



Com a palavra, a performance: quando a poesia não está no poema

Ronaldo Ferrito*

Encontro entre performance e poesia

Se nos reportarmos a uma historiografia da performance (*performance art*), vamos constatar que somente a partir dos anos 1980 sua produção passou a ser significativa no Brasil, embora o mesmo não tenha acontecido com a teoria que deveria incumbir-se dela. A falta de reflexão rigorosa sobre essa expressão artística, e mesmo a escassez de artistas nacionais em comparação às outras áreas, fez com que o termo fosse entendido de maneira impressionista e vaga pelo público, como um “acontecimento de vanguarda” (Cohen: 2011, 26), isto é, apenas como um nível novo de experimentação das linguagens já em atividade, e não como uma nova proposta de linguagem, com identidade própria.

Ironicamente, essa falta de reconhecimento inicial do estatuto de arte independente para a performance, analisada agora à distância de pelo menos trinta anos, parece ter trazido alguma vantagem a toda produção artística contemporânea brasileira que com ela estabeleceu certo cruzamento. Foi também pelo experimentalismo de outras áreas, nessa nova maneira “performática” de se realizarem, que se descobriu um caráter de “arte de fronteira”

* Doutorando em Ciência da Literatura/Poética na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

e se fez sentir uma profunda necessidade de reflexão sobre novas formas, novos suportes, novas tecnologias e novas condições estéticas de realização nas artes visuais, no teatro e também na poesia.

Não é novidade que a nossa poesia experimental tem seu berço já nos anos 1950/60, anterior ao aparecimento da performance. O movimento poético mais relevante que de fato podemos chamar experimental, o Concretismo, no que diz respeito à nova proposta estética, extrapolou qualquer pretensão de novidade dos modernos de então, a despeito da existência da poesia dadaísta, futurista e surrealista. A proposta reivindicava uma poesia “verbivocovisual”, na qual o ritmo tradicional do verso deveria ser substituído por uma nova estrutura poética, uma nova realidade espaço-temporal da palavra como signo verbal e não verbal.

O termo “verbivocovisual”, no projeto de experimentação signíca e poética do grupo, assume sentido próprio, todavia ainda não deixa de se irmanar com a revolução conceitual e estética que já noticiava relevantes mudanças nas artes em geral, como a reivindicação do fim de uma arte linear e representativa. As experiências da Poesia Concreta no Brasil foram fundamentais para a exploração de novos suportes já usados em outras linguagens, tais como o vídeo, a pintura e a instalação. Não surpreende que muitos poemas concretos das décadas de 1950/60 foram adaptados a recursos audiovisuais, sem qualquer alteração relevante em suas concepções, dando origem a videopoemas como “Velocidade”, de Ronald Azeredo; “Cidade”, de Augusto de Campos; “Organismo”, de Décio Pignatari; e “Cinco”, de Zelino.

Na década de 1970, a poesia experimental já havia se desenvolvido em videopoemas, poesia visual, poesia sonora e, lançando mão do *happening*, usado pelos concretistas em sua fase mais

militante, ganhava uma nova experiência, mais espontânea e mais cênica, chamada *poesia viva*. Vale mencionar o *happening* intitulado “poesia viva”, realizado em 1977, em Recife, por Paulo Bruscky, em que as pessoas vestiam roupas brancas, cada qual com uma letra, que em conjunto formariam as palavras “poesia viva” no chão concebido como papel; no entanto, sempre alterando as combinações de caracteres, se organizavam aleatoriamente ora em círculos, ora em duplas, em trios, em quadras, dando origem a novas palavras não planejadas.¹

O pouco planejamento e a excessiva espontaneidade é que levaram o *happening* a diferir, na prática, da *performance*. A necessidade de uma reflexão mais aprofundada sobre o uso dos novos meios (visuais e sonoros) e sobre a possibilidade de ação para dinamizar o que antes era estático na poesia, de expor o processo de criação dentro da própria obra, da presença do autor no desdobramento da ação poética fez com que o *happening* desse lugar à *performance* como resultado de um aprofundamento e de uma evolução estética de certos artistas experimentais.

Essa passagem ganha muita força com o intercâmbio internacional. Destaque-se a presença, no final dos anos 1970, de mais de doze poetas experimentais portugueses na XIV Bienal de São Paulo. O panorama estabelecido pela poesia experimental portuguesa – que também tinha sua passagem pelo concretismo, com E. M. de Melo e Castro, Antonio Aragão e os poetas experimentais da Ilha da Madeira – contribui, no mundo lusófono, para um caminho alternativo da poesia em suas diversas frentes.

1 Vídeo do *happening* disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=J5m7sLhNcD8>>.

Questões de linguagem e suporte

Se no Concretismo o poema sofre modificações, pela *performance* se impõe um desafio à permanência do próprio conceito de poema; poderíamos dizer brutalmente que ela o invalida como uma forma, uma vez que o poema, como corpo da poesia, passa a ser a própria ação performática. Pensaremos alguns aspectos que se impõem à presença da ação poética na *performance*, no intuito de investigar a poesia experimental imbricada nesse fenômeno artístico.

A. A dimensão **espaço-tempo** na ação (performance)

A performance acontece em um espaço que implica seu próprio tempo. Isso quer dizer que os presentes não têm qualquer controle sobre essa dimensão, como o teriam na relação tradicional com o poema, embora dela participem. Ao acontecer, a *ação* inclui os presentes em seu espaço-tempo, que não é a simples junção de duas categorias (como seria espaço e tempo), mas uma relação indissociável que ordena e faculta suas realizações, execuções e componentes poéticos.

Tal condição estabelece uma espécie de pacto, no qual a palavra, os sons, os ritmos nos são entregues ritualmente, desdobrando o lugar do acontecer poético. Não é esse apenas o espaço físico onde ocorre o evento, ao qual a poesia-performance deveria se adequar, mas de fato uma dimensão essencial para ela. O espaço-tempo criado se inicia e termina com a própria performance e sempre está posto como sua condição, ainda que de forma minimalista. Esse lugar ritual pode ser estabelecido mesmo que pela chamada “telepresença” (presença virtual e multimidiática) do

poeta, que cria em tempo real sua poesia para um público que pode interagir a distância. Nesse sentido, o recurso telemático torna-se o canal de contato com a poesia e o meio de produção. A distância geográfica não interfere diretamente, porém, na condição ritual do espaço, apenas implica uma nova condição e um novo processo de produção da ação.

Como exemplo, menciono a performance *Debug is on the table*, de Márcio-André, realizada no Centro Cultural São Paulo, em 2011.² De sua casa na Espanha, o *performer* interagiu com o público no Brasil, com apenas uma *webcam* sobre uma mesa e um projetor, lançando imagens suas com textos ou sobrepostas, manipulando cores, sons e escrevendo poesia em tempo real. Formulava fragmentos para o público que tensionavam os limites do diálogo particular e circunstancial com os de questões de fundo existencial, tais como: “Eu poderia ser você”; ou “a sala está vazia até que haja alguém”, reforçando com isso o lugar do acontecimento da performance. Entremeava tais fragmentos breves, legíveis, com textos poéticos longos projetados na parede, ilegíveis, impondo muitas vezes uma experiência puramente visual com seus signos. Na ação, observa-se a presença do fragmento, concomitante à da poesia visual e sonora.

A performance propunha também uma experiência relevante de tempo, elemento que na ação passa a fazer parte da forma da poesia, pois durou três dias e forçava o *performer* a estar cerca de dez horas diariamente em frente a seu computador, sempre estando “presente” na ação, obedecendo ao horário de expediente do Centro Cultural de outro país e não ao seu fuso horário europeu.

2 Ver link <<http://www.marcioandre.com/debug.htm>>.

Essa situação, porém, não isolava o tempo como uma questão específica, pois ele instaurava e reunia as condições de um lugar poético único e não duplo, em uma ação única e não dupla, tanto para o poeta quanto para o público. Suas presenças (do poeta e do público) estavam implicadas na performance pela realização de um espaço-tempo só existente e vigente por ela mesma, à revelia da distância entre os países.

Partindo desse exemplo, observe-se sua diferença em relação ao que vemos nos videopoemas e no conceito tradicional de poema, em que a categoria do espaço-tempo é apenas contingencial. Essa exploração de novos suportes pela performance gerou possibilidades antes impensadas, que produziram novos modos de relação com a poesia tanto para o leitor, agora público, quanto para o poeta, agora *performer*.

Na performance, o tempo não é simplesmente a duração que a ação leva para desdobrar-se, não diz respeito a uma medida de duração externa; ele faz parte essencial da poesia e insere-se também no processamento sonoro muitas vezes como silêncio, no sentido de que o próprio silêncio passa a ser, pelo tempo, *sígnico*. Mesmo numa performance com poesia visual, podemos ver a introdução de fragmentos cujas intermitências ou intervalos são tão bem arquitetadas quanto os próprios *signos*. O tempo não é representativo, mas é, por assim dizer, uma materialidade disponível e imanente à composição da poesia, é como um elemento de sua métrica – o que era impensável no poema tradicional. Aqui a poesia impõe o seu tempo aos presentes, que não é o tempo de uma leitura pessoal.

Essa noção aparece com muita clareza em outra performance de Márcio-André, realizada no Culturgest, em Lisboa, em 2011, intitua-

lada *Sound poetry*.³ Ao iniciar o processo de composição – a ideia de *processo* é fundamental e será retomada –, o poeta precisa produzir fragmentos, que serão seguidos não raro de uma repetição constante, através do processamento sonoro em edição, em tempo real, até a entrada de novos fragmentos no tecido sonoro. O “soneto poliedro” “Joa” se constrói durante essa ação, num jogo elaborado entre um silêncio quase signo e palavras-som, em que ambos têm a mesma relevância e um diz tanto quanto o outro para a textura sonora que o poeta costura ao realizar o tempo de sua poesia.

Chamo a atenção para o nome “soneto poliedro”, que tensiona ainda mais a reflexão sobre as novas possibilidades formais da poesia frente à manutenção da tradição. Dos anos 2000 para cá, a tecnologia permitiu o milagre de ilhas de edição terem se transformado em aparelhos portáteis, com programas de edição sonora e de vídeo de alta capacidade e recursos, operados corriqueiramente nas performances da geração 2000 da poesia experimental, trazendo maior evidência e consciência sobre algumas dessas novas propostas e condições performáticas de criação.

Outra condição fundamental da performance, necessária à reflexão da ação poética, é a ideia de *processo* (ao vivo, em tempo real) como parte da própria obra. A obra não é o resultado definitivo de uma atividade feita nos bastidores, não revelada.

B. A dimensão do **processo** ao vivo na ação (performance)

A ideia de uma arte em processo é parte de um movimento maior, que reportaria à *live art*, que significa “arte ao vivo”, mas tam-

3 Ver em <<http://www.youtube.com/watch?v=AUj-x5rdzhI>>.

bém “arte viva”, segundo Cohen (2011, 38). A proposta é tornar cada vez mais a arte parte da vida e que a sua própria produção se instale no cotidiano. Essa noção ganha força nas artes plásticas, se espalha pelas artes em geral e permite o surgimento da arte da performance.

É em Jackson Pollock, com sua proposta da *action painting*, que se encontra o princípio fundador daquela performance das décadas de 1970/80, que não à toa também se denomina *action art*, arte da ação. Na proposta de Pollock, uma obra viva não deveria ser visitada em seu produto definitivo em um museu, para ele um lugar morto, mas experienciada no momento dinâmico e processual de seu surgimento, na ação que a engendra. Nesse sentido, o pintor norte-americano propunha uma pintura com audiência, público, lançando as bases para o estabelecimento do que viria a se tornar a *ação da performance art*.

Poderíamos pensar, a partir disso, numa atual e já muito produzida “*action poetry*”, a fim de entendermos melhor como acontece esse consórcio da linguagem da poesia com a *action art*. Porém, com essa noção não queremos envolver a militância dos movimentos de vanguarda contra a tradição, pois sua crítica institucional não pode ser transportada para a poesia, nem as rupturas estéticas daquela época acrescentam algo relevante agora. Fique claro que recuperamos aqui unicamente a proposta do processo ao vivo, e mesmo a presença do homem, como parte integrante da obra.

Nos poemas concretos das décadas de 1960/70, ainda não encontramos a ideia do processo como parte integrante, de fato, da própria poesia. Atualmente, porém, ao contrário dos primeiros videopoemas, o processo está amplamente presente nessa expressão midiática, na obra de inúmeros poetas da geração 2000 (destaco o trabalho da poeta Gabriela Marcondes, do Rio de Janeiro).

Diferentemente, porém, do que ocorre na mídia audiovisual, a ação performática traz o processo a um espaço específico e conta com a presença do autor, que é mais um elemento na criação. O processo se torna mais radical, pois não está sendo exibido, nem foi realizado *a priori*. Além disso, na performance, a apresentação do processo passa por condições específicas e com outras mídias e materiais, podendo envolver a própria audiência e mesmo depender dela.

O fato de ser em tempo real não quer dizer que não se planeje a performance antes de sua realização, senão apenas que, mesmo sendo planejada, ela não é uma representação ensaiada de algo, ao mesmo tempo que não se trata de um improviso. O que ocorre na performance de poesia não é uma encenação, não há um ator em cena, mas é o próprio ato de sua criação.

Faremos agora alguns comentários sobre a poesia sonora contemporânea no Brasil. Basicamente ela se perfaz pela fragmentação, superposição de segmentos, polifonia e atualização ou repetição de palavras na formação da textura sonora. Nela não cabe a simples declamação e a leitura homogênea; se houver, somente servirá como matéria bruta para, em seguida, ser trabalhada ou processada. Um exemplo desse caso é a performance sonora “Ple-tórax (sua voz)”, de Marcelo Sahea. Para a poesia sonora os signos são, sobretudo, matéria de criação verbal e não verbal – princípio herdado dos concretistas e experimentado por nossos *performers* com certo paroxismo. Alguns, como os poetas e *performers* Ricardo Corona e Márcio-André, propõem boas alternativas, mas não é possível não reconhecer em seus trabalhos essas bases.

Esse princípio (que torna presente na palavra uma matéria não verbal) é tão essencial para os artistas no Brasil que na poética de alguns os signos podem ser usados apenas por suas possibili-

dades acústicas, sem sequer se planejar o uso de seu significado ou variáveis de significações, como é comum nas performances de Wilmar Silva, que utiliza inclusive números como matéria sonora.

Isso é coisa que não vemos acontecer numa certa tradição de poetas experimentais portugueses, deflagrada com Antonio Aragão, E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, entre outros, que contam com menos recursos tecnológicos em suas ações, cabendo-lhes uma análise crítica diferente, pois a fragmentação de signos que propõem não se dá pelo processamento, senão por outros materiais e recursos específicos. No processamento, a textura sonora se forma pela exploração de segmentos e fragmentos, produzidos e gravados em editores de mídia, explorando seus efeitos e sua repetição para combiná-los uns com os outros. A segmentação sonora no processamento visa a uma sobreposição, não permitindo seu entendimento linear ou integral, senão fragmentário e multidirecional pela sua própria função.

Em relação à poesia performática em geral, note-se que, se no princípio tivemos muitos artistas plásticos se tornando *performers*, hoje, no Brasil, vemos nas áreas de letras poetas e teóricos que experimentam novas condições e suportes mais aderentes a essa outra linguagem. Muitos são os poetas da geração 1990 e 2000 que se aventuraram e enriqueceram notavelmente sua atividade poética nessa zona naturalmente de fronteira, ou “sem fronteira”, que é a performance. Poetas como Márcio-André, Ricardo Aleixo, Ricardo Corona, Wilmar Silva, entre outros, representam hoje de forma madura e em nível internacional essa frente da poesia contemporânea brasileira.

Referências

- AGUIAR, Fernando. “O experimentalismo poético em Portugal”. *O Eixo e a Roda*, v. 13, 2006. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt>. Acesso em 10 set. 2013.
- ALICE, Tânia. *Performance. Ensaio: desmontando os clássicos*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2010.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Tradução de Denise Bottman e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CASTRO, Manuel Antônio de. “Heidegger e as questões da arte”. In: _____. (org.). *A arte em questão: as questões da arte*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005, pp. 11-64.
- _____. *O acontecer poético*. Rio de Janeiro: Antares, 1982.
- _____. (org.). *Permanência e atualidade da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2007.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- _____. “Rito, tecnologia e novas mediações na cena contemporânea brasileira”. Disponível em: <<http://revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/194>>. Acesso em 10 set. 2013.
- REVISTA SALA PRETA. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da USP, v. 3, n° 1, 2003, pp. 117-24.

FERRANDO, Bartolomé. *El arte de la performance: elementos de creación*. Valência: Mahali, 2009.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. 15ª ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

PIGNATARI, Décio. “Poesia Concreta: pequena marcação histórico-formal”. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de & PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos*. Cotia: Ateliê, 2006.