele, “(...) a maneira como a voz de Nixon se organiza espacialmente é um dos aspectos, por exemplo, a partir do qual o “corpo” de Monroe pode nos tocar – ainda que a voz não tenha sido performada por ela” (Andrade Lima, 2023, p. 101).

Mas como capturar essa natureza poética? Como descrevê-la? Como fazer a linguagem alcançá-la? Como realizar um esquadrinhamento que seja, ao mesmo tempo, imagético e sonoro, e ainda assim deixe algum espaço para o mistério na performance?

A pesquisadora Maria Clara Bastos (2019), em estudo sobre o estado de presença na performance musical a partir da experiência do contrabaixista, se utiliza de duas ferramentas de análise propostas por Fausto Borém<sup>107</sup>. Denominadas de Mapa da Performance Audiovisual (MaPA) e Edição da Performance Audiovisual (EdiPA), essas duas ferramentas são utilizadas por Bastos como uma maneira de averiguar detalhes pontuais da performance e também uma visão geral de seu percurso. A partir de fotogramas em que os rostos ou outras partes dos corpos dos artistas demonstram expressões ou gestos significativos sincronizados com o momento musical, a autora, por meio das ferramentas, cria uma maneira de contemplar e apontar para a existência desses rastros poéticos.

Mais que isso: ela os rabisca, apontando com setas e outras marcas figurativas o movimento executado, tentando recompor a ação que foi decomposta pela captura da imagem. Apesar de não me utilizar das mesmas ferramentas de Bastos, acredito que a escolha, feita ao longo desta tese, por destacar alguns frames em lugar de outros compartilha do mesmo desejo da autora de apontar para o gestos, de mostrar, de alguma forma, onde está isso que pode ser entendido como constituição de um estado de presença ou mesmo como provável indicador da dimensão ficcional da cena.

O esquadrinhamento dessas imagens é, então, uma tentativa de jogar luz sobre aquilo que Zumthor, partindo da compreensão do conhecimento antepredicativo de Merleau-Ponty<sup>108</sup>, reconhece como sendo “(...) uma acumulação de conhecimentos que são da ordem da sensação e que, por motivos quaisquer, não afloram no nível da racionalidade, mas constituem um fundo de saber sobre o qual o resto se constrói.” (Zumthor, 2007, p. 98). Embora a visão seja constantemente privilegiada ao se considerar fotogramas e vídeos, como sugere o autor, todos os órgãos são tomados como fontes desse tipo de conhecimento e não apenas como ferramentas de registro. Nesse exercício, o acionamento de todos os sentidos, de todos os órgãos de conhecimento, também fazem intersecções entre si. Por isso mesmo, para além de ver as imagens, trata-se também de escutá-las. Perspectiva que se aproxima do que sugere Leda Maria Martins ao pensar o corpo-tela:

O corpo-tela é um corpo-imagem. Geralmente, adereçamos as imagens na sua qualidade visual, privilegiando o olhar, a janela da alma, como evocavam

<sup>107</sup> BORÉM, Fausto. MaPA e EdiPA: duas ferramentas analíticas para as relações texto-som-imagem em vídeos de música. *Musica Theorica*, Salvador, v. 1, n. 1, p. 1-37, 2016.

<sup>108</sup> Zumthor se refere ao livro de Merleau-Ponty *A fenomenologia da percepção*, de 1945.

os gregos. Mas as imagens podem ser também sonoras e cinéticas e essas suas qualidades são contíguas. (...) O corpo-tela, como imagem material e mental, fundo, superfície, volume, relevo, perspectiva e condensação, não nos remete apenas às inscrições peliculares e aos adereços e adornos corporais e, por consequência, ao privilégio das poéticas da visibilidade, pois evoca também, como sonoridade, a evidência auditiva, o perscrutar dos ouvidos, a ativação intensa dos registros auriculares. (Martins, 2021, p. 66-67).

Essa interdependência, como sugere a autora, nos convida à expansão não apenas do olhar, mas também de toda a percepção sensorial. É como se, assim, a percepção estética fosse ampliada, dilatando também a capacidade de contemplação e de envolvimento com as imagens. Além disso, partindo da perspectiva de Etienne Samain, Martins aponta as imagens como formas pensantes, capazes de veicular pensamentos que nos afetam, e que podem, mediante a recepção e a percepção, se prolongarem no tempo. Afinal, “toda imagem (um desenho, uma pintura, uma escultura, uma fotografia, um fotograma de cinema, uma imagem eletrônica ou infográfica) nos oferece algo para pensar: ora um pedaço de real para roer, ora uma faísca de imaginário para sonhar” (Samain, 2012 *apud* Martins, 2021, p. 67)<sup>109</sup>.

De maneira similar, a interpretação das canções percebida – sobretudo via audiovisual, mas não apenas – também chama atenção para um corpo que, ao se presentificar e/ou se transformar em cena, oferece personagens para investigarmos a possível dimensão ficcional das performances musicais. Um pedaço de real para roer, ou uma faísca de imaginário para sonhar, ou as duas coisas ao mesmo tempo. De um ou de outro modo, parece ser sempre a leitura especulativa dos atos que aponta para uma teatralidade corporificada.

---

<sup>109</sup> SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens. *In*: SAMAIN, Etienne (org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

## 5 AVESSO – UM ESTUDO DE PERSONAGENS

Eu tinha rascunhado aquelas ideias, ensaiado aquelas músicas, mas aquela sensação de quando botei o figurino, quando me vi no espelho com aquela imagem, quando eu subi no palco e enfrentei todas as minhas disforias, e cantei praticamente nua em cena... aconteceu alguma coisa ali. [...] Acima de qualquer homenagem, sou em cena. Apesar de eu estar cantando um repertório da Gal – e ela tá muito presente ali, enquanto emblema, no fim das contas, é um show da Filipe Catto cantando suas músicas. Cantando seu repertório. A partir de agora, esse é meu repertório também. (Catto, 2023).

No caso de Carmen [Miranda], as fronteiras entre a cantora, a atriz e a “embaixatriz” dos trópicos é muito mais tênue; e em cada um destes papéis ela remete-se aos outros, citando seus shows e sua origem brasileira nos filmes, recriando cenas dos cabarés fictícios dos filmes nos shows, usando o próprio nome Carmen para alguns personagens. Seu interesse sempre foi, antes, no espetáculo – leia-se a soma de estímulos sonoros, visuais, coreográficos, cromáticos –, por isso é que, cantando em shows propriamente musicais, atuando em peças teatrais ou em filmes, ela representou sempre a mesma personagem, uma vez que qualquer destes suportes eram antes veículos para a expressão do seu projeto de brasilidade que Hollywood, longe de adulterar, canalizou para os filmes. (Pereira de Sá, 2002, p. 165).

Começou a experimentar desenhos pretos maquiados sobre uma base branca que subiam dos olhos para a testa e que jamais se repetiriam. Um fauno sinistro, assustador e muito distante da sugestão de João e Gerson, que queriam se apresentar usando boinas militares revolucionárias como se fossem três Che Guevaras. No terceiro e último show naquele mês de janeiro, Ney [Matogrosso] fixou uma pena de pavão na testa e cobriu o corpo com uma pele de jacaré, deixando o rabo se arrastar pelo palco. Mesmo quem estava ao lado de Ney poderia se assustar com o que via, e isso incluía João Ricardo, Gerson Conrad, atores e músicos da Bela Vista, e todos os jovens cultos e invariavelmente criados por famílias conservadoras da classe média branca paulistana que passavam a segui-lo. Ao experimentar pela primeira vez o poder de uma máscara, Ney descobria uma coragem que ele não sabia ter, a força de outro ser que permitia qualquer enfrentamento e que nada tinha a ver com o Ney que, duas horas depois do show, saíria do teatro de calça jeans e camiseta gasta torcendo para não ser reconhecido nas ruas. (Maria, 2021, p. 99-100).

## 5.1 O ESGARÇAMENTO ENTRE VIDA E ARTE

### 5.1.1 Um relato: Filipe Catto toma para si o repertório de Gal Costa

Com uma luz acinzentada incidindo apenas no plano de fundo, Filipe Catto entra no palco do Cine Teatro do Parque, em Recife, como uma mera silhueta (figura 38). A composição parece planejada para gerar um certo impacto visual no público ao mesmo tempo em que produz também uma certa tensão ou mesmo curiosidade em torno dos corpos ainda não revelados dos músicos. O corpo de Catto aparece como sombra quando entoia a primeira frase da canção *Lágrimas Negras* (composta por Jorge Mautner e Nelson Jacobina), gravada por Gal Costa no álbum *Cantar* (1973). A música, eternizada na voz de Gal, começa a ganhar outros contornos quando, na pronúncia da palavra “cortejo”, Catto coloca um erre gaúcho bastante marcado, ausente no canto da cantora baiana. Com um canto sensual e delicado, uma luz vermelha passa a atravessar o seu corpo (figura 39). Cantando praticamente à capela, apenas com uma base sonora de dedilhados de guitarra somados ao uso de um pedal, a cantora, com uma voz suave, parece sensibilizar o público enquanto o convida a estar presente com ela naquela experiência. Essa abertura abre também as portas para a dimensão teatral que se descortina, música após música, durante todo o show *Belezas são coisas acesas por dentro* (2023), do álbum de mesmo nome, que reúne parte das músicas executadas no show.

Figuras 38 e 39 - Filipe Catto no show *Belezas são coisas acesas por dentro*, no Teatro do Parque, Recife, 2024..



Fonte: Captura de tela do vídeo<sup>110</sup>.

<sup>110</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qEvgGk0WuIQ>. Acesso em: 20 jun. 2024.

A ordem original das produções de Catto, no entanto, foi a inversa: primeiro ela foi convidada pelo Sesc para fazer um tributo à cantora baiana que aconteceu em maio de 2023 em São Paulo; somente depois, o espetáculo foi transposto para o estúdio e levado para outras partes do país. No disco, Catto interpreta várias canções que ficaram conhecidas na voz de Gal, numa homenagem que funciona como releitura desses clássicos colocando neles a sua própria marca. Marca essa que parece transparecer na limpidez vocal que lhe caracteriza, nos arranjos escolhidos para as canções, na potência instrumental que elas acabaram ganhando e no teor roqueiro e um tanto vampiresco que parece emergir da maneira como ela e a banda – composta por Fabio Pinczowski na guitarra, Gabriel Mayall no baixo e Michelle Abu na bateria – se apropriam do repertório. É esse conjunto, tendo como ponto de partida letras conhecidas por quem escuta Gal Costa e os demais “velhos baianos”, que fez o disco ser bem sucedido para boa parte da crítica, sendo apontado pela revista *Piauí* como um tributo acurado e original<sup>111</sup>.

Na performance ao vivo, a música na voz de Catto ganha outra amplitude não apenas por tudo o que envolve a propagação da sonoridade naquele espaço (desde o microfone até as caixas de som), mas também porque sua presença de palco adiciona outras camadas ao que é cantado. Ao se apropriar desse repertório, Catto parece também revirá-lo. Seu corpo e a sua experiência (ou aquilo que supomos saber dela) de pessoa trans não binária parece, em alguma medida, reescrever as canções e/ou inscrever nelas suas próprias questões. Nas execuções de *Recanto escuro* (composta por Caetano Veloso e gravada por Gal em 2011), *Sem Medo Nem Esperança* (composta por Antonio Cícero e Arthur Nogueira e gravada por Gal em 2016) ou mesmo em *Divino Maravilhoso* (composta por Caetano Veloso e Gilberto Gil, e gravada por Gal em 1969), por exemplo, reviramentos parecem se revelar. Seja no modo como Catto toma a primeira, cantando novamente como a silhueta da abertura, seja no modo como a sua voz se coloca firme e destemida, alegando não ter medo, tampouco esperança na segunda, ou dizendo que precisa estar atenta, pois não temos tempo de temer a morte, há uma dimensão do eu lírico que, mediante o caráter especulativo da teatralidade, parece reivindicar a biografia da artista: Catto parece estar dizendo por meio da canção de onde veio, como se sente e que precisa estar atenta. Interpretando esse conjunto de músicas de maneira a torná-las suas – como ela mesma chama atenção na citação que abre este capítulo –, ela coloca nelas, para além de suas marcas vocais e corporais, a sua própria história, o que supomos saber dela ou o que, no palco, ela reinventa a partir da letra da canção como uma criação sua.

---

<sup>111</sup> Catto Canta Gal – Um tributo acurado e original para celebrar Gal Costa. **Revista Piauí**, Rio de Janeiro, 17 maio 2024. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/catto-canta-gal/>. Acesso em: 20 jun. 2024.

Para além disso, a luz e o gelo seco (cruciais para o tipo de impacto visual que o show apresenta), além da videocenografia ao fundo (transmitindo imagens dos videoclipes feitos pela cantora para as canções), não só constroem a atmosfera daquele espaço como também o próprio corpo cênico de Catto. Usando um vestido vermelho, assinado pela multiartista Alma Negrot, transparente e cheio de aberturas, de modo a quase nada ocultar, funcionando como uma espécie de ornamento para a nudez, Catto configura seu corpo para o palco de modo a transformá-lo numa tela por meio da qual expressa sua arte. O gosto da artista pelo palco, seu apreço pelo teatro e a maneira como ela se interessa por construir sua imagem e sua presença diante do público (como veremos mais adiante) fazem de sua apresentação um tipo de performance dedicada a encenar as nuances das canções e misturá-las com as suas próprias vivências, sempre reivindicando uma presença marcante, que se expressa, na maior parte do tempo, através da delicadeza e da suavidade de seus gestos. Essa suavidade transparece, por exemplo, na maneira como ela se move também numa espécie de nado no ar, mas distinto do nado de Elis Regina: o balanço de seus braços é lento, calmo (figura 40 e 41), por vezes parece estar “em câmera lenta”. Todo seu vigor parece estar concentrado no olhar e numa execução assertiva das canções, especialmente nos momentos mais agudos e dramáticos.

Figuras 40 e 41 - O nado no ar de Filipe Catto.



Fonte: Captura de tela do vídeo<sup>112</sup>.

Na música *Esotérico* (composta por Gilberto Gil e gravada por Gal em 1976), por exemplo, ela corre pelo palco e mesmo nesse momento de intensidade, o faz na ponta dos pés

<sup>112</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HixPRY6uV2M>. Acesso em: 23 jun. 2024.

descalços, saltando com delicadeza. Mesmo com essa suposta lentidão, ou justamente por causa dela, Catto parece construir uma presença “hipnótica” que convida o público a olhar minuciosamente para as suas ações. Para o balanço de seus ombros, para o desenho de suas mãos, para a expressão de seu rosto e o esforço corporal e vocal de seu canto. Na música *Tigresa* (composta por Caetano Veloso e gravada por Gal em 1977), a cantora chega a deitar no chão, levantar as pernas e sensualizar como a tigresa sobre a qual fala a canção. Em *Vapor Barato* (composta por Jards Macalé e Waly Salomão, e gravada por Gal em 1971), Catto alcança notas muito agudas, dignas de canto lírico, sob uma luz em efeito strobo, enquanto se esforça, franze todo o rosto, encosta um joelho no chão e grita a plenos pulmões “baby”. Em momentos como esses, o corpo de Catto parece dilatado enquanto a sua presença parece dilatar o próprio tempo. Como se, ali, as músicas passassem num tempo próprio (que não necessariamente o tempo de duração da canção) e num espaço outro (que não necessariamente o espaço em que estávamos, mas o espaço que a própria canção projeta). Como se o show fosse capaz, como já sugerimos, de criar uma diegese à parte daquilo que a gente reconhece como sendo a vida corrente. Num tempo e num espaço próprios, Catto apresenta esse conjunto de enunciados poéticos, encarnando os vários eu líricos das canções e mostrando disposição para entregar-se no palco.

A dimensão da presença é, assim, estabelecida. Presença do modo como pensado por Gumbrecht (2010), ou seja, o despertar dos momentos de intensidade em nível reconhecido como ainda pré-intelectual. Mas presença, também, como presença cênica e capaz de convocar através de si outras presenças. Quando Catto cantou *Chuva de prata* (música composta por Ed Wilson e Ronaldo Bastos, e gravada por Gal em 1984) parecia que todas as cantoras de MPB cantavam junto com ela, através dela. Como Thiago Soares (Soares, Lima e Mangabeira, 2021) aponta: “Uma cantora é uma espécie de fantasma de inúmeras outras cantoras. Uma imagem que se ergue sobre outros corpos, trejeitos, olhares, cabelos” (Soares, 2020, p. 25). Ou como a própria Filipe Catto mencionou em postagem no seu perfil do Instagram: “Gal vive e pulsa em todas as cantoras deste país. Todas somos devotas de sua voz e de sua poesia. Ela é um emblema. Um arquétipo”. Naquele palco, então, Catto parecia convocar essas presenças ao mesmo tempo em que construía a sua própria, com base nas suas singularidades vocais, corporais e interpretativas.

Na execução de *Dê um rolê* (composta por Moraes Moreira e Luiz Galvão, e gravada por Gal em 1971), o show ganha contornos políticos ainda mais claros quando Catto, além de fazer a quebra entre espaços ao descer do palco e desfilar pela plateia entoando o refrão “eu sou amor da cabeça aos pés”, convoca o público a fazer o mesmo e cria um momento de

celebração coletiva. Movido pelos gritos, aplausos e assobios dessa celebração, o refrão “eu sou amor da cabeça aos pés” torna-se, assim, um grito de protesto contra as imposições normativas às vivências LGBTQIAPN+. Ao longo do percurso pela plateia, Catto encontra a DJ pernambucana Jorja Moura, que é também uma pessoa trans. Elas se abraçam e se celebram enquanto cantam juntas, o que reforça esse caráter político da interpretação de Catto, que é finalizada com a cantora dizendo “nós somos amor da cabeça aos pés”. Essa celebração coletiva, a proximidade do espectador e a vibração, tanto dela quanto do público, parece deixar à mostra a intensificação da relação de presença construída ao longo do show. Além disso, essa execução parece oportuna para destacarmos as costumeiras variações performáticas que acontecem de canção para canção.

Se nesse momento ela protesta e seu corpo desenha-se com o vigor que a cena exige, entoando a plenos pulmões o seu grito, em outros tantos, como na execução de *Nada mais* (composta por Ronaldo Bastos como versão de *Lately*, de Stevie Wonder, e gravada por Gal em 1984), vemos uma Catto diferente. Cantando sentada na borda no palco, como se quisesse ter uma “conversa ao pé do ouvido” com o público para desabafar, Catto aparece nessa canção vulnerável, encenando o relato do eu lírico, sendo atravessada, possivelmente, tanto pelas angústias dessa voz poética da canção quanto pelas suas próprias. Com luzes azuis ao fundo e uma branca sobre si, ela executa o refrão “dessa vez doeu demais” num canto ao mesmo tempo suplicante e voraz. Na extensão vocal que o agudo exige, franze o rosto inteiro, se desfigura, parece outra (figuras 42, 43 e 44). Ao final, vai às lágrimas.

Figuras 42, 43 e 44 - Filipe Catto durante a execução da canção *Nada mais*.



Fonte: Mikhaela Araújo - Revista TAG.

No meu olhar especular de espectadora, esse choro, para além de uma relação mais imediata com a letra da canção, parece, na verdade, indicar uma relação com as grandes enchentes ocorridas naquele mesmo período no Rio Grande do Sul. Com o estado ainda em situação de calamidade, Catto dedicou o show a todas as pessoas afetadas pela tragédia. Esse contexto acaba se refletindo sobre a experiência do show e fornecendo material para que o texto da canção e a própria performance permaneçam sempre vivos, em processo constante de atualização, diferenciação e ampliação, como já chamamos atenção outras vezes. Para além disso, como é costumeiro em shows, há uma constante variação dramática ao longo de sua duração: muitas histórias são contadas, diferentes textos são dramatizados e vinculados ou não aos seus respectivos contextos sociais e históricos.

Nesse sentido, é como se o show fosse uma obra antológica e cada canção um capítulo sempre em aberto. Afinal, cada uma pode resgatar um período, contar uma história, abrir caminho para uma reflexão ou para construir sensações para além dos sentidos aos quais ela parece estar, a princípio, ancorada. Quem alinha esses vários capítulos, dando a sua própria assinatura e uma certa coerência expressiva ao conjunto, é justamente o intérprete, que é, ele mesmo, um personagem que se desdobra em outros tantos. O intérprete é capaz de levar para o palco diferentes nuances de si e de congregar nessa aparição as nuances e personas da canção bem como de outros artistas. É também isso o que Catto parece ter feito ao levar para o palco uma Gal “fabulada” enquanto fabulava também sobre si mesma. Investigar esse processo criativo, essa interseção entre personas midiáticas, personagens da canção e personagens sobre os quais todo sujeito se desdobra cotidianamente, como sugere Goffman (2002), nos ajuda a complexificar o olhar em torno da encenação em performances musicais. Para isso, vale não apenas especular sobre o processo de construção do show e das corporeidades cênicas de Catto, mas também ouvi-la narrar a execução desse processo, que passa, também, pela sua transição de gênero.

### **5.1.2 A experimentação artística como experimentação de gênero**

Quando recebeu o convite para fazer um tributo a Gal Costa, Filipe Catto conta que chegou a ficar insegura. “Quem sou eu para cantar Gal Costa?”, chegou a se perguntar, como revelou à revista Rolling Stone Brasil (Catto, 2023). Apesar do questionamento inicial, aceitou o desafio de compilar os tantos sucessos da cantora de uma maneira que não apenas fizesse uma homenagem a ela, mas também falasse sobre si mesma e seu processo de transição de gênero. O que, como citado anteriormente, acaba revirando o repertório de Gal

Costa, expandido-o, atualizando-o ou mesmo transformando-o em algo até então não previsto. Para isso, Catto diz ter precisado encontrar uma conexão entre as duas. O que na persona de Gal Costa, em seus tantos atravessamentos e vínculos com temáticas e gêneros musicais diferentes ao longo de toda a carreira, poderia se sobressair como caminho para Catto colocar a sua própria marca, a sua vivência ou mesmo a sua fabulação?

Queria cantar os clássicos da Gal, tipo 'Vaca Profana', 'Vapor Barato', 'Divino Maravilhoso', mas também as músicas que falavam de mim, após todo esse momento da minha compreensão e afirmação de gênero. Essa é a Gal para mim. Ela tem uma coisa de uma afirmação da feminilidade visceral e poderosa e sexual e intensa, extremamente quebradora de paradigmas, que eu, de certa forma, humildemente, senti na pele na minha trajetória nos últimos tempos. (Catto, 2023).

Foi assim que escolhas como *Sem Medo Nem Esperança*, já destacadas anteriormente, acabaram refletindo sua própria história. Como ela aponta na mesma entrevista, essa faixa em especial consegue traduzir bem a trajetória difícil pela qual ela passou nos últimos tempos. Mas, para além disso, o processo de composição de qualquer obra artística naturalmente parece sempre envolver também o transbordamento das vivências biográficas. Foi também a imaginação, a reinvenção, a capacidade de reconfigurar a persona de Gal Costa que surgiu como possibilidade criativa de, mais do que construir um relato sobre si, costurar esse relato com uma dimensão fabuladora que envolve não apenas Gal, mas a própria Filipe Catto.

Fabular, como vimos no segundo capítulo desta tese, surge aqui como uma maneira de interferir na realidade por meio da imaginação. Partir de algo já existente (Gal Costa, em toda a sua complexidade; Filipe Catto, com uma carreira de 15 anos se apresentando de uma maneira diferente da que se apresenta agora, tanto artisticamente quanto em relação à identificação de gênero) e intervir nesse material por meio de uma recriação que parece guardar semelhanças com a ideia de sonho, de um tipo de experimentação que pode se tornar real ou ser experimentada como tal a partir do momento em que é imaginada como possibilidade concreta.

Partindo desse viés e desse contexto, a fabulação poderia ser também entendida como uma espécie de recurso dramático, uma ferramenta para a composição e busca de referências, personas e personagens em obras artísticas. Catto conta que, no seu processo criativo, tentou se aproximar daquilo que, na sua perspectiva, mais vinculava Gal a ela: a feminilidade visceral e quebradora de paradigmas, além do vínculo da cantora com o rock em discos como o *Fa-tal: Gal a todo vapor* (1971) e o *Recanto* (2011). A partir desses dados, fez interferências: criou para si uma imagem fabulada da cantora que se aproximava de outras

vivências e interesses seus. “A minha viagem era: e se a Gal Costa fosse uma Superstar do Andy Warhol? Pensei na Gal Costa como a Candy Darling” (Catto, 2024a), conta em entrevista à revista TAG<sup>113</sup>. “Eu quis fazer a conexão Nova Iorque, 1968, São Paulo, 2024. Nudez. Drogas. Transgeneridade. Presidenta Bar. Festa Dando. Roosevelt. Centro. Pixação. Sujeira. A nossa vida, a nossa realidade, o que a gente vive aqui”, explica na mesma entrevista.

Partindo dessa fabulação, Catto expressa o imaginário construído em torno de Gal e de si mesma a partir de uma “atitude rock punk queer”, como classifica a pesquisadora e jornalista Livia Maria, na reportagem da TAG, e que está inscrita também no seu processo de transição de gênero. Naquilo que ela imaginou para si enquanto possibilidade de ser no mundo, enquanto também imaginava e criava o show e o álbum *Belezas são coisas acesas por dentro*. Ela conta que, quando recebeu o convite do Sesc, estava vivendo um processo que denomina de desrepressão sexual que, por sua vez, converge com as nuances das canções e com a voz do eu lírico e dos personagens das letras interpretadas por Gal Costa. Enquanto se questionava “O que é vivenciar essa deusa de divinas tetas? Essa vaca profana? Essa tigresa?” como forma de compor o trabalho, Catto estava, ao mesmo tempo, buscando essas vivências fora dele. Para ela, estar vivendo a “vaca profana” e a “tigresa” fora do palco foi o que lhe forneceu material para vivê-las nele:

Pela primeira vez na minha vida, eu estava vivendo a vaca profana, a tigresa. Quando chegou esse repertório na minha mão, eu pude cantar Tigresa de quatro no palco. Não é uma persona, é o oposto da persona. É a coisa mais verdadeira que eu poderia fazer naquele momento: cantar o repertório da Gal desse jeito. (Catto, 2024a).

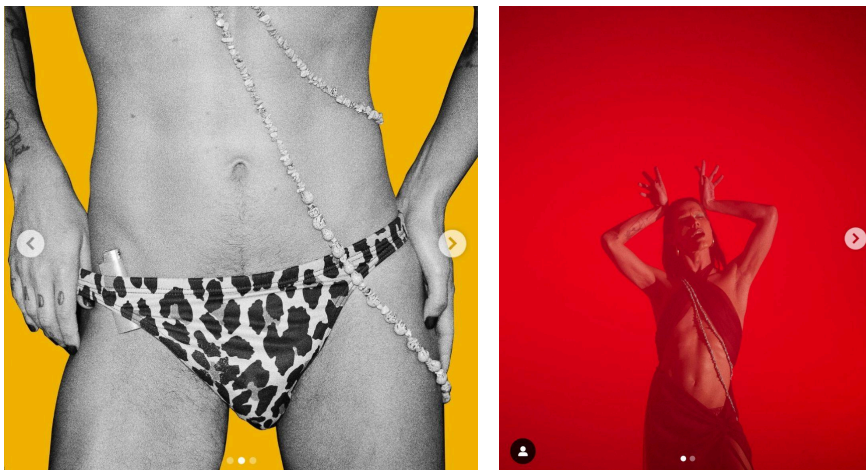
Assim, essa convergência entre as nuances performáticas que as canções parecem insinuar e aquilo o que Catto já estava buscando independente do trabalho é o que parece ter dado vazão ao tipo de corpo cênico que ela experimenta no palco. Embora assegure não se tratar de uma persona, é também a partir da relação com as personagens e nuances fictícias das canções que Catto constrói sua ideia de verdade: gestualiza os cornos da vaca profana, as divinas e assombrosas tetas dessa deusa, e a sensualidade envolvida no andar de quatro da tigresa, desnudando o próprio corpo, tomado como tela para expressão dessa sensualidade. Essas indicações performáticas compõe o seu corpo cênico e se espriam por toda a imagética do trabalho, desde as imagens do encarte do disco (figuras 45), passando pela disposição de

---

<sup>113</sup> Entrevista concedida à pesquisadora e jornalista Livia Maria e publicada na revista TAG com edição minha. Alguns trechos da conversa não foram publicados, mas ainda assim são usados ao longo desta análise com a devida sinalização.

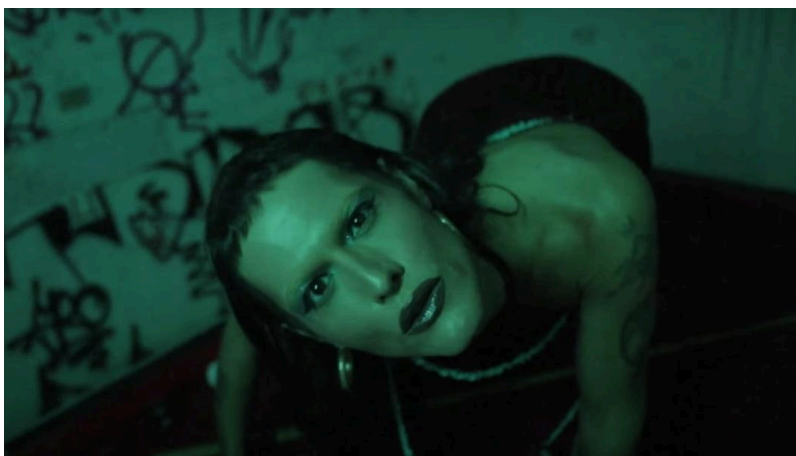
seus gestos no palco, das imagens de divulgação do show (figura 46) e dos videoclipes (47), e chegando até na composição dos figurinos (como veremos mais adiante).

Figuras 45 e 46 - Encarte do disco e imagem de divulgação do *Belezas são coisas acesas por dentro*.



Fonte: Juliana Robin /Reprodução do Instagram.

Figuras 47 - Filipe Catto de quatro no videoclipe da música *Tigresa*.



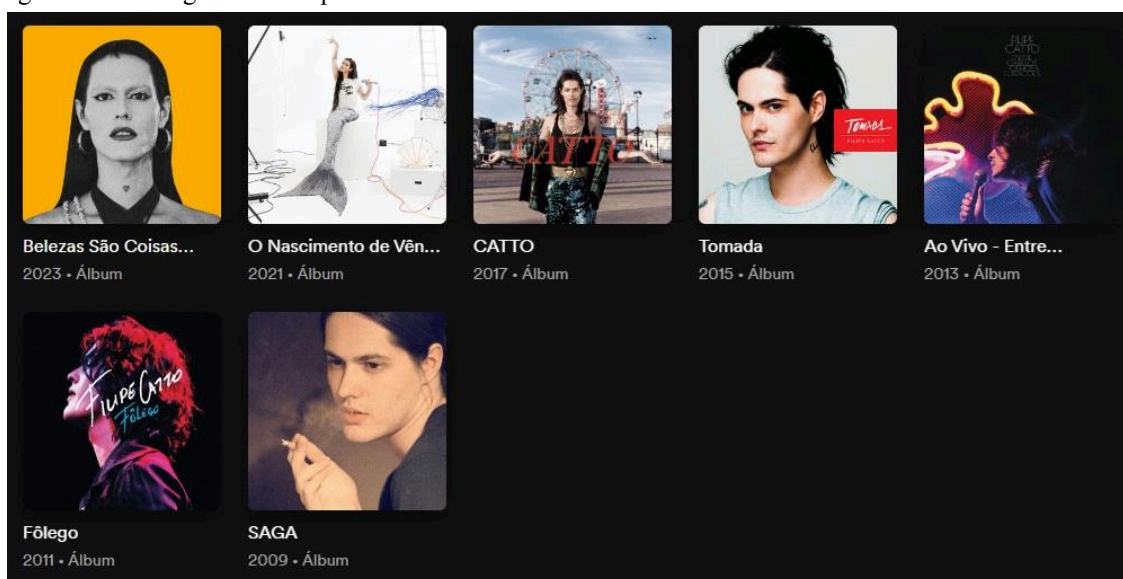
Fonte: Captura de tela do vídeo.

Além disso, a cantora reivindica o *Belezas* como o seu “desbunde”, o que acaba por jogar luz sobre a noção de desbunde pensada por autores como Rodolfo Godoi (2019) como também a noção de desbunde de Silvano Santiago (2022). Em Godoi (2019), o desbundar estaria ligado a um “exagero da bunda”, que remeteria a uma leitura erótica do corpo, a um comportamento considerado não convencional e libertino – o que reforçamos mais adiante com a abordagem da “política de costumes” de Ney Matogrosso. Na concepção de desbunde de Silvano Santiago (2022), esse seria uma espécie de espetáculo em que se irmanam uma atitude artística da vida e uma atitude existencial de arte, de modo que elas se confundem.

Assim, comenta o autor, leva-se a arte para o palco da vida e leva-se a vida para a realidade do palco. Representa-se no palco a realidade da vida e representa-se na vida a realidade do palco. Dessa forma, os limites entre uma e outra coisa tornam-se tão emaranhados que já não é possível defini-los com precisão. Comentando a definição de Santiago no prefácio de seu livro (Santiago, 2022), Thiago Soares sugere que o desbunde seria uma forma cultural em que as clivagens entre vida e arte parecem esgarçadas, inacabadas em função de suas projeções no próprio tecido da existência.

Para Catto, esse esgarçamento entre vida e arte é muito evidente. Em entrevista de vídeo à revista Rolling Stone Brasil, ela conta que antes de vir [a experimentação d]o gênero veio [a experimentação d]a arte, uma fornecendo o caminho para a outra, uma mobilizando o avesso da outra (Catto, 2022). Inclusive, foi durante o processo criativo da turnê *O nascimento de Vênus* (gravada em 2020, mas interrompida pela pandemia da covid-19) que a questão de gênero começou a se esclarecer para ela – algo que aparece nos rastros deixados pelas capas de seus discos (figura 48):

Figura 48 - Discografia de Filipe Catto.



Fonte: Captura de tela do Spotify.

Em isolamento e precisando se maquiar sozinha para fazer as lives de seu projeto posterior, a *Love Catto Live*<sup>114</sup>, ela se deu conta de que aquela maquiagem – que diferia da montagem que ela fazia para o palco – não era feita apenas para apresentar seu projeto, mas algo que fazia parte da sua expressão de gênero para além dele:

<sup>114</sup>A *Love Catto Live* foi um projeto de lives realizado pela artista durante a pandemia do covid-19. Por meio dele, Catto cantava músicas de sua preferência e da escolha do público, no estilo karaokê.

Todos os meus desejos são anteceditos pela arte. [...] No processo da turnê O nascimento de Vênus, foi que tudo começou a se esclarecer para mim. [...] Eu tava muito nessa função de encontrar a minha viagem e qual que era essa Filipe, que não era a Filipe do palco, que tava lá com apliques, e luzes e calças e banda e magia. Quem que era essa Filipe que estava em casa durante uma pandemia? E foi a partir dali que eu disse “eu sou ela” e vamos começar a trabalhar com esse “ela” e com a não binaridade, que politicamente é uma coisa que me atrai muito, essa androginia. (Catto, 2023).

Eu sempre associei a montagem ao palco: “Ai, eu tô me montando, eu tô ficando linda pro palco”, porque eu dentro de casa não sou vaidosa, tenho preguiça total. Aí quando eu fiz o olho de gatinho e passei um batom vermelho... Só isso, sabe? Não era nada demais. Eu me olhei no espelho e falei assim: “essa sou eu”. [...] Aí, eu entendi que eu era trans, eu não tava fazendo aquilo pro palco, tava fazendo pra mim. [...] Foi um processo muito bonito. (Catto, 2021).

Desse modo, a diferença entre o dentro e o fora do palco – que sempre existe, já que o palco traz consigo uma proposta muito específica de atuação, como reconhece a própria Catto – acaba por ser esgarçada quase ao limite. O emaranhamento se dá de tal maneira que se torna difícil pensar numa separação precisa entre as partes, já que ambas se retroalimentam o tempo todo. Como se sabe, isso é reforçado pelo uso das redes sociais digitais, pelo espraiamento das performances de palco para diversos outros meios, pela extensão desse espaço de contato com os artistas e pela consequente abertura que isso proporciona para um tipo de intimidade, que, em outros tempos, não tinha meios para se fazer possível e poderia ser mais facilmente evitada<sup>115</sup>.

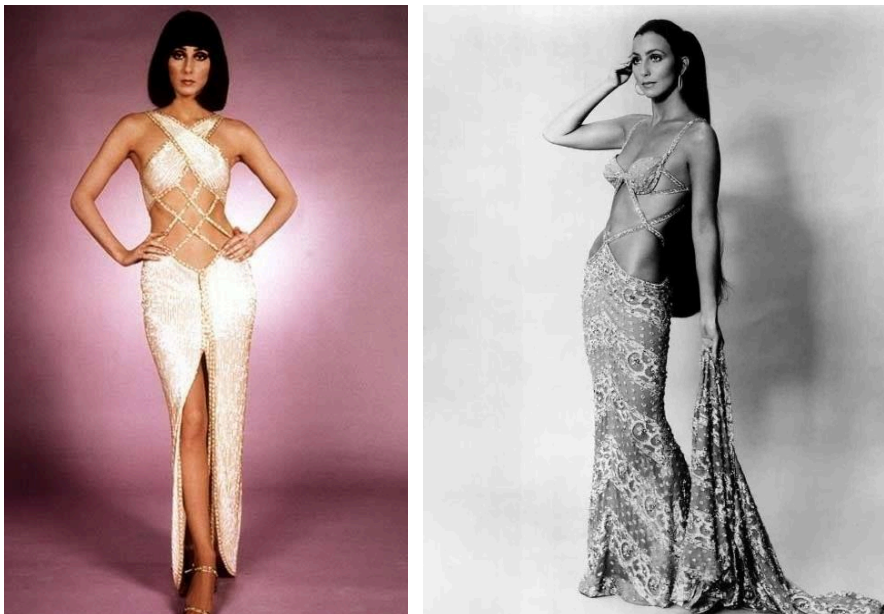
Para além disso, como se sabe, artistas que fazem parte de grupos minoritários, sobretudo atualmente, tendem a trazer suas vivências à margem das normatividades vigentes como uma maneira de dar-lhes vazão, de criar um espaço na arte para que essas experiências sejam compartilhadas. No caso de Filipe Catto acontece uma aglutinação entre essa tentativa de trazer as próprias vivências, mesmo que de modo indireto, e uma roupagem que ganha força na cena. Há um interesse especial da artista pela composição de seu próprio corpo nesse espaço, o que passa pela sua preocupação com definição da maquiagem, do figurino e dos gestos que serão adotados ao longo da execução das canções. No caso do *Belezas*, Catto trouxe como referência para compor sua performance não apenas os vestidos de Cher (figura 49 e 50) assinados por Bob Mackie, mas também a imagem e os gestos da artista, que, para Catto (figuras 51 e 52), remete à languidez e à sensualidade de Gal Costa:

Quando resolvi fazer o show, eu falei para a Alma Negrot que não queria reproduzir um figurino da Gal. Eu não quero estar vestida de Gal, quero estar

<sup>115</sup> Como veremos mais adiante, foi tentando preservar sua identidade e intimidade que Ney Matogrosso criou as máscaras que usava no palco. Não queria sequer ser reconhecido fora daquele espaço.

vestida de Cher [risos], porque de certa forma a imagem da Cher me remetia à languidez, à sensualidade da Gal, sem que eu necessariamente tivesse que fazer uma paródia da Gal em cena, sabe? (Catto, 2023).

Figuras 49 e 50 - Cher nos anos 1970 usando vestidos assinados por Bob Mackie.



Fonte: Reprodução/Google Imagens.

Figuras 51 e 52 - Figurinos de Filipe Catto assinados por Alma Negrot.



Fonte: Gil Vicente Xaxas e Primavera Sound Brasil.

Catto conta ainda que para pensar na imagem que quer construir no palco ela imagina toda a cena, desde a pessoa (ou a persona) que está cantando até a maquiagem, o figurino e a luz. “Uma coisa sou eu chegar lá [no palco] de miniblusa e shorts cantando [músicas

românticas]; outra coisa, sou eu chegar de vestido, uma cara de quem não dormiu, com o batom borrado de beijo e com o olho todo borrado de preto”, comenta na entrevista à TAG<sup>116</sup>. Deixa claro que, para ela, é como compor uma cena para um filme, em que ela se questiona quem é a atriz, a personagem e a cena e, a partir daí, passa a trazer referências e construir a imagética do trabalho. No caso do *Belezas*, partindo de sua admiração pela feminilidade visceral de Gal Costa, a artista desnudou a si mesma, fez de seu corpo um instrumento de expressão desse teor imagético, criativo e fabulatório em torno da sensualidade de Gal:

Eu me reprimia muito. No começo da minha carreira, tudo o que eu tinha era a minha voz e a minha composição. Eu não tinha corpo porque eu estava aprisionada dentro de uma de uma imagem, uma identidade de gênero, e aquilo me machucava demais. [...] Então chegar com 36 anos e fazer um show em que eu estou praticamente nua em cena... A primeira coisa que eu pensei foi: vamos fazer um show que é corpo, tem que aparecer o corpo. É um show sobre nudez, é sexual, é libertário. É assim que tem que ser esse show. (Catto, 2024a).

Esse interesse pela própria imagem, pela construção da encenação, pela produção e pelo espetáculo como um todo parece remeter em alguma medida ao gosto da artista pelo teatro. Em entrevista ao Indica podcast (Catto, 2020), Catto conta que o teatro salvou sua vida ao lhe ensinar técnicas de desrepressão. Inclusive, a artista começou no teatro e o deixou para ser cantora. Mesmo assim, o teatro continua atravessando a sua música e lhe fascinando enquanto ritual: “Minha música bebe do teatro e meu teatro bebe da minha música” (Catto, 2020). Essa proximidade com o teatro desde antes de se tornar cantora também parece ser crucial para a relação de gosto e intimidade que ela parece cultivar com o palco. Em entrevista de vídeo, nas palavras de Johnny Hooker, seu amigo e colega de MBP, Catto é “vacionada em palco”. Nas palavras dela, esse é um lugar de presença total e de interpretar as canções *como* uma verdade:

Quando eu entro no palco, ela [Gal] é só uma força que eu reverencio, mas aquele texto é inteiramente autobiográfico. Tudo aquilo [do show] sempre é cantado como em primeira pessoa, como uma verdade para mim, porque senão não entra. [...] Eu não consigo estar ali sem ser de verdade. É um lugar que eu sempre me abro muito. É a razão da minha vida. (Catto, 2024b).

Essa performance executada *como* uma verdade passa sempre pelo jogo aberto pela teatralidade. Planejar sobre como tomar esse espaço, sobre como performar para o público, parece também uma maneira, para ela, de desenhar sobre seu corpo outras possibilidades de ser e de estar no mundo. Nesse esgarçamento de si que a interpretação artística proporciona,

<sup>116</sup> Esse trecho da entrevista não foi publicado, mas Livia Maria me concedeu acesso à gravação da conversa.

parece surgir novamente a possibilidade de fabular sobre si mesmo e reivindicar para si o que parecia impossível.

### 5.1.3 Filipe Catto torna-se a diva que sonhou para si

“Eu comecei como cantor e agora sou a cantora diva que eu sempre quis ser” (Catto, 2023), diz Filipe Catto em entrevista à revista Rolling Stone Brasil. Pensar a palavra “diva” inevitavelmente nos aciona a ideia de feminino, como aparece com muita clareza no discurso de Catto. Não só porque essa é uma palavra feminina, mas também porque seu significado está atrelado a outras palavras e expressões – como deusa, divindade, musa, superstar, ídolo e artista bem-sucedida – que trazem consigo construções femininas bastante enraizadas na cultura ocidental. De maneira recortada, o termo diva também funciona como sinônimo de *prima donna*, expressão usada para designar célebres cantoras de ópera, a exemplo de Maria Callas, que se destacou na música em meados do século XX. Segundo Márcio Markendorf;

Proveniente do italiano, diva era o termo com o qual a crítica qualificava a soprano que se destacava por suas notáveis apresentações numa companhia de ópera. *Prima donna* (ou primeira dama), uma variante desse termo, designava a voz feminina que assumia o papel principal no espetáculo. Ao que parece, com a glamourização da ópera, *prima donna* foi gradativamente sendo substituída por diva, palavra que, de acordo com a raiz latina, significa deusa. Tal alteração não se deu apenas no plano da denotação, mas no plano da conotação, pois a diva passou a incorporar a imagem da cantora de ego temperamental, arrogante, e egocêntrica. Esse sentido figurado passou a ser empregado também no universo do teatro, do cinema e da moda. Recentemente, a palavra incorporou outro sentido e passou a ser usada como o adjetivo preferido pela cultura *queer* para qualificar ícones femininos da cultura *pop*. (Markendorf, 2008, p. 01 e 02).

Mesmo que a palavra tenha incorporado outro sentido no entrelaçamento entre as culturas queer e pop, parece-me que uma linha em comum foi mantida mesmo com esse deslocamento. Tenho a impressão de que usar a classificação diva é sempre sobre considerar uma artista como excepcional naquilo que ela faz, mesmo que isso não seja concreto, mas fruto da criação e/ou imaginação de quem fez a classificação<sup>117</sup> ou até mesmo fruto do esforço do próprio artista de encenar uma certa qualidade e ser exitoso nesse exercício. Ser diva, como estou pensando neste texto, corresponde a uma tentativa de seduzir o público via certas estratégias, gestos, movimentos e coreografias que atraem o olhar do espectador causando um

---

<sup>117</sup> Como chamei atenção durante a discussão sobre canção, o público (em especial, os fãs, mas é possível pensar, também, na própria crítica musical atuando dessa forma) tem um papel ativo na construção de sentidos do que é performado.

certo impacto, seduzindo-o, sobretudo, por meio das sensações que essa construção performática parece ser capaz de causar.

Por isso mesmo, em lugar de falar sobre a classificação diva – o que pode envolver vários pré-requisitos distintos, desde o alcance da carreira até o tipo de personalidade do artista –, tenho pensado diva como uma sensibilidade, tal como Sontag (2020) vai pensar também como sensibilidade o *camp*<sup>118</sup>. Essa é uma tentativa de dar contorno a uma certa aura que, acredito, é compartilhada por artistas que se dizem, se querem ou são denominadas como divas. Uma aura que, pelo viés que enxergo, conduz as performances dessas artistas a querer produzir um certo impacto imagético e sensível no público mediante uma performance de altivez. Na cultura pop, sobretudo nos círculos LGBTQIAPN+, a palavra “arraso” (Mateus, 2021) parece dar conta dessa tentativa de denominar o que seria a construção dessa altivez cênica. Interessa-me, portanto, como esse corpo-artista, tomado como corpo-tela (Martins, 2021)<sup>119</sup>, é capaz de se desdobrar em corpo cênico, passível de compartilhar essa altivez com o público. Pensando dessa maneira, o corpo é entendido, então, como instrumento de expressão e compartilhamento dessas camadas sensíveis.

No caso de Filipe Catto, o seu interesse pela figura da diva se, por um lado, acontece pela via negativa – ela se considera uma “anti diva popular” nas redes sociais como maneira de, segundo ela, requisitar para si uma imagem que não se distancie de seu público, que não pareça inatingível –, por outro, a diva surge como uma espécie de “sonho”, o que aciona a via da fabulação e da possibilidade lúdica de brincar com a própria imagem:

Eu sempre fui muito uma filha das divas, sabe? Desde que eu era ainda vista como um garoto. [...] Eu tinha essa coisa interna de uma paixão fulminante por essas vozes, e por essas coisas todas, e por essa imagem estética e por todo o drama que vem com as divas. E é uma coisa muito linda de eu poder hoje, com 34 anos, me considerar uma cantora brasileira. (Catto, 2022).

O fato de eu ser uma diva é uma grande rebeldia. Eu acho que a coisa mais subversiva que eu fiz na minha vida foi ser uma grande diva [risos]. Eu podia ser só uma bichinha, mas eu não sou. Eu sou uma pessoa trans não binária e uma diva e eu acho isso muito foda. E eu quero que todo mundo seja assim. Eu acho que todo mundo tem o direito de ter uma diva dentro de si, de se expressar, de se montar, de cantar, de ser. Porque a diva é um objeto de arte. Eu tô aqui [agora], [como] eu, a Catto; quando eu estou no palco, aquilo é uma construção de arte. É o batom que eu vou usar, é o figurino que eu vou usar... Aquilo é uma criação minha, é uma brincadeira que eu me permito. (Catto, 2024a)<sup>120</sup>.

<sup>118</sup> Lembrando que Sontag (2020) o faz pensando nessa sensibilidade como aquilo o que há de mais perecível na modernidade.

<sup>119</sup> Aproprio-me criativamente do corpo-tela, como pensado por Martins (2021), apenas como uma inspiração, reconhecendo, assim, a complexidade do termo e as distinções que há entre a proposta dela e a minha.

<sup>120</sup> Esse trecho da entrevista não foi publicado na Revista TAG, mas Livia Maria, como dito antes, me concedeu acesso à gravação da conversa.

Assim, a construção desse corpo cênico que requisita ser um corpo diva, ou expressar uma sensibilidade diva, parece necessariamente passar pelo exercício lúdico da brincadeira e da fabulação. Unindo os vestidos de Cher, a languidez dos gestos que se quer executar, o balanço dos braços, a luz que vai compor o cenário, o tipo de alcance da voz, dentre outros aspectos, cria-se esse corpo que habita o palco. Catto chega a dizer que, nessa preparação para a cena, brinca de boneca com Alma Negrot: “No caso você bota o cabelo em você mesma e vai pro palco sem vergonha nenhuma. Esses processos todos trazem uma radicalidade, um compromisso com essa criança que foi roubada da gente” (Catto, 2024b), pontua em entrevista a Johnny Hooker. Desse modo, para compor a corporeidade cênico-musical que aparece no palco, conjugando transgeneridade, gosto pelo espetáculo e a figura da diva como objeto de arte, a experimentação de Catto parece passar por um tipo de fabulação que se vincula em grande medida ao ato de sonhar, como ela apontou em entrevista à TAG:

A Mariah Carey também pensa assim, sabe? A Madonna também. Quando elas sobem no palco, estão cheias de coisa em cima delas: é cabelo, é maquiagem, é unha, é performance. Aquilo é sonho. Tem aquela frase da Agrado, de Tudo Sobre Minha Mãe [filme de 1999 de Pedro Almodóvar]: ‘Sou autêntica e ser autêntica é ser o mais parecida possível do que a gente sonhou de si mesmo’. Eu sou um sonho. Eu sonhei com isso. Eu nunca pensei que eu ia ser capaz de fazer, de ser quem eu nasci para ser, então hoje eu estou me sentindo muito feliz e liberta de simplesmente poder ser quem eu sou e fazer o que eu faço. (Catto, 2024a).

Como diz Andrade Lima (2023, p. 197), ao trabalhar o vínculo entre a dublagem drag e a fabulação, este seria um processo capaz de abrir o corpo “a outras, novas, talvez mais excitantes, possibilidades”. Mesmo que o autor lide com um tema distinto do que aqui se inscreve, sua elaboração, acredito, é capaz de jogar luz sobre o processo fabulatório para além da dublagem drag e traz semelhanças com a ideia de “sonho” pontuada por Catto, inclusive na relação com as questões de gênero:

Através de uma drag queen que dubla, há, afinal possivelmente uma criança viada que inventa futuros impossíveis, reimagina o presente, desvia das expectativas de gênero, encontra maneiras de ser apesar das pressões normativas que pressionam um corpo que falha ao tentar ser norma. Não é verdade, afinal, que imitando Liza eu também fabulei outra possibilidade de ser eu e, porque a fabulei, ela passou a existir? (Andrade Lima, 2023, p. 197).

## 5.2 A PERSONAGEM QUE EMERGE DA MÚSICA

### 5.2.1 Um relato: Carmen Miranda e o mundo frutal que ela inventa em cena

Uma plateia, vestida com roupas formais em um nightclub, rapidamente é mostrada enquanto espera o espetáculo. Uma melodia é tocada ao fundo quando aparece, então, um operador de realejo com um macaco, vestido como uma pessoa, que brinca com um dos espectadores até ir para uma bananeira. Trata-se da apresentação de *The lady in the tutti frutti hat* (canção composta Harry Warren), que aparece no filme *Entre a loura e a morena* (*The gang's all here*, 1943, dirigido por Busby Berkeley). O número é um dos mais icônicos e conhecidos da carreira de Miranda no cinema musical, produzido na época em que a cantora e atriz era um dos principais símbolos da política da boa vizinhança norte-americana. Implementada no governo de Franklin D. Roosevelt (entre 1933 e 1945), a política da boa vizinhança foi uma iniciativa que tinha como propósito manter a hegemonia norte-americana em toda a América, sobretudo naquele momento em que os EUA se preparavam para a Segunda Guerra Mundial e buscavam ter os vizinhos como aliados. Uma das maneiras de atuação dessa política se dava a partir da promoção de filmes e outros produtos culturais que homenageassem a América Latina, apresentando fenômenos culturais desses lugares, a exemplo de Carmen Miranda.

Seguindo a sequência do momento musical, aparecem várias mulheres deitadas no chão (figura 53), usando saias e lenços amarelos, quase como se fossem bananas caídas das bananeiras: na encenação, mulheres, frutas e animais se confundem, são todos partes de uma mesma paisagem idílica, que se desenha em torno da ilha cenográfica. O espaço, diferente dos outros sobre os quais discutimos antes, está enredado na ficção com muita clareza, construindo uma possibilidade de clivagem não somente para quem o assiste isoladamente, mas também dentro da própria narrativa do filme. A ilha emula uma tropicalidade representativa do gozo: a preguiça, o prazer, a alegria e o corpo feminino são todos símbolos constitutivos dessa encenação. Os movimentos e a gestualidade das dançarinas/figurantes lembram algumas modalidades esportivas, como a ginástica rítmica ou mesmo o nado sincronizado (figura 54). De sorrisos abertos e transparecendo uma espécie de doçura expressiva, essas primeiras corporeidades abrem caminho para nos ambientar naquele cenário, para que ele faça sentido dentro daquele contexto ficcional. A trilha sonora instrumental, que vai acompanhando toda essa sequência de cenas, ora indo para tons mais dramáticos, ora produzindo uma sonoridade mais alegre, também ajuda na construção desse mundo que se apresenta.

Figuras 53 e 54 - Dançarinas/figurantes na ilha cenográfica do número *The lady in the tutti frutti hat*.



Fonte: Captura de tela do filme.

Após a interação das dançarinas, que levantam e sincronicamente saúdam a chegada de alguém (como aparece na última imagem), surge Carmen Miranda num carro de bois rodeada por vários homens (figura 55) – alguns deles, com o torso à mostra, guiam o carro, enquanto os demais são músicos que supostamente fazem a melodia da canção. Com essa chegada, diferentes aspectos raciais e étnicos, além das encenações de tais inscrições, passam a fazer parte do cenário. Carmen está sentada quase como num trono repleto de bananas. Na encenação, vale destacar, as bananas possuem as mais diversas utilidades: são adereços, mulheres, componentes do trono de Carmen, instrumentos musicais. Como é costumeiro nos momentos musicais, objetos dos mais variados tipos são “transformados” em personagens, adquirem utilidades diversas, colaboram para o enredamento utópico e ficcional que envolve a cena. Como figurino, Miranda usa um vestido preto adornado com morangos e em sua cabeça há um turbante também de bananas. Após descer do carro, ela segue sorridente (figura 56),

sempre movimentando as mãos, num gesto que lhe é costumeiro, com os olhos muito abertos, numa expressão de alegria, equilibrando o turbante na cabeça enquanto canta e dança com os outros músicos, mas nem por isso deixando de ser o ponto principal da cena.

Figuras 55 e 56 - Chegada de Carmen Miranda no número musical.



Fonte: Captura de tela do filme.

A canção fala de uma moça que se veste de maneira extravagante e usa um chapéu de frutas, chamando a atenção de todos, e é cantada por Carmen em um inglês de sotaque latino bastante marcado, além de misturar palavras também em espanhol na letra, e usar um tom de voz altivo e muito bem articulado, comum em apresentações de musicais<sup>121</sup>. Interessante destacar como as mãos da cantora parecem ser um dos elementos mais expressivos de sua performance (voltar à figura 56). Isso não acontece somente pela quantidade de anéis e pulseiras que Carmen traz nos dedos e nos pulsos, mas pelo modo como a gestualidade de

<sup>121</sup> Em filmes ou peças desse tipo é comum que, pelo entrelaçamento entre música e encenação de um papel, haja uma certa maneira de performar onde a voz parece mais articulada e o corpo mais expressivo do que em outros tipos de encenação.

suas mãos se combina com a musicalidade, acompanhando o ritmo dos instrumentos, e dando uma certa graciosidade aos seus movimentos parecida com aquela que as dançarinas já haviam apresentado no início do número musical.

O modo como ela levanta o dedo indicador em vários momentos para pontuar uma determinada sentença e como os seus olhos, sempre muito abertos (figura 57), acompanham a evolução e os desdobramentos da canção, parecem levar inevitavelmente a esse tipo de investigação. O que ela traz não é exclusivo de sua performance, mas nela aparece a partir de uma teatralização tão evidente e demarcada que acaba abrindo mais espaço para que se pense nessa combinação entre a música e o corpo que interpreta a canção em cena. O fato de a apresentação acontecer em um filme – com Carmen dublando seu próprio canto pré-gravado, com um cenário próprio e com os instrumentos aparecendo mais como adereços do que produtores de música – também ajudam a fortalecer essa impressão de que é o próprio corpo o produtor da sonoridade.

Figura 57 - O rosto e o olhar expressivos de Carmen Miranda.

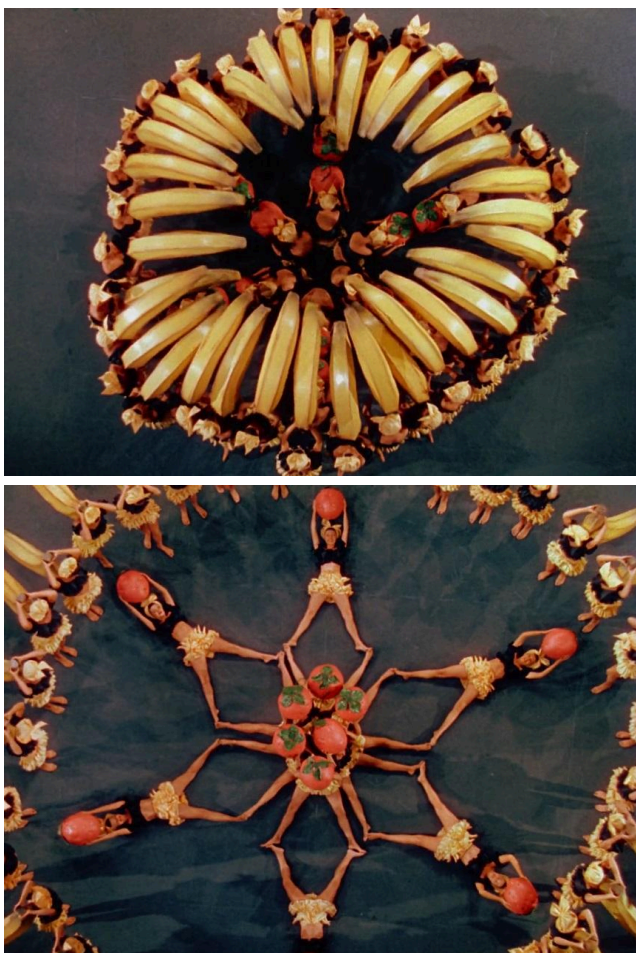


Fonte: Captura de tela do filme.

Em determinado ponto, na ausência de Miranda, a narrativa aposta mais detidamente na construção surrealista em torno das bananas e dos morangos, que passam a formar imagens caleidoscópicas (figuras 58 e 59), como era comum na estética do cinema de Busby Berkeley. Algumas interpretações desses momentos apontam também para o erotismo da cena: “(...) vista de cima, há uma forte sugestão de coito naqueles bananas fálicas que convergem ritmicamente para o centro do arranjo de morangos, enquanto estes se abrem e se fecham como uma vagina” (Castro, 2005, p. 445). Apesar disso, mesmo numa época em que o código de autocensura de Hollywood orientava que, na tela, casais dormissem em camas separadas e

beijos na boca não pudessem durar mais que cinco segundos (Castro, 2005, 445), aquela sugestão passou despercebida. Para além do erotismo, na cena, os pés e as mãos das dançarinas seguem o ritmo da música novamente dando a impressão de que o corpo produz o som. Um trecho longo da performance é composto por esses momentos lisérgicos, em que a música e as imagens das bananas e morangos gigantes dão ao espetáculo uma atmosfera onírica, que se combina com a dimensão de fascínio e utopia ligada ao imaginário da tropicalidade. Também há um certo gosto pela estetização das formas geométricas (como gostava Berkeley) que aparece no modo como as dançarinas são organizadas em cena e como a câmera cria o próprio movimento de maneira que elas nem precisam sair do lugar para, aos olhos do espectador, se moverem.

Figuras 58 e 59 - Imagens caleidoscópicas criadas ao longo do número musical.



Fonte: Captura de tela do filme.

Depois desses momentos, Carmen volta ao trono de bananas, despede-se e retira-se da cena. Quando retorna, coloca-se abaixo de um turbante infinito de bananas, com morangos gigantes ao seu redor (figura 60):

Fecha-se num close de seu rosto e só então, ao se afastar, abre o campo de visão para revelar sua cabeça envolta pelo maior turbante de bananas de todos os tempos: um prodígio de seis metros de altura, com milhares de bananas ocupando metade da tela — na verdade, um painel monumental de bananas pintadas (também de cabeça para baixo), tomando o cenário inteiro, e que ela parece equilibrar na cabeça. (Castro, 2005, p. 446).

Assim, constrói-se uma imagem icônica da artista, onde se evidencia o que vou considerar como uma certa sensibilidade diva: é nela onde mais detidamente se cria um aspecto grandioso na imagem de Carmen, próprio do entendimento comum que se tem do que é uma diva. Levando em consideração o fato de que a estética pode ser entendida como o conjunto de sensibilidades que compõem uma obra, tomo a liberdade, como já fiz antes, de chamar alguns traços estéticos identificados nas performances analisadas como sensibilidades. Escolha que se dá também considerando que a sensibilidade parece se conectar melhor à ideia de expressividade vista no corpo.

Todos os elementos ali presentes parecem contribuir para essa sensibilidade diva: o seu olhar expressivo em close chamando atenção para a altura de seu chapéu, a câmera que vai se afastando e, quanto mais distante, mais capta a grandeza dos elementos do cenário, numa possível associação à grandeza da própria Carmen, suas mãos que seguem expressivas e gestualmente graciosas, e a própria música que vai evoluindo até ser concluída. Assim, todos esses elementos parecem sintetizar a imagem de diva que Carmen Miranda reivindicou para si: um misto de carnaval com *tropicamp*.

Figura 60 - Carmen Miranda enquanto diva *tropicamp*.



Fonte: Captura de tela do filme.

Para além das questões estéticas e sensíveis que suscita, essa performance de Carmen Miranda dá a ver também questões ligadas à colonialidade e à construção de uma

personagem. Aproprio-me desse quadro – que sugere tantos caminhos interpretativos distintos, alguns, inclusive, realizados por mim mesma em outros trabalhos<sup>122</sup> – para pensar na construção da personagem da baiana estilizada de Carmen Miranda dentro e fora dos palcos, dentro e fora dos filmes. Neste caso, já não se trata apenas de interpretar o eu lírico, os personagens e/ou sentimentos de uma canção, mas de tomar uma personagem de maneira duradoura ao longo de várias performances. Para isso, discuto adiante a personagem da baiana estilizada, a carnavalização como possibilidade de acessar um certo avesso, a colonialidade como parte dessa encenação, o *tropicamp*, conceito criado por Hélio Oiticica, como possível recurso cênico do qual Carmen Miranda se utiliza para construir suas performances e a reverberação de suas encenações em outros corpos artistas e contextos musicais e cinematográficos.

### 5.2.2 A baiana estilizada de Carmen Miranda

Boa parte dos fenômenos da cultura brasileira, em especial os da música popular, parecem ser atravessados pela carnavalização. Na concepção de Bakhtin (1993), o carnaval, pensado a partir da Idade Média e do Renascimento, além de representar uma alteração na ordem social<sup>123</sup> baseada na encenação de papéis, se situa nas fronteiras entre a arte e a vida, de maneira a funcionar como a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação. Mas, apesar da presença desses elementos, o carnaval não era de maneira alguma uma forma puramente artística. Não era, por exemplo, “(...) uma forma artística de espetáculo teatral, mas uma forma concreta (embora provisória) da própria vida, que não era simplesmente representada no palco, antes, pelo contrário, vivida enquanto durava o carnaval” (Bakhtin, 1993, p. 06). Desse modo, o carnaval, para Bakhtin, não entraria no domínio da arte. Essa entrada só seria possível mediante o processo de carnavalização, que, nos comentários de José Luiz Fiorin (2011), seria o processo de transpor o espírito carnavalesco para a arte. Algo que Fiorin relaciona sobretudo à literatura, mas que também pode guardar relações com a música e, mais especificamente, com a performance musical. Apesar de apontar para um contexto histórico bastante específico, o olhar bakhtiano sobre o carnaval continua servindo para o entendimento desse fenômeno nos dias de hoje e em contextos sociais específicos, como o brasileiro.

<sup>122</sup> MATEUS, Suzana. Carmen Miranda, uma diva *tropicamp*. In: SOARES, Thiago; LIMA, Mariana; MANGABEIRA, Alan. **Divas pop**: o corpo-som das cantoras na cultura midiática. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2021.

<sup>123</sup> Por meio da qual os servos e escravos poderiam tomar momentaneamente o lugar dos senhores e fazer críticas diretas ao rei.

O carnaval brasileiro, que carrega uma relação com a festa dionisiaca grega, é atravessado sobretudo pela cultura portuguesa e africana que se enraizaram no país. Mesmo com essa origem difusa, alguns aspectos continuam reverberando nessa prática tal como acontecia no medievo: a noção de brincadeira, de suspensão da normalidade vigente e o ato de se fantasiar como maneira de acessar uma outra maneira de ser e estar no mundo, mesmo que de forma precária e efêmera. Obviamente, a fantasia do carnaval difere em grande medida do ato de construção de uma personagem nas artes cênicas, afinal, há nesse tipo de prática um trabalho mais complexo e apurado de pesquisa, treinamento e envolvimento do ator/performer com o personagem. No entanto, essa capacidade de reivindicar para si uma outra identidade e/ou uma outra personalidade, mesmo que de maneira passageira, parece abrir algum espaço para uma transição entre um si mesmo e um outro. Ou uma tentativa de jogar luz para aspectos desse “si mesmo” que nem sempre vêm à tona. Uma busca pela experimentação de um certo avesso. Nesse sentido, guardadas as devidas diferenças já enfatizadas por Bakhtin, o carnaval e o teatro parecem se vincular. Essas instâncias, juntas, parecem ser cruciais para um entendimento da performance de Carmen Miranda nos filmes e nas performances musicais como um todo.

Consagrada por muitos como a rainha do carnaval ou mesmo a rainha do samba, Carmen Miranda, que não sabia sambar<sup>124</sup> (Veloso, 2021), tornou-se o símbolo que continua sendo pela criação da sua personagem de baiana estilizada<sup>125</sup>, que era ela mesma, ainda que num recorte exagerado e lúdico, próprio de uma dimensão espetacular. Era essa personagem – produzida pela primeira vez para o número da canção *O que é que a baiana tem?* (composta por Dorival Caymmi), do filme *Banana da Terra* (1939), de Ruy Costa – que Miranda passou a levar para o palco a partir de então e era ela que encenava as canções. Uma personagem se recriando em vários outros personagens e/ou personas a partir daqueles textos. Ou mesmo apenas se reafirmando, já que as canções, por vezes, também contavam sua história.

Com os outros artistas mencionados ao longo deste trabalho, isso não era de todo diferente, afinal, são todos em alguma medida personagens se recriando na música. Mas no caso de Carmen Miranda a clareza de que se tratava de uma personagem previamente planejada, que tinha uma fantasia própria, uma maneira própria de se portar, e a quem Carmen

<sup>124</sup> Fato que também dá a ver como o corpo de Carmen Miranda parece ser construído de ponta a ponta: Carmen não sabia sambar, mas sabia *encenar* o samba.

<sup>125</sup> Vale ressaltar que a baiana estilizada já existia antes de Carmen Miranda e era uma figura comum no Teatro de Revista. Ruy Castro conta que “a primeira baiana estilizada de que se tem notícia no teatro de revista foi a da estrela Pepa Ruiz — em 1892. E, desde então, as baianas nunca saíram do palco.” (Castro, 2005, p. 213). Na década de 1930, quando Carmen Miranda criou a sua própria versão, esta figura já estava completamente integrada à cena teatral carioca.

seguiu fiel até o fim da carreira, torna esse tipo de encenação ainda mais complexa. Com a sua personagem, Carmen Miranda parece abrir espaço justamente para esse jogo, essa brincadeira entre o dentro e o fora do palco e a reverberação da personagem em outros palcos, tornando a sua fantasia a fantasia de outros, o que vai aparecer em filmes hollywoodianos e undergrounds, em outras divas da música brasileira, ou ainda no público de modo geral que até hoje vê no turbante frutal e nos balangandãs a composição de uma fantasia carnavalesca.

Mas a criação dessa personagem está enredada também em várias problemáticas de cunho social e político. Como já destacado, a imagem que Carmen Miranda levou e consagrou em Hollywood fazia parte de uma aliança pela política da boa vizinhança estadunidense. Assim, o recorte feito por ela e intensificado pelo olhar norte-americano, forjava esse outro latino a partir dos estereótipos de uma certa alegria colorida, selvagem e pueril, como é possível notar no relato do número *The Lady in the tutti frutti hat* que abre esse texto. Ao ser entendida como esse produto da mídia que criava uma imagem estereotipada e jocosa da brasilidade, Carmen Miranda recebeu muitas críticas e passou a ser enxergada por boa parte do público como uma figura cercada de afetos contraditórios<sup>126</sup> (como diria Caetano Veloso), que serviu como mito fundador desse imaginário latino animalizado e fantasioso, o que traz para a sua construção cênica também a perspectiva da colonialidade.

A colonialidade, conceito de Aníbal Quijano (2009) ligado ao colonialismo, pressupõe não apenas um sistema de dominação/exploração, em que o controle de uma determinada nação está sob o domínio de outra, mas diz respeito à continuação desse domínio de maneira profunda e duradora, que, mesmo engendrada dentro do colonialismo, ganha corpo nas dimensões sociais e culturais para além dele, ao longo do tempo. A brasilidade, a depender do viés dado ao termo, faria parte dessas convenções colonialistas. Entendo aqui esse termo como um conjunto de características estereotipadas pelas quais o Brasil costuma ser conhecido, tais como o jeitinho brasileiro, a sensualidade, o carnaval, a emoção em lugar da razão, as belezas naturais, o bom humor. Historicamente, a brasilidade faz parte de uma tentativa de desenvolvimento de uma identidade nacional – algo que começa após a Independência do país, em 1822, e ganha impulso após os anos 1930 com a chegada de Getúlio Vargas ao poder. Essa busca por uma identidade nacional também está na base da formação do mito da democracia racial, da tentativa de intelectuais brasileiros de apaziguar e romantizar as tensas relações raciais do país. É também todo esse traçado que vai encontrar

---

<sup>126</sup> Vale lembrar das vaías que, ao retornar dos Estados Unidos, ela recebeu no Cassino da Urca - uma casa de jogos de fama internacional, que contava com um palco de teatro onde artistas, como Carmen Miranda, faziam shows. Miranda chegou a ser artista exclusiva da casa antes de sua temporada em Hollywood.

vazão na relação entre Carmen, sua personagem, os musicais hollywoodianos e o vínculo com o Brasil.

Além disso, Carmen, como portuguesa branca radicada no Brasil, associou-se ao samba, um ritmo majoritariamente vinculado às comunidades negras das periferias do Rio de Janeiro, e teve como inspiração para a criação de sua fantasia a figura da baiana estilizada, que remete à baiana, símbolo também vinculado à negritude, dessa vez da Bahia. Equilibrando-se nessa teia de controvérsias, a cantora conseguiu abrir espaço para uma lacuna na narrativa mítica do samba. Simone Pereira de Sá (2002) frisa que inúmeras letras de samba reiteram um certo mito de origem desse gênero, falando de como o estilo nascido no morro conquistou a cidade. A autora, levando em conta que a presença da branquitude no samba não faz parte desse mito, questiona-se como a elaboração de Carmen Miranda foi exitosa a ponto de sua carreira confundir-se com a consolidação do ritmo musical.

Segundo Pereira de Sá, até os anos 1930, quando Miranda ainda era majoritariamente conhecida como cantora de rádio, sua autenticidade sambista jamais fora questionada. Foi somente quando, já considerada “embaixatriz da música popular”, Carmen Miranda retorna ao Brasil após sua primeira temporada americana e faz um show considerado “americanizado” no Cassino do Urca que a crítica passa a questionar sua autenticidade. Ou seja, a controvérsia só aparece para a crítica quando a situação passa envolver uma certa disputa entre territórios; isto é, entre o olhar estadunidense e o brasileiro. Algo que se intensifica também pelo caráter teatralizado e fantasioso das performances de Carmen que passam a “distorcer” a autenticidade do samba. Para além do ritmo musical, era também o tipo de encenação, de corporeidade cênico-musical, que incomodava.

A partir daí, Carmen passa a ser para muitos, a exemplo de Caetano Veloso, um misto de orgulho e vergonha. Orgulho por ser um talento brasileiro em Hollywood, vergonha pelo tipo de representação – que, nesse caso, já não se trata apenas da representação de uma personagem de teatro, mas da representação de um povo – que ela levou para a terra do Tio Sam. Mas esse quadro é composto também pela estereotipização e exploração que Carmen e outros latinos sofreram em Hollywood. Algo que vai desde o uso da língua inglesa com ênfase no sotaque latino (mesmo quando ele já não era mais presente na fala) para manter o exotismo até a impossibilidade de atuar em papéis mais complexos.

De toda maneira, ao aceitar fazer parte dessa conjuntura, como resgata Pereira de Sá, a cantora foi acusada pela crítica de “(...) ter aceitado a descaracterização de sua imagem de sambista brasileira, adulterando o ritmo do samba e tornando-se uma paródia de si mesma” (Pereira de Sá, 2002, p. 21). Não à toa, ao ver em *The lady in the tutti-frutti hat* um retrato de

exuberância tropical que se faz mediante o excesso de frutas, mulheres, bananeiras e gestos, a crítica brasileira novamente ficou constrangida, “(...) chamando pejorativamente este tipo de filme de filme-banana e reclamando que sua protagonista está grotesca, inadequada, exagerada, caricaturando a si mesma e seu país de origem” (Pereira de Sá, 2002, p. 163). Mas, apesar dessas discussões em torno da performance de Carmen Miranda e de sua imagem clichê levada à Hollywood serem vastas, aqui, procuro atentar também para a desnaturalização desse processo, tal como fez Pereira de Sá (2002), de modo a tentar não reduzir o debate a essa nuance apenas. Nesse ponto, voltamos ao carnaval.

Mesmo que a crítica tenha tido como finalidade o menosprezo da atitude Carmen, ao apontar que ela aceitou se tornar “paródia de si mesma”, “caricaturando a si e a seu país de origem”, o argumento oferece uma ponte para pensar na carnavalização do modo como Fiorin (2011) a traduziu: a transposição do espírito carnavalesco para a arte. Assim, o riso, a jocosidade e a capacidade de ironia são características importantes para que esse tipo de transposição aconteça, e a performance de Carmen Miranda oferece todas elas. Em termos musicais, em geral, sua vinculação ao carnaval se dá pela sua interpretação de marchinhas carnavalescas, mas há algo próprio de sua performance musical que também se conecta ao carnaval por outra via: a tentativa de oferecer uma encenação fantasiosa que funciona como um rasgo na vida corrente, ainda que de maneira passageira, como o próprio carnaval.

Mesmo a vestimenta da baiana estilizada foi remodelada de tal maneira a se tornar quase um avesso de sua referência. Como contam Léa Schmitt e José Luiz Coelho, a vestimenta usada pela cantora sofreu tantas intervenções que acabou ficando mais parecida com um figurino carnavalesco:

Carmen criou uma versão mais próxima à roupa de carnaval do que aquela ligada à negra vendadeira ou mesmo do Partido Alto, e, concomitantemente, enfatizou os balangandãs, ao invés de utilizar a saia com várias anáguas peça típica das mulheres afrodescendentes, recorreu a uma em tecido acetinado cortada em viés, para alongar sua diminuta figura com listras vermelhas, verdes e amarelas. Manteve o turbante e pregou lantejoulas, acrescentando um arranjo na cabeça e cestinha de frutas, numa homenagem ao tabuleiro transportado na cabeça pelas baianas. (Schmitt; Coelho, 2019, p. 54).

Além disso, vale destacar que Carmen não confeccionava suas vestimentas sozinha, mas contou com a ajuda principalmente do cantor e compositor Dorival Caymmi (que chegou a fazer a direção de movimento da artista para a interpretação da canção *O que é que a baiana tem?*), e do figurinista Jota Luiz, além de todos os demais artistas da moda com quem ela trabalhou depois de *Banana da Terra*. Ainda que Carmen seja geralmente apontada como a principal responsável por essa composição – inclusive pela sua relação com a costura antes da

fama (Castro, 2005) –, foram todas essas mãos que ajudaram a compor e dar vida a essa personagem ao longo do tempo. Afinal, para além da relação com uma época em que a figura da baiana estava integrada à cena teatral carioca (Castro, 2005), foi a própria canção de Caymmi que fez a figura da baiana estilizada surgir como possibilidade artística para Carmen.

A canção, ao enumerar o que uma baiana tinha (Tem torço de seda, tem / Tem brincos de ouro, tem / Corrente de ouro, tem / Tem pano-da-costa, tem...), oferecia um caminho para a execução desse personagem. Caymmi, participando das filmagens do filme *Banana da terra*, dirigia a coreografia de Carmen, compondo com ela aquele corpo cênico: “O que Caymmi fez foi servir de ‘ponto’ para Carmen fora da câmera, fazendo os gestos com as mãos ao apontar para cada parte da roupa e ensinando-lhe outros dengos, como o de revirar os olhinhos” (Castro, 2005, p. 214). Nas imagens do longa<sup>127</sup>, é possível ver Carmen performando com as mãos (figura 61) de modo similar ao que apareceria, anos mais tarde, em *The lady in the tutti frutti hat* e em tantas outras apresentações da artista. Essa primeira imagem da baiana estilizada de Carmen serve como uma espécie de esboço do que seria desenvolvido posteriormente tanto a nível de figurino quanto de corporeidade cênica. Os balangandãs, surgindo pela primeira vez para enfeitar a fantasia de baiana estilizada, pareciam funcionar como ingressos para a transição de um corpo fora da cena para o corpo carnalizado esculpido para as performances musicais. Assim, o que era apenas episódico, acabou tornando-se uma personagem duradoura em sua carreira e para além dos limites territoriais brasileiros:

Figura 61 - Carmen Miranda no número *O que é que a baiana tem?*, do filme *Banana da Terra* (1939).



Fonte: Captura de tela do vídeo.

<sup>127</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ojo3I59Gn6c>. Acesso em: 26 abr. 2024.

Em *Banana da terra*, Carmen inaugurou uma prática que nunca mais abandonaria: terminada a filmagem, conservou a baiana para usar em seus shows. E, pressentindo a força de “O que é que a baiana tem?”, dois meses antes de o filme ser lançado, resolveu incluir uma nova baiana em seu guarda-roupa. [...]

Quando ela lhe pediu que desenhasse uma baiana, não imaginava que, sem querer, [o figurinista] Jotinha [Luiz] iria abrir o caminho para todas as liberdades tomadas pelos estilistas que lhe sucederiam trabalhando com Carmen. Se se tratava de estilizar a baiana, Jotinha exorbitou, e fez bem. A bata e a saia foram feitas em material e cores diferentes. A saia era agora de veludo, com retalhos de losangos de várias cores, num eco modernista de Di Cavalcanti. O turbante começou a crescer, passando a acomodar duas cestinhas, e as frutas deram lugar a arranjos de folhas ou do que se quisesse. A palavra mágica eram os balangandãs: se eles existiam, tudo era permitido. A baiana tornou-se apenas um veículo para o que se quisesse pôr em cima dela. (Castro, 2005, p. 214).

Essa necessidade pelo excesso de adereços, por colocar sobre a baiana “o que se quisesse” tendo em vista que com os balangandãs “tudo era permitido”, foi um dos motivos que fez Carmen receber o apelido de “the brazilian bombshell”, o mesmo que uma explosão brasileira. O outro motivo está na relação da palavra com a alcunha de “sex symbol”. Era também esse excesso, esse caráter sexy e explosivo, que aparecia nas letras das canções que ela executava. Em *The lady in the tutti frutti hat*, a personagem da canção se pergunta por que todos a encaram e começam a falar sobre árvores de Natal. Dizem que ela se veste de maneira muito extravagante, ao que ela responde que se veste de tal forma porque assim se sente todos os dias, e questiona: “há algo de errado com isso?”<sup>128</sup> O curioso é que a própria personagem surgiu a partir de uma canção e várias outras passaram a ser compostas como extensão desse universo narrativo em que o principal assunto girava em torno da extravagância da personagem. Uma extravagância irônica, carnavalizada.

O carnaval, nesse contexto, pode ser entendido pela suspensão temporária de certas regras e etiquetas sociais, o que é capaz de abrir espaço para o investimento numa fantasia, numa personagem, numa troca temporária de identidade, como a baiana estilizada parece apontar como possibilidade. Mas essa relação também pode ser lida como uma extensão da ironia através do apelo ao riso, à paródia, à chacota, à inversão, ao avesso que se faz possível de maneira especial nesta festividade. Como frisa Fiorin, “a carnavalização constrói um mundo utópico em que reinam a liberdade, a igualdade, a abundância, a universalidade. Ao

---

<sup>128</sup> Na letra original: I wonder why does everybody look at me / And then begin to talk about a Christmas tree? [...] / Some people say you dress too gay / But every day, you feel so gay / And when you're gay, you dress that way / Is something wrong with that?

mesmo tempo, opera com a categoria da excentricidade, na qual as coisas estão às avessas”. (Fiorin, 2011, p. 60). Enquanto executa seu número, Carmen “brinca, parodia o seu sotaque, avessando sua língua pátria e misturando-a com inglês, cria um dialeto próprio que provoca gargalhadas, remetendo-nos às colagens non-sense que Lamartine Babo e Noel Rosa usavam como procedimento estilístico” (Pereira de Sá, 2002, p. 163). Além disso, ela o faz a partir da experimentação de um avesso de si, de um outro que é ela mesma, mas ainda assim não é ela de todo. É uma parte de si configurada tecnicamente para a encenação, para o espetáculo, como ela sempre pareceu desejar, como aponta a citação que abre esse texto.

Nos filmes musicais, esse desejo pelo espetacular e pela utopia e pela idealização se torna ainda mais visível. No caso da performance de *The lady in the tutti frutti hat*, um número praticamente à parte da narrativa fílmica, esse desejo é explorado ao máximo. Isso se dá, também, pelo apuro técnico de Berkeley, ao construir um caleidoscópio de imagens kitsch, e pela construção do cenário<sup>129</sup>. Além disso, é, ainda e sobretudo, a música, ou, mais especificamente, o momento musical, que faz o corpo de Carmen se dilatar em cena. Simone Pereira de Sá chega a apontar que a cantora parecia que iria, a qualquer momento, “saltar da tela”. A tela parecia pequena demais para o que era mostrado e Carmen intensa demais para caber nela. O que retoma o debate em torno das tecnologias de captação, “das inúmeras possibilidades de fazer com que o musical fosse o mais utópico, kitsch e extravagante possível – exatamente como pressupunha se constituir uma dança das imagens a partir de uma melhor resolução do som” (Soares, 2013, p. 46).

Para além disso, o próprio filme musical enquanto gênero parece ser capaz de criar uma clivagem dentro da própria narrativa: há o tempo da narrativa e aquele tempo da apresentação musical. Como pontuado anteriormente, acontece uma espécie de diegese dentro da diegese, que parece aprofundar a imersão na fantasia e a possibilidade de que tudo pode acontecer, inclusive um salto de Carmen Miranda da tela. Sobre essa separação, Daniel de Andrade Lima (2023) é sagaz ao apontar que os momentos musicais desse gênero fílmico podem ser assistidos, pensados e contemplados à parte do restante do filme<sup>130</sup>. Afinal, apesar de serem parte de uma narrativa mais ampla, são, como são também as performances musicais de um modo geral, produções que existem por si mesmas, suficientemente significativas

<sup>129</sup> O filme chegou a ser indicado ao Oscar de melhor direção de arte.

<sup>130</sup> Diz o autor: “Nesse sentido, tomar o cinema musical a partir de seus momentos musicais é importante por um motivo comumente não previsto pelos autores que abordam o gênero fílmico: muitas das formas de circulação de tais filmes se dão a partir de recortes e trechos em que momentos musicais circulam por plataformas digitais, deslocando-se dos enredos e da experiência cinematográfica em que se inseriam originalmente – o que é enfatizado pelos debates que estão sendo desenvolvidos em comentários no Youtube.” (Andrade Lima, 2023, p. 90).

enquanto quadros que podem ser apreciados de maneira recortada. Nem por isso, no entanto, esses quadros, como discorreremos ao longo desta análise, devem se esgotar em si mesmos. Para além da conexão com o contexto histórico, político e cultural, essas performances também reverberam para além do próprio quadro.

Hoje e já há muito tempo, Carmen Miranda, depois que sua imagem passou por tantas ressignificações até se tornar uma alegoria do imaginário brasileiro, costumeiramente reaparece nos carnavais não apenas através das marchinhas que ficaram eternizadas em sua voz, mas também como fantasia. Fantasia de brincantes em geral que se travestem de baiana estilizada com um turbante frutal sobre a cabeça para rememorá-la. Pergunto-me se esses brincantes, ao reativarem essa fantasia, também reativam, mesmo que de maneira pouco expressiva, seus gestos, seus movimentos e sua postura corporal. Um certo repertório midiático que, mediante as chamadas trocas gestuais (Andrade Lima, 2023), é gestado e perpassado adiante, transmitindo certas maneiras de performar. Não tenho a resposta. Mas tanto no cinema underground quanto como modelo para outras divas da música, a fantasia de Carmen segue sendo rememorada, ressignificada, reencenada.

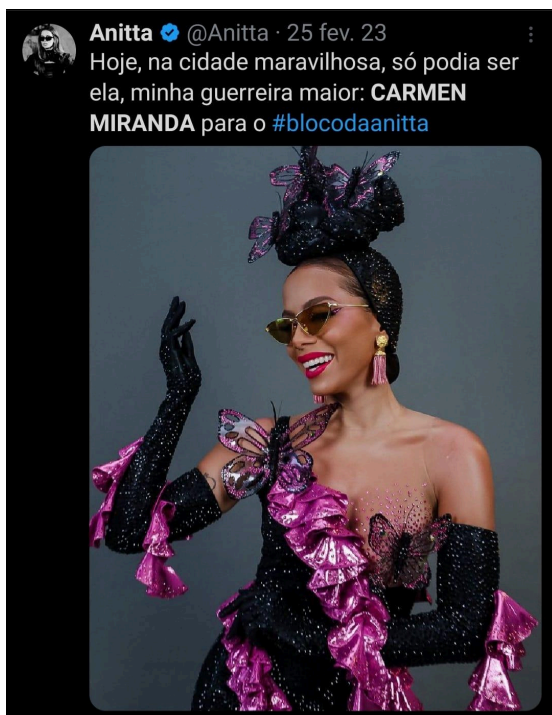
### 5.2.3 Reverberações: a baiana estilizada como diva, mito *tropicamp* e ícone queer

No carnaval de 2023, a cantora Anitta se fantasiou de Carmen Miranda (figura 62)<sup>131</sup> para se apresentar no Bloco da Anitta, evento que acontece no centro do Rio de Janeiro. O ato não foi inédito: ela já havia se fantasiado de Carmen quando se apresentou no Rock In Rio Lisboa<sup>132</sup> de 2018 (figuras 63 e 64). Com um sample acelerado do choro *Tico-tico no fubá*, composto por Zequinha Abreu, que ficou eternizado na voz de Carmen, ela abriu o show saindo de trás de uma placa de contêiner no centro do palco, onde estava escrito “made in Brazil”. Durante a execução do sample, Anitta reencena os gestos de Carmen: gira as mãos no ar, abre os braços, move as pernas e o corpo todo como Carmen fazia. Dança com um turbante de frutas na cabeça, tal como *the lady in the tutti frutti hat*. Em dado momento afirma: “disseram que eu voltei americanizada”, em referência ao samba composto por Luís Peixoto e Vicente Paiva especialmente para Carmen após seu retorno conturbado dos EUA e as críticas de que teria se americanizado. Anitta, então, tira a saia dourada de baiana estilizada e passa a integrar à performance o rebolado e os passinhos do funk. Atrás, na videocenografia, aparecem abacaxis, bananas, coqueiros, todos demasiadamente coloridos.

<sup>131</sup> Naquele ano, a cantora tinha como tema de suas fantasias “Mulheres guerreiras” e buscava homenagear figuras femininas icônicas.

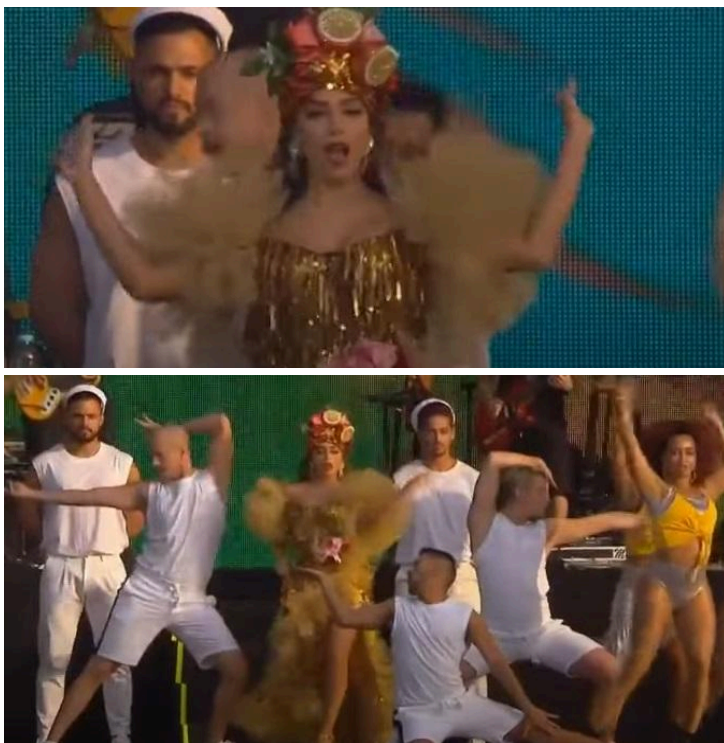
<sup>132</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MXEX60n6umc>. Acesso em: 20 abr. 2024.

Figura 62 - Anitta fantasiada de Carmen Miranda em 2023.



Fonte: Captura de tela de postagem de Anitta no Twitter./X.

Figuras 63 e 64 - Anitta encenando Carmen Miranda no Rock In Rio Lisboa de 2018.



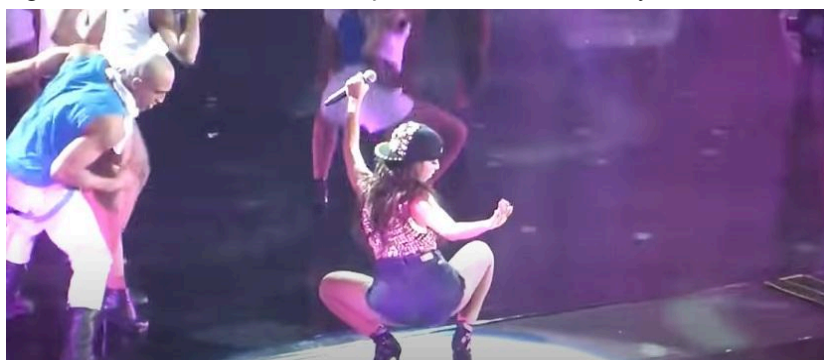
Fonte: Captura de tela do vídeo.

Ao encenar os gestos de Carmen, Anitta parece reproduzir também uma certa sensibilidade diva que envolve o corpo cênico da primeira cantora. Chamo de sensibilidade

diva por não ter expressão que melhor pareça traduzir o teor performático e estético de Carmen em sua tentativa de produzir um certo impacto imagético a quem a assiste, sobretudo a partir da extravagância de sua baiana estilizada. Como vimos anteriormente, a figura da diva também tem uma história longa e cheia de nuances, com diferentes aspectos servindo de requisito para que essa classificação seja feita. Aqui, penso o termo como uma sensibilidade na tentativa de tentar dar contorno a uma certa altivez cênica que aparece na performance de alguns artistas. Se em Anitta isso parece se traduzir na maneira como ela rebola, por exemplo, durante a execução da música *Movimento da sanfoninha*<sup>133</sup> (composta pelo DJ Pimpa e por Rafael Castilho e gravada por ela em 2014), em Carmen essa sensibilidade diva, esse impacto grandioso e quase divino construído por sua imagem, parece ser uma junção entre os excessos expressos em sua corporeidade cênico-musical, a captação imagética e sonora desses momentos e os cenários artificializados onde essas performances foram executadas.

Mas, também no caso de Anitta, é somente através da imagem de vídeo que podemos ver com clareza a desenvoltura de sua coreografia. Na mencionada música, Anitta reúne ao redor de si todos os seus dançarinos e introduz, através do questionamento “você pensaram que eu não ia rebolar minha bunda hoje, né?”, um momento de execução de vários passos de dança típicas do gênero funk, a exemplo do quadradinho de oito. Apesar da execução conjunta com os dançarinos, é Anitta que ganha todo o destaque naquela cena (figura 65), que se repete em todos os seus shows como um bloco permanente.

Figura 65 - Anitta durante a execução do *Movimento da sanfoninha*.



Fonte: Captura de tela do vídeo.

Mesmo sem cantar, apenas desenhando a música no próprio corpo, o ato consegue funcionar como um momento musical à parte das demais execuções do repertório e existe para destacar a presença da cantora, gerar uma espécie frisson no público – o que é possível de ser percebido pelos gritos, assobios e aplausos durante o momento – a partir de seus

<sup>133</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1tCEZI04-Cw&t=48s>. Acesso em: 20 abr. 2024.

movimentos bem executados. Na performance de Carmen, essa apoteose parecia ser gerada sobretudo pelo excesso, pelo seu figurino e gestos exagerados, pela multiplicação de bananas em seu turbante, capaz de gerar a sensação, já destacada anteriormente, de que ela saltaria da tela. Quando Anitta une aquilo que é próprio da corporeidade cênica de Carmen ao que é característico da sua, entre encontros e desencontros performáticos, entre trocas gestuais e incorporação de novos gestos na encenação, esse desejo de querer impactar, de ativar uma sensibilidade diva, parece ser um dos pontos que vincula a performance de ambas.

Mas, para além disso, há o fato de que estamos falando de uma cantora brasileira atual que tenta uma carreira internacional tal como a primeira o fez quase 100 anos antes. Nesse sentido, há uma certa repetição narrativa para além daquilo que efetivamente se apresenta no palco. Ambas se querem divas, e divas internacionais, e ambas vão trabalhar com diferentes estratégias para isso. No extracampo, enquanto Carmen era considerada a “embaixatriz da música popular”, Anitta se coloca numa suposta posição de “embaixatriz do funk”. Carmen, uma espécie de diva de um Outro latino – exótico e estranho não apenas para o olhar norte-americano, mas para o próprio olhar latino; Anitta, uma espécie de diva do funk, que também cria um olhar mitificado e controverso das favelas brasileiras. Carmen, a partir de sua personagem, reinventa o território latino, transforma-o em ilha repleta de bananas, e parece reivindicar ser a diva desse espaço; enquanto Anitta leva para os seus shows imagens das periferias cariocas e parece reivindicar a si mesma como diva desse lugar. Dentro do quadro, vemos as trocas gestuais unindo uma performance à outra, compondo, a partir da corporeidade cênico-musical de Anitta, um amálgama entre o choro e o funk. Para além dele, os vínculos narrativos entre as duas figuras dão conta de traçar um roteiro performático que, apesar de suas particularidades, segue se repetindo.

Para além desse entendimento como diva na música, Carmen também foi fonte de inspiração no cinema underground nova-iorquino dos anos 1960 como uma espécie de “diva *tropicamp*” (Mateus, 2021). O artista brasileiro Hélio Oiticica<sup>134</sup> chega a considerá-la como o mito fundador do chamado *tropicamp*<sup>135</sup> (1971), uma junção entre a ideia de tropical (tanto relativa aos trópicos como numa ligação com o movimento Tropicália) e de *camp*, como pensado por Susan Sontag (2020), capaz de fornecer um caminho para se refletir sobre o clichê latino que se apresentava no cenário hollywoodiano e no cinema underground da época

<sup>134</sup> Hélio Oiticica foi um pintor, escultor, artista plástico e performático de aspirações anarquistas, que buscava a superação da noção de objeto da arte que vigorava durante seu período de atuação (entre as décadas de 1960 e 1970), redefinindo também a noção de espectador, que passava de mero observador a participante.

<sup>135</sup> A palavra *tropicamp* surge numa carta de Oiticica a Torquato Neto no meio de muitos outros termos: tropi-Hollywood, pop-tropicália, clichê tropi-pop e clichê trophollywood-camp. Ao longo da carta, Oiticica traça relações entre Carmen, Hollywood, o underground, o tropical, o *camp* e a arte como um todo.

(Mateus, 2021). O olhar de Oiticica se volta sobretudo para o ator porto-riquenho Mario Montez (pseudônimo de Rene Rivera, que atuava em filmes da cena underground e em espetáculos teatrais como drag queen) e a maneira como sua performance reencena, em certa medida, o *tropicamp* de Carmen Miranda, e de outras atrizes latinas como a dominicana Maria Montez, de quem adquiriu o próprio nome.

Nessas referências, Mario Montez aparece eroticamente comendo bananas, menciona “that lady in the tutti frutti hat” (filme *Harlot*, 1964, dirigido por Andy Warhol - figura 66) e usa o símbolo principal da baiana estilizada: um turbante de frutas na cabeça (filme *Van Victory*, 1971, dirigido por Jackie Curtis - figura 67). A partir dessas atuações, cria-se uma espécie de artifício capaz de deslocar Carmen Miranda de um contexto hollywoodiano exótico para o contexto underground de um ícone queer. Esse deslocamento é fruto da própria encenação da artista, que se vincula em grande medida à arte da montagem drag queen, mas também se deve às condições do próprio cinema underground, a exemplo de sua capacidade de parodiar as convenções hollywoodianas. Dizendo de outra forma, de carnavalizar, revirar essas referências ao avesso, ressignificar o roteiro performático.

Figura 66 - Mario Montez come eroticamente bananas no filme *Harlot* (1964).



Fonte: Captura de tela do filme.

Figura 67 - Mario Montez usando o turbante frutal no filme *Van Victory* (1971).



Fonte: Google Imagens - Foto de Carlos Vergara.

Revirada ou não, a personagem de Carmen Miranda ganha contornos para além dela, de maneira a sustentar, ainda que não de maneira isolada, mas em conjunto com outras matrizes e discursos, a imagem que se tem da latinidade e da brasilidade de maneira duradoura. Influenciando, assim, na composição de outras performances e estados de corpo que também desejem encenar esses afetos e territórios. Na condição de uma espécie de “diva *tropicamp*”, a baiana estilizada de Carmen Miranda parece transitar entre a sinceridade e o cinismo enquanto inscreve afetos contraditórios na música e na cultura brasileira, dentre outras formas, justamente pela maneira como aparece e pelo o que faz de seu próprio corpo. Inclusive quando resolve desconstruí-lo.

Após a fase de sucesso em Hollywood, Carmen decidiu não renovar seu contrato com a Fox em 1946. Nessa época, conta Pereira de Sá (2002), seu salário e seus filmes já não eram tão rentáveis, e o fim da segunda guerra fez os EUA perderem o interesse pela política da boa vizinhança. Carmen começa, então, a demonstrar insatisfação com a sua personagem de baiana estilizada, chegando ao ponto de desconstruí-la. Passou, assim, à autoparódia: “(...) brincando com a própria personagem que criara, às vezes retirando o turbante em público e mostrando que tinha cabelos, às vezes retirando os tamancos altíssimos e gozando a sua pouca estatura” (Pereira de Sá, 2002, p. 168). Para ela, que tanto atuou como personagem, o gesto carnavalesco da inversão, da busca pelo avesso, parecia vir justamente de uma tentativa auto-irônica de desmontagem. Ainda assim, sempre buscando o espetáculo, seu gesto de desconstrução foi, também, criado como um evento.

Transitando, assim, entre o Cassino da Urca e os filmes de Hollywood, o samba autêntico e o ritmo alterado, a baiana estilizada, a diva e o mito fundador do *tropicamp*, a vergonha e a reinterpretação tropicalista de Caetano Veloso<sup>136</sup>, a fantasia do cinema e a fantasia de Anitta e de tantos outros brincantes no carnaval, a personagem de Carmen Miranda segue gerando debate, dentre outros motivos, pelas contradições que mobiliza. Mas também suscita, como vimos, um olhar para a dimensão ficcional das corporeidades cênico-musicais que aparecem – com ou sem melancia na cabeça – na performance musical.

---

<sup>136</sup> Caetano Veloso (2017) conta que, ao trazer Carmen Miranda como uma referência na música *Tropicália* (1968), uma das canções mais emblemáticas do movimento de mesmo nome, ele nutria o desejo de decretar a morte vergonha inicial em nome de uma aceitação desafiadora tanto da cultura de massas americana quanto da imagem estereotipada de um Brasil sexualmente exposto, hiper colorido e frutal. “(...) aceitação que se dava por termos descoberto que tanto a mass culture quanto esse estereótipo eram (ou podiam ser) reveladores de verdades mais abrangentes sobre cultura e sobre Brasil do que aquelas a que estivéramos até então limitados” (Veloso, 2017, p. 280).

### 5.3 A BUSCA PELO AVESSO

#### 5.3.1 Um relato: Ney Matogrosso “fica louco” e torna-se um híbrido

Ney Matogrosso aparece de cócoras sobre os pés completamente encostados no chão (figura 68). Veste um figurino prata, um lenço na cabeça com pedras brilhantes, uma camisa, cortada de modo a expor boa parte do colo, enfeitado com colares. Os pequenos círculos em relevo da camisa dão a ela um aspecto de pele reptiliana, que ganha contorno ao longo da performance. Usa também uma leggings prata e uma bota da mesma cor de salto alto. Nos braços, pulseiras e braceletes. Nas mãos, muitos anéis. No rosto, a maquiagem – que já não é a mesma máscara dos tempos de Secos & Molhados – é capaz de desenhar o seu olhar de modo ainda mais dramático do que costuma ser. Ele olha de relance para a câmera, que está postada na plateia, como se simulasse o olhar do público in loco.

As luzes ao fundo piscam no mesmo ritmo das palmas dos músicos da banda na introdução da canção, enquanto Ney abre um sorriso discreto. Trata-se da performance da canção *Fico louco*<sup>137</sup> (composta por Itamar Assumpção em 1981) durante a turnê do álbum *Atento aos Sinais*, realizada por Ney Matogrosso de 2013 a 2018. Na performance de Itamar da mesma canção, os tons de reggae e a presença constante das vozes de backing vocals caracterizam a execução musical. Na interpretação de Ney, a música ganha novos arranjos e um tom dramático, quase como se se tratasse de uma nova canção. Mesmo antes de sua voz ecoar, o drama parece já estar posto pelos demais elementos em cena, em especial a iluminação e o modo como o cantor se move pelo palco.

Figura 68 - Ney Matogrosso no início da canção *Fico Louco*, da turnê *Atento aos Sinais*, em Porto Alegre, 2013.



Fonte: Captura de tela do vídeo.

<sup>137</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rVNdvA70mSA>. Acesso em: 20 abr. 2024.

Quando começam a soar os metais, Ney reclina seu corpo para frente e parece mirar a plateia enquanto canta “Fico louco, faço cara de mau, falo o que me vem na cabeça/ Não digo que com tudo isso eu fique legal, espero que você não esqueça”. A imagem é de seu perfil, mas mesmo ela dá a ver a expressividade de seu rosto, a maneira como cada palavra é frisada, o modo, talvez, como Ney vai encarnando aquele louco que a letra da canção sugere. Ele segue entoando a canção enquanto desvia para o outro lado da plateia. “Espero ver você curtindo esse samba rock comigo/ Grite forte, dê um jeito, cante, permaneça comigo”. Fica agachado, próximo demais ao chão, enquanto se contorce, entoa graves, agudos e expõe, com o corpo todo, os meandros da canção (figura 69). Enquanto entoa o “la, la, la...” da letra, apresenta cada vez mais nuances dramáticas. Em dado momento, deita-se no palco (figura 70) seguindo a sugestão da letra: “Fico louco, faço pelo sinal, me atiro ao chão de ponta cabeça/ Me chamam de maluco, etc e tal / Espero que você não se esqueça”.

Figuras 69 e 70 - Ney Matogrosso durante a execução da canção *Fico Louco*.



Fonte: Captura de tela do vídeo.

Mesmo no chão, deitado sobre os pulmões, o canto de Ney continua afinado e intenso, e a sua presença de palco, a maneira como ele parece entregar-se ao que está executando,

continua sendo destaque. Com a câmera muito próxima de seu rosto, é possível ver de perto o teor dramático de suas expressões, as veias saltadas de seu pescoço, o esforço físico de seu canto. Ele senta rapidamente sobre os joelhos, enquanto rasga a voz entoando: “Eu quero andar nas ruas da cidade agarrado contigo/ Vivendo em pleno vapor, felicidade contigo”. Repete o “la, la, la...” e a música retorna ao mesmo arranjo do início.

Os sons dos metais se sobrepõem aos demais, e Ney rasteja pelo palco, apoiando-se nos degraus da escada (figura 71), com uma expressão muito séria, muito imersa no personagem que ele acaba criando como fruto de sua interpretação. Nessa posição, que oferece dificuldade sobretudo para o canto, Ney continua cantando como se quisesse testar os próprios limites do que pode o seu corpo em cena (figuras 72). Ou como se estivesse disposto a qualquer coisa naquele palco, inclusive rastejar ludicamente pelo chão e levantar a cabeça como um lagarto, do modo como meu olhar de espectadora enxerga.

Figuras 71 e 72 - Ney Matogrosso apoiado na escada durante a performance.



Fonte: Captura de tela do vídeo.

Retoma a posição anterior com relativa dificuldade, mas sem nunca perder o fio de sua atuação. Levanta-se, estremece, entoia um agudo, gargalha, pula. Vai preenchendo os espaços

do palco dançando e girando, até terminar numa pose afeminada. Ouve-se os gritos e aplausos da plateia e logo o vídeo bruscamente termina. Ney Matogrosso tem quase 50 anos de carreira na música e muitas apresentações memoráveis. Sempre preocupado com a parte visual de suas produções, “Ney parece ser a síntese do artista que ‘precisa’ da imagem” (Soares, 2013, p. 228), como já mencionado anteriormente. Como intérprete, gosta de colocar a sua própria marca nas composições, funcionando como co-autor delas. Para além disso, é especialmente lembrado pelas questões de gênero que as suas performances desde o início de sua carreira suscitam e pelo enfrentamento à censura nos tempos da ditadura militar de 1964.

Em entrevista ao programa Roda Viva de 2011, Ney Matogrosso conta que sofreu muitas ameaças na época, mas nunca se propôs a falar diretamente sobre política. Era na “política de costumes”, no jeito “desbundado” como ele se apresentava e vivia, que estava o perigo enxergado pelas autoridades da época. Ao mesmo tempo, conta ele, as crianças adoravam suas performances, e isso não parece surpreendente, afinal o que Ney traz para o palco parece ser, sobretudo, a possibilidade lúdica de experimentá-lo. De fazer uma brincadeira, mas uma cenicamente comprometida com o teatral. Pintar o rosto, se fantasiar, brincar de ser bicho, tudo isso faz parte de seu modo de se apropriar desse espaço e de (re)inventar seu próprio corpo. Nessa prática, questões de gênero, questões de etarismo (atuais, já que ele agora é um artista de 82 anos) e questões musicais (sejam elas do campo da musicologia ou da categorização de gêneros da música) entram em cena, mas sempre amalgamadas ao modo como ele toma esse palco, ao modo como ele se coloca em cena.

Como já destacado, Ney considera que tudo o que ele faz e ensaia é uma preparação para o palco. O palco é o lugar por excelência onde ele *acontece* como artista. A relação que ele expressa com esse lugar também evoca esse apego e aponta para a construção de uma presença cênica que passa pelo trânsito entre o dentro e o fora desse espaço. Em entrevistas, Ney costuma falar sobre uma espécie de cisão entre o eu fora do palco e o eu que aparece nesse espaço – inclusive destacando a inspiração no Teatro Kabuki como forma de preservar uma identidade à parte da cena (Maria, 2021). “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” (Matogrosso, 2022b), conta ele em entrevista ao canal Corredor 5.

Considerando sua presença e expressividade em cena, mas também seu gosto pela arte da atuação<sup>138</sup>, vale investigar, partindo da performance de *Fico Louco*, a construção de

---

<sup>138</sup> Como já mencionado, 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.

possíveis personagens nas performances musicais. Neste caso, diferente do que ocorreu na análise de Filipe Catto – que enfatiza o esgarçamento entre arte e vida, e a fabulação como parte de ambas –, e do que foi apontado na baiana estilizada de Carmen Miranda – que atravessou de maneira duradoura a carreira da cantora –, trata-se de olhar para aquilo que a execução musical, numa junção de ensaios, planejamentos, letra e melodia, mas também do entendimento do palco como esse suposto espaço de liberdade, dá a ver como abertura para essa busca por um certo avesso, uma recriação de si ou a tentativa de alcançar um outro. Para isso, partiremos da construção da personagem e da função do corpo no corpo do ator, olhando sobretudo para o teatro, para, então, fazer considerações em torno das performances de Ney Matogrosso como paradigma capaz de apontar para outras maneiras de pensar as encenações nas performances musicais.

### **5.3.2 Para pensar personas e personagens na música**

Como pensar a suposta criação de personagens ou personas na performance musical? Se essa não é uma escolha clara ou mesmo consciente, mas fruto, por vezes, do olhar do espectador que cria esse espaço de acesso à uma personalidade e/ou identidade fictícia, como averiguar essa relação que se expressa na cena? Como pensar na montagem do corpo cênico de Ney Matogrosso, nessa brincadeira carnavalizada de ser homem com cauda de jacaré, penas de pássaro, pelos de bode, postura de lagarto e voz de mulher? Como essa composição física parece abrir espaço para um certo avesso, para um certo inverso, ou mesmo para o destaque de uma parcela de si que se abre em cena?

É o caso de voltarmos para os estudos das artes cênicas, em especial para o questionamento em torno da teatralidade e da suposta divisão entre o dentro e o fora do quadro. Como já discutido ao longo desta tese, a teatralidade não diz respeito apenas à prática das artes da cena, mas pode ser verificada em qualquer outro tipo de situação fora desses espaços e/ou contextos. Do mesmo modo, é possível também pensar na representação de personas e personagens no espaço cotidiano (Goffman, 2002). Como sugere Josette Féral (2013), aquilo que entendemos como “real”, numa contraposição ao teatral ou ao ficcional, é também produzido, “(...) sendo ele próprio resultado de uma representação, para não dizer um simulacro” (Féral, 2013, p. 97). Ainda assim, como também já dito, há especificidades da representação quando criada para uma cena reconhecida e planejada para tal. Voltar nessa temática é importante porque o questionamento em torno da relação entre teatralidade e real marca as reflexões teatrais feitas desde o início do século XX, influenciando as diversas artes

poéticas que se ocuparam em pensar nessa relação de criação de personas e personagens e de aproveitamento do palco como espaço de presença cênica.

Para pensar nessa influência, Josette Féral (2013) menciona as perspectivas de Constantin Stanislávski e Vsevolod Meyerhold, dois dos mais importantes teóricos do teatro do início do século XX, criadores e disseminadores de sistemas de atuação teatral. Segundo Féral, ambos reivindicavam uma certa sinceridade no teatro que se opunha ao modo como a teatralidade era então entendida como um sinônimo de falsidade. O manifesto de Stanislávski objetiva fazer o espectador esquecer de que estava no teatro. A verdade da peça dependeria da proximidade entre quem atua e o real representado. Assim, o termo “teatral”, como falsidade, se tornou pejorativo no Teatro de Arte de Moscou<sup>139</sup>: “A teatralidade aparece aí como um desvio em relação à verdade, um excesso de efeitos, um exagero de comportamentos que soam falsos e estão distantes da verdade cênica” (Féral, 2013, p. 98). Já a perspectiva de Meyerhold insiste na necessidade de uma especificidade teatral:

A teatralidade é esse ou são esses procedimentos por meio dos quais o ator e o encenador fazem com que o espectador jamais esqueça que está no teatro e que tem, diante de si, um ator em pleno domínio de seus meios, interpretando um papel. Afirmar o “teatral” como distinto da vida e distinto do real aparece como condição *sine qua non* da teatralidade em cena. A cena deve falar sua própria linguagem e impor suas próprias leis. (Féral, 2013, p. 99).

Dessa maneira, enquanto Stanislávski pensa o natural em contraposição ao artifício do teatral<sup>140</sup>, Meyerhold questiona a adequação da representação ao real, enquanto sublinha a necessidade de uma especificidade teatral. Hoje, pontua Féral, “a teatralidade aparece como um processo ligado, antes de tudo, às condições de produção do teatro e não ao grau de semelhança ou desvio em relação ao real representado” (Féral, 2013, p. 99). Assim, pensar no modo como Ney interpreta o eu lírico da canção *Fico Louco*, na persona que ele convoca para essa performance, é sobre considerar as condições de produção da performance musical. No caso deste trabalho, tendo como ponto principal o corpo cênico que toma o palco. Não se trata, portanto, de averiguar o quão “reais” ou “convincentes” são as encenações, mas entendê-las como parte de um tipo de teatralidade que se constrói naquele espaço da cena e

<sup>139</sup> O Teatro de Arte de Moscou é uma companhia de teatro fundada em Moscou, na Rússia, no ano de 1897, por Constantin Stanislávski e Vladímir Ivânovitch Niemiróvitch-Dântchenco. Vsevolod Meyerhold foi um dos principais atores da companhia durante os anos de 1898 e 1902.

<sup>140</sup> Importante mencionar que Féral localiza o pensamento de Stanislávski como marcado pelo seu contexto histórico. Diz ela: “Ao contrário da definição de teatralidade dada por Meyerhold, a de Stanislávski tem a marca da história, pois levanta questões que hoje não se colocam mais nos mesmos termos. Corresponde a um momento histórico em que se buscava o natural contra o artifício teatral do final do século XIX, que todos condenavam. Mas se o combate contra o realismo ainda não terminou de fato, não pode mais ser lido nos mesmos termos, já que o próprio realismo é reconhecido como uma forma de teatralidade” (Féral, 2013, p. 99).

que difere, portanto, de outras representações para além dela – embora, como já destacado, esses limites sejam sempre confusos já que estamos o tempo todo atuando, como sugerem os estudos de Goffman (2002).

O que se deseja é, assim, pensar naquilo que pode ser específico na experiência de atuação em um palco, para um público, numa performance musical. Ou seja, pensar em como o corpo no espaço da cena é gerenciado para expressar as nuances, eu lírico e personagens da canção. Sobre esse assunto, o próprio Ney Matogrosso aponta para uma relação complexa entre o dentro e o fora do palco, como ele atua em um e em outro espaço e, consequentemente, como ele se entende nessa transição entre cena e vida corrente. Isso se expressa sobretudo na sua relação com a máscara e com a inspiração advinda do Teatro Kabuki como forma de preservar uma identidade à parte da cena. Em várias entrevistas, Ney relata essas experimentações e sua experiência no palco tentando dar contorno a um possível limite entre essas duas esferas fugidias e interconectadas de sua vida:

A influência teatral na música se deu devido à minha vontade de não perder minha privacidade. Naquela época, eu já tinha 31 anos e não podia perder o direito de andar na rua. Eu andava muito pelo bairro da Liberdade, em São Paulo, e via fotos do Teatro Kabuki. Inspirado nisso, fiz aquela máscara para proteger minha identidade. Mas percebi que, estranhamente, quando perdi a identidade do meu rosto, adquiri uma coragem física que nunca supus ter. Eu, que nunca troquei de camisa na frente dos outros, fiquei nu na frente do Brasil! (Matogrosso, 2013).

A máscara foi que me possibilitou essa exposição, porque não era eu, era um personagem. Aos poucos eu fui entendendo que isso era uma loucura da minha cabeça, que era eu sim, que eu não era um esquizofrênico, né. Mas essa máscara, ela me proporcionou essa liberdade, porque eu não era alguém, eu era um ser criado pela minha cabeça. (Matogrosso, 2022a).

É interessante perceber a dificuldade do próprio cantor de elaborar sobre essas duas dimensões que se retroalimentam continuamente. Ney parece se colocar como um criador de seus próprios personagens que são, todos eles, ele mesmo, mas, ainda assim, não totalmente ele. Em alguma medida isso se relaciona à própria condição do ator, do *not not me* sobre o qual fala Richard Schechner (1985 *apud* Féral, 2013): “Todos os espetáculos partilham esse ‘não-não eu’: Olivier não é Hamlet, mas ao mesmo tempo ele não é não Hamlet: seu jogo se situa entre a negação de ser um outro (= eu sou eu) e a negação de não o ser (= eu sou Hamlet)<sup>141</sup>”. É também para essa condição que Sônia Machado de Azevedo (2009, p. 135) aponta quanto argumenta: “Esse duplo enfoque: corpo-realidade do eu, corpo-ficção do ator fundem-se numa mesma concretude, dois modos de ser que são e não são a mesma coisa”.

<sup>141</sup> SCHECHNER, Richard. **Between Theatre and Anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985, p. 123.

No caso da performance musical, por não haver um pacto tão delimitado, como há no teatro, de que se trata de uma personagem, essa condição vai se tornando ainda mais fugidia e complexa de ser pensada, tal como acontece quando o próprio Ney Matogrosso fala de suas personagens. Em suas performances, o que parece surgir no palco são criações inventivas e desejanter de um trabalho que se ancora nas suas vivências, mas que também mistura o texto da música, os arranjos e a sua própria disposição cênica de representar todas essas ligações de uma determinada forma. Isso possivelmente, como pontua Féral, “diz respeito à travessia do imaginário, ao desejo de ser outro, à transformação, à alteridade. Assim questionado, posto em cena, dado a ver, o ator trabalha nos limites do eu, onde o desejo torna-se performance. Ele sinaliza a diferença, o deslocamento, o desconhecido” (Féral, 2013, p. 94).

Essa tentativa de travessia parece ser costumeiramente feita por Ney através, também, do uso de figurinos exuberantes. Em geral misturando várias texturas – o que talvez seja fruto de sua habilidade como artesão –, mesmo não trabalhando sozinho nisso, os figurinos de Ney parecem funcionar como a máscara que possibilita o tipo de exposição que ele faz. Um jeito de adicionar uma camada ao corpo que lhe garanta uma liberdade criativa que, sem ela e sem o palco, talvez não seria possível para ele. Nessa composição, Ney já misturou penas de pássaros, pelos e chifres de bode, cauda de jacaré, ossos de tartaruga e crinas de cavalo. Sua composição sempre aponta para uma certa zoomorfização – como acontece, por exemplo, na capa de seu primeiro disco *Água do céu - Pássaro* (1975 - figura 73), no videoclipe de *América do Sul*<sup>142</sup> (1975 - figuras 74 e 75), ou mesmo no lagarto que enxergo na sua performance de *Fico Louco*. Há sempre uma indicação de um certo entrelugar. Entre humano e bicho. Ou entre o humano e uma outra coisa de natureza não identificável – como aparece na famosa performance de *Rosa de Hiroshima*<sup>143</sup> (1974 - figura 76), ainda nos tempos de Secos & Molhados, no Maracanãzinho; no videoclipe de *Um índio*<sup>144</sup> (1980 - figura 77); ou mesmo no figurino do disco *Meu bloco na rua* (2019 - figura 78). Através dos figurinos e das performances que realiza com eles, Ney transita entre essas hibridizações.

<sup>142</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4fguWvisR70>. Acesso em: 21 abr. 2024.

<sup>143</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DwVc0G3IKU4>. Acesso em: 25 abr. 2024.

<sup>144</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n3svIijHHss>. Acesso em: 26 abr. 2024.

Figura 73 - Capa do disco *Água do céu - Pássaro* (1975).



Fonte: Spotify.

Figuras 74 e 75 - Ney Matogrosso no videoclipe de *América do Sul* (1975).



Fonte: Captura de tela do vídeo.

Figura 76 - Performance de *Rosa de Hiroshima*, de 1974.



Fonte: Captura de tela do vídeo.

Figura 77 - Videoclipe de *Um índio* (1980).



Fonte: Captura de tela do vídeo.

Figura 78 - Capa do disco *Meu Bloco na Rua* (2019).



Fonte: Spotify.

Nesse sentido, a vestimenta não é apenas um mero acessório, mas funciona como modo de esculpir o corpo – como também aparece em Filipe Catto e em Carmen Miranda –, tal como propõe Leda Maria Martins:

A composição vestuária é veículo de mensagens, pode expandir ou inibir os movimentos, subordinar ou ampliar os limites das ações físicas; flexibilizar ou restringir os movimentos e posições, facilitar ou conter os passos e os bailados, imprimir dinamismo ou moderar as rítmicas casadas com as musicalidades, impingir comportamentos, dar abrigo ou censurar deleites. Assim como as feições, o vestuário molda e esculpe o corpo. (Martins, 2021, p. 94).

Assim, é também o figurino que, combinado com técnicas de atuação, abre o corpo para o personagem. O zoomorfismo pode ser, inclusive, parte do método de atuação de alguns atores, mesmo quando não há uma relação direta com a personagem. Em entrevista sobre a composição de uma personagem que era rei, o ator Marco Nanini conta que usou como referência um falcão: precisava de uma figura majestosa para dar ao seu corpo uma postura altiva, diferente da postura curvada que ele tinha. O ator conta ainda que observar os animais, a maneira como eles se comportam, é costumeiramente uma fonte de referência para sua criação. O corpo, neste processo, surge como uma matéria a ser esculpida: “O corpo precisa estar impregnado de uma sensação que, por conta da postura, ela mesma se coloca. A postura abre o corpo para o personagem entrar” (Nanini, 2023), argumenta o ator. Existem, obviamente, muitas outras maneiras de conceber essa travessia. Diferentes escolas de formação vão propor distintas maneiras de atuar e de compor o corpo cênico. Há escolas, como a de Jerzi Grotóvski, em que o ator é levado a uma maestria absoluta a partir do método atlético; há outras, como a de Antonin Artaud, em que se incentiva a perda si mesmo, a experimentação a partir de um certo desarranjo do corpo, baseado sobretudo nas convenções do surrealismo e do dadaísmo.

De uma maneira ou de outra, pensando no figurino ou no método de atuação, no caráter atlético e magistral ou no experimental e desarranjado, em todos esses casos é sempre o corpo a matéria a ser esculpida. E não apenas através de seus músculos e articulações, mas a partir sobretudo de uma integração, como sugere Greiner (2013), entre o agir, o pensar e o sentir. Como já salientado, na performance musical, em geral, as personas e personagens incorporados parecem ser mais fugidios, menos planejados. No teatro, a personagem já traz uma inclinação de como deve ser esculpida no corpo do ator. No caso do intérprete, a personagem ou eu lírico parece ser fruto do vínculo que o artista é capaz de criar, a partir de sua interpretação, entre seu corpo e a música. Nem por isso, no entanto, dá para dizer que não há – mesmo nos artistas menos interessados em questões cênicas –, uma concepção prévia, ainda que incipiente, de como se quer atuar em cena. Há performances musicais milimetricamente planejadas, em que até mesmo a interação entre cantor e público é baseada em um texto previamente escrito. Nesses casos, é possível que a incorporação de personas e personagens esteja mais próxima de um planejamento da atuação teatral, da repetição de uma certa fórmula que, ainda que entendida como tal, pode ser refinada ao longo dessas repetições. Mas mesmo nos casos em que o planejamento não é tão milimétrico, a performance musical é sempre fruto do ensaio com a banda, da passagem de som, do treino de como impostar a voz,

de como desenhá-la na música e de como se portar no momento de execução – o que parece, desde ali, pavimentar um caminho de como se deseja estar no palco.

Ney Matogrosso conta que ele organiza o repertório de um disco sempre pensando no roteiro do show (Matogrosso, 2022b). É o show que lhe aparece primeiro porque é ele a sua principal meta. Como já dito anteriormente, ele é o tipo de artista que *acontece* no palco. E como tal, ainda que não trabalhe exatamente na mesma dinâmica do teatro, esculpe também o seu corpo para ganhar esse palco, para preencher seus espaços e *acontecer* em cena. Nesse sentido, como já feito em outro momento, é possível tomar esse corpo como um corpo-tela, a partir da inspiração no pensamento de Leda Maria Martins (2021). Como diz ela:

O corpo, assim instituído e constituído, faz-se como um corpo-tela, um corpo-imagem, acervo de um complexo de alusões e repertório de estímulos e de argumentos, traduzindo certa geopolítica do corpo: o corpo pólis, o corpo das temporalidades e espacialidades, o corpo gentrificado, o corpo testemunha e de registros. (Martins, 2021, p. 142).

É esse corpo-tela, com toda a complexidade que o envolve, que se desdobra em corpo cênico. Para entender esse corpo que se prepara para se fazer em cena, parece ser necessário o seu entendimento como uma matéria-prima, como quadro a ser composto pelo artista do canto, da dança, do teatro. Nem por isso, no entanto, esse corpo pode ser pensado como uma entidade apartada, como um mero invólucro, mas como “a concretude que torna visível e palpável a invisibilidade interior” (Machado de Azevedo<sup>145</sup>, 2009, p. 136) no plano estético. Um corpo que não é composto por músculos, articulações e nervos apenas, mas que deve ser tomado a partir do vínculo entre essas estruturas “[...] e o *self*<sup>146</sup> engajado na busca da linguagem, na descoberta do movimento como possibilidade de arte e criação” (Machado de Azevedo, 2009, p. 135 a 136). Nesse sentido, cabe considerar que esse corpo é fruto de uma história individual, capaz de deixar “marcas profundas e, na maioria das vezes, inconscientes, a começar pela postura” (Machado de Azevedo, 2009, p. 138), mas que, na experiência criadora da arte, o performer abre-se para a dimensão ficcional: tem como “[...] material seu próprio corpo, corpo-mágico, não mais a serviço de sua realidade pessoal, mas de outra, pura ficção.” (Machado de Azevedo, 2009, p. 145).

<sup>145</sup> Importante contextualizar que Sônia Machado de Azevedo (2009) faz toda a sua análise em torno da experiência do ator, mas me pareceu que havia um vínculo entre esses escritos e a experiência de artistas da cena como um todo, inclusive cantores de música popular. Tomei, assim, a liberdade de, a partir do pensamento dela, deslocar essa análise para outros contextos possíveis.

<sup>146</sup> A autora entende o *self* a partir da definição de Carlos Byington: “soma dos processos conscientes e inconscientes, ou seja, o todo da personalidade” (Byington, 1987, p. 08, apud Machado de Azevedo, 2009, p. 135).

### 5.3.3 Construindo um corpo estranho como modo de estranhar as convenções

Habilidoso em fazer do palco um lugar de experimentação de seu próprio corpo, é importante destacar como Ney Matogrosso também se valeu desse espaço como modo de “brincar” com o erotismo, o gênero e a sexualidade. Usando sobretudo a comicidade – própria do estilo carnavalesco – em suas performances, Ney parecia rir das convenções sociais e do conservadorismo dos anos 1970 enquanto ficava nu no palco, rolava pelo chão, se esfregava nos demais colegas do Secos & Molhados. Como mencionado anteriormente, nas palavras do próprio cantor em entrevista ao programa Roda Viva em 2011, tratava-se de uma “política de costumes”, sendo ele alguém que veio ao mundo na condição de “desbundado”. Na concepção de desbunde de Silviano Santiago (2022), como vimos, esse seria uma espécie de espetáculo em que se irmanam uma atitude artística da vida e uma atitude existencial de arte, de modo que elas se confundem. O que caberia como possível leitura para a “política de costumes” que Ney praticava tanto no palco quanto fora dele. No entanto, no caso da afirmação do artista na entrevista, o desbunde parece ter uma relação direta com o uso do corpo como forma expressiva por excelência: “há no desbundar um exagero da bunda, um giro dos interesses para parte do corpo de intensa leitura erótica, mas de ampla possibilidade andrógina, visto que é sensualizado sem necessariamente ser genderizado” (Godoi, p. 21, 2019).

Esse tipo de performance andrógina e desbundada também encontra ressonância na atuação de outros artistas da época, como Caetano Veloso a partir do movimento Tropicália. Na perspectiva de Christopher Dunn, “em contraste com a seriedade e o “bom gosto” de seus colegas pós-bossa nova da MPB, os tropicalistas adotaram conscientemente emblemas culturais considerados vulgares e kitsch” (Dunn, 2001, p. 123, tradução nossa<sup>147</sup>). Para além do vínculo com Carmen Miranda, essa dimensão kitsch aparecia também na estética dos discos, na estética da música<sup>148</sup>, e no próprio corpo dos tropicalistas, através, por exemplo, da gestualidade afetada de Caetano Veloso, da sua imagem andrógina (figura 79) e do uso de figurinos extravagantes – o que parece ter influenciado cenicamente aquilo que posteriormente foi produzido pelo grupo Doces Bárbaros (figura 80).

<sup>147</sup> No texto original: “In contrast with the seriousness and “good taste” of their post-bossa nova colleagues of MPB, the tropicalists consciously embraced cultural emblems considered vulgar and kitsch”. (Dunn, 2001, p. 123).

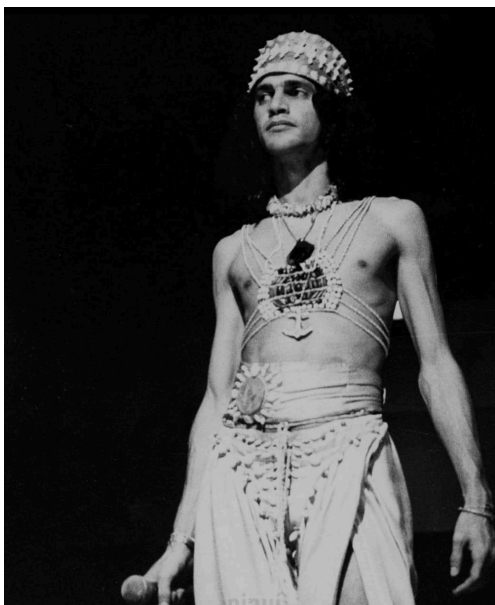
<sup>148</sup> São exemplos disso duas canções de 1968: *Lindonéia* – um bolero considerado um “epítome do kitsch latino-americano associado ao gosto da classe trabalhadora” (Dunn, 2001, p. 116) e *Coração Materno*, onde o kitsch aparece num melodrama que se evidencia tanto na letra quanto na voz e na melodia.

Figura 79 - Caetano Veloso, em 1972, no primeiro show após retornar do exílio em Londres.



Fonte: Foto de Thereza Eugenia, disponível em seu perfil no Instagram.

Figura 80 - Um dos figurinos de Caetano Veloso na turnê dos *Doces Bárbaros* (1976).



Fonte: Foto de Thereza Eugenia, disponível em seu perfil no Instagram.

Do mesmo modo que a figura exótica de Carmen foi tomado como ícone queer, a performance de corpos queer, subversivos e deslizantes também se mostrava nas apresentações musicais tropicalistas. Liv Sovik (2018) aponta para o fato de que “no palco, Caetano Veloso encenava múltiplas identidades de gênero: o masculino, o feminino, o

feminino-no-masculino” e que isso negava “a possibilidade de uma verdade simples, objetiva, racionalista” (2018, p. 24). O próprio Caetano esclarece que “tanto o submundo urbano noturno quanto as trocas clandestinas de sexo, por um lado, e, por outro, tanto a homossexualidade enquanto dimensão existencial quanto a bissexualidade na forma de mito do andrógino, eram temas tropicalistas” (Veloso, 2017, p. 280). Esse foco na ambiguidade é reforçado por Dunn ao apontar para a dimensão política desse tipo de abordagem:

O objeto kitsch traz a marca de uma disjunção temporal, muitas vezes aparecendo como anacrônica, inautêntica ou grosseiramente imitativa. O uso calculado dos tropicalistas do material kitsch era altamente ambíguo e multivalente. Primeiro, serviu para contestar os padrões predominantes de “bom gosto” e seriedade de meados da década de 1960. Nesse sentido, era um gesto de populismo estético porque reconhecia que o público em geral consumia e encontrava sentido em produtos culturais que muitos críticos consideravam datados, estereotipados e até alienados. Em segundo lugar, os tropicalistas incorporaram o material kitsch como uma maneira de satirizar os valores sociais e políticos retrógrados que retornaram com o regime militar. (Dunn, 2001, p. 124, tradução nossa<sup>149</sup>).

Na visão do autor, portanto, o uso do kitsch pela Tropicália traz consigo o coeficiente político de tentativa de subversão dos valores instituídos na sociedade da época e busca por evidenciar as rasuras da cultura brasileira, sobretudo por meio da ironia. O que, por vezes, escapa dessa leitura é a maneira como o uso do corpo ou mesmo o trabalho de um corpo cênico, ainda que não planejado nesses termos, parece ser central para essa dimensão provocativa e carnalizadora. Algo da ordem da expressividade que esses artistas colocavam em cena e também do figurino, do estilo, da aparência. Nesse sentido, é interessante pensar como, para explicar quem era Ney Matogrosso para o público do exterior, a imprensa internacional logo o relacionava com a extravagância dos gestos e figurinos de Carmen Miranda. Ou mesmo como o estilo de Caetano Veloso influenciou na decisão de Ney Matogrosso de também se tornar artista:

Caetano Veloso foi a pessoa que despertou na minha cabeça a possibilidade de ser artista. Quando eu vi, em Brasília, Caetano Veloso nos anos 60 ele estava inteiro de rosa. Rosa você não botava nem na virada da meia. Foi um impacto tão forte que eu pensei, assim, comigo: “Se eu fosse artista eu queria ser uma coisa assim”. Não queria ser ele, mas gostaria de provocar nas pessoas o impacto que ele tinha me provocado. (Matogrosso, 2021).

---

<sup>149</sup> No texto original: “The kitsch object bears the mark of a temporal disjuncture, often appearing as anachronistic, inauthentic, or crudely imitative. The tropicalists’ calculated use of kitsch material was highly ambiguous and multivalent. First, it served to contest the prevailing standards of “goodtaste” and seriousness of mid-1960s mpb. In this sense, it was a gesture of aesthetic populism because it acknowledged that the general public consumed and found meaning in cultural products that many critics dismissed as dated, stereotypical, and even alienated. Second, the tropicalists incorporated kitsch material as a way to satirize the retrograde social and political values that returned with military rule”. (Dunn, 2001, p. 124).

Esse objetivo passou a ser empregado por Ney Matogrosso em praticamente todas as suas performances artísticas, mas talvez seja na interpretação da canção *Homem com H* (composta por Antonio de Barros e gravada por Ney em 1981) em que se torna mais evidente o tom provocativo em torno de questões de gênero e sexualidade, a partir da ironização da masculinidade. Dentre os trechos provocativos da canção, estão os dois primeiros: Nunca vi rastro de cobra / Nem couro de lobisomem / Se correr o bicho pega / Se ficar o bicho come / Porque eu sou é home' / Porque eu sou é home' / Menino eu sou é home' / Menino eu sou é home' / Quando eu estava prá nascer / De vez em quando eu ouvia / Eu ouvia a mãe dizer / Ai meu Deus como eu queria / Que essa cabra fosse home' / Cabra macho prá danar / Ah! Mamãe aqui estou eu / Mamãe aqui estou eu / Sou homem com H / E como sou.

A música traça uma relação com a obra *Bem Amado* (1973), do dramaturgo Dias Gomes, feita originalmente para o teatro e sendo adaptada posteriormente para a televisão como a primeira telenovela em cores feita no Brasil. Como conta Rodolfo Godoi (2019), a frase “Nunca vi rastro de cobra, nem couro de lobisomen” era da personagem Odorico Paraguaçu, prefeito da cidade fictícia de Sucupira, caracterizado por típicas práticas do coronelismo brasileiro e por atitudes e frases, como a destacada na canção, que atestavam sua autoridade, virilidade e poder patriarcal.

Ao interpretar a canção, Ney Matogrosso dá o tom necessário para que a frase seja deslocada de seu sentido original, parodiando e satirizando a virilidade, como a letra da música, na repetição do status de “homem com H”, já parece ironicamente propor. Mesmo com essa possível proposição prévia, é na voz, na entonação e na expressividade jocosa que Ney coloca na interpretação que a canção parece ganhar a força necessária para existir como sátira, inclusive sendo reproduzida ao longo de toda a sua carreira (figuras 81, 82 e 83). Em entrevista ao programa *Conversa com Bial*, em 2017, Ney Matogrosso conta que foi o cantor Gonzaguinha que o incentivou a cantar a música ao dizer que ele era a única pessoa que poderia transformá-la em *outra coisa* (Matogrosso, 2017):

Essa “outra coisa” a que Gonzaguinha se refere é justamente a transformação do significado da letra que a performance de Ney Matogrosso confere à música. De atestado de virilidade, passa para comicidade crítica, num contraste entre corpo-voz e letra. O curto-circuito das correntes de alta-tensão da linguagem acontece pelo contraste entre o que se expressa na performatização corporal e o que se expressa pela letra de Antônio Barros. O corpo esguio, os movimentos sinuosos, os figurinos, a maquiagem e a voz de contratenor do cantor deveriam correr nas linhas de alta-tensão do que socialmente se construiu enquanto feminino. O corpo masculino não dá seguimento a uma performatividade que se espera dele, mas age para fora desses padrões contrastando com uma ode ao masculino e a virilidade

performados por um corpo que rompe com tais expectativas. (Godoi, 2019, p. 22).

Figuras 81, 82 e 83 - Ney Matogrosso interpretando *Homem com H* em 1981, 1999 e 2023.



Fonte: Capturas de tela dos respectivos vídeos.

É sobretudo essa ambiguidade que parece sustentar a performance de Ney Matogrosso nesse lugar provocativo e cambiante. Suas corporeidades cênico-musicais parecem sempre investir em uma certa estranheza que passa a existir a partir do momento em que ele a cria. Um lugar, também, que só parece ser passível de existir para o próprio Ney no palco, embora

possa servir como questionamento que produz efeitos práticos e discursivos para além desse espaço. Entretanto, parece ser ali, na porta que sua performance abre para uma dimensão ficcional, ambígua, irônica e estranha, que as personas e personagens de Ney Matogrosso parecem se aproximar do pensamento queer do modo como articulado por Guacira Lopes Louro (2018), enquanto possibilidade de criar uma *outra coisa*, que não aquela que está dada. Criar *um corpo estranho*, como sugere o título do livro da autora. Uma perturbação de binarismos que não se dá apenas mediante os questionamentos de gênero e sexualidade, mas de examinar e perturbar outras fronteiras, tais como verdade e mentira, belo e grotesco. Ney Matogrosso parece perturbar alguns desses limites, dentre eles a distinção entre humano e animal. Nas palavras do próprio cantor:

Eu queria ser uma coisa tão ambígua que as pessoas pudessem pensar o que elas quisessem, viver da maneira que elas quisessem. Eu achava que eu estava muito mais para um inseto, para uma ave, do que para um ser humano. Era essa a minha brincadeira com o personagem. E liberava a minha sexualidade. (Matogrosso, 2021).

Eu gostaria de ser visto muito mais como um ser híbrido, que podia ser um inseto, que podia ser uma ave, do que um homem ou uma mulher. (Matogrosso, 2017).

Eu não queria ser crooner, queria pirar, me soltar, botar pra fora a loucura. Não era uma coisa ensaiada, não é que eu fui estudar dança pra fazer, saía tudo tão espontaneamente que eu queria repetir e não me lembrava (Matogrosso, em 2022).

Talvez seja em *O Vira* (composta por João Ricardo e Luli e gravada por Ney em 1973), na brincadeira entre virar homem e virar lobisomem – e nos tantos sentidos que essa sentença pode ter –, na mistura de sacis, fadas, gatos pretos e florestas que as corporeidades cênico-musicais de Ney Matogrosso parecem convergir como um tipo folclórico: homem com chifres de bode, cauda de jacaré e voz de mulher. Bicho e bicha, ou nenhuma dessas coisas, ou todas elas. Não parece ser à toa que *O Vira* se tornou sucesso sobretudo entre crianças a ponto desse público funcionar, nas palavras do cantor, como um “salvo-conduto” nos tempos de chumbo. É por meio da brincadeira, mesmo que seja uma comprometida com o teatral e com a provocação, que Ney parece conseguir expandir narrativas musicais, *ficar louco* em cena, perturbar fronteiras e (re)criar seu próprio corpo sem saber ao certo que nome dar a esse exercício.

Na entrevista concedida ao programa Roda Viva em 2011, Ney é perguntado se, no palco, ele é mais ele mesmo ou um personagem. O cantor começa respondendo que em alguns trabalhos ele é mais personagem; em outros, ele acessa dentro de si os sentimentos e

sensações necessários para interpretar aquele repertório. Mas termina por concluir que, em ambos os casos, por se tratar de palco, “é cena, é uma personagem”. Apresentadora daquela edição, Marília Gabriela ri e diz que ele “respondeu, mas não respondeu”, por aparentemente começar numa direção (a de que não é uma personagem) e terminar no inverso (a de que é sim uma personagem). Ele também ri e diz que concluiu que é mesmo uma personagem porque o que ele expõe no palco, independente da ocasião, é “muito exacerbado”.

Essas ambiguidades discursivas de Ney, modulações quanto ao seu fazer como intérprete, elaborações sobre a condição do “não não eu” do ator e também (como ele parece deixar evidente) do cantor, são todos pontos para os quais olhar diante do interesse nas corporeidades cênico-musicais. Todas elas são parte do reconhecimento de um lugar que talvez não possa (ou não deva) ser de todo alcançado ou mesmo nomeado. Em lugar de encontrar uma resposta clara e definitiva, jogar luz sobre essa deriva talvez seja o único movimento satisfatório para continuar interrogando esse lugar do intérprete e das encenações nas performances musicais.

Nesse sentido, vale atentar para o silêncio, para a pausa, para a dificuldade de elaborar ou de sustentar uma resposta única. Para as respostas que começam numa direção e desembocam em outra. Para o olhar do espectador que formata essa experiência. Para a intencionalidade de quem atua. Para o corpo que é tomado como objeto de expressão artística. Vale uma espécie de contemplação das imagens, mas também dos discursos, da análise genética da representação, dos mediadores, das outras possíveis mãos envolvidas no processo de criação cênica, mas sem nunca perder o ponto de onde todas essas questões parecem emergir: a corporeidade cênico-musical. Sempre um primeiro nó de onde parecem se desfiar todas as demais linhas para questionar, de maneira quase infantil, e tentar entender, ainda que à deriva, o que é que acontece ali, quando uma canção, na voz e no corpo do intérprete, ganha vida.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

### 6.1 RETORNO À ORIGEM

Na tentativa de sintetizar os apontamentos feitos ao longo desta tese em torno das chamadas corporeidades cênico-musicais, retorno à origem dessa expressão a partir do exercício de destrinchar cada parte que a compõe. Como vimos, o que chamo de corporeidade se baseia no que Christine Greiner (2012) elabora a partir do exercício epistemológico que autores como Michel Bernard (2001 *apud* Greiner, 2012)<sup>150</sup> 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, de modo geral, 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 de aprendizado de expressões específicas relacionadas ao contexto dos papéis que serão encenados. É 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), dos atos de transferência (Taylor, 2013), das trocas gestuais (Andrade Lima, 2023) ou mesmo de um entendimento do corpo como corpo-tela (Martins, 2021), corpo como matéria a ser esculpida para a expressão artística (Machado de Azevedo, 2019).

---

<sup>150</sup> BERNARD, Michel. *De la création chorégraphique*. Paris, Centre National de la Danse, 2001.

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 de expressão musical, além de também seguir ou tensionar certas expectativas sociais e convenções dos gêneros musicais que indicam um horizonte possível 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 que indiquem determinados interesses.

Falar sobre corporeidades cênico-musicais em lugar de corpo cênico é também uma tentativa de, ainda que com base nos escritos das artes da cena, propor um caminho onde as especificidades da performance musical possam ser reconhecidas na análise dos corpos em cena. Para indicar um caminho de quais seriam as preocupações desse tipo de olhar e interesse, escrevo a seguir algumas notas com o intuito de apontar para uma direção possível.

## 6.2 NOTAS SOBRE AS CORPOREIDADES CÊNICO-MUSICAIS

Partindo de toda a discussão teórica empreendida até aqui, tomo como inspiração as notas de Susan Sontag (2020) sobre o *camp* para organizar um conjunto de proposições que pode ser levado em consideração numa análise que tenha como foco as corporeidades cênico-musicais. Trata-se de uma síntese dos conteúdos investigados ao longo deste trabalho. Isso não quer dizer que esse tipo de análise deva se limitar apenas a essas notas ou que são elas imprescindíveis para que ela seja feita, mas apenas que os tópicos que se seguem representam um conjunto mais ou menos sólido e objetivo de indicações e ações possíveis, ancoradas nas discussões teóricas feitas até aqui. Sugiro, assim, que seja levado em consideração:

1. A percepção e a experiência estéticas, como maneiras de adotar um olhar contemplativo para aquilo que se apresenta, mas também de pensar os arranjos sensíveis, os

momentos de intensidade e o contato com o tipo de conteúdo artístico que aparece nas corporeidades cênico-musicais.

2. O corpo em ação no mundo como caminho para se pensar o corpo em ação na cena. Mesmo que a análise não tenha como foco as particularidades fisiológicas e anatômicas ou mesmo culturais e sociais dos corpos artistas, levar em conta essa integração é importante para pensar o tipo de tela sobre a qual o corpo em cena se inventa.

3. A encenação em seu vínculo tanto com o que é colocado em cena (o espaço, luzes, cenografia, corpos, figurinos) quanto na possibilidade de se encenar papéis, de aglutinar vivências e indicações dramáticas do texto e da sonoridade da canção. O que descortina o processo criativo que guia as ações executadas em cena.

4. A teatralidade como maneira de pensar uma clivagem entre o dentro e o fora da cena. Um espaço transicional, que pode ser tanto projetado pelo olhar especulativo do espectador quanto pela intenção do performer. Tanto num como no outro caso, abre-se espaço para se pensar na dimensão ficcional das performances.

5. O corpo cênico – tomado como corpo em trânsito, corpo capaz de se dilatar ao ser tomado como veículo de expressão artística – como o foco principal das discussões em torno das corporeidades que se apresentam na performance musical.

6. A performance musical como experiência, levando em conta percepções, discussões em torno da presença e da presentificação, as tecnologias de captação e exibição desses eventos e dos corpos que aparecem como superfícies midiáticas. Trata-se, assim, de abrir caminho para se averiguar o entrelaçamento entre música e imagem, entre o registro imagético e sonoro como construtor da própria performance.

7. O caráter cultural e ao mesmo tempo circunscrito das performances. As convenções sociais e culturais, bem como os contextos históricos e políticos que enredam as corporeidades cênico-musicais. Essas convenções, em geral, ligam-se também às convenções narrativas dos gêneros musicais e do horizonte de expectativas por eles traçados. Ao mesmo tempo, não perder de vista o caráter circunstancial da performance, ou seja, o entendimento de que são eventos que fazem parte do mundo, mas que criam, também, um mundo à parte.

8. A encenação de personas, personagens, eu líricos e nuances da canção. Considerar a busca por um certo avesso ou jogar luz sobre uma dimensão espetacularizada de si. Levar em conta a condição do “não não eu” como sugestiva desse tipo de relação que se estabelece entre o corpo que transita entre o dentro e fora do palco, entre vivências e indicações dramáticas do texto e da sonoridade da canção, entre a intenção do performer e o olhar do espectador que projeta o simulacro fazendo-o existir.

### 6.3 UM ÚLTIMO RELATO

Enquanto concluía esta tese, tentei lembrar, mais uma vez, do que me mobilizava nela. É claro que o que me levou a escrevê-la esteve sempre presente na minha argumentação, mas as questões, quando trabalhadas na linguagem acadêmica, tornam-se sempre uma outra coisa. São passíveis de se desdobrar em muitas partes, passear por lugares distintos, obedecer a tantas convenções que no final sempre me questiono o que permanece daquele primeiro olhar um tanto ingênuo, que fez, ainda sem saber quais as palavras certas a usar, a primeira tentativa de elaboração do que se desejava tomar como tema de pesquisa. Foi tentando unir essa ingenuidade e fluidez com um lirismo que “pára e vai averiguar no dicionário o cunho vernáculo de um vocabulário”, como diria Manuel Bandeira, que fui traçando uma espécie de dança entre contrários. Apreciando um tango e ao mesmo tempo pensando na complexidade da letra, desviando, assim, do apontamento de Gumbrecht (2010, p. 138): “quem tentar captar a complexidade semântica que faz tão melancólicas as letras do tango privar-se-á do prazer completo que pode surgir da fusão dos movimentos do tango com o seu corpo”. Mas o próprio Gumbrecht revela, ao fim de seu livro *Produção de presença* (2010), que sua tentativa de pensar os efeitos de presença nas Humanidades tinha relação, também, com a sua obsessão pessoal pela interpretação:

Era, presumo (e receio), sobre mim – como colega sênior, aborrecidamente verbal, que não deixa de ler qualquer texto que veja (incluindo, por exemplo, instruções de uso de aparelhos sobre os quais não tem nenhum interesse); era sobre mim como o insuportável psicólogo pop que não consegue evitar interpretar cada mínimo movimento no rosto daqueles com quem fala. (Gumbrecht, 2010, p. 165).

Como Gumbrecht, também desejo discutir os efeitos de presença e, além disso, a ação dos corpos em cena. Mas, no caminho que me propus, não pude evitar, e não acho que deveria, a tentativa de interpretar os atos apresentados como maneira de apontar para alguma materialidade dos efeitos de presença e de encenação em performances musicais. Ou mesmo costurar essa tentativa a contextos mais amplos e mais complexos, contando um pouco da história dos distintos campos destacados ao longo da pesquisa. O curioso é que, mesmo fazendo esse esforço interpretativo, mesmo buscando um léxico capaz de expressar os interesses delimitados ao longo da pesquisa e mesmo organizando um conjunto de notas que aponta para um caminho possível de análise desses interesses, ao final, o sentimento é de que essa elaboração é, ainda, uma primeira conversa sobre o assunto. Esse sentimento talvez seja fruto do reconhecimento do propósito e das limitações do próprio trabalho. Apesar do desejo de sugerir uma maneira de apontar para as corporeidades cênico-musicais, essa proposta,

desde o seu início, não tinha o objetivo de fornecer um modelo pronto de análise, mas de jogar luz sobre um tipo de discussão que parece ainda pouco realizada no subcampo de comunicação e música.

Para viabilizar essa discussão, aproximei-me do campo da arte, e mais especificamente dos estudos de teatro e das artes da cena. Essa articulação, como já frisado, não é nova, mas, do modo como foi empregada ao longo deste trabalho, talvez ofereça um novo olhar para as corporeidades que se apresentam nas performances musicais. Minha ideia partiu do princípio de que “(...) quando aplicamos uma teoria que normalmente não é usada para observar determinados fenômenos, iluminamos de modo inusitado a discussão” (Greiner, 2012, p. 20). Tendo ou não alcançado esse objetivo, concluo esta tese com a sensação de ter conseguido dar um contorno para o que me mobilizou em torno da ideia de corpo cênico. A partir dessa elaboração, desejo oferecer esse contorno a outros pesquisadores e trabalhos que tenham interesses similares aos meus.

Nessa tentativa de dar contorno, foi sempre o meu olhar, como espectadora, que viu a intenção de teatro nas cenas, mesmo se elas não existiram. Foi o meu corpo também que identificou os possíveis efeitos de presença criados e ruminou sobre rastros, vestígios audiovisuais deixados pelo caminho, que tanto foram revirados como atualizados ao longo do tempo – e assim seguirão. Em um contexto contemporâneo de excesso imagético, tentei, a partir desse exercício contemplativo da performance musical, oferecer um modo de ainda manter uma conexão serena com esse tipo de audiovisual. De expandi-lo, por meio da lente da teatralidade, de tentar identificar os efeitos de presença cênica, e até mesmo de brincar com as possibilidades especulativas que as cenas pareciam abrir. Tudo isso sempre tomando os “órgãos de conhecimento” (Zumthor, 2007) como maneira de perceber e elaborar sobre esses fenômenos. Afinal, o próprio exercício de teorizar é inevitavelmente uma experiência corpórea como atesta Greiner (2012, p. 17): “conceituamos com o sistema sensório-motor e não apenas com o cérebro”.

Tudo isso, também, para tentar colocar no centro do debate aquilo que o corpo faz em cena. Ou apontar para o fato de que corpos *se fazem* em cena, *acontecem* nesses espaços. Sabendo disso, um leque de possibilidades e perguntas se abrem – como aquelas feitas a Ney Matogrosso sobre a condição do “não não eu” do ator/cantor. Os discursos em torno da fixidez das identidades e da coerência do “eu”, já constantemente questionados, ganham uma camada a mais de questionamento própria da natureza inventiva da encenação, que diz respeito “à travessia do imaginário, ao desejo de ser outro, à transformação, à alteridade” (Féral, 2013, p. 94). Reconhecendo a deriva desse debate, nos resta, talvez, jogar luz sobre o

corpo como tela por meio da qual a arte se expressa, como tentei fazer ao longo deste trabalho. Talvez nos cabe, também, “parar e ficar em silêncio de vez em quando”, como sugere Gumbrecht (2010, p. 166), como tentativa de preservar algum mistério que, talvez, somente o olhar ingênuo do momento pré-pesquisa e as sensações dos efeitos de presença – ainda que nunca deslocadas de todo da tentativa de atribuição de sentido – são capazes de nutrir.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Gabriela; CARDOSO FILHO, Jorge. Comunicação: estética e políticas do corpo. **Contemporânea** – Revista de Comunicação e Cultura, Salvador, v. 16, n. 01, jan./abr. 2018. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/349931749\\_APRESENTACAO\\_DO\\_DOSSIE\\_TE\\_MATICO](https://www.researchgate.net/publication/349931749_APRESENTACAO_DO_DOSSIE_TE_MATICO). Acesso em: 20 abr. 2024.
- ANDRADE LIMA, Daniel de. O falsete do contratenor Jakub Józef Orlinski: sexo, escutas de gênero e os usos dos corpos midiáticos. **Revista Bagoas**, Natal, v. 13, n. 21, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/21189>. Acesso em: 25 abr. 2024.
- ANDRADE LIMA, Daniel de. As vozes pelo caminho do mover: som, cinestesia e o si mesmo como processo na somática do sistema Laban/Bartenieff. **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 32, p. 83-93, set./dez. 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/104242>. Acesso em: 25 abr. 2024.
- ANDRADE LIMA, Daniel de. **A vida gestual das vozes**: dublagem e performance na cultura audiovisual. 2023. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/49598?mode=full>. Acesso em: 25 abr. 2024.
- AUSLANDER, Philip. **Liveness** – Performance in a mediatized culture. London and Nova York: Routledge, 2008.
- AUSLANDER, Philip. A performatividade na documentação de performances. **Revista Poiésis**, Niterói, v. 20, n. 33, 2019.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator** – Dicionário de Antropologia Teatral. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.
- BASTOS, Maria Clara. **O estado de presença na performance musical**: aplicação na experiência do contrabaixista. 2019. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2019. Disponível em: [bdtd.ibict.br/vufind/Record/UNSP\\_c81ca1e4eb402d2d49d8fcda89ab2ba8](bdtd.ibict.br/vufind/Record/UNSP_c81ca1e4eb402d2d49d8fcda89ab2ba8). Acesso em: 20 abr. 2024.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BETHÂNIA, Maria. **Maria Bethânia: “Não tenho requintes vocais”**. Entrevistadora: Gisele Kato. [São Paulo]: Canal Arte1, 31 jul. 2020. Vídeo. (ca. 14 min). Publicado pelo canal Arte1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lwxPZfQxBno>. Acesso em: 15 abr. 2024.
- BONIN, Gustavo. **Quadro a Quadro: Música Cênica Brasileira**. 2018. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em:

<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-03122018-145246/pt-br.php>. Acesso em: 20 abr. 2024.

BONIN, Gustavo. Modos de contato na música cênica contemporânea. **Estudos Semióticos**, São Paulo, v. 15, p. 167-183, 2019. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/153770>. Acesso em: 20 abr. 2024.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero** – Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

CARDOSO FILHO, Jorge; GUTMANN, Juliana. **Revista Intexto**, Porto Alegre, n. 47, p. 104-120, 2019. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/81918>. Acesso em: 20 abr. 2024.

CARDOSO FILHO, Jorge; MARTINS, Bruno. Presença e materialidade na experiência contemporânea. **Revista Alceu**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 145-161, 2010.

CARDOSO FILHO, Jorge. Sobre, escuta e comunicação. **Contemporânea** – Revista de Comunicação e Cultura, Salvador, v. 10, n. 01, jan./abr. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/6107/4367>. Acesso em: 28 abr. 2024.

CASTRO, Ruy. **Carmen** – A vida de Carmen Miranda, a brasileira mais famosa do século XX. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

CATTO, Filipe. “O Teatro salvou a minha vida!” - com Filipe Catto. Apresentação de Manu Menezes e Lucas Simas. **Indica Podcast**. [S. l.]: [s. n.], 05 out. 2020. Podcast (ca. 45 min). Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/0qDjRJxkXMAvQ1LzdWpSFg?si=72348a504a3b42fb&nd=1&dlsi=fff2f1b297d04846>. Acesso em: 23 jun. 2024.

CATTO, Filipe. BR101.5 - Filipe Catto fala sobre série “Love Catto Live - Deluxe Edition”. Apresentação de Gabriela Alves. **Podcast Frei Caneca FM**. Recife: Programa BR 101.5 da Frei Caneca FM, 06 maio 2021. Podcast (ca. 43 min). Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/1NOpGNRF4D4RGMovirCvGs?si=867fd8b54a4548fe&nd=1&dlsi=793585f8ce13420e>. Acesso em: 23 jun. 2024.

CATTO, Filipe. **Filipe Catto: “hoje sou a cantora diva que sempre quis ser”**. [São Paulo]: Rolling Stone Brasil, 25 mar. 2022. Vídeo (ca. 13 min). Publicado pelo canal Rolling Stone Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L0S74Eab0Wo>. Acesso em: 25 jun. 2024.

CATTO, Filipe. Filipe Catto transforma tributo a Gal Costa em álbum: “injeção de tesão em mim”. Entrevistador: Eduardo do Valle. **Rolling Stone Brasil**, 2023. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/musica/filipe-catto-transforma-tributo-a-gal-costa-em-album-in-jecao-de-tesao-em-mim/>. Acesso em: 30 abr. 2024.

CATTO, Filipe. Filipe Catto resgata Gal Costa como símbolo de uma feminilidade feroz no corpo de uma artista trans. Entrevistadora: Lívia Maria. **Revista TAG**, 2024a. Disponível em:

<https://www.tagrevista.com/post/filipe-catto-resgata-gal-costa-como-s%C3%ADmbolo-de-uma-feminilidade-feroz-no-corpo-de-uma-artista-trans>. Acesso em: 25 jun. 2024.

CATTO, Filipe. **Na cama com Johnny - Episódio 2 - Filipe Catto**. [S. l.]: Canal Johnny Hooker, 28 mar. 2024b. Vídeo (ca. 64 min). Publicado pelo canal Johnny Hooker. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-OhZQVZE6ao>. Acesso em: 25 jun. 2024

CERQUEIRA, Daniel Lemos. Práticas interpretativas, performance musical, processos criativos: mais uma reflexão sobre o intérprete na academia. **Revista Orfeu**, Florianópolis, v. 7, n. 2, p. 2-24, ago. 2022. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/21858>. Acesso em: 22 abr. 2024.

COSTA, Gal. **Roda viva Retrô | Gal Costa | 1995**. São Paulo: TV Cultura, 30 jul. 2015. Vídeo (ca. 88 min). Publicado pelo canal do programa Roda Viva. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=03XXGpMX5aw>. Acesso em: 19 abr. 2024.

COSTA, Gal. Meu nome é diva. Entrevistadores: Guilherme Genestreti; Silas Martí. **Folha de São Paulo**, 2015. Disponível em: <https://feeds.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/219341-meu-nome-e-diva.shtml>. Acesso em: 19 abr. 2024.

DUARTE, Rodrigo. **O belo autônomo**: textos clássicos de estética. Belo Horizonte : Autêntica Editora; Crisálida, 2012

DUNN, Christopher. **Brutality Garden**: Tropicália and the emergence of a Brazilian counterculture. Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 2001.

ECHEVERRIA, Regina. **Furacão Elis**. São Paulo: Roteiro/Editora Globo S.A., 1994.

FÉRAL, Josette. **Além dos Limites**: Teoria e Prática do Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FERREIRA, Mauro. **Gal Costa foi a gata que, há 30 anos, fez a caretice ‘subir no telhado’ com show moderno, arrojado e teatral**. G1, 2024. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2024/03/03/gal-costa-foi-a-gata-a-que-ha-30-anos-fez-a-caretice-subir-no-telhado-com-show-moderno-arrojado-e-teatral.ghm>. Acesso em: 19 dez. 2024.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2011.

FRITH, Simon. **Performing Rites**: on the value of popular music. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

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

GODOI, Rodolfo. O cômico na performance artística de Ney Matogrosso. **Dossiê Gênero, memória e cultura**, Brasília, v. 08, n. 02, jul./dez. 2019. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/CMD/article/view/31149>. Acesso em: 13 abr. 2024.

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

GREINER, Christine. **O corpo** – Pistas para estudos indisciplinados. Coimbra: 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.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2019.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2000.

JANOTTI JR., Jeder. Gêneros Musicais, Performance, Afeto e Ritmo: uma proposta de análise mediática da música popular massiva. **Contemporânea** – Revista de Comunicação e Cultura, Salvador, v. 02, p. 189-204, 2004. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/4741/3/3418-8153-1-PB.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2024.

JANOTTI JR., Jeder; SOARES, Thiago. Mentiras Sinceras Me Interessam. *In*: Anais do 23º Encontro Anual da Compós, 2014, Belém. **Anais eletrônicos [...]**. [S. l.]: Galoá, 2014. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2014/trabalhos/mentiras-sinceras-me-interessam>. Acesso em: 03 jun. 2024.

JANOTTI JR., Jeder; PEREIRA DE SÁ, Simone. Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 41, p. 128-139, maio/ago. 2019. ISSN 1982-2553. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/39963/28678>. Acesso em: 03 jun. 2024.

LEMOS, Caio Victor de Oliveira. Performance musical enquanto objeto de pesquisa. **Estudos Semióticos**, São Paulo, v. 17, n. 03, dez. 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/186418>. Acesso em: 15 abr. 2024.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho** – Ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2020.

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

MARIA, Julio. **Ney Matogrosso** – a biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

MARKENDORF, Márcio. A diva como ficção da dor: literatura e biografia em Sylvia Plath. *In*: Fazendo Gênero 8 – Corpo, Violência e Poder, 2008, Florianópolis. **Anais Eletrônicos [...]**. Disponível em: <http://fazendogenero.eventos.dype.com.br/>. Acesso em: 12 abr. 2024.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021. Edição do Kindle.

MATEUS, Suzana. **Narrativas do feminino nas performances de Beyoncé**. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/33298>. Acesso em: 13 jun. 2024.

MATEUS, Suzana. Carmen Miranda, uma diva *tropicamp*. In: SOARES, Thiago; LIMA, Mariana; MANGABEIRA, Alan (org.). **Divas pop: o corpo-som das cantoras na cultura midiática**. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2021

MATOGROSSO, Ney. **Roda Viva | Ney Matogrosso | 2011**. [São Paulo]: TV Cultura, 19 mar. 2015. Vídeo (ca. 86 min). Publicado pelo canal Roda Viva. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NWr-jTn9azg>. Acesso em: 03 mar. 2024.

MATOGROSSO, Ney. Ney Matogrosso fala sobre arte: ‘Os malditos são muito mais atraentes’. **Globo.com**, Rio de Janeiro, 19 jun. 2013. Disponível em: <https://redeglobo.globo.com/globoteatro/noticia/2013/08/ney-matogrosso-fala-sobre-arte-os-malditos-sao-muito-mais-atraentes.html>. Acesso em: 26 abr. 2024.

MATOGROSSO, Ney. **Conversa com Bial - Programa de segunda-feira, 29/05/2017, na íntegra**. Rio de Janeiro: TV Globo, 29 maio 2017. Vídeo (ca. 38 min). Publicado pelo Globoplay. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/5903746/>. Acesso em: 25 abr. 2024.

MATOGROSSO, Ney. **Ney Matogrosso completa 80 anos com projetos novos e celebra 'paz interior'**. [Rio de Janeiro]: TV Globo, Fantástico, 01 ago. 2021. Vídeo (ca. 9 min). Publicado pelo Globoplay. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/9733471/>. Acesso em: 25 abr. 2024.

MATOGROSSO, Ney. **Entrevista com Ney Matogrosso | The Noite (28/04/22)**. [São Paulo]: SBT, 29 abr. 2022a. Vídeo (ca. 40 min). Publicado por The Noite com Danilo Gentili. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OlkG-fTRLgg>. Acesso em: 28 abr. 2024.

MATOGROSSO, Ney. **Ney Matogrosso | Papo com Clê**. Entrevistado: Ney Matogrosso. Entrevistador: Clemente Magalhães. [Rio de Janeiro]: [Corredor 5], 16 fev. 2022b. Vídeo (ca. 96 min). Publicado pelo canal Corredor 5. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VO61FYD8N0w>. Acesso em: 10 abr. 2024.

MILLER, Jussara. **Qual é o corpo que dança?** Dança e educação somática para adultos e crianças. São Paulo: Summus Editorial, 2012.

NANINI, Marco. **Conversa com Bial - Programa de 07/04/2023**. Rio de Janeiro: Rede Globo, 07 abr. 2023. Vídeo (ca. 36 min). Publicado pelo Globoplay. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/11518464/?s=0s>. Acesso em: 28 abr. 2024.

OITICICA, Hélio. **MARIO MONTEZ, TROPICAMP**. [Carta enviada para Torquato Neto]. Destinatário: Torquato Neto. Nova York, 12 out. 1971. 1 carta. Disponível em: <https://legacy-ssl.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=505&tipo=2>. Acesso em: 23 abr. 2024.

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

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEREIRA DE SÁ, Simone. **Baiana Internacional** – As mediações culturais de Carmen Miranda. Rio de Janeiro: Série Patrimônio Imaterial – FAPERJ – Editorial, 2002.

PEREIRA DE SÁ, Simone. Cultura Material, gostos e afetos para além da noção de presença. *In*: MENDONÇA, Carlos Magno Camargos; DUARTE, Eduardo; CARDOSO FILHO, Jorge. **Comunicação e sensibilidade: pistas metodológicas**. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2016.

PEREIRA DE SÁ, Simone. **Música pop-periférica brasileira** – Videoclipes, performances e tretas na cultura digital. Curitiba: Appris Editora, 2021.

PIRES, Victor. **Rastros da música ao vivo: dos palcos aos shows em salas de estar**. Curitiba: Appris Editora, 2019.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. *In*: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina/CES, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org., 2005.

RANCIÈRE, Jacques. A ficção documental: Marker e a ficção da memória. **Revista do PPGAV/EBA/UFRJ, Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 21, dez. 2010. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/51545>. Acesso em: 22 abr. 2024.

RANCIÈRE, Jacques. **A política da ficção**. 1. ed. Lisboa: KKYM, 2014.

REGINA, Elis. **Elis Regina - Jogo da Verdade [1982]**. Entrevistadores: Salomão Éssper; Zuza Homem de Melo; Maurício Kubrusly. [São Paulo]: TV Cultura, 17 mar. 2016. Vídeo. (ca. 49 min). Publicado pelo canal TV Cultura. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2KREP0e0fw4>. Acesso em: 20 abr. 2024.

ROLIM, Mário. Por Uma Consideração Da Política No Rap A Partir De Regimes Coreográficos. *In*: **Anais do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom)**. Edição virtual, 2020. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2020/resumos/R15-0649-1.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2024.

ROCHA DA SILVA, Alexandre. Elis Regina e a música televisual brasileira. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 12, p. 43-54, dez. 2006. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1461>. Acesso em: 28 abr. 2024.

SANTIAGO, Silviano. **Caetano Veloso enquanto super astro**. Recife: Cepe Editora, 2022.

SCHMITT, Léa; COELHO, José Luiz. A presença da baiana na cena: indumentária e performance (1890-1938). **Pitágoras 500**, Campinas, v. 9, n.1, p. 47-59, jan./jul. 2019. DOI:

10.20396/pita.v9i1.8655501. Disponível em:

[https://www.academia.edu/50585565/A\\_presen%C3%A7a\\_da\\_baiana\\_na\\_cena](https://www.academia.edu/50585565/A_presen%C3%A7a_da_baiana_na_cena). Acesso em: 25 abr. 2024.

SEEL, Martin. No escopo da experiência estética. *In*: PICADO, Benjamim; MENDONÇA, Carlos Magno Camargos; CARDOSO FILHO, Jorge (org.). **Experiência estética e performance**. Salvador: Edufba, 2014.

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

SIBILIA, Paula. **O show do eu: A intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

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

SOARES, Thiago; PIRES, Victor. Problemas de performance na música ao vivo: Presença, memória e fabulação. *In*: **Anais do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom)**. Edição Virtual, 2020. Disponível em [https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2020/lista\\_area\\_DT6-ME.htm](https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2020/lista_area_DT6-ME.htm). Acesso em: 28 abr. 2024.

SOARES, Thiago. Abordagens Teóricas para Estudo da Teatralidade em Performances Midiáticas: Dramas, roteiros, ações. **Revista Alceu**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 43, p. 210-227, 2021.

SOARES, Thiago; LIMA, Mariana; MANGABEIRA, Alan. **Divas pop: o corpo-som das cantoras na cultura midiática**. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2021.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação – e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SOVIK, Liv. **Tropicália Rex – Música Popular e Cultura Brasileira**. Rio de Janeiro: Mauad, 2018.

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

VARLEY, Julia. **Pedras d'água: bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret**. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, percepção e leitura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.