

CORPOGRAFIAS EM PERFORMANCES DE CANÇÃO AO VIVO: ENTRE O POP E O CAMPO EXPERIMENTAL

Mamutte (Felipe Saldanha Odier)¹

Resumo: Nesse artigo ensaiaremos a aproximação entre a arte da performance e o fazer do artista da música atuando ao vivo. Para sustentar essa ideia introduziremos a noção de corpografia, cunhada por Ricardo Aleixo, que corrobora para o entendimento de abordagens interartes em um show de música cantada, em que há repertórios estéticos de fazeres corporais que se borram como disciplina ou área específica, ou definida/definitiva. Outras noções que contribuem para o entendimento teórico-prático da corpografia são, máquina performática, proposto por Gonzalo Aguilar e Mario Cámara, *verbivocovisual*, termo citado por Haroldo de Campos desde a poesia e programa performativo, de Eleonora Fabião, relacionados aos comportamentos identificados nas artes ao vivo. Esses acontecimentos performativos se encontram em um campo experimental, mesmo estando em contextos mercadológicos que se constroem desde o pop. Como exemplos desse estudo identificamos alguns casos em shows dos artistas Caetano Veloso, Adriana Calcanhotto, Rogério Skylab e Sílvia Machete.

Palavras-chave: Performance; Corpo; Show; Música Popular; Corpografia.

¹Artista indisciplinar, referenciado pelo heterônimo Mamutte, é autor dos álbuns Epidérmico e Quase-disco, dentre outras produções em palavra, movimento, som e imagem. Atua no campo teórico e prático da arte contemporânea, com ênfase nas artes do corpo, da performance, da música popular, da etnomusicologia, dos processos de criação e de suas relações interartes. Doutorando em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense, Mestre em Artes pela Universidade do Estado de Minas Gerais e membro do Grupo de Pesquisa em Ensino e Aprendizagem da Prática de Performance na Universidade, na mesma instituição. E-mail para contato: concertotese@gmail.com

CORPOGRAFÍAS EN INTERPRETACIONES DE CANCIONES EN VIVO: ENTRE EL POP Y EL CAMPO EXPERIMENTAL

Resumen: En este artículo ensayaremos la aproximación entre el arte de la performance y el trabajo del artista de la música en vivo. Para sustentar esta idea, introduciremos la noción de corpografía, acuñada por Ricardo Aleixo, que sustenta la comprensión de los enfoques interartes en un concierto de música cantada, en el que existen repertorios estéticos de acciones corporales que se borran como disciplina o ámbito específico, o definido/definitivo. Otras nociones que contribuyen a la comprensión teórico-práctica de la corpografía son máquina performática, propuesta por Gonzalo Aguilar y Mario Cámara, verbivocovisual, término citado por Haroldo de Campos, desde la poesía y programa performativo, de Eleonora Fabião, relacionado a comportamientos identificados en las artes en vivo. Esos eventos performativos se encuentran en un campo experimental, aunque estén en contextos de mercado que se construyen a partir del pop, como ejemplos de este estudio identificamos algunos casos en conciertos de los artistas Caetano Veloso, Adriana Calcanhotto, Rogério Skylab y Sílvia Machete.

Palabras-clave: Performance; Cuerpo; Concierto; Musica Popular; Corpografía.

A performatividade é um termo amplo e diverso que emerge da linguística, também é utilizado na antropologia e nas artes, para designar a apresentação de um ou mais artistas. Segundo Paul Zumthor (2014, p. 41), “*performance* se refere de modo imediato a um acontecimento oral e gestual. Daí certas consequências metodológicas para nós, quando empregamos o termo nesses casos em que a própria noção de oralidade tende a se diluir e a gestualidade parece desaparecer.” Já para alguns pesquisadores da tradição estadunidense “[...] cujo objeto de estudo é a manifestação cultural lúdica não importa de que ordem (conto, canção, rito, dança), a *performance* é sempre constitutiva da forma.” (ZUMTHOR, 2014, p. 33). Porém é também um gênero artístico híbrido², localizado pela história da arte canônica desde as vanguardas artísticas ocidentais dos anos 1960, já nomeado como *performance art*, e pode ser verificado anteriormente nas ações realizadas pelos dadaístas ou nas experiências de Flávio de Carvalho no Brasil. Manifestações que diluíam as fronteiras entre as artes visuais, a poesia, a música e artes da cena, se compunham entre (as artes) e interartes. Logo, na “noção de *performance*, encontraremos sempre um elemento irreduzível, a ideia da presença de um corpo. Recorrer à noção de *performance* implica então a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra.” (ZUMTHOR, 2014, p. 41).

A performatividade evocada desde a perspectiva da linguagem tem como premissa a fala que implica uma ação, que é enunciada e passa ao ato em consequência de seu pronunciamento. Por exemplo, “promessas, apostas, pragas, contratos e julgamentos”, enunciados performativos do cotidiano que se tornam eventos, acontecimentos, ações na vida social. “Austin avançou neste raciocínio quando afirmou que todos os enunciados performativos no teatro eram infelizes. Personagens juram, apostam, e casam-se mas, sendo ficções, nada do que fazem 'realmente' acontece.” (AUSTIN, 1962 *apud* SCHECHNER, 2006, p. 124).

De acordo com Austin, a carga de ficcionalização, ou mimese da atuação teatral, imprime no enunciado das ações uma característica de simulacro, uma vez que as ações enunciadas são dramaturgias e não eventos/acontecimentos verdadeiros. Ao contrário desta perspectiva, no campo da *performance art* as ações

² Ver “Performance: um gênero indisciplinar na arte contemporânea” (ODIER, 2023)

realizadas pelos *performers* são acontecimentos da sua realidade, ou seja, não há ficção no que se performa. Caso haja um corte a se fazer, esta cena não será um truque ou simulação, sairá sangue do corpo que se corta e que se faz cortado.

A noção de “máquina performática”, cunhado por Gonzalo Aguilar e Mario Cámara (2017), referente a comportamentos identificados nas artes ao vivo (ou, arte viva). Esses comportamentos se dão por instaurarem no acontecimento artístico:

Um gesto, um tom de voz, um corpo que se exhibe, [...] um *espaço* que não é neutro, mas se transforma por meio dessas práticas: regimes de visibilidade, legibilidade e poder tanto materiais quanto simbólicos. [...] táticas de ocupação, subversão e resignificação. (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 10-11).

Os autores endereçam essa leitura a obras no campo da linguagem, mas que podem ser lidas, por exemplo, em *performances* de artistas da música popular.

Cotejaremos à noção de máquina performática ao conceito de “*verbivocovisual*”, termo criado por James Joyce em *Finnegans wake* (1922), que Haroldo de Campos citou³ para pensar as qualidades contidas na “transcrição”, procedimento de tradução de um poema para outro idioma, em que se considera mais os aspectos estéticos/poéticos da língua original e menos sua literalidade semântica, criando, no idioma traduzido elaborações visuais e sonoras para que o texto em tradução mantenha a sua característica poética/estética que não se traduziria literalmente em outra língua. Segundo o autor, ao se traduzir um poema: “o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da informação estética, não da informação meramente semântica” (CAMPOS, 1977, p. 100). É possível pensarmos/praticarmos estas qualidades verbais-vocais-visuais na arte ao vivo, em *performance*?

A tradução *verbivocovisual* para o idioma de chegada implica não só um exercício criativo e inventivo, mas também uma leitura crítica dos aspectos que caracterizam e conferem expressividade ao texto fonte. Haroldo de Campos buscava uma nova informação estética obtida via tradução, que seria “operacionalmente distinta

³ “Esse neologismo, composto pelos adjetivos *verbal*, *vocal* e *visual*, foi criado por Joyce e citado por Campos em *Panorama do Finnegans Wake* e *Teoria da Poesia Concreta*.” (PRADO; ESTEVES, 2009, p. 116).

da tradução propriamente dita (adequada às mensagens a dominante cognitiva, comunicativo-referencial)” (CAMPOS, 1989, p. 82). (PRADO; ESTEVES, 2009, p. 126)

Tomaremos a expressividade corporal, suas técnicas e sentidos sensíveis, para pensar/praticar o desenvolvimento de qualidades gestuais a serem material de composição de cena, como máquinas performativas - utilização de aparelhos de edição do som e da imagem, como dispositivo potencial da *performance* – e do cruzo das dimensões lexicais, sonoras e imagéticas que se enunciam tanto na prática do poema performado, como na presença de shows de música popular, em que ambos os repertórios são realizados ao vivo.

Na prática da poesia ao vivo, identificamos ativações frequentes de outras tecnologias além das do próprio corpo, ao dizerem os poemas, como vídeos e *samplers*, que quase sempre fazem parte do *set* utilizado, ao vivo, pelos poetas performadores. Neste caso teremos a presença de três características multimodais, o som, a imagem e o corpo, que indissociados em um único ato, caracterizam-se como uma interarte – condição *sine qua non* da *performance* como gênero artístico indisciplinar. Logo, a linguagem verbal é performada em sua qualidade *verbivocovisual*, em que a vocalidade se desenha no corpo e se expande com as diversas máquinas performativas em jogo. As imagens produzidas pelo movimento gestualizado, também nas vocalidades, compõe-se desde as diversas nuances, variações tonais, perpassando o cantado, o sussurro, o falado, o berro, o grito, o afônico e o disfônico, cruzados a uma dança de elementos que se dão a ver na *performance*.

A tecnologia para além dos aparelhos eletrônicos e novas mídias, utilizadas nestes tipos de ações performativas, já vinha sendo salientada como um lugar de “perigo” para os trabalhos poéticos que as envolvessem. Augusto de Campos (1996), em entrevista para o jornal *Folha de São Paulo*, cita estes fatores tecnológicos, extra corporais, como potência expressiva no fechamento da característica *verbivocovisual* da poesia concreta.

A articulação dos procedimentos de alta definição cinética dos supercomputadores gráficos com os recursos sonoros de um estúdio também computadorizado (gravação em vários canais,

decomposição fônica, montagens e superposições, ecoizações e outros efeitos) permite que chegue de modo mais cabal à materialização das estruturas *verbivocovisuais* prenunciadas pela Poesia Concreta. Como eu já disse, em várias oportunidades, não é o caso de fetichizar as novas mídias: o simples domínio de suas técnicas, por si só, não transforma ninguém em grande artista ou grande poeta. Mas é certo que a sua presença é inspiradora e seu o conhecimento extraordinariamente relevante para a definição dos novos rumos da poesia. (CAMPOS *apud* ARAÚJO, 1999, p. 28)

A poesia expandida no corpo, na imagem e no som e a instauração de uma *práxis* interartes pelos poetas contemporâneos na execução de poemas ao vivo levam-nos a identificar estas peças como atos/ações de “Corpografia” e “Vocografia”, termos cunhados pelo artista Ricardo Aleixo, para expressar as qualidades técnicas de ativação do poema por meio do corpo e da voz – na minha escuta, desde as suas qualidades *verbivocovisuais* – ao vivo.

Outra consonância possível é com o poeta italiano Enzo Minarelli (2010) que nomeia esse procedimento na poesia performada como “Polipoesia”. As qualidades verbais-vocais-visuais, que lemos no concretismo do poema, no *verbivocovisual* citado por Haroldo de Campos, na *performance* da (poli)posia o autor destaca algumas qualidades técnico-estéticas, caras a essa prática de arte ao vivo: “Um gesto enfatiza uma palavra. Um objeto potencializa o ritmo. Como existe um esquema de execução para a voz, existe um outro para os movimentos realizados em cena: uma coreografia corporal em função sonora.” (MINARELLI, 2010, p. 63). Esse caráter corporal e de expressividades polifônicas, em que as qualidades e ou gêneros artísticos não se dissocia em um único ato, no fazer artístico, é um “saber-ser”⁴ atávico das tradições não-ocidentais, amefricanas⁵. Segundo o antropólogo argentino Alejandro Frigério (1992, p. 179), numa “perspectiva

⁴ “Habitados como somos, nos estudos literários, a só tratar do escrito, somos levados a retirar, da forma global da obra performatizada, o texto e nos concentrar sobre ele. A noção de performance e o exemplo dos folcloristas nos obrigam a reintegrar o texto no conjunto dos elementos formais, para cuja finalidade ela contribui, sem ser enquanto tal e em princípio privilegiada. Muitas culturas no mundo codificaram os aspectos não verbais da performance e a promoveram abertamente como fonte de eficácia textual. Em outros termos, performance implica competência. Mas o que é aqui a competência? À primeira vista, aparece como *savoir-faire*. Na performance, eu diria que ela é o saber-ser. É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um *Dasein* portando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo.” (ZUMTHOR, 2014, p. 34).

⁵ GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, v. 92, n. 93, p. 69-82, (jan./jun.), 1988b, p. 69-82.

afrocêntrica” para designar as “artes negras”, “a mesma densidade da *performance* que caracteriza a vida cotidiana se estende, ou se correlaciona, às artes”, na perspectiva ocidental e hegemônica. Nesse sentido a prática performativa de Ricardo Aleixo vem evocar, no contexto da arte contemporânea, toda a sofisticação dessa ancestralidade mencionada, e codificada em sua *performance* e nas contribuições epistêmicas de sua obra.

Entendo a escrita da poesia e a corpografia, que é a definição que dou à forma particular pela qual pratico e penso a performance, como formas de leitura. Insisto na ideia de que o ato da leitura é, também, um gesto performativo, por envolver modos específicos de agenciamento do corpo na apreensão de um determinado texto. Escrevo sempre tendo em mente, mais que o “leitor Ninguém” imaginado por João Cabral, o leitor que efetivamente sou. E que continuarei a ser ao performar – lembrando que performar significa, no meu projeto poético, uma forma de dar a ler, em perspectiva ampliada (verbivocovisual, diriam James Joyce e os concretos), elementos já virtualmente presentes no texto escrito que só por meio da ação do corpo e da voz (que também é corpo) podem ser de fato materializados. (ALEIXO *apud* MEDEIROS, 2001)

Ricardo Aleixo desenvolve, desde o trabalho com a *Cia SeráQuê?*⁶, o conceito basilar de sua obra, que relaciona a poesia escrita e falada à outras dimensões performativas, as do corpo, em suas gestualidades físicas – corpográficas – imagéticas, moventes, vocais, como também em relação com outros suportes e mídias.

Inicialmente, a corpografia era “uma tentativa de responder” à vivência dos bailarinos – ao *feedback* que o corpo dos bailarinos oferecia aos sons emitidos pelo poeta, do alto de um estrado, no espetáculo “Quilombos urbanos”. Se germinou nessa experiência, a corpografia teve nos trabalhos posteriores ambiente suficiente para se desenvolver, complexificar e expandir. A corpografia pode ser fisgada como conceito-chave no entendimento da poética de Aleixo, já que dá conta de um conjunto de procedimentos enfeixados sobre o corpo, como emaranhados-samba. Ricardo Aleixo corpografa todos os seus poemas. Desde o chão, dentro do ar: inventa. Grafia sons, ressoa figuras, gera vídeos de poemas,

⁶ Companhia de Dança de Belo Horizonte (1992-2008) composta por artistas negros - bailarinos, atores, músicos, poetas - fundado por Rui Moreira, Gil Amancio e Guda, com diversas colaborações, dentre elas, a de Ricardo Aleixo.

poemas de performances. Começa com o futebol, criança; inaugura-se na música. É o passista da sua própria escola, autodidata, bailarino à la Merce Cunningham – na investigação de um corpo livre, desarraigado da tradição, e capaz de compor em parceria. A imprevisibilidade, o acaso, as estratégias experimentais tão valorizadas por Cunningham e Cage vêm compor junto do ar da rua, de Hélio Oiticica, dos mitos guaranis e dos Dogons, dos orixás. (SCHERER, 2015, p. 39)

Uma encruzilhada de saberes/práticas, são ensaiadas na obra de Aleixo e contribuem nessa reflexão para pensar-fazer arte ao vivo, *performance*, sem fronteiras de gêneros e estilos, cruzar estéticas e linguagens, cognições sensíveis para colocar em partilha, em criações vivas, no tempo e no espaço, que sempre se acabam no ápice do contemporâneo. Segundo Telma Scherer (2015, p. 250), “A performance de Aleixo leva à máxima potência essa ideia de uma instauração, na qual a escrita personificada na corpografia é um ato cuja consequência é a criação de uma realidade outra, com riscos e resultados reais. Nada ali ‘quer dizer’, tudo é.”

Amálio Pinheiro (1986) utilizou em *César Vallejo: O Abalo Corpográfico*, variação do léxico cunhado por Aleixo, atribuindo-o a outro objeto. A ideia articulada em seu livro converge de alguma forma com a reflexão em torno das potências destacadas na corpografia de Aleixo, ao considerar os modos de escritas, escritas e movências:

Este corpo gráfico não só libera as ações lúdico-concretas das abstrações teológicas como estende o próprio conceito de texto nas suas possibilidades de manuseio de intercâmbio semiótico. Corpo textual e texto corporal. A extensão do conceito de corpo de algum modo é análoga à extensão do conceito de texto. (PINHEIRO, 1986, p. 168)

Nesse cruzo de referências, escuto ecos de uma contribuição aos limites interlinguísticos, que volta para a noção atávica de arte (extra-ocidental/anticolonial), em que suas expressividades não são fragmentadas e separadas em disciplinas e especialidades técnico-estéticas e expressivas. De acordo com a noção de “corpográfico” de Amálio Pinheiro (1986, p. 48), “É dessa experimentação lúdica da linguagem como corporeidade gráfico-sonora do intercurso idiomático que brotam glóbulos significantes de presença sensorial que não podem ser catalogados tematicamente (quase-música, quase-dança).”

É do campo das interartes que estamos falando, quando evocamos a noção de corpografia de Ricardo Aleixo, esse “quase” corporal, que não se encaixa em nenhuma linguagem específica:

Eu defini as linhas básicas desse conceito, que é a utilização em contexto artístico do corpo numa zona limítrofe com a dança. Mas que não se resume a dança. Corpografia é uma hipótese da escrita com o corpo, que não se reduz e não aspira a condição de dança. Eu venho me dedicando a conceituação de corpografia desde alguns anos antes de 2000, que é a primeira vez que eu uso esse conceito [...] Porquê não começou comigo, eu estou dando nome a alguma coisa que está em várias das correntes das chamadas vanguardas históricas do século XX, está no Futurismo Russo, está no Futurismo Italiano, está no Dadaísmo, está nas estéticas das culturas extra-ocidentais, está nas culturas Africanas, está nas culturas Ameríndias. [...] Vou repetir, é muito sério para que alguém simplesmente pegue, como um passarinho no ar e coloque numa gaiola e saia citando para parecer inteligente [...] isso é matéria de uma vida inteira. Não exijo mesmo que cite o meu nome quando for falar de Corpografia, mas não use para falar que é o mesmo que coreografia, não é “dancinha”, é outra coisa. (ALEIXO, 2022)

Diante de repertórios estéticos que se borram como disciplina ou área específica, ou definida/definitiva, “[...] vamos chamar de *campo experimental*, um espaço, sem distinção do domínio ao qual pertencem.” (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 8). E deste modo, queremos observar esse tipo de fenômeno voltado à *performance* de canções ao vivo, afim de cotejar a noção de corpografia vista no campo da poesia em *performance*, no contexto prático da música popular.

Procuraremos considerar nesse estudo de caso, artistas da música brasileira que transitam entre os espaços hegemônicos, mercadológicos e midiáticos, que produzem canções que são massificadas, por alcançarem também conformações estéticas que as posicionam como um produção radiofônica. Contudo os mesmos artistas também produzem canções e *performances* ao vivo no campo experimental, em que se utilizam de seus corpos para tensionar o espaço *pop* do show de música popular, ativando acontecimentos e gestos que radicalizam presenças comuns (ordinárias) nesses contextos artísticos, divulgados e massificados por meio de modelos que servem ao gosto do grande público, fomentado pela indústria da música e pelos veículos midiáticos.

Nesse sentido, tomaremos algumas técnicas corporais – entendendo o corpo aqui, segundo Marcel Mauss (2003, p. 407), como “o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico, do homem” –, que corroboram com o gesto vocal do *performer* de canções ao vivo, sendo elas: “[...] inúmeras vocalizações barulhentas que provocam curtos-circuitos na clareza. O grito, o farfalho, o balbucio, o sussurro, as onomatopeias: toda uma série de estratégias do inarticulado que tenderam a questionar uma cultura da linguagem transparente e transmissível.” (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 17). Segundo os autores, uma tradição de oratória que tem raiz na *Retórica Cristã* e que atravessa a composição literária até Rui Barbosa. Repertório, que, na contemporaneidade foi expandido e experimentado como caráter de transgressão pelas vanguardas artísticas, quer em *poesia sonora* e ou por meio de outras técnicas corporais, que podem ser identificadas nas relações estabelecidas na *performance art*.

Os Concretos, durante sua fase mais ortodoxa, encenaram o que poderíamos definir como um cruzamento entre uma acústica apolínea e uma hiância sonora, ou seja, entre uma voz *rigorosa* e uma voz *rugosa*, ou entre a série e suas incrustações aleatórias. Algum tempo depois, e graças aos avanços tecnológicos, Augusto de Campos pôde realizar, com o show *Poesia é risco*, acompanhado de Cid Campos, uma performance de seus poemas que é também visual, corporal e sonora. As “Artimanhas” do grupo Nuvem Cigana, em compensação, conduzem-nos a um cenário em que voz e corpo se emaranham para liberar pulsões dionisíacas e construir ou estimular estado de fusão. (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 18)

Sonoridades e Movimento trabalhados no campo experimental são identificados igualmente no contexto das cenas musicais de canção. Grande exemplo deste tipo de experiência estética pode ser identificado nos artistas da Tropicália. Algumas imagens de performances construídas por Caetano Veloso, por exemplo, nos mostram a dimensão de radicalidade do uso do palco, como é visto no registro do programa *Divino Maravilhoso*, da TV Tupi, estreado em 1968, que foi citado pela imprensa como um “verdadeiro happening”:

Fig. 1 – Caetano Veloso, *Programa Divino Maravilhoso*, 1968.

Fonte: Paulo Salomão, Editora Abril

Na descrição feita por Adones de Oliveira (1968) em matéria para a *Folha de São Paulo*, podemos identificar nos grifos, a descrição de algumas ações realizadas pelos artistas, no programa *Divino Maravilhoso* que poderiam vir a ser sistematizadas para uma possível (re)performance dos comportamentos listados:

No começo aparece Caetano, de blusa militar aberta sobre o torso nu e o cabelo penteado. Senta-se num banquinho, em estilo ioga, e começa a cantar *Saudosismo*, sua nova música, toda nos moldes das bossa nova original, bem Tom Jobim, bem João Gilberto. Mas a música é para proclamar um **Chega de Saudade** e Caetano **assanhar o cabelo** e Mutantes entrarem em cena e **começarem todos asadoriento, amalucadamente, a fazerem o “som asad”**. No auge da improvisação, com guitarras, **gritos e movimentos de quadris**, Caetano diz que **vieram mostrar o que estão fazendo e como estão fazendo**. E o programa daí para o fim é o **mau asadoriento total, caótico nos sons e gestos, alucinação**. Desfilam as novas músicas: *Falência das Elites*, *Miserere Nobis*, *Baby*, *É Proibido Proibir*, *Caminhante Noturno*, *Panis et Circencis*, etc. **Cada qual se transforma num happening, num pretexto para extravagância, “loucuras”**. Para que Gil cante *A Falência das Elites* entram em cena asado latas velhas e é aquele baticum. Caetano **deita-se no chão, rola-se como num estertor, vira as pernas para cima, de repente levanta-se e entra no ritmo alucinante, revirando os quadris**, em gestos tão ousados que às asad o próprio

Cassiano não tem coragem de captar. O público, que lota o teatro do Sumaré, meio inibido no asado, começa a aplaudir, Caetano fica satisfeito com a reação, mas depois diz que gostaria de mais participação, mais vibração. Nos próximos eles esperam, a coisa irá esquentar, por enquanto foi só o asado. No final do programa, **em meio a um improviso em que todos entram**, Caetano grita a palavra de asad, “Acabar com o velho!” e dá um viva a Rogério Duprat, que está sentado na platéia. É um programa quente, movimentado, tropical, imaginativo, diante do qual ou se tem amor ou ódio e que, por isso mesmo, vai dividir muito a opinião pública. Se pegar, como tudo indica, poderá ser para a música nova, o “som asad”, o mesmo que foi “O Fino da Bossa” para o tipo de música de que os baianos agora querem asador.” (OLIVEIRA, 1968, *grifos nossos*)

De asado com Eleonora Fabião (2013, p. 10): “Uma prática de criação de corpo que só pode acontecer no confronto direto com o mundo; [...] que só pode nascer do confronto direto com o corpo. Uma prática ‘acutilante’ e humorada que chacoalha a separação entre arte e não-arte.” Logo podemos perceber no gesto de inversão corporal de Caetano Veloso – apoiado no chão pelo pescoço e erguendo a pélvis com as mãos com as pernas e os pés para cima, como a posição da “Vela” no Yoga – em um contexto de ditadura e contracultura, foi no mínimo escandaloso acontecimento, cheio de Eros, em sua transgressão da posição ordinária diante do comum, como a maioria dos artistas costuma performar. Situações corporais como estas, podem ser programadas ou improvisadas na composição da *performance* – quiçá, compostas como um “Programa Performativo”, segundo Fabião (2009; 2013). “A corpografia, a experimentação, o acaso, o jogo entre ruir e const-ruir, o vazio proliferante, as dobras tradutórias são elementos de uma poética movente, reinventora de si mesma, na medida em que se abre à apreensão do outro.” (SCHERER, 2015, p. 337), uma prática como pesquisa que se instaura no estudo do acaso, da improvisação como técnica de trabalho, da percepção e mapeamento de uma cognição contida no corpo, incorporada, codificada coasadoria, arquivoadoririo asadorinto e atitudes, cotidianas, que se elaborasadorientonte por função estética – para a *performance*, em arte.

É observável a característica experimentalasadorual das imagens, gestos e acontecimentos que insurgem das *performances* televisivas dos artistas tropicalistas:

Só agora, com programa regular, sistemático, Caetano e Gil têm oportunidade de testar o seu noasadorientonto musical. Da aceitação popular ou não, da deglutição ou não, do consumo ou não, já que eles estão na faixa do “produssumo” asadorzir para o consumo, no neologismo criado por Décio Pignatari – depende a sobrevivência do grupo e a validade de suas teses, ou de sua revolução. Um novo conceito estético, radicalmente desvinculado asadoado (“Isso que anda por aí está tudo velho”, disse Caetano) e, integralmente integrado no presente – não no futuro – é o que pretendem os baianos e foi o que procuraram mostrar anteontem na estréia de “Divino, Maravilhoso”. (OLIVEIRA, 1968)

Podemos entender, acompanhando o pensamento de Fabião (2013), que as ações/acontecimentos corporais que ocorrem intrincadas com o gesto vocal na performance das canções, observadas nos casos descritos, podem ser estruturadas, na prática da música popular ao vivo, como “Programas Performativos”. Segundo a autora, o Programa Performativo deve ser estruturado como um sequência de ações definidas como verbos no infinitivo que criam situações/acontecimentos (programados) para serem executados durante a *performance*. Fazer programas performativos, elabora-los e executa-los, “possibilita, para além de gêneros ou técnicas específicas, pesquisar capacidades, propriedades, especificidades do corpo, investigar dramaturgias do corpo. Programas tonificam o artista do corpo e o corpo do artista” (FABIÃO, 2013, p. 8).

Nesse sentido as visualidades da voz, ou da palavra cantada, na *performance* de canções ao vivo, se dão como instaurações que transcendem as “oscilações tensivas”⁷, segundo Luiz Tatit (2010) e potencializam as ações vocais por

⁷ “Ora, se as aberturas vocálicas não contassem com os fechamentos consonantais ou, inversamente, se as interrupções consonantais não fossem, elas próprias, interrompidas por novas sonoridades vocálicas, nossa linguagem oral simplesmente desapareceria ou, pelo menos, perderia suas funções cognitivas e emotivas. Assim como o máximo de abertura sonora, por exemplo, a da vogal ‘a’, determina necessariamente o início de um fechamento da sonoridade para que o discurso possa prosseguir (e vice-versa, a partir do máximo de fechamento consonantal), a atuação exclusiva, de um lado, da forma musical, ou, de outro, da força entoativa, prenuncia certa paralisação do funcionamento regular da linguagem cancional, o que provoca nos compositores o desejo intuitivo de atenuar ora o ‘excesso de música’, ora o ‘excesso de fala’, na esperança de recuperar a eficácia persuasiva de suas obras. No mundo da canção de consumo, onde o critério da comunicação é determinante, essas atenuações são praticadas de maneira quase automática. Quem quer permanecer nesse mundo, mas não abdica das soluções puramente musicais, pode se esmerar na construção da forma sonora desde que essa postura não se torne exclusiva, pois, se for esse o caso, manifesta-se o fenômeno bate-volta: o passo seguinte do excesso é sua própria atenuação, a menos que o artista deseje explorar outros campos de atividade e abandone o *ethos* cancional.” (TATIT, 2010, p. 15)

suas dimensões corpográficas e não somente por suas dimensões musicais. Sobre esse aspecto, corpográfico, não compreendemos como um abandono do “*ethos* cancional”, como elabora Tatit, mas como uma ação gestual que extenua a corporeidade do *performer*, ao lidar com as “oscilações tensivas”, quaisquer que sejam, das canções executadas, colocando-as em jogo com uma série de visualidades e movências que compõem a arte ao vivo, como um acontecimento, não apenas reduzido à letra e à melodia acompanhada da arregimentação instrumental, mas como um espaço corporal de fabricação de imagens, que do *pop* se faz cruzo com o campo experimental, em *performance*.

Em uma análise sobre os tropicalistas, a importância iniciada desde o campo experimental e pouco mercadológico, é destacado como um procedimento que se tece nas *performances* desses artistas através de combinações por diferenças podem ser entendidos na dimensão estética e performativa, como uma síntese disjuntiva⁸ empreendida no tropicalismo:

O corpo é tão importante quanto a voz; a roupa é tão importante quanto a música. O corpo está para a voz assim como a roupa está para a letra e a dança para a música. Deixar que os seis elementos não trabalhem em harmonia [...] mas que se contradigam em toda sua extensão, de tal modo que se crie um estranho clima lúdico, permutacional, como se o cantor no palco fosse um quebra-cabeça que só pudesse ser organizado na cabeça dos espectadores. Criando de número para número, Caetano preencha de maneira inesperada as seis categorias com que trabalhava: corpo, voz, roupa, letra, dança, música” (SANTIAGO, 1973, p. 53)

Resquícios dessas qualidades são observadas ainda, na *performance sênior* do artista em destaque, Caetano Veloso, como podemos ver em um dos seus mais recentes trabalhos, *Abraço*:

⁸Eduardo Viveiros de Castro (2008, p. 169), cita o conceito de Deleuze e sugere um exemplo próprio para explicar a aplicação do conceito ao que foi feito pela Tropicália, reunindo “Vicente Celestino e John Cage. [...] Agora todo mundo está descobrindo que tem que hibridizar e mestiçar, que os Mutantes por exemplo são legais.”

Fig. 2 – Caetano Veloso, *Abraço*, 2013

Fonte: CD “*Abraço: Multishow ao vivo*”, Universal

No registro do show, vemos os músicos da banda, atrás do artista que está a frente de braços abertos, como o Cristo Redentor, os demais posicionados com os braços abertos em vetores distintos, em três ângulos diferentes, abrindo uma espécie de Rosa dos Ventos ou braços de Shiva. Uma imagem forte, mas que não comporta/suporta, ou se sustenta, por muito tempo, pois os músicos não estão tocando seus instrumentos. “O corpo performativo não para de oscilar entre a cena e a não-cena, entre arte e não-arte, é justamente na vibração paradoxal que se cria e se fortalece” (FABIÃO, 2013, p. 6), em acontecimentos que marcam o fazer musical com imagens e ou sonoridades que se destacam pela dimensão estética ali programada, como é evidente neste caso, observável pela marcação corpográfica/coreológica.

Acreditamos que na performance não há uma cisão entre a dimensão da pessoa que exerce sua profissão em arte, como há na lógica teatral moderna. Com isso queremos romper com essa espécie de esquizo que se dá entre a ideia de ator e o de personagem, quando ao vermos um artista no palco o compreendemos como “personagem” e não como o sujeito (devido a popularidade da linguagem teatral no senso comum). A pessoa é a artista como sujeito que performa e não como produto de fantasia, na realidade é a própria pessoa com suas subjetividades, o artista, seus gestos e sua corporalidade.

Em 1990, com 23 anos, a artista Adriana Calcanhotto, em turnê com um show voz e violão, foi convidada por diversas gravadoras para realizar sua estreia fonográfica, a ser contratada para fazer um disco cheio. Algo que para Calcanhotto ainda não fazia sentido naquela época, desde sua perspectiva do desejo, pois ela “gostava era de palco” e já se compreendia como uma artista em trânsito entre as fronteiras impostas pela concepção de arte colonizadora, em que há que se comportar em um gênero expressivo de especialidade. A *performer* que nela habita não se encaixava no formato do mercado da música, num álbum, naquele contexto de sua juventude experimental e transgressora. A artista relatou, que:

Naquele momento, meu primeiro disco é muito confuso, porquê é um momento entre, quer dizer, eu estava vindo do Rio Grande do Sul onde eu fazia um trabalho que era de performer, eu não era compositora. Eu até podia compor, eu até podia cantar, mas eu gostava de fazer uma coisa ali, híbrida, entre o teatro e a música. E fazia uns lugares assim, uns becos, era uma coisa bastante alternativa, era pra ser. Eu fazia shows que eram punk, hard core, cantava pra fora, com fúria. Depois fazia coisas cool, depois ficava nua no show da Rita Lee, como eu fiz. Isso era a minha persona de performer. Eu não fui ficar nua no show da Rita Lee como cantora, eu fui como performer. Aí eu cheguei no Rio de Janeiro pra fazer esse disco e se misturaram então, as más compreensões das pessoas na época, da gravadora, do produtor, sobre quem eu era e pra onde eu estava indo. (CALCANHOTTO, 2010)

Ao longo de sua carreira, Calcanhotto sempre avançou as fronteiras radiofônicas e estritamente musicais, com fortes referências aos concretistas e relações intermédias com as artes visuais, por exemplo, ao estabelecer tanto citações intermédias da obra *Parangolé* de Hélio Oiticica, como da incorporação do próprio objeto *Parangolé* em suas *performances*, nos shows e em outros produtos audiovisuais. Suas relações com as qualidades *verbivocovisuais* e com as *corpográficas* em sua arte ao vivo⁹⁹ (ou artes vivas), isto é, aquelas cuja produção se dá na co-presença artistas/público, enunciam-se como “táticas de ocupação, subversão e ressignificação” de acordo com Aguilar e Cámara (2017, p.10-11), ou seja, se configuram como máquinas performáticas em sua obra.

⁹⁹ AGRA, Lucio. *Arte ao vivo e presença contracolonial*, 2022, no prelo.

No período mais recente de sua produção, a artista foi convidada pela Universidade de Coimbra para realizar uma residência como professora convidada da Faculdade de Letras da instituição, iniciada no ano de 2016, quando realizou, dentre as atividades docentes, a conclusão de sua pesquisa com a apresentação do *concerto-tese*. Esse concerto consistiu na revisão do show estreado em 1987, elaborada como prática artística e nomeada como *concerto-tese*, termo que performa conceitualmente a substituição da apresentação de um texto acadêmico, como conclusão de seu trabalho na Universidade, por um show.

Eu comecei a minha trajetória musical em 84, final de 84, fazendo música ao vivo assim de voz e violão, em restaurantes, em bares. E em 86 eu desisti dos bares, eu vi que aquilo não era pra mim, porque eu não sou cantora de cover, eu sou o oposto, eu quero me apropriar das canções. E comecei a fazer espetáculos com o Luciano Alabarse em Porto Alegre, que é um diretor teatral. Eu queria aquele tipo de espetáculo, eu era muito influenciada por essa ideia do espetáculo que é um todo, dentro de uma linguagem pop onde o figurino, a luz, o cenário, os poemas, as ideias, tudo é uma coisa só, não é apenas um recital de música, de cantora. E aí em 86 eu comecei com ele a fazer isso, buscando espaços assim, mais alternativos, mais vanguarda da cidade. Saí dos bares. E em 87 eu fiz o show com ele, o show chamado A Mulher do Pau Brasil que era um show pra falar do Modernismo, era um show que eu lia trechos, entre as músicas, da carta de Pero Vaz de Caminha ao Reino de Portugal, eu cantava Geleia Geral, o show começava com Eu Sou Terrível. Era uma Mulher do Pau Brasil, vamos dizer, um pouco como uma personagem que eu encarnava. (CALCANHOTTO, 2018)

A noção do *concerto-tese* em *A Mulher do Pau Brasil*, é enunciada por Calcanhotto como uma proposta “antropofágica”, em relação ao manifesto de Oswald Andrade. Sugere-se a coexistência de seu cancionero pop autoral a poemas vocalizados e interpretações de cânones da MPB que articulam em suas composições um imaginário poético da brasilidade, a exemplo, a Tropicália, João Bosco e Chico Buarque. Procedimento que é igualmente identificado por Celso Favaretto (2007, p. 63) na produção tropicalista: “Com uma operação de bricolagem, o Brasil emerge da montagem sincrônica de fatos, eventos, citações, jargões e emblemas, resíduos, fragmentos. Resulta uma imagem mítica do Brasil [...]”. Um exercício poético e performativo que é enunciado desde a nomeação de seu

concerto-tese, ao instaurar-se como a representatividade mitificada de um ícone contemporâneo de Pindorama – *A Mulher do Pau Brasil* - uma *performance* de linguagem, iconográfica e sonora que a artista apresenta, inicialmente à comunidade luso-brasileira, sendo ela própria uma espécie de embaixadora deste imaginário.

Á medida que seu processo criativo se constrói por meio de sobreposições e hibridações de referências, concatenando o pop radiofônico a poemas vocalizados e canções anticomerciais, de verve experimental, fazendo uma *síntese disjuntiva*, segundo Eduardo Viveiros de Castro (2008). Repertório que é executado pela presença de um corpo que performa acontecimentos, imagens, gestos e sonoridades que fazem uma dobra no contexto comum de apresentações de shows de música popular. E especificamente ao que toca as cenas musicais que ainda são veiculadas em rádios, por exemplo, que podem ser verificadas atualmente, reunindo no mesmo espectro de referências objetos de coexistência não comuns.

Este operador conceitual nos serve como orientador para pensar-fazer – na dimensão teórico-prática – simbioses, como a exemplificada “síntese disjuntiva” (DELEUZE *apud* VIVEIROS DE CASTRO, 2008) entre “Vicente Celestino e John Cage”, a exemplo do que a Tropicália foi capaz de reunir numa mesma linguagem. Ao passo que “Desenha uma situação contraditória, um contexto em desarticulação, presentificando as indefinições do país, em que indiferenciadamente convivem os traços mais arcaicos e os mais modernos.” (FAVARETTO, 2007, p. 63). Aspectos que concatenam os motivos e temas da brasilidade, sintetizado às disjunções estéticas, como uma poética de criação que pode ser ativada por meio de experiências de performatividade.

A síntese disjuntiva que identifico na remontagem de *A Mulher do Pau Brasil* (2017-2018), além do repertório de canções, foi a construção de um roteiro que compunha junto às sonoridades, imagens, articulando as relações entre o cenário, as movimentações de palco da artista, seu comportamento corporal, a execução dos instrumentos e dos gestos, do acontecimento de ações programadas que se instauravam como eventos ao longo da apresentação. Segundo Adriana Calcanhotto, sua proposta “[...] era muito influenciada por essa ideia do espetáculo que é um todo, dentro de uma linguagem pop onde o figurino, a luz, o cenário, os poemas, as ideias, tudo é uma coisa só, não é apenas um recital de música, de

cantora.” (CALCANHOTTO, 2018). Um enunciado que estabelece como premissa a concepção da performance de música popular, diferenciando-se da noção comum de “show”.

As imagens da mulher do pau brasil – a própria artista – encarnada no sujeito da *performer*, inicia o show de dentro de uma rede (de cor vermelha, que se vê na imagem abaixo), abre as cortinas e a artista tocando sua guitarra, se levanta da rede executando a música no instrumento – me lembro de *Macunaíma* o herói brasileiro de Mário de Andrade – ao entrar em jogo, deitada na rede, em ação, levantando desse símbolo brasileiro/ameríndio, de dormir e descansar, de passagem entre o mundo dos sonhos, do real e da realidade. O cabelo da artista, também referencia um corte recorrente em homens indígenas. Gestualidades – corpografias – trânsitos entre instrumentos de corda e de percussão, instauram acontecimentos performativos que dão força à forma do show.

Fig. 3 – Adriana Calcanhotto, *A Mulher do Pau Brasil*, 2019



Fonte: Turnê “*A Mulher do Pau Brasil*”, sem autoria especificada

Ao cantar a canção *Geleia Geral*, de Gilberto Gil e Torquato Neto, gravada originalmente no disco *Tropicália ou Panis et Circencis*, Calcanhotto se paramenta

com uma coroa de lata vermelha – em referência à usada por Renato Borghi na montagem de *O Rei da Vela*, realizada pelo Teatro Oficina - e toca Prato Marcial. Contudo, sua performance ao cantar e tocar os pratos, junto com mais dois músicos que a acompanham no show, não corresponde somente a execução de uma percussionista que privilegia a rítmica e as qualidades timbrísticas do instrumento musical, mas desempenha as duas funções – cantora e instrumentista – colocando o corpo em jogo, realizando "[...] uma ação extenuante e de forte impacto visual em sua dissonância comportamental." (FABIÃO, 2013, p. 2).

Fig. 4 – Adriana Calcanhotto, *A Mulher do Pau Brasil*, 2019





Fonte: Turnê “A Mulher do Pau Brasil”, sem autoria especificada

O sentido corpográfico evocado no show de música popular, pode ser um pacto antropófago de criação de novos “roteiros” para a realização de *performances* de canções ao vivo: “As migrações. A fuga dos estados tediosos. Contra as escleroses urbanas. Contra os Conservatórios e o tédio especulativo” (ANDRADE, 1970, p. 15). Uma dobra nas fórmulas e formulações determinadas pela indústria cultural e pelo gosto que foi construído como condicionante das massas, pela mídia e pelos meios de produção do capital. “A corpografia de Aleixo, escrita do gesto, errância como projeto, é rompimento com toda paralisia. [...] Contra a estatuária, há o burburinho, a cidade, os passos felinos do menino-Exu. Dobras de esquinas que se sucedem e disparam poemas.” (SCHERER, 2015, p. 46) E nesse sentido, de disparada poética, queremos exercitar a corpografia na prática da música popular ao vivo.

O que os portugueses fundaram ao chegar no Brasil foi um estado de coisas que definimos como uma estratégia de apropriação à qual passaram a opor-se diversas performances nas quais detectamos táticas de ocupação: das *experiências* de Flávio de Carvalho à intervenções de Lygia Pape, Rubens Gerchman e Waly Salomão, dos mapas de alguns clássicos como Gilberto Freyre ou Euclides da Cunha aos saraus da periferia da literatura marginal. Nesse caso, a heterotopia não é imaginária, é praticada, provocada a partir de uma intervenção no espaço. (AGUILAR: CÂMARA, 2017, p. 21)

De acordo com Lúcio Agra, em entrevista sobre a cena da *performance* no Brasil, entre o eixo Rio/São Paulo, identificou que “Esses caras que faziam performance tinham aderido ao rock. No livro do Renato Cohen, que é uma avaliação dos anos de 1980, muito frequentemente ele fala [...] da aproximação entre música e performance.” (AGRA apud TINOCO, 2014, p. 5) e dessa maneira é que pretendemos nessa proposta de pesquisa, cotejar esses dois campos expressivos e suas hibridações. Artistas internacionais como David Bowie, Alice Cooper e David Byrne, também são citados como presenças que contribuíram, desde a música, para a compreensão do gênero de arte da performance. Pois segundo uma máxima da época, “Todo mundo que fazia performance tinha que fazer música ao vivo. E isso não era tão diferente do que acontecia lá fora. Se você for ver bem, a produção musical dos anos de 1980 tem aproximação com performance.” (AGRA apud TINOCO, 2014, p. 12). Acompanhando a reflexão do autor:

A performance sempre existiu aqui, porque existia o carnaval; isso é a primeira coisa. A segunda é que o performer mor depois de Flávio de Carvalho é o Chacrinha. Portanto, o carnaval novamente. [...] Certamente, Ney Matogrosso, Sérgio Sampaio, vários outros artistas, [...] O fenômeno do Secos e Molhados cobriu o território nacional, entrava na casa das famílias em plena ditadura militar, você tinha aquela figura escalafobética rebolando. É de uma ousadia extraordinária, e sem dúvida isso impregnou a cabeça das pessoas que assistiram. Mas nos anos de 1980, entrou em cena outro corpo. Por causa da paranoia que foi desmantelada com a queda do Muro de Berlim [...] E aí a expressão “No future” fazia todo sentido, todo mundo achava que a Terceira Guerra Mundial estava aí mesmo. Era a iminência, o fim do mundo estava vindo. Essa iminência criou uma espécie de mentalidade cínica que perpassou os anos de 1980, de niilismo, sombria, que foi de certa forma muito importante, e que atraiu a atenção para um dos primeiros movimentos em direção ao que depois se chamaria de pós-humano, que é esse corpo cibernético. [...] A discussão do pós-moderno caiu no meio disso como uma grande revelação de que de repente tudo já foi inventado, já foi feito. Logo depois, nos anos de 1990, houve aquela história da pós-história. Todo mundo começou com a história de pós-isso, pós-aquilo, achando que tudo já tinha acabado. Então houve uma retração do corpo. Nos anos de 1990 é que se voltou a perceber isso. (AGRA apud TINOCO, 2014, p. 14- 15)

Exemplos performativos do rock nacional *underground*, anticomercial porém midiaticado, podem ser vistos na extensa obra do artista Rogério Skylab, que produz sua música com forte carga estética vertida das escritas, tanto da letra das canções, como de suas ações, vezes improvisadas, ora marcadas como programas performativos, como pode ser observado na emblemática cena com a cenoura¹⁰, que já foi performada no *Programa do Jô*, apresentado por Jô Soares na Rede Globo.

Fig. 5 – Rogério Skylab, *Performando com cenoura*, s/d.



Fonte: Fotos de divulgação do artista

Na obra do artista, transgressora e de teor obsceno, motivos escatológicos e sexuais-sociais são algumas das constituintes de sua poética, sempre compostos sobre arranjos de rock em suas diversas variações pesadas, como por exemplo o metal. No caso dessa música específica, que foi performada na televisão, o artista segurando à mão uma grande cenoura, canta: “o meu desejo é glande” – pode-se ouvir “grande”. Enfia a cenoura na boca e conforma uma espécie de máscara fantástica, imagem criada nessa fusão entre a boca e o vegetal, que também alude à forma de sexo oral fálico. Skylab morde a cenoura, e canta mastigando o legume que em algum momento acaba por ser cuspidado em meio a pronúncia vocálica do canto,

¹⁰ Trecho de show disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OiUWhJoKjA>

que em repetição, vai sendo berrado “Plasil” – nome de um remédio para enjojo – em que se escuta “Brasil”, enquanto come fala-canta cospe engole grunhe berra esbugalha os olhos, falicamente enfiando a cenoura na boca com o corpo extremamente ativado em movimentos, tremendo, na música, no canto, na boca e na cenoura, comendo e regurgitando, palavras, cenouras e um palimpsesto sígnico, cuspidado, que ali se dá a ver e a fazer, em sua *performance*.

Já na cena musical de nicho mais *cult* e alternativo, circula a cantora que também é atriz e circense, Silvia Machete, que é outra artista que extravaga na potência corpográfica de suas *performances* no contexto dos shows de música popular. Além de acontecimentos que trazem a carga circense de sua formação, como cantar rebolando com bambolês e assoprando bolinhas de sabão, a artista também mimetiza relações quase-sexuais com o corpo de um contrabaixo acústico, por exemplo encaixando sua pélvis no *Ces* do bojo do instrumento, entre diversos movimentos acopladas ao instrumento, que permanece lateralmente deitado no show do palco. Esses são alguns, do que poderíamos chamar de programas performáticos, que compõem seu show, pois se repetem em cada apresentação, claro que com sua sempre inédita maneira de acontecer, são reperformadas, mas sempre abertas aos acasos e condições que não dependem somente das ações do programa performativo, mas das condições de corpo, do espaço, do tempo e das percepções sensíveis de cada dia de *performance*, dos erros, acertos, descompassos, de toda sorte e até mesmo do encontro com o público – por exemplo, na ação relacional/participatória, em que Machete pede a alguém da plateia que suba ao palco e chupe o dedão de seu pé.

Na imagem a seguir, podemos ver a artista segurando dois espelhos, apoiados nos respectivos ombros, refletem as faces – direita e esquerda - laterais e posteriores da cabeça da artista, espelhando e dando a vista multiplicada de seu rosto. Esta ação é performada enquanto canta uma canção¹¹:

¹¹ Disponível em: <https://youtu.be/MTftamfa5u4>

Fig. 6 – Silvia Machete, *Extravaganza*, 2012

Fonte: Foto de divulgação do show “Extravaganza”

Silvia Machete na última música de seu show, também homônima, *Tropical extravaganza*¹², entra vestida com uma estrutura que encobre todo o seu dorso, construída com plantas e flores de plástico. Uma imagem um tanto fantástica se instaura, no momento em que a *performer*, que antes se encontrava fora de cena - durante prelúdio instrumental realizado pela banda -, reaparece vestida com um figurino escultórico de folhagens onde somente se vê suas pernas e seus pés calçados de salto alto. Uma extravagância entre o erótico e o exótico, criado naquele corpo que canta, cuja cabeça e boca não se vê, pois estão imersas no figurino de folhagens de plástico.

¹² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JK2tskdO7bE>

Fig. 7 – Silvia Machete, *Extravaganza Ao Vivo*, 2012

Fonte: CD “Extravaganza Ao Vivo”, Coqueiro Verde

“Há uma performatividade que se encarna nas diferentes possibilidades de criação, apresentação, recepção, reiteração e manutenção de um texto. [...] Essa escrita que se dá com o corpo e dialoga com inframundos que não cessam de propor mais e mais escrita” (SCHERER, 2015, p. 344), a essa forma de escrever o corpo nas palavras-sons-imagens (máquinas performáticas), encontramos na corpografia, síntese epistêmica da prática a que nos dedicamos a estudar. Nesse caso, ao tomar as qualidades corpográficas aplicadas ao mundo das canções, performadas ao vivo, ampliamos o campo de pesquisa poética do músico em performances que sejam mais verbivocovisuais, em encruzilhadas com o pop e o campo experimental.

Referências

ADRIANACALCANHOTTO. **A Mulher do Pau Brasil Tour Brasil 2018**. Site Adriana Calcanhotto, s/d. Disponível em: <<https://www.adrianacalcanhotto.com/a-mulher-do-pau-brasil/>> Acesso em 16/01/2021.

AGULIAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. **A Máquina Performática: a literatura no campo experimental**. Trad. Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

ALEIXO, Ricardo. **Corpografia = Escrever (com) o corpo**. Núcleo de Pesquisa em Performatividades Negras. Galpão Cine Horto: Belo Horizonte, 22 de Setembro de 2022.

ANDRADE, Oswald de. **Obras completas VI: do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias**. Manifestos, teses de concursos e ensaios. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

ARAÚJO, Ricardo. **Poesia Visual – Vídeo Poesia**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

CALCANHOTTO, Adriana. **Um Palavras** - episódio 076 com Adriana Calcanhotto. Canal Futura, 7 de outubro de 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=23CL0S3MQ3g>> acesso em 14/12/2021.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. Perspectiva: São Paulo, 1977.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. SZTUTMAN, Renato (Org.) **Eduardo Viveiros de Castro -Série Encontros**. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

FABIÃO, Eleonora. **Programa Performativo: o corpo-em-experiência**. Revista Ilinx, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, n. 4, p. 1-11, dez. 2013.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MEDEIROS, Sérgio. **Poesia e performance: Uma entrevista com Ricardo Aleixo**. Revista Qorpus, edição nº 003, Florianópolis, novembro de 2011. Disponível em: <<http://qorpus.paginas.ufsc.br/%E2%80%9C-a-procura-de-autor%E2%80%9D/edicao-n-003/entrevista-ricardo/>> acesso em 20/01/2022.

MINARELLI, Enzo. **Polipoesia: entre as poéticas da voz no século XX**. Londrina: Eduel, 2010.

ODIER, Felipe Saldanha. **Performance: um gênero indisciplinar na arte contemporânea**. Palíndromo, Florianópolis, v. 15, n. 35, p. 288-312, 2023. Disponível em <<https://revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/21666/15187>> acesso em 17/02/2023

OLIVEIRA, Adones de. **Baianos na TV: “Divino, Maravilhoso” Caetano Veloso e Gilberto Gil – Diferentes, avançados, prá frente**. Folha de São Paulo, 30 de outubro de 1968.

PINHEIRO, Amálio. **César Vallejo: O Abalo Corpográfico**. São Paulo: Arte Pau-Brasil, 1986.

PRADO, Célia Luiza Andrade; ESTEVES, Lenita Maria Rimoli. **A Tradução “Verbivocovisual” de Haroldo de Campos**. Tradução & Comunicação Revista Brasileira de Tradutores, N°. 19, Ano 2009.

SANTANA, Marilda. **A Extravaganza de Silvia Machete**. Crítica, 06 de março de 2013. Disponível em: <<https://citricafunceb.wordpress.com/2013/03/06/a-extravaganza-de-silvia-machete/>> acesso em 14/01/2022.

SANTIAGO, Silviano. **Caetano Veloso, os 365 Dias de Carnaval**. Cadernos de Jornalismo e Comunicação, n. 40, jan.-fev., 1973.

SCHECHNER, Richard. **Performativity**. In: Performance Studies: an Introduction. New York & Londres: Routledge, 2006, p. 123-169.

SCHERER, Telma. **A performance ressoa no poema: corpografias de Ricardo**. Tese (Doutorado em Literatura) Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

TATIT, Luiz. **A canção e as oscilações tensivas**. Estudos Semióticos. [on line] Vol. 6, N. 2., São Paulo, 2010, p. 14 – 21. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/49266>>. Acesso em 30/05/2018.

TINOCO, Bianca. **Entrevista com Lucio Agra**. eRevista Performatus, Inhumas, ano 2, n. 11, jul. 2014. Disponível em: <<https://performatus.com.br/entrevistas/entrevista-lucio-agra/>> Acesso em 03/07/2021

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2014

Recebido em: 17/02/2023

Aceito em: 25/03/2023