

POESIA, PERFORMANCE E TECNOLOGIA: em busca do corpo mediatizado

Conrado Vito Rodrigues Falbo
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)
conradofalbo@yahoo.com.br

RESUMO: O presente ensaio introduz algumas considerações sobre a utilização de suportes tecnológicos em linguagens poéticas baseadas na performance, partindo da observação de alguns aspectos de trabalhos de três poetas brasileiros contemporâneos: Ricardo Aleixo, Ricardo Domeneck e Michel Melamed.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia; Performance; Tecnologia

ABSTRACT: The present essay introduces some considerations about the use of technological supports on poetical languages based on performance through the observation of some aspects of works by three contemporary Brazilian poets: Ricardo Aleixo, Ricardo Domeneck and Michel Melamed.

KEYWORDS: Poetry; Performance; Technology

Poesia: palavras em movimento

Na sociedade ocidental contemporânea é muito arraigada a associação entre literatura e leitura individual e silenciosa de livros. Esta associação, relativamente recente na história das formas de veiculação da palavra, termina por obscurecer a natureza sonora e performática da literatura e da própria linguagem, dando margem a falsas oposições entre escrita e oralidade. O fato de existirem diferenças fundamentais nos modos de expressão escrito e oral, apenas revela afinidades profundas e inúmeras situações nas quais há grande interpenetração de ambas as modalidades de expressão.

Em ambientes predominantemente orais, a dimensão dinâmica dos textos fica evidenciada, pois estes tendem a ser constantemente modificados a cada nova enunciação. O prestígio dos textos escritos em nossa sociedade parece estar ligado a mecanismos de legitimação e controle da produção intelectual (incluindo a produção artística) em um esforço orientado para fixar significados e estabelecer “versões definitivas” dos textos, de certa forma combatendo a acelerada mutabilidade característica dos textos transmitidos oralmente. Este esforço em tornar os textos imutáveis é essencial para que se possa exercer controle sobre seus significados: o que se move, escapa mais facilmente à vigilância e à fiscalização. Tendo em vista o dinamismo da palavra e das relações que se estabelecem entre um texto e seus

leitores, este esforço controlador está fadado a malograr, mesmo quando pensamos no âmbito dos textos escritos. A forma escrita parece estar relacionada a uma ideia de conservação dos textos que é apenas parcialmente verdadeira, já que esta conservação não impede que o processo de significação se modifique através do tempo e das variadas leituras possíveis de um mesmo texto.

Quando falamos de criação poética, a questão do dinamismo da palavra atinge seu paroxismo, pois o que se busca não é a fixação de significados, mas, ao contrário sua multiplicação e dispersão. A ambiguidade e a ambivalência, características geralmente evitadas em nome da clareza e da coerência de um texto, são sistematicamente utilizadas na poesia como forma de extrair o máximo de movimento de um mínimo de construção textual. Além da questão da significação, não podemos perder de vista que a criação poética explora tanto o aspecto visual quanto sonoro da linguagem, expandindo as possibilidades de interação da palavra com o público, seja através da leitura (visão) ou da escuta. Entre as artes que têm a palavra como matéria-prima, a poesia sempre esteve situada em uma zona de fronteira: pode aproximar-se da música ao explorar ritmos e sonoridades ou buscar nas artes visuais formas de trabalhar o poema enquanto mancha gráfica ou objeto tridimensional. Entretanto, a versatilidade e abrangência da criação poética fazem com que as habituais divisões entre campos da criação artística sejam subvertidos em nome da liberdade de utilização da palavra em toda sua potencialidade expressiva.

Reconhecer a poesia como modalidade artística que explora múltiplos aspectos da palavra é o primeiro passo para compreender sua natureza performática e o papel central que o corpo (tanto do leitor-ouvinte como do escritor-intérprete) e outras mídias desempenham na construção de seus significados.

Performance da palavra e outras performances

A etimologia da palavra “performance” remete a uma ação por meio da qual se atribui uma forma a alguma coisa ou se revela a forma de algo (do latim, *formare*: formar, dar forma a). Podemos empregar o termo “performance” para fazer referência a uma apresentação artística (a performance de um músico, bailarino ou ator) ou para caracterizar o desempenho de um indivíduo na realização de determinada tarefa, não necessariamente de natureza artística (a performance de um atleta, a performance de um estudante em um teste). O mesmo termo pode ser aplicado até mesmo quando nos referimos a uma ação não-humana (a performance de uma máquina ou de um medicamento). Esta pluralidade de utilizações do termo não necessariamente implica uma divisão rígida entre as diversas situações em que é empregado: aqui, como no caso das interações entre oralidade e escrita, existem afinidades profundas a serem percebidas.

Quando direcionamos o foco para uma área específica, como as artes, a diversidade no emprego do termo permanece: podemos falar de “artes de performance”, fazendo referência a uma categoria de modalidades artísticas também conhecida como “artes do espetáculo”, que inclui a música, a dança e o teatro, mas também podemos falar de “arte-performance” ou simplesmente “performance”, identificando uma tendência das artes visuais desde os anos 1970 identificada com expressões como o happening, a live art e a body art, que remonta as experimentações vanguardistas na Europa do início do século XX.

Todas as acepções do termo “performance” parecem remeter à idéia de desempenho, utilizada aqui no sentido amplo de realizar algum tipo de atividade na presença de um ou mais indivíduos. Atividades ligadas aos esportes, às artes, ao jogo e à brincadeira, e até mesmo à religião apresentam esta característica comum, que é articulada das mais diversas maneiras dependendo das finalidades almejadas. Percebemos, assim, que a questão da performance perpassa as mais variadas esferas da atividade humana, além de estar presente em simplesmente todas as formas de criação artística: das artes do espetáculo às artes visuais, passando também pela poesia. Desta maneira, podemos introduzir idéia da performance como um paradigma estético a partir do qual seria possível abordar a produção artística contemporânea, levando em consideração questões que são vitais para os artistas contemporâneos, como a questão do corpo.

Em todas as atividades performáticas já citadas, a presença dos executantes e de algum tipo de público em um mesmo espaço-tempo impõe-se de início como um dado fundamental. No caso das artes, a obra realizada “ao vivo” torna-se também obra “viva”, parafraseando Renato Cohen ao comentar o termo live art (2007: 38). A questão da presença remete inevitavelmente ao corpo do executante e seu papel durante a performance.

Entendemos o corpo como dimensão espacial da subjetividade humana. Conforme Fayga Ostrower, as formas de espaço são nosso meio e modo de comunicação (1999: 86). O mesmo podemos dizer do nosso corpo, a um só tempo instrumento de percepção e expressão, filtrando os estímulos sensoriais e elaborando respostas. No caso da performance da palavra, a expressão vocal merece atenção especial entre os diversos sinais comunicativos que o corpo é capaz de produzir. A voz é parte do corpo de quem a produz e reveladora de sua identidade profunda, desempenhando um papel essencial na formação do indivíduo desde o seu primeiro grito ao nascer, passando pelas mudanças hormonais da adolescência e pelo desgaste perceptível na velhice. Apesar de ser comumente relacionada ao seu aspecto sonoro, a voz não pode ser compreendida isoladamente, mas inserida em um conjunto maior de manifestações do corpo, que, por sua vez, está imerso em um meio-ambiente que vai ter um papel importante em definir suas respostas. É através da voz que a linguagem toma forma, e que os sons começam a ser moldados em significados que permitem a comunicação de acordo com códigos linguísticos específicos. A dimensão sonora e performática da linguagem tem na

voz sua base e seu principal instrumento. Entretanto, como nos lembra Paul Zumthor, “a voz, utilizando a linguagem para dizer alguma coisa, se diz a si própria, se coloca como uma presença” (2005: 63).

Mídias: meio ou fim?

A voz é parte do corpo de quem a utiliza e este corpo está inscrito no sinal sonoro, mesmo quando este nos chega dissociado de quem o produziu e/ou do tempo no qual foi produzido. Podemos citar como exemplo uma gravação fonográfica escutada tempos depois de ter sido realizada por um ouvinte que se encontra distante do local em que ocorreu a gravação. É a “esquizofonia” de que nos fala Murray Schafer (1994), ou seja, o fenômeno provocado pela utilização de meios técnicos que permitem a transmissão do som à distância ou a sua captação para futura reprodução. Schafer aponta o telefone, o fonógrafo e o rádio como divisores de águas dos processos técnicos ocasionadores da esquizofonia. Do ponto de vista da performance, podemos dizer que estas tecnologias são o embrião do que Paul Zumthor chamou de “performance mediatizada”, ou seja, a performance em cuja a presença do intérprete é mediada por algum tipo de tecnologia, como o vídeo por exemplo. Para Zumthor,

é indiscutível que a transmissão midiática retira da performance muito de sua sensualidade ... o que falta completamente, mesmo na televisão ou no cinema é o que denominei tatilidade. Vê-se um corpo; o rosto fala, canta, mas nada permite este contato virtual que existe quando há a presença fisiológica real ... Uma performance mediatizada não é verdadeiramente teatral, no sentido que a entendo; no entanto, essa performance se faz bastante diferente do que poderia ser qualquer forma de escrita (ZUMTHOR, 2005: 70).

Esta afirmativa nos faz vislumbrar um dos pontos centrais nas idéias de Zumthor sobre a performance: a idéia de que existem “graus de performaticidade” existentes nas diversas formas de interação entre obra e público. Entre a leitura e a enunciação presencial de um texto, existem variadas maneiras intermediárias através das quais ocorrem as performances artísticas da palavra.

A questão das articulações da tecnologia na produção artística também está ligada às formas de circulação da arte na sociedade atual. Novos meios de circulação podem engendrar novos processos criativos, novas formas de apreciação e novos públicos. A questão tecnológica também impõe uma reflexão relacionada aos papéis desempenhados pelo corpo do artista em sua obra e na sociedade de modo geral. Conforme Lúcia Santaella, os novos meios técnicos de produção da linguagem expandem e deslocam alguma faculdade humana para o plano coletivo, criando a sensação de que cada indivíduo transitoriamente perde parte de si, pois a imagem que tem de si e do mundo é modificada: essa imagem representaria

valores humanos que se vêem ameaçados ou mesmo aniquilados pelas modificações técnicas. Santaella relaciona este tipo de reação humana a uma “esperança nostálgica de retorno ao corpo uno-primordial” da qual todos somos vítimas (1996: 87). As palavras de Santaella revelam, a um só tempo, uma postura otimista e mesmo entusiasta frente às inovações tecnológicas, e a perplexidade profunda que estas inovações provocam pelas mudanças que acarretam nas nossas relações com o mundo e com nós mesmos. Não é de se admirar que as questões relativas ao corpo estejam no cerne destas tensões.

Poesia (d)e performance no Brasil: três visões contemporâneas

As raízes mais antigas da poesia performática no Brasil remontam às tradições indígenas, ibéricas e africanas: mitos, versos e narrativas que se fazem presentes até hoje no universo da oralidade popular. A ligação da poesia com o canto, também característica destas tradições, tem uma inserção ainda mais ampla em nosso país: dos cantadores e emboladores aos cantores da MPB, passando também pela música erudita.

Tivemos um marco histórico importante no modernismo dos anos 1920, período durante o qual a poesia (já ligada predominantemente ao universo livresco da cultura escrita) passa a buscar na oralidade tradicional sua matéria-prima. Esta postura, além de estreitar os laços entre cultura popular e elite letrada, também lançou as bases para outros experimentos com a palavra performatizada, e sua influência se faz sentir até os dias de hoje. Os artistas que participaram da semana de arte de 1922 tinham uma preocupação muito grande em pensar questões ligadas à nacionalidade brasileira, mas sem perder de vista o contexto internacional. O entusiasmo de Oswald de Andrade com as vanguardas europeias do início do século XX fez com que ele voltasse sua atenção para a busca do sentido de ser brasileiro, que culminou com suas ideias antropofágicas.

Quando falamos de poesia brasileira contemporânea, parece haver pouca ligação com a oralidade das tradições ancestrais ou com as formas de performance populares. Paradoxalmente, notamos que as ideias modernistas sobre afirmação de uma nacionalidade brasileira baseada na absorção de informações culturais estrangeiras ainda ressoam, mesmo que de forma negativa. O poeta e ator carioca Michel Melamed inicia com a seguinte frase seu livro, sugestivamente intitulado *Regurgitofagia*: “antes de mais nada, tudo. Porque - diferentemente dos ávidos antropófagos - já deglutimos coisas demais” (2009: 19-21). Mais adiante, ele desenvolve o conteúdo desta afirmação:

Fagia: comer. Oswald de Andrade, no Manifesto Antropófago de 1928, aludia à deglutição do Bispo Sardinha pelos índios antropófagos, para propor que, inspirados neles, deglutíssemos as vanguardas europeias a fim de criarmos uma arte genuinamente brasileira. E hoje? Continuamos a 'deglutir

vanguardas' ou tem-nos sido empurrada goela abaixo toda a sorte de informações? Conceitos? Produtos? Em suma, o que fazer com a possibilidade de assimilação, o estado de aceleração, a síndrome do excesso de informação (dataholics), os milhões de estímulos visuais, auditivos, diários, que crescem em ritmo diametralmente oposto à reflexão? Regurgitofagia: 'vomitar' os excessos a fim de avaliarmos o que de fato queremos redeglutir. A 'descoisificação' do Homem através da consciência crítica, a 'ignorância programada' (MELAMED, 2009: 67-73).

À semelhança do que realizou Oswald de Andrade, a escrita de Melamed parece revelar um tom de manifesto no qual o projeto antropofágico modernista é revisado, mas não superado, aparecendo ainda como paradigma central a partir do qual se estruturam as ideias do artista. Melamed apresenta este texto em forma de espetáculo teatral, no qual ele atua conectado a um aparelho que chama de "pau de arara" - referência ao instrumento de tortura utilizado durante a ditadura militar e, de forma clandestina, pela polícia de hoje - responsável por transformar as reações sonoras da plateia em impulsos elétricos transmitidos a seu corpo.

Os poetas Ricardo Aleixo (mineiro) e Ricardo Domeneck (paulista radicado na Alemanha), em alguns trabalhos que também revelam tons de manifesto, voltam suas atenções para questões que tratam da natureza da poesia e os papéis que hoje desempenha na sociedade. Em uma vídeo-performance intitulada "Garganta com texto", na qual aparece deitado em uma banheira que progressivamente vai enchendo até cobri-lo totalmente, Domeneck utiliza como tema principal a função social da poesia e dos poetas no mundo contemporâneo. Além de afirmar enfaticamente que a poesia não é literatura, mas um tipo específico de performance, ele expõe caminhos a serem seguidos pelo poeta hoje:

ou ele acompanha o desenvolvimento tecnológico de seu tempo e entende que o papel como desenvolvimento tecnológico é algo posterior à invenção da própria poesia, e não há motivo para que a performance do poeta permaneça atrelada somente ao papel, ou ele leva a sua performance através da linguagem para os campos tecnológicos como o vídeo ou a arte digital, ou ele tenta retornar a poesia, por questões de saúde, à sua base oral, mas sem se perder em equívocos, dicotomias ingênuas entre natureza e artifício (DOMENECK, 2006. Transcrição nossa).

A exposição das ideias é algo confusa neste trecho, mas conseguimos vislumbrar a ênfase na estratégia da utilização das novas tecnologias disponíveis às atividades de criação ligadas à linguagem e a preocupação com o retorno às bases orais da poesia. Domeneck não chega a explicar qual seriam as "dicotomias ingênuas entre natureza e artifício", o que teria sido muito elucidativo em seu discurso, ainda mais em uma obra claramente dominada pelo tom de manifesto poético. Já Ricardo Aleixo, em um texto igualmente tomado por ares de manifesto, expõe as maneiras pelas quais realiza sua atividade de "performador":

1.

O performer
no meu projeto pessoal
de criação,
é um tipo de leitor que
se dá a ler,
ao assumir e expandir
a condição performativa
da leitura.

2.

Como uma espécie
de TJ (text-jockey,
para jogar
com terminologia
cara à cultura
contemporânea),
valho-me em cena
de uma multiplicidade
de fontes textuais,
as quais aciono
a partir de três linhas
básicas – que podem,
inclusive, ser conjugadas
entre elas:

1) oralização a partir
de demarcações
previamente indicadas
nos "textos-partituras";
2) improvisações
vocais (com ou sem palavras),
ao longo da performance,
em resposta a estímulos
provocados pelos
demais elementos
dispostos no ambiente
(vídeo, ruidagem,
layout do palco,

maior ou menor
participação
da plateia etc.);
3) improvisações
vocais/corporais
sobre fragmentos
escolhidos aleatoriamente
em livros espalhados
pelo palco,
vozes pré-gravadas
(a minha própria
e/ou a de
outros poetas,
ou, ainda,
a de anônimos,
sampleadas do rádio,
da TV ou da web)
e field recordings
que reprocesso e
disparo em um laptop
(direto no aparelho
ou por meio de um
controlador MIDI).

3.

Já não há razão para falar
em work in progress,
com relação ao que eu faço.
Não há progresso,
nunca houve.
Eu nem bem comecei

(ALEIXO, 2009)

Aleixo descreve aqui sua prática, constituída essencialmente de apresentações ao vivo, muito embora também produza obras que exploram a visualidade do poema, nas quais percebemos a grande influência que recebeu da poesia concreta brasileira.

Podemos perceber facilmente que a performance é um elemento central nos trabalhos dos três poetas citados. Estamos tratando de produções artísticas que não se contentam apenas com o livro como veículo de expressão: as obras destes artistas têm uma leitura complexa que é tão visual quanto sonora e presencial (ou tátil, para utilizar a expressão criada por Paul Zumthor). Esta preocupação com a performance é recorrente e aparece não apenas no discurso dos artistas sobre as obras, mas também no interior das próprias obras, como pudemos observar nos exemplos acima.

A ênfase na performatividade esteve presente no modernismo, além da inspiração na oralidade popular, quando os poetas utilizaram a teatralidade dos recitais de poesia para amplificar o impacto da nova estética que propunham, sobretudo durante a semana de arte moderna em 1922. Também nos anos 1970, com a chamada “poesia marginal” ou “geração mimeógrafo”, inúmeros poetas ligados ao movimento da contracultura utilizavam eventos ao vivo para misturar poesia, música popular e teatro, buscando ampliar as possibilidades expressivas da palavra, dentro de um espírito transgressor ligado ao desbunde como reação à opressão política durante os anos de chumbo da ditadura militar no Brasil. Quais seriam, então, as marcas diferenciadoras das poéticas contemporâneas em relação a outras poéticas performáticas já praticadas no Brasil?

Sem dúvida, uma das marcas principais é o que poderíamos arriscar chamar de individualismo criativo: não percebemos da parte dos poetas uma preocupação com a organização de grupos ou mesmo a criação de movimentos estéticos, em vez disso, vemos uma multiplicidade de poéticas individuais caminhando nas mais variadas direções. A utilização de suportes tecnológicos parece não ser uma marca tão forte na produção de grande parte dos poetas contemporâneos, pelo menos no sentido de interferirem de forma profunda no processo criativo e/ou nas formas de interação com o público. Nas obras dos três poetas aqui citados, verificamos uma forte tendência em trabalhar a presença do corpo do intérprete, mesmo quando esta presença é mediatizada pelo vídeo, por exemplo.

Michel Melamed desenvolve um trabalho com fortes raízes teatrais, para o qual sem dúvida contribui sua experiência como ator. Os meios tecnológicos são utilizados como suportes para o corpo em cena: sua “máquina de choques” pressupõe a existência de uma relação presencial do intérprete com a plateia. O mesmo se pode dizer do trabalho desenvolvido por Ricardo Aleixo, como ele mesmo expõe em seu já citado texto: a relação do poeta com sua obra está baseada em uma interação que exige a presença tanto do intérprete quanto da plateia em um mesmo tempo-espaço. Sem dúvida, ambos os artistas trazem inovações importantes, ampliando as possibilidades de interação com o público e abrindo

espaço considerável para o improviso. Entretanto, a estrutura de suas práticas permanece predominantemente teatral e, pelo menos do ponto de vista formal, ainda muito ligada às experiências performáticas propostas pelos poetas ligados à poesia marginal dos anos 1970. Ricardo Domeneck introduz o vídeo em seu processo criativo, seja através de vídeo-poemas ou mesmo da projeção de vídeos pré-gravados em performances ao vivo. À semelhança de Melamed e Aleixo, o que observamos em sua obra também é um trabalho extremamente focado no corpo do intérprete que vocaliza um texto: uma produção baseada na relação de presença, ainda que mediatizada, entre este corpo e possíveis públicos.

Em certo sentido, o corpo mediatizado é algo que sempre existiu, já que toda a história humana é a também a história da descoberta de novos meios de produzir e agenciar nossa atividade simbólica, sobretudo a linguagem. Entretanto, o cenário poético contemporâneo do Brasil parece nos mostrar que formas verdadeiramente inéditas de utilizar as novas tecnologias disponíveis nesse campo ainda estão por serem descobertas e desenvolvidas. Neste sentido, o corpo mediatizado ainda não existe, ele é objeto de uma busca que não oferece quaisquer garantias ao artista e pode levá-lo a repetir velhas fórmulas com modificações apenas superficiais.

Por estarmos falando de poetas jovens, com forte vocação experimental e obras em constante movimento, ainda é muito cedo para arriscar comentários mais profundos sobre o sentido de seus trabalhos. A superfície (o que já foi produzido e o que eles expõem em suas “declarações de intenção”) nos revela uma grande vontade de abraçar as novas possibilidades oferecidas pela tecnologia no sentido de realmente modificar os modos pelos quais a poesia é produzida e veiculada. Entretanto, na prática, esta vontade ainda parece se misturar com um movimento algo nostálgico de recuperação de modalidades já existentes do dizer poético, como a ênfase na vocalidade e na expressividade do corpo. Estas duas vertentes criativas não representam estratégias opostas: longe de serem auto-excludentes, elas podem caminhar lado a lado na descoberta de novos meios de fazer e fruir poesia.

Como sói acontecer como o tempo presente, eternamente oscilante entre recriar o passado e projetar o futuro, nossos poetas misturam saudosismo e ansiedade em um inquieto processo de criação. Talvez seja Michel Melamed quem traduz de forma mais concisa o espírito de nossa época, em letras garrafais, à maneira de um *slogan* publicitário: “Não se fazem mais antigamentes como futuramente” (2009: 38-39).

Referências

ALEIXO, Ricardo. *Quem quiser ler, que leia o leitor*. Texto publicado no blog do autor em 29 de Agosto de 2009. Disponível em <http://jaguadarte.blogspot.com/2009/08/quem-quiser-ler-que-leia-o-leitor.html>

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DOMENECK, Ricardo. *Garganta com texto*. Vídeo-performance apresentada no Programa Entrelinhas, da TV Cultura, em 20 de dezembro de 2006. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=sZwFos5meBU>

MELAMED, Michel. *Regurgitofagia*. 3 ed. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2009.

OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. 6 ed. Rio de Janeiro: Campus, 1999.

SANTAELLA, Lúcia. *Cultura das mídias*. 3 ed. São Paulo: Experimento, 1996.

SCHAFER, Murray. *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. 2 ed. Vermont: Destiny books, 1994.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*. 1 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.