

O CORPO DO CORPO DE ARNALDO ANTUNES: REPRESENTAÇÃO SÍGNICA DIALÓGICA

Luciane de Paula

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - Assis

Resumo: Este artigo trata da relação corpo e signo, a partir das ideias do Círculo de Bakhtin. O *corpus* analisado é o espetáculo *Corpo* (2000), composto a partir de um disco, de título homônimo (2000), de Arnaldo Antunes (AA). O objetivo é refletir sobre a expressividade do corpo como signo e do corpo sócnico, uma vez que o diálogo entre a palavra (o canto) e o corpo em ação compõe a arquitetura humana do espetáculo.

Palavras-Chave: Corpo, signo ideológico, semiose, Bakhtin, Arnaldo Antunes.

Abstract: *The body of the body of Arnaldo Antunes: dialogic signical representation.* This article talks about the relationship between the body and sign, from the ideas of the Bakhtin Circle. The corpus analyzed is the spectacle *Body* (2000), designed from a disk of the same title (2000), by Arnaldo Antunes (AA). The aim is to reflect on the expressiveness of the body as a sign and the signic body, since the dialogue between the word (the song) and the body in action makes up the human architectural spectacle.

Keywords: Body, ideological sign, semiosis, Bakhtin, Arnaldo Antunes.

Introdução

Proposta ousada a que nos desafiamos a fazer aqui: analisar de maneira reflexiva o espetáculo *Corpo* (2000), da Companhia Grupo Corpo, concebido a partir do disco *Corpo* (2000), de Arnaldo Antunes (AA), encarado como trilha sonora do espetáculo. Incorporação da canção. Trans-form-ação de som e voz em movimentos corporais pela canção narrada. Materializar AA ao incorporar sua poética cancionista por meio deste espetáculo e de um único disco que, como sabemos, em AA, nunca é apenas uma única palavra, uma vez que, em sua arquitetura, cada único gesto significativo da linguagem é múltiplo ou, se quisermos, heterogêneo, o que vai ao encontro da concepção de linguagem do Círculo de Bakhtin. Por isso, a escolha de sua filosofia

da linguagem para acompanhar a dança que esse corpo musical nos pede, bem como a construção do título deste artigo: O *Corpo* (espetáculo de dança concebido pela Companhia Grupo Corpo) do (disco) *Corpo*, de Arnaldo Antunes, analisado como representação sócnica dialógica.

Produção-contemplação do Corpo: a atividade estética

Na dança do corpo, a movimentação do signo discursivo como material concreto da linguagem é o centro da cena. Mas a dança é discurso estético, logo representação, semiose. Ao tratarmos do universo estético, pensamos em sua produção e contemplação. Para o Círculo russo, como o diálogo é o centro nevrálgico de sua filosofia, nada é estanque ou dicotômico. Assim, produtor é

também contemplador tanto quanto o contemplador é também produtor, principalmente, se considerarmos a relação arte e vida, bem como os sujeitos e enunciados como ativos, já que estamos na episteme dos estudos filosóficos da linguagem, que a têm como “organismo vivo”.

De acordo com essa episteme, no ato é que os efeitos de sentido são construídos e realizados, exatamente porque em ação. A representação é concebida como um ato, um processo, de cunho irrepitível, e gera um produto segundo formas repetíveis, embora sempre mutáveis, sem prejuízo de seu projeto arquitetônico (de onde vem a especificidade de cada ato ao unir produto e processo).

Bakhtin (2010) trata da relação indissociável entre cultura e vida, mundo sensível e mundo inteligível, conteúdo e forma, processo e produto, enunciação e enunciado, discurso e texto. A sua proposta dialógica ocorre porque, para o pensador russo, todo ato tem, integrados, elaboração teórica e materialidade concreta, acontecimento e categorização do mundo. Afinal, o que há de comum (conteúdo processual) nos atos assume forma (produto) a partir do agir do sujeito numa situação histórico-social.

Nas obras do Círculo, o sujeito é, sempre, um agente dialógico, pois age em relação a, em embate com. Nesse sentido, a atuação, especificamente nas artes cênicas, possui suma importância, uma vez que o corpo dos atores-dançarinos é que se encontram em ato. O ato de dançar e interpretar depende do sujeito e este se constitui num corpo de linguagem que pode coincidir ou não com o corpo físico de um ator-dançarino ou não. No caso do espetáculo em questão, o corpo é constituído pela atuação dos corpos dos atores-dançarinos, mas também pela canção (letra e música) de AA, pelo cronotopo do teatro (o rito de ir até o espetáculo num dado local, numa determinada data e num horário específico, com um público peculiar e distinto a cada vez que esse ritual se repete, o que o transforma em singular, único) e pela própria dimensão cênico-teatral (palco, cenário e iluminação), enfim, o corpo é a arquitetônica (conteúdo, forma e estilo) material da

composição unitária estética do espetáculo. No caso, o corpo do *Corpo* de AA, materializado pela Companhia Grupo Corpo.

Bakhtin (2003), em seu texto “Arte e Responsabilidade”, reflete sobre o papel que a arte exerce em nossa vida e afirma que “a ciência, a arte e a vida” devem estar incorporadas ao sujeito. Podemos pensar que, em alguns momentos e gêneros estéticos específicos, elas in-corporam-se em (tornam-se corpos de) sujeitos.

Segundo Scoparo e Paula (2011, p. 456), “O corpo pode ser visto, como todo discurso, a partir e por meio de diversos ângulos/pontos de vista”. Bakhtin (2003, p. 81) afirma que:

(...). Perceber esteticamente o corpo significa vivenciar os estados interiores do corpo e da alma a partir de uma expressividade exterior. Podemos formulá-lo assim: o valor estético se realiza quando o contemplador se aloja dentro do objeto contemplado, quando vivencia a vida o objeto de seu interior e quando, no limite, contemplanete e contemplado coincidem.

A dança é o ato discursivo tomado aqui como expressividade exterior estética vivenciada pelos sujeitos em cena (atores-dançarinos) que, por meio de sua vivência corporal (a encenação da dança), representam o mundo representado: os corpos dos sujeitos humanos. Em diálogo, no ato da encenação do espetáculo, os sujeitos (produtor e contemplador) mimetizam-se por meio dos corpos ali atuantes arquitetonicamente.

A arquitetônica do corpo trata não apenas de suas partes (sem jamais se esquecer delas), mas sim da movimentação, da unidade do global do corpo (às vezes, inclusive, construída pelas partes ou ele todo representando uma dada parte, como ocorre, em alguns momentos no espetáculo a ser analisado aqui).

No discurso corporal, o movimento é sua significação. Significação, muitas vezes, automatizada pelo contemplador (“outro”) do discurso estético em seu cotidiano (na vida) que, apenas em contato com o produto (espetáculo) em seu in-acabamento, percebe-se como sujeito agente daquela movimentação, pois identifica-se com o corpo

representado, bem como compreende sua significação.

Quanto àquele (“eu”) que constrói o espetáculo, o coreógrafo, a movimentação corpórea não é automática, ao contrário, ainda que, com os ensaios, deve ser automatizada de maneira extremamente consciente e cuidadosa, pelos atores-dançarinos, interlocutores tão produtores da peça cênica quanto quem a elaborou (o coreógrafo), pois é por meio da atuação (a movimentação de seu corpo) do ator-dançarino que se torna viável a realização da encenação. Podemos pensar, então, num “outro”-agente-contemplador e num “eu”-contemplador-agente, uma vez que a manifestação do “eu” nunca está dissociada da do “outro” na espíteme bakhtiniana.

O discurso do corpo, como todo e qualquer discurso, não se configura ao acaso. Para Bakhtin, a existência é caracterizada por um não-álibi. Portanto, os sujeitos possuem completa responsabilidade e responsividade sobre seus atos. Responsabilidade por sua ação e responsividade com os outros sujeitos e enunciados nas esferas de atividades em que são realizados os atos.

O enunciado das artes cênicas (e aqui incluímos o espetáculo de dança contemporânea por nós analisado) é minuciosamente organizado, a fim de produzir determinado efeito de sentido. Os corpos produzem re-ações responsivas (riso, choro, desdém, raiva, revolta, melancolia etc) no contemplador dependendo da maneira como se movimentam em cena. Por isso, o trabalho corpóreo do dançarino, ator (intérprete) do corpo por excelência, é estrategicamente trabalhado. Ele é o material elaborado esteticamente. O ator-dançarino analisa seus movimentos, treina para conseguir exprimir o que deseja com exatidão, ensaia repetidas vezes um mesmo movimento até a exaustão e desenvolve certo controle sobre sua expressão corporal para que produza no público (seu “outro”) o exato efeito de sentido que procura. Em outras palavras, o ator-dançarino adentra seu corpo, como diria Foucault (1999), ao “docilizá-lo” e ao submetê-lo aos caprichos da arte, pois toma extremo cuidado para que o discurso de seu corpo não contradiga o discurso da fala da personagem que interpreta – no caso de

Corpo, a palavra cantada por AA como trilha sonora e tema do espetáculo.

De acordo com a teoria bakhtiniana, o produtor é também contemplador discursivo e vice-versa, uma vez que “eu” e “outro” são sujeitos dialógicos. Nesse sentido, pode-se dizer que o ator-dançarino é, antes de tudo, um contemplador, pois ele deve estar atento aos enunciados corporais, seus e dos “outros”, mais cotidianos e a como eles respondem a determinadas situações. Realizada a contemplação, ele (ator-dançarino) aplica, segundo a necessidade do texto cênico, pedida pelo papel a ser interpretado, seu estudo à produção da performance de sua personagem.

O ator-dançarino não vive os efeitos de sentido por ele encenados como seus, apenas produz efeitos no “outro” por meio de sua performance. O ator-dançarino tem consciência de sua função no palco e trabalha o seu corpo todo para desempenhar bem o seu papel ao ponto de convencer e persuadir o outro/público acerca da veridictoriedade do discurso artístico construído, visto como experiência vivida.

No espetáculo *Corpo* isso fica bastante nítido, uma vez que os atores-dançarinos transformam seus corpos em partes, assujeitam-se à linguagem signíca das canções de AA, esvaziam-se de sentido para produzir (incorporar) outros efeitos de sentido por meio da movimentação de seus corpos. Ao mesmo tempo em que o ator-dançarino não se encontra completamente fora do espetáculo, pois estará em cena no ato da dança sabendo exatamente as sequências programadas/ensaiadas para a realização/exibição do espetáculo (passos e coreografias, canções e textos cantados, etc); ele também não se funde (e confunde) com o papel desempenhado, de modo que, de fato, transforme seu corpo num único membro, por exemplo. Por isso, o discurso é representação, semiose.

O que garante a veridictoriedade da encenação é a escolha minuciosa dos movimentos que constituirão o enunciado corporal. O movimento corporal, bem como o cenário, o figurino, a trilha sonora e a maquiagem respondem à proposta do espetáculo e à reação do público. Assim, para produzir determinado efeito, exigido pelo

discurso cênico, o ator-dançarino contempla os corpos (seu e dos outros), num estudo minucioso dos movimentos que melhor constroem o efeito de sentido desejado e os re-produz no ato da encenação. Em cena ação responsiva e responsável de maneira consciente.

Mas, claro que a contemplação não é mimese no sentido *lato* do termo. Afinal, a dança, como gênero artístico secundário, inspira-se no cotidiano e o elabora ao produzir movimentos estilizados num espetáculo. Assim, os movimentos corporais do dia-a-dia são utilizados pela dança de maneira elaborada, estética (com determinado acabamento) e, na maior parte das vezes, embalados por uma musicalidade. Por isso, o andar da rua não é o mesmo andar da dança. Trata-se de gestos e movimentos de gêneros distintos.

Ao pensarmos no diálogo e, ao mesmo tempo, na especificidade dos gêneros primários e secundários, bem como no interior do gênero dança, podemos compreender porque o movimento do corpo é distinto em cada estilo, ainda que, aparentemente, tal movimento represente um mesmo ato. Por exemplo: o bater das asas de um pássaro representado no *ballet* clássico (em o Cisne Branco e o Cisne Negro, por exemplo) é completamente diferente daquele representado na dança contemporânea (caso do espetáculo aqui analisado). Isso ocorre porque cada tipo de dança, cada gênero (relativamente estável), tem sua maneira típica de representar o mundo, de acordo com cada proposta (conteúdo temático), produzida de determinada maneira (forma), arquitetonicamente elaborada para a construção de dado movimento que surta um efeito de sentido específico no outro, assinado com marcas estilísticas típicas.

Essa arquitetônica caracteriza a poética de cada autor (referimo-nos aqui à concepção bakhtiniana de autor e de poética) e cada arquitetura poético-autoral (no caso, do Grupo Corpo) é construída por elementos sónicos típicos. No caso da dança, o signo por excelência é o corpo e sua movimentação. O movimento é elaborado a partir da observação da movimentação corpórea cotidiana do outro, em resposta a ele, à vida. Por isso, o discurso

artístico representa a vida, segundo Bakhtin/Voloshinov ou, como sugere o título de um de seus ensaios, o discurso é semiose porque representa, dialogicamente, arte e vida: “Discurso na vida e discurso na arte”. No caso analisado, o estilo ocorre pela coreografia e sua arquitetônica só pode ser percebida quando consideramos vários espetáculos, inclusive, ao longo da trajetória histórica do Grupo.

O enunciado transforma o sujeito tanto quanto o sujeito transforma o enunciado porque o discurso é dialógico e o corpo, como signo ideológico (logo, como discurso), também o é. Assim, no caso da dança, os movimentos enunciados/encenados agem no sujeito ao despertar nele algo latente e cultural. O corpo responde a uma necessidade enunciativa da dança e se manifesta em resposta ao eu-outro.

Podemos dizer que o discurso corporal, assim como todo discurso, é completamente responsivo a uma interação com o outro – seja esse outro um sujeito, o mundo, o gênero ou o próprio corpo. Seu caráter ideológico se apresenta por meio da escolha dos movimentos, no cotidiano e nas artes cênicas, assim como a escolha do léxico, no cotidiano e na canção, no caso analisado. E seu caráter ético, enquanto (inter)ação, marcada por responsabilidade e responsividade.

O Corpo do Corpo

O universo do *Corpo* proposto se ambienta num lugar e num tempo da suspensão, o lugar do “não-lugar”, lugar do corpo, seu espaço interno, escuro e vivo. O corpo dos atores-dançarinos dança banhado na luz-cenário de Paulo Pederneiras: um quadrado de *spots* vibrando com a música como um gigantesco analisador de espectro. Uma Matrix sintetizadora da voz e do som das canções. O *Corpo* transforma o cenário em luz e os figurinos em cenários móveis: é um corpo de baile negro que dança numa grande caixa de música vermelha. Os corpos dos atores-dançarinos (os bailarinos da caixa de música de AA) ganham novos volumes pelo desenho das roupas de Freusa Zechmeister e Fernando Velloso, que formam uma tribo com suas

individualidades acentuadas pelo estilo de seus movimentos.

A sensação de gestação e nascimento, mas também de vida latente, ainda que artificial (afinal, os bailarinos de uma caixa de música são bonecos sem vida que rodopiam enquanto há corda ou até que alguém abaixe a tampa da caixa ou ainda quando a música para de tocar), ocorre pela identificação do público com a pulsão e com a pulsação musical do espetáculo, que revela uma tensão em todo corpo encenado com o ritmo frenético advindo do *rock*, dialogado com momentos poéticos, mais fluidos e melódicos. Típica *poiesis* musical de AA.

O primeiro contato/impacto com o *Corpo* ocorre pela iluminação do palco: paredes revestidas de preto e chão vermelho. Ao fundo, da parede negra, saltam *spots* de luzes vermelhas que lembram uma placa de computador, um telão que simboliza o sistema computacional. As luzes se acendem e apagam nele numa dada sequência (ordem e cadência rítmica) de acordo com o andamento melódico, a voz e som da canção de AA, como se cantasse, o que simula a voz de AA como uma voz não humana, artificial, uma vez que sem corpo, apenas entonação e som da caixa de música moderna que, por uma máquina tecnológica, toca e canta. A canção é que dá vida aos corpos que se encontram no palco e, só então, começam a se movimentar e dançar.

A cena é escura e, aos poucos, a iluminação, após a música e a voz de AA, traz clareza e vida à caixa e seus corpos, como no *Gênese*, em que “Deus disse: ‘Faz-se a Luz’ e a luz foi feita”. O ato ilocucional é que gera vida e permite a visualização dos corpos ali existentes e parados. O vislumbre da imagem ocorre pela presença intensa das luzes vermelhas que, como sangue, movimentam e dão vida ao *Corpo* (de baile), que começa a responder ao som computadorizado da canção “Momento I”¹.

¹ O disco *Corpo* (2000), de AA, é composto por oito canções, nomeadas como “Momento”, colocadas em sequência: I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII. A própria nomeação e a disposição das canções já direciona a audição do álbum e a própria montagem do espetáculo, que segue a sequência cancionista do disco de AA e se compõe como uma interpretação de sua obra, uma

Inicia-se o espetáculo com o início da vida, do mundo: o *Gênese*. Trevas (o negro interior, morto e caótico) e Luz (a iluminação branca direcionada aos atores-dançarinos que movimentam seus corpos como veículos dos mesmos em diálogo com a iluminação vermelha da tela ao fundo, que pisca como veias e artérias, bem como pulsa como o coração, agitado, em taquicardia, na contemporaneidade). O corpo é movimento, nasce e vive bombeado pelo coração e veiculado pelos sujeitos (veias e artérias) que circulam, no chão vermelho, seus corpos, ao mesmo tempo, humanos e cibernéticos (o que é marcado pelo tecido do figurino, plástico e sintético e pelos movimentos que mimetizam curvas e retidão, sinuosidade e ordem robótica).

A resposta automática do telão que mistura luz e sombra, aos poucos, também toma conta da corporeidade dos atores-dançarinos que, por pulsão/pulsação (sanguínea, vermelha, passional), também se movimentam automaticamente (porque estar vivo é se mexer, circular, pulsar), como órgãos internos do corpo que funcionam, independente da vontade consciente do homem, em resposta aos estímulos, internos e externos, ao som e às luzes que marcam o ritmo da vida humana: nasce o corpo, pulsante, vivo (o sangue vermelho bombeado pela música eletrônica e o som estridente da guitarra que grita, histérica, por sair do aconchego da escuridão e cair no mundo contemporâneo).

Uma luz branca começa a definir os corpos e o espetáculo. E o ato humano re-verbera como em a criação do mundo, em mimese ao criador: a produção artística circular dá sentido ao corpo, à alma, à vida e, mais que biológica, é sócio-cultural. Ao mesmo tempo em que é robótica e coletiva, é também autônoma e individual. A mesma e única. Independente do sujeito, a vida existe. A trajetória de cada sujeito depende de seus passos, físicos e históricos: seus atos de linguagem. Nesse caso, linguagem física e metafísica: o corpo e sua significação. O sentido sógnico do corpo-signo.

Os corpos se movimentam em sequências

maneira de dar corpo ao seu *Corpo* (canções de AA) por meio do *Corpo* (espetáculo de dança).

automáticas, como se fossem máquinas respondendo ao impulso tecnológico do som, da voz e da luz, num transe eletrônico a que a canção, repetitiva, completa a significação: “Mão / pé / perna / braço / umbigo / pneu / pedra / carro ferramenta / antes / sim / óculos / camisa / comida / espuma / palavra” (ANTUNES, “Momento I”, *Corpo*, 2000).

A canção “Momento I” demonstra a fragmentação do corpo cantado por AA, composto por partes do corpo humano e ações por ele realizadas de maneira automática como sua extensão (o “carro ferramenta”), ações sociais “naturalizadas” [o tempo – “antes”; a vestimenta – “óculos” e “camisa”; a alimentação – “comida” e “espuma” (de banho e da realização do ato sexual); a comunicação e até (por que não ?), a criação artística – a “palavra”], o que é visualizado pela repetição das palavras cantadas.

Os atores-dançarinos se movimentam no ritmo da música no palco, que representa o espaço da artificialidade (representação da representação, corpo do corpo). Aos poucos, uma transmutação começa a ocorrer nos corpos dos atores-dançarinos. Corpos que parecem representar cada “pedaço” (“mão”, “pé”, “perna”, “braço”, “umbigo”, “pneu” – gordura, “pedra” – dentes, ossos, coluna) do corpo mencionado na letra, de maneira jogada, sem coesão textual explícita, associados pela concatenação/linearidade linguística, entonativa (a entonação) e entoativa (o canto).

Na segunda cena, os movimentos remetem a um mundo conflituoso, típico do universo cosmopolita discursivo de AA, embalado pela música “Momento II” (instrumental²) de seu álbum *Corpo*. O movimento dos corpos remete o público a movimentos robóticos. O semblante aparentemente sem expressão corrobora com a construção do efeito de sentido de “neutralidade” e carrega a noção de objetificação dos corpos, que não se relacionam entre si nesse momento do espetáculo.

² Das oito (8) canções que compõem o disco de AA, apenas as “Momento II”, “Momento IV” e “Momento VII” são instrumentais, o que não é típico de sua estilística, mas colaboram para a abertura da encenação do espetáculo, como reticências, silêncios, pausas, intervalos, lacunas poético-discursivas.

Na terceira cena do espetáculo, referente à canção “Momento III” de AA, os corpos tendem ao chão, a melodia musical também se modifica (torna-se um pouco mais lenta) e, com ela, em resposta, os atores-dançarinos mesclam movimentos mais deslizantes (as curvas que sugerem certa sensualidade, via sinuosidade) com movimentos robóticos (retos e eretos), predominantes nas primeiras cenas.

Ainda que as movimentações sequenciais e repetitivas predominem na coreografia, em alguns momentos há variações nas ações dos corpos, em diálogo com as modulações musicais que embalam todo o espetáculo. Tais variações representam a tentativa de ruptura de paradigma, o questionamento acerca da estrutura social massificadora, a possibilidade de construção da individualidade.

As tentativas de ruptura ocorrem porque há, na obra (tanto o espetáculo de dança quanto as composições canceioneiras de AA), uma resistência poética. A música, a letra e a iluminação do espetáculo chamam os corpos ali encenados pelos atores-dançarinos o tempo todo para a vida, numa tentativa incessante de despertar os sujeitos massificados socialmente, uma luta frenética dos corpos discursivos ali semiotizados como “arena onde se digladiam os valores sociais”, como diria Bakhtin/Voloshinov (1997). Os bailarinos dançam juntos, ainda que não haja relação alguma entre seus corpos. Os atores nunca ficam sós, mas encontram-se isolados. Dançam em trios e quartetos e, com a canção, constroem o sentido da cena: um emaranhado de sinais que remetem a uma ideia de humanidade perdida – o homem sozinho na multidão, de Edgar Allan Poe.

A encenação do corpo como objeto desumanizado proporciona reflexão acerca das couraças adquiridas pelo homem em sua trajetória histórica. A construção do espetáculo se baseia nas contradições humanas e as letras de AA explicitam tal dubiedade, que modifica constantemente os desejos, os atos e os gestos dos sujeitos. No caso da canção “Momento III”, os pontos de vista são narrados pela mudança de posição do corpo, numa visão cubista acerca do sujeito, como podemos destacar:

é molhado de costas / é impermeável de braços / é de frente e de lado de costas / um pouco mais embaixo de braços / é como é de costas / como deve ser de braços / fica de pé de costas / deita no chão de braços / fecha sua couraça de costas / abre aspas de braços / acha graça de costas / dá risada de braços / fala no telefone de costas / escuta passos de braços / voa no céu de costas / respira em baixo d'água de braços / é como estar de braços de costas / é como estar de braços / é a mesma pessoa de costas / se transforma de braços / fica cansado de costas / descansa de braços / fala pelos cotovelos de costas / pensa melhor de braços / ajoelha de costas / senta de braços / a chuva cai de costas / os automóveis passam de braços / já é de madrugada de costas / adormece de braços / abre o portão de costas / anda na rua de braços / tem certeza de costas / fica em dúvida de braços / muda de posição de costas / não quer ficar mais de braços / deita de costas / acorda de braços / toma água de costas / toma sol de braços / fica boiando no mar de costas / nada de braços / levanta de costas / sente o peso dos braços de braços / acorda de costas / volta a dormir de braços (ANTUNES, “Momento III”, *Corpo*, 2000)

“Momento III” traz à cena a sequência da contradição ambivalente, como diria Morin, dos vários ângulos e tomadas, dos pontos de vista em embate: a frente (de costas – o que já é uma contradição em termos) e o verso (de braços), frente-e-verso do sujeito, seus “sim”, “não” e “talvez”, a mudança de opinião, de situação e de postura dada a permanência ou mudança de posição corpórea. A totalidade, novamente, é composta e vista pelas partes. Agora, não mais as partes do corpo, mas as suas posições e possibilidades dialético-dialógicas (deitar, sentar e nadar, ir, ficar e voltar, deitar, acordar e levantar, sentir, pensar e falar, etc). Todavia, as contradições complexas do sujeito não são reles dicotomias estruturais, pois não se resumem a opostos extremos, mas sim à complexidade da permanência e da transformação. Ao mesmo tempo em que “de braços” e “de costas” o sujeito trans-forma-se, ele é o mesmo: “é como estar de braços de costas / é como estar de braços / é a mesma pessoa de costas / se transforma de braços”. Se estivéssemos na episteme semiótica, poderíamos falar em tensões. O sujeito não extremo, mas pode ir de um extremo

a outro porque se movimenta. Antes de tudo, o sujeito é seu corpo. Este, seu discurso, de todos os lados: “é de frente e de lado de costas”. Lados dialético-dialógicos: concordantes e discordantes ao mesmo tempo. Corpo que é alma: corporalma, cor por alma, corp'alma. Carne e osso. Flexível e duro. Curvas e retidão. Som e silêncio. “De costas” e “De braços”...embate complexo.

Embalados por essa canção, corpos atravessam todo o espaço do palco com movimentações rápidas e repetidas, em resposta aos impulsos da voz e do som de AA, por meio de movimentos solo de giros, cambalhotas, saltos, sobressaltos, jogos de braços e pernas soltos em movimento de um lado ao outro e chutes altos ao vento. Os corpos dos atores-dançarinos representam o grande dilema humano de rastejar (muitos passos solos, curvos e fechados – como cambalhotas e balanços corpóreos embalados pelo vai e vem de braços e pernas encolhidos em posição fetal) e voar (muitos saltos que esperneiam a massificação da repetição), o que retrata a contradição ambivalente narrada na letra e embalada pela melodia também contraditória, cantada a duas vozes (a voz feminina de Mônica Salmaso e os grunhidos/gemidos/gritos masculinos de AA), respectivamente, lenta, receptiva e pacífica; rápida, enérgica e revoltante.

No “Momento IV”, próxima música-cena, instrumental, os corpos executam ações que simulam atos sexuais. Por exemplo: um ator-dançarino se coloca de pernas paralelas semi-abertas e segura a atriz-dançarina com seus braços. Arremessa a mulher para dentro do arco que se forma em suas pernas e a traz de volta em movimentos ágeis, vigorosos e mecânicos. A repetição desse ato enfatiza a automatização das relações humanas, expressa num dos atos emocionais mais íntimos entre os homens, o sexo.

A iluminação, como parte composicional do cenário, aos poucos, modifica-se e, com isso, altera a cena. A canção também é outra: “Momento V”. Uma outra dupla aparece, encenada por duas atrizes-dançarinas, que também entregarem seus corpos uma à outra com movimentos fortes: uma encontra-se deitada enquanto a outra traz suas pernas para si e curva o seu corpo (movimento que repete várias vezes). Depois, as duas grudam-se e também se colam ao chão (o baixo, o terreno

fértil). Ambas atravessam o palco num movimento único e repetitivo que também remete a um ato sexual.

Em cada cena do espetáculo há a erotização do tema de forma crítica, ácida, satírica. Os corpos, nesse momento específico (o V) parecem se transformar em objetos fálicos. A canção também acrescenta à cena um sentimento de posse e fusão, numa relação quase doentia de necessidade do outro: “me ame / me arte / me tema / me mate / me mame / me teta / me meta / metade” (ANTUNES, “Momento V”, *Corpo*, 2000).

A letra da canção demonstra, em sua estruturação linguística, uma construção, ao mesmo tempo, infantil (típica da oralidade, composta pelos pronomes oblíquos átonos possessivos antepostos aos verbos) e centrada no “eu”, em suas necessidades e desejos que, em forma de aparentes pedidos urgentes (súplicas), revelam os imperativos do sujeito (“eu”): a sua dependência do “outro”, bem como sua necessidade de ser amado, de todas as formas, uma vez que, o “outro” o constitui como sua “metade”.

Esse momento trata das relações humanas, aqui, transfigurados nos corpos dos atores-dançarinos. Corpos esses que se relacionam em dependência e necessidade, talvez, por isso mesmo uma agressividade passional se instaura nos movimentos que modificam os sentidos das relações estabelecidas, conotadas por uma dada significação sexual violenta que, apesar de acontecer em muitos espaços, no urbano seja apreendida com mais nitidez, devido ao cotidiano vivido.

Novamente, a ambientação do palco se modifica. Trata-se, agora, da existência da penumbra. O palco é tomado por todo o corpo de dança (elenco da Companhia) e em diversos momentos aparece um efeito de luz que paralisa os movimentos dos sujeitos, como numa brincadeira de “estátua”. A impressão é a de hipnose, tanto pela iluminação, como pela música que incessantemente diz: “Cérebro / Sexo / Zero a zero // Cérebro e braço direito / Sexo e braço esquerdo // Cérebro e perna esquerda / Sexo e perna direita // Cérebro / Sexo zero a zero” (ANTUNES, “Momento VI”, *Corpo*, 2000).

Agora, o corpo apresenta suas sensações fisiológicas e sinestésicas. Em meio às

movimentações sincronizadas, há uma estranha desordem na coreografia, como se, ainda que se submeta à ordem, o corpo manifestasse seus conflitos internos. Os movimentos são realizados de maneira automática, como impulsos nervosos.

Pouco a pouco, os atores-dançarinos saem do palco, ao mesmo tempo em que a canção e a iluminação mudam. As luzes projetam, no fundo, um quadro branco que faz alusão a uma espécie de portal, no qual se enquadram três atrizes-dançarinas, que se movimentam sinuosamente e ocupam todo o espaço do palco, de um limite a outro. De repente, uma tranqüilidade toma conta do caos presente na cena. Como se esse processo louco de grandes transformações fisiológicas do corpo e de seu ritmo interno começasse a se harmonizar com o ritmo externo que vem da nova música (“Momento VII”).

Três casais de atores-dançarinos se posicionam no palco no escuro. Seus corpos têm uma suavidade maior. Suas movimentações dão espaço ao chão (ao baixo, à terra) e ao ar (ao alto, ao céu) e o caminho é feito pelo quadro de luz branca que torna possível perceber o contorno desses corpos que dançam. A música diminui o ritmo e, lentamente, finaliza a cena. O quadro iluminado desaparece junto com a saída das atrizes-dançarinas do palco, que passa a ficar totalmente escuro. Com a música, outra atmosfera se constrói, lembrando o princípio da existência e da materialidade do corpo.

A letra da última canção do espetáculo e do disco de AA, “Momento VIII” (citada abaixo), apresenta o corpo como objeto físico transcendente, pois, além da busca da conscientização do corpo físico (pés, pernas, mãos, braços cabeça, tronco), sugerida pela letra da canção, a cena também instiga o público (contemplador-agente) a se ver como sujeito que atua no espaço e interfere com suas ações e seus atos no fazimento da história com suas particularidades, que também se relacionam com a sua vivência dialógica com o outro num tempo e espaço. Por isso, modificadores e modificados, os corpos sígnicos se constroem por meio da linguagem, física (estrutural) e discursivamente (subjetividade histórica):

O corpo existe e pode ser pego. / É suficientemente opaco para que se possa vê-lo. / Se ficar olhando anos você pode ver crescer o cabelo. / O corpo existe porque foi feito. / Por isso tem um buraco no meio. / O corpo existe, dado que exala cheiro. / E em cada extremidade existe um dedo. / O corpo se cortado espirra um líquido vermelho. / O corpo tem alguém como recheio. (ANTUNES, “Momento VIII”, *Corpo*, 2000)

Os corpos nesse momento exploram todos os níveis. A iluminação começa a se definir, o fundo de luzes vermelhas retorna, o palco é tomado por corpos que se movem, comandados por uma percussão sonora eletrônica. A fragmentação do corpo expressa uma dada noção de subjetividade em movimento, em processo, em construção. O teor fragmentário tanto da “Momento VIII”, que, não por acaso, fecha o disco, quanto das demais canções, é reforçado pelo uso de frases entrecortadas (discurso fragmentado), do ponto final que rompe com o raciocínio; pelos movimentos repetitivos; pela inexpressividade que caracteriza a expressividade subjetiva do corpo-linguagem. O automatismo desautomatizado que cria efeito de sentido poético.

Considerações (Nada) Finais

Neste espetáculo, os corpos se movimentam com referência às suas partes físicas palpáveis (pé, mão, braços etc), o que remete à fragmentação do sujeito. O corpo é, ao mesmo tempo, tema, sujeito, objeto e suporte à concepção de todo o espetáculo, ou seja, unidade discursiva que se relaciona não só com a sua materialidade, mas também com a vivência social e subjetiva do sujeito contemporâneo.

O corpo dos atores-dançarinos parece estar condenado ao momento presente, dada a suspensão do tempo e do espaço (negro). Depois de cada cena, o corpo dos bailarinos tende a recomençar sua movimentação de maneira repetitiva (alienada, robotizada), o que cria um efeito de sentido de falta de perspectiva de construção de uma seqüência ordenada (*langue* - sistema). A agregação contínua de gestos iguais remete à sensação do eterno retorno. A regra é ser aleatório,

caótico, descontínuo (*parole* – a variação e a heterogeneidade). A continuidade dos movimentos é descontínua e é na descontinuidade que surge o desejo de libertação da linearidade de movimentos repetitivos e da alienação social à qual os corpos estão submetidos, mesmo que as expressões dos atores-dançarinos remetam apenas à impessoalidade robotizada.

A inexpressividade dos corpos dos atores-dançarinos, no entanto, provoca uma expressividade ímpar ao espetáculo e em seus contempladores que, no final da apresentação, ficam perplexos com a fragmentação tanto das partes do seu corpo quanto de seu funcionamento fisiológico, o que leva a refletir sobre a vivência humana, constituída pela subjetividade aparentemente ausente no espetáculo, mas extremamente presente nas expressões dos corpos em movimento. Assim é que a proposta da impessoalidade e da desumanização expressa o seu contrário ao causar estranhamento e abrir espaço para questionamentos e reflexões sobre a existência humana, suas experiências, ações e idéias nesse universo contemporâneo globalizado.

Referências

- ANTUNES, A. *Corpo*. São Paulo: BMG, 2000.
- BAKHTIN, M. M. / VOLOSHINOV. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- _____. *Discurso na vida e discurso na arte*. Tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza feita para fins acadêmicos. Mimeo, sem referência.
- BAKHTIN, M. M. / MEDVEDEV. *El método formal en los estudios literarios*. Madrid: Alianza, 1994.
- BAKHTIN, M. M. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Para uma filosofia do ato*. Tradução de Carlos Alberio Faraco e Cristóvão Tezza para fins acadêmicos, 1993. Mimeo, sem referências.
- _____. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro e João, 2010.
- FOUCAULT, M. *O nascimento da clínica*. Forense Universitária, 1999.

PAULA, L. de. **A intergenericidade da canção**. Projeto de Pesquisa trienal da orientadora na UNESP. Assis-SP: UNESP, 2010 (sem publicação, mimeo).

SCOPARO, G. M.; PAULA, L. de. “Contemplação do corpo: uma atitude estética responsiva?”. **A Responsividade Bakhtiniana**: na educação, na estética e na política. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2011, v.1, p. 456-460.

Recebido em: 14 de setembro de 2011.

Aceito em: 05 de novembro de 2011.