



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

DISSERTAÇÃO

Corporeidade, comunicação e música: uma cartografia da formação performática de cantores populares na Escola de Música de Brasília

Marina Dalton

– Novembro de 2024 –

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

DISSERTAÇÃO

Corporeidade, comunicação e música: uma cartografia da formação performática de cantores populares na Escola de Música de Brasília

Marina Dalton

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília – UnB como requisito para obtenção do grau de mestre em Comunicação.

Linha de Pesquisa: Imagem, Estética e Cultura Contemporânea

Orientadora: Profa. Dra. Fabíola Calazans

– Novembro de 2024 –

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

DISSERTAÇÃO

Corporeidade, comunicação e música: uma cartografia da formação performática de cantores populares na Escola de Música de Brasília

Marina Dalton

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Fabíola Orlando Calazans Machado
Orientadora
Universidade de Brasília

Profa. Dra. Beatriz Polivanov
Membro titular
Universidade Federal Fluminense

Profa. Dra. Jéssica de Almeida
Membro titular
Universidade de Brasília

Profa. Dra. Gabriela Pereira de Freitas
Membro suplente
Universidade de Brasília

AGRADECIMENTOS

Um dos aprendizados mais bonitos que esta pesquisa e esses dois anos de mestrado me trouxeram foi acerca da subjetividade: somos formados por nossas experiências e relações. Quem sou hoje é resultado de tudo que vivi, e todas as pessoas que passaram pelo meu caminho de alguma forma influenciaram para que eu fosse exatamente assim. Recordo-me da célebre frase de Antoine de Saint-Exupéry, autor do livro *O Pequeno Príncipe*, que ilustra poeticamente essa relação: “Aqueles que passam por nós não vão sós. Deixam um pouco de si, levam um pouco de nós”. Por isso, agradeço a cada pessoa que foi importante em minha formação. Aqui, enumero algumas.

Agradeço aos meus pais, por todo apoio e carinho ao longo da minha vida. Mesmo durante meu mestrado em comunicação, em que discuto questões filosóficas e musicais, meu pai – oceanógrafo – e minha mãe – engenheira –, completamente fora de suas zonas de conforto, se dispunham a ler meu texto e me ajudar sempre que possível. Agradeço por tudo que já fizeram por mim e por, incansavelmente, estarem ao meu lado em cada conquista e cada dificuldade.

Agradeço às minhas amigas, que também vibram com minhas vitórias e torcem sempre pelo meu melhor. Em especial, agradeço a Isa e Amanda, minhas colegas de faculdade, grandes confidentes e apoiadoras; Mafê e Giulia, minhas amigas de infância que me viram crescer e foram essenciais em minha formação; Lucas, que optou por cursar jornalismo de tantas vezes me ouvir falar apaixonada sobre comunicação e brinca que ainda serei sua orientadora em alguma pós-graduação; Guilherme, meu melhor amigo e namorado, por me apoiar em cada um dos meus desafios, ser meu porto seguro sempre que preciso, mas também me dar coragem para enfrentar o desconhecido. Estendo meu agradecimento também aos colegas de pós-graduação, que compartilharam preocupações, sugestões e apoio durante essa caminhada. Agradeço especialmente a Wilker, Eliseu, Lorena, Thais e João Gabriel.

Gostaria de agradecer imensamente à Universidade de Brasília, pela oportunidade de me descobrir enquanto pesquisadora e por me proporcionar a base necessária para defender meus pontos de vista. Aqui, não só me formei jornalista, como me tornei um ser pensante, mais capaz de valorizar opiniões diversas e enxergar o mundo com novas lentes. Também aqui tive a honra e a alegria de ser orientada pela maravilhosa professora Fabíola Calazans, que esteve ao meu lado em cada etapa deste mestrado, sem nunca soltar a minha mão, mas sempre incentivando que eu caminhasse com meus próprios pés e trilhasse meu próprio caminho. Professora, obrigada por

toda a confiança e transmissão de conhecimento. Esses anos certamente foram mais fáceis ao seu lado.

Registro também meu agradecimento às professoras que compuseram minha banca de qualificação e de defesa: Beatriz Polivanov e Jéssica de Almeida. Suas contribuições foram fundamentais para que este trabalho alcançasse toda sua potência, por isso agradeço a leitura atenta e recomendações atenciosas.

Este trabalho, bastante interdisciplinar, também é resultado da contribuição de outros grandes professores que passaram pela minha vida. Agradeço à Tia Regina, minha professora de ballet e uma das minhas maiores incentivadoras; à Ana Cândida, minha professora de piano e amiga; à Dani Baggio e Moisés dos Santos, meus professores de canto e grandes responsáveis pela paixão e curiosidade que deram início a esta pesquisa.

Encerro este ciclo com a sensação de dever cumprido e muito feliz com o afeto deste trabalho na minha vida. Sinto que cresci profissionalmente, mas, acima disso, sou um ser mais completo. Saio uma Marina bastante diferente da que entrou, mais atenta e confiante. Sou muito grata por isso!

*Viver e não ter a vergonha de ser feliz.
Cantar e cantar e cantar a beleza de ser um
eterno aprendiz.*

- Gonzaguinha

ÍNDICE

Resumo.....	8
Abstract.....	9
Lista de Figuras.....	10
Lista de Abreviaturas e Siglas.....	12
Aquecimento.....	13
Abrem-se as cortinas.....	21
1. Campo Harmônico [Estudos Culturais Como Principal Perspectiva Teórica].....	30
2. Passagem de Som [Estado da arte].....	36
3. Arranjo [Metodologia].....	41
4. Tônica [Corporeidade da música].....	50
4.1 Do público.....	57
4.2 Do cantor.....	60
5. Repertório [Música popular].....	65
5.1 No Brasil.....	69
5.2 Em Brasília.....	79
5.3 Na Escola de Música de Brasília.....	85
6. Performance [Análise Empírica e Cartografia].....	96
6.1 Corpo-experimentação.....	97
6.2 Construção de narrativa.....	105
6.3 Corpo em cena.....	117
Coda [Considerações finais].....	140
Referências.....	146

RESUMO

Em cena, um(a) cantor(a) cria uma performance única e irrepitível que une todas as experiências que formaram sua subjetividade até aquele momento e todos os corpos que compõem aquele instante único. Tudo se torna unidade, corpo e mundo vibram na mesma frequência. Entendendo a contemporaneidade globalizada e neoliberal como moldura na qual se insere esta pesquisa, utilizando as noções de corpo para Baitello Junior (2012), corporeidade para Merleau-Ponty (1999), micropolítica para Foucault (1996) e corpo vibrátil para Rolnik (2015), e tomando os Estudos Culturais como principal base teórica, o objetivo geral desta pesquisa foi: investigar e discutir, no contexto da sociedade contemporânea, a corporeidade e o processo de construção de performance de cantores em formação no curso técnico de canto popular da Escola de Música de Brasília. Para isso, foram estudados três objetivos específicos: (1) Estudar e cartografar a exploração desses cantores sobre seus corpos-artistas nas disciplinas Performance Cênica e Laboratório de Artes Cênicas; (2) Refletir sobre a influência da EMB na formação da corporeidade desses artistas, em relação às preferências e escolhas de gêneros musicais, gestos, opções técnico-vocais e construção de repertório; (3) Perceber e problematizar limites e possibilidades da música popular dentro da EMB. Metodologicamente, foram realizadas entrevistas com quatro professores e cinco estudantes do curso técnico de canto popular da EMB e acompanhadas três disciplinas do curso ao longo do segundo semestre de 2023 e primeiro semestre de 2024. Para a análise do material coletado em campo, utilizou-se o método cartográfico no entendimento de Suely Rolnik (1989). Esta pesquisa indicou que: a exploração corporal dos(as) cantores(as) gera reflexões sobre como seus corpos são moldados por uma sociedade que busca incansavelmente a perfeição, ao mesmo tempo em que possibilita um repertório corporal e uma reterritorialização do imaginário; há percepção entre os(as) estudantes da relevância da EMB na formação de suas performances; existem disputas dentro da EMB entre música erudita e popular, mas também internas à música popular, em relação a gêneros musicais mais apreciados e utilização de espaços físicos de maior prestígio. Por fim, foi elaborada uma representação (carto)gráfica do corpo-artista em formação no curso técnico de canto popular da EMB, com os termos mais relevantes componentes desse processo.

Palavras-chave: Corporeidade; Performance; Música Popular; Escola de Música de Brasília; Cantor Popular;

ABSTRACT

On stage, a singer creates a unique and unrepeatable performance that unites all the experiences that formed his subjectivity up to that moment and all the bodies that form that single instant. Everything becomes unity, body and world vibrate at the same frequency. Understanding the globalized and neoliberal contemporaneity as the framework in which this research is inserted, using the notions of body by Baitello Junior (2012), corporeity by Merleau-Ponty (1999), micropolitics by Foucault (1996) and *corpo vibrátil* by Rolnik (2015), and taking Cultural Studies as the main theoretical basis, the general objective of this research was: To investigate and discuss, in the context of contemporary society, corporeity and the process of performance construction of singers in training in the technical course of popular singing at Escola de Música de Brasília. For this, three specific objectives were studied: (1) To study and map the exploration of these singers about their body-artists in the disciplines of Performance Cênica and Laboratório de Artes Cênicas; (2) To reflect on EMB's influence in the formation of these artists' corporeity, in relation to the preferences and choices of musical genres, gestures, technical-vocal options and construction of repertoire; (3) To perceive and problematize the limits and possibilities of popular music within EMB. Methodologically, interviews were conducted with four teachers and five students from EMB's technical course of popular singing and three subjects of the course were monitored throughout the second semester of 2023 and the first semester of 2024. For the analysis of the material gathered in the field, the cartographic method was used in the understanding of Suely Rolnik (1989). This research indicated that: these singers' body exploration generates reflections on how their bodies are shaped by a society that tirelessly seeks perfection, while enabling a body repertoire and a reterritorialization of the imaginary; there is a perception among students of EMB's relevance in the formation of their performances; there are disputes within EMB between erudite and popular music, but also within popular music, in relation to more appreciated musical genres and the usage of more prestigious physical spaces. Finally, a (carto)graphic representation of the body-artist in formation at EMB's technical course of popular singing was elaborated, with the most relevant terms components of this process.

Key words: Corporeity; Performance; Popular Music; Escola de Música de Brasília; Popular Singer;

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Eu e professora Clarissa, meu primeiro contato com educação musical na EMB.....	14
Figura 2: Coro Primo Canto.....	15
Figura 3: Formatura no curso básico de piano erudito.....	16
Figura 4: Programa da formatura do curso básico de piano popular.....	17
Figura 5: Formatura no curso técnico de canto popular.....	19
Figura 6: Gráfico de referenciação de instituições de ensino superior nas últimas cinco edições do congresso da Compós.....	39
Figura 7: Gráfico de referenciação de instituições de ensino superior nas últimas cinco edições do congresso da Compós agrupadas por regiões brasileiras.....	40
Figura 8: Evolução temporal de publicações científicas que utilizam semiótica ou cartografia na área de comunicação.....	49
Figura 9: Representação da categorização musical mapeada na EMB.....	67
Figura 10: Performance da Fanfarra Rataria Lunática.....	84
Figura 11: Logo da EMB na fachada do TLA e uma das entradas da escola.....	85
Figura 12: Gráfico com distribuição das escolas de música de Brasília.....	86
Figura 13: Estrutura da EMB, localização dos teatros e blocos.....	89
Figura 14: Faixa de pedestre da Escola de Música de Brasília.....	92
Figura 15: Taís Lara num exercício de respiração da aula Laboratório de Artes Cênicas.....	102
Figura 16: Taís Lara na roda de conversa do encerramento de uma das aulas do Laboratório de Artes Cênicas.....	103
Figura 17: Imagem de divulgação do show de formatura da cantora Yana.....	108
Figura 18: Yana performando a canção “Muito pra vc (taís, ramos)” na aula de Performance Cênica.....	109

Figura 19: João Viegas performando em sarau promovido pelo núcleo de canto popular da EMB.....	118
Figura 20: Taís Lara performando em sarau promovido pelo núcleo de canto popular da EMB.....	119
Figura 21: Fernanda performando em sarau promovido pelo núcleo de canto popular da EMB.....	121
Figura 22: Fernanda Caliandra em uma das aulas de Performance Cênica de 2024.....	124
Figura 23: João Viegas performando na disciplina Laboratório de Artes Cênicas.....	127
Figura 24: Yana performando em seu show de formatura.....	129
Figura 25: Raissa Conde performando em sarau promovido pelo núcleo de canto popular da EMB.....	130
Figura 26: Raissa Conde performando com o exercício de vender os olhos proposto em uma aula de Performance Cênica.....	132
Figura 27: Yana performando a canção “ <i>Cheek to Cheek</i> ” em seu show de formatura, com a utilização de pedestal e gestos marcados na disciplina Performance Cênica.....	134
Figura 28: Nuvem de palavras criada a partir das respostas dos(as) professores(as) e estudantes que participaram desta pesquisa.....	137
Figura 29: Representação cartográfica da corporeidade e performance dos corpos-artistas em formação na Escola de Música de Brasília.....	138

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CCCS – Centre of Contemporary Cultural Studies

CEP-EMB – Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília

Compós – Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação

CONEP – Comissão Nacional de Ética em Pesquisa

EMB – Escola de Música de Brasília

MPB – Música Popular Brasileira

OTV – Oficina de Técnica Vocal

PROEP – Programa de Expansão da Educação Profissional

RA – Região Administrativa

RAP – Rhythm and Poetry (Ritmo e Poesia, em tradução livre)

TCG – Teatro Carlos Galvão

TEMB – Teatro da Escola de Música de Brasília

TLA – Teatro Levino de Alcântara

AQUECIMENTO

Antes da leitura desta dissertação, proponho um aquecimento para que possamos nos conhecer e preparar nossas vozes para as reflexões que virão. Assim, trago um emaranhado da minha história e exercícios de técnica vocal, com a intenção de que estejamos preparados(as) para alcançar notas agudas com críticas relevantes e graves sonoros com alicerces teóricos importantes. Com os exercícios a seguir, metáforizo a importância de uma preparação ou algo que anteceda a cena, como um alongamento ou aquecimento, ao mesmo tempo em que utilizo exercícios que contemplem o sentido de cada etapa contada – como caretas para nos tirar da zona de conforto, ou bocejos para nos livrar de tensões.

Peço licença para realizar esse aquecimento com detalhes sobre minha trajetória, pois compreendendo que não existe pesquisa completamente imparcial e, assumindo minha posição por meio desta microcartografia autobiográfica, possibilito que você perceba possíveis vieses que venham a existir na minha análise. Espero também, por meio desse aquecimento, dar corpo à voz até então desconhecida desta pesquisadora que vos fala. Tomo, como ponto de partida, minha própria corporeidade.

Pois bem, comecemos alongando nosso pescoço e rotacionando nossos ombros. Vamos liberar qualquer tensão muscular, enquanto te apresento meu primeiro contato com a Escola de Música de Brasília (EMB). Quando eu tinha 10 anos, em 2011, fui selecionada no sorteio de vagas da musicalização infantil para ingressar na EMB. Nesse início, tive uma excelente professora de musicalização e teoria, Clarissa, que apresentou os diversos instrumentos disponíveis para estudar na escola (Figura 1).

Figura 1: Eu e professora Clarissa, meu primeiro contato com educação musical na EMB



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2011.

A grade da musicalização infantil também previa aulas de canto coral desde o princípio. Nessa disciplina, tive aula com as professoras Andrea e Denise. Fazemos um exercício de técnica com escalas utilizando a vogal A, presente no início de todas as aulas dessas duas professoras, enquanto conto da minha primeira experiência com o canto nos palcos da EMB.

Ainda no começo do curso, Andrea e Denise me convidaram para fazer parte do Primo Canto (Figura 2), coro infanto-juvenil da EMB. Assim, além de apresentar no grande coro com todas as outras crianças da musicalização infantil da EMB uma vez por semestre, também tive a oportunidade de cantar representando a escola em diversos eventos: solenidades em embaixadas, na Câmara dos Deputados e, diversas vezes, dentro da própria escola.

Figura 2: Coro Primo Canto



Fonte: Arquivo pessoal da autora. Fotógrafo Laycer Tomaz, 2014.

Agora, passemos à vibração de lábio, com a intenção de aquecer os músculos faciais e vocais. Após dois anos de musicalização infantil e contato com diferentes instrumentos, escolhi estudar piano. Canto ainda não era uma opção, porque minha voz ainda estava em formação e eu não possuía a idade mínima para treiná-la. Mas, mesmo sabendo que eu gostaria de estudar piano, ainda havia uma questão a ser decidida: piano erudito ou popular? Pedi conselhos a diversos professores e, no fim, optei pelo caminho erudito, porque me foi dito que o popular era “mais fácil”. Então, seria melhor eu começar pelo estudo mais difícil e, embora eu ainda não tivesse essa visão, ser levada mais a sério enquanto musicista.

Em 2015, formei-me em piano erudito (Figura 3). Ao longo dos três anos de estudo de piano, quis desistir diversas vezes. Hoje, tenho a percepção crítica de que essa vontade provavelmente foi reflexo da escolha que fiz pelo caminho mais respeitado, o erudito, e não pelo que de fato me interessava, o popular.

Figura 3: Formatura no curso básico de piano erudito



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2015.

Proponho agora uma série de 10 bocejos, não porque você não esteja interessado(a) na história que conto, mas para liberar e descentralizar a tensão na região da laringe. Livre dessas tensões, entrei em 2016 no curso de piano popular com a professora Ana Cândida, que me ensinou a realmente gostar de tocar piano e, percebendo em mim uma faísca que brilhava pelo canto, incentivou-me a cantar em muitas das apresentações – mesmo num ambiente em que a maioria dos professores de piano desencorajava seus alunos a fazerem isso, para que pudessem focar de fato no instrumento que estavam aprendendo.

Em 2019, me formei no curso básico de piano popular e cantei três das dez músicas que toquei. Nessa época, eu já era professora de ballet e estudante de jornalismo na UnB e, nos meus agradecimentos da formatura, citei que a EMB foi muito importante na minha formação e teve influência também nessas duas outras áreas da minha vida. Percebi que muito do meu potencial

enquanto professora de ballet e coreógrafa partiu do meu conhecimento musical. Hoje, analiso que minha formação de dançarina, que me proporcionou repertório de movimentos que utilizo hoje como cantora, também foi influenciado pela minha formação como musicista. Meu corpo na música e minha música no corpo são condições interinfluentes.

Como conversamos que a proposta desse aquecimento é uma melhor apresentação sobre mim e de onde falo, gostaria de compartilhar aqui o programa da minha formatura de piano popular (Figura 4). Dessa maneira, você pode conhecer melhor as músicas que escolhi para me representar – tive a honra e a sorte de ter uma professora que me deu muita liberdade na escolha das canções.

Figura 4: Programa da formatura do curso básico de piano popular

PROGRAMA:

Bebê Hermeto Paschoal	Piano solo—Marina Dalton	Love of my life Freddie Mercury	Guitarra—Daniel Rabelo Piano e voz—Marina Dalton
City of stars Justin Hurwitz	Piano solo—Marina Dalton	Can't help falling in love Hugo Peretti, Luigi Creatore e George Weiss (Elvis Presley)	Violoncelo—Heloisa Hanna Piano—Marina Dalton
Batida diferente Durval Ferreira	Piano—Marina Dalton Violão—Gabriel dos Santos	Chosen Dream Theater	Guitarra—Marino Oliveira Baixo—Dudu Ariel Bateria—Trindade Violoncelo—Heloisa Hanna Piano e voz—Marina Dalton
Samba de uma nota só Tom Jobim (Arranjo de Elenice Maranesi)	Piano a 4 mãos—Marina Dalton e Ana Cândida Gobbi	We are the Champions Queen	Guitarra—Marino Oliveira Baixo—Dudu Ariel Bateria—Trindade Piano—Marina Dalton
Só tinha de ser com você Tom Jobim	Piano—Marina Dalton Flauta Transversal—Lais Sandy	Isn't she lovely Stevie Wonder	Guitarra—Marino Oliveira Baixo—Dudu Ariel Bateria—Trindade Piano e voz—Marina Dalton

Fonte: arquivo pessoal da autora, 2019.

Também gostaria, porém, de destacar aqui um fator relevante para minha pesquisa. Em 2015, quando me formei no curso básico de piano erudito, a apresentação foi no Teatro da Escola de Música de Brasília – TEMB (hoje conhecido como TLA – Teatro Levino de Alcântara), o maior teatro da escola. Em 2019, minha formatura de piano popular tomou lugar no Teatro Carlos Galvão – TCG, um teatro consideravelmente menor. Embora eu estivesse mais animada,

mais confiante e mais bem preparada, foi-me concedido um espaço menor. Com meu atual olhar de pesquisadora, inquieto-me sobre a relação entre a disponibilização do TCG e uma possível posição de menor status da música popular dentro dos jogos de poder da EMB.

Como próximo exercício, peço que você estique sua língua para fora e emita um som grave, sem medo de fazer careta ou parecer ridículo(a). É preciso enfrentar posições fora da zona de conforto para atingir todo o nosso potencial. Ainda em 2019, arrisquei-me na prova de ingresso para o nível técnico de canto popular da EMB. Como você deve ter notado, nos outros cursos me formei no básico do instrumento. Aqui, tentei entrar diretamente no nível técnico, que exige maior conhecimento de teoria musical. E consegui!

Tive aula com excelentes professores de canto popular e, de fato, me encontrei no mundo da música. Passei por aulas e provas de teoria musical, técnica vocal, leitura de partitura à primeira vista, enfim, tudo que está previsto no currículo do curso... Exceto as disciplinas de Performance Cênica e Laboratório de Artes Cênicas. Durante todo o tempo do meu curso, essas disciplinas estavam sem professor. Em se tratando de uma escola pública, não é incomum que exista defasagem no quadro de professores e esse foi o caso. Cumpri os créditos dessas matérias através de uma vivência num curso de verão coordenado pela própria EMB. Justamente as duas disciplinas que focam na relação do corpo em cena, as disciplinas que são objeto de estudo da minha pesquisa de dissertação, foram as disciplinas que eu não tive a oportunidade de cursar.

Em 2022, realizei minha formatura no curso técnico de canto popular da escola de música de Brasília (Figura 5). Com o apoio de tantos professores e colegas queridos que se dispuseram a contribuir para meu show de formatura, subi no palco da EMB mais preparada do que nunca. Aqui, sim, eu conversei com coordenadores e consegui direito ao maior teatro da escola e, mais uma vez com a alegria de contar com uma professora que me apoiou, cantei 18 músicas que eu mesma escolhi. Talvez essa possibilidade de utilizar o espaço maior, antes tão reservado a apresentações de música erudita, seja um reflexo de uma possível mudança ao longo dos anos que paulatinamente permite à música popular mais valorização dentro da EMB.

Figura 5: Formatura no curso técnico de canto popular



Fonte: Instagram oficial da Escola de Música de Brasília, 2022.¹

No texto de abertura do evento, escrevi “Hoje, Marina encerra um importante ciclo e se despede da Escola de Música”. Realmente, não voltei e não tenho intenção de voltar à escola como aluna em outro curso. No entanto, retornei como pesquisadora e pude, através desta dissertação, apontar questões importantes que precisam de debate dentro da EMB, compreender melhor a corporeidade que envolve a performance de um cantor popular e aprender sobre

¹ Disponível em < <https://www.instagram.com/p/CeRg5oEF18y/?igsh=MWZuMjZzYXV4ZzFieQ==>>, acesso em 17 de setembro de 2024.

formação e educação musical profissionalizante de cantores, tudo sob o olhar da comunicação e da minha posição de comunicóloga.

Agora que nossas vozes estão aquecidas e fomos devidamente apresentados(as), partamos à dissertação em si.

ABREM-SE AS CORTINAS

Prestes a entrar no palco, diversos pensamentos perpassam a cabeça de um cantor. Algo como a famosa expressão que fala sobre ver a própria vida passar diante de seus olhos, o cantor revisita situações, lugares e pessoas que o guiaram até aquele momento. Ainda que cada experiência seja única, muitos pensamentos podem surgir antes de uma apresentação importante, como a voz do professor de canto com alguma recomendação, uma lembrança da posição de seus próprios músculos nas inúmeras horas de estudo, a ocasião de sua infância o inspirou a tornar-se cantor. A cena que está prestes a criar conjuga todas as aulas de canto, de performance cênica e de teoria musical; todas as outras apresentações que já fez e todos os *feedbacks* que recebeu de amigos, familiares e desconhecidos. Naquele instante, suas mãos formigam, sua garganta pede por um gole de água e tudo em si vibra. Seu corpo une diversos outros corpos e relações que o formam.

Chega sua deixa e entra no palco. Logo que escuta os primeiros acordes, que sente as fortes luzes em seu rosto, que canta as primeiras frases, seu corpo é invadido pela energia da troca entre artista e público. Entre as diversas possibilidades de experiência, uma delas é a percepção da comunhão entre todos os outros corpos que compõem aquela cena e o seu, tudo se torna uma só coisa, corpo e mundo vibram na mesma frequência, na tonalidade das canções. Aquela cena se torna única, irrepetível.

Essa sensação pode ser atestada por diversos estudantes de canto popular da Escola de Música de Brasília, incluindo eu mesma. E, por meio desses momentos, percebemos como o ambiente da escola e as relações com os professores e colegas são relevantes na formação de nossa subjetividade e de nosso corpo-artista. Ainda que essa consciência utilize outros termos, menos acadêmicos, ela existe. Essas sensações e experiências instigam a curiosidade sobre a relação entre cantor e público, entre professores e estudantes, entre artista e escola. Inspiram a presente pesquisa do campo da estética e motivam uma investigação da performance corporal como comunicação, como troca.

Segundo Edgar Morin (2017), a vida humana é composta por dois polos distintos e complementares, quais sejam: a parte prosaica, na qual são realizadas obrigações, e a parte poética, na qual reside o prazer, a exaltação e o sentimento estético. Os estudos da arte e da estética buscam compreender essa parte constituinte da humanidade que abre espaço para a

exposição e captação de sentimentos. Expressar-se é uma necessidade humana, e a busca constante pela felicidade e distanciamento da realidade levam pessoas a criar e experienciar arte.

Por isso, estudos da estética são importantes para a compreensão do ser humano como um todo, desde suas buscas por significação, passando por sua poética até a investigação de seu entendimento do mundo. Além disso, o estudo da música especificamente é de especial interesse por se tratar de uma arte que mistura diferentes tipos de comunicação: uma performance musical transmite mensagens e sentimentos por meio das melodias, ritmos, silêncios, timbres dos instrumentos e – se com possibilidade de percepção visual – da composição do palco, ambiente de performance e expressões corporais do intérprete. Em seu livro “Sobre a Estética” (2017), Morin enumera e analisa diferentes formas de arte, como literatura, poesia, teatro, cinema, pintura e música. Para discutir sobre a poética dessa última, o filósofo conversa com o pensamento de Claude Lévi-Strauss e entende a música como “língua da alma”, como uma arte de forte poder afetivo, capaz de contaminar quem a experiencia e que, por natureza, não pode ter sua amplidão traduzida em palavras. Para Morin, a música é “indizível”.

Além disso, é de interesse acadêmico estudar o afeto e a emoção, tanto no sentido teórico-filosófico quanto no prático. Na sociedade contemporânea, a racionalidade e rapidez são muito valorizadas e a dimensão afetiva pode ser deixada em segundo plano. O filósofo Benedictus de Spinoza (2009, p. 98) compreende afeto como “as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada”, ou seja, o ser humano seria movido pelo afeto, pelo que o afeta. Para Didi-Huberman (2016, p. 24), emoções são gestos ativos e também teriam relação com o mover: “e-moção” estaria relacionada com moção, movimento, e o prefixo “e”, com a exteriorização desse movimento. “Se a emoção é um movimento, ela é, portanto, uma ação: algo como um gesto ao mesmo tempo exterior e interior” (Didi-Huberman, 2016, p. 26). Esta pesquisa lida, dessa maneira, com gestos filosóficos emotivos e afetivos gerados pela própria sociedade contemporânea. Ao mesmo tempo, estuda gestos físicos e visuais do cantor popular, que por sua vez estão ligados à emoção e ao afeto do intérprete.

Vale, ainda, destacar a importância de se refletir sobre temas sociais e culturais em tempos de crise. Para pensar a contemporaneidade, é preciso assumir que se trata de uma sociedade em crise – segundo Milton Santos (2005), no contexto social globalizado, a crise é um fator estrutural. Antonin Artaud (2006, p. 2) enuncia que “o signo da época é a confusão” e

descreve que tal confusão escancarada na atualidade causa inclusive uma ruptura de sentido entre coisas, palavras, ideias, signos e representações, ou seja, a confusão desencadearia até mesmo uma crise comunicacional. E é nesse contexto que se insere o corpo contemporâneo, que se posiciona a produção artística e performática da atualidade. É fundamental compreender as relações humanas e subjetivas impactadas por esses fenômenos da crise.

Hoje, vivemos num contexto social neoliberal e globalizado, com novos e ágeis meios de circulação de informações, bens, pessoas e mercadorias (Santos, 2005), e uma política econômica de caráter sistêmico que molda as subjetividades, opera no egoísmo social e utiliza as crises como meio para prosseguir oprimindo (Dardot e Laval, 2016). Gilles Deleuze (2000, p. 4) fala que a atualidade enfrenta uma “crise das instituições, isto é, a implantação progressiva e dispersa de um novo regime de dominação”, que, nesse caso, seria uma mudança estrutural: a substituição do sistema de sociedades disciplinares, que utilizavam diferentes tipos e espaços de confinamento, para as sociedades de controle, que giram em torno de jogos de poder.

Nesse contexto, as produções humanas consideram, ainda que inconscientemente, o imaginário de outras culturas existentes. A isso Édouard Glissant (2005) chama “caos-mundo”, a relação entre diferentes culturas e sua condição temporal. Dessa maneira, a subjetividade seria criada em rede, pois não existiria mais o “ser” – enquanto invenção do ocidente – e, sim, o “sendo”, que descreve as existências individuais a partir de relações, conflitos, oposições e complementaridades.

Com efeito, tal qual a subjetividade é relacional, toda experiência artística na contemporaneidade também deve ser pensada em rede. “A poética não é uma arte do sonho e da ilusão, mas sim uma maneira de conceber-se a si mesmo, de conceber a relação consigo mesmo e com o outro e expressá-la. Toda poética constitui uma rede” (Glissant, 2005, p. 159). A produção artística cultural está relacionada com o tempo vivente e, atualmente, com a contemporaneidade globalizada e neoliberal.

Tomemos como exemplo o cenário musical: o próprio surgimento do fenômeno da comunicação de massa, em meados do século XIX, influenciou a formação da música popular como a conhecemos. O constante desenvolvimento de meios, suportes para difusão de música em grande escala, produziu a canção popular como a conhecemos hoje, com uma estrutura específica de estrofes e refrãos, duração entre três e cinco minutos, apelo fundamental à voz de quem canta e eixo estável entre letra e melodia (Cardoso, 2008). Theodor Adorno (1986) fala

que a estandardização criada com ideia de alcançar uma audiência em massa é característica primordial da música popular. O surgimento da Indústria Cultural influenciou a produção artística de diversas formas, por meio dos suportes disponíveis, da rápida difusão da produção, bem como da aceleração do intercâmbio entre artistas (Braga, 2002).

Para refletir de que forma o corpo do artista se insere nesse contexto contemporâneo, e mais especificamente o corpo do cantor popular, é preciso entender o gesto como unidade desse tipo de transmissão de mensagens/percepções, ou seja, o gesto seria a unidade da comunicação corporal em uma cena. Para Jean Galard (2008), gesto seria um ato quando considerado em sua totalidade, com o fundamento da função poética; o ato seria resumido apenas a seus efeitos, apenas à mensagem transmitida e não sobre o percurso do movimento, ou seja, principalmente relacionado à função prosaica. Segundo Vilém Flusser (2014, p. 15-16), a essência do gesto é indescritível, palavras não conseguem compreender esse movimento que tem como base a liberdade, visto que: “tais explicações não satisfazem porque não atingem a liberdade que se articula no gesto”. De acordo com esse pensador, toda comunicação necessariamente envolve uma atitude e, por consequência, um gesto; e toda atitude envolve uma mensagem, portanto, uma comunicação.

Para analisar a performance do cantor popular enquanto uma comunicação com seu público – porque, afinal, trata-se de uma troca de informações entre corpos através de gestos – é importante refletir o contexto no qual se dá a experiência. Nesse quadro, a moldura é uma contemporaneidade valorizadora da pressa, anti-corpórea e criadora de uma nova forma de relação com a arte. Aqui ressalto que performance, nesse contexto, se refere à definição do termo dentro dos *Performance Studies*: ser, fazer, mostrar-se fazendo, sublinhar uma ação (Schechner, 2003). Performance, num entendimento que relaciona o campo da comunicação e da música, seria a ideia de incorporação, de gestos que colocam experiências em perspectiva, aquilo que o corpo torna visível (Amaral, Soares e Polivanov, 2018). É impossível desassociar música e performance produzidas por um cantor de seu corpo (seu pulso, suas pregas vocais, seu ouvido, seu gestual, seu espírito, sua intenção). É preciso pensar no cantor popular contemporâneo como corpo-artista e simultaneamente corpo-comunicação. Isso porque o corpo do cantor precisa dispor de música, ritmo, melodia, durações e alturas, simultaneamente e de forma independente com a transmissão de uma mensagem, uma intenção artística, uma emoção, num contexto de sujeitos formados por essa atual sociedade da aceleração.

Ao assistir uma performance musical ao vivo, diversos fatores impactam e influenciam a percepção estética dos receptores. Diferentes elementos compõem/formam a experiência e a tornam única, a saber: escolha da canção, formação de instrumentistas (quais e quantos instrumentos), o ambiente (palco, teatro, ar livre, ruas etc.), composição do espaço (posicionamento dos artistas e elementos de cenário), pessoas presentes na plateia (pois há uma interação/troca entre artistas e público) e expressões do intérprete, incluindo nuances no instrumento ou canto, escolha de roupas/figurino, elementos com os quais interage e movimentações corporais, enfim, a subjetividade do artista.

Tendo em vista que as emoções estéticas surgem de diferentes maneiras para cada indivíduo, que possui vivências e experiências únicas, os elementos de uma performance musical podem transmitir diferentes mensagens e serão mais ou menos impactantes para cada pessoa. A percepção dos significados construídos na performance depende de associações criadas na mente de cada pessoa como a melhor forma de decodificar aquela comunicação. Como diz Marlília Laboissière (2004), a beleza da arte reside em sua incompletude. Ou seja, cada sujeito a compreende a partir de seu próprio ponto de vista, de suas experiências anteriores, de seu estado momentâneo, e cada elemento pode ser interpretado de diversas maneiras, causando mais ou menos impacto estético.

Ainda, é preciso pensar que esses indivíduos receptores têm sua percepção influenciada pela sociedade na qual estão inseridos, o contexto que determina questões vivenciais e, por consequência, seu imaginário e conhecimento. O filósofo Georges Didi-Huberman (2016, p. 30) explica que as emoções estão relacionadas com um inconsciente maior, mais profundo e mais transversal que os indivíduos em si, pois “a sociedade, a comunidade dos homens, também é muito maior, mais profunda e mais transversal do que cada pequeno ‘eu’ individual”. A percepção humana e sua própria existência são condicionadas e transformadas historicamente, o que fica ainda mais evidente quando se fala em arte (Benjamin, 1987).

Neste caso, aborda-se a arte no contexto da sociedade contemporânea globalizada, em que a racionalidade e a rapidez são amplamente valorizadas – em detrimento de dimensões afetivas, emocionais e corporais. “O corpo humano, em sua antiga configuração biológica, estaria se tornando ‘obsoleto’” (Sibilia, 2015, p. 14). De acordo com a pesquisadora Paula Sibilia (2015), a sociedade contemporânea endeusa a tecnologia e a perfeição, vive uma fase de culto à mente e entende o corpo, o organismo, o polo material da vida, como algo imperfeito, que não é

capaz de compreender e manipular informações de forma tão rápida e “adequada” quanto os instrumentos digitais. Na atualidade que refina a busca pela gestão e pelo controle produtivo das subjetividades, o corpo seria um grande e indolente atraso, incapaz de ser veloz ou infinito (Kamper, 1999). Afinal, ao negar o corpo, nega-se a mortalidade do ser – apaga-se a única “falha” humana inapagável.

Essa atualidade, que problematiza o corpo e a arte, é o contexto em que estou inserida como pesquisadora, artista e produtora de sentidos. Acho relevante destacar que meu problema de pesquisa parte de uma inquietação pessoal, enquanto cantora formada na Escola de Música de Brasília, a respeito dessa subjetividade que reside na arte e da percepção contemporânea de uma performance musical ao vivo. Uma curiosidade que surge a partir de minhas próprias vivências e reflexões momentos antes de subir ao palco para uma apresentação importante, como na cena que descrevo como abertura deste capítulo. Entendo que o corpo, por si só, reúne três importantes dimensões que aprofundam essa discussão: a corpórea, a cultural e a comunicacional. O corpo-artista, mais especificamente, coloca-se como disruptivo e insurgente por enfatizar essas dimensões e colocá-las como destaque numa sociedade que tende a desvalorizá-las. Enquanto corpo-comunicação, o cantor popular é um bom exemplo disso, pois se propõe a apresentar em palcos, com shows que comunicam de um corpo diretamente a outro corpo, numa época que valoriza a rapidez e o *streaming* se apresenta como uma solução mais “eficiente” na busca por música. E, ao mesmo tempo, esses sujeitos – cantores – produzem um tipo de arte claramente influenciado por esse contexto contemporâneo: a música popular.

E é nessa contemporaneidade que Brasília está inserida. Projetada para simbolizar a modernização do país, a cidade reúne culturas variadas do Brasil, pois foi formada por pessoas que se deslocaram de outras regiões para construir e habitar a nova capital. Em seus espaços urbanos e simbólicos, pessoas com realidades muito diferentes coexistem. Segundo Guilherme Carvalho (2015), o próprio plano urbanístico de Brasília é propício para atividades artísticas e, apenas duas décadas após sua inauguração, já havia movimentos musicais criados por grupos de jovens – o que, inclusive, fez a cidade ser reconhecida mais tarde como capital do *rock*. A construção simbólica da música em Brasília confere à cidade uma pluralidade de identidades, especialmente em relação à música popular de diversas regiões brasileiras.

A Escola de Música de Brasília, por sua vez, é reconhecida internacionalmente como um centro de ensino de excelência na formação musical e é um importante epicentro cultural da

cidade (Brasil, s.d.). Fundada quatro anos depois da inauguração de Brasília, a escola oferece uma ampla gama de cursos e formações para estudantes de diferentes idades, classes sociais e habilidades, enfim, pessoas com experiências sociais e subjetividades bastante diversas. Em 2023, 2,2 mil alunos estiveram matriculados na escola que, segundo o diretor, é um espaço vital para a música do Distrito Federal (DF), visto que desempenha importante papel na formação de músicos da cena cultural de Brasília, promove diversos concertos e shows gratuitos e se propõe a ser um ambiente inspirador na cidade (Moreno, 2023). Por fazer parte da rede pública de ensino do DF e democratizar o acesso à formação formal em música, possui alunos com realidades bastante diversas, o que contribui para um olhar mais plural nesta pesquisa.

A Escola de Música de Brasília oferece, entre os cursos disponíveis, um curso técnico profissionalizante em canto popular. Na matriz curricular desse curso, existem disciplinas previstas que investigam e incentivam a relação do cantor com seu corpo, e ainda, a relação do cantor com seu público e como transmitir mensagens quando estiver num palco. Ou seja, como comunicar corporalmente e, por meio da sua arte, se relacionar com os corpos do público.

Para a elaboração do problema de pesquisa, foram considerados fatores de interesse como a noção de corporeidade, a subjetividade do artista, o contexto da sociedade contemporânea, a discussão que engloba o conceito de música popular e a relevância da Escola de Música de Brasília na formação dos corpos-artistas que lá estudam. Assim sendo, como se dá o processo de construção da performance-comunicação de cantores no curso técnico de canto popular da Escola de Música de Brasília e em que medida a EMB engendra a corporeidade e as preferências desses artistas, entendendo que há uma institucionalização e normatização dos corpos que lá estudam?

Portanto, o objetivo geral da pesquisa é investigar e discutir, no contexto da sociedade contemporânea, a corporeidade e o processo de construção de performance de cantores em formação no curso técnico de canto popular da Escola de Música de Brasília. A fim de alcançar essa discussão, e partindo do entendimento de que música e corpo são comunicação, foram explorados três objetivos específicos: (1) Estudar e cartografar a exploração desses cantores sobre seus corpos-artistas nas disciplinas Performance Cênica e Laboratório de Artes Cênicas; (2) Refletir sobre a influência da EMB na formação da corporeidade desses artistas, em relação às preferências e escolhas de gêneros musicais, gestos, opções técnico-vocais e construção de

repertório; (3) Perceber e problematizar limites e possibilidades da música popular dentro da Escola de Música de Brasília.

A fim de alcançar esses objetivos e responder essa pergunta de pesquisa, foram realizadas entrevistas com professores(as) e estudantes do curso técnico de canto popular da Escola de Música de Brasília e acompanhadas três disciplinas do curso: Laboratório de Artes Cênicas, Performance Cênica e, eventualmente, algumas aulas de Repertório. Para a análise do material coletado em campo, utilizou-se o método cartográfico a partir do entendimento de Suely Rolnik em “Cartografia Sentimental: Transformações Contemporâneas do desejo” (1989), que compreende a cartografia como um mapeamento dos processos subjetivos e afetivos em constante transformação. Para Rolnik, o método é marcado pela ideia de mapear o sensível, em que o pesquisador se coloca numa relação afetiva e implicada com seu campo de estudo, a fim de acompanhar e identificar movimentos, forças e processos micropolíticos que moldam desejos e subjetividades.

Entre os principais conceitos e abordagens utilizados ao longo da dissertação estão a noção de corpo para Norval Baitello Junior (2012), que entende corpo como uma existência mais complexa do que abstrações e considera que toda comunicação é uma relação entre corpos; o conceito de corporeidade para Merleau-Ponty (1999), que discute a realidade do corpo como um diálogo entre as múltiplas dualidades da existência, compreendendo-o como unidade, simultaneamente complexa e simples; a noção de micropolítica de Foucault (1996), que resumidamente examina as relações de poder nas interações diárias e investiga de que forma essas dinâmicas moldam os sujeitos e espaços sociais; e a expressão corpo vibrátil de Suely Rolnik (2015), que seria o corpo sensível, num tremular contínuo que oscila entre as dicotomias que compõem o ser, intensificado em experiências estéticas. Ainda, os Estudos Culturais, campo que investiga a cultura enquanto toda produção de sentido e compreende produtos culturais como ativos complexos e dinâmicos (Escosteguy, 2000), são a principal base teórica, utilizada como lente e referencial para esta pesquisa.

Assim, o capítulo 1 – Campo Harmônico explica de que maneira os Estudos Culturais contribuem para a construção dessa dissertação e direcionam meu olhar como pesquisadora. O capítulo 2 – Passagem de Som faz um breve levantamento do estado da arte de pesquisas em comunicação no Brasil que investigam a relação entre corpo e música, indicando alguns pesquisadores relevantes da área e discutindo a tendência interdisciplinar dos trabalhos que

abordam essa temática. No capítulo 3 – Arranjo, foi apresentada detalhadamente a metodologia, já brevemente apresentada acima. Em seguida, o capítulo 4 – Tônica discute o conceito de corporeidade da/na música e reflete sobre a corporeidade específica do cantor e de seu público, as relações e disjunções que os conectam. O capítulo 5 – Repertório, por sua vez, inicia com a explicação da escolha pela utilização da terminologia música popular e erudita, a mesma utilizada na EMB; discute heranças das matrizes africana, europeia e indígena para a música popular do Brasil, com um levantamento de gêneros musicais importantes para a história do país – como choro, samba, bossa nova, MPB, tropicalismo, rock, música mineira, RAP, funk carioca e outros – associado ao contexto sócio-político de cada um; discorre sobre o multiculturalismo de Brasília, sua paisagem humana e física, sua identidade musical; e traz um levantamento da história da EMB, características estruturais e do corpo docente da escola, ambientação afetiva e sonora, levantando um mapeamento e discussão sobre a relação de poderes entre a música erudita e popular no ambiente da escola.

Enfim, o capítulo 6 – Performance culmina numa utilização das discussões anteriores para uma análise cartográfica dos dados empíricos coletados na EMB. É examinada a importância da exploração do corpo e espaço para criação de um repertório de movimentos performáticos, especialmente como se dá essa exploração no ambiente da EMB, e discutida a relação entre memória, imaginário, subjetividade e exploração do corpo. Em seguida, são analisados os elementos da performance que transmitem mensagem, de que forma os(as) estudantes e professores(as) relacionam performance e comunicação, e que fatores os(as) alunos(as) do curso técnico de canto popular da EMB enumeram como relevantes para sua formação performática. Por fim, são mapeados corpos em cena na Escola de Música de Brasília, pontuando que elementos comunicam, como se dá a relação entre artista e público nessas ocasiões e quais as diferenças principais entre performar em aula ou em uma apresentação com plateia. Esse capítulo se encerra com duas importantes ilustrações: uma nuvem de palavras das percepções dos(as) entrevistados(as) sobre o que é performance e uma representação (carto)gráfica do corpo-artista em formação no curso técnico de canto popular da EMB, com os termos mais relevantes componentes desse processo.

Uma vez abertas as cortinas, vamos à cena.

1. CAMPO HARMÔNICO [ESTUDOS CULTURAIS COMO PRINCIPAL PERSPECTIVA TEÓRICA]

Tal qual a metáfora do título deste capítulo, campo harmônico, os autores e teorias aqui descritos servem como base e direcionamento para a harmonia desta dissertação. Isso não significa que não possam existir acordes que venham como empréstimo modal, ou melhor, autores que sigam outras linhas de pensamento, mas que também componham para uma melhor compreensão do tema e aproximação dos objetivos de pesquisa.

Neste caso, a base do referencial teórico são os Estudos Culturais, uma área que investiga a produção e criação de práticas e signos culturais e sociais, os quais relacionam a dinamicidade e complexidade da sociedade, suas identidades e representações (Vijay, 2022). Em um contexto de contemporaneidade intensa, acelerada e marcada pelo uso da mídia, os Estudos Culturais discutem sobre os meios de comunicação em massa, os produtos da cultura popular, a veiculação midiática que tece a vida cotidiana e modela opiniões, visões, valores e comportamentos (Calazans, 2013). A “cultura da mídia” oferece os aparatos necessários para que os indivíduos criem suas subjetividades e se insiram na sociedade contemporânea capitalista e valorizadora da tecnologia (Kellner, 2001, p. 9). Esse cenário tempo-espacial é a moldura na qual se insere minha pesquisa, temática e recorte.

Como objeto de estudo, esse campo teórico investiga a cultura – na concepção mais abrangente do termo: toda produção de sentido (Escosteguy, 2000). Representações e comportamento, cultura e sociedade, com enfoque na contemporaneidade marcada pela cultura de mídia, podem ser analisadas através de princípios dessa área. Segundo Stuart Hall (2003, p. 203), os Estudos Culturais têm inspirações marxistas, mas, em determinado momento, também criticam alguns elementos dessa teoria e tomam como objeto de estudo privilegiado “as coisas de que Marx não falava nem parecia compreender [...]: cultura, ideologia, linguagem, o simbólico”.

O ponto de partida para esse campo é refletir sobre as “estruturas sociais (de poder) e o contexto histórico” (Escosteguy, 2000, p. 6), utilizando essa discussão para compreender a ação da mídia na contemporaneidade e não entender cultura somente no caráter elitista da palavra. Minha pesquisa tem a contemporaneidade como tema chave, ou seja, utiliza o contexto histórico para compreender um objeto cultural. Além disso, a metodologia cartográfica (discuti-la-emos com mais calma no capítulo 3 – Arranjo/Metodologia) parece muito adequada para investigar as estruturas sociais que giram em torno do meu recorte temático. Uma abordagem cartográfica

inspirada nos Estudos Culturais possibilitará compreender os jogos de poder, inter-relações e correlações envolvidas no processo de formação da performance de cantores populares na Escola de Música de Brasília. Ao estudar cantores populares, vou ao encontro da premissa dos Estudos Culturais de não considerar a cultura somente em seu caráter elitista. Ainda que não estude esses cantores num cenário tão desconstruído como a cultura popular dita “de rua” ou em seu caráter mais acessível, pois investigo performances num ambiente escolar profissionalizante, onde o público das apresentações muitas vezes é instruído musicalmente, problematizo as possibilidades e limites impostos à música popular no cenário do meu objeto de pesquisa. Inquieto-me acerca das disputas de poder entre a música popular e erudita no ambiente da Escola de Música de Brasília.

Além disso, os Estudos Culturais compreendem os produtos culturais como ativos, complexos e dinâmicos, não como meros instrumentos de manipulação e controle (Escosteguy, 2000). Da mesma forma que a sociedade não é passiva e simplesmente absorve o que é passado pelos meios de comunicação em massa, os produtos culturais não são simples reprodução. Ambos, mídia e público são formados e formadores, ativos e passivos simultaneamente. Esse campo do saber discute sobre subjetividade, globalização, papéis políticos e de poder, cultura e suas repercussões na formação das identidades, temas intrínsecos ao assunto desta pesquisa.

Essa área de estudos, originalmente uma invenção britânica (Escosteguy, 2000), surge num momento histórico-social em que a cultura ganha importância elementar na compreensão do mundo, vida em sociedade e subjetividade (Calazans, 2013). O início dos Estudos Culturais remonta às transformações dos valores da classe operária da Inglaterra pós-guerra, num momento em que esforços teóricos e políticos foram aplicados para criar um campo que abrangesse a multiplicidade de discursos da contemporaneidade. Essas investigações iniciais se dedicavam a entender o contexto cultural e as formações sociais e aparecem, de forma organizada, através do *Centre of Contemporary Cultural Studies* (CCCS), um centro de pesquisa do *English Department* da Universidade de Birmingham fundado por Richard Hoggart (Calazans, 2013). Ou seja, desde o próprio nome do centro de pesquisa já é evidente a dedicação da área aos estudos da contemporaneidade. Segundo Escosteguy (2000), o marco teórico desse princípio teve base marxista, como força para a cultura de esquerda, mas, como visto, Stuart Hall (2003) diz que, aos poucos, os Estudos Culturais passam a criticar também alguns valores marxistas e tornam-se uma corrente mais independente. De forma geral, os estudos realizados

pelo CCCS tinham engajamento político, o que, paulatinamente, perdeu força – assim como se deu o distanciamento dos princípios marxistas.

Uma possível reflexão acerca do afastamento dos Estudos Culturais e seu caráter político é questionar se existe cultura dissociada de política. No marxismo, política seria um termo de complexa definição, cujo único consenso é a mandatária inclusão de relações sociais e disputas de poder (Miguel, 2018). Toda arte, mesmo aquelas que não propõem um enfrentamento direto às instituições de poder e conflitos políticos, está de alguma forma relacionada com dinâmicas sociais e enredada em questões de micropoderes. Associando ao pensamento de Spinoza, a estética é indissociável de seu caráter ético (Hermann, 2018).

Tendo em vista que o próprio surgimento do campo teve alicerce na intenção de discutir a pluralidade e multiplicidade da contemporaneidade, os Estudos Culturais já surgem como área interdisciplinar. De acordo com Hall (2003), os Estudos Culturais não constituem um campo fechado, pois estão abertos ao desconhecido e àquilo que ainda não se sabe dar nome. Dessa maneira, formam uma área interdisciplinar – assim como o caráter desta presente pesquisa – que abrange questões dinâmicas e complexas tais quais a sociedade e cultura contemporânea. Segundo Escosteguy (2000), o próprio surgimento do campo foi resultado de insatisfações com os limites de disciplinas já existentes, criando uma proposta de interdisciplinaridade. Não configura, portanto, uma disciplina, no caráter rígido da palavra, mas, sim, uma comunhão e interação entre diferentes disciplinas com a intenção de analisar questões culturais da sociedade.

Outra característica importante dos Estudos Culturais é a subversão das separações entre cultura superior e inferior (Kellner, 2001). Valorizam as produções populares – cinema, televisão, música popular etc. – como objetos de estudo válidos. Hoggart, por exemplo, realizou diversas pesquisas com foco em materiais culturais da cultura popular e da mídia de massa, temas antes desprezados por pesquisas científicas (Escosteguy, 2000). Há uma crítica à binaridade entre cultura alta e baixa, superior e inferior e, de forma mais profunda, à ideia de que parte da cultura possa ser algo secundário ou sem importância (Calazans, 2013). Essa premissa dos estudos culturais é de grande interesse para minha pesquisa não só pela temática da música popular, mas também pela compreensão da não fragmentação. A separação da cultura advém de uma própria separação do ser humano, uma binaridade entre mente e corpo, entre sagrado e profano, erudito e popular. Ao propor a abordagem da cultura não fragmentada, os Estudos Culturais também valorizam a não fragmentação do ser humano e direcionam a perspectiva desta

pesquisa para um posicionamento bastante interessante de complementaridade, unidade que não nega a multiplicidade.

Kellner (2001) discute que, assim como a teoria crítica da Escola de Frankfurt, os Estudos Culturais relacionam problemáticas da contemporaneidade, como economia, sociedade e cultura. No entanto, diz o autor, se afastam fortemente da teoria crítica ao desaprovar a separação entre cultura alta e baixa, pois a Escola de Frankfurt estuda somente produções da cultura superior e menospreza outras formas culturais. Tomando como exemplo a música popular, que é o enfoque deste trabalho, Adorno (1986, p. 115) se refere a ela de modo bastante depreciativo: o autor diz que esse tipo de música cria um cenário rudimentar, que não poderia se igualar ao nível da “música séria”. O sentido musical, para o autor, seria construído nos detalhes e somente seria alcançado de forma plena na qualidade lírica e expressiva da música séria/erudita. A música popular, para ele, não teria esse poder estético e, conseqüentemente, não seria de interesse da academia estudá-la. Adorno rejeita a cultura das massas, entende-a como banalizada pela indústria cultural e a contrapõe à “pureza” da música erudita, que não teria sido rebaixada a mero entretenimento (Ramires, 2010, p. 3).

Theodor Adorno (1986) e Walter Benjamin (1987), pensadores da Escola de Frankfurt, falam da produção em série, dos meios de comunicação em massa, de modo negativo e pessimista, como algo ruim para a produção cultural. E mais, Adorno percebe as massas como passivas e alienadas, chegando a encará-las muitas vezes como um conjunto de indivíduos com as mesmas necessidades e comportamentos (Ramires, 2010). Essas características do pensamento da teoria crítica negam a pluralidade de experiências e a validação da multiplicidade do fazer artístico. Os Estudos Culturais, assim sendo, complexificam e dinamizam algumas dessas questões levantadas pela Escola de Frankfurt, trazem um pensamento mais flexível, discutem o público como indivíduos com subjetividades e abrem espaços para estudos sobre cultura popular.

A mudança social trazida pela Indústria cultural e pela reprodutibilidade técnica da arte, na verdade, teria criado novas estruturas de produção e percepção cultural. O público “massificado” da contemporaneidade não é passivo como indicava a Escola de Frankfurt. Os Estudos Culturais reconhecem a importância instrumental oferecida por essa corrente de pensamento, mas vão contra o pensamento unilateral da teoria crítica (Ramires, 2010, p. 2).

Além da reflexão sobre a não fragmentação da cultura, vale analisar o próprio entendimento de cultura sob o ponto de vista dos Estudos Culturais. Para Raymond Williams, o

termo cultura representa as práticas sociais, materiais e simbólicas num determinado momento histórico: produtos e produção de significados, valores, formas, instituições, relações e artes (Calazans, 2013). Williams entende a cultura como produtiva, não mera reprodução da realidade. Assim como o público é composto por indivíduos ativos, não apenas receptores passivos e massificados, também a cultura seria um processo ativo. Produziria e seria produzida pela sociedade contemporânea simultaneamente. Nesse sentido, a cultura estaria mais relacionada com a noção de resistência do que submissão (Escosteguy, 2000).

As artes, na mesma linha, não dependeriam passivamente da realidade social, numa visão simplista, talvez Frankfortiana, nem puramente criam consciência e determinam a realidade social numa visão romantizada (Diniz, 2020). As artes seriam resultado da sociedade e atuariam para transformar ou conservar essa sociedade. Ou seja, possuem um caráter ativo. Mais ainda, revelam sobre a sociedade que as cria, sobre a experiência histórica de um período. Williams usa a expressão estruturas de sentimento para falar das relações internas da arte em relação às experiências, processos sociais, condições de um determinado momento histórico (Calazans, 2013). Se sentimentos são reais, as estruturas de sentimento se referem às particularidades artísticas de expressá-los sem se desprender das trajetórias históricas e grupos sociais que fazem parte do artista (Miglievich, 2016). São as relações da produção artística com o período histórico-social e com a cultura de pensamento vigente.

As estruturas de sentimento permitem investigar o tecido social no qual uma produção está inserida. Dessa forma, os Estudos Culturais investem na análise de produtos da cultura da mídia como objetos empíricos, pois possuem estruturas de sentimento de um momento histórico específico, quase como num retrato da sociedade de uma época, percepção das características culturais de um período (Calazans, 2013). Williams, que muitas vezes usava a expressão no plural e indicava a coexistência de diferentes estruturas de sentimento num mesmo contexto histórico-social, entendia a organização dessas de maneira coletiva numa formação sócio-artística, sociocultural do período (Diniz, 2020). As estruturas de sentimento representam um movimento contínuo que não parte somente da arte para a sociedade, nem somente da sociedade para a arte, mas simultaneamente cria uma conexão e uma tensão entre ambas.

Particularmente, muito interessa para minha pesquisa a ideia de simultaneidade na relação trazida pelas estruturas de sentimento, pois abordo sobre corporeidade, sobre a multiplicidade e não fragmentação do ser e, por conseguinte, do contexto no qual está inserido.

São aspectos que também se conectam através de uma tensão. Ainda que Williams nunca tenha investigado especificamente sobre música (Diniz, 2020, p. 180), seus estudos são um ótimo instrumento para análise da música popular, pois discutem a inserção da arte na sociedade contemporânea. Seus estudos levam em consideração a dinâmica interna e externa da arte, o que permite pensar a música popular como produção social coletiva e histórica, não como um objeto isolado.

Para Raymond Williams e Edward Palmer Thompson – que ao lado de Richard Hoggart constituem a tríade de “fundadores dos Estudos Culturais” (Roxo da Silva; Sacramento, 2010) –, a cultura se constitui numa rede de práticas e relações, de forma que o indivíduo desempenha papel primordial nessa construção (Escosteguy, 2000). Ou seja, toda a cultura é construída de maneira relacional, tal qual o mundo contemporâneo, organiza-se em rede e tem princípio nas subjetividades. De acordo com esses pensadores dos Estudos Culturais, o público consumidor da cultura de massa não seria passivo, seriam indivíduos que possuem a capacidade de transformar a realidade e, até mesmo, a própria cultura (Ramires, 2010). Essa abordagem dos Estudos Culturais faz muito sentido para estudar a performance do cantor popular na perspectiva que abordo nesta pesquisa, pois entendo o público como parte da rede formadora de uma performance musical.

Segundo Ana Carolina Escosteguy (2000), os Estudos Culturais discutem as estruturas e processos por meio dos quais os meios de comunicação de massa moldam a sociedade e a cultura, se adaptando às tensões dessa sociedade e contexto histórico, de modo a inseri-las no próprio sistema cultural. Ainda que meu objeto de estudo não sejam os meios de comunicação de massa diretamente, ao discutir sobre música popular na contemporaneidade, proponho uma reflexão sobre processos de comunicação que são fruto dessa adaptação às contradições sociais. Aliás, numa análise mais aprofundada, toda comunicação não o seria? Essa pergunta pode nos guiar para uma ponderação sobre a comunicação no contexto contemporâneo e, direcionando para o tema desta pesquisa, para a comunicação corporal nesse período histórico.

Na contemporaneidade, participar da cultura midiática e seu consumo vira condição para a vivência em sociedade, pois a formação de opinião, valores, gostos e atitudes perpassa os meios de comunicação (Calazans, 2013). Os indivíduos e suas subjetividades seriam transformados pela mídia contemporânea. Para Stuart Hall, o sujeito contemporâneo é composto por várias identidades num só ser e essa nova identidade móvel atravessa diversos grupos

culturais, apropriados ou produzidos pela mídia (Ramires, 2010). A contemporaneidade molda os indivíduos, que são seduzidos pela mídia, mas, ao mesmo tempo, a construção de significados se dá a partir dos próprios indivíduos. Williams entende a cultura como uma forma de atuar na sociedade contemporânea, algo inserido na totalidade da sociedade, seus processos, determinações históricas, sociais e econômicas (Calazans, 2013). Os Estudos Culturais permitem, portanto, uma análise da cultura inserida na totalidade da sociedade e, mais especificamente, na contemporaneidade, o que é de grande interesse para o direcionamento teórico da presente pesquisa.

2. PASSAGEM DE SOM [ESTADO DA ARTE]

Existe uma bibliografia bastante diversa sobre comunicação corporal e com diferentes abordagens, pois é algo presente em diferentes seções da vida humana, que influencia as relações sociais de diversas formas. “Desde tempos imemoriais, usamos símbolos – mensagens sintéticas de significado convencional. São como ferramentas especializadas que a inteligência humana cria e procura padronizar para facilitar a sua própria tarefa [...] de compreender” (Weil e Tompakow, 2015, p. 16). De fato, é possível estudar e investigar a “gramática” da linguagem corporal, quais são os símbolos e significados de cada cultura que envolvem gestos e mensagens. Porém, esta pesquisa não parte dessa abordagem que analisa a linguagem do corpo a partir de uma perspectiva normativa, mas, sim, da investigação da comunicação corporal como algo subjetivo, interligado às experiências individuais.

O corpo, segundo Norval Baitello Junior (2012), encontra-se na ordem da presença e da sensorialidade, sendo impossível resumi-lo somente a um caráter visual representativo. “Como existência de tal ordem das coisas presentes (com o duplo sentido de presença física e de um tempo específico do presente), o corpo é muito mais complexo que suas abstrações (suas imagens ou suas representações de qualquer ordem)” (Baitello Junior, 2012, p. 105). Nessa linha, se o corpo não pode ser definido a partir de seu caráter representativo, tampouco pode a comunicação corporal.

Jorge Luiz Cunha Cardoso Filho, professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia – UFBA, discute em seus estudos a relação entre experiência estética e performance com ênfase em música. Em suas pesquisas, ele propõe uma metodologia para estudar sentido na canção midiática “a partir da

articulação teórico-metodológica entre estudos culturais e semiótica” (Cardoso, 2008, p. 1). Segundo ele, as ferramentas interpretativas provindas da semiótica permitiriam compreender a materialidade e contextualização de uma performance musical.

Por outro lado, mais tarde o próprio Cardoso, ao lado de Juliana Freire Gutmann, discute que “a performance pressupõe um olhar que não se dirige apenas ao texto e nem exclusivamente ao horizonte recepcional, mas ao lugar de articulação entre recepções, textualidades e seus contextos” (2019, p. 109). Ou seja, analisar exclusivamente a recepção de uma mensagem ou o texto em si não compreende a totalidade e complexidade que exige um estudo de estética sobre performance artística. A “(per)forma(nce)”, enquanto ação caracterizada pelo radical forma, torna instável a percepção de matrizes e sentidos, possui qualidades singulares, rompe expectativas e não permite a identificação de convenções (Cardoso e Gutmann, 2019, p. 109). Por isso, questiono se a semiótica seria a metodologia mais indicada para discutir a relação entre corpo e performance artística.

Outros pesquisadores da área utilizam-se de diferentes recursos metodológicos para estudar tal relação entre corpos, vozes, música e comunicação. Jeder Silveira Janotti Junior, professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, discute a cultura urbana e o *Heavy Metal* sob o olhar da comunicação a partir das teorias dos Estudos Culturais. Ainda que sua tese de doutorado utilize semiótica como metodologia (Janotti Junior, 2002), artigos mais recentes de sua pesquisa não indicam apego a recursos metodológicos convencionais: o autor utiliza-se de observação crítica e se contrapõe à abordagem usual de categorizações de gêneros musicais (Janotti Junior, 2024), discute dinâmicas políticas e relações de poder tecidas em performances de *rock*, flertando com o conceito de cartografia de gostos (Janotti Junior, Pilz e Alberto, 2019) e reflete sobre os aspectos estéticos, socioculturais e tecnológicos nos processos de apropriação e escuta musical, ainda utilizando base teórica dos Estudos Culturais (Janotti Junior, 2021).

Thiago Soares, hoje também um importante nome nos estudos que relacionam comunicação, música e performance, percorreu sua tese de doutorado sobre a construção imagética e performance em videoclipes orientado por Janotti Junior. Soares (2009) afirma que em reuniões do grupo de pesquisa Mídia & Música Popular Massiva, coordenado pelo professor Jeder Janotti Junior, foram diversas as discussões acerca do termo performance na análise de

objetos musicais, bem como o detalhamento sobre gêneros musicais e a produção de sentido em canções.

Ainda em 2004, pouco tempo após a publicação de sua tese de doutorado, Janotti Junior enunciou, mesmo em meio a diversas referências de pensadores da semiótica, que esses autores serviram como “baliza para a cartografia aqui apresentada” (Janotti Junior, 2004). Cartografia é a metodologia que utilizo nesta dissertação – nós a discutiremos mais profundamente no capítulo 3 (Arranjo/Metodologia). Assim sendo, é possível perceber que as possibilidades metodológicas para estudos de comunicação nessa área que une música, corpo e cena, são diversas. E, pelo que percebo do levantamento realizado para essa pesquisa, há uma exploração entre pesquisadores dessas diferentes possibilidades e recursos.

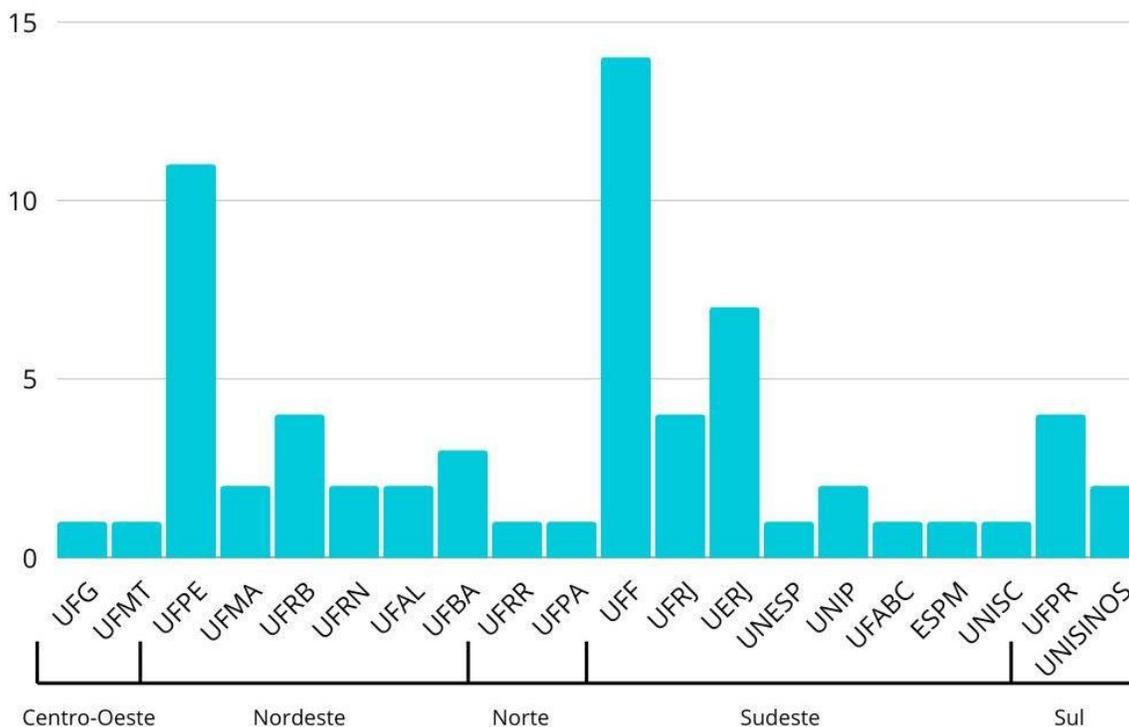
A fim de exemplificar essa pluralidade de possibilidades e de melhor compreender o estado da arte das pesquisas brasileiras que relacionam comunicação e música, analisei as publicações dos últimos cinco anos do Grupo de Trabalho “Estudos de Som e Música” do congresso da Compós – Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Nesse período, de 2019 a 2023, foram publicados 50 artigos, que principalmente se guiaram por três vertentes de pesquisa no campo: (1) músicas, efeitos sonoros e de som em produtos audiovisuais; (2) cenas musicais em relação ao espaço ou territorialidades; (3) relação entre música popular e novas tecnologias e plataformas.

É interessante como quase todas as pesquisas publicadas nas últimas edições da Compós se ambientam de alguma forma na contemporaneidade e enfatizam aspectos desse tempo no *corpus* de pesquisa. Além disso, a música popular – antes *outsider*, marginalizada – foi amplamente considerada como objeto de análise pelos pesquisadores da área de comunicação e música. E mais, diversas vertentes da música popular foram estudadas, como *funk* (Gutmann, Cunha e Sá, 2020), *brega* (Ferreira Júnior, 2019), *bregafunk* (Andrade e Meirinho, 2022), *rock* (Marques, 2022; Polivanov e Medeiros, 2020; Nunes, Alberto e Pilz, 2020; Pilz, Janotti Junior e Alberto, 2019) e música eletrônica (Polivanov e Medeiros, 2020). Isso indica uma abordagem da diversidade da música popular nos estudos acadêmicos ao redor do Brasil.

Instituições de ensino superior das cinco regiões do país estiveram envolvidas em pesquisas do GT “Estudos de Som e Música” nos últimos cinco anos de congresso da Compós, como mostra a Figura 6. É possível perceber duas universidades que se destacam na quantidade de trabalhos aprovados para o congresso nesse período, quais sejam: Universidade Federal de

Pernambuco (UFPE) e Universidade Federal Fluminense (UFF). O programa de pós-graduação em comunicação da UFPE possui duas linhas de pesquisa, sendo uma delas “Estética e Culturas da Imagem e do Som”, dedicada especialmente para essa área da comunicação. O programa de pós-graduação em comunicação da UFF, por sua vez, não possui uma linha de pesquisa exclusiva para esse campo, mas a ementa da linha de pesquisa “Estéticas e Tecnologias da Comunicação” prevê a percepção de sentido das sonoridades midiáticas e influências artísticas na percepção, no corpo e nos sentidos como temas de pesquisa frequentes.

Figura 6: Gráfico de referenciação de instituições de ensino superior nas últimas cinco edições do congresso da Compós.

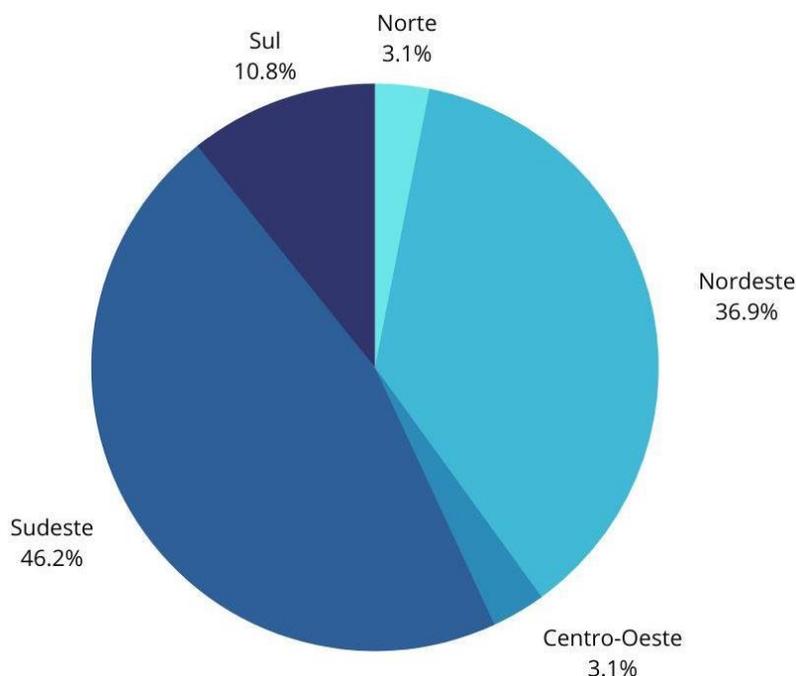


Fonte: A autora, 2023. A partir de dados dos anais dos congressos da Compós de 2019 a 2023.

É possível perceber, a partir desses dados, uma maior participação das regiões Nordeste e Sudeste nos estudos que relacionam comunicação e música. A quantidade de universidades referenciadas nesses anais (Figura 6) permite essa percepção. A predominância dessas duas regiões é ainda mais evidente num agrupamento regional (Figura 7). Centro-Oeste e Norte são as

duas regiões que menos publicaram sobre a temática nos últimos anos da Compós, o que demonstra a importância de estudos sobre mídia, cultura e música nesses espaços.

Figura 7: Gráfico de referenciação de instituições de ensino superior nas últimas cinco edições do congresso da Compós agrupadas por regiões brasileiras



Fonte: A autora, 2023. A partir de dados dos anais dos congressos da Compós de 2019 a 2023.

Dentro das três principais vertentes de estudo que citei, é possível notar também uma forte ênfase em estudos que inter-relacionam som e música com comunicação e gênero. Beatriz Polivanov, por exemplo, publicou na Compós juntamente com Beatriz Medeiros um artigo sobre a participação profissional de mulheres na cena de *rock* do Rio de Janeiro e na cena de música eletrônica em Montreal (Polivanov e Medeiros, 2020). Polivanov, professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, inclusive é coordenadora do Projeto de Pesquisa “Gênero, raça e identidade: representações femininas na música, artes visuais e bancos de imagens”, que existe desde 2020. Isso aponta, mais uma vez, a interdisciplinaridade e diversidade de possibilidades da área.

Ao mesmo tempo, muitos autores desse conjunto também se dedicaram a pesquisar sobre performance de cantores. Tomemos como exemplo artigos de Simone Pereira de Sá, também professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal

Fluminense. Dentre os artigos da Compós dos últimos cinco anos, a pesquisadora discute, ao lado de colegas, estratégias performáticas de uma cantora de funk ativista, articulando estudos sobre gêneros midiáticos, performance, mídias sociais e materialidade de ambiências digitais (Gutmann, Cunha e Sá, 2020) e também discute performances da cantora Karol Conká e sua relação com o programa Big Brother Brasil 21 (Sá e Alberto, 2023). As pesquisas de Simone parecem discutir com frequência a performance de cantores: sua tese de doutorado, intitulada “Baiana Internacional – O Brasil de Carmen Miranda e as lentes de Hollywood” discutiu relações interculturais, identidade nacional e música popular brasileira tendo como objeto a cantora Carmen Miranda (Sá, 1997). Esse aspecto demonstra que há interesse no campo da comunicação por estudos de performance e relações entre voz e corpo e, também, na música popular do Brasil.

Outro pesquisador de renome que ilustra bastante bem a interseccionalidade entre comunicação e música é Felipe Trotta, cuja trajetória acadêmica mescla os dois campos: é graduado e mestre em música, doutor em comunicação e cultura, e atualmente professor titular do Departamento de Estudos Culturais e Mídia e Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense². Em sua tese, por exemplo, o autor discute sobre o samba nos anos 1990 e os conflitos estéticos do mercado musical do período, um tema que sem dúvidas atenderia também a uma pesquisa no campo da música, mas apresentada de forma adequada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Trotta, 2006).

Por fim, é importante ressaltar que aqui foram relacionados alguns trabalhos e autores relevantes para a construção do estado da arte desta pesquisa, especialmente para a conexão entre corpo e música na área da comunicação. Reforço, entretanto, que a produção de conhecimento é contínua, não pode ser vista como estática ou definitiva e este levantamento não se propõe a ser absoluto.

3. ARRANJO [METODOLOGIA]

O levantamento bibliográfico e de referencial teórico inicial partiu nas noções de corpo e comunicação corporal, contemporaneidade e subjetividade, gestos, performance e música

² Dados disponibilizados pelo próprio autor em seu currículo lattes. Disponível em <<http://lattes.cnpq.br/5226357022961460>>. Acesso em 17 de dezembro de 2024.

popular. Foram também verificadas pesquisas acadêmicas, documentos e matérias jornalísticas sobre a Escola de Música de Brasília.

Uma vez compreendidos os termos e conceitos necessários a essa pesquisa, empreendeu-se uma coleta empírica, com ida a campo. Foi realizada observação participante em duas disciplinas de performance do curso técnico de canto popular da Escola de Música de Brasília. Como dito, a escola em questão é pública, faz parte da Secretaria de Educação do Distrito Federal e, por ter como missão democratizar a profissionalização em música, possui alunos com históricos sociais bastante distintos, o que contribuiu para uma turma diversa e pluralidade de percepções observadas por esta pesquisa.

Segundo Correia (2009, p. 31), a observação participante é “realizada em contato direto, frequente e prolongado do investigador, com os atores sociais, nos seus contextos culturais, sendo o próprio investigador um instrumento de pesquisa”. Correia ressalta ainda a importância do recolhimento de dados de forma sistemática para essa metodologia. O acompanhamento dessas disciplinas se deu com a presença e observação com anotações das aulas semanais em um diário de campo durante o segundo semestre de 2023 e primeiro semestre de 2024 e, apesar de intencional o mínimo de interferência possível nas aulas, certamente a presença de uma pesquisadora e intervenções pontuais contribuíram para que as aulas ocorressem da forma como foram. Por isso, acredito ser importante assumir que qualquer pesquisador ou pesquisadora causa interferência no objeto social de pesquisa qualitativa, pois distanciamento ou objetividade puros são propósitos impossíveis. Assim, assumo a metodologia desta etapa como observação participante, mesmo que não tenha existido participação ativa em todas as aulas.

As disciplinas acompanhadas foram selecionadas por suas ementas: Performance Cênica (quadro 1) é uma disciplina prevista no fluxo do último semestre do curso técnico de canto popular que aborda a união de diferentes linguagens às quais o cantor deve estar atento numa performance, domínio da expressividade corporal, estudo de interpretação das canções do repertório do estudante e compreensão dos elementos textuais e linguísticos de uma execução musical; Laboratório de Artes Cênicas (quadro 2) é uma disciplina prevista para o fluxo do segundo semestre do curso técnico de canto popular, ou seja, contempla estudantes um pouco menos familiarizados com performance em palco, e tem como foco a experimentação corporal e reflexão sobre as relações humanas em suas diversas dimensões.

Quadro 1: Ementa da disciplina Performance Cênica do curso técnico de canto popular da Escola de Música de Brasília

Performance Cênica: 40 horas
<p>Habilidades:</p> <p>Desenvolver a compreensão da linguagem musical e cênica, aplicadas ao momento da performance; desenvolver a postura física e emocional adequada ao cantor popular; desenvolver sincronicidade do intuito musical com a representação cênica e/ou estilística; compreender e relacionar as etapas de uma produção de um espetáculo/recital da criação até a apresentação da mesma; conhecer e compreender os processos que caracterizam a leitura/interpretação/execução musical, apreciação e fruição das composições cênicas vinculadas a execuções musicais e suas adequações linguísticas.</p>
<p>Conteúdo programático:</p> <p>Execução e manipulação de elementos textuais aplicados às diversas situações da execução musical e/ou cênica; ferramentas e técnicas de expressão individual e coletiva e de manipulação de repertórios; execução aplicada a performance individual e/ou coletiva; domínio das expressividades corporais e vocais do estudante na composição de um personagem ou estilo; otimização da interpretação do repertório musical do estudante; elaboração e execução de um recital.</p>

Fonte: Centro De Educação Profissional Escola De Música De Brasília, 2018.

Quadro 2: Ementa da disciplina Laboratório de Artes Cênicas do curso técnico de canto popular da Escola de Música de Brasília

Laboratório de Artes Cênicas: 80 horas
<p>Habilidades:</p> <p>Desenvolver a compreensão da linguagem cênica aplicada a músicos, promover o reconhecimento mínimo de estilos básicos de interpretação, desde o período barroco até a ópera de nossos dias através de exercícios práticos e leituras específicas; desenvolver sincronicidade do intuito musical com a representação cênica e/ou estilística; reconhecer o teatro/ópera como forma de análise e de reflexão das complexas relações humanas (pessoais, materiais, sociais, éticas, estéticas, filosóficas, políticas, religiosas, econômicas e outras), experimentando, na construção de cenas, as formas de representação dessas relações.</p>

Conteúdo programático:

Noções básicas de algumas técnicas de interpretação teatral; a Interpretação na Idade Média (Commedia Dell'Arte e Bufonaria); o Sistema Stanislavski (Estudos Práticos e Teóricos); considerações sobre Antropologia Teatral (Estudos práticos e Teóricos); Peter Brook e encenadores contemporâneos; o Ator como criador.

Fonte: Centro De Educação Profissional Escola De Música De Brasília, 2018.

As duas disciplinas são complementares na medida em que “Laboratório de Artes Cênicas” tem como ênfase a experimentação e a descoberta do corpo e “Performance Cênica” é o estudo de como utilizar o corpo em cena para transmitir uma mensagem, comunicar intenções e criar a experiência estética idealizada pelo artista. As duas disciplinas estão também na grade curricular do curso de canto erudito, por isso as ementas preveem em certa medida estudos de performances de ópera, mas minha observação teve foco nos(as) estudantes de canto popular.

Além disso, a observação participante, por ser uma metodologia comumente utilizada em contextos etnográficos e permitir compreensão do sentido e dinâmica momentâneos (Spradley, 1980), dialoga com a coleta de dados a partir de diário de campo, que foi o método utilizado neste estudo para anotação sistemática dos dados percebidos. Segundo Kroef e colaboradores (2020), o diário de campo permite o registro de sutilezas, capta a atenção do pesquisador à experiência que acabara de vivenciar e descreve processos, fenômenos e impressões a partir de seu ponto de vista. Assim sendo, as considerações de pesquisa sobre o acompanhamento das disciplinas foram registradas à mão num diário de campo. O acompanhamento e registro de diário buscaram contemplar o objetivo específico 1 desta pesquisa, que aborda a exploração dos cantores e cantoras sobre seus corpos-artistas nessas disciplinas.

Com a intenção de também atender aos objetivos específicos 2 e 3 – que se referem respectivamente à influência da EMB na formação da corporeidade, preferências de gêneros, gestos, repertório e técnica vocal, e percepção de limites e possibilidades da música popular dentro da EMB – também foram realizadas entrevistas com estudantes do técnico de canto popular que participaram dessas disciplinas nos semestres observados, com seus respectivos professores de canto popular e com o coordenador do núcleo da EMB responsável pelo canto popular.

Segundo Jorge Duarte (2005), a entrevista é uma técnica clássica para obtenção de informações em ciências sociais que oferece um percurso de descobertas e permite o

aprofundamento de um assunto, identificação de padrões e detalhes e explicações de fenômenos subjetivos. Para o autor, a entrevista é um recurso metodológico que recolhe dados a partir da experiência individual de uma fonte, selecionada por possuir vivência ou conhecimentos na área que se deseja investigar, e que usa como base as teorias e pressupostos levantados anteriormente pelo pesquisador. A intenção das entrevistas realizadas foi identificar como esses artistas e especialistas percebem o corpo, a corporeidade e a contemporaneidade na performance de um cantor. O modelo aplicado foi entrevista semiaberta, a qual, segundo Duarte (2005) é indicada para pesquisas qualitativas – como esta – e utiliza questões semiestruturadas a partir de um roteiro pré-estabelecido, ou seja, utiliza questões-chaves roteirizadas que podem ser adaptadas e alteradas no decorrer da entrevista, intentando aprofundar e compreender da melhor forma possível a visão do(a) entrevistado(a).

Visando contemplar os objetivos desta pesquisa, as questões das entrevistas tiveram como base três eixos principais: (1) perfil do entrevistado e experiências pessoais com corpo, voz e performance; (2) compreensão do conceito e possibilidades da música popular; (3) relações e diferenças entre a experiência performática no palco e em sala de aula. Como dito, foram entrevistas semiabertas e, portanto, os tópicos de conversa foram adaptados às respostas de cada entrevistado(a), sempre com a intenção da melhor compreensão possível do ponto de vista de cada sujeito.

Foram entrevistados cinco estudantes, com os seguintes perfis:

- Ana Clara Nascimento da Cunha, de 24 anos, que tem como nome artístico Yana. Foi aluna da disciplina Performance Cênica do segundo semestre de 2023. Natural do DF, começou a cantar na igreja aos 15 anos. Ingressou na EMB em 2017, logo na primeira vez em que se inscreveu para o concurso de ingresso. Formou-se no curso básico e técnico de canto popular na escola. Já canta profissionalmente em bares e restaurantes;
- Raissa Conde Cassiano, de 36 anos. Foi aluna disciplina Performance Cênica do primeiro semestre de 2024. Nascida no sul de Minas Gerais, Raissa também começou como cantora em sua igreja, já cantou em coros e grupos de samba. Estudou canto lírico em São Paulo, com diversos professores, mas sua primeira experiência com o ensino formal de canto popular é na EMB. É professora de

dança clássica indiana, formada em letras, professora de francês, e costuma se apresentar cantando canções brasileiras, principalmente MPB.

- Fernanda Gomes da Silva, de 30 anos, que tem como nome artístico Fernanda Caliandra. Foi aluna disciplina Performance Cênica do primeiro semestre de 2024. Nascida no Gama – DF, começou a cantar aos quatro anos na igreja evangélica. Ao longo de sua vida, fez parte de diversos coros, tanto eruditos quanto populares, como o Coro Sinfônico Comunitário da Universidade de Brasília, Coro Multiétnico Hamaca e Camerata de Música Antiga da Universidade de Brasília. É graduada em Administração e mestra em Turismo, na área de sustentabilidade e cultura, mas, com o autoconhecimento que possui hoje, afirma que optaria por uma graduação em música e/ou artes cênicas;
- Taís Lara Gimenes de Deus, de 33 anos. Foi aluna disciplina Laboratório de Artes Cênicas do primeiro semestre de 2024. Nascida no interior do estado de São Paulo, veio para Brasília ainda muito nova e se considera brasiliense. Fez aulas de teclado durante sua infância e de canto a partir dos 12 anos. Adolescente, com cerca de 16 anos, tentou por três vezes o concurso de ingresso para canto popular na EMB, sem sucesso. Nos anos seguintes, tratou de uma fenda vocal causada por tentar cantar imitando a voz de outros cantores. Depois do tratamento fonoaudiológico, com sua voz mais saudável, ingressou no curso básico de canto popular da EMB em 2017. Hoje, é estudante do curso técnico.
- João Victor Gonçalves da Silva, de 22 anos, que tem como nome artístico João Viegas. Foi aluno disciplina Laboratório de Artes Cênicas do primeiro semestre de 2024. Entrou na Escola de Música de Brasília quando tinha oito anos de idade e sua família saiu de Luziânia – GO para Guará – DF, a fim de acompanhá-lo por conseguir essa vaga. Formou-se no curso básico de violão erudito, básico de piano erudito, básico e técnico de piano popular, básico e técnico de violão popular e hoje é estudante do técnico de canto popular. Está finalizando sua graduação em música na Universidade de Brasília.

Essa amostra corresponde à totalidade dos estudantes do curso técnico de canto popular que cursaram essas duas disciplinas nos semestres acompanhados. Vale destacar que a turma do

Laboratório de Artes Cênicas do segundo semestre de 2023 foi composta somente por alunas do canto erudito e, por isso, não foi incluída na análise final desta dissertação.

Foram também entrevistados quatro professores do curso de canto popular da Escola de Música de Brasília: Danielle Baggio, Mayara Dourado, Paulo Chaves e Moisés dos Santos, sendo esse último também o atual coordenador de Produção Artística e de Música Popular 2 (Canto Popular, Bateria, Percussão Popular e Prática de Conjunto) da EMB.

Todos(as) os(as) entrevistados(as) assinaram um termo de consentimento livre e esclarecido concordando com sua participação na presente pesquisa, autorizando a gravação do áudio da entrevista e registro de imagens de aulas e apresentações, algumas das quais reproduzidas ao longo deste trabalho. Esse termo também os(as) informou do objetivo acadêmico do estudo, vínculo com a Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília, contato da pesquisadora e esclareceu que poderiam se retirar da pesquisa a qualquer momento sem prejuízos, sanções ou constrangimentos. Além disso, cada entrevistado(a) recebeu uma cópia desse termo de consentimento livre e esclarecido assinado pela pesquisadora, conforme recomendações da Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (CONEP). É importante esclarecer também que, por questões éticas, foi respeitado o desejo dos professores de não incluir seus nomes na parte do trabalho que discute os limites da música popular dentro da EMB. Também o nome do professor responsável por ministrar as disciplinas que acompanhei não aparece nesta pesquisa, pois não consegui um contato posterior à coleta de dados para entrevista individual e verificação ética se o mesmo estaria de acordo com a divulgação de seu nome.

As entrevistas duraram em média uma hora e todas, sem exceção, foram realizadas no ambiente da EMB, a fim de permitir um mapeamento dos subtextos e intenções envolvidos nas falas dos entrevistados(as) e perceber suas relações com o objeto desta pesquisa. Esse aspecto foi de grande importância, pois a conversa com o coordenador Moisés no pátio da escola possibilitou uma percepção de sua relação com diversos outros professores e núcleos da escola, que por diversas vezes no período da entrevista o cumprimentaram ou pediram alguma orientação. Os(as) demais professores(as) foram entrevistados em suas salas de aula, ambiente no qual ocorre sua interação com os(as) estudantes e permitiu que fizessem apontamentos físicos em direção ao espelho da sala, ao piano ou à porta, durante suas falas.

Os(as) estudantes, por sua vez, foram entrevistados logo após alguma apresentação performática dentro da EMB, tentando captar vestígios daquilo a que Morin (2017) chama

estado de transe, resquícios da vibratibilidade intensificada de seus corpos (Fabião, 2010). Yana foi entrevistada no dia 17 de dezembro de 2023, imediatamente após seu show de formatura. Fernanda Caliandra, Taís Lara e João Viegas foram entrevistados no dia 16 de abril de 2024, logo após suas participações no sarau dos turnos matutino e vespertino promovido pelo núcleo de canto popular. Raissa Conde, após o sarau do turno noturno, que tomou lugar na noite de 11 de abril de 2024.

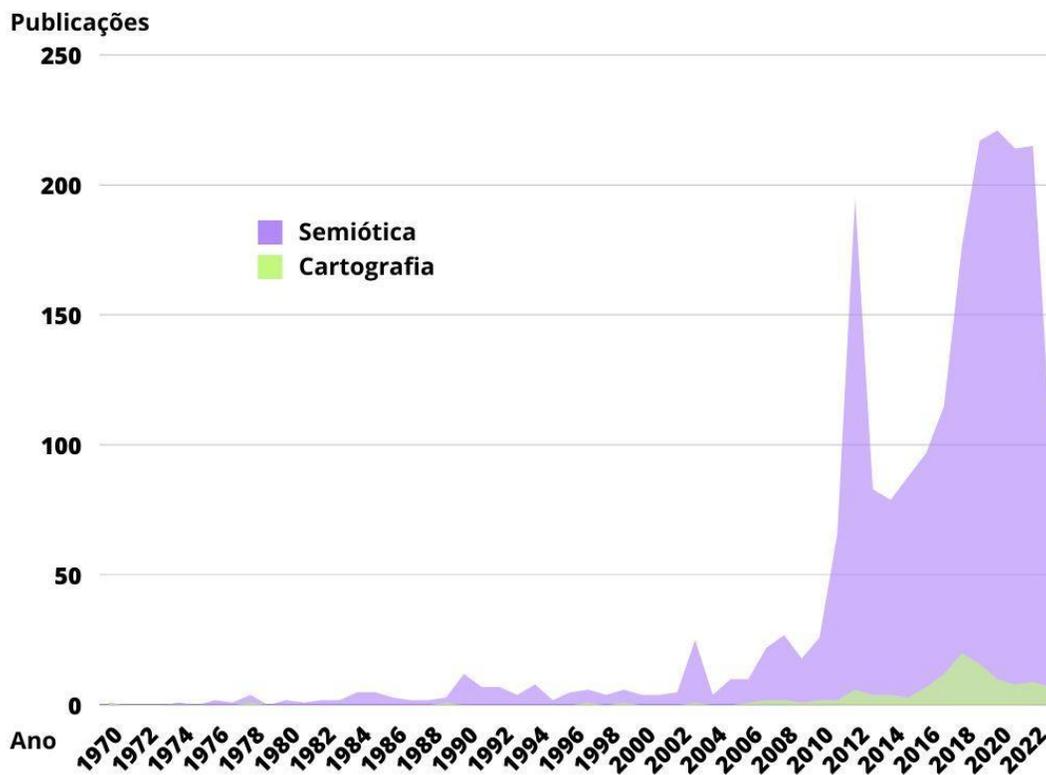
A análise do material coletado foi realizada a partir do método cartográfico (Rolnik, 1989). O material foi organizado a partir de pontos de interesse, que podem ser entendidos como nós, para uma melhor percepção das inter-relações entre esses pontos, ou seja, para uma análise da rede que os conecta, uma análise rizomática. Esse modelo de reflexão cartográfica é “uma proposta de construção do pensamento onde os conceitos não estão hierarquizados e não partem de um ponto central, de um centro de poder ou de referência aos quais os outros conceitos devem se remeter” (Haesbaert e Bruce, 2002, p. 10). A análise horizontalizada permitiu perceber as multiplicidades desse tema tão subjetivo e discutir a comunicação corpóreo-musical como um território explorado pelos cantores que, numa performance, se expande de forma rizomática para os corpos de seu público. Essa multiplicidade do rizoma que pode ter qualquer ponto ramificado e conectado (Deleuze e Guattari, 1995) possibilitou uma reflexão dos pontos chave da performance contemporânea e a conexão das percepções dos sujeitos contemplados na pesquisa de campo com as proposições teóricas dos autores estudados, sem desmerecer as percepções individuais ou criar uma hierarquia verticalizada que reduziria a complexidade das relações culturais e sociais envolvidas.

Ao longo da pesquisa de campo, tendo sempre em mente o olhar de cartógrafa, inspirada pela liberdade da metodologia e pela busca por pistas que me auxiliem a alcançar meus objetivos de pesquisa, fui levada a acompanhar também algumas aulas da disciplina Repertório, presente em todos os semestres do curso técnico de canto popular, ainda que não fizesse parte da minha proposta inicial de campo. Diversos professores e estudantes trouxeram em suas falas das entrevistas que essa disciplina tinha grande importância na formação performática daqueles que ali estudam canto popular. Portanto, almejando o entendimento mais completo possível de meu objeto, pedi autorização e acompanhei algumas aulas também dessa disciplina.

No caso da comunicação corporal, a semiótica é uma metodologia mais frequentemente utilizada que a cartografia. A valer, a semiótica é mais frequente que a cartografia em estudos de

comunicação de forma geral. A Figura 8 representa a evolução temporal de publicações em periódicos científicos considerados relevantes internacionalmente na área de Comunicação em relação à menção do termo “*semiotics*” e, paralelamente, “*cartography*”.

Figura 8: Evolução temporal de publicações científicas que utilizam semiótica ou cartografia na área de comunicação



Fonte: A autora, 2023. Gráfico gerado a partir de dados da plataforma *Web of Science*.

Essas informações extraídas da plataforma *Web of Science* deixam claro que estudos semióticos em comunicação são mais amplamente explorados e com maior frequência há mais décadas. Entretanto, a cartografia vem expandindo seu espaço na área desde 2006. Ainda que menos utilizada que a semiótica, mostra-se uma metodologia muito adequada para pesquisas sobre estética e comunicação, porque permite investigar a criação e expressão de afetos contemporâneos num roteiro que se redefine constantemente a partir das novas percepções (Rolnik, 1989) e, em se tratando de arte, é importante a consciência de que nem todo significado captado pelo público provém puramente da intenção de mensagem do emissor. Não se pode dizer

que “houve ruído” se o receptor não decodificar a mensagem tal qual o artista pensou em transmitir, pois a compreensão da arte reside justamente na subjetividade interpretativa. Além disso, a Figura 8 indica a cartografia como uma metodologia que pode oferecer novos olhares, diferentes dos atualmente hegemônicos, e levantar novos debates em assuntos talvez já explorados por outros métodos como a semiótica. Por conseguinte, parto do pressuposto de que metodologias menos usuais são de grande interesse para fornecer outra perspectiva para o objeto de estudo.

4. TÔNICA [CORPOREIDADE DA MÚSICA]

Baitello Junior (2012) entende que toda comunicação parte de um corpo para outro corpo – ou vários corpos – sendo a mídia a ponte entre dois ou mais seres. Nessa linha, ao compreender a música e a performance musical enquanto comunicação, é possível investigar e analisar a corporeidade dessa comunicação.

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

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

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

Assim sendo, refletir sobre corporeidade não só desvela a relação dialógica intrínseca ao ser humano, mas também entende o corpo como indivisível e interligado ao mundo. A partir dessa noção, desprendemo-nos da tentativa de resumir a existência apenas a um aspecto, pois percebemos a possibilidade da coexistência de realidades opostas no mesmo ser. Ao tomar o termo corporeidade como início da discussão, já há indicação da necessidade de questionar a realidade corporal frente à perspectiva dualista da sociedade ocidental, que instrumentaliza o corpo e o delega a uma condição inferior à mente. Também chamada de alma ou espírito, historicamente, a razão é mais valorizada e não é compreendida como parte do corpo. René Descartes, filósofo do século XVII, é um dos mais conhecidos defensores do dualismo antagônico entre corpo e mente.

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

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

O corpo não pode ser subjugado pela “ditadura racionalista” da contemporaneidade – ainda que a supervalorização da mente não seja uma novidade em termos históricos, a sociedade atual elevou ainda mais a desvalorização do corpo material, como vimos em “Abrem-se as

Cortinas”. Na corporeidade, a realidade sensível do corpo “dialoga com a razão, funde-se a essa gerando novos sentidos, criando novas possibilidades e compreensões que vão muito além da clássica dicotomia que historicamente separou a razão da sensibilidade” (Porpino, 2018, p. 42-43). É preciso refletir sobre a complementaridade desses dois polos para entender a multiplicidade, complexidade e, ao mesmo tempo, simplicidade do corpo.

Além disso, é a partir da corporeidade que produzimos conhecimento, que o transmitimos, que formamos subjetividade. Porpino (2018) diz que o conhecimento é “corporificado”, pois todas as nossas experiências partem do corpo e são percebidas pelo corpo. Isso permite criar um paralelo com a frase de abertura deste capítulo: se para Baitello Junior (2012) toda comunicação é uma relação entre corpos, a noção de corporeidade também está intrínseca à comunicação e todo conhecimento, percepção, transmissão, recepção ou criação também é uma relação entre corpos.

O corpo, portanto, carrega infinitas possibilidades de interação. Somos capazes, a partir das múltiplas e complexas relações corpo-mundo que fazem parte de nós, de nos modificarmos e nos interpretarmos. Num sentido amplo, ao criarmos ou conhecermos algo, também estamos criando e conhecendo a nós mesmos, pois corpo e mundo são um só. A vida seria um constante transformar-se. E, afinal, ela não o é?

“De um simples gesto de brincadeira de criança à execução de uma complexa coreografia na dança, o corpo expressa a simplicidade do ato de existir na complexidade de suas relações com o mundo” (Porpino, 2018, p. 42). Assim, a noção de corporeidade é fundamental para nos conhecermos e para compreender os múltiplos corpos que criam, percebem e vivem. Trata-se de uma percepção mais abrangente do que um único indivíduo, é uma noção que transborda e entende a unidade como o todo corpo-mundo.

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

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

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

Nietzsche também discute a ação da arte sobre esse corpo, sua capacidade de aumentar a vontade de potência. A arte vem do corpo e transforma o corpo. Retomamos, assim, a discussão anterior, da vida como um transformar-se. Segundo Porpino (2018, p. 61), a arte é “uma possibilidade de manifestar o corpóreo, o sensível, o estético; dimensões estas negligenciadas ou tidas como menos importantes no pensamento educacional do ocidente, marcado pela forte priorização do racional em detrimento da sensibilidade”. Dessa maneira, a compreensão da relação entre arte e corpo nos coloca em contato direto com a dimensão afetiva e sensível da vida e permite discutir ainda mais de perto a noção de corporeidade. Se a unidade do corpo está relacionada com a sensibilidade e pluralidade, a estética – e a arte – seriam capazes de expressar essa plenitude e relação conceitual.

Nesse sentido, o corpo é ao mesmo tempo expressão da existência humana e sujeito da percepção, artista e público, fazedor e receptor. O ser humano é parte de um mundo que o constrói e é construído por ele. Ao mesmo tempo, o mundo é o ser e o ser é o mundo, é o que significa e o que dá significado.

O corpo cênico, ou seja, que está presente num momento estético e/ou espetacular, seja como artista ou como apreciador, é “o corpo da sensorialidade aberta e conectiva” (Fabião, 2010, p. 322). Nesse contexto da arte, há uma atenção dedicada especialmente a si, aos outros e ao mundo. O diálogo das múltiplas dualidades do corpo se intensifica e essa convivência consigo e com o outro nos carrega à questão da corporeidade.

Seja no brincar cotidiano ou em um momento restrito de um espetáculo, os corpos expressam seus gestos momentâneos, que em suas efemeridades envolvem-se, dialogam com outros muitos sentidos emergentes dos gestos vividos anteriormente na convivência com outros corpos. Os corpos brincam, choram, desesperam-se, entusiasmam-se, dançam. Um imbricamento entre múltiplos momentos vividos, que fazem de alguém um ser humano idiossincrático, porém uma idiossincrasia que só pode ser gerada na convivência. (Porpino, 2018, p. 42)

De acordo com Abbagnano (1998), o termo arte foi utilizado durante muito tempo desde Platão para se referir a qualquer atividade humana, incluindo ciência, poesia, política, guerra, medicina, respeito e justiça. Mais tarde, Immanuel Kant entenderia a arte como produção no campo da estética e essa, a estética, por sua vez, partiria da relação entre ser humano e natureza. A arte, então, seria expressão e produção de sentidos a partir de relações entre corpos e o mundo.

Vale destacar que, com esse entendimento, a arte não representa unicamente a expressão do artista, mas o seu significado seria tão uno e múltiplo quanto a compreensão do corpo. A obra materializada e as interpretações imateriais atribuídas a ela também constituiriam uma tensão, uma dualidade. Podemos pensar sobre essa não fragmentação a partir da ideia de corporeidade da arte. Nesse sentido, tanto sobre o aspecto relacional entre corpos e mundo, quanto sobre a noção de unidade múltipla, a arte possui corporeidade.

O estado cênico/estético intensifica a relação transformadora corpo-mundo (Fabião, 2010) e nos aproxima da nossa “essência complexa, simultaneamente polissêmica, polimórfica e polifônica, fundada na diversidade e na coexistência dos vários momentos vividos” (Porpino, 2018, p. 74), ou seja, da nossa subjetividade. Manifestações artísticas geram atrito entre as tensões internas à corporeidade e, ao mesmo tempo, expressam a unidade inerente a ela.

Se a arte possui corporeidade, podemos refletir sobre a corporeidade de manifestações artísticas específicas. Porpino (2018), enquanto pesquisadora da dança, aponta que, através dessa arte, muitos seres humanos expressam a maleabilidade criativa das suas existências, sua singularidade e pluralidade. Na compreensão da corporeidade, o corpo não se reduz a um único aspecto ou sentido e, da mesma forma, a arte – nesse caso, a dança – comporta vários sentidos e existências simultâneas.

Na música não seria diferente, pois uma performance musical comporta vários aspectos da existência humana, vários tipos de linguagem, várias formas de relação entre corpos e com o mundo. A própria divisão entre música sagrada e profana, popular e erudita é consequência da dicotomia corpo-mente e seria uma das tensões latentes à corporeidade da música. Ainda que tenha a dança como principal objeto de estudo, Porpino (2018) também discute sobre a música para entender o sentido dessa corporeidade e reflete sobre a sensibilidade corpórea da recepção de uma música, que também é intrínseca ao artista que a produz. E mais, quando falamos em uma performance musical ao vivo, as discussões sobre corporeidade da dança se aplicam muito bem ao cantor, pois esse também se comunica por meio de gestos e movimentos corporais em uma canção.

Vivenciar esse paradoxo de significados entre tristezas e alegrias, que inseparavelmente nos vêm à percepção, é tornar a música tão corporal quanto uma dança parece sê-lo. Não ouvimos a música com os ouvidos, mas com todo o corpo; é o corpo em sua plenitude que se torna sensível e repleto de música, move-se em direção a uma nova criação e faz o pensamento alçar os voos mais inusitados. Tal experiência nos faz tomar consciência do real sentido do termo corporeidade, um sentido que é tão corporal quanto, ou melhor, mais corporal do que o significado que a própria palavra corporeidade possa expressar. (Porpino, 2018, p. 63)

O músico, compositor e ensaísta José Miguel Wisnik, no primeiro capítulo de seu livro “O som e o sentido: uma outra história das músicas” (1989), usa a metáfora corporal para explicar questões musicais, inclusive características técnicas dessa arte. Segundo ele, essa compreensão corpórea da música parte do princípio de que som é onda e corpos vibram com essas frequências. A captação da música se dá, de fato, através dos ouvidos e a decodificação, através do cérebro, que lhe confere sentido. Mas todo o organismo está envolvido na sensação da música, pois “os sons são emissões pulsantes, que são por sua vez interpretadas segundo os pulsos corporais, somáticos e psíquicos. As músicas se fazem nesse ligamento em que diferentes frequências se combinam e se interpretam porque se interpenetram” (p. 20). O autor fala do “complexo corpo/mente” como o preceptor e medidor das frequências (p. 19). Assim sendo, a recepção – e também o fazer musical – estariam intimamente relacionados com o corpo, em sua noção de totalidade.

Dessa maneira, a experiência estética é evidentemente corporal, pois a criação, manifestação, identificação e significação acontecem no corpo. Segundo Eleonora Fabião (2010), mais do que expressar, o artista vibra num estado de fluxo. O corpo estético, de acordo com ela, não seria um sólido, mas sim uma membrana vibrátil, numa profundidade que cria o

entrelaçamento das dicotomias que o permeiam. Aqui, a autora relaciona sua ideia de corporeidade com o termo corpo vibrátil de Suely Rolnik, que seria o corpo “sensível aos efeitos da agitada movimentação dos fluxos ambientais que nos atravessam” (Rolnik, 2015, p. 104). Seria uma noção de tremular contínuo, oscilação entre as dicotomias que compõem o ser, vida e morte, material e imaterial, liberdade e aprisionamento. No limite, essa noção está relacionada com um vibrar entre o ser e não ser.

Relacionando essa conceituação de corpo vibrátil de Rolnik com a corporeidade musical analisada por Wisnik, é possível perceber uma expressiva intimidade entre a música e a oscilação do ser. Afinal, o que é a música senão um conjunto de vibrações, de frequências, de ondas e de corpos que vibram com essas ondulações sonoras? O corpo, quando exposto à arte, percebe sua profundidade, sua simples complexidade e, em crise, no melhor sentido da palavra, vibra. “A cena exacerba a condição vibrátil do corpo. Porque hiper-atento, o corpo cênico torna-se radicalmente permeável. Contra a ideia de corpos autônomos, rígidos, acabados, o corpo cênico se (in)define como campo e cambiante” (Fabião, 2010, p. 322).

O corpo de quem experiencia arte não seria, portanto, um simples receptor ou recipiente. Merleau-Ponty (1992 *apud* Fabião, 2010) descreve o corpo como tecido conectivo; da mesma maneira, o mundo também seria composto desse tecido; e o palco, que numa cena performática une esses tecidos, seria a conectividade da conectividade. O palco seria, ao mesmo tempo, corpo e mundo. Essa relação torna-se cartográfica e rizomática na medida em que explora inter-relações e nós entre esses múltiplos tecidos. Rogério Haesbaert e Glauco Bruce (2002) falam sobre a desterritorialização como processo necessário para a criação e para uma compreensão cartográfica de um fenômeno. E, ao entender o corpo estético como corpo vibrátil, estamos justamente compreendendo-o num processo de constante desterritorialização e reterritorialização, num constante devir de perder-se e encontrar-se.

O corpo em si seria um território, que é colonizado pela arte e se decolonializa também por meio dela. É transformado e transformador. “Desígnio do corpo, estar atado ao mundo. Desígnio da dança, estar atada ao corpo” (Porpino, 2018, p. 4). O mesmo vale para a música, enquanto arte que parte do corpo e para o corpo, criação do mundo e transformadora do mundo. A experiência estética é uma exploração de territórios e é marcada pela coexistência entre múltiplas dualidades: sujeito e objeto, material e imaterial, interioridade e exterioridade etc. Porpino (2018, p. 86) descreve essa relação como uma “contaminação afetiva”, que leva o ser a

territórios ainda desconhecidos e o transforma. Nessa direção cartográfica, territorial e rizomática, a cena em si também seria território, espaço, sistema e processo simultaneamente. A cena não acontece somente no palco, enquanto lugar físico ou simbólico, mas sim entre corpos, entre artista e plateia, entre presenças, entre corporeidades (Fabião, 2010, p. 323).

Por isso, ao propor o termo corpóreo-musical, me refiro a algo rizomático, que percebe a noção de corporeidade complexa e dialógica com a vibratibilidade da música e do palco. Trata-se de uma tentativa para territorializar a multiplicidade e singularidade intrínseca à corporeidade da música. Tanto o corpo-artista quanto o corpo-público são abarcados por esse termo, pois ambos são criadores da cena estética, do objeto artístico e da autocriação. Isso posto, passemos a refletir sobre a corporeidade específica do cantor e de seu público, as relações e disjunções que os conectam.

4.1 DO PÚBLICO

Na relação entre público e obra de arte, como visto, existe uma autopercepção e uma autointerpretação. O mesmo acontece na relação do público para com uma performance musical, de forma que o encontro presencial desses corpos é o que cria a experiência única vivenciada. A experiência estética é caracterizada pela comunicação corporal entre os seres presentes naquele espaço (Porpino, 2018).

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

Ao presenciar um espetáculo cênico, o público sente-o corporalmente, percebe essa história invisível e indivisível escrita em simultaneidade com outros corpos. Existe uma troca constante entre artista e plateia – e por isso, uma constante comunicação – que os entrelaça e cria a ideia de reciprocidade, num constante fluxo de dar e receber (Porpino, 2018). É a partir dessa ideia que o espetáculo, show ou performance ganha caráter de linguagem, de transmissão de mensagens, ou melhor, de troca comunicacional. Rolnik (2015) enfatiza que a experiência nesse

contexto é marcada pela possibilidade de transmissão, pela amplificação da subjetividade do receptor, pela aproximação com o corpo vibrátil e pela conexão criativa. É composta e intensificada a ideia de unidade entre os corpos daquela cena.

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

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

Toda contemplação artística desperta um sentido corporal impossível de descrever em sua real profundidade e amplitude (Porpino, 2018, p. 66). Tomemos como exemplo a icônica performance da canção “*Love of my Life*” da banda britânica Queen no Rock in Rio de 1985³: nunca, nenhuma descrição – ou mesmo representação audiovisual – será capaz de captar a potência sensível da troca corporal entre o público, o cantor Freddie Mercury e demais corpos-mundos que participaram daquela experiência. Aliás, que formaram aquela experiência. Todas as vozes das pessoas presentes se levantaram juntas, numa só voz, num só corpo, expressando toda a sensibilidade intrínseca à performance que presenciaram. E o cantor, que gesticula como maestro daquele enorme coro, atua como guia, não como impositor, e também experiencia aquele momento único.

³ Trecho disponível no Youtube oficial do Rock in Rio: <https://www.youtube.com/watch?v=Rauz5mvzVyo>. Acesso em 10 de outubro de 2023.

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

No processo de instrumentalização do corpo, o qual é intensificado na sociedade contemporânea, existe uma tendência a percebê-lo como objeto. Hoje, muitas pessoas não reconhecem sua corporeidade, nem enxergam a corporeidade do outro. Por isso, a fim de compreender a percepção artística e experiência estética, é preciso discutir antes sobre nossa própria existência, multiplicidade e complexidade. Paradoxalmente, a percepção artística é uma das formas mais eficazes de compreender-se e transformar-se. Ao mesmo tempo que depende da corporeidade, cria-a e intensifica-a.

A percepção, além disso, estaria relacionada à memória do indivíduo que percebe, que por sua vez é fator condicionante de sua subjetividade. Segundo a psicanálise, a memória é um aspecto subjetivo, mutável e tem seus alicerces nos diferentes arranjos das vias associativas (Paiva, 2016). Seria algo em movimento – e aqui podemos até mesmo criar uma relação com a ideia de vibratilidade do corpo –, que parte de associações e relações, com combinações móveis e, não, algo estático. Seria, portanto, afetada por novas percepções a todo momento, passando por novos arranjos e gerando novos entendimentos. Toda percepção estaria imersa em relações sociais, espaciais, temporais, culturais e subjetivas (Motta, 2005). E a memória, enquanto formadora das individualidades, é fator determinante na percepção de um sujeito sobre uma performance artística. Suas recordações e sua capacidade associativa relacionada a elas completam os dados experienciados e lhes conferem sentido e sensibilidade.

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

O corpo, que não deve ser separado da mente na discussão sobre compreensão e percepção, é tomado por uma sensação intensa quando vive uma experiência estética. Existe um entusiasmo na apreciação de um espetáculo – que pode gerar diferentes sentimentos, aqui não estamos considerando o juízo de gosto – e uma comoção do público, que entrelaçado ao acontecimento, também é criador. O perceber parte da conexão com o artista no palco, que nesse caso é o cantor, e o sentido provém da própria subjetividade do público. Existe um arrebatamento imediato do sentido e este é o responsável pelo surgimento dos “múltiplos e infundáveis horizontes de interpretação” (Porpino, 2018, p. 51).

A noção de corporeidade é tão presente no público quanto no artista, por isso essa discussão se faz tão necessária. E mais, é preciso entender que o público não atua como receptor nessa troca comunicacional performática: na comunicação corpóreo-musical, todo o corpo-mundo atua como produtor de significados e como significante simultaneamente. Não se trata de acompanhar um espetáculo com os olhos, pois todo o corpo do público se envolve e se entrelaça na cena. Segundo Aguiar (2005), o público percebe sons, tempos fortes, harmonias – e aqui acrescento, gestos e movimentos – como um todo, de forma que a percepção da música pode ser relacionada à linguagem, numa elaboração de discurso e compreensão do mesmo.

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

4.2 DO CANTOR

Passemos, então, à discussão sobre a corporeidade do cantor, do artista que performa no palco. Como se dá a relação entre ele e o público? Entre ele e a performance que produz? Partindo do conceito de reversibilidade de Merleau-Ponty (1999), o corpo se torna visível ao mesmo tempo que vê, toca ao mesmo tempo em que é tocado, de forma que toda interação entre corpos tem uma ida e vinda, um dar e receber simultâneos. Mesmo acima do palco, em sua relação com os outros corpos na cena, o cantor realiza uma troca com o público, instrumentistas

e técnicos. E essa comunicação segue a linha discutida, em que não há receptores ou emissores puros, todos atuam conforme o princípio da reversibilidade.

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

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

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

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

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

Vale destacar que nunca duas interpretações serão iguais, por mais semelhantes que sejam as intenções do intérprete. A corporeidade de cada artista gera uma subjetividade única, a sua própria perspectiva, seu território (Laboissière, 2004), suas propostas de desterritorialização e reterritorialização. A leitura poética dada por um cantor que interpreta uma obra musical cria um momento exclusivo, numa expressão única, num instante irrepitível. Ainda que o mesmo cantor cante a mesma obra, no mesmo espaço, com os mesmos instrumentistas, a relação entre espaço-tempo e corpos-mundo será outra e a performance será outra. A todo momento nos transformamos e, nesse contínuo devir, nunca se vive o exato momento outra vez. Estejamos lembrados da ideia de que a vida é transformar-se. Nunca somos os mesmos, nem nossas criações.

A pesquisadora e musicista Marília Laboissière descreve o intérprete como um indivíduo com vivências socioculturais, que possui sua própria subjetividade e sensibilidade, e o entende como um comunicador, que atua como um meio entre público e obra. “A interpretação musical é mediação, é acontecimento entre a obra e o sujeito que, como ser cultural, sensível e consciente, percebe a matéria significativa e lhe dá uma forma” (Laboissière, 2004, p. 9). Azevedo (2013, p. 187), na mesma linha, pontua que os gestos do cantor produzem texto com significado e descreve que “os corpos presentes no palco funcionam, em si, como matrizes geradoras de uma escritura audiovisual”.

Segundo esses autores, um gesto materializado por um cantor carrega significados e comunicação, criando um jogo com processos de significação relacionados à subjetividade de cada ator do processo. A obra é compreendida pelo ouvinte a partir de suas vivências, seu

imaginário e a experiência proporcionada pelo intérprete, que por sua vez performa com gestos e emoções trazidos de sua própria sensibilidade e percepção da obra produzida por um compositor, o qual escreveu a obra artística a partir da sua própria visão de mundo. É preciso que o cantor entenda o que está dizendo, “uma vez que, se há um texto escolhido pelo compositor, o seu sentido deverá ser decodificado pelo intérprete e, em condições ideais, pelo ouvinte também” (Aguiar, 2005, p. 127).

Machado, ancorado em seu orientador Castro (2020), fala de sua experiência enquanto cantor e pesquisador de música e explica que, em aulas de conhecimento corporal, cantores são incentivados a pensar em imagens norteadoras da mensagem que desejam passar em uma performance. São, segundo ele, signos bastante concretos, como árvore, cachoeira, água e sangue. Ele discute a transmissão de uma mensagem estética – mais do que uma mensagem com intenção comunicacional – e, segundo ele, tal transmissão adquire poder a partir da inseparabilidade do corpo, alma e voz do cantor.

A respeito da exploração do corpo-artista, entendendo-o como único e produtor de performances que nunca se repetem, Fabião (2010) fala da indissociabilidade entre três forças componentes do ser humano: memória, imaginação e atualidade. Como vimos, a memória para a psicanálise é subjetiva, mutável e de base associativa. A imaginação, por sua vez, estaria ligada com a capacidade criativa do ser, latente e mais profunda do que a memória, ainda que a use muitas vezes como guia. A atualidade, nesse sentido, tem relação com a verdade, numa contraposição entre a ficção criada pela imaginação e a realidade que se apresenta no presente. A unicidade da performance do cantor estaria também ligada, portanto, com a não-fragmentação entre realidade e ficção, entre atualidade e imaginação, que por sua vez não podem ser separadas da memória, base da subjetividade do ser e administradora dos dois polos dessa dicotomia.

Em cena, a corporeidade do cantor é determinante em sua performance. Segundo Yan Machado e Rodrigo Castro (2020), toda a expressividade em sua voz está intimamente ligada a dois importantes fatores: seu corpo, entendido aqui no sentido mais amplo, que não separa alma, corpo físico e voz; sua propriocepção, que é a percepção de si em relação ao espaço e, acrescento, ao tempo. Para projetar sua voz e sua intencionalidade naquele instante, o cantor parte do seu corpo como unidade inseparável e utiliza sua voz como extensão do corpo para explorar o espaço, possibilidades de orientação, de projeção, naquele instante específico e único. Mais do que isso, todas essas dimensões se tornam uma só quando as observamos pelo prisma da

corporeidade, da compreensão do todo corpo-mundo. “No palco, assim como na filosofia de Merleau-Ponty, o sujeito não possui um corpo, mas é corpo; o mundo não é ocupado pelo corpo, é uma de suas dimensões” (Fabião, 2010, p. 323).

De acordo com Rolnik (2015), a subjetivação do artista permite que esse perceba as diferenças que compõem seu corpo e se torne íntimo em relação a elas. É a partir dessa intimidade que o corpo cênico experiencia espaço e tempo potencializados, ao mesmo tempo em que é o responsável por essa potencialização (Fabião, 2010). Essa investigação das dimensões que formam o mundo e formam a si mesmo é fundamental na construção performática do artista em cena e, conseqüentemente, para o cantor. Segundo Fabião (2010), o corpo seria fluido e matriz do espaço-tempo cênico – sendo o fluxo, a instantaneidade, a multiplicidade e dicotomia transeunte dentro do ser características fundamentais desse corpo. O fluxo, diz a autora, cria uma nova dimensão temporal: o presente do presente. Essa dimensão levaria o corpo do artista a uma presença potencializada no instante da atualidade, amplificando seu poder transformador e, acrescento, intensificando a unicidade do momento.

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

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

5. REPERTÓRIO [MÚSICA POPULAR]

Para abrir esse capítulo, gostaria de discutir minha escolha por utilizar a terminologia música popular e música erudita. Embora alguns autores sejam contra o uso dessa noção, especialmente o conceito de música erudita, como Richard Taruskin (2009), optei por manter meu trabalho com os mesmos nomes que são utilizados pela Escola de Música de Brasília, meu objeto de estudo. De forma alguma minha intenção é reforçar algum tipo de hierarquização ou superioridade da música erudita frente à popular, como era a intenção da burguesia que emplacou essa nomenclatura no Brasil dos anos 1920, a Belle Époque brasileira (Lima, 2017). Muito pelo contrário, almejo problematizar e tensionar essa relação e imaginário antiquados. Assim, escolho esses termos para traduzir a separação dos núcleos e suas respectivas estéticas dentro da EMB.

Refleti sobre outras opções, que não contemplaram a totalidade do meu objeto e não permitiriam uma compreensão completa da problematização necessária. No livro “*Sound and Vision*” (Frith, Goodwin e Grossberg, 1993), por exemplo, os termos *outsider* e *mainstream* são utilizados para diferenciar os artistas e movimentos que operam fora das normas convencionais da indústria cultural e aqueles que estão dentro dessas normas. Esse autor usa *outsider* para se referir à arte que vai contra expectativas tradicionais, que pode trazer inovações ou perspectivas diferentes e que não são amplamente reconhecidas. Por outro lado, *mainstream* seria o termo que designa as produções amplamente aceitas e promovidas pela indústria cultural.

Na mesma linha, Howard Becker (2008), em seu livro *Outsiders*, define *outsider* como grupo marginalizado que desafia as normas sociais ou culturais estabelecidas. No campo da música, o autor faz referência a músicos do jazz, como Charlie Parker, e do rock, como Elvis Presley e bandas de punk, como exemplos de artistas que desafiaram as normas da época e se tornaram figuras emblemáticas de resistência. Entretanto, é nítido que a definição de *outsider* varia consideravelmente em relação ao contexto social em que aquela produção está inserida. Hoje, por exemplo, Elvis Presley é considerado *mainstream*.

Não que a categorização entre música popular e erudita seja imutável. Veremos, mais adiante, que, no final da década de 1920, Mário de Andrade (1972) se referia a Heitor Villa-Lobos para exemplificar técnicas de música popular brasileira. Não há dúvidas de que hoje ele seria considerado um compositor erudito. Contudo, considerando o contexto do meu objeto de

pesquisa, não acredito que *mainstream* e *outsider* contemplem a relação complexa entre música popular e erudita que toma lugar nas disputas dentro da EMB. Lá, a música erudita parece ser mais valorizada e receber mais recursos, o que seriam características da categoria *mainstream*, mas certamente não performa canções amplamente conhecidas e comercializadas no contexto atual. Pelo contrário, a ideia de superioridade da música erudita no ambiente da escola seria devido a uma exclusividade, por ser objeto de apreciação de um público seletivo e formar músicos mais competentes. De forma alguma essas justificativas da última frase são fatos, mas parecem corresponder à mentalidade de alguns professores que atuam na EMB há mais tempo, o que gera a disputa de poder interna à escola entre os núcleos de música erudita e popular.

Por outro lado, alguns gêneros de música mais comerciais da atualidade, como sertanejo e funk, não são estudados como estilos obrigatórios do curso técnico de canto popular. Sequer são citados entre os gêneros que a EMB enumera num documento oficial como componentes da música popular: “jazz, MPB, blues, xote, baião, samba, choro, moda de viola, rock, pop, entre outros” (CEP/Escola de Música de Brasília, 2019, p. 40). Ou seja, tomando como base minha pesquisa empírica no campo e os gêneros enumerados neste documento, sertanejo, pop, RAP e funk carioca seriam exemplos de gêneros outsiders no contexto da Escola de Música de Brasília. Se e quando esses estilos são performados na escola, quebram normas e paradigmas existentes naquele ambiente.

Existem gêneros e canções que se adequam às concepções de Frith, Goodwin e Grossberg (1993) e Becker (2008) que categorizam aquilo que é *outsider* em uma determinada sociedade. Esses gêneros são frequentemente marginalizados no ambiente da EMB, seja em salas de aula – onde o aluno é guiado pelo professor, que tem autonomia para apoiar o estudo de determinada canção ou não – ou nos palcos – onde a relação de poderes intrínsecos à dinâmica da escola já se mostra latente e muitos alunos, já com seus corpos domesticados (Foucault, 1996) pelas normas daquele ambiente, não se sentem à vontade para apresentar essas canções. Na minha percepção, existiria a seguinte divisão interna à EMB (Figura 9) e é a que optei por utilizar neste trabalho.

Figura 9: Representação da categorização musical mapeada na EMB



Fonte: A autora, 2024.

Nessa noção, a música erudita ainda é privilegiada e centralizada no ambiente da escola, tanto pela concepção burguesa de que essa categoria representa exclusividade e superioridade, quanto pela questão histórica de ter sido o único tipo de música ensinado na EMB por décadas. O círculo seguinte do diagrama representa a música popular, que não está tão centralizada nas disputas de poder internas à escola, mas que já possui certa valorização e está cada vez mais ganhando espaço – física e metaforicamente. Nessa esfera, encontram-se os gêneros populares bem-vistos pelos professores e pessoas que detém poder político e social na escola, como aqueles citados pelo documento oficial. Por fora do diagrama, marginalizada, está a categoria *outsider*, aquela que, nos termos de Frith, Goodwin e Grossberg (1993), vai contra as expectativas tradicionais e normas sociais vigentes naquele contexto. Seriam *outsiders* os demais gêneros de música popular, como o pop, sertanejo, funk e RAP.

Uma vez justificada minha escolha terminológica, precisamos compreender qual seria então a diferença entre música erudita e popular. Pitanga (2021) explica que é preciso não cair na errônea noção de que música popular é aquela que faz sucesso, que possui muita popularidade comercial. Embora dois dos cinco estudantes de canto popular entrevistados tenham mencionado essa noção quando questionados sobre o que entendem como música popular, não é possível reduzir essa categorização somente ao sucesso comercial. Segundo o autor, fazer essa redução seria um risco.

Contudo, delinear essa separação é mesmo uma árdua tarefa. Janotti Júnior e Sá (2019) discutem sobre como a noção de gênero musical na atualidade por si só já é bastante complexa. Os autores pontuam que essa categorização é importante enquanto mediadora do processo de fruição da música – e no caso da EMB, de estudo da música –, pois reflete expectativas e convenções que orientam as escolhas de cada indivíduo no cenário musical. Ou seja, no ambiente do meu objeto de pesquisa, é importante para que o cantor saiba o que o espera ao longo daquele curso. Mas, além de apontar a importância de uma categorização, esses autores também discutem que essa não pode ser tomada como definitiva e imutável, já que a noção de separação e/ou agrupamento supõe conflitos, negociações e rearranjos sucessivos. Assim sendo, não só será difícil nomear a diferença entre música erudita e popular, como também é preciso saber que essa distinção não é invariável.

Segundo Oliveira (2011), essa distinção entre popular e erudito teve origem em função das tensões da sociedade burguesa, que buscava a exclusividade e intencionava tornar a cultura erudita um universo estranho e inacessível às classes com menor poder aquisitivo. A autora explica que o maior consenso na comunidade acadêmica é considerar a música erudita como aquilo que se chama música de concerto e música popular como o produto de uma cultura urbana e massificada, que, para a maioria dos autores, também pode abranger canções folclóricas. A respeito disso, Oliven (1984) pontua ainda que, como fruto da burguesia, essa categorização e segregação é fruto de uma sociedade que tem o capitalismo como modo de produção hegemônico.

Também Blonberg (2011) explica que há uma separação formal dessas categorias na literatura acadêmica ao longo do século XX. Esse autor, porém, identificou que existem três separações: a música popular se referiria somente à música urbana e a música folclórica abarcaria a produção de origem rural. Existindo sempre, segundo o pesquisador, o tensionamento entre música popular e erudita, que coexistiam nos ambientes urbanos e eram frequentemente tensionadas.

Para o autor frankfurtiano Theodor Adorno (1986, p. 115), a diferença entre a música popular e a “música séria” seria a standardização. Ele entende que a música popular é padronizada, com uma estrutura standardizada, que cria reflexos pré-condicionados no público e facilita a comercialização daquela canção. Por outro lado, diz o autor, a música séria – que aqui

entendemos como música erudita – seria mais sofisticada, menos acessível e de maior qualidade expressiva.

Pitanga (2021, p. 20) explica que a música popular e suas variadas formas de compreensão nem sempre existiram. Seriam “objetos que surgem a partir do momento em que recebem seu nome”. Trata-se de uma nomenclatura dada por aqueles que estão no poder, para distinguir o que eles produzem da cultura criada pelas minorias. Provavelmente por isso, Adorno, que cresceu numa família classe média-alta na Alemanha, teve uma formação privilegiada nas melhores instituições da Europa e trabalhou em universidades renomadas, refere-se à categoria oposta à música popular como música séria, como aquela que é realmente digna de atenção. Esse filósofo escreveu esse pensamento baseado na noção com a qual estava familiarizado, com a percepção que a classe na qual estava inserido tinha sobre a música popular.

Ainda sobre as ideias de Adorno, mas numa visão bastante menos pessimista, Baia (2011, p. 82) baseia-se no entendimento de Wisnik para analisar que “a má vontade de Theodor Adorno para com a música popular não poderia ser transposta para pensar a música do Brasil, devido às suas especificidades”. Para analisar essa categoria no Brasil é preciso considerar os elementos sonoros e não sonoros, abarcar as relações socioculturais envolvidas (Janotti Júnior e Sá, 2019), e não somente a estrutura que pode ser padronizada, e nem sempre é, pela indústria cultural e normas vigentes. Portanto, o próximo tópico discute a noção, formação e concepção da música popular no país, tendo em vista que não somente conceitos estruturais e sonoros definem a música ou cultura popular brasileira.

5.1 NO BRASIL

A música popular no Brasil é uma representação palpável da pluralidade e hibridismo que marcam a cultura do país. Em seu “Ensaio Sobre a Música Brasileira”, publicado pela primeira vez em 1928, o escritor modernista Mário de Andrade (1972, p. 7) afirma que “a música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora”. Ele considera que a música popular seria a melhor forma de perceber as características e elementos próprios da cultura nacional. Ainda que a frase do autor seja bastante forte, a meu ver, existe uma verdade na medida em que a música popular do Brasil é um exemplo de corporificação da miscigenação característica do país. Nossa cultura é marcada por características próprias e específicas daqui, um tipo de brasilidade latente (Baia, 2011).

Segundo Carvalho (2015, p. 11), o Brasil é uma “cultura de pluralidades”, em que é possível identificar uma miscigenação das culturas indígenas, africanas e europeias. País heterogêneo, a riqueza cultural e criativa da música popular brasileira advém dessa miscigenação. Essas características e elementos próprios da cultura nacional, a que se referiam Andrade e Baia, seriam resultado das misturas entre as três diferentes culturas que coexistiram desde a colonização do Brasil. Sim, uma coexistência bastante violenta, marcada pelo processo de exploração, dominação, extermínio de povos e costumes nativos, escravização de povos africanos, e outras tantas brutalidades. Mas que foram, indubitavelmente, a base da multiculturalidade do Brasil de hoje. A síncope, por exemplo, seria uma herança da matriz africana (Carvalho, 2015; Vilas, 2019; Andrade, 1972). Essa figura rítmica, que dá nome à execução de uma nota ou batida no tempo fraco prolongada para o tempo forte seguinte, foi base para diversos gêneros musicais autenticamente brasileiros.

Peço licença para também contribuir nessa reflexão com aprendizados que tive na disciplina História da Música Popular, que cursei no meu primeiro semestre do curso técnico de canto popular da EMB. Acredito que esses aprendizados terão serventia dupla: tanto para compreender aspectos da música popular brasileira a partir do conteúdo em si como para analisar que tipo de ensinamentos foram passados sobre a temática numa disciplina ambientada no meu objeto de pesquisa. Assim, trago como exemplo da matriz africana na música brasileira a explicação da origem da palavra samba, que estudei nessas aulas: Samba seria derivado do termo semba, que em Bantu quer dizer umbigo. No continente africano, era comum que grupos se reunissem em roda para cantar e dançar, onde, após uma apresentação no centro da roda, era preciso convidar a pessoa seguinte com um toque de umbigo, pela dança semba.

Consigo também perceber essa herança dos povos africanos e indígenas na terminologia – e posicionamento físico – que utilizamos até hoje quando falamos em roda de samba, choro ou pagode. Essa relação circular entre os que tocam, cantam e apreciam cria uma noção de igualdade, proximidade, muito diferente do posicionamento dos teatros e palcos europeus, nos quais o artista fica num espaço elevado, quase como se dissesse ser superior àqueles que o assistem. Esse posicionamento europeu parece ser reflexo da supervalorização da aura da obra de arte, nos termos de Walter Benjamin (1987).

As três matrizes, devido aos processos migratórios do período colonial, têm influências diretas e indiretas nos processos formativos e criativos da cultura brasileira até os dias atuais

(Pitanga, 2021; Andrade, 1972). Os ritmos sincopados da música africana, a música erudita e instrumentos formais europeus, e os cantos religiosos e ritmados da cultura indígena foram importantes na formação da música que hoje reconhecemos como brasileira.

Participante importante do movimento da semana de arte moderna de 22, Andrade (1972) conta que escutou muitos conselhos de europeus que diziam para buscar elementos indígenas para a construção de uma cultura realmente brasileira, pois somente eles seriam legítimos brasileiros. O autor considera essa sugestão repleta de problemas sociológicos, étnicos, psicológicos e estéticos, já que, em última análise, toda produção cultural advém de alguma mistura e influência externa.

Se fosse nacional só o que é ameríndio, também os italianos não podiam empregar o órgão que é egípcio, o violino que é árabe, o cantochão que é grecoebraico, a polifonia que é nórdica, anglo-saxônica flamenga e o diabo. Os franceses não podiam usar a ópera que é italiana e muito menos a forma-de-sonata que é alemã. E como todos os povos da Europa são produto de migrações pré-históricas se conclui que não existe arte européia... (Andrade, 1972, p. 3)

Ainda, é importante refletir sobre como essas particularidades e miscigenações próprias do Brasil tornam não só difícil discutir o que é música popular brasileira, mas também necessário pensar nomenclaturas específicas para os gêneros aqui criados. Segundo Janotti Júnior e Sá (2019), no início, muitos estudiosos e músicos utilizavam nomenclaturas estrangeiras para categorizar os gêneros musicais brasileiros, mas logo viram a necessidade de considerar as territorialidades e singularidades da produção, consumo, circulação e apropriação de música no Brasil. A música popular no país teria uma interseção social e riqueza artesanal que tornaria muito difícil a classificação tradicional e mesmo a divisão clássica entre erudito e popular (Baia, 2011).

Passemos então a um breve histórico da música popular no Brasil, considerando os principais movimentos e gêneros musicais brasileiros. Aqui, utilizo como fio guia os ensinamentos que tive nas aulas de História da Música Popular, pelos mesmos motivos já explicitados. Inicialmente, começamos discutindo a relação e miscigenação das culturas indígena, europeia e africana. Até que, em meados do século XVIII, surge a primeira dança/música tipicamente brasileira: o Lundu. Esse seria um dos primeiros casos de globalização em relação à música popular moderna do ocidente (Bastos, 2007). No Brasil, o Lundu era uma dança de pares, com muita percussão, que tinha como passo característico a umbigada. Depois, em contato com outros gêneros, como a valsa e a polca, o Lundu foi se metamorfoseando para o

Maxixe e poderia, juntamente da modinha brasileira – outro gênero ritmado aqui criado –, ter dado origem ao Fado português (Bastos, 2007).

Para entender o surgimento dos gêneros musicais brasileiros, é importante analisar a história do Rio de Janeiro no período em que a metrópole foi capital do Brasil, ou seja, entre 1763 e 1960. A cidade era – e ainda hoje o é – um relevante polo cultural, pois reunia pessoas de diferentes classes, origens e gostos estéticos, o que gerou diversas misturas musicais. Tal qual entre os anos 1950 e 1970 a televisão era um artigo de luxo almejado pelas famílias ricas brasileiras, no início do século XX, o objeto de desejo dos lares cariocas era o piano. São várias as citações que denominam o Rio de Janeiro deste período como a cidade dos pianos (Barbosa, 2015). E a concentração desses instrumentos da cidade permitiu que ainda mais música fosse criada e misturada na capital.

Com a possibilidade de serem tocadas ao piano, os europeus trouxeram para o Brasil diversas danças de salão, como a Polca, a Valsa e o Schottisch, que, não tardou, misturaram-se e se interinfluenciaram com danças já existentes no Brasil, como o Lundu, o Samba e o Maxixe. O Schottisch, por exemplo, além de influenciar o choro carioca, mais tarde deu nome ao Xote, dança popular muito conhecida até hoje (Estevam Júnior e Verzoni, 2020). Aos poucos, essas danças populares que eram proibidas e mal vistas pela alta sociedade da época foram transformadas e mais aceitas pela burguesia brasileira.

Além da discussão do surgimento de gêneros musicais, é importante também destacar que, nesse mesmo período, entre o final do século XIX e os anos 1920 – a Belle Époque brasileira (Lima, 2017) –, a burguesia do país impõe a separação dos conceitos de música popular e música culta, da elite. A intenção era evitar essa miscigenação e determinar o que era digno de valor – particularmente aquilo de origem europeia – ou não. Segundo Pitanga (2021, p. 20), por diversas vezes ao longo da história brasileira o conceito de música popular assumiu uma função restritiva, “para não dizer segregacionista”.

Joaquim Antônio da Silva Callado, por exemplo, foi um flautista muito importante para a separação entre os gêneros Maxixe e Choro, mas, apesar de sua obra claramente fundir estilos europeus e populares-brasileiros, frequentemente chamava suas canções de Tangos ou Polcas, pois Maxixe e Choro eram nomes pejorativos. Chiquinha Gonzaga, também carioca, tocou com Callado no grupo Choro Carioca e, com o incentivo do flautista, começou a mesclar músicas de sua formação erudita com o Lundu, o Maxixe e outros gêneros musicais afro-brasileiros

(Carvalho, 2015). Entretanto, Chiquinha dava o nome correto às suas composições, mesmo àquelas dos gêneros ditos populares, ou seja, menosprezados pela alta sociedade da época. Ela escreveu Valsas, Polcas, Tangos, Maxixes, Lundus, Quadrilhas, Fados, Gavotas, Mazurcas, Barcarolas, Habaneras, Serenatas e até Peças Sacras.

Contudo, aqui chegamos numa discussão interessante sobre como a linha que distingue o que é erudito e popular é dinâmica e mutável, dependendo do tempo histórico. Na época, esses compositores eram rebeldes e compunham músicas mal vistas pela burguesia. Atualmente, várias de suas composições poderiam ser classificadas como peças eruditas. Mário de Andrade em seu “Ensaio Sobre Música Popular” (1972), por exemplo, utiliza frequentemente exemplos de composição de Villa-Lobos, dando a entender que, em sua época, era compreendido como músico popular. Atualmente, é considerado um renomado compositor erudito. Ernesto Nazareth, que também hoje é visto como compositor erudito, escreveu sambas, marchas carnavalescas, tangos e polcas que fundiam sua formação clássica chopiniana com a síncope da música afro-brasileira (Carvalho, 2015).

Nessa época, quem tocava choro ou samba era comumente chamado de malandro ou vadio. Surge daí a relação do imaginário do sambista malandro que perdura até hoje e, mesmo, o nome do passo de samba de gafieira denominado “malandrinho”. Mas é fato que foram gêneros muito importantes para a música brasileira, porque misturavam vários estilos da época e valorizavam o improviso. Segundo Carvalho (2015), esses dois gêneros são um exemplo máximo da miscigenação entre a cultura europeia e africana: a síncope é a base da estrutura rítmica da música africana; na música europeia, é um elemento mais frequente na melodia; no entanto, a síncope da música brasileira, aqui explicitada pelo choro e samba, é tanto rítmica quanto melódica.

Outro exemplo dessa segregação da cultura e gêneros musicais populares é a visão da burguesia e forças policiais da época de que o violão era um instrumento vinculado com a malandragem. Na edição do Jornal do Commercio do Rio de Janeiro de 17 de outubro de 1904⁴, é detalhada a prisão de um homem que tocou violão numa festa no bairro da Penha: “Houve apenas registrar uma ou outra desordem provocada por indivíduos de baixa esfera. [...] Um

⁴ Trata-se da edição número 00290 do ano 1904. Disponível na Hemeroteca Nacional em https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_09&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=8976

soldado de policia procurava prender um individuo que estava tocando violão e que não tinha cometido outro crime [sic]”.

O choro e o violão foram muito importantes para a construção do samba brasileiro. Como visto, esse gênero tinha certa ligação com o semba, que já existia na África. Vilas (2019) pontua que o semba foi um gênero musical muito importante para Angola, visto que também nasceu de uma mistura das tradições africanas com as produções europeias trazidas por colonizadores. Entretanto, diz o autor, apesar da proximidade etimológica entre samba e semba, a proximidade sonora não é imediatamente identificável. Mas, tal qual o semba surge como um gênero que espelha o “orgulho de ser angolano” (Vilas, 2019, p. 4), o samba é moldado como um gênero para representar a nacionalidade do brasileiro.

Na década de 1930, o samba gradativamente deixou de ser um gênero ritualístico ligado às camadas populares para se tornar um símbolo da identidade nacional (Carvalho, 2015). No período em que estava no poder, Getúlio Vargas pediu ajuda a Villa Lobos para eleger a música típica do Brasil. Escolhem o samba, por seu apelo popular. Diversos países “nacionalizam um gênero musical como instrumento de construção de uma unidade nacional, e de fortalecimento do poder central do Estado-nação” (Vilas, 2019, p. 8). Esse era o intuito de Vargas, que intensamente nacionalizou o samba utilizando a comunicação estatal, em especial a Rádio Nacional, para legitimar e difundir o gênero por todo o país. A busca era por reforçar a construção e o pertencimento nacional, princípios fundamentais para seu estilo político nacionalista. Assim, o samba se torna símbolo do Brasil para o exterior, com ícones que o representavam, como a cantora luso-brasileira Carmem Miranda e o personagem dos estúdios Disney Zé Carioca.

É nessa sociedade, um Brasil que exalta o samba como gênero nacional, que surge o movimento da Bossa Nova, como uma tentativa de tocar samba no piano e no violão. Esse estilo também nasce no Rio de Janeiro, com jovens de classe média que se reuniam em apartamentos da Zona Sul carioca e tocavam misturas entre samba e jazz. “Foi o clímax de diversas tentativas de modernização da nossa música popular” (Cabral, 1991, p. 29). Trata-se de um gênero criado no espaço nobre da cidade, numa vizinhança chique e praiana, o que favoreceu letras amenas e melodias serenas, como na música Garota de Ipanema, amplamente conhecida por brasileiros e estrangeiros (Janotti Júnior e Sá, 2019).

No fim dos anos 1960, mobilizando um outro estilo musical, bastante mais engajado e preocupado com causas sociais, acontece o auge dos festivais da canção. Enquanto existiu a ditadura militar no Brasil, esse novo movimento, denominado MPB – Música Popular Brasileira, era forma de manifestação e de afirmação da soberania nacional diante da “invasão cultural estrangeira, particularmente americana” (Vilas, 2019, p. 6). Diversos artistas, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Elis Regina, Milton Nascimento, Ivan Lins, Raul Seixas e Beth Carvalho foram lançados em edições desses festivais.

Mas a década de 1960, além dessa efervescência cultural e musical, foi muito marcada pela censura. Durante o período da ditadura militar no Brasil, artistas da MPB utilizaram suas canções para expor – de forma velada – as condições em que o país estava (Teixeira, Silveira e Castro, 2023). A música desses artistas funcionou como discursos de resistência e ferramenta de informação à população nesse contexto em que toda comunicação era acompanhada e censurada pelo governo. Não que a arte não sofresse censura governamental, muito pelo contrário, mas, através de seu caráter poético, podia transmitir mensagens ocultas, funcionar como instrumento de insurgência e instigar o pensamento crítico na população. O discurso trazido por essas canções, como as do disco *Tropicália* ou *Panis et Circenses* de 1968, era capaz de produzir significados que falavam diretamente à realidade do povo e que confrontavam as doutrinas hegemônicas pregadas pela ditadura militar.

Segundo Vilas (2019), a MPB⁵ foi um conceito surgido nesse período de resistência à ditadura, a qual durou de 1964 a 1985, que englobou um conjunto de músicas populares na diversidade musical do Brasil. Mais do que critérios estilísticos musicais, diz o autor, a MPB se definia por critérios históricos, políticos, sociais e contextuais. A compreensão do que é MPB foi mudando com as épocas e contextos e, hoje, inclui também canções que não necessariamente são engajadas politicamente – aqui mais um exemplo prático do dinamismo e mutabilidade das categorizações musicais.

O movimento tropicalista, na época também considerado como parte da MPB, publicou o disco já citado em 1968 e foi de grande importância para uma mais hibridização da cultura

⁵ Segundo Ribeiro (2008), a categoria MPB surgiu na década de 1960 como um projeto político, mais do que como gênero musical, em uma tentativa de forjar a identidade nacional com base na valorização da música popular. A autora considera que existiam três variantes na categoria MPB: bossa nova, música engajada e tropicália. A expressão Música Popular Brasileira ganha um sentido ideológico, pois não contempla toda e qualquer sonoridade da música urbana do Brasil. Desde então, abarca estilos musicais específicos, ainda que a determinação de que sonoridades estão incluídas ou excluídas sofra sutis variações ao longo do tempo.

popular brasileira. Também com a intenção de denunciar a situação do país, esse movimento utilizava uma grande mistura de gêneros, como rock, bossa nova, samba, baião etc, numa concepção de que a riqueza cultural era mais abrangente do que só o tradicionalismo e apego ao que era já tido como nacional (Naves, 2000). Utilizavam guitarras elétricas, aliadas a gêneros e batuques afro-brasileiros, roupas coloridas e performances cênicas exageradas com máscaras e coreografias.

Aqui, é importante abrir um parêntese para falarmos sobre a conturbada chegada da guitarra elétrica ao Brasil. Em 17 de julho de 1967, durante o 3º Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, em São Paulo, aconteceu a Marcha Contra a Guitarra Elétrica e grandes vozes da MPB, como Elis Regina, Jair Rodrigues, Gilberto Gil e Edu Lobo, iam à frente empunhando faixas (Mateus, 2023). Os apoiadores da marcha falavam em prol da preservação da música brasileira e viam o uso da guitarra elétrica como uma invasão cultural norte-americana. É em meio a um cenário de valorização do nacionalismo, com uma Bossa Nova que “singulariza pelo intimismo, pela concisão, pela racionalidade e objetividade” (Naves, 2000, p. 35) e uma MPB engajada política e socialmente por uma defesa do Brasil e sua autenticidade (Vilas, 2019), que emergiu o Tropicalismo: um movimento do exagero, que mistura elementos brasileiros com sons elétricos e psicodélicos, defendendo uma visão mais aberta e híbrida da cultura, numa “estética do excesso” (Naves, 2000, p. 38).

Além do Tropicalismo, outros grupos também foram importantes para a consolidação da guitarra elétrica como parte da música brasileira. Em meados dos anos 1960, surge a Jovem Guarda, formada por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia, que tinha como principais referências Elvis Presley e The Beatles (Mateus, 2023). Utilizavam uma linguagem musical simples e com bastante apelo comercial, o que foi relevante para estabelecer o rock como parte da cultura jovem no Brasil. Outro grupo que utilizava a guitarra elétrica nos anos 1960 foi Os Mutantes, formado por Arnaldo Baptista, Rita Lee e Sérgio Dias. Entretanto, tinham uma pegada musical bastante diferente, com uma mescla entre Rock and Roll e elementos musicais brasileiros, abrindo caminho para o hibridismo musical. Segundo prefácio escrito por Gal Costa para o Songbook de Rita Lee (Chediak, 2009), uma importante componente desse grupo, Os Mutantes tinham como características principais a criatividade, irreverência e pioneirismo.

No período pós-Tropicália, que deu espaço para uma brasilidade sem medo da mistura – mistura essa que já era sua própria raiz –, surge em Minas Gerais o movimento Clube da

Esquina. De uma sonoridade particular, difícil de ser enquadrado num só gênero, esse movimento ocorreu principalmente na década de 1970 e reuniu artistas como Milton Nascimento, Wagner Tiso, Márcio Borges, Lô Borges, Beto Guedes, Fernando Brant, Ronaldo Bastos e Toninho Horta (Nunes, 2005). Por ser um movimento de difícil categorização, acho interessante destacar que, no curso técnico de canto popular da EMB, um dos estilos estudados é chamado Música Mineira, o qual se refere especialmente ao Clube da Esquina e compositores de sonoridade próxima, como os irmãos Venturini.

Ainda na década de 1970, começa uma grande explosão de gêneros diferentes, como o rock rural de Sá e Guarabyra. Outros artistas também aparecem com sonoridades próprias, ditas por muitos autores como inclassificáveis: Novos Baianos, Secos e Molhados, Hermeto Pascoal, Belchior, entre outros. Os anos 1980, por sua vez, são muito marcados por um gênero musical específico, o rock and roll. É nessa década que surge a MTV em Nova Iorque, o que impulsiona ainda mais esse gênero musical crescente na indústria cultural global. A influência de bandas de rock dos EUA e Inglaterra impactou diversas bandas brasileiras que surgiram nesse período: Blitz, Barão Vermelho, Paralamas do Sucesso, Titãs, Ultraje a Rigor, RPM, Legião Urbana, Kid Abelha, etc. Esses são alguns dos exemplos que anotei como parte das explicações da disciplina História da Música Popular da EMB. Alguns desses nomes conheci por meio da escola, mas outros, ainda que listados dentro dessa disciplina, muitas vezes são vistos como simples demais para serem estudados nas aulas práticas lá... Mas isso é conversa para o tópico 5.3, vamos seguir. De qualquer forma, é importante destacar que mesmo nas bandas de rock brasileiro dos anos 1980, aparentemente fáceis de classificar, existia bastante hibridismo, misturas com outros gêneros, como ska, blues, reggae e mesmo alguns brasileiros, como maracatu e forró.

Nas aulas da disciplina, aprendi também que nos anos 1990 os três principais gêneros que fizeram sucesso comercialmente no Brasil foram o Sertanejo, Axé e Pagode. Nesse período também se desenvolve o RAP brasileiro, um movimento engajado política e socialmente que surge principalmente em São Paulo. Paralelamente, o funk carioca, no Rio de Janeiro, priorizava composições originais, deixava de ser apenas fruto de remixagens e ganhava visibilidade nacional (Janotti Júnior e Sá, 2019). Esses dois últimos gêneros são comumente criticados como música “de baixa qualidade” por muitos especialistas em música e consumidores, da época e atuais (Janotti Júnior e Sá, 2019, p. 133). Aqui, abro novamente um parêntese para uma percepção pessoal relevante sobre meu objeto de pesquisa: apesar de não estudar esses gêneros

nas aulas práticas de canto, ao fazer o levantamento para essa pesquisa de dissertação, percebi que os estudei teoricamente dentro de uma disciplina da EMB. Isso indica que pode haver um movimento em direção a maior pluralidade de gêneros dentro da escola, como sugerem alguns dos professores entrevistados. Discutiremos mais à frente.

A partir dos anos 2000, o advento da internet e das plataformas digitais, bem como o acesso a equipamentos de edição de áudio e técnicas de gravação facilitadas, alteraram a forma de consumo e produção musical no Brasil. Bandas e artistas independentes passam a lançar suas próprias músicas online, sem necessariamente possuírem contratos com gravadoras, por meio de plataformas como Youtube, Spotify e Deezer. Galetta (2014) discute em seu trabalho o impacto da cultura digital emergente sobre as relações entre criadores de música na contemporaneidade e as tradições musicais. O autor conclui que esse desenvolvimento tecnológico progressivo e constante transforma o público brasileiro e abre espaço para novos artistas.

Nesse período após a virada do milênio, o funk carioca, antes um gênero bastante marginalizado e mal visto, tornou-se um dos estilos mais populares e influentes do Brasil. Com expoentes como Anitta, Ludmilla e MC Kevinho, o funk passa a ser um gênero *mainstream*, utilizando o conceito do livro “*Sound and Vision*” (Frith, Goodwin e Grossberg, 1993). A mistura de gêneros, que como visto sempre foi uma característica importante da música popular brasileira, também aparece em novas roupagens: surge, por exemplo, o tecno brega, que mistura música regional e eletrônica. Banda Calypso e Gaby Amarantos são exemplos de artistas do estilo. Além disso, movimentos regionais inspirados na cultura sertaneja, como o forró universitário, ganham espaço com artistas como Jorge & Mateus, Luan Santana e Wesley Safadão. O RAP, que já vinha com uma base sólida dos anos 1990, cresceu exponencialmente nos anos 2000, com novos artistas como Emicida, Projota, Karol Conká e Criolo. Esses músicos não só trouxeram o RAP para um espaço mais conhecido, comercial e quase *mainstream*, como também criaram misturas de gêneros com MPB, samba e *afrobeat*, por exemplo. Ao mesmo tempo, a chamada nova MPB também se desenvolveu e combinou influências tradicionais, da bossa nova e MPB engajada do período da ditadura, com estilos modernos e variados. Alguns artistas que representam esse estilo são: Liniker, Tim Bernardes, AnaVitória e Maria Gadú.

As redes sociais se tornaram ferramentas de grande importância para a promoção musical e, com a possibilidade de criação de conteúdo, a conexão entre público e artista se torna mais direta. Hoje, não só a música é consumida, mas também as ações de quem a faz. É consumida

uma identificação com o gênero, com o artista, com o capital social que está envolvido. Vilas (2019, p. 9) elucida que “a música sempre tem um papel social, música é processo social, é produto e ao mesmo tempo agente da construção social”. Assim, a indústria cultural e musical contemporânea ao mesmo tempo molda e é moldada pela sociedade, seus interesses e sua dinamicidade.

A música popular é tanto um objeto sonoro quanto um campo sociocultural, em que os dois aspectos são partes interligadas e importantes para sua compreensão (Oliveira, 2011). É preciso entender que a música popular brasileira não se resume somente a canções, somente ao código musical. “A expressão e formação musical é permeada por diversos elementos extramusicais” (Pitanga, 2021, p. 26), por isso, neste capítulo procurei realizar um levantamento não só de gêneros musicais importantes para a história da música popular do país, mas também contextos sócio-políticos e relações que abarcam a cultura enquanto campo de estudo abrangente e complexo. Encerro, enfim, esse capítulo com um trecho do modernista Mário de Andrade (1972, p. 26) abordando a completude brasileira nesse aspecto da música popular como complexa e miscigenada: “O Brasileiro é um povo esplendidamente musical. Nosso populário sonoro honra a nacionalidade”.

5.2 EM BRASÍLIA

Como conversamos na introdução desta dissertação, Brasília foi planejada para simbolizar a modernização do Brasil e reunir culturas variadas do país. Por ser formada por meio de processos migratórios de pessoas que saíram de outras regiões para levantar uma cidade no planalto central e formar a nova capital brasileira, Brasília conta com uma grande diversidade cultural – e musical. O pesquisador Guilherme Carvalho (2015), partindo do entendimento de Stuart Hall de que migrações são fatores responsáveis pela pluralização de identidades culturais, pontua que a junção de diferentes culturas numa mesma metrópole cria uma sociedade culturalmente heterogênea, multicultural, plural, com a incorporação e reinterpretação de elementos de grupos sociais diversificados. No entendimento desse autor, por absorver elementos culturais variados, Brasília teria uma cultura híbrida e multicultural. O produtor Fabrício Ofuji, um dos entrevistados da pesquisa de Carvalho (2015, p. 16), ilustra “Brasília tem essa miscigenação do Brasil”.

Existe, porém, um clichê no senso comum de que Brasília é uma cidade sem identidade própria. Na perspectiva de alguns autores, como Nunes (2003), a cidade teria um caráter monofuncional, baseado no trabalho público e governo federal, que a consolida somente como capital política e não como polo cultural. Carvalho (2015) explica que essa perspectiva, da falta de identidade brasiliense, é reforçada por discursos da mídia e por muitas pesquisas das Ciências Sociais, mas argumenta que esse diálogo entre diferentes culturas gera uma miscigenação e não uma falta de autenticidade, cria a originalidade através das conexões.

Sobre esse aspecto, Silva (2012) explica que somente depois de 2012 Brasília teve uma população em sua maioria formada por brasilienses nascidos na capital, e não mais por imigrantes, e que essa nova característica trará uma nova visão sobre a dicotomia entre pluralidade e falta de identidade brasiliense. O multiculturalismo da cidade, que agora é majoritariamente composta por pessoas nascidas e formadas aqui, poderá ser entendido como característica própria da identidade cultural dos brasilienses e não mais somente como um aspecto formador. Oliveira (2011) entende que moradores de Brasília advindos de outras partes do Brasil não possuem um senso de pertencimento para com a cidade. Essa relação não se aplica aos jovens que nasceram e cresceram aqui, que formaram suas percepções estéticas, seus costumes e hábitos como brasilienses e que, agora, são maioria da população.

Antes de seguir com essa discussão, é preciso refletir sobre o que seria identidade cultural. Segundo Carvalho (2015), cada sociedade cria e reinterpreta tradições e manifestações artísticas, organiza seus próprios bens simbólicos. Mais ainda, ele entende essa relação como um processo dinâmico: “A cultura produzida pela comunidade não consiste em uma dimensão ontológica ligada ao ser, mas ao vir a ser, ao tornar-se de um grupo específico. Por isso, é preciso considerar a identidade cultural como um processo de formação” (Carvalho, 2015, p. 16). Além disso, é importante compreender que ao discutir a identidade cultural, também se discute a identidade musical, pois as duas estão interligadas e compõem o mesmo todo (Silva, 2012). As duas formações identitárias estão em construção constante e refletem as noções de pertencimento no espaço em análise.

Segundo reportagem comemorativa do G1, a diversidade musical na capital faz parte de “uma identidade que vem sendo construída por quem nasceu no ‘quadrado’ e por quem escolheu o DF para viver” (Garonce, 2018). Ou seja, todos e todas que aqui convivem compõem a dinâmica da identidade cultural e musical brasiliense. Carvalho (2015), utilizando a noção de

habitus de Bourdieu, explica que os diferentes modos de apropriação e incorporação da cultura compõem o habitus daquela sociedade, que por sua vez é a base para a identidade cultural. E, mais, o pesquisador explica que a música é uma importante forma de manifestação artística dessa identidade, pois “reflete a memória, as tradições e os valores culturais da comunidade” (Carvalho, 2015, p. 11).

Segundo Nunes (2003, p. 141), “a cultura do lugar é assim produto da relação estabelecida com o próprio lugar, logo, a paisagem humana e física é parte integrante dessa cultura”. Dessa forma, já tendo levantado pontos importantes sobre a miscigenação que compõe a paisagem humana da capital, considero importante também discutir sobre como e por que Brasília seria fisicamente um terreno fértil para produções musicais. De acordo com Oliveira (2011), o plano piloto de Brasília foge dos padrões tradicionais, por ser setorizado e planejado geometricamente, e possibilita reuniões de jovens em praças ou embaixo dos blocos, o que motivou a formação de diversos grupos musicais. Carvalho (2015, p. 12) também considera que “o plano urbanístico de Brasília é propício para as atividades artísticas”. Na visão do autor, a configuração espacial da cidade, composta por grandes áreas, parques, gramados, árvores e jardins, é um incentivo à criação artística.

Silva (2012) reforça que, além das características arquitetônicas favoráveis, a posição central em relação ao país também incentivou a vinda de pessoas de todo o Brasil e, por conseguinte, a multiculturalidade brasiliense. A autora explica que esses aspectos tornaram a capital repleta de tribos musicais e que, por isso, a música é um objeto de análise bastante interessante para compreender a identidade cultural de Brasília. As pessoas nascidas aqui são expostas à uma grande variedade cultural (Oliveira, 2011) e apresentadas a referências culturais cariocas, goianas, nordestinas, estrangeiras etc. (Carvalho, 2015).

Compreendendo a noção de identidade cultural e musical, pensemos agora na história da música popular em Brasília. Amplamente conhecida como a capital do rock, já no final da década de 1960 foi lançado o primeiro disco de rock brasiliense, gravado pela banda Os Primitivos (Carvalho, 2015). De acordo com Oliveira (2011), a juventude brasiliense tinha grande poder aquisitivo, um dos melhores níveis de escolaridade do país e, por isso, facilidade para conhecer novidades de cenário musical internacional. O punk rock britânico e norte-americano do final da década de 1970, exemplificado pelas bandas Sex Pistols e The Clash, foi referência para o movimento musical que desponta a partir de 1980 em Brasília, com o

surgimento de grupos como Aborto Elétrico, Plebe Rude, Capital Inicial, Legião Urbana e Detrito Federal (Carvalho, 2015). Reuniões nos blocos, superquadras, bares e, mesmo na colina da Universidade de Brasília foram motor para o movimento. Brasília foi “consagrada na década de 1980 como a capital do rock” (Garonce, 2018, n.p.)

Entretanto, a formação da cena musical brasiliense antecede esse movimento de rock. Carvalho (2015) cita como importantes exemplos da música no início da história da capital as toadas do grupo Boi do Seu Teodoro na cidade satélite de Sobradinho, o choro trazido por Pernambuco do Pandeiro por um convite do próprio Juscelino Kubitschek em 1959 e o samba, que desfilou pela primeira vez nas ruas de Brasília em 1962, com escolas de samba do plano piloto e das cidades satélites, como a Associação Recreativa Cultural Unidos do Cruzeiro. Na mudança da capital federal do Rio de Janeiro para Brasília, Jacob do Bandolim morou na nova capital durante seis meses em 1967, sua presença atraiu diversos nomes importantes do cenário do choro do Brasil e, a partir das rodas de choro e reuniões entre esses artistas, foi fundado em 1977 o clube do choro de Brasília (Clube do Choro, s.d.). Mais tarde, na década de 1990, outros gêneros ganham também destaque na cidade, como o *ska*, o *hardcore*, o *reggae* e o hip hop (Carvalho, 2015).

Assim sendo, é importante não resumir a identidade musical brasiliense ao rock. “Variedade musical é o que não falta. A cidade tem MPB, pop, samba, rock, sertanejo, *reggae*, rap, funk” (Garonce, 2018, n.p.). De acordo com Silva (2012, p. 5), apesar de ser conhecida como a capital do rock e exportar vários grupos de sucesso desse gênero, Brasília é uma cidade “polifônica”, de vozes diversas, multicultural, ou seja, multimusical. A autora considera que aqui há uma grande diversidade de gêneros musicais que convivem e dividem espaços destinados a apresentações musicais. Nessa mesma linha, Carvalho (2015) entende que a identidade cultural da música de Brasília tem base na importância desses diversos estilos.

A diversidade de estilos musicais dos trabalhos artísticos de grupos e bandas de Brasília, como Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro, Amanita, Móveis Coloniais de Acaju, ou de músicos como Gabriel Grossi, reforça a ideia de que o aspecto multicultural caracteriza a identidade cultural brasiliense no campo da música. Apesar da referência a gêneros musicais como o samba e o choro, os músicos e produtores entrevistados ressaltaram a importância da cena musical do rock para a construção da identidade musical brasiliense. (Carvalho, 2015, p. 13)

Esse autor, em seu levantamento bibliográfico, notou que a cidade se caracteriza por uma diversidade de manifestações artísticas populares e musicais. Desse modo, a identidade seria determinada por seu multiculturalismo musical. Na música brasiliense, “enquanto o samba se

aproxima do choro com a utilização de instrumentos como o cavaco, o pandeiro e o violão, o rock incorpora elementos nordestinos e afro-jamaicanos, como o forró, o reggae e o ska” (Carvalho, 2015, p. 18).

Embora Oliveira (2011) diga que Brasília não apresenta grande efervescência cultural, pois conta uma quantidade muito pequena de centros culturais e casas de espetáculos e, com a vigência da Lei do Silêncio nas entrequadras, houve uma diminuição da música ao vivo em bares e restaurantes, outros autores pontuam que Brasília tem bons espaços para surgimento e apresentações de grupos musicais populares. Silva (2012, p. 7), por exemplo, diz que diversas casas de show e “bares dançantes” da cidade possuem inclusive dias da semana reservados para música ao vivo de um determinado estilo, valorizando assim a pluralidade de gostos de seu público brasileiro – e dos artistas da cidade, por consequência.

Com base na minha experiência e em levantamento cartográfico-afetivo realizado para essa pesquisa, percebo que a maioria dos espaços formais para apresentações de música ao vivo no plano piloto tem restrição de horário. Existem, sim, mas começam e encerram suas atividades relativamente cedo, se comparadas com outras metrópoles brasileiras que borbulham cultura como São Paulo e Rio de Janeiro. Além desses espaços fixos, que incluem bares, restaurantes, o Clube do Choro de Brasília, a Escola de Música de Brasília, o Espaço Cultural Renato Russo e o Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília recebe diversos festivais de música, de gêneros e portes distintos, que agradam públicos diversos. Porão do Rock, Na Praia, Picnik, Green Move, Capital MotoWeek e CoMA são exemplos de festivais tradicionais e importantes na cena musical da cidade.

Ainda embasada em meu levantamento empírico, acho importante também destacar manifestações artísticas que ocorrem informalmente ao redor da cidade. Fernanda Caliandra, uma das estudantes da EMB entrevistadas para esta pesquisa, performou uma apresentação com a fanfarrinha Rataria Lunática em 10 de maio de 2024 numa praça ao ar livre na Vila Planalto (Figura 10). Pude presenciar a manifestação, bem como a de outras fanfarras, numa performance cênica que envolvia elementos circenses como pernas de pau e artigos pirotécnicos, e a apresentação musical dos grupos foi muito bem recebida pelo público presente.

Figura 10: Performance da Fanfarra Rataria Lunática



Fonte: A autora, 2024

Por fim, é relevante destacar que quase a totalidade dos autores utilizados como referência para uma melhor compreensão da cena de música popular em Brasília apontam as instituições de ensino musical da cidade como elementos muito importantes para a identidade musical da cidade. A Escola de Música de Brasília, o Clube do Choro de Brasília e o Departamento de Música da Universidade de Brasília são exemplos dessas influentes instituições. Todos os professores do curso técnico de canto popular da EMB entrevistados para esta pesquisa destacaram em suas falas a importância da escola na formação musical de cada estudante, enquanto espaço que propicia acesso a uma diversidade de gêneros musicais, recursos estilísticos e técnicos. Uma aprendizagem musical que proporcione contato com diferentes estilos de música popular aliada a uma rica diversidade de referências culturais proporcionada tanto pela própria cidade como pela rede de comunicação globalizada, torna os músicos de Brasília bastante completos e criativos (Carvalho, 2015).

Assim sendo, a fim de compreender melhor o papel dessa formação musical na identidade cultural brasileira, precisamos também analisar a posição da música popular dentro da instituição que é objeto da presente pesquisa.

5.3 NA ESCOLA DE MÚSICA DE BRASÍLIA

Uma das principais instituições de música da América Latina (Brasil, s.d.), a EMB (Figura 11) situa-se no Plano Piloto de Brasília – Região Administrativa I (RA-I), no centro do Distrito Federal, que é composto de outras 30 RAs (Bianchine, 2020). Localizada na quadra 602 Sul, próximo à estação rodoviária, esplanada dos ministérios e setor de embaixadas, a escola oferece atualmente mais de 40 opções de cursos públicos: canto, instrumentos musicais, documentação musical, processos fonográficos, regência, arranjo, iluminação e outros (Silva e Kieling, 2023). Conhecidos artistas, como Ney Matogrosso, Cássia Eller, Hamilton de Holanda e Lula Galvão, já fizeram parte da EMB (Brasil, s.d.).

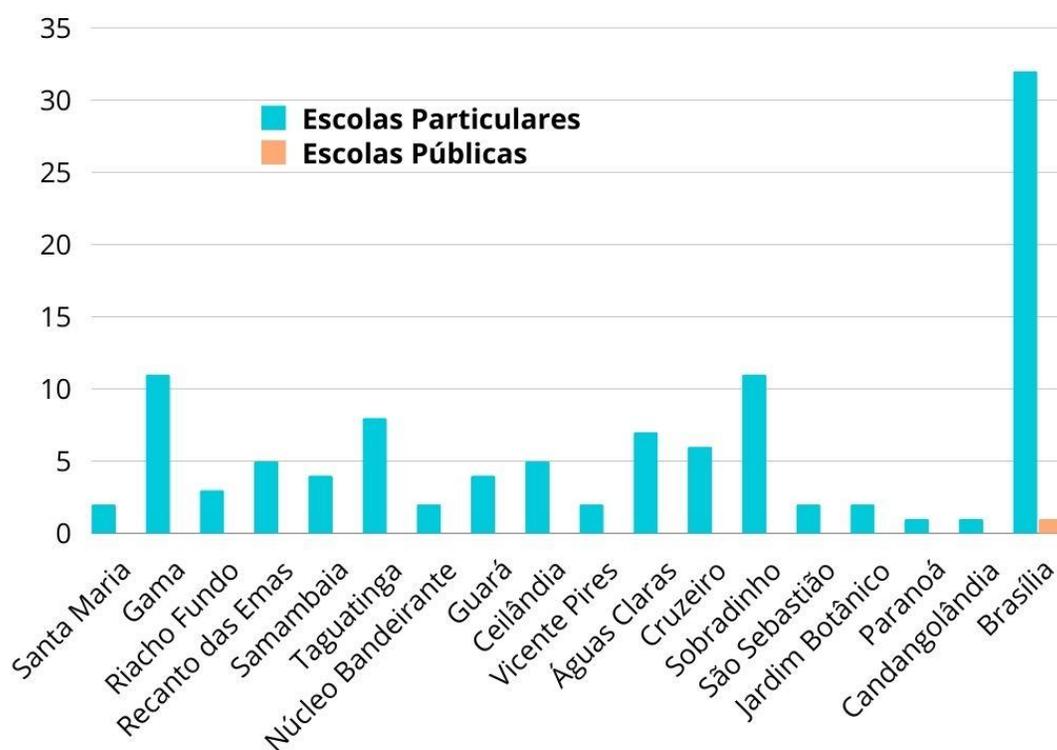
Figura 11: Logo da EMB na fachada do TLA e uma das entradas da escola



Fonte: Fotógrafo Joel Rodrigues – Agência Brasília, 2022.

De acordo com Silva (2020), a Escola de Música de Brasília é a única em todo o DF a oferecer ensino público de musicalização e ensino técnico em música. Em suas pesquisas, o autor utilizou informações do Google Earth para levantar dados sobre escolas de música do DF e constatou que, apesar de outras RAs contarem com um número relevante de escolas de música, o Plano Piloto tem, sem dúvidas, a maior concentração (Figura 12). É também a única RA com uma escola pública que oferece musicalização e ensino profissionalizante, a EMB.

Figura 12: Gráfico com distribuição das escolas de música de Brasília



Fonte: adaptado de Silva, 2020, p. 58.

Assim sendo, a EMB atrai estudantes de diversas, senão todas, as regiões do DF e entorno, ainda que haja busca mais expressiva da região central de Brasília, abrangendo Asa Sul, Asa Norte, Lago Sul e Lago Norte. Talvez isso se deva à sua privilegiada localização no centro da cidade. Pela sua condição única, alunos(as) buscam-na com a intenção de estudar um instrumento musical, alguns almejam profissionalização e inserção no mercado da música e outros, continuidade e aprimoramento da formação musical que já possuem (Bianchine, 2020).

As intenções são diversificadas, tal qual o local onde residem: segundo Silva (2020), a escola conta, por exemplo, com alunos de Valparaíso, Novo Gama, Águas Lindas, Planaltina, Pedregal, Santo Antônio do Descoberto. De acordo com dados da própria instituição (CEP/Escola de Música de Brasília, 2019), 40% dos estudantes são provenientes da RA do Plano Piloto, 50% de outras RAs do DF e 10% de cidades do Estado de Goiás próximas a Brasília.

A escola foi fundada em 11 de março de 1964, durante o regime militar, a partir de movimentos interessados em difundir o ensino de música no DF (Silva e Kieling, 2023; Bianchine, 2020; Silva, 2020). O processo de criação da Escola de Música, segundo Silva e Kieling (2023), teve início em 1960, com a proposta de formar músicos de orquestra, banda e coro, através do trabalho de dois maestros: Reginaldo Carvalho e Levino de Alcântara. A partir de 1964, com a saída do maestro Reginaldo Carvalho, Levino fundou o Madrigal de Brasília (Silva e Kieling, 2023), que está em atividade até hoje, e um pequeno núcleo de instrumentos de orquestra (Bianchine, 2020).

Anos depois, em 1985, o professor e etnomusicólogo Carlos Galvão assumiu a direção da EMB e implementou uma reforma pedagógico-administrativa (CEP/Escola de Música de Brasília, 2019). Nessa gestão, ocorreu a criação do Núcleo de Música Popular, com cursos de viola caipira, violão popular, teclados, bateria, baixo elétrico, saxofone e arranjos. A música popular, portanto, surge de forma tardia na instituição, que inicialmente tinha dedicação exclusiva a instrumentos de orquestra e coro erudito.

Um parêntese interessante para abrir nesse ponto da história é discutir sobre as atualizações de músicas que eram aceitas e ensinadas no ambiente da EMB ao longo do tempo. A Escola de Música de Brasília, enquanto centro de ensino profissionalizante, é voltada para uma educação formal de música. E, no Brasil, durante muito tempo, a educação musical formal se resumia apenas à música erudita, numa legitimação que assassinava simbolicamente as práticas não hegemônicas.

Essas exclusões e assassinatos geram, ainda hoje, no campo da música, preconceitos e dominações de repertórios e modelos de ensino canônicos, baseados sobretudo na imposição da cultura musical erudita europeia sobre outras formas de expressão musical, estabelecendo hierarquias que, durante muito tempo, marcaram, de forma absoluta, a educação musical brasileira institucionalizada. (Queiroz, 2017, p. 100)

Tardiamente, houve uma implantação do núcleo de música popular da EMB, que abriu espaço para algumas músicas brasileiras e populares, mas ainda aquelas com influência de elementos da música europeia. Nos dias de hoje, os professores da escola que foram chamados nos últimos concursos já usufruíram de uma formação acadêmica musical em universidades que, embora ainda sejam predominantemente marcadas pela música erudita ocidental (Queiroz, 2020), discutem cada vez mais sobre a relevância da música popular e suas pluralidades e, por isso, muitos desses novos docentes trabalham com diferentes propostas de ensino, mais plurais.

A respeito das instituições formais de ensino de música em Brasília, o curso de ensino superior em música na UnB surge em 1969 (Universidade de Brasília, 2022), e o Clube do Choro de Brasília, que mais tarde se tornou uma importante escola de educação musical, é fundado em 1977 (Clube do Choro, s.d.). Em 1999, a EMB foi inserida no Programa de Expansão da Educação Profissional (PROEP) e se tornou Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília, funcionando conforme a Lei 9394/96 e o Decreto 2208/98, que regulamentam a Educação Profissional de níveis básico, técnico e tecnólogo (Silva e Kieling, 2023). Hoje, a EMB oferece níveis básico e técnico da Educação Profissional em diversas modalidades.

Atualmente, a escola funciona no modelo semestral e possui cursos em três turnos: matutino, vespertino e noturno. Segundo dados coletados por Giustina (2017) junto à direção da EMB, havia 2.787 estudantes e 218 professores no segundo semestre de 2016, sendo bastante equilibrada a divisão de gêneros desses números (Quadro 3). À época desse levantamento de dados, o canto popular contava com três professores, 27 estudantes no nível básico e 10, no técnico. De maneira geral, a faixa etária dos alunos é bastante ampla – entre oito e oitenta anos (Bianchine, 2020) – e, por ser uma escola com muitas especificidades, requisita uma organização física e humana complexa.

Quadro 3: Composição da Escola de Música de Brasília, no segundo semestre de 2016

	TOTAL	MASCULINO		FEMININO	
Estudantes	2.787	1.626	58%	1.161	42%
Professores	218	112	51%	106	49%
Funcionários	14	05		09	

Fonte: Adaptado de Giustina, 2017, p. 50

O atual diretor da EMB, Davson de Souza, pontuou durante seu discurso na solenidade de comemoração dos 60 anos da escola, que ocorreu em 10 de abril de 2024, que o quadro vigente é

de aproximadamente 200 professores e 2200 estudantes, com 1638 componentes curriculares. Ou seja, são números relativamente próximos ao levantamento realizado por Giustina em 2017.

Em sua arquitetura, a EMB conta com dois teatros – Teatro Carlos Galvão, que comporta cerca de 100 pessoas, e Teatro Levino de Alcântara, nos fundos da escola, com estrutura para 480 pessoas na plateia, foyer e amplo estacionamento – e nove blocos, distribuídos conforme a Figura 13. Os teatros são constantemente utilizados para ensaios de grandes grupos, como orquestras, corais e *big band*, e não é incomum ocorrerem duas ou mais apresentações musicais na EMB num mesmo dia. Além disso, a escola conta com dois palcos ao ar livre: um no pátio central da escola, entre os blocos B e C; e um na área arborizada ao fundo da escola, em frente ao Teatro Levino de Alcântara. Esses teatros e palcos tornam o ambiente da escola ainda mais musical e repleto de apresentações gratuitas e abertas à comunidade.

Figura 13: Estrutura da EMB, localização dos teatros e blocos



Fonte: site oficial da Escola de Música de Brasília, s.d.

A área total do terreno da escola é de 41.176m², sendo 7.186m² ocupados pelas edificações acima descritas (Bianchine, 2020). A maioria dos blocos abriga salas de aulas individuais e coletivas, equipadas às especificidades dos instrumentos destinados àquele bloco. Por exemplo, no bloco D, de piano erudito e popular, todas as salas possuem pianos. Já o bloco E, destinado ao canto erudito e popular, possui espelhos nas salas. O bloco A, por sua vez, abriga, além de salas de aula dos cursos do núcleo de Tecnologia em Música e Arranjo, espaços administrativos (direção, secretaria, coordenação e sala dos professores) e técnico-pedagógicos (Instrumentoteca, Musicoteca, Discoteca e Biblioteca).

A instrumentoteca é um espaço destinado ao empréstimo de instrumentos aos alunos da escola, para que possam treinar e ensaiar. No entanto, de acordo com Giustina (2017), boa parte desses instrumentos estão quebrados ou com falta de peças indispensáveis. Em conversas nos corredores da escola realizadas no período da coleta de dados e mapeamento cartográfico, notei que os estudantes acham a existência da instrumentoteca muito importante para aqueles que não possuem condições de comprar o instrumento imediatamente ou de transportar o seu próprio até a escola. No entanto, também reclamam que há diversos instrumentos sem condições de uso por falta de manutenção.

Segundo Giustina (2017), a discoteca, que emprestava discos e era muito procurada antes da popularização da internet, foi abandonada e realocada no espaço físico da biblioteca. A musicoteca, que era destinada ao empréstimo de partituras, da mesma forma, esteve quase sempre fechada, sem funcionários que possam trabalhar nela. Atualmente, nos levantamentos cartográficos dos corredores da EMB, parece que essas três salas de recursos (discoteca, musicoteca e biblioteca) estão fechadas de forma definitiva. Recordando-me das diversas tardes que passei estudando nas mesas da biblioteca enquanto esperava minha próxima aula, procurei a porta já conhecida no final do bloco A e a encontrei, de fato, trancada. De certo modo, há uma lógica relacionada ao encerramento dessas salas e deslocamento de recursos e atenção para outros aspectos da escola. Afinal, na contemporaneidade globalizada de 2024, são raras as ocasiões em que encontraremos tocadores de discos: escutar músicas ou localizar partituras são atividades muito facilitadas pela Internet. Hoje, as mesas redondas nas quais eu me sentava dentro da biblioteca localizam-se no pátio central da escola e estão sempre ocupadas por alunos e alunas estudando, frequentemente utilizando seus notebooks.

Outra possibilidade de estudo para os estudantes é, se autorizados por seus respectivos professores, pegar chaves emprestadas para ensaiar nas salas da EMB. Porém, muitos estudantes costumam estudar nos corredores e áreas comuns da escola (Silva e Kieling, 2023). Não houve um só dia do meu mapeamento presencial em que não houvesse estudantes de sopros tocando ao ar livre próximo ao TLA, cantores caminhando pelos corredores aquecendo as vozes e algum outro instrumentista sentado no pátio da escola repetindo um mesmo trecho de música. Mesmo aqueles que treinam nas salas de aula podem ser escutados nas áreas comuns, pois essas salas possuem péssimo tratamento e isolamento acústico (Silva, 2020). Apesar de ser um problema de infraestrutura, estudantes dizem que o péssimo isolamento é aconchegante, por criar uma paisagem sonora própria da EMB (Silva e Kieling, 2023). Porém, trata-se, na verdade, de uma disfunção causada pela gestão de políticas públicas, pela falta de incentivo à arte e à educação. Com melhor isolamento acústico, as aulas seriam ainda mais proveitosas.

Nesse ambiente, surgem conexões entre corpos-artistas de Brasília e entorno, criam-se bandas, contatos, amizades. Além do ensino de qualidade, a EMB promove concertos, recitais e shows de estudantes, professores, artistas locais, de outros estados e internacionais com alta frequência (Silva e Kileing, 2023; Giustina, 2017). Segundo o diretor Davson de Souza, em discurso realizado em abril de 2024, praticamente todas as semanas dos meses de fevereiro a dezembro contam com apresentações gratuitas e abertas à comunidade. Há também um movimento recente de revitalização do espaço da escola – hoje conta com faixa de pedestre customizada para parecer teclas de piano (Figura 14), novos bancos e pintura –, mas a EMB continua com qualidade excepcional de eventos artísticos, *workshops*, debates, *master classes* etc. (Giustina, 2017).

Figura 14: Faixa de pedestre da Escola de Música de Brasília



Fonte: Michael Melo/Metrópoles, 2016.

Na última semana de cada mês, por exemplo, acontece o projeto *Visitas Musicadas* na Escola de Música de Brasília, no qual a EMB recebe estudantes – principalmente de escolas públicas – para assistir e participar de ensaios gerais dos grandes grupos da escola. Segundo a seção *Visitas Musicadas* do site oficial da Escola de Música de Brasília (s.d.), a proposta é proporcionar maior contato dos(as) estudantes do DF com a EMB, seus diversos grupos e gêneros musicais. A programação lá disponível prevê ensaios abertos dos seguintes grupos: Banda Sinfônica da EMB, Coral Madrigal de Brasília e *Big Band* da EMB.

Um dos pontos importantes para a análise cartográfica das relações e poderes da música popular dentro da EMB é a relação com os espaços físicos da escola. A programação das *Visitas Musicadas* me intrigou a respeito das locações dos ensaios: o madrigal, um coro tradicionalmente erudito, realiza seu ensaio aberto no TLA – que tem capacidade para 500 pessoas na plateia, e a *Big Band*, formação tradicionalmente relacionada com o gênero musical popular jazz, no TCG – que comporta apenas 100. A banda sinfônica por sua vez, um conjunto cujo repertório transita pelos dois estilos e abarca diversos gêneros musicais, também tem seu ensaio previsto no TLA.

Uma questão também relevante nesse sentido de ocupação dos espaços surgiu no acompanhamento que realizei da disciplina Laboratório de Artes Cênicas. Na aula do dia 12 de

junho de 2024, os cantores e cantoras trouxeram as canções que iriam apresentar nas provas do final do semestre para prepararem junto ao professor uma boa performance e valorizar a execução das obras. Por se tratar de uma aula mista, com estudantes tanto do curso de canto erudito, como do curso de canto popular, o professor precisou lidar com diferentes realidades e perguntou aos cantores como seriam os ambientes das provas. Cantores(as) do curso de canto erudito realizam suas provas no TLA, com uma apresentação aberta ao público, e os(as) do curso de canto popular realizam a prova numa sala com menos de 10m² e apenas os três ou quatro professores da banca avaliadora os assistindo.

À luz das ideias de Foucault (1996) e suas discussões sobre poder e micropolítica⁶, pode-se interpretar que o uso de um espaço maior e mais reconhecido para o coro erudito Madrigal e para a prova do curso de canto erudito reforça a hierarquia existente entre a música erudita e a popular, como uma forma de afirmação de prestígio. Segundo o pensamento deste filósofo, poder não é apenas algo que se possui, mas algo que se exerce em relações sociais. Logo, partindo da premissa de que espaços físicos não são neutros e que carregam significados e simbolismos importantes para relações intersociais, os grupos que são privilegiados com o uso do TLA, um espaço mais imponente e com melhor acústica, recebem um tipo de validação e valorização. Sua territorialização, utilizando aqui a noção de Deleuze e Guattari (1995), é prestigiada e reforça a identidade dos músicos que ali se apresentam. Entendendo que espaços físicos não são apenas locais, mas também criadores de relações, esses autores falam sobre linhas de fluxo que conectam diferentes territórios. A interação entre os músicos que recebem espaços muito distintos para suas performances, quando compartilham experiências e influenciam mutuamente as práticas uns dos outros através do convívio na EMB ou em disciplinas conjuntas, reflete e manifesta esses fluxos.

Por isso, é importante discutir sobre a micropolítica interna à EMB no que diz respeito à dualidade entre música erudita e popular. Como visto, a música popular surge de forma tardia na escola, somente depois de 21 anos de sua fundação, o que implica numa chegada em território onde a música erudita já contava com uma tradição consolidada e respeitada. Nesse sentido, a

⁶ No livro “Microfísica do Poder”, Foucault (1996) define micropolítica como a análise e atuação dos mecanismos de poder em sua dimensão cotidiana, como o terreno no qual os micropoderes se manifestam e operam, gerando efeitos concretos na produção de normas e subjetividades. A micropolítica examina relações de poder nas interações diárias, nos pequenos gestos e evidencia como essas dinâmicas moldam os sujeitos e os espaços sociais. O poder, para o autor, opera de forma descentralizada, de modo que toda relação social envolve constantes negociações entre diferentes agentes e em diferentes formas.

música popular ganhou espaço aos poucos (físico e metafórico), inserindo inicialmente os gêneros musicais populares mais bem-vistos pelo público erudito, como bossa nova e jazz.

Moisés dos Santos, o atual coordenador do núcleo de Música Popular II – Bateria, Canto Popular, Percussão Popular e Prática de Conjunto –, contou em entrevista que quando começou seus estudos de canto popular na EMB, ainda havia uma obrigatoriedade de começar seu aprendizado através de canções renascentistas, em formações previstas para voz e alaúde ou voz e cravo, por exemplo. Apesar de serem músicas populares em outros tempos e outros países, hoje certamente são consideradas eruditas. Somente depois da chegada da professora Maria de Barros, o núcleo de canto popular passou a realmente ter a possibilidade de um repertório composto exclusivamente por músicas populares. Ainda que fosse uma professora de formação erudita, que instrísse seus alunos a partir de técnicas dedicadas ao canto erudito, como apoio diafragmático e palato mais elevado, os(as) estudantes podiam cantar gêneros populares, como samba e bossa nova.

Dessa maneira, é importante entender a situação como um contexto de disputas de poder e legitimidade, num cenário de micropoderes (Foucault, 1996), onde pequenas decisões e ações individuais podem ter consequências significativas para a experiência educacional na EMB. A dinâmica e mutação contínua faz parte dessa relação da música popular no espaço da escola, numa transformação e reterritorialização infinda dos espaços a partir da necessidade de flexibilidade e adaptabilidade das práticas musicais. A construção da identidade da música popular na EMB é fruto das relações diárias de cada músico e professor do núcleo e, tratando-se de um fenômeno social, está sempre em transformação. Mesmo que ainda hoje seja possível perceber a marginalização desses estilos populares, as tensões e potencialidades existem e são, aos poucos, mais e mais exploradas.

Atualmente, a própria EMB enumera uma variedade bastante grande de gêneros musicais como componentes da música popular: “jazz, MPB, blues, xote, baião, samba, choro, moda de viola, rock, pop, entre outros” (CEP/Escola de Música de Brasília, 2019, p. 40). Sim, a ordem com que eles são enumerados no documento oficial ainda pode refletir uma reprodução de hierarquia silenciosa, na qual jazz e MPB ainda seriam mais valorizados pelo corpo docente e gestores da EMB do que moda de viola ou pop, por exemplo. Contudo, hoje existe um núcleo da escola inteiramente dedicado à Música Regional, que abarca instrumentos de origem marginal e popular, como cavaquinho, viola caipira, violão popular, acordeom e bandolim. E alguns

professores já se mostram mais abertos às preferências de repertório dos próprios estudantes: uma das alunas que acompanhei na disciplina Performance Cênica realizou a formatura quase inteiramente com músicas pop internacionais, com canções de Bruno Mars e Lizzo, e se refere a elas como “um repertório que eu gosto demais”. No início do núcleo de canto popular essas sugestões seriam veementemente reprovadas, mas, no contexto atual, alguns professores, especialmente aqueles que entraram mais recentemente no quadro docente da EMB consideram importante dar voz à pluralidade de estilos musicais.

Paulatinamente, alguns professores têm dado espaço para gêneros musicais outrora mal vistos pela EMB. Inclusive, um(a) dos(as) professores(as) entrevistados(as) justifica esse movimento como uma busca por mais liberdade na escola, para que não se torne uma instituição hermética, um espaço que praticamente cria uma nova música erudita brasileira nos núcleos de música popular, no sentido de eleger alguns artistas ou estéticas como mais representativos ou relevantes para a cultura popular. Outros defendem que a função da Escola de Música de Brasília, enquanto referência na América Latina e no Brasil, é justamente fomentar a música brasileira, com o intuito de quebrar bolhas musicais nas quais os jovens da contemporaneidade ficam presos – frequentemente músicas estrangeiras –, sem conhecer e experimentar outros gêneros. Devido a essa proposta de reconectar os jovens com seu próprio país e a pluralidade musical da nossa cultura, o núcleo de canto popular teria em sua grade obrigatória basicamente estilos nacionais, criando uma normatização nesse sentido de valorizar a música popular do Brasil e ir contra à hegemonia da indústria cultural que já molda a maioria das pessoas do país diariamente.

Ou seja, existem disputas dentro da EMB entre a música erudita e popular, mas também existem disputas internas à música popular sobre gêneros que são aceitos e/ou valorizados nos limites da escola. Novas experiências dependem de ações individuais de resistência e reversão do cenário exclusivo, pois a EMB, enquanto única escola pública profissionalizante de música do DF, deve ser plural e abarcar a diversidade musical. Professores do novo quadro falam sobre dar espaço à “música popular acadêmica”, aquela que é bem vista há mais tempo em estudos profissionalizantes de música popular – como bossa nova e jazz –, mas também à “música popular do hoje”, sem distinção, sempre promovendo uma experimentação de gêneros novos para o(a) estudante, num intuito de que se torne um(a) artista mais versátil e possa escolher seu perfil de forma consciente e autônoma. Pude identificar falas que intencionam subverter a noção

errônea de “boa música popular” à qual a EMB ainda está ligada. Desafiar a hierarquia e ocupar espaços parte da dinâmica de fluxos e interações sociais e é fundamento para uma reterritorialização (Deleuze; Guattari, 1995), que parece ser a direção para a qual marcha a música popular na EMB.

6. PERFORMANCE [ANÁLISE EMPÍRICA E CARTOGRAFIA]

Inicialmente, minha proposta era de que esse capítulo da análise empírica fosse bem dividido em três momentos: um com análise da disciplina Laboratório de Artes Cênicas, outro da disciplina Performance Cênica e um terceiro com análise das apresentações dos(as) estudantes no ambiente da escola, na formatura e saraus que acompanhei. No entanto, no decorrer da pesquisa, percebi que muitas observações estão entrelaçadas e contribuem para entender uma ou outra disciplina, favorecendo uma discussão mais completa. Então, usufruindo da liberdade proporcionada pela metodologia cartográfica e almejando elucidar os nós existentes nesse grande emaranhado de construção da performance dos estudantes da EMB, não me contive a uma separação temática das disciplinas e palco. Afinal, esse processo de criação e formação performática também não é linear, mas, sim, simultâneo: diversos processos atuam ao mesmo tempo sobre e sob o corpo e subjetividade do artista, tanto antes quanto durante a cena.

Ao longo da pesquisa de campo, como expliquei no capítulo 3 (Arranjo/Metodologia), a metodologia cartográfica me levou a acompanhar também algumas aulas da disciplina Repertório. Quando estudei no curso, sempre considerei essa disciplina como uma forma de aplicação prática das técnicas aprendidas na disciplina de instrumento específico. Mais como uma forma de receber *feedback* dos colegas e outro professor de canto, do que como uma proposta de praticar performance. Talvez porque para mim a técnica vocal e a performance não estivessem necessariamente separadas, como coisas distintas a serem estudadas. Mas, durante as entrevistas com professores da escola, percebi que a intenção da disciplina Repertório é performar, estudar elementos cênicos e, sabendo disso, pedi autorização para acompanhar algumas aulas. Incluo também, portanto, minha breve análise dessas aulas na rede através da qual analiso a formação da performance dos estudantes.

Nesse sentido, a divisão de tópicos desse capítulo está inspirada na sequência inicial, mas não rígida. Em 6.1 Corpo-experimentação, discutiremos sobre a necessidade de explorar o corpo e o espaço para criar um repertório de movimentos, perceber a corporeidade em si e no mundo e

refletir sobre como memória, imaginário⁷ e subjetividade se relacionam com a exploração do corpo. Em 6.2 Construção de Narrativa, pensaremos nos elementos da performance que transmitem mensagem, se e como os estudantes e professores relacionam performance e comunicação, na proposta de separação entre técnica vocal e performance e de que forma isso influencia na formação dos estudantes da EMB, nos fatores que os(as) próprios(as) estudantes enumeram como relevantes na sua formação performática. Por fim, em 6.3 Corpo em cena, analisaremos os elementos que compõem uma cena, a transmissão de mensagem através de uma performance, a conexão do corpo cênico, ou seja, a relação entre artista e público numa cena, e a diferença entre uma performance em aula e uma apresentação com plateia. Esse capítulo se encerra com uma ilustração dos achados através de uma nuvem de palavras das percepções sobre performance dos(as) professores(as) e estudantes que participaram da pesquisa; e com uma figura que representa (carto)graficamente meus principais achados com um mapeamento dos termos mais relevantes na formação da corporeidade e performance dos corpos-artistas do curso técnico de canto popular da Escola de Música de Brasília.

6.1 CORPO-EXPERIMENTAÇÃO

Início esse tópico com uma frase da estudante de canto popular Fernanda Caliandra, que cursou a disciplina Performance Cênica no primeiro semestre de 2024. Na minha opinião, essa frase resume bem a importância das disciplinas que auxiliam o estudante na formação cênica: “Explorar, é para isso que estou aqui. Não para mudar minha essência, mas para explorar as possibilidades e não ficar presa a vícios”. Com o termo “aqui”, ela se dirige à Escola de Música de Brasília como um todo e esclarece que está se referindo tanto ao aspecto gestual/performático quanto à técnica vocal.

Da mesma forma, a professora Danielle Baggio do núcleo de canto popular afirma: “Eu gosto muito do curso da escola por isso, porque ele abre um leque de possibilidades para o aluno”. Ela pontua essa questão da experimentação como algo interessante em todos os aspectos da formação do estudante na EMB, também em relação a explorar seu corpo, mas especialmente falando sobre a questão de conhecer gêneros musicais diferentes. E não apenas de forma

⁷ Aqui, imaginário é entendido como o espaço simbólico em que circulam e se constroem as narrativas e representações culturais. Partindo da compreensão de Morin (2017), é entendido como um sistema que combina imaginação e consciência, o racional e o irracional, fundamental à criatividade, atribuição de significados e construção de sentidos.

superficial. Ela fala da importância do(a) estudante buscar o contexto, o subtexto daquilo que está explorando. “Por exemplo, onde surgiu o samba? Por quê? Quais são as características? Que ferramentas disso vão ser úteis para mim?” E, uma vez que experimentar, caso não considere útil para seu perfil de artista, não há problema algum. Segundo a professora, também é importante conhecer e explorar para saber do que não gosta.

Moisés dos Santos, professor de canto popular e atual coordenador do núcleo de Música Popular II da EMB, explica que “É importante experimentar para saber o que dá certo para você ou não. Mesmo que seja para perceber que aquela experiência não te disse nada, achar que não te interessa”. Ele conta que como professor da disciplina de Repertório, por exemplo, já propôs várias vezes o exercício de posicionar duas cadeiras frente-a-frente e pedir para que o(a) cantor(a) cante bem próximo(a) de um dos colegas que está assistindo. Segundo Moisés, “é muito importante que a pessoa experimente outras coisas” para saber como lidar com aquela sensação num momento que for necessário. E explica que o exercício da proximidade quase incômoda poderia ser importante, por exemplo, numa filmagem em que uma câmera chega muito perto do seu rosto enquanto você performa.

Paulo Chaves e Mayara Dourado, professores que também dão aula de Repertório, concordam com esse pensamento. “A gente tem que contribuir para abrir alguns caminhos e estimular a pesquisa e o laboratório do aluno”, diz Paulo. Mayara, por sua vez, defende que a performance é um processo de apropriação, de experimentação, de conhecer ferramentas que possibilitem decisões cênicas. “Com a experimentação, temos mais autonomia para fazer nossas escolhas. O que realmente vou fazer na apresentação? O que realmente faz sentido para mim?”, afirma a professora. Na mesma linha de Paulo, Mayara aponta que a aula de repertório é um laboratório de vivências do corpo, com voz e espacialidade, fundamental para que os estudantes tenham autonomia para tomar decisões conscientes.

Diferentemente das aulas de instrumento específico, de técnica vocal, as aulas da disciplina Laboratório de Artes Cênicas oferecem justamente esse espaço para experimentação, onde não há certo ou errado. A palavra laboratório, citada como um espaço necessário pelos professores de canto Paulo e Mayara, está presente desde o nome dessa disciplina. O professor de Laboratório de Artes Cênicas explica ao longo das aulas que o objetivo dessa disciplina é “repovoar o imaginário”, investigar e reconstruir o corpo para um uso diferente daquele do dia a dia. Afinal, o espetacular, o palco, a potencialidade do termo cena, pressupõe algo diferente do

diário. E essa diferença é projetada através do corpo do artista, de sua corporeidade. Achei muito interessante a expressão “repovoar” utilizada pelo professor, porque traz a noção de território, de explorar o imaginário como um espaço, como algo a ser mapeado, experimentado e reterritorializado com novas percepções. Portanto, identifico dessas falas dois importantes nós para o mapeamento cartográfico desta pesquisa: a experimentação e a noção de repovoar o imaginário.

Em uma aula dessa disciplina, por exemplo, uma aluna diz achar muito mais fácil mover-se no chão do que em pé, em três dimensões. O professor comenta que no chão podemos nos entregar ao peso do corpo e que ficar em pé é difícil porque existe o peso do mundo. Entendo essa metáfora também como uma relação com o julgamento imposto pela sociedade contemporânea em que vivemos. Nosso imaginário, ainda não repovoado, é moldado por uma sociedade que nos priva da liberdade e criatividade através de disputas de poderes e um desejo inalcançável pela perfeição, o molde capitalista da insuficiência. Como se mover deitado é algo diferente, que não fazemos no cotidiano, temos mais liberdade, não nos sentimos presos nas amarras tradicionais. É algo que se desconecta do julgamento social diário.

O professor dessa disciplina afirma que é muito proveitoso experimentar para recuperar a potência do seu corpo. Recuperar e não criar, porque sempre esteve lá. Essa fala me remete à noção de unidade entre corpo e mundo proposta pela corporeidade, em que o corpo faz parte uma totalidade energética maior que si, maior que o aparente (Porpino, 2018). Na mesma linha, para o entendimento de Nietzsche (1994), a força vital, a vontade de potência, manifesta-se através do corpo em todos os planos – físico, intelectual, espiritual e criativo – e a conexão com o corpo nos permite reconectar com essa vitalidade, a força motriz da existência. O cuidado com o corpo seria uma expressão concreta dessa força, que é ao mesmo tempo uma recuperação e uma expansão da nossa própria natureza.

Segundo Porpino (2018), por meio da arte, os corpos podem expressar suas existências, suas singularidades e pluralidades, pois, no entendimento da corporeidade, o corpo e a arte comportam variados sentidos e existências simultâneas. As aulas de Laboratório de Artes Cênicas e Performance Cênica, nos semestres que acompanhei, tomaram forma no ambiente da sala dos espelhos 2, uma sala localizada no mezanino do TLA, bastante espaçosa, com um chão de madeira, paredes brancas, barras de dança, com uma faixa de espelhos numa das paredes e, uma espuma cinza de isolamento acústico em outra, equipamento de iluminação profissional no

teto para apresentações que eventualmente acontecem lá, cadeiras e estantes de partituras reunidas num canto. Um ambiente a ser explorado e conhecido pelos corpos que ali cursaram as disciplinas. Em todas as aulas, o professor pediu para que os estudantes tirassem os sapatos e meias, a fim de que, descalços, pudessem criar uma maior conexão com o espaço. Esse fato está intimamente relacionado com a noção de corporeidade, pois essa conectividade espacial por meio da exploração e da arte auxilia no entendimento de que corpo e mundo são um só. Consequentemente, direciona para uma expressão da existência como completude. Numa percepção rizomática, o contato com o chão ajuda a criar e/ou identificar suas raízes, seus nós e sua rede. Percebo que, ao longo das aulas, não somente eu cartografei meu objeto de pesquisa, como também os(as) estudantes mapearam o espaço, seus corpos e seu imaginário. Um bom exemplo resultado dessa experiência é contado pela aluna do Laboratório de Artes Cênicas, Taís Lara: “Antes, meu filho não gostava muito, mas agora sempre o incentivo a andar descalço, sentir o chão”. A reprodução desse exercício significa que ela identificou um resultado positivo dessa prática em sua vida.

Como visto, a corporeidade é a compreensão do corpo como unidade. É a percepção do corpo sem fragmentação, ao mesmo tempo simples e complexo. Partir dessa unidade corporal é a melhor possibilidade de conhecer verdadeiramente e explorar o espaço. Tomar como ponto de partida a unidade em si, para entender a unidade com o todo. Em uma das aulas do Laboratório de Artes Cênicas, fomos convidados(as) a experimentar o espaço a partir desse ponto. A proposta era desenhar no espaço com o corpo, exatamente o que acontece quando um artista performa num palco, mas, nesse exercício, deveríamos imaginar o espaço como uma tela na qual desenhávamos ou pintávamos. Inicialmente, como se houvesse um lápis na ponta do nosso nariz, depois com o corpo, e não só com as mãos, o que seria nosso primeiro instinto. No imaginativo, era possível pensar em cores, em como os diferentes desenhos de cada estudante se misturavam. De fato, uma exploração do espaço a partir do corpo. Um mapeamento corpóreo-espacial.

Existe, como visto, uma supervalorização da racionalidade na contemporaneidade, o que reflete num desmerecimento da materialidade do corpo e suas imperfeições. Ao longo das aulas dessas disciplinas, refletimos sobre a tendência generalizada de racionalizar e tomar decisões a todo momento. O próprio corpo e sua capacidade de movimentos involuntários é um exemplo de que nem tudo precisa ser racionalizado. Quando pensamos na respiração, por exemplo, nós a modificamos. O dia a dia contemporâneo requer soluções e, por isso, o natural para a maioria das

peças é racionalizar, criar resultados, calcular a todo tempo. Isso frequentemente impede a criatividade e o encantamento estético. Focamos no resultado e não prestamos atenção no caminho. Tal qual Jean Galard (2008) explica que o gesto está mais relacionado com o trajeto, com a poética, do que com o resultado, experimentar o espaço e acessar a criatividade pelo viés do corpo possibilita uma atenção ao caminho, contrária à demanda por eficácia intrínseca à sociedade capitalista neoliberal contemporânea. Assim, pontua também a contemporaneidade como importante nó do mapeamento cartográfico desta pesquisa.

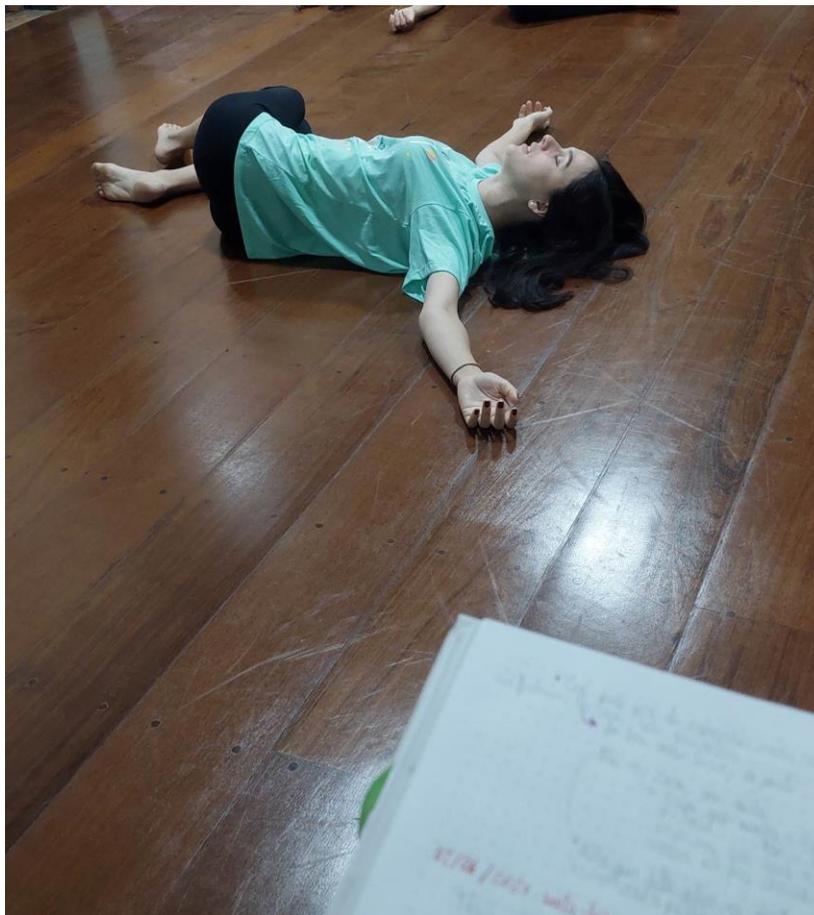
A exploração do espaço também pode ser metafórica, interna ao corpo. João Viegas, por exemplo, outro aluno da disciplina Laboratório de Artes Cênicas, afirma que as aulas de experimentação foram importantes para que ele sentisse relaxamento e conforto em cena. “Eu sei que os espaços que estamos explorando em aula estão me ajudando nessa relação mental, no meu processamento”, pontua. É interessante como a noção cartográfica de mapear e explorar espaços aparece tanto na fala do professor quanto dos(as) alunos(as). Mais ainda, João aborda a questão espacial também para explicar sobre como buscar as sensações familiares para se manter numa posição confiante e confortável quando estiver em cena: “Tento sempre visitar esses espaços, seja na aula ou no palco. [...] Tudo dentro da gente pode nos auxiliar como cantor e como pessoa”. Essa percepção de local interna ao corpo, dentro da mente, também aparece nas falas da professora Mayara Dourado. “O cantor que teve um preparo com aquele repertório se sente mais seguro. Então ele vai para um lugar de segurança”. Essas falas indicam que há uma compreensão e mapeamento de lugares metafóricos, da exploração e reconhecimento de espaços internos que auxiliam no momento da performance. É preciso treinar e explorar para acessar aquele espaço quando necessário. Há uma grande relação entre performance cênica e afetos, entre cena e espaço, entre reconhecimento e subjetividade.

A estudante Taís, em entrevista, diz que não enxergou uma influência direta dos exercícios de exploração do espaço e do corpo na sua performance em cena. Mas, apesar disso, ela afirma que o contato com seu corpo a faz sentir mais liberdade: “Eu sinto meu corpo mais livre. Sinto que as aulas estão me deixando mais solta, mais destemida”. Ou seja, ela nota uma influência indireta. Certamente, ela reconheceu espaços dentro e fora de si que se conectaram com seu corpo e possibilitaram um acesso a essa vontade de potência, a esse lugar de destemor.

Na primeira aula do Laboratório de Artes Cênicas de 2024, o professor guiou um exercício de respiração, conduzindo para que os estudantes individualizassem os músculos

(Figura 15). Sugerindo que inflassem somente a barriga em um momento e só o tórax em outro. Minha percepção foi de que, no início da aula, os estudantes tiveram muita dificuldade em separar o movimento, pois o corpo tende a agir como um sistema, mexer vários músculos ao mesmo tempo. Experimentei na aula e percebi que, quando tentamos respirar inflando a barriga, os ombros se movem, o pescoço tensiona. Ansiedade, medos e desejos podem tensionar músculos desnecessários. Por isso, nesse exercício de individualização o objetivo era separar e desconstruir, para que depois pudéssemos totalizar e perceber o corpo uma unidade. Como dito, é importante levar o corpo a lugares diferentes daqueles que estamos acostumados no dia a dia. Utilizar a respiração, algo que fazemos todos os dias inconscientemente, para acessar um espaço novo de exploração é bastante interessante.

Figura 15: Taís Lara num exercício de respiração da aula Laboratório de Artes Cênicas



Fonte: A autora, 2024.

Ao final dessa aula, Taís conta que no início não conseguia respirar de forma longa, mas que, durante a aula desviou sua atenção racional para outras coisas, e, ao final, já conseguia respirações bastante mais profundas. Na roda de conversa do encerramento da aula (Figura 16), ela compartilhou com a turma que o exercício a fez pensar sobre sua mudança: ela e o marido estão mudando de casa, porque agora têm um filho e precisam de um espaço maior. Achei muito interessante como um exercício aparentemente inofensivo de respiração a levou a uma reflexão também espacial, mas de outra área de sua vida. No íntimo, todas as áreas da vida de uma pessoa – artística, familiar, laboral – estão relacionadas e formam sua subjetividade. Se corpo e espaço comunicam, a reflexão de Taís sobre o espaço necessário em sua casa para que comporte uma criança, aparentemente desconexa, diz sobre como sua respiração e sua exploração fazem parte da relação complexa e uma Taís-mundo.

Figura 16: Taís Lara na roda de conversa do encerramento de uma das aulas do Laboratório de Artes Cênicas



Fonte: A autora, 2024.

Seguindo na linha de perceber a subjetividade e partir de espaços do imaginário de cada indivíduo, um dos exercícios mais interessantes que participei na disciplina Laboratório de Artes Cênicas tomou lugar no dia 03 de abril de 2024. Partindo do princípio de que somos 70% água, fomos convidados a pensar de que forma essa água se move dentro de nós e mimetizar esse movimento com nosso corpo. É preciso não racionalizar, experimentar um lugar fora do cotidiano, entrar quase que num estado de transe, numa vibratibilidade para fluir e deixar surgir movimento a partir dessa proposta. Depois, visualizamos a água transbordando e imaginamos agora o movimento de boiar na água. Aqui, fica claro como a subjetividade é muito relevante no imaginário individual: eu visualizei um mar tranquilo, boiei num balanço suave e quase conseguia sentir o cheiro do mar, da sensação de tranquilidade; Taís, por outro lado, movia seu corpo como se estivesse num mar revolto, numa tempestade, provavelmente espelhando em seu corpo físico as características do espaço onde estava sua mente e seu imaginário.

Diversas aulas da disciplina, assim como nesse exercício, propunham uma relação entre imagens, memórias, corpo e movimento – como se deslocar utilizando algum animal como referência ou conversar e dançar com uma pessoa querida para você. Por vezes, nesses exercícios de imaginação, Taís comentou “Ai, gente! Que loucura!”. Entretanto, analisando suas falas na entrevista posterior à disciplina, ela considera que a experimentação – esse lugar fora da sua zona de conforto, essa loucura – resultou em resultados muito positivos.

Essa pluralidade de entendimentos e de possibilidades de performance tem muita relação com a subjetividade, que por sua vez é condicionada pela memória e vivência de cada indivíduo. Como discutimos no tópico 4.1 acerca da corporeidade do público, a memória é subjetiva, mutável e tem como alicerce as vias associativas criadas por cada indivíduo (Paiva, 2016). É formada e ao mesmo tempo formadora das individualidades, numa ideia de efeito-instrumento. Ou seja, devido às nossas vivências distintas, eu e Taís temos memórias diferentes e subjetividades diferentes, que nos levam a performar e experimentar de forma diferente um mesmo comando. E, ao mesmo tempo, ao executarmos experimentações diferentes, criamos memórias distintas e individualizamos ainda mais nossa subjetividade.

Além disso, a memória e o imaginário são importantes aliados na construção da performance, dois relevantes nós do mapeamento desta pesquisa. Machado (2020) descreve em sua pesquisa uma técnica de performance baseada na visualização imaginária de signos concretos, como árvore, cachoeira, água. Muitas vezes, visualizam ambientes e imagens para

construir e nortear a mensagem que desejam transmitir na cena. O professor Paulo conta que utiliza um exercício parecido com seus alunos: “Essa música te lembra algum cheiro? Algum gosto? Alguma textura? Alguma cor? Traga isso para a construção do seu subtexto, porque isso vai te fazer acessar mais fácil esse sentimento e vai fazer você irrigar melhor o teu corpo para entregar o resultado”. Considero muito interessante que, não só ele utiliza uma técnica baseada no imaginário e na corporeidade, pois entende o espaço metafórico como referência facilitadora da transmissão de uma mensagem, mas também escolhe a palavra “irrigar” para simbolizar a relação entre o imaginário e o corpo físico. É muito interessante pensar como esse verbo, tão cartográfico, nos faz visualizar de forma clara e também simbólica a interinfluência entre corpo, corporeidade e imaginário.

Também a professora de canto popular Danielle Baggio utiliza esse exercício imagético com seus alunos como forma de planejar a performance. Ela diz que pede que os estudantes tentem incluir os cinco sentidos na percepção daquela canção: “A que essa música te remete? Que cor ela tem? Que cheiro ela tem? Que gosto ela tem? Em que ambiente ela está? O que você vê? Qual é a sensação? É áspera? É macia? É amarga? É doce?”. Cada cantor terá sensações diferentes com a mesma música, justamente devido à subjetividade de cada um, suas próprias vivências e suas memórias possibilitam relações distintas. “Isso traz a música para o real, algo com subtexto”, explica ela.

Numa aula de repertório guiada pela professora Mayara, também foi citado esse exercício como uma ferramenta que auxilia na construção da performance. Enquanto ela falava sobre isso, refleti sobre como é interessante que essas percepções físicas nos auxiliem a alcançar emoções e sentimentos que desejamos acessar. Isso acontece justamente porque o corpo é uno: o imaginário afeta emoções físicas e experiências corpóreas compõem a memória e imaginário. Além desse exercício como ferramenta, Mayara fala que o corpo também tem memória e que é preciso acumular um repertório corporal nessas memórias, importante para construir uma cena. “Um repertório de gestos cênicos é algo que você construiu ao longo do caminho e que você sabe acessar quando precisa”, afirma a professora sobre essa memória construída no corpo e pelo corpo. A respeito desse gestual e sua aplicação para construção de narrativa em uma performance, discutiremos neste próximo tópico da dissertação.

6.2 CONSTRUÇÃO DE NARRATIVA

Na disciplina Performance Cênica, o objetivo elucidado pelo professor, logo na primeira aula que acompanhei em 2023, foi conhecer seu corpo e deixar esse corpo mais à vontade no palco. Segundo a professora Mayara Dourado, “Performance é algo que precisa ser estudado para além do nosso *feeling* como artista. Aquilo que você sente e aquilo que a música transmite para você também deve ser considerado. Mas, para além disso, é preciso estudar ferramentas, parâmetros que possam solidificar e ajudar a construir sua performance”. Por isso, uma disciplina dedicada exclusivamente a esse estudo é de grande importância para a formação de cantores.

Raissa Conde, estudante que cursou o primeiro semestre de 2024 de Performance Cênica, explica que, para ela, muitas atividades trabalhadas em sala não fazem sentido. “Eu acho até um pouco sem pé nem cabeça esses exercícios. Esquecer o canto? Mas como se eu estou cantando?” Em verdade, uma reflexão importante é a dualidade entre os estudantes de canto erudito e popular que cursam a mesma disciplina: os estudantes de canto popular estão nos últimos semestres da sua formação, pois, no fluxo tradicional do curso, é disciplina prevista para o último semestre; já os estudantes de canto erudito estão no começo do curso, normalmente no segundo ou terceiro semestre. Por um lado, os estudantes de canto erudito afirmam que preferiam que a disciplina fosse mais para o fim do curso, para treinarem o corpo depois de se familiarizarem com a técnica vocal. Por outro, Raissa é um bom exemplo de corpo já institucionalizado, preso na técnica por não ter tido contato com outras disciplinas corporais ao longo do curso, que tenta separar corpo e voz como coisas distintas, que não observa a corporeidade e unidade do corpo-artista.

Com esse mapeamento junto aos estudantes, percebo que é importante uma relação próxima com exercícios de performance e experimentação corporal desde o princípio do curso. No núcleo de canto popular, há a expectativa de que a disciplina Repertório cumpra esse papel, do espaço performático em aula. No entanto, é preciso uma ênfase nesse aspecto, pois, como expliquei na abertura deste capítulo 6, quando eu era aluna, não sabia que esse era o principal intuito da aula, também havia correções de técnica vocal e acreditei que a proposta era uma aula coletiva de técnica vocal, mais do que de performance.

Agora, passemos a uma reflexão acerca do entendimento desses(as) estudantes e professores(as) de canto popular de que performance cênica é comunicação e de que forma isso é exercitado por cada um(a). Um bom exemplo desse entendimento é o lembrete constante nas

aulas de Performance Cênica da importância de pensar quem é o interlocutor da história que se canta e, mesmo, da importância de posicioná-lo espacialmente para guiar o olhar cênico. Raissa, por exemplo, cantou a canção “Mistérios” de Milton Nascimento em uma das aulas, mas sem direcionar um olhar para seu interlocutor. Na aula seguinte, o professor pediu que ela o tomasse como interlocutor e caminhou ao redor da sala enquanto ela cantava, para que ela direcionasse o olhar e treinasse posicioná-lo ao longo da música. Nessa nova versão, com intenção de olhar, a mesma canção, interpretada pela mesma cantora, com a mesma potência e qualidade técnica, fez-me arrepiar duas vezes. Inicialmente, meu olhar quis até desviar da cena, tamanha confiança e conexão estabelecida com o público. Mapeando internamente minhas percepções, analisei que a expressão de ter um interlocutor e intenção na mensagem a ser transmitida é potente a ponto de causar emoção em quem assiste. Emoção no entendimento de Didi-Huberman (2016), de exteriorizar movimento, como meu arrepio.

Os(as) professores e professoras do núcleo de canto popular – ao menos os quatro que pude entrevistar – percebem e afirmam a relação entre performance e comunicação. Paulo, por exemplo, utiliza o termo “ruído” para descrever um balanço sem intenção e explica a importância do olhar cênico para uma boa performance. Ele afirma que é de grande relevância o aluno se questionar “para quem você está falando?”, ou seja, quem é interlocutor daquela comunicação. Pude perceber empiricamente esse aspecto através do exercício de Raissa na aula de Performance Cênica que relatei.

Ana Clara Cunha, estudante que cursou Performance Cênica no segundo semestre de 2023, realizou seu show de formatura em 17 de dezembro do mesmo ano (Figura 17). Durante o semestre acompanhando, as aulas foram direcionadas à construção do trabalho gestual e intencional das músicas que compuseram o repertório do seu show, sempre enfatizando o caráter comunicacional da performance. Logo na primeira aula, o professor pede para que Ana cante uma música e ela, tímida, pergunta “É só cantar?”. Uma reflexão guiada pelo professor discute sobre o que seria apenas cantar, já que envolve diversos aspectos, inclusive o comunicacional. Ao longo da disciplina, Ana Clara desenvolve sua compreensão corporal e, mais ainda, sua percepção sobre a importância da intenção, do conhecimento da mensagem a ser transmitida através de sua performance.

Figura 17: Imagem de divulgação do show de formatura da cantora Yana

Série *Formaturas EMB*
Escola de Música de Brasília

Técnico em Canto Popular
Classe do prof. Paulo Chaves

Yana

Piano - Chrystian Franklin
Baixo - Dido Mariano
Guitarra - Gus Collen
Bateria - Paulinho
voz - João Viegas

17 DEZ 2023 | **16h**

TCG - Teatro Carlos Galvão
Escola de Música de Brasília
EMB - Av. L2 Sul - Quadra 602

Fonte: Reprodução, 2023.

Aqui é importante destacar que Ana Clara possui um nome artístico: Yana. A construção de seu corpo-artista e sua performance na disciplina são permeados pela sua percepção dessa persona criada por ela. Seu eu-artista precisa, segundo ela, ter intenções e gerar comunicações diferentes das que Ana teria. “O que a disciplina mais ajudou foi a entender o sentido que estou trazendo, porque às vezes coloco movimentos que são mais Ana Clara do que Yana. Nesse sentido de separar, corporalmente, quem é Ana Clara e quem é Yana. Porque Yana corporalmente dá sentido ao que estou fazendo, sem colocar movimentos aleatórios”, diz ela. Apesar de não utilizar explicitamente a palavra mensagem ou comunicação durante a entrevista, é possível mapear entre os termos de sua fala que houve compreensão da natureza comunicativa do gesto cênico. Ela afirma a importância da intencionalidade, fundamental à comunicação, à qual ela chama “dar sentido”.

Em uma das aulas, a canção trabalhada foi “Muito pra vc (taís, ramos)”, o primeiro trabalho autoral de Yana, composição de 2023. Trata-se de uma música pop bastante sensual, tanto na melodia quanto na letra. Com o intuito de incentivar Yana a trazer intenção aos movimentos na performance, o professor posicionou uma cadeira para representar um interlocutor (Figura 18) e pediu para que ela interpretasse como uma comunicação pessoal, íntima, entre duas pessoas apenas. As perguntas chave do exercício seriam: Qual a mensagem a ser passada? Quem é o interlocutor? Qual a intenção desta comunicação? Seguindo a proposta de utilizar o corpo e o espaço, a partir de uma comunicação intencionada e um interlocutor definido, contar uma história através da música.

Figura 18: Yana performando a canção “Muito pra vc (taís, ramos)” na aula de Performance Cênica



Fonte: A autora, 2023.

Um ponto relevante e inesperado que pude mapear foi que Ana não incluiu sua música autoral em seu show de formatura. Durante as aulas da disciplina, o professor a incentivou a performar a canção no show, mas Ana ficou perceptivelmente relutante, provavelmente por se tratar de um estilo destoante daqueles comumente ensinados e reforçados pela EMB. Essa

relutância pode ser um indício da institucionalização do corpo-artista de Yana, que quer realizar um show nos moldes considerados aceitáveis ou mais agradáveis pela EMB. Na entrevista, Ana diz que quis, sim, incluir sua música autoral no repertório do show, mas que não houve tempo hábil para ensaiar com a banda. Segundo ela, foram apenas três ensaios e, por isso, foi preciso não incluir sua música. De fato, quase a totalidade das canções de sua formatura foram canções do gênero musical pop, relativamente mal visto pelos moldes tradicionais da EMB, e performou inclusive canções sensuais, como “*About Damn Time*” da cantora Lizzo. Apesar da minha percepção inicial de que a institucionalização normativa da EMB poderia ter moldado seu corpo desfavorecendo o gênero pop ou letras sensuais, um mapeamento mais aprofundado, considerando as outras canções presentes da formatura, aponta que os moldes não a impediram nesse sentido.

Seguindo na discussão sobre o entendimento de performance como comunicação, os(as) estudantes entrevistados(as) indicam diversas vezes em suas falas essa dimensão comunicacional da cena. Taís Lara, em entrevista, lista aspectos que a inspiram quando assiste às apresentações de uma colega com quem ela faz a disciplina Repertório: “Ela tem o que eu gosto, que é você conseguir fazer a mensagem penetrar na pessoa. Esse é o ponto: a comunicação. Quando ela canta, em todas as músicas ela consegue me capturar da cabeça ao pé. Eu fico completamente ali [presente]. Independente do gesto, mão para cima ou para baixo, a mensagem tem que chegar”. Em seguida, Taís afirma que essa colega não é uma inspiração para ela em relação à performance, mas, sim, em relação à forma de se comunicar. No entanto, os elementos elencados por ela como aqueles que a inspiram são performáticos. Transmitir uma mensagem e conectar-se com o público são parte da performance. Muitas vezes, é relacionada somente com o estudo de gestos, mas, muito além, a performance trata da comunicação em cena como um todo. A professora Mayara explica acerca dessa relação inspiracional intrínseca às aulas de Repertório: “Quando a gente vê um cantor, a gente também já está aprendendo. A gente vê naquele cantor coisas que nos inspiram. Por isso, essa aula tem que ser em grupo”.

O professor Paulo explica um dos exercícios que utiliza em suas aulas de Repertório para identificar a mensagem e a comunicação envolvidas em uma canção. Para ele, é importante que o(a) estudante identifique as camadas de interpretação do texto, pois “a primeira é literal: sujeito, verbo, predicado. Um bolo de palavras juntas formando sentido. Mas todo texto, toda canção tem uma camada subjacente, que para nós é muito mais relevante, que está fora da literalidade: o

subtexto”. Segundo esse professor, a mensagem a ser transmitida numa performance cênica não é tão explícita quanto uma conversa, pois carrega um caráter poético, artístico, metafórico, sentimental – o que vai ao encontro dos autores que falam dos aspectos não literais da música, como Laboissière (2004) e Morin (2017). “Esses sentimentos que percebemos na análise do subtexto da canção são o que transmitiremos no corpo”, afirma Paulo.

A professora Mayara, na mesma linha, propõe estudos de técnicas de comunicação como parte da disciplina Repertório que ministra. “Como posso construir uma comunicação eficaz com meu público nos contextos diferentes? [...] Comunicação no sentido amplo, não só textual, não só fala. A maneira como me visto, as coisas que compõem meu cenário, tudo isso comunica muita coisa”. Fabião (2010) descreve o palco, a cena, como um espaço onde não há imunidade, tudo significa, tudo comunica e mesmo o que parece vazio ou silencioso, aparece, diz. Mayara procura refletir com seus alunos sobre essa significação máxima elucidada pela autora como parte do conceito de cena.

Em uma das aulas do Laboratório de Artes Cênicas que tomou lugar em maio de 2024, discutimos sobre como mesmo o desconforto e insegurança aparecem e comunicam quando estão no palco. “E o público vê isso?”, perguntou uma aluna. O professor da disciplina, em consonância com as falas de Mayara e teorias de Fabião (2010), afirma que o público vê tudo, que o palco é exposição e a energia é visível e significa. Yana, por exemplo, perguntou em uma das aulas de Performance Cênica o que fazer enquanto ela não estivesse cantando, questionando se ela deveria parar de comunicar nesse momento para não chamar mais atenção que o instrumentista que está solando. Prontamente, o professor responde que em cena tudo é comunicação: ficar parada e/ou em silêncio também diz algo.

No palco, a fim de alcançar a melhor comunicação-performance possível é importante que o artista se torne presença em cena. Mayara afirma que “Performance é presença. Performance é entrega. Não tem como subir num palco e pensar nos boletos que temos para pagar. Não dá. A gente tem que estar ali, muito consciente do que a gente está fazendo. E com muita entrega, independente do que estamos cantando”. Para o pedagogo Gert Biesta (2017), que se apropria de pensamentos foucaultianos, tornar-se presença é a máxima da subjetividade humana, é o que permite a compreensão do sujeito enquanto sujeito e não mero objeto. E, segundo o autor, só é possível tornar-se presença num espaço intersubjetivo, no ser-com-outros. Ou seja, o cantor em cena para atingir a máxima vibratilidade de seu corpo e sua subjetividade

precisa compreender a cena como um processo de troca, uma relação entre corpos que permite a ele se tornar presença naquele momento, naquela performance. Fabião (2010) explica que o corpo do artista em fluxo cria uma nova dimensão temporal intitulada presente do presente, que potencializa o instante e, em concordância com Biesta, a subjetividade, a presença. “Isso é a coisa mais importante e rica que um artista pode entregar”, diz Mayara sobre a presença e entrega do cantor em cena.

Em uma das aulas de Performance Cênica de março de 2024, Raissa treina o olhar para seu interlocutor e, tentando entender melhor esse processo de comunicação, pergunta: “A palavra é entrega?”, o mesmo termo utilizado repetidas vezes por Mayara. Em várias aulas de Performance, o professor define cena como entrega, pois o público deseja o artista que está no palco. “Quando as cortinas se fecham, corações se partem”, ele ilustra, “por isso é preciso criar desejo”. Entendo a noção do desejo, também um dos nós desta cartografia, como parte da natureza humana de contar histórias – desejar saber, desejar contar, criar interesse. Na mesma linha, o professor aponta que o termo entrega é muito adequado, pois, uma vez que a performance é entregue, passa a ser posse de quem a recebeu e, por isso, cada pessoa do público pode fazer o que quiser com essa posse, pode interpretá-la da forma que preferir, do modo que sua subjetividade propor, da maneira que sua corporeidade indicar.

Além disso, é preciso considerar, na formação desses corpos-artistas a corporeidade, ou seja, a não-fragmentação entre subjetividade e objetividade, sentir e pensar, que culmina na ação cênica (Porpino, 2018). O cantor puramente guiado pela racionalidade, com foco na técnica vocal e execução de atos não atinge toda sua potência. Da mesma maneira, aquele que se guiar somente por emoção e sentimento não reconhece a totalidade do seu ser e não atinge a maior conexão possível com sua corporeidade. Logo nas primeiras aulas de Performance Cênica de 2024, o professor da disciplina pede para que Raissa não sobreponha a técnica à cena. Ela, na execução dos exercícios, demonstra que enxerga técnica vocal e movimentação corporal como uma dualidade de opostos. Ao trazer uma canção tecnicamente difícil, ela canta com as mãos tensas e afirma que não consegue não pensar na técnica. De fato, a técnica vocal, enquanto experiência racional, e o gestual, enquanto emoção corporal, podem ser vistos numa contrariedade. No entanto, como já discutimos, é na oposição que se encontra a vibratidade, unidade e multiplicidade da corporeidade necessária à performance.

“O imaginário de vocês está povoado de técnica. Aqui, não importa a técnica. [...] Abandona o canto, que pelo corpo ele vai vir”, afirma o professor da disciplina a respeito da importância de não fragmentar, não deixar a ditadura racionalista imposta pela sociedade sobressair e subjugar o aspecto poético-corpóreo. Esse mapeamento a partir das falas e ações dos estudantes em sala de aula indicou que muitos(as) cantores(as) populares da EMB são moldados(as) para aprender antes a técnica vocal, como algo mais difícil e mais importante que a movimentação corporal, a começar pelo aparecimento das disciplinas dedicadas à performance somente nos últimos semestres do curso.

Essa realidade, de que a EMB influencia a noção de que técnica vocal e movimento corporal são coisas distintas, aparece nas falas dos(as) estudantes entrevistados(as): “Para mim, esse discurso de desapegar da música não faz nenhum sentido. A música precisa estar muito bem resolvida para trazer os gestos. Essa é a minha visão, é como funciona para mim”, diz Raissa. “O principal é a voz estar no lugar. Se a voz está no lugar, a performance vem. Eu não penso mais na voz, vou pensar no resto.”, pontua Taís. Nas duas falas, é possível perceber não só uma distinção entre gestos e técnica vocal, como também uma hierarquização: para essas estudantes, só se pode pensar no corpo depois que o estudo técnico e racional estiver resolvido. Essa compreensão possivelmente se deve à falta de contato com construções corporais desde os primeiros semestres do curso de canto da EMB.

Numa direção diferente dessa apontada pelas estudantes, que coloca a técnica vocal como inicial e mais importante aspecto a se pensar na preparação para uma apresentação, o professor Moisés afirma que a primeira coisa a ser observada é a mensagem e a intenção – características base para a construção da performance a partir do corpo. “Não é interessante pensar em primeiro colocar a voz no lugar e deixar o corpo paralisado. Não, precisa acontecer tudo ao mesmo”, explica o professor. Ele considera que o melhor caminho para formar essa totalidade desde o princípio é começar se questionando sobre a escolha da música. “E não pode ser simplesmente ‘ah, eu acho bonita’. Por que você acha bonita? Busco que a pessoa me conte como o corpo dela entende aquela linha melódica. É esse o movimento que a música faz? Então é esse o movimento que você vai trazer para a sua performance”. A partir desse entendimento do que a música representa corporalmente para o cantor, pode-se seguir para um estudo técnico, cênico e comunicacional. A voz é produzida pelo corpo, faz parte do corpo. Não há sentido em estudar a voz de forma separada do corpo.

Outro ponto importante a ser discutido nessa análise é que os cinco estudantes entrevistados citaram direta ou indiretamente a EMB como um dos elementos responsáveis pela formação de sua performance. João Viegas, quando perguntei que fatores ele considerava importantes para formar sua ação em cena, teve como primeiro instinto responder “Um beijo para o meu quarto”, como uma lembrança imediata de que esse foi o ambiente mais importante para sua formação. Ele explica que costuma treinar em seu quarto, experimentar técnicas e gestos diferentes do seu usual. Nesse espaço, “meus violões e meu piano formam meu público”, visualiza. Logo ele esclarece que quando apresenta ou faz aulas na escola, procura “trazer a sensação de estar no meu quarto cantando para as paredes, que é onde eu me sinto mais autêntico”. Encerra sua fala sobre esse tópico afirmando que os principais elementos formadores de sua performance são seu quarto e suas aulas da disciplina Repertório da EMB. A partir de falas como essa percebi que meu mapeamento precisava também se debruçar sobre as aulas de Repertório do núcleo de canto popular.

Yana conta, em sua entrevista, que a disciplina Oficina de Técnica Vocal (OTV), a qual frequentou quando estava no curso básico de canto popular da EMB foi fundamental para sua descoberta enquanto artista. “Foi um divisor de águas”, ela conta, “foi um semestre todo sobre *black music*”. A partir dessa disciplina, Ana conheceu e percebeu com quais gêneros musicais ela mais se identifica: “*Black music*, R&B, pop (eu sou uma artista pop) e o funk. Músicas *black* de maneira geral”. De fato, a maior parte das canções de seu repertório de formatura poderiam ser enquadradas como *black music*. Mesmo as canções brasileiras de seu repertório fizeram referência à música *black*: Yana performou, por exemplo, a canção “*Black is Beautiful*”, famosa na voz de Elis Regina, composta por Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle.

Além da importância da EMB na sua descoberta em relação ao gênero musical preferido, Yana enumera diversos fatores que influenciaram e influenciam sua performance. “É até mais fácil eu responder o que não influenciou”, pontua. Mesmo que não tenha ainda racionalizado sobre isso, essa fala da cantora elucidada que ela tem a percepção de que sua performance no palco é resultado de tudo que ela viveu até o momento, de tudo que formou sua subjetividade. Quando insisto para que ela tente desenvolver uma resposta, Yana enumera “Em primeiro lugar, todos os professores de canto que já tive me ajudaram a me transformar na artista que sou hoje. Em segundo lugar, as aulas de performance, que me mudaram e me ajudaram a encontrar o caminho que eu queria seguir e não estava conseguindo”. Ou seja, sua compreensão é clara a respeito da

influência da EMB na formação da sua corporeidade, tanto em relação a gêneros musicais, quanto à construção corporal e técnico-vocal.

Fernanda Caliandra explica em sua entrevista que os momentos de sarau da EMB são muito importantes na sua formação, por trazer uma rica troca entre público, professores e cantores. “Eu até anotei algumas músicas que colegas cantaram hoje”, afirma ela indicando que irá conhecer melhor essas canções que assistiu no dia do Sarau e entrevista. Além da EMB, ela cita cantores e bandas como referências importantes para sua construção corporal: o conjunto brasileiro Cantigas Boleráveis, Elis Regina, Tom Zé, o grupo de teatro e dança Dzi Croquettes e Ney Matogrosso. Ela destaca que o que costuma procurar como base nessas referências é a expressividade – mais um termo que representa um dos nós identificados neste mapeamento. Analiso que os artistas destacados por Fernanda são expressivos através do grande, do exagero, da cena coreografada, que muitas vezes choca e impacta. Percebo uma ramificação dessas influências por meio da movimentação do seu corpo nas primeiras aulas de Performance Cênica, nas quais sua tendência eram gestos enormes, exagerados, literalmente rasgando-se pela transmissão de uma mensagem forte. Mas ela explica em suas falas que está seguindo a proposta do professor de experimentar coisas diferentes do usual, no seu caso, gestos contidos e uma expressividade pela segurança mais do que pela movimentação, numa intenção de descobrir o que ela mesma mais gosta. Para que possa escolher conscientemente como quer performar.

Nas aulas de abril, por exemplo, o professor de Performance Cênica sugere que Fernanda assista a filmes da atriz Meryl Streep para adquirir uma referência de comunicação potente por meio de gestos comedidos. Em sua fala, ele diz que é importante para Fernanda buscar também referências de gestos menores, para que ela alcance um equilíbrio entre corpo e voz, para que contem a mesma história. Essa sugestão me levou a uma bifurcação cartográfica: ao mesmo tempo em que pode ser vista como uma forma de domesticação de um corpo exagerado, que não se adequa aos padrões da EMB, é também uma forma de dar ferramentas à estudante para que ela tenha poder decisório posterior, uma vez que conheceu e experimentou diversas opções corporais.

Na tentativa de identificar qual caminho parece mais adequado considerando meu mapeamento, ponderei que esse professor foi recentemente incluído no quadro docente da EMB – como expliquei, até o primeiro semestre de 2022, quando me formei em canto popular, não tínhamos professor para essas disciplinas – e que não estaria moldado pelos padrões e normas da

escola. Ainda que, enquanto novato, não tenha poder para instaurar grandes mudanças na normatização e institucionalização dos corpos dos estudantes da EMB, também não conhece e reproduz essas regras veladas. Considerando suas ações e falas nas aulas que acompanhei, sua intenção realmente seria proporcionar experimentação à aluna. Fernanda conta na entrevista que a aula de Performance Cênica foi especialmente importante para sua formação, pois abriu espaço para testar corporeidades diferentes e permitiu que ela mudasse percepções sobre seu próprio corpo e construção cênica.

Taís Lara, por sua vez, explica que não sabe o que ou quem foram influências importantes para formar sua performance. Mas, diz ela, “eu sei o que eu não quero. Não costumo pesquisar referências antes de cantar. Quando vejo alguma produção, sei dizer do que gosto ou não. Eu sou mais Sandy, quietinha cantando. Não sou Ivete [Sangalo], que sai pulando”. Ainda que em suas palavras diga que não possui artistas como referência para cantar e performar, logo em seguida cita Sandy como uma artista que faz cenas parecidas com as dela. Ela, na entrevista, traz uma artista como referência cênica de algo esteticamente de acordo com seu gosto e comenta sobre como os colegas cantando em saraus ou aulas de repertório podem a inspirar. Assim, também a EMB, especialmente na relação com colegas, aparece em sua fala como influência na construção de cena.

Raissa, quando questionada, segue por outra linha e enumera diversos elementos que a formaram como intérprete, especialmente aqueles externos à escola: a dança, pois ela é professora de dança clássica indiana; a literatura e sua formação em letras; o santo-daime e sua religiosidade; seus estudos anteriores em canto erudito. “Acho que tudo que eu vivi”. Nisso, ela inclui cantores que cita como suas referências de inspiração vocal, mais de ajuste técnico do que performática, – Ná Ozzetti, Elza Soares, Elis Regina, Mônica Salmasso, Vanessa Morena e Maria João – e, indiretamente, também sua formação na EMB, onde estudou sua técnica de canto popular, diversa àquela erudita com que estava familiarizada e teve vivências que moldaram sua subjetividade.

A professora Danielle, analisando a pluralidade de possibilidades e unicidade de cada indivíduo, brinca “a gente tinha que fazer um dia uma apresentação de uma música só. Como ia ser? Com certeza seriam várias interpretações diferentes”. Partindo desse mapeamento da compreensão dos estudantes sobre a presença e grau de influência da EMB na sua formação e

corporeidade, passemos a uma discussão sobre como esses corpos-artistas se comportam em cena.

6.3 CORPO EM CENA

Assim como são diversos os elementos que formam a subjetividade e corporeidade do cantor, também são os elementos que compõem uma cena e tornam cada performance única e irrepetível. A professora Mayara cita alguns desses elementos que comunicam na cena: “A cor que você escolhe, os objetos que vão ter na cena, como você vai cumprimentar a plateia. Tudo fala com seu público”. Na mesma linha, Yana identifica quais são os aspectos que, em sua opinião, tornam uma apresentação performática diferente de um ensaio: “Aqui [o palco] é o sonho de todo artista. Estar num palco, com uma luz boa, com um som bom, com profissionais [músicos] bons, com sua família, seus amigos. A experiência é totalmente diferente”. Tal qual estão enumerados fatores que formam a cena e influenciam a percepção do artista e do público na introdução desta dissertação, também nas falas de Mayara e Yana é possível notar a compreensão destes: a subjetividade do próprio artista, figurino, cenário, expressões, plateia, ambiente e composição do espaço, cenário, formação da banda, iluminação e sonorização.

Taís, em suas falas, descreve de que forma o público e o ambiente são fatores importantes para seu processo performático. “O contexto influencia muito. Se tivesse alguma pessoa da minha família na primeira cadeira, seria diferente. A formatura, por exemplo, já é um ambiente diferente. Só veio quem quis me assistir”, explica. Ela compara o sarau em que tinha cantado no dia da entrevista com a apresentação de seu show de formatura. Mesmo que as duas performances aconteçam dentro dos limites da EMB, ambiente que segundo ela “tem um clima de avaliação” e a deixa um pouco tímida, a cena construída seria outra devido ao perfil do público ou ao menos pela sua conexão com este a partir da premissa de maior interesse na sua performance.

Esse sarau a que se referiu Taís foi uma apresentação que tomou lugar na sala dos espelhos 2, mesma sala onde ocorreram as aulas que observei, mas, nesse contexto, repaginada para uma atmosfera cênica. Foram posicionadas cadeiras de plástico em metade da sala e a outra metade decorada com um arranjo de flores, instrumentos a serem utilizados pelos músicos e musicistas correpetidores e espaço para performance dos(as) estudantes cantores(as). Como dito, a sala possui estrutura de iluminação destinada justamente a essas ocasiões, porém infelizmente

no dia desse sarau o disjuntor da escola caía quando ligávamos a mesa de som. Apesar do esforço dos professores que sabem da importância da luz para compor a atmosfera cenográfica e criar uma experiência mais intensa para o artista e para o público – mesmo eu tentei ajudar como pude –, não foi possível iluminar o “palco” de forma profissional.

João Viegas também performou nesse sarau (Figura 19) e, a respeito da falta de luz, ele comenta “Eu senti como se estivesse numa entrevista da globo, com a luz branca”, referindo-se ao abajur de luz clara colocado pelos professores direcionado ao rosto do cantor como alternativa para não acender a luz tradicional da sala. A partir dessa fala do estudante, é possível notar como a iluminação é um fator importante na comunicação e remonta a ambientes distintos – apenas o elemento luz branca direcional o remeteu a uma luz de entrevista, uma cena distinta.

Figura 19: João Viegas performando em sarau promovido pelo núcleo de canto popular da EMB



Fonte: a autora, 2024.

Taís apresentou-se no sarau do turno matutino (Figura 20), período em que a mesa de iluminação ainda não estava superaquecida e falhava apenas em alguns momentos. Justamente

na vez de Taís, o disjuntor caiu e ela se apresentou com a luz tradicional da sala, branca, vinda do teto. Acerca da influência da iluminação na sua performance em cena, Taís conta “Eu fico muito nervosa. E a luz me ajuda muito, porque quase não dá para ver as pessoas. Então, dá para fingir que você está olhando e, na verdade, não está”. Ou seja, no seu entendimento, a iluminação favorece sua conexão com o público na medida em que ela se sente protegida por uma luz que dificulta a troca de olhares diretos e iguais àqueles trocados no dia a dia, que tomam lugar na luz cotidiana, branca, vinda do teto. A iluminação cênica, por seu aspecto diferente do tradicional, num ângulo que favorece a visualização das expressões do cantor e em cores que criam interesse, facilita o acesso ao estado de vibratibilidade, dá caráter espetacular à apresentação e favorece a corporeidade artística.

Figura 20: Taís Lara performando em sarau promovido pelo núcleo de canto popular da EMB



Fonte: a autora, 2024.

Taís comenta que costuma ficar nervosa em apresentações, especialmente naquelas ocorridas dentro dos limites da escola, em que professores especialistas compõem a plateia. “Eu me sinto avaliada”, explica. João, por outro lado, conta que “Tem muito tempo que não sinto mais isso [nervosismo]”. Ele diz que conversou com seus professores da EMB e chegou à conclusão de que se ele está seguro da canção e sabe a letra de cor, “é só resgatar esse lugar de segurança”. Para ele, é possível reproduzir no ambiente da EMB através de um resgate das suas memórias e imaginário, o mesmo ambiente seguro de quando treina em seu quarto. Acerca disso, a professora Mayara elucida: “O cantor que estuda sua performance e se prepara para sua performance canta melhor e inevitavelmente entrega algo melhor para o público. [...] Esse cantor se sente mais seguro, porque teve um preparo com aquele repertório. Então ele vai para um lugar de segurança”, utilizando o mesmo termo de espacialidade do imaginário já territorializado por uma confiança.

É interessante pensar como esses diferentes elementos que compõem a cena e influenciam a performance do cantor são também fatores que comunicam e transmitem mensagens. Moisés explica a importância de o cantor ter consciência desses elementos: “O corpo da pessoa, a feição dela, a roupa que vai usar. Como artista, a pessoa precisa pensar em tudo que vai contar. Especialmente o cantor, que está à frente. O público espera isso da gente”. A música especialmente, por unir múltiplas linguagens e misturar diferentes tipos de comunicação (Morin, 2017), transmite mensagens através da melodia, harmonia, ritmo, silêncio, vozes, corpos, ambiente... Enfim, todos os fatores já listados como formadores de subjetividade, sendo o próprio corpo-artista um importante elemento entre esses.

Na cena, as expressões, gestos e conexões que partem desse corpo são resultado de escolhas do artista. Fernanda, por exemplo, explica que decidiu performar no sarau (Figura 21) seguindo um caminho diferente, sugerido pelo professor de Performance Cênica, para que pudesse conhecer esse outro lado do seu corpo e ter mais autonomia em escolhas futuras. “Estou tendo muita humildade aqui na EMB, para tudo que eu posso melhorar. Tentei fazer uma coisa diferente hoje e trazer mais expressividade na voz e no olhar, acolhendo o que vimos nas aulas de Performance Cênica. [...] Treinando isso, eu vou poder escolher quando fazer algo mais expressivo em relação ao corpo e quando vou tirar”, conta. Essa percepção da cantora me recorda de uma máxima que escutei diversas vezes ao longo do meu próprio curso de canto

popular: é preciso treinar para que seja um efeito e não um defeito. Ou seja, é importante que o artista conheça seu corpo e suas opções, saiba performar de diferentes maneiras, para que possa escolher entre seus recursos aquele que melhor se adequa à intenção pretendida e não fique limitado a um vício. Com justamente esse propósito em mente, o professor de Performance Cênica comentou em abril de 2024 que “essa aula é para repertório de movimento. Não é para jogar fora o que você já tem, mas escolher conscientemente quando usá-lo”.

Figura 21: Fernanda performando em sarau promovido pelo núcleo de canto popular da EMB



Fonte: a autora, 2024.

Esse aspecto, de treinar para que seja efeito e não defeito, por um lado é muito interessante para que o artista fique livre de vícios, conheça suas possibilidades e tome decisões conscientes. Por outro lado, contudo, pode moldar e disciplinar o corpo do cantor por retirar sua espontaneidade. As novas possibilidades, aprendidas num ambiente de ensino formal e ensinadas

por professores – que, no jogo de poderes da EMB, têm influência sobre os(as) estudantes – podem ser vistas como mais válidas que aquelas que surgiram naturalmente para o cantor. É importante que o artista seja incentivado, ainda ao longo do curso, a utilizar também sua corporeidade natural como ferramenta válida. Não é interessante que a performance seja programada em demasia, pois o caráter emocional também é parte componente da arte. É pertinente dar repertório ao corpo e deixá-lo falar, não o minimizando a sua parte racional.

Taís conta que a EMB foi muito importante nesse sentido de oferecer recursos para que ela se tornasse uma artista mais versátil e capaz de escolher ferramentas com base em sua intenção. “Hoje, com 33 anos, vejo que cantar bem é conseguir fazer o que você quiser. Antes de entrar na EMB, eu não conseguia cantar reto, não conseguia cantar bossa nova. Eu colocava vibrato em tudo. Hoje me sinto capaz de cantar o que eu quiser. Posso cantar uma música cheia de firulas e em seguida um Tom Jobim”. A Escola de Música de Brasília, portanto, teve papel de grande influência na formação de sua corporeidade em relação à autonomia de escolhas, ao acesso a um leque de recursos variados de técnica vocal e gestual. E, no seu caso, aquilo que vinha naturalmente – o vibrato – também foi incentivado na escola como ferramenta válida.

O corpo e sua autonomia são fundamentais para a transmissão de uma mensagem por meio da cena, para a conexão entre corpos e possibilidade de troca, de comunicação. Raissa afirma que a música é o elemento que guia seu corpo, “o corpo acompanha a música”, num sentido de deixar florescer sua corporeidade a partir das referências e intenções percebidas pela sua subjetividade naquela canção. “O que me move é isso, é a própria música, o que ela está pedindo. Porque eu acho que eu não tenho que aparecer mais que a música. Eu sou intérprete. [...] Eu não acho que o intérprete tem que estar acima da música. Tem que ter equilíbrio. Você é um mensageiro, uma mensageira”. Nessa fala da cantora, numa análise que parte da noção de corporeidade, é importante e grandiosa sua compreensão acerca da importância do equilíbrio, mas também é necessário que ela não enxergue seu corpo somente como um mensageiro. Numa relação cênica, seu corpo não é apenas o meio pelo qual uma mensagem é transmitida, o corpo é a própria mensagem, é interlocutor e ao mesmo tempo mensagem e meio.

Nessa linha, de entender o corpo do cantor como importante elemento cênico, Mayara explica a relevância de um artista conectado com a música que performa. “Não é bom quando o intérprete fica distante, pensando ‘o compositor escreveu isso e eu sou apenas um intérprete’. É interessante que ele se aproprie daquilo que está cantando, que realmente mergulhe naquela

canção, que não seja somente um observador, que construa um processo criativo que faça sentido para ele, dentro daquilo que a música permite”, afirma a professora. O cantor que se apropria do texto que canta, encarna e incorpora os outros corpos e subjetividades envolvidos na cena, incluindo o do compositor, o qual, segundo Aguiar (2005), tem função de guia – e não de impositor – acerca do sentido textual a ser decodificado pelo intérprete e pelo público.

Vivenciei um exemplo prático da importância dessa apropriação numa aula de Performance Cênica de junho de 2024. Raissa cantou um samba e explicou que aquela música representa um desafio performático para ela, porque não sabe como encontrar o personagem malandro sambista. Particularmente, sua performance desse dia não me tocou – diferentemente de outras vezes que Raissa me fez arrepiar com seu canto, como relatei. Gostei, mas não me tocou. Com olhar de pesquisadora e cartógrafa, tentei identificar o motivo assim que sua performance acabou, a fim de encontrar dentro de mim a resposta através de algum resquício de estado de transe estético. Cogitei que talvez o gênero musical samba não fosse particularmente relevante na minha subjetividade e imaginário, mas lembrei-me em seguida de outros sambas que me tocam, como alguns do artista Criolo e a canção “Não deixe o samba morrer”, famosa na voz de Alcione. Então, minha hipótese foi de que talvez eu não tenha ficado presente, porque Raissa também não estava presente. Possivelmente sua incerteza em relação ao personagem não permitiu que ela se apropriasse do texto e tornou sua performance mais pensada do que visceral. Ela cantou lindamente, mas, com essa canção especificamente, não me cativou.

O professor Paulo menciona que a importância da apropriação do texto e da narrativa para a construção cênica está relacionada também com a percepção de nuances na mensagem e mudanças de subtexto da canção. Para ilustrar esse aspecto, ele usa a música Luz do Sol, de Caetano Veloso. As primeiras frases do texto dizem “Luz do sol, que a folha traga e traduz em verde novo em folha, em graça, em vida, em força, em luz” e, mais à frente, o subtexto muda completamente com a frase “Marcha o homem sobre o chão, leva no coração uma ferida acesa”. Paulo explica que é preciso ter atenção ao subtexto da canção, para notar essas mudanças, traduzir no corpo e transmitir a conexão real entre quem performa e sua performance. “A harmonia está mudando, a melodia está mudando, o instrumental muda... Por que o corpo não muda?”, questiona.

Outro momento em que experienciei a relevância da conexão entre corpo e texto, foi numa das aulas de Performance Cênica de abril de 2024 (Figura 22). Fernanda trouxe uma

canção autoral para estudar e, na primeira passagem, tomou uma decisão performática inadequada: manteve-se firme na maior parte da música e optou por sambar somente na parte em que a letra diz sobre torturas na ditadura militar do Brasil. Apesar de ser um samba, nesse trecho, a letra e o subtexto clamavam por outro posicionamento corporal. Sobre casos assim, o professor da disciplina expõe ao longo das aulas do semestre que Fernanda tende a contar duas histórias muito boas e interessantes, mas diferentes. Seu corpo diz uma coisa e sua voz, outra. Seria preciso buscar a união, a corporeidade enquanto unidade do todo. Num contexto distinto, o professor Moisés tem uma fala em sua entrevista que aborda justamente essa importância de unir corpo e voz numa consonância comunicativa: “Muitas vezes, alguém canta muito bem, mas o corpo dela não está dizendo aquilo que ela está cantando. [...] Quando o corpo diz tudo, aquela música é muito mais interessante, mais viva, mais rica”.

Figura 22: Fernanda Caliandra em uma das aulas de Performance Cênica de 2024



Fonte: a autora, 2024.

Para além da percepção da performance em si, também é relevante refletir sobre a compreensão dos estudantes e professores de canto popular da EMB acerca da relação entre

artista e público, enquanto corpos componentes do corpo cênico. Mayara considera que a relação primordial do artista em cena é para com seu público: “Nosso papel como intérpretes é conduzir a plateia para algum lugar”. Também é muito interessante como a noção de lugar, espaço é retomada repetidas vezes ao longo das entrevistas que realizei para esta pesquisa, tornando-se um importante nó dessa cartografia. A performance parece ser entendida como um espaço, ou uma ponte entre espaços. A formação para performance parte da construção e experimentação de um lugar seguro metafórico que possa ser revisitado em cena, passa pela relação de guia que leva o público a algum lugar e culmina numa compreensão de que performar é conectar corpo e espaço. Performar é, em última instância, cartografar num palco, é uma experiência de mapeamento, desterritorialização e territorialização constantes, num fluxo vibracional.

Segundo Suely Rolnik (2015), o corpo vibrátil é aquilo que permite a relação e conexão entre público e obra. O corpo cênico, ou seja, todos os corpos e mundos envolvidos naquela cena, são conectados por esse tecido invisível que surge da vibratilidade do artista. Sem utilizar especificamente esses termos, a professora Danielle observa que o cantor tem esse importante papel de conectar a cena através da potência do corpo do artista: “O canto tem essa coisa complicada, porque deixa a alma da pessoa desnuda. O cantor está trazendo tudo lá de dentro”. Na mesma direção, Moisés pontua que a relação entre o cantor que está entregue à cena e seu público se torna íntima. “Às vezes, a plateia é muito intrusiva. Às vezes, temos a sensação de que a plateia está ultrapassando nosso corpo”, compartilha.

Nas falas dos(as) entrevistados(as), esteve muito presente a noção de olhar como um meio de estabelecer e manter essa conexão entre corpos. Segundo Danielle, “Se você está conectado com a canção, você está trazendo a verdade da canção para você. É como se fosse um retroprojeto, como se o seu olhar fosse um retroprojeto passando aquilo que está dentro do seu coração. E se você faz isso realmente sentindo, o público percebe e vê tudo que você está vendo”. Essa sensível metáfora se refere à noção de que a entrega do artista ativa sua vibratilidade e permite uma conexão e comunicação com todo o corpo-mundo envolvido na cena.

Fernanda, por exemplo, comenta que considera muito mais fácil contar uma história por meio de sua performance olhando nos olhos das pessoas da plateia. “Quando eu olho para as pessoas, é mais fácil. Me sinto esquizofrênica de cantar para ninguém”, compartilha. Percebo que ela, enquanto pessoa bastante comunicativa e expressiva, tem facilidade para acessar a posição de entrega e, por isso, sente a importância de criar conexão com quem a assiste, de saber

quem é o interlocutor da comunicação que ela performa. João Viegas, por sua vez, conta que quando entrou no curso de canto popular da EMB tinha dificuldade em olhar diretamente para seu público: “Eu era uma pessoa que adorava cantar de olho fechado. Minha professora disse que eu precisava parar com isso, que eu precisava olhar para meu público e passar a mensagem da música”. Ele afirma que trabalhou bastante seu olhar desde que entrou no curso e melhorou sua transmissão de mensagem em cena.

Em uma das últimas aulas do primeiro semestre de 2024 da disciplina Laboratório de Artes Cênicas, ainda que não fosse o intuito primordial daquela matéria, o professor abriu espaço para que os(as) estudantes cantassem a canção que apresentariam na prova de canto da semana seguinte, como uma oportunidade de trabalhar a performance com que seriam avaliados por seus professores de canto. João Viegas apresentou uma música do compositor Cartola (Figura 23) e, pensando no caráter melancólico da canção, o professor sugeriu que ele colocasse as mãos no bolso e olhasse para o chão de forma introspectiva. João explicou que esse gesto não seria bem-visto pela banca de professores do núcleo de canto popular, pois sempre incentivam que os alunos olhem para a plateia para se comunicar. Nesse sentido, a EMB tem influência na opção gestual dos estudantes, que têm interesse em agradar a banca de professores para conseguir boas notas.

Figura 23: João Viegas performando na disciplina Laboratório de Artes Cênicas



Fonte: a autora, 2024.

Contudo, essa justificativa de não utilizar determinados gestos para agradar a banca de uma prova ilustra a forma como seus corpos são moldados por um sistema educacional e uma sociedade de controle – nos termos de Deleuze (2000) – que valorizam notas e aprovação acima da subjetividade. Afinal, a EMB é um Centro de Educação Profissional e, portanto, os(as) estudantes deveriam tomar suas decisões cênicas pensando em sua profissionalização, em se tornar um artista completo e profissional, mais do que tirar boas notas e agradar seus professores.

Por outro lado, a professora Mayara, uma dessas que compõem a referida banca, reforça veementemente em suas falas de que qualquer gesto pode ser cênico, desde que haja intenção. “Tudo pode. Mas a questão é se aquilo faz sentido com o que você está cantando. Tem intencionalidade ou você está fazendo isso por outras razões? Isso é muito perceptível para o público. O público entende tudo”, argumenta. Durante a aula da disciplina Repertório ministrada

por Mayara que acompanhei, a todo momento ela comentava sobre a importância da intencionalidade, ou seja, da comunicação em cena. Uma aluna perguntou, por exemplo, a respeito do cabo do microfone. “Se eu seguro o cabo do microfone por nervosismo, eu crio um ruído na comunicação”, explica a professora utilizando claramente termos comunicacionais. “O que enfraquece uma performance são os ruídos.” Em seguida, ela demonstra diversos modos de incluir o cabo do microfone como parte da cena de forma intencional: usá-lo como um cachecol enrolado no pescoço, dançar movendo-o, mordê-lo como quem morde uma flor, enfim, movimentar o cabo como parte da mensagem a ser transmitida.

O estudante João utilizou o olhar para o público, que vem sendo incentivado por seus professores de canto da EMB, em sua performance no sarau que observei. Ele afirma que se sentiu bem recebido pelo público e considera que isso é reflexo de uma boa troca de olhares: “Acho que o olhar é uma coisa muito poderosa quando você está cantando. As pessoas estão te olhando e você olhando para elas. Eu tento fazer questão de olhar para cada uma delas, tentando passar a mensagem pelo gestual também. [...] Acho que essa troca entre olhar, gesto, emoção, calor humano, tudo isso dita como vai ser sua performance”. Yana, da mesma forma, entende o olhar como muito importante para criar conexão. Sobre a performance de sua formatura (Figura 24), ela pondera “Eu conseguia enxergar mais ou menos o público, mas não era aquela coisa olho no olho. Sinto que consegui interagir pouco”. É interessante como os dois entendem a ação de olhar nos olhos do público como uma forma de comunicar e receber de volta a energia, como troca. No entanto, como visto, a corporeidade não se baseia somente nisso. É uma técnica, mas não um pré-requisito.

Figura 24: Yana performando em seu show de formatura



Fonte: A autora, 2023.

Quando pergunto a Yana sobre como se sentiu no palco, ela diz que “foi uma experiência muito legal dividir essa energia com os músicos e com a plateia” e completa que fez isso por meio de “um repertório que eu gosto demais”. Essa fala indica que ela entende a cena como um espaço de troca de energia com outros corpos através da arte e, mais, que a troca também se estende à relação com os outros corpos que produzem a música ao seu lado e não somente àqueles que compõem o público. O corpo cênico, como discutido, é formado por todo o corpo-mundo envolvido de alguma maneira naquela performance, naquela cena. E, como toda comunicação pressupõe troca, mesmo o público, que podemos erroneamente considerar passivo, contribui para que aquela cena seja única.

Raissa, por sua vez, considera que não fez uma boa performance no sarau que acompanhei (Figura 25). Quando perguntei se ela conseguiu criar um diálogo com o público como ela tinha planejado, sua resposta foi a seguinte: “Não. Eu não estava conseguindo. Eu estava tentando até pensar no que eu estava falando, mas não olhei para a cara de ninguém porque estava com vergonha”. A canção que ela escolheu para cantar no sarau, “Samba de Verdade” de Eduardo Gudín, tem graves tecnicamente desafiadores e, apesar de ter performado muito bem nas aulas de Performance Cênica, na apresentação não conseguiu atingir as notas mais graves. Como ela desviou da técnica vocal que tinha estudado, perdeu sua proposta

performática. E quando refletiu sobre fatores que podem ter causado isso, ela explica que, apesar de não estar nervosa, seu desempenho pode ter sido reflexo de seu cansaço por uma noite mal dormida, do momento de seu ciclo menstrual, de um pigarro que ela sentiu na voz. Ela enumerou fatores físicos, corporais, que podem ter atrapalhado sua performance, o que demonstra seu entendimento de que seu corpo-artista reflete e é refletido por seu corpo como um todo. Tudo estaria conectado.

Figura 25: Raissa Conde performando em sarau promovido pelo núcleo de canto popular da EMB



Fonte: a autora, 2024.

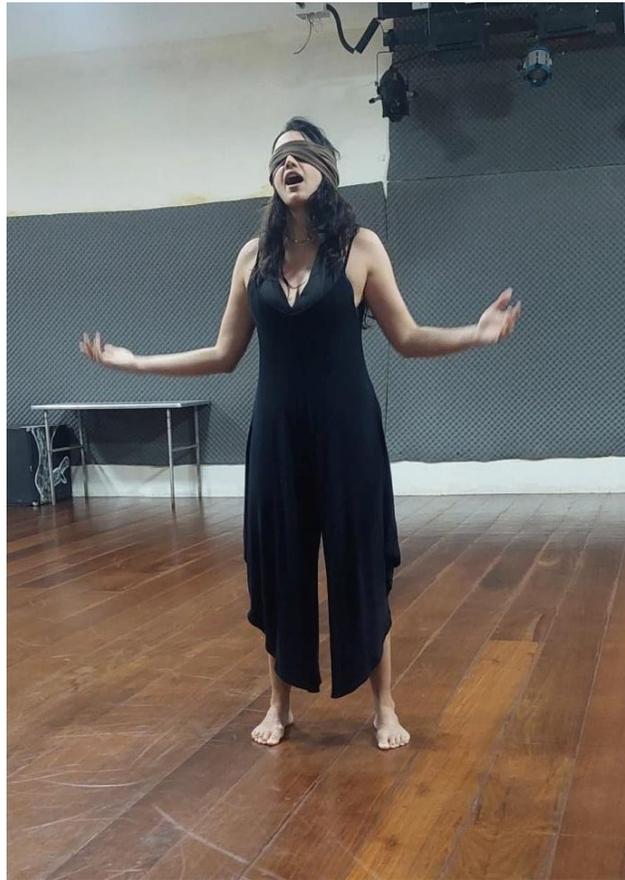
Já Taís, quando perguntei se ela considerava que sua performance afetou o público de alguma forma, respondeu “Eu não sei se afetei as pessoas, mas com certeza as pessoas me afetam”. Ela conta que não costuma olhar diretamente para o público, porque se sente insegura de cruzar olhares com alguém que esteja entediado ou desgostoso de sua performance. Como

listado na parte teórica desta pesquisa, mesmo os corpos que estão aparentemente alheios à cena, ilesos, compõem na verdade o corpo cênico de forma ativa e afetam os corpos-artistas que estão no palco. Percebo que Taís tem essa percepção da interinfluência, embora ela não assuma em sua fala que sua comunicação também é agente que afeta os demais corpos. Sobre isso – a capacidade do cantor de afetar o público –, a professora Mayara considera: “Se você emocionou de alguma forma, você conseguiu. [...] Nossa preocupação maior como intérprete, como cantor, deve ser essa troca, porque a gente conecta com o público”.

É fato que a relação entre cantor e público num palco é diferente daquela entre o cantor e seus professores ou colegas numa sala de aula. Em uma análise da fala dos estudantes, é possível perceber que, muitas vezes, se sentem julgados quando estão num palco, quando performam num ambiente espetacular. A sociedade contemporânea cobra constantemente que sejamos perfeitos e, ainda mais, que aquele corpo exposto num palco esteja nesse padrão. João relata que em suas aulas de canto da EMB um dos tópicos mais trabalhados é o perfeccionismo. “As vozes do nervosismo que surgem no momento do palco, aquelas que dizem que vou errar ou esquecer a letra, essas eu já consegui calar. Mas as vozes que falam da afinação e técnica, essas ainda estão aí”, conta. É preciso um processo de reterritorialização intenso do imaginário para reposicionar esses valores de cobrança já imbricados na nossa visão de mundo contemporânea, tanto no julgamento de si quanto dos outros.

Em uma das aulas de Performance Cênica, por exemplo, o professor propõe um exercício de cantar com os olhos vendados (Figura 26), com o intuito de evitar ou minimizar o autojulgamento e autocobrança. Nossa visão – literal e metaforicamente – é moldada por essa sociedade contemporânea globalizada que endeusa a tecnologia e a perfeição, na busca refinada pela gestão e controle produtivo das subjetividades (Sibilia, 2015). Para que exista a almejada entrega cênica, é preciso estar presente, dar liberdade ao corpo e à subjetividade e não enclausurá-los sob a lente do autojulgamento. Os estudantes da disciplina tiveram aparente dificuldade em performar sem o sentido da visão e a conexão pelo olhar, mas, em uma segunda passagem de suas canções, já se sentiam mais à vontade. Parece ter sido uma experiência com resultado positivo.

Figura 26: Raissa Conde performando com o exercício de vendar os olhos proposto em uma aula de Performance Cênica



Fonte: a autora, 2024.

Em um exercício de escrita ao final do semestre, Raissa conta que essa aula especificamente foi importante para sua formação e aponta que “foi bastante interessante ver os colegas se lançando no escuro. Um momento marcante que imprimiu em meu corpo o desejo de fluir com a música”. Ela percebeu a liberdade trazida pelo ato de vendar os olhos e notou em seu próprio corpo uma mudança de relação com a música. “Levo, pois, esse desejo de um corpo que quer estar a serviço da música em primeiro lugar. O desejo de confiar no trabalho feito ao longo dos anos, dando a si mesmo a autorização para dizer o que ele tem a dizer”, conclui. Segundo ela, foi preciso entender que a liberdade está em “não ter a sensação de estar devendo algo”, confiar em si a ponto de deixar o corpo falar, sem pensar em julgamentos externos e também sem criar autojulgamentos.

Em cena, o artista toma decisões a partir de sua corporeidade e subjetividade. Fernanda declara sobre sua apresentação no sarau “Eu planejei tudo” (Figura 21). Ela conta que usualmente utiliza gestos literais, como apontar para o pulso quando a letra da canção fala em relógio. Mas que nessa ocasião decidiu explorar o novo caminho que vinha experimentando nas aulas de Performance Cênica. “Hoje vou fazer diferente. Vou experimentar o menos, para ver se eu gosto.” Ela explica que planejou e escolheu todos os elementos que fariam parte de sua cena: vestido de tons neutros, sapato rasteiro, brincos e maquiagem leve que refletissem a mensagem daquela canção, a mensagem que ela queria transmitir. Escolheu deixar o cabelo solto porque “o *black power* faz parte da minha persona”, ou seja, além de planejar elementos que fizessem sentido com a mensagem daquela canção, também tomou decisões que representassem sua própria corporeidade e subjetividade artística. Segundo ela, conseguiu entregar bem o que tinha planejado, a partir das escolhas que tinha feito.

Uma discussão relativa a essas decisões cênicas de representações corporais pode ser levantada também na performance de Yana, que, como ilustrado na Figura 24, optou por alisar seus cabelos para o show de formatura. Isso pode ser entendido como uma corporificação da cultura contemporânea que disciplinariza corpos e intenciona padroniza-los. Além disso, também diferentemente do relato de Fernanda, Yana afirma que tomou decisões cênicas e construiu elementos no decorrer das aulas de Performance Cênica que não conseguiu reproduzir em sua formatura. “Infelizmente, eu não consegui trazer exatamente o que a gente estava estudando. Tanto pelo tempo, quanto pelo espaço”, relata. Sua formatura aconteceu no TCG e, embora nas aulas da sala dos espelhos ela tivesse bastante espaço para se movimentar, o espaço que ela tinha disponível no palco era consideravelmente menor. Aqui poderíamos mais uma vez retomar a discussão acerca das discrepâncias entre espaços disponibilizados para performances eruditas e populares nos limites da EMB, mas acho importante nos atermos à formação performática de Yana.

Na minha percepção enquanto público de Yana em seu show, de forma geral, as construções performáticas criadas em aula foram em sua maioria utilizadas na formatura. Na canção “*Cheek to Cheek*”, um jazz famoso na voz de Ella Fitzgerald e Louis Armstrong, o processo criativo das aulas a levou a utilizar movimentos inspirados na década de 1950 e a acrescentar um pedestal de microfone como elemento cênico, que Yana incorporou ao show (Figura 27). Em outras canções, porém, o preparo cênico funcionou mais como referência de

intenções do que como uma reprodução literal. Na música “*Leave the door open*”, conhecida na voz de Bruno Mars, por exemplo, Ana e o professor da disciplina Performance Cênica construíram uma personagem desleixada, que cantava sentada numa cadeira. No show de formatura, Yana não utilizou cadeira alguma, mas manteve a mensagem da personagem displicente.

Figura 27: Yana performando a canção “*Cheek to Cheek*” em seu show de formatura, com a utilização de pedestal e gestos marcados na disciplina Performance Cênica



Fonte: A autora, 2023.

O professor Moisés explica que nem sempre será possível reproduzir em cena aquilo que foi planejado inicialmente, mas que, justamente por isso, é importante conhecer e se apropriar de ferramentas que possibilitem ao artista lidar com essas situações da melhor forma. “Ensaio é ensaio. Palco é palco. São realidades distintas e elas são necessárias. É necessário que a pessoa ensaie e esgote nos seus estudos as possibilidades. Na vida real, ela vai estar exposta a coisas que num ensaio não vai ter. Mas ela precisa de recursos para lidar, tem que ter suas consciências [corporais]”. No sarau que acompanhei, por exemplo, João Viegas comentou que o violonista correpetidor que o estava acompanhando acelerou o andamento da canção em relação ao que

estavam treinando, Taís precisou se apresentar com uma luz branca tradicional e Raissa não estava fisicamente em suas melhores condições, pois tinha dormido mal na noite anterior. “Ensaiar é importante para ter as ferramentas para a vida real, porque a vida real é loucura. Nunca é nada do que a gente imagina”, destaca Moisés.

A professora Mayara, por sua vez, considera que no palco normalmente o(a) estudante faz uma performance condizente com aquilo que vinha construindo ao longo do semestre de aulas. “Pode ser que o aluno cante melhor na E3 [sala de aula] do que no dia da apresentação. Aconteceu alguma coisa e ele não cantou tão bem. É possível? É. Mas não é isso que costuma acontecer.” Ela esclarece que habitualmente vê em seus estudantes um processo, uma cadência, uma sequência de aprendizados que culmina numa boa performance: “A pessoa começa olhando para a música sem ter a menor ideia do que vai fazer com ela, aí aprende algumas ferramentas, vivencia e experimenta algumas ferramentas com o corpo, na prática. A pessoa começa a ter mais domínio daquilo”. Mayara, assim como Moisés, discorre sobre a importância de possuir ferramentas e recursos cênicos, corporais. “Performance é treino. Essa é minha bandeira. A gente precisa se preparar e se apropriar dos nossos processos criativos. Treiná-los e vivenciá-los, para poder fazer a melhor entrega para o público”, defende a professora.

Por outro lado, a professora Danielle explica que, em sua experiência, os(as) estudantes costumam performar melhor em cena do que nos ensaios em sala de aula, devido aos fatores que criam o ambiente espetacular e permitem que sua corporeidade aflore. “No palco da sala, normalmente sai menos do que é. Pelo nervosismo, pela proximidade, com luz clara. [...] Vejo muitas coisas no palco melhores, coisas que nunca fez em aula, como um improviso ou algo diferente. Quando a pessoa realmente se solta como pedi”, observa. Para ela, a relação criada numa cena é capaz de potencializar aquilo que já foi treinado em aula. É preciso sim, ter ferramentas à disposição do cantor, como defendem Moisés e Mayara, mas uma parte da performance provém da conexão, da presença no presente. Por que a performance no palco é diferente? “Porque no palco tem essa energia de troca com o público e isso faz toda a diferença”, diz Danielle.

O sarau promovido pelo núcleo de canto popular é uma ótima oportunidade para alunos exercitarem sua performance em um ambiente de espetáculo, com elementos que favoreçam a entrega, a vibratibilidade e a formação de uma cena. A professora Mayara conta que prefere que o aluno seja avaliado em uma apresentação de sarau, que se aproxima da realidade de uma

apresentação, do que no modelo tradicional de provas do canto popular, numa sala pequena, em que apenas os professores que compõem a banca podem estar presentes. “Eu não acho nosso formato de prova tradicional muito artístico. É uma salinha pequena, uma luz branca e quatro pessoas olhando para você. Agora, no sarau, a gente vai para a sala dos espelhos e coloca uma iluminação, uma plateia de verdade, um som de verdade. É outro clima. [...] Isso alimenta o artista”, argumenta Mayara num entendimento de que o corpo-artista é fundamentalmente movido pela oportunidade de performar sua arte.

Com essa compreensão, de que o palco é um ambiente propício para o contato do artista com sua corporeidade e sua vibratibilidade, por meio da influência de elementos que compõem a cena e formam a experiência de todos os corpos ali presentes, como iluminação, sonorização, cenário, figurino, gestual e repertório, reforço que performance e cena são comunicação. Ao fim de cada entrevista, os(as) estudantes e professores(as) que participaram desta pesquisa puderam resumir seu entendimento de performance cênica em três palavras. A nuvem de palavras a seguir (Figura 28) representa as respostas dos(as) entrevistados(as) e traz, em maior tamanho, aquelas palavras que mais foram citadas. Por meio da presença de palavras como expressão, mensagem, intenção e articulação, é possível perceber que há um entendimento da relação entre performance e comunicação. Também pode-se mapear como a noção da relação entre público e cantor é compreendida como uma troca, com o uso das palavras conexão, entrega, emoção e processo. Por fim, destaco aqueles termos que fazem referência à construção de ferramentas e ao autoentendimento, como verdade, satisfação, visceralidade, treino, realidade, fidelidade e autenticidade.

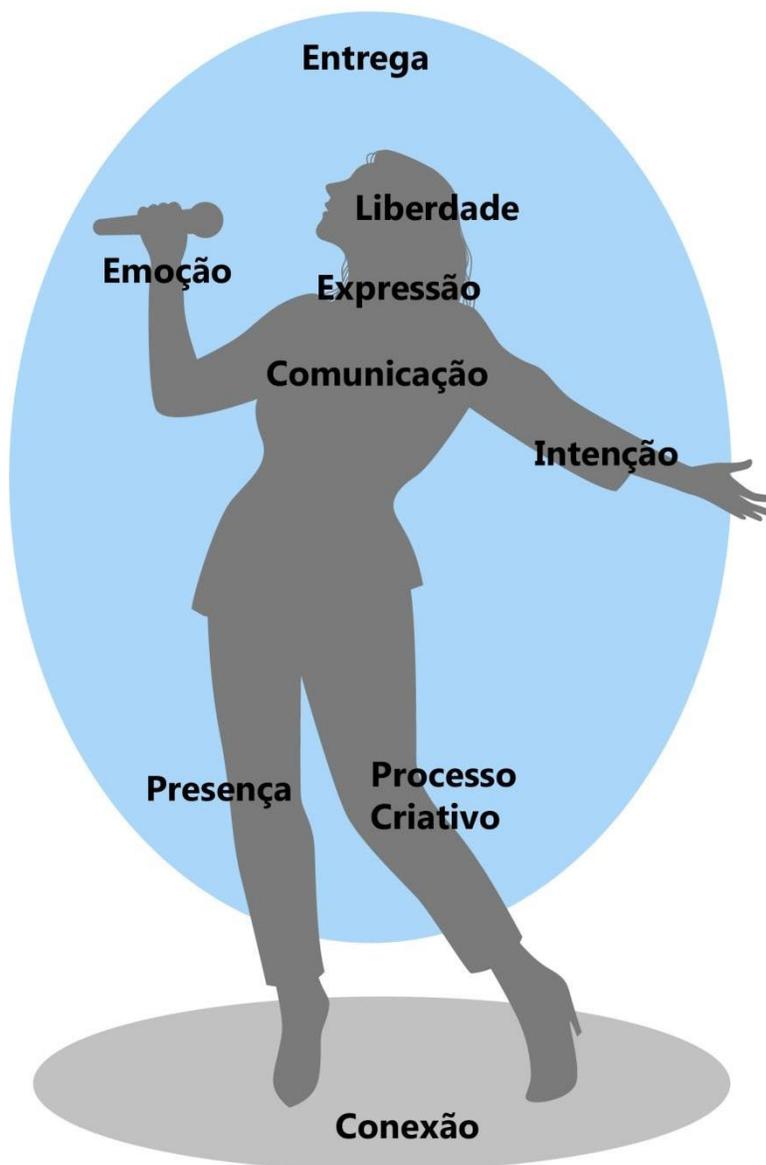
Figura 28: Nuvem de palavras criada a partir das respostas dos(as) professores(as) e estudantes que participaram desta pesquisa



Fonte: a autora, 2024.

A partir dessa nuvem de palavras e, considerando termos-chave discutidos nas entrevistas e aulas de Performance Cênica, Laboratório de Artes Cênicas e Repertório, mapeei conceitos chave na formação e performance do corpo-artista de um cantor. Essa cartografia representa meus principais achados e está ilustrada na Figura 29. Nela, procuro traduzir o entendimento de performance para o núcleo de canto popular da Escola de Música de Brasília, que ferramentas são descritas como fundamentais na formação performática dos(as) estudantes que passam por lá, e de que forma esse entendimento se relaciona com a compreensão – ou sensação – de corporeidade.

Figura 29: Representação cartográfica da corporeidade e performance dos corpos-artistas em formação na Escola de Música de Brasília



Fonte: a autora, 2024.

Na fala dos estudantes, a palavra liberdade é uma constante e, intendendo ilustrar a importância de não fragmentar voz e corpo, técnica vocal e performance, racional e emocional, posicione esse termo na cabeça do corpo-artista. É algo que está no imaginário do estudante como aquilo que é possibilitado a seu corpo através da performance. É o que permite que o(a) estudante utilize sua subjetividade, resgate suas memórias e não se sinta preso à racionalidade e julgamento.

A palavra expressão, por sua vez, é a mais citada pelos entrevistados como fundamental à definição de performance – vide nuvem de palavras na Figura 28. Ela, além de representar uma compreensão da relação intrínseca da performance com o campo da comunicação, significa exteriorizar e dar voz a uma manifestação sua. Revelar(-se), com liberdade. De acordo com o Dicionário Priberam (s.d.), o verbo exprimir significa fazer conhecer suas ideias ou sentimentos, através de palavras ou gestos. Assim, numa ilustração de que performar é dar voz a seu corpo-artista, posiciono essa palavra na garganta, nas metafóricas pregas-vocais.

Na mesma linha, aloco a comunicação no coração do corpo-artista, pois performar é comunicar, o fundamento da corporeidade cênica é a troca. Como diz a estudante Taís, exultante com sua descoberta do que é preciso para que o cantor envolva seu público, “esse é o ponto: a comunicação!”.

Já a conexão, aparece mais vezes nas falas dos professores, que formam aqueles corpos e estudaram mais a fundo e por mais tempo sobre música e performance. Em seu entendimento, criar conexão é a base e o alicerce para que exista a comunicação cênica. Também fazendo referência à relação de que os ensinamentos dos professores são base para o que os alunos performam na EMB, posiciono esse termo no chão, como aquilo que auxilia na criação e/ou identificação das raízes, da relação corpo-mundo.

Emoção e intenção são citadas como importantes ferramentas ao longo de todo meu trabalho em campo, especialmente nas disciplinas Performance Cênica e Repertório. Por isso, as posiciono como braços do corpo-artista, aquilo que é utilizado constantemente como forma de transmitir significado, exprimir gestos. A mensagem depende de movimentos corporais intencionais, de movimentos que gerem emoção em si e no outro.

Da mesma forma, processo criativo e presença são utilizados, especialmente pelos professores, como termos que compõem a dualidade entre ensaio e palco, planejamento e *feeling*. Por isso, os coloco em posição de igualdade, equilíbrio, representando as pernas do corpo-artista. São complementares e necessários a uma boa performance no entendimento da EMB. A presença é aquilo que potencializa o instante, a subjetividade e o fluxo do artista (Fabião, 2010), enquanto o processo criativo permite que o estudante entenda o subtexto e contexto de uma canção, aproprie-se dela. São responsáveis para o equilíbrio do corpo-artista, estão mais próximos da base e permitem que o corpo-artista crie conexão, encontre suas raízes.

Por fim, entendendo que minha posição enquanto cartógrafa também considera as nuances percebidas pelo meu próprio corpo, posiciono a palavra que mais se destacou para mim como aquela que engloba todo o corpo-artista, que dá a ideia de corpo-mundo fundamental à corporeidade: entrega. Em todas as disciplinas que acompanhei, falava-se constantemente sobre entrega e todos(as) os(as) entrevistados(as) em algum momento utilizaram o verbo entregar para se referir à relação entre cantor e público numa cena. Acredito que, dessa forma, a Figura 29 resume o processo de construção de performance dos(as) cantores(as) em formação no curso técnico de canto popular da Escola de Música de Brasília.

CODA [CONSIDERAÇÕES FINAIS]

Com a realização desta pesquisa, pude compreender melhor minhas inquietações pessoais acerca da subjetividade da arte e do corpo-artista, mas, muito além, acredito que contribuí para um melhor entendimento acadêmico da corporeidade e performance de cantores enquanto comunicadores em uma cena. Ou melhor, mais do que apenas comunicadores, pois seus corpos, em estado de vibratibilidade, tornam-se ao mesmo tempo interlocutores, meio e mensagem. Assim, peço licença para redigir esta coda em primeira pessoa, a fim de debater os principais achados da pesquisa como um diálogo com você, leitor(a), que acompanhou a trajetória deste trabalho até aqui.

Gostaria de começar apontando um achado importante que não estava explicitado como um dos objetivos desta pesquisa, e que me foi permitido por meio do método cartográfico. Antes deste mestrado, eu nunca tinha sequer ouvido falar em cartografia como uma metodologia de pesquisa para ciências sociais e, investigando-a por sugestão da minha orientadora, percebi que seria adequada à minha pesquisa. Fico feliz de ter seguido esse caminho, porque, conhecendo a cartografia, pude perceber como, em última instância, performar é cartografar no palco. O(a) cantor(a) continuamente mapeia o espaço a partir de seu corpo, experimentando territórios físicos e metafóricos a partir de sua corporeidade, de modo que a afetividade é parte componente de todo o corpo cênico, ou seja, todos os corpos que vibram naquela experiência estética são afetados, não podem mais ser os mesmos.

Essa percepção, uma grata surpresa, permitiu-me compreender melhor a relação entre cantores e seus corpos em cena e, por consequência, um olhar mais zeloso ao meu problema de pesquisa e objetivos. Retomo aqui a pergunta-chave, exposta na introdução, para discutirmos os

achados também com esse olhar atento: Como se dá o processo de construção da performance-comunicação de cantores no curso técnico de canto popular da Escola de Música de Brasília e em que medida a EMB engendra a corporeidade e as preferências desses artistas, entendendo que há uma institucionalização e normatização dos corpos que lá estudam?

Procurando responder essa questão e alcançar os objetivos específicos explicitados, acompanhei as disciplinas Performance Cênica e Laboratório de Artes Cênicas do curso que me propus a investigar. A palavra laboratório, por si só, já pressupõe um espaço para experiências e liberdade para testar aquilo diferente do comum. De fato, o professor da disciplina afirma que o objetivo é “repopoar o imaginário”, investigar e reconstruir o corpo. No ambiente criado por essas disciplinas, os(as) estudantes, sempre descalços, conhecem melhor seus corpos, suas possibilidades de movimentação, criam repertórios cênicos, mas, acima de tudo, reconectam-se consigo mesmos e com o mundo.

Incluo aqui, contudo, uma sugestão aos gestores da EMB: seria de grande importância o contato com o corpo desde o princípio do curso de canto popular, se possível, desde o curso básico. Pois, a partir do mapeamento de falas e ações dos(as) estudantes em sala de aula, percebi uma tendência dos(as) estudantes de entender a técnica vocal como algo mais difícil e mais importante que a movimentação corporal. Seria mais fácil reterritorializar um imaginário ainda menos convicto da cisão entre mente e corpo, entre técnica e gesto.

De qualquer maneira, tomando consciência daquela compreensão de que performar é cartografar num palco, notei que nessas disciplinas os(as) estudantes utilizam uma relação fundamentalmente cartográfica para conhecer o espaço a partir de seus corpos – tanto o espaço físico, em que o corpo-artista performa gestos e movimentos, quanto o metafórico, territórios do imaginário que aparecem constantemente em falas de professores(as) e alunos(as). “Eu sei que os espaços que estamos explorando em aula estão me ajudando nessa relação mental”, explica o estudante João Viegas, utilizando os dois entendimentos de espaço. “O cantor que tem preparo [...] vai para um lugar de segurança”, menciona a professora Mayara Dourado acerca do espaço imaginário e a importância de explorá-lo.

No decorrer das aulas que acompanhei, percebi que, além de incentivar a liberdade e criatividade, a disciplina permite que os(as) estudantes reflitam sobre como seus corpos são engendrados por uma sociedade contemporânea formada pelo molde capitalista da insuficiência, por jogos de poder e desejos inalcançáveis, por uma necessidade irreal de perfeição. Pude,

portanto, entender que o processo de construção da performance desses(as) cantores(as) parte da compreensão de que são corpos disciplinados por uma sociedade globalizada neoliberal, que prega a insuficiência, mas também por um sistema educacional que reproduz essa realidade. Ainda que exista a intenção dessas disciplinas de se desfazer dos moldes e julgamentos aos quais somos submetidos diariamente, por vezes percebi que os(as) estudantes estavam mais preocupados em agradar a banca de professores que os avaliam e tirar boas notas, do que investigar todas as possibilidades, pensando em sua profissionalização e completude.

Entretanto, num paralelo ao entendimento dos Estudos Culturais de que produtos culturais são ativos, complexos, dinâmicos e a sociedade não é passiva, não absorve indiscriminadamente tudo a que é submetida (Escosteguy, 2000), analisei que os corpos-artistas formados na EMB não são puramente passivos quanto ao que recebem dos professores. A corporeidade, a compreensão da simultânea multiplicidade e unidade do corpo e entre corpos e mundo (Porpino, 2018), é formada da mesma maneira que a subjetividade: são condicionadas pela memória e vivência únicas de cada indivíduo. Portanto, são diversos os elementos que compõem a corporeidade dos estudantes do curso técnico de canto popular da EMB. Não somente a escola os forma, mas também tudo que experienciaram ao longo de suas vidas e, por isso, não são passivos em relação ao que aprendem no curso.

Entendo que era preciso me ater aos meus objetivos e problema de pesquisa, que se propunha a discutir em que medida a EMB é relevante na formação desses corpos, mas acredito que pesquisas futuras possam discutir e enumerar quais os principais aspectos e experiências formadores da subjetividade que influenciam a performance de cantores em cena. Voltando ao que é do meu escopo, as entrevistas dessa pesquisa revelaram que os(as) estudantes da EMB têm consciência de que a escola é um importante elemento que forma suas performances, pois todos(as) os(as) entrevistados a citaram direta ou indiretamente.

João Viegas cita especialmente as aulas da disciplina Repertório e comentários de seus professores sobre o gesto de olhar para o público. Yana utiliza em seu show de formatura movimentos e expressões trabalhados na disciplina Performance Cênica e conta que foi também por meio de uma disciplina da EMB que conheceu o gênero musical com o qual ela mais se identifica, *black music*. Fernanda Caliandra afirma que utiliza o espaço da escola para conhecer propostas diferentes das que tradicionalmente utiliza como técnica vocal e corporal. “Não estou aqui para mudar minha essência, mas para explorar as possibilidades e não ficar presa a vícios”,

afirma, indicando que seu trabalho exploratório na EMB não é realizado de forma passiva e/ou submissa. Raissa Conde, numa compreensão de que não só a escola é responsável pela formação de sua subjetividade e seu corpo-artista, enumera elementos externos, como sua formação acadêmica e religiosa. Conclui: “Acho que tudo que eu vivi”, inclusive a escola, forma-a. Taís Lara declara que a EMB foi importante para que ela conhecesse gêneros musicais diferentes dos quais ela estava habituada e para lhe possibilitar escolhas de técnica vocal, maior controle sobre sua própria voz. “Antes, eu colocava vibrato em tudo. Hoje, me sinto capaz de cantar o que eu quiser”, diz.

Assim, entendo que a Escola de Música de Brasília tem papel importante na formação dos corpos-artistas dos(as) cantores(as) populares que ali passam na medida em que oferece espaço para exploração, conhecimento de ferramentas e possibilidades corporais e técnicas. Existe ainda um direcionamento para gêneros musicais e repertório do que seria “boa música popular”, como bossa nova e jazz, mas que está paulatinamente se tornando mais plural e aceitando canções que já faziam parte do universo e subjetividade do artista antes da EMB. Como, por exemplo, Yana, que cantou um repertório quase exclusivamente composto por músicas pop internacionais em sua formatura.

Um dos aspectos necessários para a investigação do problema de pesquisa está na compreensão da tal institucionalização e normatização dos corpos que estudam na EMB. Assim, partindo da reflexão a qual Escosteguy (2000, p. 6) afirma ser o ponto de partida dos Estudos Culturais, discuti as “estruturas sociais (de poder) e o contexto histórico” da EMB a fim de compreender meu objeto de estudo e atender meu terceiro objetivo específico. Com a intenção de perceber e questionar os limites e possibilidades da música popular naquele ambiente, busquei analisar quais são as disputas de poder envolvidas. Assumo que uma pesquisa de apenas dois anos, ainda que realizada por uma ex-estudante que passou muitos anos no ambiente da escola, pode não compreender a totalidade e complexidade das dinâmicas existentes na escola. Porém, pude mapear importantes pontos, que aqui destaco.

Percebi, com a minha pesquisa empírica e o levantamento da história da música popular da Escola de Música de Brasília, que existem disputas dentro da EMB entre música erudita e popular, mas também internas à própria música popular. Tradicionalmente, os maiores e mais bem equipados espaços da escola são destinados a apresentações, provas e ensaios de grupos e núcleos de música erudita. Entendendo que espaços físicos não são neutros, aqueles que são

privilegiados com esse uso, do TLA, por exemplo, recebem um tipo de validação e valorização que reforça uma hierarquia interna à EMB. Partindo de ideias de Foucault (1996), interpreto que essa é uma afirmação de prestígio, uma forma física de aplicação da micropolítica e disputas de poderes na escola.

Da mesma forma, existem ações e intenções que indicam normas e valores vigentes nos cursos de música popular da Escola de Música de Brasília que determinam quais gêneros populares são mais relevantes e dignos de receberem atenção acadêmica, estudados em um ambiente de ensino formal. Como a música popular entra na escola de forma tardia, apenas 21 anos depois de sua fundação, o território da EMB já estava tomado pela música erudita, numa tradição consolidada. Nessa chegada da música popular, ainda era cobrado que os(as) estudantes trabalhassem técnicas e canções eruditas em seus primeiros semestres e, mesmo quando o repertório era dito popular, havia somente espaço para músicas com influência de elementos da cultura europeia. Hoje, a Escola de Música de Brasília já enumera uma pluralidade bastante maior de gêneros musicais estudados nos cursos populares: “jazz, MPB, blues, xote, baião, samba, choro, moda de viola, rock, pop, entre outros” (CEP/Escola de Música de Brasília, 2019, p. 40).

Percebo que a EMB foi e é, enquanto instituição pública, reflexo da sociedade na qual está inserida. O Brasil, durante muito tempo, dava espaço para educação musical formal apenas erudita, impondo uma noção hierárquica. Pelo que notei das entrevistas, e mesmo de uma análise da minha própria trajetória na escola, os professores que ingressam atualmente no quadro da EMB já tiveram a possibilidade de se formar em instituições acadêmicas que discutem cada vez mais sobre a relevância da música popular e suas pluralidades. São licenciados em universidades que ainda estão marcadas predominantemente pela música erudita ocidental (Queiroz, 2020), mas que já discutem o papel da cultura popular no ensino formal. Entendo que essa é a razão pela qual esses professores dão mais espaço a repertórios antes mal vistos pela normatização velada da escola, reflexo da opinião da comunidade acadêmica em geral.

A construção da identidade da música popular na EMB é resultado das relações diárias entre estudantes, professores, coordenadores e demais corpos que compõem esse ambiente. Trata-se, portanto, de um processo, um fenômeno social em transformação constante e dinâmica. Há indícios de que o novo caminho a ser trilhado pela escola está direcionado para uma nova territorialização que desafia a hierarquia e abarca uma maior diversidade musical. Entretanto,

isso depende de ações e decisões individuais a serem tomadas diariamente por aqueles que compõem a instituição. Pesquisas futuras poderiam indicar formas administrativas, educacionais e mesmo arquitetônicas para trilhar esse caminho da melhor maneira possível, visando uma maior pluralidade musical dentro da única escola pública de música do DF.

Como maneira de sintetizar a formação dos corpos de cantores populares no curso técnico da EMB, elaborei enfim uma representação cartográfica de um corpo-artista (Figura 29), com metáforas dos termos mais importantes que percebi na minha análise. A comunicação, por exemplo, situa-se no coração do corpo-artista, e a conexão é sua base. Acredito que essa ilustração será útil também para que os próprios estudantes da EMB compreendam melhor como se dá a construção performática, que elementos compõem uma performance e a importância de entender a corporeidade como totalidade do corpo. Utilizando o termo que elenquei como aquele que mais se destacou na cartografia realizada para esta dissertação, finalizo minha pesquisa com uma calorosa sensação de entrega. Agradeço sua companhia e, presente, entrego-me.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de Filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ADORNO, Theodor. Sobre Música Popular. In COHN, Gabriel (org) – Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo. Ática, 1986, p. 115-146.
- AGUIAR, Maria Cristina. Música e Poesia: A relação complexa entre duas artes da comunicação. Revista Do Curso De Comunicação Social-Ispv-Esev–Trimestral, v. 2, 2005. Disponível em < <http://www.ipv.pt/forumedia/6/13.pdf> > acesso em 22 de setembro de 2022.
- AMARAL, Adriana; SOARES, Thiago; POLIVANOV, Beatriz. Disputes concerning performance in Communication studies: theoretical challenges, methodological drifts. **Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 41, n. 1, p. 63-78, jan./abr. 2018. DOI: 10.1590/1809-5844201813. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/interc/a/LhmGkbnnggZ3TL4R7h5QbBgf/>. Acesso em: 17 dez. 2024.
- ANDRADE, Ítalo Rômany de Carvalho. MEIRINHO, Daniel. Meu nome é bond, danny bond: Performances e contestações das representações cisnormativas e racializadas na cena bregafunk. In: Anais do 31º Encontro Anual da Compós, 2022, Imperatriz.
- ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre a música brasileira. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.
- ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo [1938]. Trad. Monica Stahel e Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- AZEVEDO, Rafael José. O corpo audiovisual do cantor popular. **Revista Brasileira de Estudos da Canção**, Natal, n. 4, jul-dez 2013.
- BAIA, Silvano Fernandes. A historiografia da música popular no Brasil. Tese – Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2011. Disponível em https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-14022011-115953/publico/2010_SilvanoFernadesBaia.pdf Acesso em 26 de setembro de 2024.
- BAITELLO JUNIOR, Norval. **Pensamento sentado. Sobre glúteos, cadeiras e imagens**. Editora da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo – RS, 2012.
- BARBOSA, Everton Vieira. Mais que uma “cidade dos pianos”: A polifonia carioca oitocentista por meio dos impressos periódicos (1840-1889). In: Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História. Florianópolis – SC, 27 a 31 de julho de 2015.
- BASTOS, Rafael José de Menezes. Para uma Antropologia Histórica das Relações Musicais Brasil/Portugal/África: O caso do Fado e de sua Pertinência ao Sistema de Transformações Lundu-Modinha-Fado. In: Anais do Congresso Internacional Fado: Percursos e Perspectivas, Lisboa, 2007. Disponível em https://www.researchgate.net/profile/Rafael-Bastos-11/publication/267254325_02_Para_uma_Antropologia_Historica_das_Relacoes_Musicais_Brasil_Portugal_Africa_O_Caso_do_Fado_e_de_sua_Pertinencia_ao_Sistema_de_Transformacoes_Lundu_Modinha-Fado/links/56f2c03408ae2712975ca5fb/02-Para-uma-Antropologia-Historica-das-Relacoes-Musicais-Brasil-Portugal-Africa-O-Caso-do-Fado-e-de-sua-Pertinencia-ao-Sistema-de-Transformacoes-Lundu-Modinha-Fado.pdf Acesso em 27 de setembro de 2024.

- BECKER, Howard. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Editora Brasiliense: 1987
- BIANCHINE, Edilene Maria Muniz de Abreu. *A gestão democrática no CEP Escola de Música de Brasília: estudo das práticas da gestão democrática escolar na promoção da qualidade educativa e administrativa na escola*. Dissertação, Departamento de Ciências da Educação - Administração e Organização Escolar, Universidade Católica Portuguesa. Braga, 2020.
- BIESTA, Gert. *Para além da aprendizagem: Educação democrática para um futuro humano*. Autêntica, 2017.
- BLONBERG, Carla. *Histórias da Música no Brasil e Musicologia: uma leitura preliminar*. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados De História, v. 43, 2011. Disponível em <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/8040> Acesso em 26 de setembro de 2024.
- BRAGA, Luiz Otávio Rendeiro Corrêa. **A invenção da Música Popular Brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo**. Tese de Doutorado. UFRJ: Rio de Janeiro, 2002.
- BRASIL. Ministério da Educação. **Escola de Brasília é referência no mundo em educação musical**. Online, sem data. Disponível em <<http://portal.mec.gov.br/component/tags/tag/escola-de-musica-de-brasilia>> Acesso em 24 de outubro de 2023.
- CABRAL, Sérgio. *A Trajetória do mestre*. In: **CHEDIAK, Almir (org.)**. *Songbook Tom Jobim* 1. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1991.
- CALAZANS, Fabíola. **“Seja ótima, seja feliz”: Discurso, representação e subjetividade feminina no canal GNT**. Tese – Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, Brasília, 2013.
- CARDOSO FILHO, Jorge Cunha; GUTMANN, Juliana Freire. *Performances como expressões da experiência estética: modos de apreensão e mecanismos operativos*. **InTexto**, v. 47, p. 104-120, 2019
- CARDOSO FILHO, Jorge. *Emergência do sentido na canção midiática: uma proposta metodológica*. **In Texto** (UFRGS. Online), v. 18, p. 04, 2008.
- CARVALHO, Guilherme Paiva. *Identidade, cultura e música em Brasília*. *Ciências Sociais Unisinos*, vol. 51, n. 1, 2015, pp. 10-18.
- CENTRO DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL ESCOLA DE MÚSICA DE BRASÍLIA. **Plano de curso técnico em canto**. Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal, Brasília, outubro de 2018. Disponível em <<https://drive.google.com/file/d/1n5CefyPG0nGRZPsJmPXP4QfcQuEBsBMr/view>> Acesso em 25 de outubro de 2022.
- CEP/ESCOLA DE MÚSICA DE BRASÍLIA. *Conselho Escolar e Comunidade Escolar. Projeto Político-Pedagógico*. Governo do Distrito Federal, 2019. Disponível em: [147](https://www.educacao.df.gov.br/wp-</p></div><div data-bbox=)

conteudo/uploads/2018/07/pp_cep_escola_de_musica_de_brasilia_plano_piloto-1.pdf. Acesso em: 02 mar. 2024.

CHEDIAK, Almir (Org.). Songbook Rita Lee – Volume 1. 2ª ed. Rio de Janeiro: Lumia Editora, 2009.

CLUBE DO CHORO. Nossa história. Clube do Choro. Disponível em: <https://clubedochoro.com.br/nossa-historia/>. Acesso em: 22 set. 2024.

CORREIA, Maria Dulce Carvalho Barros. A observação participante enquanto técnica de investigação. *Pensar Enfermagem*, Lisboa, v. 13, n. 2, p. 30-36, 2009.

DARDOT, Pierre. CHRISTIAN, Laval. **A nova razão do mundo**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Introdução: Rizoma**. In: *Mil Platôs (Capitalismo e Esquizofrenia)*, Vol. 1, Editora 34, 1ª Ed., 1995. Tradução de Aurélio Gerra Neto e Célia Pinto Costa.

DELEUZE, Gilles. Post-Scriptum sobre as Sociedades de Controle. In: *Conversações*, 1ª edição, 3ª reimpressão. Editora 34: Rio de Janeiro, 2000. Tradução: Peter Pál Pelbart.

DESCARTES, René. **Meditações metafísicas**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?** São Paulo: Editora 34, 2016.

DINIZ, Sheyla Castro. “Esquecer Williams?”: materialismo cultural, estruturas de sentimento e pesquisas sobre música popular no Brasil. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 77, p. 168-183, dez, 2020.

DUARTE, Jorge. Entrevista em profundidade. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (org). **Métodos e Técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005, p. 62-83.

ESCOLA DE MÚSICA DE BRASÍLIA. Visitas musicadas. Escola de Música de Brasília. Disponível em: <https://www.escolademusicadebrasilia.com/visitas-musicadas>. Acesso em: 19 set. 2024.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. **Uma introdução aos Estudos Culturais**. In: Johnson, Richard. Escosteguy, Ana Carolina. Schulman, Norma. *O que é, afinal, estudos culturais?* 2ª edição, BeloHorizonte: Autêntica, 2000.

ESTEVAM JÚNIOR, Osmário. VERZONI, Marcelo. O Schottisch no Brasil no fim do século XIX. In: *Anais do 15º Colóquio de Pesquisa do PPGM/UFRJ*, Vol. 1 – Educação Musical e Musicologia. 2020.

FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. **Contrapontos**, v. 10, n. 03, p. 321-326, 2010.

FERREIRA JÚNIOR, Pedro Alves. Controvérsias e disputas simbólicas na música brega: o caso "tem gogó, querida?". In: **Anais do 28º Encontro Anual da Compós**, 2019, Porto Alegre.

FLUSSER, Vilém. **Gestos**. São Paulo: Annablume, 2014.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1996.

FRITH, Simon; GOODWIN, Andrew; GROSSBERG, Lawrence (Orgs.). Sound and vision: the music video reader. Londres: Routledge, 1993.

GALARD, Jean. **A Beleza do Gesto**: Uma Estética das Conduas. 1ª ed, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

GALETTA, Thiago Pires. Músicas de “todos os tempos e lugares”, aqui e agora: novos rumos da “música brasileira” na cultura digital. In: Anais do 10º Encontro Internacional de Música e Mídia, 2014. Disponível em http://musimid.mus.br/10encontro/wp-content/uploads/1/10encontro_1_galletta.pdf Acesso em 27 de setembro de 2024.

GARONCE, Luiza. Sou Brasília: diversidade na música faz parte da identidade da capital. G1, on-line, 20 de abril de 2018. Disponível em < <https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/sou-brasilia-diversidade-na-musica-faz-parte-da-identidade-da-capital.ghtml>> Acesso em 21 de setembro de 2024.

GIUSTINA, Caio Pinheiro Della. Música e Gênero: a divisão sexual dos instrumentos musicais no contexto da Escola de Música de Brasília. Dissertação, Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília - UnB. Brasília, DF. 2017.

GLISSANT, Édouard. Introdução a uma poética da diversidade. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha – Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GUTMANN, Juliana Freire. CUNHA, Simone Evangelista. SÁ, Simone Pereira. Performances de empoderamento de pepita em múltiplas áudio/visualidades. In: **Anais do 29º Encontro Anual da Compós**, 2020, Campo Grande.

HAESBAERT, Rogério; BRUCE, Glauco. A desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari. **GEOgraphia**, v. 4, n. 7, p. 7-22, 2002.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: Identidades e mediações culturais. Org. Liv Sovik. Tradução Adelaide La Guardia Resende et al.. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HERMANN, Nadja. O enlace entre corpo, ética e estética. Revista brasileira de Educação, v. 23, 2018. <https://doi.org/10.1590/S1413-24782018230051>

JANOTTI JR., Jeder. Gêneros musicais, performance, afeto e ritmo: uma proposta de análise midiática da música popular massiva. Contemporânea, v. 2, n. 2, p. 189-204, dez 2004.

JANOTTI JR., Jeder. Heavy Metal e Mídias: das comunidades de sentido aos grupamentos urbanos. Tese de doutorado, Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS. Brasil, 2002.

JANOTTI JR., Jeder. SÁ, Simone Pereira de. Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital. Galaxia, n. 41, mai-ago, 2019, p. 128-139. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542019239963>

JANOTTI JR., Jeder. Ambientações Conexas. Comunicação & Memória, v. 4, p. 1, 2021.

JANOTTI JUNIOR, Jeder. Sobre o valor dos gêneros musicais: desvelando as encenações do rockcentrismo nas categorizações musicais. GALÁXIA (SÃO PAULO. ONLINE), v. 49, p. 1-20, 2024.

JANOTTI JR., Jeder; PILZ, João; ALBERTO, Tiago Pires. Fuck You Roger and Play The Songs: rock, política e rasuras na turne de Roger Waters no Brasil 2018. In: XXVIII Encontro Anual da Compós, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre - RS, 2019, Porto Alegre. Anais XXVIII Encontro Anual da Compós, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre - RS. Brasília: Compós, 2019. v. 1. p. 1-22.

KAMPER, Dietmar. **O que é isso que é o corpo**. In: Estética da ausência. Ästhetik der Abwesenheit: die Entfernung der Körper. München: Fink, 1999. (Pág. 42-51). Tradução Danielle Naves de Oliveira, 2023, para fins didáticos.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Tradução Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KROEF, Renata Feitosa da Silva; GAVILLON, Paulo Quintanilha; RAMM, Luan Viegas. Diário de Campo e a Relação do (a) Pesquisador (a) com o Campo-Tema na Pesquisa-Intervenção. Estudos e Pesquisas em Psicologia, v. 20, n. 2, p. 464-480, 2020.

LABOISSIÈRE, Marília. Música e Performance. **ICTUS – Periódico do PPGMUS-UFBA | ICTUS Music Journal**, v.5, 2004. Disponível em <<https://periodicos.ufba.br/index.php/ictus/article/view/34232/19727>> Acesso em 22 de setembro de 2022.

LIMA, Natália Dias de Casado. A Belle Époque e seus reflexos no Brasil. In: Anais da Semana de História da UFES, 2017.

MACHADO, Yan Matheus de Moura. CASTRO, Rodrigo Spina de Oliveira. Projeto PIBIC: Corpo e voz, uma experimentação do corpo em um repertório músico/vocal; o diálogo entre o corpo e a voz para um cantor. In: **XXVIII Congresso (virtual) de Iniciação Científica da Unicamp**, Campinas, 2020.

MARQUES, Marcos Henrique Martins. "No future for you": a ligação entre o youtube e o rock na era da nostalgia. In: **Anais do 31º Encontro Anual da Compós**, 2022, Imperatriz.

MATEUS, Felipe. Um banquinho e, por que não, uma guitarra. Jornal da UNICAMP, Edição 689, jun-jul 2023. Disponível em <https://jornal.unicamp.br/edicao/689/um-banquinho-e-por-que-nao-uma-guitarra/> Acesso em 27 de setembro de 2024.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O visível e o invisível. 3ª ed. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

MIGLIEVICH, Adelia. **Sobre “estruturas de sentimentos” e contra-hegemonia em Raymond Williams**. Labemus, Blog do Laboratório de estudos de teoria e mudança social, 28 set. 2016. Disponível em: <https://blogdolabemus.com/2016/09/28/sobre-estruturas-de-sentimentos-e-contra-hegemonia-em-raymond-williams/>. Acesso em: 17 de outubro de 2023.

MIGUEL, Luis Felipe. Marx e a ciência política. Boi tempo, on-line, 07 de maio de 2018. Disponível em <<https://blogdaboitempo.com.br/2018/05/07/marx-e-a-ciencia-politica/>> Acesso em 17 de agosto de 2024.

MORENO, Saulo. **Escola de música da rede pública do DF é referência nacional**. Agência Brasília, on-line. 28 de agosto de 2023. Disponível em <<https://www.agenciabrasilia.df.gov.br/2023/08/28/escola-de-musica-da-rede-publica-do-df-e->

QUEIROZ, Luís Ricardo Silva. Formação intercultural em música: perspectivas para uma pedagogia do conflito e a erradicação de epistemicídios musicais. *InterMeio: revista do Programa de Pós-Graduação em Educação, Campo Grande, MS*, v. 23, n. 45, p. 99-124, jan/jun 2017.

QUEIROZ, Luis Ricardo. Até quando Brasil? Perspectivas decoloniais para (re)pensar o ensino superior em música. *PROA: Revista de Antropologia e Arte, Unicamp*, v. 10 (1), p. 153-199, jan/jun, 2020.

RAMIRES, Thiago. Indústria Cultural e o Espetáculo: os contrastes teóricos entre a Escola de Frankfurt e os Estudos Culturais Contemporâneos. **Revista anagrama: Revista científica interdisciplinar da Graduação**. Ano 3, edição 3, março-maio de 2010.

RIBEIRO, Janaina Faustino. **A crítica musical dos anos 1960 e o processo de construção da MPB: uma análise da coluna “Música Popular”, de Torquato Neto**. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Imagem e Informação da Universidade Federal Fluminense. Brasil, 2008.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

ROLNIK, Suely. Lygia Clark e o híbrido arte/clínica. **Revista Concinnitas**, v. 1, n. 26, p. 104-112, 2015.

SÁ, Simone Maria Andrade Pereira. **Baiana Internacional - O Brasil de Carmen Miranda e as lentes de Hollywood**. Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Brasil, 1997.

SÁ, Simone Pereira de. ALBERTO, Thiago Pereira. Cultura do cancelamento na música pop: o que aprendemos com o caso Karol Conká. In: **Anais do 32º Encontro Anual da Compós, 2023**, São Paulo.

SANTOS, Diogo Maia. A voz e a estética do canto brasileiro. In: **XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, São Paulo. 2014. p. 1-8.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

SCHECHNER, Richard. O que é Performance. **O Percevejo**, Rio de Janeiro, UNIRIO, n. 12, p. 25-50, 2003.

SIBILIA, Paula. **O homem pós-orgânico: a alquimia dos corpos e das almas à luz das tecnologias digitais**. 2ª ed., Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

SILVA, Bárbara; KIELING, Alexandre Schirmer. Paisagem Sonora: escuta imaginativa da Escola de Música de Brasília. *Anais do Interprogramas Secomunica*, v. 7, n. 1, 2023

SILVA, Gabriel Anderson Barbosa da. **Retrofit da Escola de Música de Brasília**. Monografia - curso de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário do Planalto Central Aparecido dos Santos - Uniceplac. Gama, DF. 2020.

SILVA, Rafaela Feliciano da. **Brasília do samba: um passeio pela música popular da capital**. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social)—Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

SOARES, Marta Genú; PAULA, Teresa Daniela Favall de. Por uma arqueologia do corpo: representação, imagem e educação. **Pro-Posições**, Campinas-SP, v. 31, 2020. <http://dx.doi.org/10.1590/1980-6248-2019-0103>

SOARES, Thiago. **A construção imagética dos videoclipes: canção, gêneros e performance na análise de audiovisuais da cultura midiática**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Salvador, Brasil, 2009.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Atênica Editora, 2009.

SPRADLEY, James P. Participant Observation. Orlando: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1980.

TARUSKIN, Richard. The danger of music and other anti-utopian essays. University of California Press, London – England, 2009.

TEIXEIRA, Maria do Rocio Fontoura. SILVEIRA, Filipe Xerxeneski da. CASTRO, Ronaldo Eismann de. La Música como fuente de información y dispositivo de resistência. Revista Inter educa, vol. 5, nº 2, 2023.

TROTTA, Felipe da Costa. **Samba e mercado de música nos anos 1990**. Tese de doutorado apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ). Rio de Janeiro, Brasil, 2006.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. Instituto de Artes. Departamento de Música. **Projeto pedagógico do curso de Bacharelado em Música/Composição**. Brasília: IdA/MUS, 2022.

VIJAY, Sayant. **What is Cultural Studies?** Tc global, online, 2022. Disponível em: <https://tcglobal.com/what-is-cultural-studies/#:~:text=Cultural%20studies%20will%20explore%20a,the%20ideologies%20that%20go,vern%20us>. Acesso em 12 de setembro de 2023

VILAS, Ricardo. Brasil, Angola, Moçambique: construção de identidade através da música popular. Revista Sonora, vol. 8, nº 14, 2019.

WEIL, Pierre. TOMPAKOW, Roland. **O corpo fala: a linguagem silenciosa da comunicação não verbal**. 74 ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.