

**COMUNICAÇÃO, CORPO E MÚSICA
O CANTOR POPULAR NA CONTEMPORANEIDADE GLOBALIZADA¹**

**COMMUNICATION, BODY AND MUSIC
THE POPULAR SINGER IN GLOBALIZED CONTEMPORANEITY**

Marina Santiago Dalton²

Fabiola Calazans³

Resumo

Esta pesquisa objetiva discutir sobre a corporeidade do cantor popular em performances contemporâneas. A metodologia é revisão bibliográfica com ênfase nas noções de corpo, comunicação corporal, gestos, performance, cena, experiência estética, música popular e subjetividade. Para refletir sobre a contemporaneidade e o corpo nesse contexto, Norval Baitello Júnior, Vilém Flusser, Dietmar Kamper, Milton Santos e Gilles Deleuze foram as referências. Para discutir sobre gestos, performance e música, Jean Galard, Richard Schechner, José Miguel Wisnik, A pesquisa indicou que é preciso entender público e cantor popular contemporâneos como corpos em unidade, que experienciam a estética musical e cênica através de uma comunicação musical e corpórea.

Palavras-chave: Comunicação corporal. Cantor popular. Contemporaneidade. Performance.

Abstract

This research aims to discuss the popular singer's corporeity in contemporary performances. The methodology is a literature review with emphasis on notions of body, corporal communication, gestures, performance, scene, experience, aesthetics, popular music, and subjectivity. To reflect about contemporaneity and the body in this context, Norval Baitello Júnior, Vilém Flusser, Dietmar Kamper, Milton Santos and Gilles Deleuze were the references. To discuss gestures, performance, and music, Jean Galard, Richard Schechner, José Miguel Wisnik. The research indicated that it is needed to understand the contemporary public and popular singer as bodies in unity, which experience the musical and scenic aesthetic through a musical and corporeal communication.

Keywords: Body communication. Popular singer. Contemporaneity. Performance.

1. Introdução

Na contemporaneidade ocidental globalizada, o corpo e a comunicação corporal parecem ocupar um espaço de desvalorização. Frente a uma sociedade que preza pela

¹Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Mídias primárias: o encontro cara a cara, a presença do corpo”, do VIII ComCult, Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes da PUC, São Paulo – Brasil, 16 a 18 de novembro de 2023.

² Graduada em Jornalismo pela Universidade de Brasília (UnB). Mestranda no Programa de Pós Graduação em Comunicação (PPGCOM/FAC) da Universidade de Brasília na linha de pesquisa Imagem, Estética e Cultura Contemporânea. E-mail: msdalton123@gmail.com

³ Professora e pesquisadora da graduação e da pós-graduação em Comunicação Social da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília. Líder do grupo de pesquisa CETAS – Centro de Estudos sobre Tecnologia, Afetos e Subjetividade (CNPq). Doutora em Comunicação Social pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Universidade de Brasília. E-mail: fabiola.calazans@gmail.com

velocidade, eficiência, informação rápida acima da verdade, compreensão do outro e interação emocional, a comunicação corpo-a-corpo perde espaço. 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 por enfatizar essas dimensões e colocá-las como destaque numa sociedade que tende a desvalorizá-las.

O cantor popular, enquanto corpo-comunicação, é um bom exemplo para refletir sobre essas dimensões, 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 mostraria como uma solução mais “eficiente” na busca por música. Mas, ao mesmo tempo, produz um tipo de arte claramente influenciado por esse contexto contemporâneo, que também incentiva um certo “consumo facilitado”: a música popular.

O próprio surgimento do fenômeno da comunicação de massa, em meados do século XIX, influenciou a formação da música popular como a conhecemos. Quiroga (2013, p. 155) aponta que as particularidades da natureza desse acontecimento comunicacional foram responsáveis por novas reflexões e interesses, mas também pela criação de novas práticas sociais. 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 refrões, duração entre três e cinco minutos, apelo fundamental à voz de quem canta e eixo estável entre letra e melodia (Cardoso Filho, 2008, p. 4). Adorno (1986, pp. 116-117) fala que a estandardização criada com ideia de alcançar uma audiência em massa é característica primordial da música popular. A mídia de massa e o surgimento da chamada indústria cultural influenciaram tanto na produção artística em si, que agora se adapta às características específicas de cada suporte – pois meios não são neutros –, quanto na maior e mais rápida difusão de ideias entre os próprios artistas. Braga (2002, p. 96) explica que, no início do século XX, “a velocidade cada vez maior nas comunicações trouxe um intercâmbio musical perene e ampliador”.

Tendo em vista que a música popular, como toda arte, influencia e é influenciada por seu tempo e pensando na importância de compreender o contemporâneo como formador da comunicação corporal de cantores populares da atualidade, bem como da recepção de mensagens por parte do público, este artigo intenta refletir sobre a conexão que esses aspectos

possuem entre si e para com a noção de experiência estética envolvida. O objetivo deste trabalho é, portanto, discutir de forma teórica sobre a corporeidade do cantor popular em performances contemporâneas. Para isso, o procedimento metodológico de pesquisa foi a realização de levantamento bibliográfico e referencial teórico com ênfase nas noções de corpo, comunicação corporal, gestos, performance, cena, experiência estética, música popular e subjetividade.

2. O corpo e a comunicação corporal na contemporaneidade

Para iniciar a discussão que este artigo propõe, é sensato refletir sobre o tempo como condição da construção do conhecimento. Ao concebermos – e porque concebemos – o tempo como fator de influência na condição de pesquisa, consideramos o tempo presente, aquele em que o sujeito se propõe a pensar, como ponto de partida. Foucault (1984, p. 104), ao compreender o presente como “acontecimento filosófico ao qual pertence o filósofo que fala”, abre espaço para pensar a atualidade como formadora tanto do pesquisador quanto de suas pesquisas.

Seria ainda mais fundamental considerar a atualidade ao se abordar um tema que envolve arte. As construções sociais, tecnológicas, econômicas, políticas e, claro, artísticas da contemporaneidade influenciam fortemente a produção e o reconhecimento da arte em nossa época, de modo que transformações culturais a nível mundial, especialmente a partir dos anos 1960, são formadoras de novos modos de pensar e perceber a arte (Bião, 2011, p. 347).

Para pensar a contemporaneidade, é preciso destacar que vivemos hoje numa sociedade em crise. Milton Santos (2005) explica que estamos num contexto social globalizado, com novos e ágeis meios de circulação de informações, bens, pessoas e mercadorias, sendo a crise um fator estrutural desse novo sistema. Deleuze (1990) 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 basilar: 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. 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 nessa moldura da crise que estão inseridos os corpos-artistas, os corpos dos cantores populares da atualidade e de seu público.

Nessa sociedade ocidental contemporânea globalizada, a racionalidade e a rapidez são amplamente valorizadas – muitas vezes em detrimento das dimensões afetivas e emocionais das relações. A eficiência é o resultado almejado, não mais a verdade, ou a própria experiência em si. O pensador alemão Dietmar Kamper possui um capítulo em seu livro *Estética do Ausente* (1999) no qual discute sobre o corpo como dimensão menosprezada por uma sociedade que cultua a aceleração e perfeição. Na atualidade que busca a disciplina, civilização e colonização, o corpo seria um grande indolente e atraso, incapaz de ser veloz ou infinito. Afinal, ao negar o corpo, nega-se a mortalidade do ser – apaga-se a única “falha” humana inapagável. Segundo o autor, o homem contemporâneo crê estar numa fase de abstração na qual consegue sobreviver sem o corpo e, justamente de forma oposta, é essa a época onde deveríamos dar a maior importância possível ao corpo.

Na atualidade, há uma fusão problemática entre homem e técnica, contexto que gera uma importante e inusitada questão: “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. A autora discute, ao longo de seu livro, sobre o processo constante de formação dos corpos e das subjetividades nessa sociedade que busca soluções técnicas (e científicas) a todos os problemas relacionados à alma, ao corpo ou à espécie humana (p. 226).

Assim, é preciso compreender, que neste contexto o corpo do cantor – enquanto objeto de estudo desta pesquisa – estabelece comunicação com um público contemporâneo que enaltece a velocidade e a eficiência, desvaloriza o corpo e é fortemente moldado por uma indústria cultural já consolidada. A arte ao mesmo tempo molda e é moldada por seu tempo. Benjamin, em seu texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1987, p. 169), afirma que a percepção humana e sua própria existência são condicionadas e transformadas

historicamente. Segundo o autor, “a reprodutibilidade técnica da obra de arte modifica a relação da massa com a arte” (p. 187).

É preciso pensar que o público, esses indivíduos receptores, tem sua percepção influenciada pela sociedade na qual estão inseridos, o contexto que determina questões vivenciais e, por consequência, de seu imaginário e conhecimento. O filósofo 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”. Como diz Laboissière (2004, p. 9), 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, de sua própria subjetividade, e cada elemento pode ser interpretado de diversas maneiras.

Como visto, Kamper (1999) diz que corpo é algo considerado dispensável na contemporaneidade, ainda que seja justamente aquilo que indivíduo mais precisa se aproximar e se apropriar nesse contexto atual. Assim sendo, é preciso definir claramente o que se entende por corpo para analisar e compreender essa afirmação. 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). Esse teórico destaca, ainda, que o princípio da comunicação primária é justamente a interação entre corpos, de modo que o desenvolvimento de qualquer sistema de representação simbólica – abstratos como linguagens ou intermediados por aparatos tecnológicos – parte da interação primordial: “corpo pede corpo” (p. 106). A comunicação corporal seria, dessa forma, fundamental e estaria no princípio de qualquer tipo de mediação. Todos os meios “têm um elemento comum: começam no corpo e terminam no corpo. [...] Todas essas coisas [sobre mídia] têm um forte impacto sobre nosso corpo e sua existência no mundo” (Baitello Junior, 2012, p. 61).

Para entender o corpo, é também necessário pensar sobre a importante dualidade que o tensiona. Kamper (1999) afirma que, pelo menos desde Descartes, espírito e corpo são

entendidos como duas polaridades, dois opostos. Mas, ao contrário, o ser humano só está em sua totalidade quando são apreciadas suas dimensões materiais e imateriais, quando as atividades humanas (e a arte em especial) consideram corpo e espírito uma unidade. Liberali (2015, p. 76) destaca que o corpo deve ser pensado como um conjunto harmonioso, de forma que o interior, a mente, e o exterior, corpo físico, devem funcionar em equilíbrio e “constante harmonia”. A unidade, simultaneidade e convergência desses opostos (físico x espiritual) não nega sua tensão, mas é justamente a contraposição que compreende a completude do corpo.

Para Weil e Tompakow (2015), corpo seria a união entre as três dimensões universais – tempo, espaço e energia – e a atitude, enquanto movimentação desse corpo, teria um significado físico, correspondente à comunicação corporal em si, e psicológico, que abrange a transmissão e recepção de uma mensagem. Le Boulch (1987) pontua que o corpo é o aspecto que nos permite tomar consciência do mundo, através dessa relação entre aspectos físicos e psíquicos. Stokoe e Harf (1987) consideram a expressão corporal a linguagem que permite o ser humano expressar e experienciar sensações, emoções, sentimentos e pensamentos, sendo ponto de partida para integração com outras linguagens expressivas como a fala e a escrita. Dessa maneira, a comunicação corporal seria a união entre físico e mental, tanto como aspecto primordial e inicial de percepção quanto de expressão.

Weil e Tompakow (2015), destacam que a comunicação corporal deve necessariamente considerar o contexto situacional e temporal. Uma vez que esse tipo de comunicação utiliza símbolos e produz imagens a partir do próprio imaginário subjetivo do emissor, que devem ser decodificados pelo(s) receptor(es) também a partir de seus imaginários individuais, a percepção do contexto e época em que estão inseridos é indispensável. Por isso, é importante partir da compreensão do cenário da contemporaneidade para pensar o corpo e a comunicação corporal nesse contexto.

3. Interações entre gesto e cena na experiência estética de uma performance musical

Após uma reflexão sobre noções de corpo e comunicação corporal, é interessante discutir como eles se apresentam na arte e na estética. Para isso, é preciso entender o gesto como unidade desse tipo de transmissão de mensagens/percepções, ou seja, gesto seria a unidade da comunicação corporal numa cena. Galard, pesquisador francês estudioso da estética

e referência nos estudos das condutas corporais como composições estéticas, indica em seu livro “A Beleza do Gesto” (2008) uma diferença conceitual entre ato e gesto: o gesto seria um ato quando considerado em sua totalidade, com a essência da função poética; o ato seria resumido apenas a seus efeitos, apenas à mensagem transmitida e não sobre o percurso do movimento, ou seja, essencialmente relacionado à função prosaica. Para esse autor, todos os atos podem ser simbólicos e transformados em gesto, desde que percebido enquanto tal. “O gesto é a poesia do ato” (Galard, 2008, p. 27). O gesto estaria relacionado com a desfocalização artística e ênfase na polissemia de cada elemento que o compõe.

Na mesma linha, para Vilém Flusser (2014, pp. 15-16), a essência do gesto é indescritível, palavras não conseguem compreender esse movimento que tem como base a liberdade: “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. A essência do gesto o abrangeria enquanto expressão e enquanto mensagem, sendo esses dois aspectos interdependentes dialeticamente. As duas características são responsáveis pelas possibilidades de percepção do gesto, pois “ao decodificar a expressão, a teoria interpretaria a liberdade do gesticulador e ao decodificar a mensagem, interpretaria algo intersubjetivo” (Flusser, 2014, p. 20).

Por sua vez, a interpretação subjetiva e estética, relaciona-se com a noção de performance. Segundo Cardoso Filho e Gutmann (2019, p. 109), performances são as expressões empíricas da experiência estética e pressupõem um olhar de “articulação entre recepções, textualidades e seus contextos”. O autor fala sobre uma revitalização da ideia de experiência estética a partir do início do século XXI que aumenta a compreensão dos objetos estéticos como ocorrências das linguagens, encaminhando a performance como objeto de estudo da comunicação.

Bião (2011, p. 350) aponta que na língua portuguesa, e especialmente no Brasil, existem três sentidos principais para a palavra performance: “o de gênero de arte do espetáculo [...]; o de desempenho pessoal de qualquer tipo (de boa ou má qualidade); e o de objeto de pesquisa acadêmica inspirada pelas proposições de Schechner de Estudos da Performance”. É justamente aos *Performance Studies* de Schechner que Cardoso Filho faz referência ao falar da

aproximação dos estudos dessa área com a comunicação. Para elucidação, trago uma explicação do próprio Schechner sobre a noção de performance e a função dos Estudos da Performance:

No contexto dos negócios, do esporte ou do sexo, dizer que alguém fez uma boa performance é afirmar que tal pessoa realizou aquela coisa conforme um alto padrão, que foi bem sucedida, que superou a si mesma e aos demais. Na arte, o performer é aquele que atua num show, num espetáculo de teatro, dança, música. Na vida cotidiana, performar é ser exibido ao extremo, sublinhando uma ação para aqueles que a assistem. No século XXI, as pessoas têm vivido, como nunca antes, através da performance. Fazer performance é um ato que pode também ser entendido em relação a:

Ser

Fazer

Mostrar-se fazendo

Explicar ações demonstradas.

Ser é a existência em si mesma. Fazer é a atividade de tudo que existe, dos quazares aos entes sencientes e formações super galáticas. Mostrar-se fazendo é performar: apontar, sublinhar e demonstrar a ação. Explicar ações demonstradas é o trabalho dos Estudos da Performance (Schechner, 2003, p. 25-26).

Para além disso, a própria noção de cena relaciona performance e corporeidade. No manifesto da etnocenologia, disciplina relativamente nova que estuda as cenas na diversidade humana, Pradier (1996, p. 21) pontua que a palavra grega *skené*, em sua origem, significava uma construção provisória, como uma barraca ou tenda, e, depois, passou a referir-se ao local coberto onde atores vestiam suas máscaras antes de performar. Esse substantivo, usado de forma metafórica, deu origem ao termo *skenós*: “o corpo humano, enquanto abrigo para a alma que nele reside temporariamente. De alguma maneira, o ‘tabernáculo da alma’, o invólucro da *psyché*”.

Assim sendo, o corpo está fortemente relacionado com a experiência estética. Para Edgar Morin (2017, p. 13), “antes de ser uma característica própria da arte, a estética constitui um elemento fundamental da sensibilidade humana”, ou seja, é preciso pensar esse tipo de experiência a partir do próprio ser, ou melhor, dos seres envolvidos nessa interação. O estético não seria definido pela natureza do objeto, mas, sim, pela experiência do receptor, na medida em que a consciência estética é uma maneira de “intuir presença” (Picado; Mendonça; Cardoso Filho, 2014, p. 13).

Morin relaciona o sentimento estético com prazer, admiração e maravilhamento e destaca que é bastante difícil defini-lo, “embora cada um de nós o experimente em múltiplas circunstâncias” (Morin, 2017, p. 13). Segundo ele, o estado de encantamento e exaltação provocado pela experiência estética acontece por uma conexão intensa entre espectador e obra, falando até mesmo em possessão de um pelo outro. O sentimento estético seria um componente do estado poético que, para o autor, é um estado alterado no qual o indivíduo é transformado por suas emoções e experiências. “A vida humana é bipolarizada entre sua parte prosaica – fazemos coisas por obrigação, sem prazer – e sua parte poética, na qual, ao contrário, nós florescemos, nós comungamos” (Morin, 2017, p. 13).

Nesse sentido, é possível relacionar a experiência estética com a *katharsis* proposta por Aristóteles em sua poética (2008). O filósofo compreende a catarse como purificação e distingue dois tipos dessa: uma que diz respeito ao corpo, que estaria relacionado a um sentido médico; e outra que se refere à alma, com um sentido ritualístico. Essa última seria relativa à arte, ou seja, a experiência estética provocaria uma transformação interna no espírito do indivíduo que a vivencia. As duas formas de catarse poderiam ser relacionadas com a purificação dos dois aspectos da vida propostos por Morin: sendo a purificação do corpo representante do prosaico e a purificação da alma, do poético. E aqui entra o primeiro importante questionamento acerca do tema: não seria preciso pensar corpo e alma como uma unidade na experiência estética e, por consequência, na seção poética da vida?

Para Galard, a função poética está ligada a metamorfoses, transformações, e pode ser definida como “o poder que tem a linguagem de variar a extensão dos elementos carregados de sentido” (Galard, 2008, p. 34). Para este autor, a estética e a função poética estão diretamente ligadas aos signos e intenções de mensagens, que podem ser recebidas de forma plural, decodificadas diferentemente por cada indivíduo, gerando diferentes sentimentos estéticos. Segundo ele, a estética poderia – e até deveria – ser pensada a partir do seu viés comunicativo.

Por isso, também se faz necessário pensar a definição de mídia para entender a experiência estética em sua completude. Baitello Junior (2012) diz que o ser humano, em sua necessidade de alcançar o outro, compartilhar seguindo a ideia de corpos interdependentes, utiliza diversos tipos de mídia: imagens, sons, gestos, perfumes naturais e artificiais, saberes, rastros e cortes, todas as escritas. “A essa atividade damos o nome de comunicação, criação de

pontes para atravessar o abismo que separa o eu do outro. A essas pontes, como elas se colocam no meio de campo, damos o nome de ‘mídia’, ou ‘meios’, ou ‘media’” (Baitello Junior, 2012, p. 60).

Como visto, Norval 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 discutir e analisar a corporeidade dessa comunicação. 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.

A partir dessas pontuações, pode-se compreender que a performance, enquanto “mostrar-se fazendo”, compõe uma cena, que por sua vez possui corpos interagindo entre si, e se utiliza de gestos para gerar uma experiência estética nos sujeitos envolvidos. A performance musical, mais especificamente, traz ainda mais à tona a corporeidade dessa interação, destacando a noção de corpo como a completude do ser, incluindo sua parte física e espiritual.

4. Considerações finais

Tendo como base as noções e discussões supracitadas, percebe-se que para estudar a performance do cantor popular é preciso entender a relação entre sujeitos na cena, nesse caso, cantor e público, e da relação desses sujeitos com a obra e o contexto no qual estão inseridos. Cardoso Filho e Gutmann (2019, p. 105), ao discutirem performances como expressões de experiência estética, explicam que para entender uma obra é preciso pensar essa experiência

enquanto situação composta por elementos objetivos (do objeto) e afetivos (da relação com o sujeito). 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 códigos – é importante analisar inicialmente o contexto no qual se dá a experiência que, nesse quadro, é uma contemporaneidade valorizadora da presença, anti-corpórea e criadora de uma nova forma de relação com a arte.

As análises teóricas sobre corporeidade indicaram que é preciso entender o público de uma performance musical como corpos em unidade, pois a captação da música/cena/mensagem se dá através do sensorialismo do corpo físico e a decodificação e compreensão do sentido, através da mente, ou seja, do corpo espiritual (Wisnik, 1989; Weil; Tompakow, 2015; Junior, 2012; Le Boulch, 1987). Da mesma forma, o cantor popular, que precisa dispor a música, ritmo e melodia, durações e alturas, simultaneamente e de forma interdependente com a transmissão de uma mensagem, uma intenção artística, também é uma unidade corporal. Seria impossível desassociar a música produzida por um cantor de seu corpo (seu pulso, suas pregas vocais, seu ouvido, seu gestual, seu espírito, sua intenção).

Assim sendo, a comunicação do cantor popular, ao considerarmos que tanto o artista emissor quanto o público receptor são indivíduos contemporâneos compostos por uma integralidade física e espiritual, deve ser entendida como uma comunicação musical e, mais ainda, corpórea. Não apenas uma comunicação corporal, como um tipo de comunicação que utiliza o corpo como “tela” para a mensagem, mas, sim, uma comunicação corpórea, em que o corpo não é apenas o meio de transmissão, é a composição primordial de todas as etapas e agentes comunicacionais.

Referências

- Adorno, Theodor. (1986). **Sobre Música Popular**. in Gabriel Cohn (Org) – Theodor W. Adorno: Coleção Grandes Cientistas Sociais (207p.). São Paulo: Ática.
- Aristóteles. **Poética**. Edição da Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa: 2008
- Artaud, Antonin. (2006). **O teatro e seu duplo**. Trad. Monica Stahel e Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes.
- Benjamin, Walter. (1987). **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: Walter Benjamin. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Brasília: Editora Brasiliense.

- Bião, Armindo Jorge de Carvalho. (2011). A presença do corpo em cena nos estudos da performance e na etnocenologia. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alrege, v. 1, n.2, p. 346-359.
- Braga, Luiz Otávio Rendeiro Corrêa. (2002). **A invenção da Música Popular Brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo**. Tese de Doutorado. UFRJ: Rio de Janeiro.
- Cardoso Filho, Jorge. (2008). Emergência do sentido na canção midiática: uma proposta metodológica. **InTexto**, v. 18, p. 04.
- Cardoso Filho, Jorge Cunha; Gutmann, Juliana Freire. (2019). Performances como expressões da experiência estética: modos de apreensão e mecanismos operativos. **InTexto**, v. 47, p. 104-120.
- Deleuze, Gilles. (1990). Post-Scriptum sobre as Sociedades de Controle. **L'Autre Journal**, nº 1.
- Didi-Huberman, Georges. (2016). **Que emoção! Que emoção?** São Paulo: Editora 34.
- Flusser, Vilém. (2014). **Gestos**. São Paulo: Annablume.
- Foucault, Michel. (1984). **O que é o Iluminismo**. In Carlos Henrique Escobar (Org.). Dossier – últimas entrevistas. Rio de Janeiro: Taurus Editora, 1984.
- Galard, Jean. (2008). **A Beleza do Gesto: Uma Estética das Condutas**. 1ª ed, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Girard, René. (2004). **O bode expiatório**. São Paulo: Paulus.
- Junior, Norval Baitello. (2012). **Pensamento sentado. Sobre glúteos, cadeiras e imagens**. São Leopoldo: Editora da Universidade do Vale do Rio dos Sinos.
- Kamper, Dietmar. (1999). **O que é isso que é o corpo**. In: Estética da ausência. Ästhetik der Abwesenheit: die Entfernung der Körper. München: Fink (Pág. 42-51). Tradução Danielle Naves de Oliveira, 2023, para fins didáticos.
- Laboissière, Marília. (2004). Música e Performance. **ICTUS – Periódico do PPGMUS-UFBA | ICTUS Music Journal**, v.5. Disponível em <<https://periodicos.ufba.br/index.php/ictus/article/view/34232/19727>> Acesso em 22 de setembro de 2022.
- Le Boulch, Jean. (1987). **Educação psicomotora: a psicomotricidade na idade escolar**. Porto Alegre: Artes Médicas.
- Liberali, Rafaela. (2015). **Metodologia do ensino de atividade rítmica e dança**. Indaial: Uniasselvi.
- McLuhan, Marshall. (2005). **Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem**. (14 ed.) São Paulo: Cultrix.
- MORIN, Edgar. (2017). **Sobre a estética**. Rio de Janeiro: Pró-saber.
- Picado, Benjamin; Mendonça, Carlos Camargos; Cardoso Filho, Jorge. (2014). **Quando perceber/sentir é comunicar: a experiência estética em performance**. In: Benjamim Picado; Carlos Mendonça; Jorge Cardoso Filho. (Org.). Experiência Estética e Performance. (1 ed.). Salvador: EDUFBA.
- Pradier, Jean-Marie. (1996). **Manifesto da Etnocenologia**. In: Performáticos, Performance e Sociedade. Brasília: Editora da UnB.

- Quiroga, Tiago. (2013). **Pensando a episteme comunicacional** (2ª ed.). Campina Grande: EDUEPB.
- Santos, Milton. (2005). **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. Rio de Janeiro: Record.
- Schechner, Richard. (2003). O que é Performance. **O Percevejo**, n. 12. Rio de Janeiro: UNIRIO.
- Sibilia, Paula. (2015). **O homem pós-orgânico: a alquimia dos corpos e das almas à luz das tecnologias digitais** (2ª ed.). Rio de Janeiro: Contraponto.
- Stokoe, Patricia; Harf, Ruth. (1987). **Expressão corporal na pré-escola**. São Paulo: Summus.
- Weil, Pierre. Tompakow, Roland. (2015). **O corpo fala: a linguagem silenciosa da comunicação não verbal**. (74 ed.) Petrópolis: Vozes.
- Wisnik, José Miguel. (1989). **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras.