A palavra-corpo e a performance poética em Arnaldo Antunes

André Gardel

A obra de Arnaldo Antunes vem trazendo para o universo da cultura de massas, de modo sistemático e com grande poder inventivo, elementos expressivos que fincam raízes em algumas das mais importantes experimentações de vanguarda do século XX. Não que tais trocas, intercâmbios e livres usos não ocorram, com certa freqüência, entre essas instâncias culturais; antes, pelo contrário, podemos dizer que fazem parte de seus processos constitutivos comuns, das origens à atualidade, particulares mesmo de suas configurações abertas e permeáveis. E, muito menos ainda, que outros artistas brasileiros tão inventivos quanto Arnaldo, dentro da música popular, no Brasil, não tenham feito semelhante aproximação e interferência de códigos culturais. O que salta aos olhos e diferencia a sua produção multimídia, é a manutenção e continuidade, tanto de sucesso comercial quanto de experimento, de um esforço criativo cuja plataforma básica é desentranhar do lugar comum, o incomum; da informação redundante, inovação; do banal cotidiano, poesia; dos padrões de normalidade, estranheza.

A produção de Antunes parece ser um desdobramento *pop* de linhas inventivas desenhadas pelo Concretismo. Parece apenas. O poeta paulista contemporâneo não é mais um epígono dos concretos; sua postura estética é, na verdade, pós-concreta, aponta para um novo rumo a partir do movimento, assim como os três líderes iniciais do concretismo renovaram-se seguindo caminhos posteriores particulares e revitalizantes. Mas a base é uma só: o instrumental lingüístico e semiótico; a inserção da escrita ideogramática na escrita alfabética, que incorpora a estrutura analógica à lógica discursiva ocidental, subvertendo sintaxes, núcleos vocabulares; a pesquisa gráfica e caligráfica revitalizando o verbal; a contaminação multimeios; a poesia visual de fundo cronstrutivista; a *proesia*; a busca isomórfica de significação entre signo verbal e referente, similaridades fônicas e ambigüidades semânticas etc. Base que é solo nutritivo para outras notas e atitudes entrarem e se desenvolverem.

Tais posturas estéticas, embutidas na criação e divulgação da obra de Antunes, têm como meta o estabelecimento de uma verdadeira reeducação dos sentidos, realizando uma espécie de pedagogia da estranheza, ao tentaram diminuir o fosso existente entre experimentação formal e comunicação ligada à indústria cultural. Isso se dá como uma continuação, em bases globalizadas atuais, da diversidade de

---

André Gardel é ator e pesquisador, doutorado pela UFRJ.

R4-A3-AndreGardel.PMD 223 15/04/2009, 08:26

interesses, discursos, interferências, culturas e ritmos introduzidos pela Tropicália (por si só, já uma deglutição *pop* de proposições modernistas) na música popular brasileira, com uma criação que navega na confluência dessas instâncias, enfrentando de modo plural e muito pessoal o jogo artístico que se desdobra da dialética contemporânea entre novidade e tradição, estética culta e de massas.

O movimento mais constante nessa produção, com isso, é o de busca de uma possível brasilidade desterritorializante, desfolclorizante, modulada pelo intuito de "transformar o óbvio no inesperado."[1] E este procedimento vai do microestético ao macrocultural, se apresentando nas unidades mínimas significativas da materialidade poética, na reconfecção arejante de máximas e ditos populares, nas suas propostas de diálogo artístico intersemiótico. Trata-se de um trabalho de desconstrução que se insinua como a contraface pós-moderna, reciclada, do espírito e olhar primitivistas das vanguardas. O frescor originário do "bárbaro tecnizado de Keyserling" (Andrade, 1978, p. 14). transmodela-se nos olhos livres recriativos do estranho acústico/ eletrônico massivo, atravessados pelo desejo *interessado* (no sentido mariondradino do termo), mas não especializado, em produzir uma "criação contaminada de vida, contaminando a vida" (Antunes, 2000, p. 12) e que, ao mesmo tempo, sofra a interferência de várias áreas do saber.

Em outras palavras, para efetuar sua pedagogia da estranheza poética na sociedade brasileira contemporânea de massas, Arnaldo executa, em sua práxis poética, um movimento sinestésico que se desborda em multiculturalidade e multidiscursividade: códigos distintos vistos como mundos distintos inter-relacionáveis, mundos distintos ouvidos como códigos assimiláveis, linguagem e vida interagindo em contágios incessantes, vários campos de conhecimento em trânsito, desviando seus sentidos, readquirindo força na migração poética, na interação de noções na imagem. Tudo isso para injetar estranhamento numa ambiência que, para funcionar, exige o já assimilado, o estável, a não-novidade, e, também, dialeticamente, para embeber positivamente de cotidiano múltiplo, diálogo, clareza, fluxo vital a complexidade formal, o trabalho com a linguagem.

Os meios expressivos de que Arnaldo se utiliza são diversificados e amplos: livros, discos, shows e ações performáticas, trabalhos de artes plásticas, caligráficas, gráficas, poemas visuais e digitais, instalações, intervenções. A multiplicidade dessa produção disponibiliza um variado espectro de possibilidades de recepção, que podem ocorrer, por exemplo, com megashows realizados para multidões, em galerias de arte, a partir de videoclipes e programas musicais de tv, do uso artístico de objetos de consumo, da visão de outdoors e outros espaços urbanos, em palestras e recitais em bienais, feiras de livros, escolas, centros culturais, em espaços teatrais específicos para pequenas performances, na leitura silenciosa livresca, na ambiência hipertextual da internet.

Como se vê, Arnaldo estabelece um livre trânsito entre a indústria "major" e a "minor", entre os espaços "cults" e "bregas", oficiais e alternativos, entre o erudito e o popular, entre os "happy few" e a massa. E é justamente essa postura transicional, de Hermes-Mercúrio multicultural e interartístico, que propicia o exercício e ampliação do viés "pedagógico" de sua produção, em essência, poética. Pois é a partir da potencialização das forças que tencionam a palavra poética, se distendendo e reverberando, de modo recorrente, em todos os meios de expressão a que se dedica, que vem à tona seu ideário último: a revitalização, multimídia, de

[1] Antunes, Arnaldo. Entrevista concedida a Marili Ribeiro, suplemento Idéias-Livros do Jornal do Brasil, 27/09/1997.

R4-A3-AndreGardel.PMD 224 15/04/2009, 08:26

um estado de linguagem – primitivo, semiótico, performativo – em que nome e coisa, objeto e signo surgem como um único e mesmo fenômeno pulsante. Num resgate de uma situação e de um momento originários em que a linguagem torna-se corpo e o corpo, linguagem.

Dar corpo à palavra significa reinaugurá-la em sua materialidade, desinvesti-la de sua função lógico-linear-discursiva abstrata, tão usual na tradição ocidental. Recuperar, por um lado, sua tactibilidade de signo verbal oriundo de um espaço sensório vivo e, por outro, de signo plástico passível de reconfiguração gráfica e caligráfica, pictórica e ideogramática. No primeiro caso, o que se entremostra é o aspecto performativo e semiótico da palavra poética, estado ritual da linguagem em que o verbo emerge traspassado de fulgurações de ritmo, melodia, dança, gestos, modulações vocalizantes, silêncios, pausas, formas-força situacionais que aderem à palavra e fazem dela poesia, forma mutante aberta a recriações incessantes. No segundo, para aplicar um choque poético, antiarbitrário, involutivo na escrita alfabética, com o intuito de que esta possa trazer em si sua própria significação, assim como os hieróglifos, sob ordenamento paratático, em co-presença de signos-coisa, articulando-se em fraseogramas ou atomizando-se em arranjos de morfemogramas, por exemplo.

A proposta deste trabalho é abordar a poesia das performances de Arnaldo Antunes. O que significa falar, basicamente, dos instantâneos de sua obra em que seu corpo, como autor e ator de uma individualidade, impregna-se de presentidade poética; e, na mesma medida, dos momentos em que o verbo viajante da poesia se encontra mais preso à língua do corpo, isto é, nas suas vocalizações, no contexto rítmico-melódico das canções ou na ambiência cênico-espacial de suas ações performáticas. Tangenciando essas instâncias, a pedagogia da estranheza de Arnaldo Antunes parece encontrar uma de suas regras rotativas fundamentais: a recuperação, no corpo e na linguagem, de uma experiência originária humana, em clave *mixed-mídia*, de desobstrução e circulação inventiva da percepção e dos sentidos, (re) vivida e construída pelo *performer*, esse "mago semiótico" (Glusberg, 2003, p. 103), com o intuito de que reverbere no mundo, expandindo-se como ritual coletivo secular.

A palavra corpórea

Os desdobramentos corpóreos da palavra poética se manifestam "por suas formas, suas emanações sensíveis, e não somente por seus sentidos" (Artaud, 1984, p. 157). Pois, segundo Paul Zumthor, "tudo se passa como se a poesia tivesse, entre os poderes da linguagem, a função de acusar o papel performativo desta" (Zumthor, 2007, p. 46). E é justamente pensando a língua como performance que Diderot, em sua *Carta sobre os surdos-mudos*, cria o conceito de *energia* para definir a especificidade da linguagem poética, portadora da unidade original da natureza:

> "Por intermédio da sensação, diz ele, nossa alma percebe várias idéias ao mesmo tempo, que são representadas sucessivamente pelo discurso. Se a sensação pudesse comandar vinte bocas simultaneamente, as múltiplas idéias percebidas de modo instantâneo também seriam expressas a um só tempo. Na falta dessas bocas, 'vincularam-se várias idéias a uma só expressão'" (Mattos, 2005, p. 22).

Nessa concepção de poesia, a única forma de restaurar a exuberância do eixo da simultaneidade sensorial, submetido à sucessividade da lógica-lingüística, é o exercício de construção de linguagem sob a fórmula quanto "menos discurso, mais energia", com o verbal podendo ser reduzido "a uma palavra, a um gesto ou mesmo ao silêncio total" (idem). Aqui, a estética do menos oswaldiana, cabralina e concreta é levada ao extremo performativo, chegando à dimensão extraverbal na qual outros códigos e não-códigos vêm em auxílio do poético para que a imantação corpórea não perca sua pulsação originária.

R4-A3-AndreGardel.PMD 225 15/04/2009, 08:26

Desconstrução necessária em uma civilização como a Ocidental, fundada na idéia moderna de evolução científica, de novidade e de excesso de informação, de sons e de imagens descartáveis e exangues, na qual a revivescência da entidade energética silêncio surge como vital. E é por meio de uma trajetória regressiva, abordada a partir da história dos produtos materiais inventados pelo ou próprios do homem, com palavras desierarquizadas definindo fases, para chegar aos primórdios dos tempos, que se revela na letra/ poema *O silêncio*, presente no CD do mesmo nome[2] de Arnaldo Antunes: "antes de existir computador existia tevê/ antes de existir tevê existia luz elétrica/ antes de existir luz elétrica existia bicicleta/ antes de existir bicicleta existia enciclopédia/ antes de existir enciclopédia existia alfabeto/ antes de existir alfabeto existia a voz/ antes de existir a voz existia o silêncio/ o silêncio...". O silêncio precisa ser resgatado em meio ao mar de ruídos contemporâneos, por ser "a primeira coisa que existiu". A reeducação dos sentidos implicando na audição regenerativa de "um silêncio que ninguém ouviu", no micro e macrouniversos, na vida e na morte, nas partes internas e externas dos seres: "...astro pelo céu em movimento/ e o som do gelo derretendo/ o barulho do cabelo em crescimento/ e a música do vento/ e a matéria em decomposição/ a barriga digerindo o pão/ explosão de semente sob o chão/ diamante nascendo do carvão...". A letra termina com a voz poética retornando aos dias de hoje, para pedir atenção educada e apaixonada ao silêncio-signo presente/ ausente em tudo como fonte de energia primal: "...vamos ouvir esse silêncio, meu amor/ amplificado no amplificador/ do estetoscópio do doutor/ no lado esquerdo do peito esse tambor"[3].

Em sua obra de poesia vocalizada e de perfomance poética, Arnaldo Antunes ecoa de modos diversos as questões suscitadas por Diderot. Mas uma imagem que dialoga com a metáfora do filósofo e dramaturgo francês, com ares de afinidade eletiva, é a fotomontagem que fecha o livro *Tudos* (Antunes, 1993), em que o poeta aparece com um rosto sem olhos ou nariz, composto só por quatro bocas superpostas até à testa, todas com um leve sorriso saciado. Dentro da significação imediata sugerida pelo livro-conceito, a noção que a foto traz é a de deglutição polifágica do mundo criado e do mundo incriado, do mundo da natureza e do mundo astrofísico, dos nadas e silêncios, de *tudos* discursivos refeitos em linguagem contaminada, transdisciplinar e artística, duplo do universo em semiose infinita sob as leis paradoxais e reconfigurantes da poesia. No entanto, se levarmos em conta a perspectiva diderotiana, podemos ler o poema visual de Antunes também como alegoria do corpo aliviado por expor, de modo simultâneo, os *tudos* que sente e percebe sem recorrer à redução a uma só voz discursiva linear, emitida por uma só boca não-poética.

É o que podemos perceber na audição do CD que acompanha o livro *2 ou + corpos no mesmo espaço* (Antunes, 1997) e que funciona como uma transleitura vocal de poemas oriundos de contexto gráfico-espacial. Tal procedimento é recorrente na obra do poeta, que se organiza como um tipo de máquina lúdica que não se esgota no modelo barroco, com poemas circulando com roupagens diferentes, em diferentes veículos expressivos, num jogo intratextual em que peças se alternam na produção porosa de significados. Contudo, na operação de tradução intersemiótica em questão, *verbivoco-*

---

2 Antunes, Arnaldo. *O silêncio* (Arnaldo Antunes/ Carlinhos Brown). Encarte do CD *O Silêncio*, BMG/ Ariola, 1997.

3 Idem.

R4-A3-AndreGardel.PMD 226 15/04/2009, 08:26

visual, Antunes acrescenta a essa dinâmica o dado performativo específico do corpo. Se este já aparecia nas subterrâneas manifestações *action-paiting* de traços gestuais e entonativos deixados em poemas caligráficos (em *Apenas*; idem, p. 83), na tridimensionalidade da dobradura de páginas ocupadas por vocábulos em constelação sintática espacial (em *Transborda*; idem, p. 72-3) ou, ainda, na dinâmica de folhear para animar a grafia do verbo cinético (em *Querer*; idem, p. 26 e 38), agora o corpo se revela verdadeiramente em sua fisicalidade, por meio das vocalizações de 13 poemas do livro.

A voz corpórea esplende ora de um transe encantatório de sibila, ora ressoa da costura rapsódica de vocábulos sob domínio rítmico-melódico da respiração, do pulso e da pausa. O uso do *sampler* e da programação eletrônica permite ao telúrico da voz humana um desdobrar-se timbrístico no espaço, uma alteração multiplicada do mesmo. O resultado acústico-corpóreo-eletrônico desse efeito é o de uma câmara de ecos independentes, em que as variações da voz única do *performer* soam como as emissões das muitas bocas que protagonizam a linguagem dos sentidos e das sensações do corpo que as impulsiona. Dispõem-se sob conformação jogralesca, coral, instrumental vocálica, sem perder, contudo, a autonomia, não-aletória ou indeterminante, e, sim, sob forte conceituação experimental do *régisseur,* desenhando a ambiência de cada composição.

Para exemplificarmos a transcodificação do corpo plástico para o performativo da voz, vamos nos deter na vocalização de *Apenas*. Trata-se de um poema visual-caligráfico que se afigura como uma espécie de torre torta, negra, que sobressai do fundo branco da página. Erguida por superposição de traços de escrita de vocábulos, sílabas e sintagmas que surgem, desdobrados, da repetição da palavra *apenas*, a imagem da torre de ébano sugere uma ironia à torre de marfim parnasiana, como seu duplo maldito embriagado complementar, dessacralizando o mito do poeta gênio isolado em pensamentos profundos, por meio de uma das expressões emergentes do processo que é "apenas pensa". Sobrepostos uns aos outros, numa escrita horizontal trêmula, os signos gráficos que proliferam da palavra título (pena/ pensa/ apenas/ apensa/ a pena/ *pen*/ paz/ ás) vão, aos poucos, transmodelando-se em borrões, ao descerem na vertical do alto para a base da suposta torre, desenho disforme por ecoar na sua figuração a idéia da fumaça de um cigarro angustiado de quem pensa ou está *queimando a mufa*. O duplo sonoro de *Apenas* apresentado no CD é brevíssimo, com duração de *apenas* 42 segundos, o que faz lembrar, pelo mínimo grávido de máximo, o esquete sonoro-visual beckttiano pós-catástrofe *Respiração* (Berrettini, 2004, p. 206), de apenas 35 segundos.

As palavras surgem em volume baixo no arranjo vocal, parecendo vir de longe, em eco, como pensamentos, e vão aumentando até se estabilizar numa altura de duas vozes médias em chamada e resposta, que se alternam em um compasso binário, estabelecendo o ritmo de uma andadura, de um corpo que anda e pensa. Contudo, se ligam pela consoante sibilante esse, que se prolonga, insinuando um pedido de silêncio para a pena do pensar com a cabeça apensa ou, ainda, o sibilar da serpente, dona da árvore do conhecimento. Aos 26 segundos da performance, uma voz grave, que puxa para o chão, atravessa as outras duas com notas longas, lentas, vindo do fundo para frente, inicialmente mais baixa e logo mais alta, como se diminuísse o ritmo, parasse e fosse escrever à pena, viver a pena ou apenas viver. Os sintagmas que se constroem/ destroem na vocalização do poema podem ser atribuídos a uma primeira ou terceira pessoa, a um personagem pensando consigo ou a um narrador descrevendo a situação; a voz grave do final, que acaba por levar todas a um *fade out*, pode ser apreendida como a fala emitida pelo "eu" que pensa ou, talvez, a de mais um outro personagem, que chega e some...

A idéia pessoana de multiplicação das reflexões e refrações do espelho do ser em linguagem, prismada em poetas e obras poéticas, em vozes que saem do imaginário e invadem a vida,

R4-A3-AndreGardel.PMD 227 15/04/2009, 08:26

surge reconfigurada em Arnaldo, presa de modo intrínseco à construção do discurso verbal de algumas de suas letras de canções. Em *Fora de si,* do CD *Ninguém,* no trecho "eu fico oco/ eu fica bem assim/ eu fico sem ninguém em mim."[4], o uso do verbo na terceira pessoa, *fica*, inicia a trajetória de relacionamento do estranho com o outro e faz do eu ele, do criador criatura, do sujeito expandido romântico voz lacunar cabralina, do ser existencial linguagem poética, a partir da contribuição milionária de todos os erros oswaldianos. Por outro lado, a terceira pessoa materializa a saída de si, cristaliza a presença/ ausência do outro, e o ente ninguém se torna o mesmo. Na verdade, como em *O seu olhar,* do mesmo CD, "o seu olhar seu olhar melhora/ melhora o meu"[5], alteridade e mesmidade atuam juntas na compleição do ser. Pois, em *O Buraco*, do CD *Silêncio*, "o buraco ensina a caber/ a semente a não caber em si"[6], e caber em si pode ser ficar preso no *Buraco do espelho*, do mesmo CD, que não dá acesso ao lado de cá, à comunicação com o mundo: "Mesmo que me chamem pelo nome/ Mesmo que admitam meu regresso/ Toda vez que eu vou a porta some".[7]

Nas canções de Arnaldo, a voz corpórea, em ambiência rítmico-melódico-instrumental-acústico-eletrônica, se faz notar, principalmente, nos momentos em que é usada no limite entre o canto e o berro, ou quando o poeta produz um grave profundo em suas performances vocais. O canto berrado de Antunes parece emanar de um corpo que confirma as palavras de Artaud sobre Van Gogh, quando diz que "é da lógica anatômica do homem moderno nunca ter podido viver, nem pensado viver, senão possesso" (Artaud, 2007, p. 41). Como exemplo, *Nome*, de CD de título homônimo, no qual encontramos ainda *Se não se*, *Entre* ou *Armazém*,[8] que apresentam atitudes estéticas que só reafirmam a sua pedagogia da estranheza. Explícita, ainda, no grave cavernoso da voz a que recorre em canções como *Desce*, do CD *O Silêncio* ou *No fundo*, do CD *Ninguém*, que trazem o peso da gravidade de uma voz de tuba fincando os pés no chão, em contraponto intencional e didático à padronização do gosto por canções que se deixam atravessar pelo vôo de vozes agudas cortando os céus do universo popular-comercial.

Performance poética

Vamos abordar, agora, as performances poéticas de Arnaldo Antunes a partir de duas perspectivas básicas: em suas ações em shows ao vivo e videoclipes, quando o artista se movimenta ao som instrumental de uma banda de música popular, e em recitativos de poemas, situações em que ou atua sozinho ou divide seu trabalho com outros performers. Contudo, em nenhum dos casos as formas suscitadas se dão de modo isolado, há sempre a presença simultânea de diferentes linguagens estabelecendo diálogos, tensões ou interferências intersemióticas.

Estamos pensando aqui a performance, "o único modo vivo de comunicação poética" (Zumthor, 2007, p. 34), nas palavras do teórico suíço-canadense Paul Zumthor, como o momento da obra do poeta paulista no qual o corpo do próprio artista torna-se meio e suporte de expressão. Com isso, a movimentação poéti-

---

4 Antunes, Arnaldo. *Fora de si* (Arnaldo Antunes). Encarte do CD *Ninguém*, BMG, 1995

5 Idem. *O seu olhar* (Paulo Tatit/ Arnaldo Antunes).

6 Idem. *O Buraco* (Arnaldo Antunes). Encarte do CD *O Silêncio*, BMG/Ariola, 1997.

7 Idem. *O Buraco do Espelho* (Arnaldo Antunes).

8 Idem. Músicas presentes no CD *Nome*, BMG, 1993.

R4-A3-AndreGardel.PMD 228 15/04/2009, 08:26

ca de uma voz lírica que se quer "ligada a você pelo chão" (Antunes, 2002) parece, finalmente, mostrar-se na dinâmica de seu circuito inventivo pleno, sempre exercido com o intuito de disseminar um ritual de reeducação dos sentidos: rodando sobre o mesmo eixo – acionado por associações inesperadas, similaridades, analogias, esbarros iluminadores, presença pela ausência, afirmação pela negação –, para que o signo vire corpo e o corpo, signo.

Esse corpo signo que "é para ser usado", que sabe que "ver dá vertigem" pois tem "um olho na ponta de cada dedo", produz uma "música subcutânea" em que "o som ecoa no céu da boca"; e entende, sob a luz de "cine-pensamento", movido por "vento dentro/ in-vento", que "o ar que contorna define a forma", já que "o gesto é o principal", na medida em que sente a "pele viva à flor da carne", numa "sensação com sentimento dentro", aprendendo, assim, que "o desejo comanda o desejo" e "a pele pede pele". Portanto, um corpo performativo, com um repertório de conduta subjacente a uma poética e a uma subjetividade, que desmascara a função reguladora cultural das atitudes convencionais por ser "um demonstrativo dramático de gestos, adquirindo o estatuto privilegiado de enfrentar-se com o óbvio, o simples e o mais natural" (Glusberg, 2007, p. 90).

Uma postura criativa reincidente na poesia de Arnaldo, no ato de desentranhar poético do não-poético, é a reconfecção de adágios populares, ao redesenhar sentidos nas frases-feitas, jargões, clichês, como se fossem massa de modelar. O nome do livro *Psia* (1986), segundo o autor, é o feminino do ruído oral significativo *psiu* (Antunes, 1998, capa), e, também, corruptela da palavra poesia, o que só ratifica o mergulho radical e lúdico na coloquialidade, uma das fontes modernas de sua poética. A frase que abre o livro é uma espécie de diálogo com o bordão popular *Quem com ferro fere, com ferro será ferido,* colocado em xeque a partir da mudança do tipo de metal que fere: "Quem com ouro fere?". A expressão *Ponha a mão na consciência,* que chama a si quem perdeu a razão por motivo qualquer, aparece revigorada em tom libertário na letra *Consciência,* do CD *Ninguém*: "tire a mão da consciência e meta/ no cabaço da cabeça/ tire a mão da consciência e ponha/ no buraco da vergonha..."[9]. Em *Decida*, do CD *Um som,* as expressões de situações limites *Ou dá ou desce* e *é agora ou já,* aparecem invertidas e reempenhadas: "...Decida/ Ou desce ou desce/ Ou dá ou dá/ Decida/ É agora ou já/ É agora ou já..."[10]. A máxima *liberou geral*, que usualmente tem o sentido popular de vale tudo, de mundo às avessas das inversões carnavalescas, reconcebida na letra *Macha Fêmeo*, do CD *O silêncio,* vira "liberal gerou"[11], sugerindo o significado politicamente (in) correto que o mundo liberal propiciou à questão das sexualidades alternativas.

Essa mesma postura criativa, de extrair o incomum do comum, se desnuda no uso do corpo de Antunes como suporte de uma indumentária, uma fisionomia e uma movimentação coreográfica híbridas, funcionando como manifestações de sua pedagogia da estranheza na configuração de uma imagem pública, que mescla informações culturais contrastantes. O seu traço fisionômico tradicional é o de um rosto imberbe, com olhos bem abertos, mais para o sério ou para o êxtase contido do

---

9 Antunes, Arnaldo. *Consciência* (Edgard Scandurra/Arnaldo Antunes). Encarte do CD *Ninguém*, BMG, 1995.

10 Idem. *Decida* (Edgard Scandurra/ Arnaldo Antunes). Encarte do CD *Um som,* BMG, 1998.

11 Idem. *Macha Fêmeo* (Paulo Tatit/ Arnaldo Antunes/ Marcelo Fromer). Encarte do CD *O Silêncio*, BMG/ Ariola, 1997

R4-A3-AndreGardel.PMD 229 15/04/2009, 08:26

que para o riso largo, com um corte exótico de cabelo entre a rebeldia punk e o *clean* pragmático. A dança que realiza surge nos rápidos instantes em que não canta, e se assemelha a espasmos autômatos de um balé construtivista clownesco, que se anuncia e não se configura, sugere um caminho para, de imediato, borrá-lo, indo para outro que também se deixa interromper antes de ser concluído e, assim, sucessivamente. Traz, nos dedos, anéis artesanais de metal, às vezes com outras sem grandes pedras, e usa pesados sapatos pretos nos pés, com *design* entre o coturno e o executivo. Seu figurino, no geral, alterna-se entre as cores preta, branca e bege, vestindo ora quimonos, ora ternos formais com as mangas das camisas de baixo muito longas e desabotoadas, que oscilam de acordo com seus movimentos impermanentes.

Vamos nos deter, agora, em três ações específicas de Arnaldo Antunes em shows ao vivo e em videoclipes. A primeira é uma performance em que letra e figurino dialogam na reflexão sobre o corpo como "campo de contradições sociais e políticas, e não apenas instrumento de expressão cultural neutra" (Pavis, 2008, p. x). Trata-se da letra da canção *Na massa*, do CD *Paradeiro*[12], que Arnaldo canta, em shows, vestindo uma indumentária que se assemelha a um Parangolé que tivesse sido concebido pelo performer mexicano Guilhermo Gomez-Peña, em parceria com o nosso artista plástico vidente-esquizo-paranóico Arthur Bispo do Rosário... Como o Penetrável de Hélio Oiticica, ganha forma-força expressiva não apenas revestindo o corpo mas, principalmente, com a vivência do ponteado contido/ expansivo da dança. Como as assemblages/ environments do autor da performance/ instalação *El Shame-man se encuentra com el Mexican't y com la hija apócrita de Frida Cola y Freddy Krugger em Brasil*, o corpo é meio de veiculação de identidades e não-identidades em choques, tensões e contrafluxos interculturais, transnacionais e multidiscursivos. E, por último, como as obras *trash* de nosso gênio da Colônia Juliano Moreira, os trapos e restos que compõem o figurino usado pelo compositor revelam, por meio do trivial e do lixo, a objectualidade e a vulnerabilidade não-hierarquizada dos elementos quando em trânsito vida/ arte.

O multiculturalismo pulsando no que a Antropologia chama de cultura material, cujo conhecimento traz o social para o âmbito do sensorial, aparece na personagem transnacionalizada, "anjo sem asa", que "segue a moda de ninguém", "moda tem a sua só". Misturando informações diversas, lixo reciclado, fantasia de carnaval, badulaques múltiplos, o poeta compõe um tipo híbrido: "... roupa de princesa/ em pele de plebeu...", nas falas e nomes de coisas: "...vai de my cherri/ vai de mon amour.../ manto de garrafa pet.../ óculos Ray-ban/ raios de tupã...", nas roupas: "...no corpo collant.../ camiseta de Che Guevara.../ de biquíni xale bata ou avental.../ turbante importado/ lá de Bagdá.../ México chapéu cabana.../ tanga de miçanga fina...", nos apetrechos: "...jóia de bijuteria/ lantejoula e purpurina.../ ou com lenço de cigano.../ capacete de bacana.../ gargantilha no cangote.../ plástico metal/ árvore de natal...", no corte de cabelo: "passa de cabelo moicano" e nos movimentos: "...anda de abada/ dança o bragada...". Pele e roupa se confundem: "...usa a roupa da pele da/ roupa da pele da roupa...", numa construção exterior que sugere a interior ao mesclar produtos arcaicos e *high tech*, vetores das relações sócio-culturais, procurando uma identidade, uma diferença "na massa", mas que também se desconstrói na medida mesmo em que "some na massa"[13].

A segunda ação performativa em que nos debruçaremos é a do videoclipe *Música para ouvir*, canção do CD *Um som*, dirigido por

---

12 ANTUNES, Arnaldo. *Na massa* (Davi Moraes/ Arnaldo Antunes). CD *Paradeiro,* BMG/Ariola, 2001.

13 Idem. *Na massa* (Davi Moraes/ Arnaldo Antunes). Encarte do CD *Paradeiro,* BMG/Ariola, 2001.

R4-A3-AndreGardel.PMD 230 15/04/2009, 08:26

Andrew Waddington e Toni Vanzolini; mais especificamente, sobre uma imagem-corpo que se apresenta ao olhar no transcorrer do vídeo. Concebida em linguagem inaugural de "cifra ótica" (Lehmann, 2007, p. 119) ou de uma "espécie de hieróglifo vivo para ser decifrado" (Fernandes & Guinsburg, 2008, p. 18), cuja função é propiciar uma aventura heurística receptiva que insira o leitor/ espectador na atividade do tempo ritual da performance poética, a composição de Antunes sugere as metamorfoses de percepção implícitas na dinâmica do corpo-signo. O poeta surge dançando em passos saltitantes espasmódicos, braços esticados, todo de preto, com um alto falante, um pouco maior do que o formato de sua cabeça, preso a ela na altura do rosto. Tal ser-signo sugere que todos os sentidos e suas potências de conformação de linguagem, à exceção da audição, irmãímã do canto, encontram-se transcodificados, trazendo junto suas especificidades latentes, no ato de vocalização corporal rítmico-melódico-instrumental, filtrada, modificada e ampliada pela tecnologia, simbolizada pelo alto falante. Esse corpo híbrido subjetivo/ objetivo que atravessa, meio *gauche*, o cenário do clipe, pode ser entendido como a figuração da produção musical do performer, em viagem auto-expressiva de sua estranheza última, em pleno universo *mainstream* da indústria da música de massas.

A terceira performance é a que Arnaldo realiza no videoclipe *Essa mulher*, música do CD *Paradeiro*[14]. A letra da canção, que tematiza as ações no clipe, aborda a manutenção do desejo masculino mesmo sendo desprezado pela mulher: "ela quer viver sozinha/ sem a sua companhia/ e você ainda quer/ essa mulher", que "tem um travesseiro mais macio/ do que o seu braço/ e um acolchoado muito mais/ quente que o seu abraço". O que salta à vista são os bonecos, fantoches, títeres, marionetes, manequins, mamulengos, de diferentes formas e tamanhos, que se espalham pela casa, junto com inúmeros produtos industriais selados com a imagem do cantor (batom, almofada, colher de pau, marcador de livro etc), que está em cena, cantando, sem ser notado, assim como todos esses *outros objetos*, pela atriz que faz a personagem sugerida pela letra. No final da encenação, o performer, vestido e caracterizado de boneco de pano, coreografa uma dança patética, chapliniana, pois não conseguiu se fazer notar e ser companhia daquela mulher.

Para Kleist, o duplo da marionete adquiria um contorno romântico de figura de fundação para o mundo da arte, do qual vontade e consciência, características intrínsecas ao homem, ente preso às leis da natureza, deveriam ser abolidas para que se pudesse chegar ao encantamento e à beleza, fim próprio de uma criação intelectual artística. Para Craig, como modo de extrair da cena o mimetismo e recuperar as origens sagradas da encenação, é necessária a incorporação da figura enigmáticas da supermarionete, "descendente dos antigos ídolos de pedra dos templos", "imagem degenerada de um Deus" (Craig, 2003, p. 166); não para rivalizar com a vida, mas para ir além dela, figurando um outro modo de presença do corpo humano, "em estado de êxtase" (idem, p. 167). Para Tadeusz Kantor, "os bonecos são algo como a essência primordial e esquecida do ser humano, seu Eu-lembrança que ele continua a levar consigo" (Lehmann, 2007, p. 121), duplo do ator/ performer inaugural, um rebelde e herege por excelência, que ousou se desvincular da sua comunidade de culto, para retornar trazendo a experiência da morte para o mundo dos vivos; daí seu Teatro da Morte, que faz do manequim presença constante, por ser a figuração recorrente deste instante arcaico originário da arte.

No videoclipe de Arnaldo Antunes, o abismo entre homem e coisa é relativizado e desfuncionalizado. E a troca, a comunicação, a circulação, o diálogo se dá, antes, entre objeto e ser humano, pois ambos, após serem tragicomicamente desprezados, acabam como joguetes do destino da mulher-deusa autônoma. E, no final, terminam por revelar sua mesmidade inerente fundamental: o corpo-signo-mamulengo-clown dançante, duplo grotesco *pop* tanto de um "estado de êxtase" primal, quanto metáfora da

R4-A3-AndreGardel.PMD 231 15/04/2009, 08:26

morte vital artística do ator/ performer arcaico, pré-moderno, que retorna, costeando a modernidade, em pleno universo globalizado da cultura de massas informacional contemporânea.

Podemos detectar as origens da performance nas *seratas* futuristas e dadaístas, nas experimentações da Bauhaus e do Black Mountain College, na *action-paiting*, no *happening*, na *live art*, no movimento Fluxus e na *body art*. Em Antunes, em seus recitativos performáticos, em suas performances intermídias, elementos pinçados dessas propostas surgem sob a batuta multidiscursiva do *performer-régisseur*. Em interação comunicativa direta, com consciência de presença, o poeta canta/ recita sua palavra corpórea, na intersecção de movimentos gestuais, enquanto são apresentados, simultaneamente, vídeos, slides, vídeoperformances, performance plástico-caligráficas, sons de sua própria voz pré-gravados, alterados e manuseados no aparelho para intervenção em suas vocalizações pelo próprio Arnaldo, emissões de sons eletrônicos pontuais e ambientais executados por outros performers convidados.

A primeira experiência marcante de Arnaldo Antunes com a performance veio de sua participação, em fins dos anos setenta, na *Aguilar e a Banda Performática.* Criada e concebida pelo artista plástico José Roberto Aguilar, agregava poetas, dançarinos, atores, pintores em performance musical. Nas palavras do líder da banda, podemos apreender as bases do que será desenvolvido posteriormente por Arnaldo Antunes:

> "Eu não sou músico, sou pintor. Mas nada me impede de ser band-leader da Banda Performática, porque atrás dela existe sempre um discurso sobre as artes plásticas, mas como um conceito ou metalinguagem do rock. Minha banda é uma legião estrangeira de linguagens pois se serve de vídeo, dança, teatro, artes plásticas...Mas eu não quero que ela seja diferente das outras bandas, porque, no fundo, é uma banda de rock. Minha banda é pintura. Muda a linguagem, mas o conceito é sempre o mesmo" (Aguillar, 1984).

No recitativo performático da canção "Inclassificáveis"[15], do CD *O silêncio*, que Arnaldo Antunes realizou no auditório da Sociesc de Joinville, em 29 de agosto de 2008, dentro da "V poesia em cena", o poeta canta ao microfone, todo vestido de preto, segurando folhas de papéis na mão, acompanhado apenas pelo som sintetizado de Marcelo Jeneci, com imagens múltiplas se alternados ao fundo, numa tela. As linguagens se organizam por justaposição e superposição, sem sucessão, fusão ou transição, num simultaneísmo com instantes ocasionais de diálogo entre voz/ som eletrônico e as imagens plásticas em movimento (do tipo chamado/ resposta rítmica, com alternância vaga-lume da luz à pulsação dos acentos da música), e outros momentos de autonomia dos códigos. As imagens passam por diferentes reinos, do natural, com a aparição de um peixe vermelho no aquário, ao arquitetônico, com a visão angular de uma igreja iluminada vista do alto à noite, para finalizarem-se com formas geométricas azuis em fundo negro, se alterando em número de elementos e composição abstrata formal.

A letra aborda a revitalização criativa do modelo étnico-cultural crioulo, a partir de leituras não-hifenizadas de nossa cultura, com Arnaldo Antunes concebendo nosso universo cultural como desierarquizado, assistemático, rebelde e vital. O poema cantado/ recitado inicia com perguntas indignadas, em resposta a uma possível afirmação de nossa etnia a partir do mito das três raças: "Que preto, que branco, que índio o quê?/ Que branco, que índio, que

[14] Antunes, Arnaldo. Essa mulher (Arnaldo Antunes). CD *Paradeiro,* BMG/Ariola, 2001.

R4-A3-AndreGardel.PMD 232 15/04/2009, 08:26

preto o quê?/ Que índio, que preto, que branco o quê?/ Que preto branco índio o quê?/ Branco índio preto o quê?/ Índio preto branco o quê?" Utilizando-se dos procedimentos barrocos da pergunta iniciativa, de simetria e de máquina composicional lúdica do poema, a voz poética sugere que a ordem dos fatores e suas insinuantes hierarquias não modificam o produto racial inclassificável da cultura brasileira. Que em sua dinâmica e abertura de fluxos contínuos, prende e solta tipos e raças, como as *palavras-valise* de que se utiliza para expor a miscigenação constante, numa expressiva superposição lingüístico-cultural: "Aqui somos mestiços mulatos/Cafusos pardos mamelucos sararás/ Crilouros guaranisseis e judárabes/ Orientupis orientupis/ Ameriquítalos lusos nipocaboclos/ Iberibárbaros indo ciganagôs/ Somos o que somos/ Inclassificáveis"[16]

No refrão, a série de ambigüidades contidas no termo que nomeia a canção (Inclassificáveis) se entremostra para (in)definir nossa brasilidade: "Não tem um, tem dois/ Não tem dois, tem três/ Não tem lei, tem leis/ Não tem vez, tem vezes/ Não tem deus, tem deuses/ Não tem cor, tem cores/ Não há sol a sós". O tira e bota dos sintagmas – tem/ não tem – constrói a dinâmica da dialética barroca, na qual a diferença se resolve em oposição, esta em simetria e, por fim, em nova identidade na qual o mesmo vira outro. Assim, descreve nossa reconfecção das leis oficiais em favor das leis que surgem no dia-a-dia das comunidades, com aplicação prática na vida em detrimento de nossa abstração doutoresca; nossa multiplicidade gradativa de tons e cores raciais e/ ou naturais; nossa pluralidade de possibilidades religiosas e míticas em sincretismo negociante, em duplo expansivo: "não tem vez/ tem vezes"[17]. A ambivalência fonética do verso final do refrão traz nova reverberação espelhada, guardando, por um lado, a possibilidade de leitura de todo tipo de sol, negro inclusive (não há sol, há sóis) e, por outro, a força solar que só brilha em nossa inevitabilidade agregante rotativa última (não há sol a sós).

Referências bibliográficas

AGUILLAR, José Roberto. "Depoimento ao Jornal da Tarde de 27/ 04/ 83". In: Arte em Revista – Ano 6 – Número 8 – Outubro de 1984. Publicação do Centro de Estudos de Arte Contemporânea.

ANDRADE, Oswald. *Obras Completas Volume VI*: *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

15 Antunes, Arnaldo. "Inclassificáveis" (Arnaldo Antunes). CD *O Silêncio* (BMG/Ariola, 1997).

16 Idem.

17 Idem.

R4-A3-AndreGardel.PMD 233 15/04/2009, 08:26

ANTUNES, Arnaldo. *40 Escritos.* Org. e prefácio de João Bandeira. São Paulo: Iluminuras, 2000.

_____. *Dois ou + corpos no mesmo espaço.* São Paulo: Perspectiva, Coleção Signos, 1997.

_____. *Palavra Desordem.* São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. *Psia.* São Paulo: Iluminuras, 1998.

_____. *Tudos.* São Paulo: Iluminuras, 1993.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo.* Trad. de Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad, 1984.

_____. *Van Gogh: o suicida da sociedade*. Trad. de Ferreira Gullar. Ri ode Janeiro: José Olympio, 2007.

BERRETTINI, Célia. *Samuel Beckett: escritor plural.* São Paulo: Perspectiva, 2004.

CRAIG, Edward Gordon apud ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro.* Trad. de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

FERNANDES, Sílvia & GUINSBURG, J. "Prefácio". In: *Linguagem e vida / Antonin Artaud.* São PauloP: Perspectiva: 2008.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance.* São Paulo: Perspectiva, 2003.

LEHMANN, Hans Thies. *Teatro pós-dramático.* Trad. de Pedro Süssekind. São Paulo: CosacNaify, 2007.

MATTOS, Franklin. *Enorme, bárbaro, selvagem.* In: DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática.* Trad., org., apres. e notas de Franklin de Mattos. São Paulo: Cosac e Naify, 2005.

PAVIS, Patrice.*O teatro no cruzamento de culturas.* Trad. de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura.* Trad. de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

RESUMO: Abordagem da obra de Arnaldo Antunes sob a perspectiva da poesia de suas performances, nas vocalizações e outras manifestações criativas. De como o autor, por meio de uma produção que prima por impregnar de imprevisto o clichê e o automatismo da informação massiva, se empenha em trabalhar com a materialidade da linguagem em diferentes instâncias midiáticas e expressivas. Proposta que leva a uma pedagogia inventiva da estranheza, tanto por resgatar, na contemporaneidade high tech da arte, uma experiência originária humana de circulação desobstruída da percepção e dos sentidos, quanto por tentar diminuir o fosso entre experimentação estética e comunicação de massas.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia e música popular. Performance. Jogo intersemiótico e multidiscursivo. Pedagogia da estranheza. Transculturalidade.

R4-A3-AndreGardel.PMD 234 15/04/2009, 08:26