



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

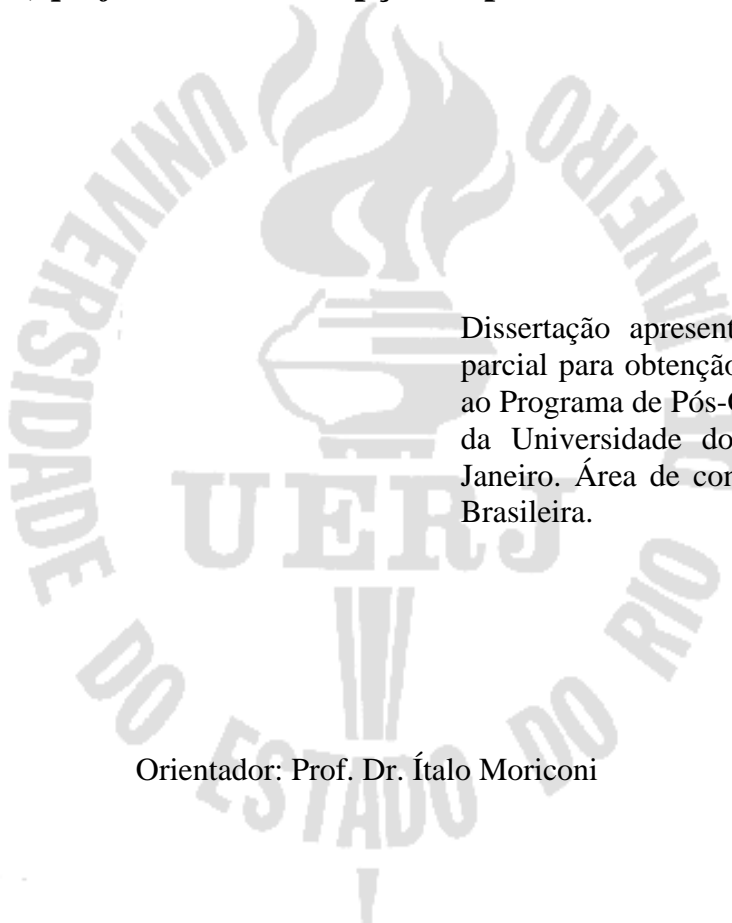
Glaucio Varella Cardoso

Poesia lida, poesia falada:
poesia, *performance* e recepção: aspectos teóricos e práticos

Rio de Janeiro
2009

Glaucio Varella Cardoso

**Poesia lida, poesia falada:
poesia, *performance* e recepção: aspectos teóricos e práticos**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Ítalo Moriconi

Rio de Janeiro
2009

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

C268

Cardoso, Glaucio Varella.

Poesia lida, poesia falada: poesia, performance e recepção: aspectos teóricos e práticos / Glaucio Varella Cardoso. – 2009.
109 f.

Orientador: Ítalo Moriconi Junior.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Poesia – Teses. 2. Oralidade na literatura – Teses. 3. Poética – Teses. I. Moriconi Junior, Ítalo. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 82-1

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação

Assinatura

Data

Glaucio Varella Cardoso

**Poesia lida, poesia falada:
poesia, *performance* e recepção: aspectos teóricos e práticos**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovado em 27 de março de 2009

Banca examinadora:

Prof. Dr. Ítalo Moriconi Júnior (Orientador)
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Dr. Alberto Pucheu Neto
Faculdade de Letras da UFRJ

Rio de Janeiro
2009

DEDICATÓRIA

Para meu pai,
cuja vida foi o mais belo dos poemas.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Ítalo Moriconi, cuja orientação segura e sábia foi fundamental para o êxito deste trabalho;

Ao Professor Luiz Costa Lima, que me apresentou Paul Zumthor e me deu o impulso necessário para começar a caminhar;

Ao poeta João Prado, cuja voz foi a primeira que ouvi transformada em poesia;

Aos meus colegas de palco e de versos, com quem comecei a pensar e a dizer poemas;

À minha família, em especial minha mãe que continua tentando entender “o que vou fazer com tanto estudo”;

À minha esposa Luise, companheira amiga antes afastada, mas nunca distante, agora próxima e ainda mais presente, pelo carinho e apoio constantes.

A todos os amigos que me apoiaram e compreenderam.

E finalmente a Deus, causa primária de todas as coisas.

Por isso se escreve, por isso se diz, por isso se publica,
por isso se declara e declama um poema:

Para guardá-lo:

Para que ele, por sua vez, guarde o que guarda:

Guarde o que quer que guarda um poema:

Por isso o lance do poema:

Por guardar-se o que se quer guardar.

Antônio Cícero

RESUMO

CARDOSO, Glaucio V. *Poesia lida, poesia falada* : poesia, performance e recepção: aspectos teóricos e práticos. 2009. 109 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

O presente trabalho tem como foco analisar o caráter de oralidade presente na poesia, demonstrando com o mesmo é apreendido mediante os atos de *performance* do texto poético. Buscou-se apontar que o recalque do aspecto oral da poesia em face da escrita tem provocado uma interpretação incompleta das manifestações poéticas em todas as culturas. A falta de estudos sobre o tema gera uma carência de nomenclaturas que buscou-se sanar mediante o estabelecimento de uma tipologia capaz de abranger, senão em totalidade, ao menos a maior parte dos atos de *performance* poética. Dado o caráter efêmero da *performance*, fez-se necessário que o texto se estabelecesse principalmente sobre gravações de poesias bem como da observação empírica de *performances* e a busca da descrição e análise dos efeitos que provocam nos espectadores, apontando assim para a recepção do texto poético em *performance*.

Palavras-chave: Poesia. *Performance*. Oralidade.

ABSTRACT

The present work focuses the oral character present in poetry, trying to show how it manifests itself in the acts of performance of the poetic text. I have sought to point out that the repression of the oral aspect of poetry in face of its written dimension has brought an incomplete interpretation of the poetical manifestations in all cultures. The lack of studies concerning this topic creates an absence of conceptualization that I strove to solve through the creation of a tipology that might include at least some of the major aspects of the acts of poetical performance. Because of the ephemeral character of the performance act, this study relies on the description and analysis of playback recordings as well as on the empirical observation of performances, searching to demonstrate the effects that they induce on the audience, as part of a better understanding of the process of reception of the poetic text.

Keywords: Poetry. *Performance*. Orality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I – ORALIDADE, POESIA, <i>PERFORMANCE</i>	15
1.1 – O caráter oral da poesia.....	16
1.2 – Oralidade e <i>performance</i> poética.....	24
1.3 – <i>Performance</i> : uma breve história.....	28
1.4 – <i>Performance</i> poética e <i>performance</i> da voz.....	33
1.5 – De corpo e alma: da <i>performance</i> ao arrebatamento.....	40
CAPÍTULO II – ELEMENTOS DA POESIA E DA <i>PERFORMANCE</i>	45
2.1 – Métrica e ritmo.....	46
2.1.1 – O ritmo na <i>performance</i>	54
2.2 – O corpo.....	57
2.2.1 – A cabeça.....	62
2.2.2 – A fisionomia.....	63
2.2.3 – As mãos.....	64
2.2.4 – A voz.....	65
2.3 – Tempo e espaço privilegiados da/na <i>performance</i>	67
2.4 – O público.....	69
CAPÍTULO III – A <i>PERFORMANCE</i> EM OBSERVAÇÃO.....	71
3.1 – A poesia e sua divulgação nos <i>mídia</i>	73
3.2 – O papel do <i>performer</i>	86
3.3 – O <i>performer</i> e o público: a <i>obra</i> em plenitude.....	89
CONCLUSÃO.....	94
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	97
ANEXO I - Relação dos poemas do CD anexado ao presente trabalho.....	101
ANEXO II - Relação total do material sonoro consultado.....	108

INTRODUÇÃO

Tive meu primeiro contato com poesia ainda na infância. Eu devia ter meus oito anos de idade quando assisti pela primeira vez a uma “Tarde de Poesia” em uma instituição religiosa. Os poemas ali ditos não me tocaram tanto pelas palavras, mas sim pelo ato, a forma como eram apresentados diante do público. Mais tarde, também eu passei a decorar poemas a fim de apresentá-los em público e assim foi minha formação poética: como leitor e *performer* de poesia.

Ao ingressar nos meios acadêmicos de letras percebi a existência de uma lacuna no que se referia à leitura de poesia. Não que não houvessem os recitais no meio universitário, em absoluto, mas não encontrava nenhum estudo que abrangesse a poesia em sua dimensão oral, de espetáculo. Afinal de contas, a poesia não tinha também este aspecto de espetáculo? Não líamos textos e mais textos falando a respeito dos grandes recitadores, do caráter boêmio de nossos poetas românticos, do papel dos salões burgueses e das apresentações públicas de nossos modernistas?

O tema passou então a ser uma indagação constante em minha mente sendo natural que eu optasse por ele ao decidir-me ingressar no curso de mestrado da mesma instituição na qual fui graduado. No decurso de minhas observações entrei em contato com a obra do suíço Paul Zumthor, pesquisador de atos de vocalização de poesia que guarda uma notável simetria para comigo: seu interesse pela poesia falada também surgiu em decorrência de experiências da infância. Embora seja mais conhecido como medievalista, Zumthor escreveu muito sobre os atos de *performance* de um modo geral, uma contribuição teórica que abrange todas as manifestações orais da poesia em todos os tempos.

Passemos, portanto, a considerar a poesia e seu aspecto oral, mas antes de ingressarmos nos argumentos em que se baseia a pesquisa, principiemos por uma definição de termos e de visões que objetivam evitar confusões posteriores.

A oralização de um poema se dá mediante um ato ao qual se chama *performance*, declamação, récita ou leitura, sendo os três primeiros mais comumente utilizados. A fim de melhor explicitar a proposta de trabalho, passemos a algumas definições. É preciso que se saiba o que se pretende ao utilizar as palavras “*performance*”, “declamação” e/ou “*récita*”.

Primeiro as definições encontradas facilmente em qualquer dicionário¹.

declamação s.f. (sXV cf IVPM) 1 ato, efeito ou arte de declamar. 2 p.met aquilo que se declama.

performance s.f. 1 exercício de atuar, de desempenhar; atuação, desempenho (...) 4 TEAT espetáculo em que o artista atua com inteira liberdade e por conta própria, interpretando papel ou criação de sua própria autoria.

récita s.f. (1844 cfAGC) declamação, acompanhada ou não por música; recital².

¹ HOUAISS, Antônio (1915-1999) e VILLAR, Mauro de Salles (1939-). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

Analisando atentamente as definições apresentadas pelos dicionários e comparando tais definições com as opiniões de colegas da área de Letras, pude perceber que existe um consenso geral de que o termo *declamação* é indicativo de uma fala afetada, artificial e, portanto, desprestigiada na atualidade. Aliás, no meio acadêmico o termo ‘declamação’ tem sido constantemente evitado preferindo-se a ele o termo *leitura*. Embora não haja nenhuma bibliografia que esclareça o porquê de tal desprestígio, pode-se deduzir que o mesmo se dê em função das leituras excessivamente pomposas tão ao gosto de nossos últimos Românticos e dos representantes do Parnasianismo, no tempo em que os salões representavam mero entretenimento de uma elite burguesa.

Também não se considera seguro o uso do vocábulo *récita* pelas implicações semânticas que apresenta. A confusão com o teatro (que, embora possua certa identificação com a presente proposta, não é certamente um sinônimo da mesma) ou com o ato de recitar em si (ver nota 2) trará complicações cuja resolução afastar-me-ia por demais de nosso foco.

Eleja-se, portanto, *performance*³ como termo de trabalho dada a sua atualidade por se ligar a toda uma tradição modernista de apresentação e apreciação da poesia. Palavra notável, aliás, também pela sua simplicidade e abrangência: historicamente de formação francesa, embora tendo chegado ao Brasil pelo inglês⁴, este vocábulo coloca a *forma* entre um prefixo globalizante e um sufixo designativo de uma ação em curso, mas que jamais será dada por acabada. A *performance*, portanto é acima de tudo uma forma não apreensível. Nas palavras de Zumthor “ela refere menos a uma completude do que a um desejo de realização”⁵.

Veza ou outra, quando da necessidade de evitar repetições que tornariam a leitura por demais cansativa, utilizar-se-á os vocábulos *oralização* ou *leitura*, este último mesmo quando não for necessariamente alusivo a uma vocalização do texto com o auxílio de seu exemplar impresso, i.e., o presente estudo expõe o ponto de vista segundo o qual *performance* = leitura = oralização. A idéia de leitura nos remete a uma dupla significação: a de um ato mental e a de um ato que prepara a oralização do poema.

A questão fundamental a ser pensada é: qual o papel dos atos de *performance* nos atos de percepção de um texto poético sem excluir a percepção visual e muda deste mesmo texto?

²É comum ver-se o termo *récita* empregado também como “ato de recitar”, i.e., dizer um poema sem o auxílio do texto escrito, de memória, porém tal uso não encontra-se dicionarizado.

³ Optou-se por grafar *performance* em itálico por se tratar de palavra de origem estrangeira. Nas citações em que ela não aparece em itálico foi respeitada a grafia da fonte citada. O mesmo critério foi utilizado para designar o realizador de uma *performance*, i. e., o *performer*.

⁴ Encontra-se em Houaiss a etimologia da palavra: “ing. *performance* (1531), de *to perform* ‘alcançar’, ‘executar’ e, este, do fr. ant. *parfourmer* ‘cumprir, acabar, concluir’, de *former* ‘formar, dar forma a, criar’, do lat. *formāre* ‘formar, dar forma’.

⁵ ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura* (Performance, réception, lecture). Trad. de Jerusa Pires Ferreira & Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000, p. 38.

O que se vem propor no presente trabalho é uma problematização do papel da oralização da poesia na recepção plena do poema.

Em se tratando de poesia temos duas histórias: antes e depois da escrita (ou escritura). Até a disseminação da escrita havia já toda uma produção “literária” (no sentido de tratamento estético da linguagem) e mesmo poética, pulsante no seio da sociedade humana. Muito do que hoje chamamos “literatura” medieval prestava-se à oralização, uma vez que o público em sua maioria era iletrado e apenas uns poucos dominavam a escrita e a leitura. As cantigas medievais, a poesia palaciana e as canções de gesta, por exemplo, não passavam de criações estéticas que se destinavam à oralização diante de um público, constituindo-se, portanto, em atos de *performance* cuja aproximação com a música fica evidente quando se toma seu registro escrito, repleto de marcações que muitas vezes tornam possível sua reprodução sonora nos dias de hoje como a realizada pelo Conjunto de Música Antiga da UFF com destaque para “Ondas do mar de Vigo”, de Martin Codax⁶.

Com a disseminação da escrita, a leitura começa a assumir um papel de interioridade, de mergulho no íntimo, de *cosa mentale*, destinando-se cada vez mais ao silêncio e recolhimento por parte do leitor, como observa Hauser⁷: “Os antigos lais heróicos tinham sido cantados, as canções de gesta recitadas, as primeiras épicas palacianas provavelmente lidas em voz alta, mas os romances de amor e aventura são agora produzidos como material de leitura para as damas” (2000: 229). É nesta passagem que “a poesia perde o último remanescente de seu caráter transcendente e converte-se em mera ficção, simples invenção que pode despertar o interesse estético sem exigir qualquer convicção” (idem: 230). Desta forma a oralidade passa a ser recalcada, posta em segundo plano e muitas vezes até vista com certo desprezo pelas elites intelectuais.

O que se propõe no presente trabalho é um resgate deste caráter oral de toda a produção poética humana por entender-se que oralidade e escrita são os dois pilares sobre os quais se ergue a poesia. Não se trata de uma supervalorização do oral em face do escrito, ou uma tentativa de atestar-lhe a superioridade em relação ao escrito. Isto seria cometer o mesmo erro que relegou a oralidade ao segundo plano em relação à escrita.

Tomei como *corpus* empírico as gravações em áudio de *performances* e as observações feitas em apresentações ao vivo. Não utilizei o registro em vídeo, pois o mesmo

⁶ Dado o caráter empírico do presente trabalho, fez-se necessário incluir um CD com gravações de alguns poemas que forem mencionados e que deve ser reproduzido em computador. Para indicar que poemas constam no mesmo utilizou-se o símbolo ◀ em sobrescrito. A ordem das faixas do CD obedece à ordem em que são citados ao longo do texto e é apresentada no Anexo I.

⁷ HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura* (Sozialgeschichte der kunst und literatur). Trad. de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

apresentaria a necessidade de toda uma teorização a respeito do simulacro da presença, o que em muito se afastaria da proposta do presente trabalho, optando por abordá-lo em oportunidade futura.

Uma fábula: havia um homem que adormeceu em seu bote num lago de águas ora revoltas ora calmas, ora claras ora turvas. Ao acordar percebeu que estava no meio do lago e a noite já ia alta, fazendo com que as margens do mesmo ficassem invisíveis; era preciso alcançar a margem para saber exatamente onde ele estava. Embora possuísse dois remos, o homem optou por utilizar apenas um e desprezou o outro. Tentou remar com seu remo predileto de um mesmo lado do bote. No entanto, tudo o que conseguiu foi remar em círculos. Tentou remar dos dois lados alternando o mesmo remo à sua direita e à sua esquerda. Tudo o que conseguiu foi cansar-se sem jamais dar conta da necessidade do momento. Tivesse ele utilizado os dois remos seria capaz de seguir em linha reta e assim chegar a um porto seguro.

Escrita e oralidade são os dois remos da poesia. Durante muito tempo tem-se utilizado apenas o primeiro deles na tentativa de compreender o poético em sua plenitude. O sentido que norteará o presente texto é de eliminar o recalque do oral em face do escrito e nivelar estas duas faces da linguagem humana, considerando-as de igual relevância para os atos de criação poética.

CAPÍTULO I
ORALIDADE, POESIA, *PERFORMANCE*

1 – O CARÁTER ORAL DA POESIA

O que especifica uma arte? Que característica torna uma manifestação artística distinta de outra? Segundo Mikel Dufrenne “As diferentes artes se especificam por sua matéria, isto é, por aquele *quale* sensível que utilizam” (1969: 11)⁸. É, portanto, impossível não ver a distinção entre uma pintura e uma escultura, um romance literário e um filme de cinema. Mesmo que algumas das artes guardem características em comum, ou ainda quando experimentações aproximam manifestações artísticas distintas, pode-se perceber que tipo de arte se está apreciando quando posta diante dos olhos do público.

Tomando a poesia como uma forma de arte e o poema como um objeto artístico, a pergunta a se fazer é *qual a matéria que constitui a poesia enquanto arte?* Dufrenne esclarece que “A matéria da poesia é a linguagem” (idem), o que leva à consideração de que a poesia se utiliza da linguagem como forma de expressão. Dufrenne ainda chama a atenção para o perigo de se confundir matéria com material: a matéria é aquilo que é ordenada pelo artista para a criação de sua obra; o material é o meio pelo qual o produto desta ordenação é transmitido e captado. Deste modo temos que a matéria do poeta é a *lingua* (sistema fonológico e sintático) e o material são os órgãos de fonação que proporcionam a expressão da *fala*. O poeta

compõe encarnando a língua na fala (...) e convida o leitor, como o músico ao executante, para operar a mesma conversão sobre o poema: a mediação do material é necessária para elevar a matéria a seu ser sensível, e realizar assim o objeto estético desejado pelo poeta. **Ao examinar a linguagem poética, não esqueceremos de que ela se destina à fala.** (1969: 12)
[grifo meu]

Já deve ter acontecido a todo leitor de poesia a necessidade de vocalizar o texto poético, ou como diz Hans-Martin Gauger⁹ uma “*necessidade* por vezes implícita, de realizar o oral *dentro* do escrito”. Tal necessidade provém da própria materialidade de que é constituída a linguagem, uma dupla materialidade posto que a linguagem, ainda segundo Gauger, é formada de um lado pela *oralidade* e de outro da *escritura*.

Essa necessidade é, ainda, intrínseca ao próprio fazer poético, ao estado poético que todo poeta almeja criar em quem o lê. Tal estado também poderia ser classificado como *densidade*. Nas palavras de Paul Zumthor¹⁰ “Todos os amantes de literatura fizeram a

⁸ DUFRENNE, Mikel. *O Poético* (Le Poétique). Trad. de Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Globo, 1969.

⁹ GAUGER, Hans-Martin. “O acústico e o óptico: as duas materialidades da materialidade que é a linguagem”. Trad. de Claudia Medeiros Bastos. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Interseções: a materialidade da comunicação*. Rio de Janeiro: Imago / EdUERJ, 1998, p. 60-75.

¹⁰ ZUMTHOR, Paul. Op. Cit. 2000, p. 99.

experiência desse instante, em que, quando a densidade poética se torna grande, uma articulação de sons começa a acompanhar espontaneamente a decodificação dos grafismos.”

A “densidade poética” pode ser definida como aquilo que torna um poema um objeto de arte completo e complexo, i.e., sua carga semântica, sonora, visual e cognitiva. um poema tem sua densidade captada plenamente quando o leitor se deixa levar por sua força, sua energia se assim quisermos dizer, que o torna único. Também se pode chamar “densidade” a característica do poema que o remete ao ritual, sua porção de ancestralidade que se encontra em toda a cultura humana.

Mesmo o poeta começa a sua criação por uma necessidade de *dizer*, tomando-se este verbo não em seu caráter de expressar algo, mas em sua forma mais simples que é *falar*, *exprimir-se por palavras*. O poeta tem seu impulso inicial deflagrado pela mesma densidade poética que levará seus leitores a dizer-lhe os versos ou, parafraseando Mário de Andrade, o poeta é impulsionado por um movimento lírico nascido do eu profundo¹¹.

Este “eu profundo” apontado por Mário é ainda um eco do que se processou com a poesia a partir do fim da Idade Média. Após um longo período em que os poemas eram ditos em voz alta, transmitidos ao seu público via oral/auditiva, os poetas provençais do século XIII passam a vê-la como uma *cosa mentale*, i.e., um material que era fruto direto da mente, do pensamento e que viriam a ser apreciados também por este.

Tal conceito de poesia como *cosa mentale* persiste até os nossos dias e foi muito bem exposta por Mário de Andrade da seguinte forma:

O que existe realmente é o subconsciente enviando à inteligência telegramas e mais telegramas (...). A inteligência do poeta (...) recebe o telegrama no bonde, quando o pobre vai para a repartição, para a Faculdade de filosofia, para o cinema. Assim virgem, sintético, enérgico, o telegrama dá-lhe fortes comoções, exaltações divinatórias, sublimações, poesia (...). E o poeta lança a palavra solta no papel. (1960: 209)

É comum dizer-se que com a disseminação da escrita ocorre uma ruptura com o aspecto oral da poesia. Será mais correto se enxergarmos esse momento como instaurador de uma tensão constante entre a oralidade e a escrita. Nas palavras de Zumthor¹²

Em vez de ruptura, a passagem do vocal ao escrito manifesta uma convergência entre os modos de comunicação assim confrontados. O par voz/escritura é atravessado por tensões, oposições conflitivas e, com o recuo do tempo, mostra-se muito frequentemente aos medievalistas como contraditório. (1993: 114)

É da tensão oral/escrito que tem se alimentado grande parte da produção poética em toda a história literária.

Tome-se como exemplo a poesia condoreira. O que afinal caracteriza a grandiloquência de um poema de Castro Alves, ou como chama Alfredo Bosi¹³, o “fluxo

¹¹ ANDRADE, Mário de. “A escrava que não é Isaura”. In.: _____. *Obra Imatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1960, p. 208.

¹² ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz – a “literatura” medieval* (La lettre et la voix – De la “littérature” médiévale). Trad. de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

oratório”? Os vocábulos escolhidos pelo poeta? As figuras de linguagem utilizadas? Ora, os mesmo vocábulos e as mesmas figuras vêm sendo utilizados ao longo de toda a nossa tradição literária. O fluxo oratório nada mais é que a dimensão oral intrínseca à poesia e ao fazer poético que não é nem nunca foi excluída pela escrita. Esta é apenas um dos veículos de apreensão daquela, constituindo-se, portanto, em uma de suas mais permanentes e menos óbvias de suas manifestações.

Um poema, portanto é constituído por uma tensão oral/escrito/oral, i.e., existe nele um impulso oral que é registrado pela escrita e que se dispõe para ser novamente oralizado. Não se entenda a tensão apontada como um embate ou uma perda constantes, mas sim como o que constantemente gera a força da palavra poética, pois é a oralidade do texto que constitui a obra poética, segundo a definição de Paul Zumthor¹⁴.

Em outra medida, o vocábulo pode ser a opção consciente que vise à reprodução do impulso oral de um poema, como se pode ver nas palavras de Edgar Allan Poe a respeito de seu mais famoso poema, *O Corvo*¹⁵:

Suscitou-se, então, a questão do caráter da palavra. Tendo-me inclinado por um refrão, a divisão do poema em estâncias surgia, naturalmente, como corolário, formando o refrão o fecho de cada estância. Não cabia dúvida de que tal fecho, para ter força, devia ser sonoro e suscetível de ênfase prolongada e tais considerações inevitavelmente me levaram ao *o* prolongado, como a mais sonora vogal, em conexão com o *r*, como a consoante mais aproveitável.

Ficando assim determinado o som do refrão, tornou-se necessário escolher uma palavra que encerrasse esse som e, ao mesmo tempo, se relacionasse o mais possível com a melancolia predeterminada como o tom do poema. Em tal busca teria sido absolutamente impossível que escapasse a palavra *nevermore*. (1997 [1846]: 915)

Fica patente nesta explicação de Poe para a composição de seu poema a influência da oralidade no processo de criação poética. A preocupação com a sonoridade do poema, que deveria traduzir o tom melancólico almejado por Poe, é elemento determinante do vocábulo que traduziria esta melancolia tanto sonora quanto semanticamente.

Pode-se, portanto, afirmar que uma das principais características da poesia enquanto arte é a presença marcante do que Paul Zumthor chama “índices de oralidade”

Por “índice de oralidade” entendo tudo o que, no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua *publicação* – quer dizer, na mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos. (1993: 35)

Embora o texto de Zumthor esteja voltado para a literatura medieval, pode-se notar que é aplicável à produção literária de qualquer época. A poesia possui uma quase necessidade do suporte vocal, necessidade fundamental e paradoxal, pois ao mesmo tempo em

¹³ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 33ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994, p. 123.

¹⁴ Tal definição será explicitada no Capítulo II do presente trabalho.

¹⁵ POE, Edgar Allan. *A Filosofia da Composição* (Philosophy of composition). Trad. de Oscar Mendes. In: _____. *Obra completa*. São Paulo: Nova Aguilar, 1997, p. 911-20.

que o suporte vocal lhe é elemento constituinte não é imprescindível à sua existência e apreensão no tempo e espaço.

São estes índices de oralidade que estão presentes nos “insólitos arranjos sonoros” (Bosi, 1994: 126) da poesia de um Sousândrade ou no uso que um Cruz e Sousa faz da alternância de “vogais nasaladas e consoantes líquidas ou sibilantes que prolongam a duração do fluxo sonoro, já intensificado por aliterações, rimas e ressonâncias internas” (idem: 273).

O caráter oral da poesia está em toda a nossa tradição cultural e é de fácil percepção quando se tem um poema qualquer nas mãos, diante dos olhos. O suporte da voz apenas expressa em nível de código sonoro o que já está expresso em nível de código visual. Ou nas palavras de Ítalo Moriconi: “No suporte da voz, os brancos se tornam pausas. O poema é sempre uma luta entre o silêncio e a palavra. Silêncio do branco da página. Palavra que é mancha negra de tinta.” (2002: 52)¹⁶.

É como se todo poema (embora não me arrisque a generalizar) fosse escrito com finalidade oral; sendo assim, o elemento oral da poesia é ao mesmo tempo origem e destino de um poema. Explico. Ao mesmo tempo que o aspecto sonoro, rítmico de um poema é *determinante* de seu aspecto gráfico, i.e., do poema escrito, este é o veículo que possibilita sua disseminação no seio do público leitor que, por sua vez, tem a possibilidade de ler o poema em voz alta, devolvendo-o assim ao seu aspecto sonoro. É como se, pela escrita, o poema se libertasse do corpo do autor para reviver no corpo do leitor, quer como atividade meramente mental, quer como oralização, pois a escrita tem a capacidade de materializar a imaterialidade do pensamento. Não seria por outro motivo que a “Ode Triunfal” de Fernando Pessoa é repleta de onomatopéias que expressam a sonoridade do poema como fica patente em sua leitura por Paulo Autran¹⁷.

Sendo o poema um objeto de arte escrita é natural que se encontrem diversos tipos de objetos a que daremos o nome de *poemas*. Detectam-se, de acordo com nossa proposta, três grandes tipos:

I. Poema Oral;

II. Poema Escrito Subordinado ao Oral;

III. Poema Oralizável.

Cada um destes tipos pode englobar praticamente todas as formas poéticas conhecidas (sonetos, odes, elegias, hai-cais, élogos, poemas de formas livres, etc.), embora algumas formas sejam mais facilmente observáveis ou representativas de um tipo que de outro.

¹⁶ MORICONI, Ítalo. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

¹⁷ CD *Fernando Pessoa por Paulo Autran*.

Podemos pensar em uma comparação: do mesmo modo que uma Natureza Morta (pintura que apresenta objetos inanimados em cima de uma mesa) pode ser representada pela Pintura Naturalista ou pela Estilizada, uma elegia pode ser encontrada em qualquer dos três tipos de poemas apontados acima, os quais são detalhados a seguir.

Em primeiro lugar há o **Poema Oral**, i.e., aquele que tem como suporte a voz e a memória. Como base para sua conceituação vale a pena recorrer ao excelente trabalho de Luís da Câmara Cascudo, intitulado *Literatura oral no Brasil*. Após algumas considerações históricas a respeito da literatura oral, Cascudo a define como tendo sido “feita para o canto, para a declamação, para a leitura em voz alta” (1978: 22)¹⁸.

Com este ponto de partida ser-nos-á possível afirmar que o poema oral é aquele produzido fundamentalmente para a fala, sendo que sua fixação por escrito (quando e se ocorre) nada mais será que um fenômeno secundário à oralidade desse poema, porém não excluído da poesia oral, conforme podemos notar na produção de nossa literatura de cordel, a “literatura oral/impressa e novamente oralizada”, como define Jerusa Pires Ferreira¹⁹ em um ensaio que nos remete às palavras de O. Brik a respeito do ritmo de um poema:

O poema imprimido num livro não oferece senão traços do movimento [rímico].
(...)
O movimento rímico é anterior ao verso. Não podemos compreender o ritmo a partir da linha do verso; ao contrário, compreender-se-á o verso a partir do movimento rímico. (1973: 132)

Claro que pelas palavras de O. Brik, somos tentados a afirmar que todo poema parte de um impulso oral inicial, o que não é o mesmo que dizer que todo poema é oral, mas sim que tende à oralização. Esta tendência à oralização leva-nos à noção de Poema Oralizável, i.e., parte-se do texto escrito para o ato de fala poético, a *performance*, que será melhor exposta adiante.

Os chamados *Desafios*, tão comuns no Nordeste, são excelentes exemplos do poema oral. Mesmo quando estes poemas recebem o registro escrito, tal registro a) ocorre geralmente em momento posterior à criação do poema, como parece ter ocorrido com várias produções da Idade Média e de culturas ágrafas; b) tende a ser permeado de marcas de oralidade, como, por exemplo, a poesia de cordel, na qual os vocábulos são muitas vezes grafados tal qual são falados em respeito ao registro oral original do poema, tanto com relação à grafia dos vocábulos quanto à sintaxe das orações, mostrando enfim a prosódia do poema; veja-se este trecho de *As Flô de Pixananã*, de Zé da Luz²⁰:

¹⁸ CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. 2ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1978.

¹⁹ FERREIRA, Jerusa Pires. “Matrizes impressas do oral”. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Interseções: a materialidade da comunicação*. Rio de Janeiro: Imago / EdUERJ, 1998, p. 77-84.

²⁰ In: ACADEMIA BRASILEIRA DE LITERATURA DE CORDEL. *Dicionário brasileiro de literatura de cordel*. Rio de Janeiro: ABLC, 2005, p. 157.

Três muié ou três irmã
Três cachorra da mulesta
Eu vi num dia de festa
No lugá Pixananã.

A mais veia, a mais ribusta
Era mesmo u'a tentação
Mimosa flô do sertão
Qui o povo chamava Ogusta.

A segunda, Guilhermina
Tinha uns óio, ô maldição!
Matava qarqué cristão
Os oiá dessa minina.

Os óio dela parícia
Duas estrela tremeno
Se apagano e se acendeno
Im noite de ventania.

A terceira era Maroca
Cum corpo munto má feito
Mas porém tinha nos peito
Dois cuscul de mandioca.

Dois cuscul qui pu capricho
Quando ela passou pru eu
Minhas venta se acendeu
Cum o chero vindo dos bicho.

O exemplo da poesia de cordel pode também ser tomado como representante do segundo tipo: o **Poema Escrito Subordinado ao Oral**. Neste os poemas são parte de culturas dotadas de escrita, mas o poeta subverte a norma culta do idioma em função de uma opção estética para sua escrita. É assim por exemplo o poema “Mãos”²¹, de João Prado, do qual reproduzo apenas alguns trecho selecionados, dada a sua extensão:

Falá desses cinco dedo
qui num têm valô nem nada,
isso é, num têm valô
pruque é mão calejada
do negro que já passô.
E nessa sociedade
adonde impera a mardade
e a farsidade chegô
só tem valô quem tem nome
quem tem um curso de fome
vale é nada sim sinhô.
(...)
Mas essas mão, seu dotô,
que as vez pede uma esmola
pra aos tranco eu podê vivê,
já tocô munta sanfona
pra gente “grande” dançá,
já revorveu munta terra
pras coisa boa prantá,
pro seu dotô na cidade
de ané no dedo comprá.
(...)
Foro essas mão, seu dotô,
que prantô munto café,
que limpô, coieiu, torrô,

²¹ PRADO, João. *Janela de sol*. Rio de Janeiro: Editora do Poeta, 1996, p. 69-72.

e hoje pra nada presta
 Preto véio vale nada
 pois o seu tempo passô,
 e preto véio cansado
 num tem patrão nem valô.
 (...)

 Pruque é bom, seu dotô,
 sem nome,
 o cabra caí de fome
 sem um pedaço de pão.
 Pode inté morrê na estrada,
 porém morrê como home,
 com as mão feia, calejada
 com as mão cansada da vida,
 com as mão vazia, sem nada
 esmolejando um tostão.
 Mas dotô,
 com Deus no peito e na alma
 e um pouco de Deus nas mão.

Neste poema há visíveis traços de oralidade traduzidos graficamente. É possível encontrar a supressão de fonemas em finais de palavras (*falá, caí, valô, morrê, dotô*), a falta de concordância (*essas mão*), o deslocamento de fonemas (*pruque*) além de muitos outros fenômenos que reproduzem a fala de um grupo étnico-social específico ocupante do papel de eu lírico do poema.

A opção por estes vocábulos no poema em questão é a expressão de um conceito cultural bem arraigado em nossa sociedade a respeito do grupo étnico em foco no poema.

E finalmente chega-se ao tipo mais abrangente: o já mencionado **Poema Oralizável** que pode ser qualquer texto poético escrito que se preste à oralização. Pode ser escrito tanto em norma culta quanto em registro coloquial; clássico (no sentido de canônico) ou contemporâneo; longo ou curto; de forma fixa ou em versos livres. Não importa: a grosso modo pode-se dizer que toda a produção poética encontra-se nesta categoria.

A dimensão oral intrínseca à poesia torna esta categoria a de maior abrangência, de vez que abarca toda a produção poética escrita existente. Torna-se de fundamental importância entendermos que o Poema Oralizável é a base mesmo de nossa cultura poética por representar o resultado da tensão oral/escrito/oral, tensão esta que, como já foi dito, ressalta a riqueza da linguagem poética, não representando perda ou fraqueza, mas sim ganho para todos aqueles que se debruçam sobre a poesia de qualquer período e de qualquer nação. Da mesma forma que a escrita não exclui a oralidade da poesia esta oralização não prescinde da escrita: são duas faces complementares ou, melhor dizendo, são os dois pontos de apoio, os dois remos da poesia.

É este Poema Oralizável, ou esta oralização do poema, que nos leva à idéia de *performance*, fazendo-se necessária a definição do tipo de *performance* a ser abordada a fim

de não confundi-la com a valorização da apresentação, do espetáculo e não é essa a intenção deste trabalho. Não. O que se pretende abordar é o que será chamado de *performance da voz*.

Antes, porém, de arriscar uma definição da *performance* da voz, é necessário trilhar um caminho que vise estabelecer parâmetros, pontos de vista, para que a exposição se desenvolva sobre bases sólidas, muito embora a matéria aqui tratada esteja longe de possuir um caráter imutável, cristalizado ou por demais normatizado.

2 – ORALIDADE E PERFORMANCE POÉTICA

Como ponto de partida para nossa discussão, é necessário estabelecer exatamente o terreno sobre o qual estamos pisando. Para tanto, vamos definir nosso objeto de estudo. Ao contrário do que se pode pensar, oralidade poética e *performance* poética não constituem sinônimos, embora todo poema oral se constitua por meio de um ato de *performance*. Aquela é característica constituinte do fazer poético; esta é meio de transmissão e de apreciação dessa oralidade.

A oralidade poética pode ser historicamente observada ao voltarmos nosso olhar para a chamada Idade Média quando, de acordo com os estudos de Paul Zumthor, podemos detectar três tipos de oralidade correspondentes a três situações de cultura²²:

1. **Oralidade primária e imediata**, não comporta nenhum contato com a escrita; encontrada apenas em sociedades desprovidas de qualquer sistema de simbolização gráfica ou em grupos isolados e ágrafos.
2. **Oralidade mista**, na qual a influência do escrito é externa, parcial, atrasada; “procede da existência de uma cultura ‘escrita’ (no sentido de ‘possuidora de uma escritura’)”, sendo esta escritura de caráter secundário nas manifestações ‘literárias’.
3. **Oralidade segunda**, recomposta com base na escrita em um meio social no qual esta esgota os valores da voz no uso e no imaginário; procede de uma “cultura ‘letrada’ (na qual toda expressão é marcada mais ou menos pela presença da escrita)”.

Vale ressaltar que tal divisão não obedece a nenhuma ordem cronológica, sendo a *oralidade primária* facilmente observável em vários fragmentos de poemas e sermões do século XIII, fragmentos esses “talvez recolhidos por amantes do pitoresco” (Zumthor, 1993: 18). E Zumthor ainda assevera que “Entre os séculos VI e XVI, prevaleceu uma situação de oralidade mista ou segunda conforme as épocas, as regiões, as classes sociais, quando não aos indivíduos” (1993: 18-9).

Ainda segundo os estudos de Zumthor, todo texto poético possui uma história composta por cinco operações:

1. a produção;
2. a comunicação;
3. a recepção;
4. a conservação e

²² ZUMTHOR, Paul. Op. Cit. 1993, p. 18.

5. a repetição.

Embora Zumthor não ofereça maiores explicações a respeito destas cinco operações, talvez por julgá-las auto-explicativas, detenhamo-nos aqui em tentar aprofundá-las para melhor entendimento da matéria da qual estamos tratando.

Por **produção** entenda-se o momento mesmo em que um texto é criado; esse momento tem ainda um duplo caráter: de um lado pode ser o histórico de sua criação que irá inevitavelmente torná-lo parte de um contexto maior, e que para fins didáticos fica classificado como parte de uma escola literária, neste sentido sendo detentor de toda uma influência do meio e da época em que o texto foi produzido. Por outro lado o momento de produção tem ainda um caráter individual, único e pessoal. É aquele instante individual em que um homem se encontra diante de uma necessidade ou de um impulso criativos com suas experiências particulares, sua visão de mundo que, embora influenciada pelo meio e pela época em que vive, não é idêntico ao de nenhum outro indivíduo, sua subjetividade.

Após a produção há a necessidade de transmitir este texto para que ele passe a existir de fato; é então que ocorre a **comunicação**, que se dá por via oral-auditiva (no caso da *performance*) ou visualmente (no caso da escrita). A comunicação de um texto pode ser entendida quer como o ato de escrevê-lo quer como o de recitá-lo.

Após a transmissão do texto dá-se que ele é recebido pelo público. Sua **recepção** se dará pelo ato de leitura ou pela audiência de sua leitura (*performance*); esta recepção é geradora direta de sua **conservação**, i.e., o texto é preservado do esquecimento graças à sua impressão no papel ou sua apreensão na memória (um caso aliás muito comum na idade média).

E finalmente chegamos à **repetição** do texto poético, que de certa forma é resultante de sua conservação. Poderíamos hoje chamar esta última operação de **reprodução**, uma reprodução alcançada por diversos meios (impressos, sonoros, etc.).

Em um texto poético, que visa a ser transmitido a um público em toda sociedade que conhece a escrita, cada uma dessas operações “realiza-se seja por via sensorial, oral-auditiva, seja por uma inscrição oferecida à percepção visual, seja – mais raramente – por esses dois procedimentos conjuntamente” (1993: 19).

Um texto poético, qualquer que seja, segue essa história apontada por Zumthor, e que nós podemos ainda denominar *trajetória*, passível de ser mapeada, apesar das inegáveis dificuldades em se tratando do momento exato de sua produção, se a entendemos não apenas com o sentido de momento histórico, mas de momento individual e único. Já a comunicação será de mais fácil mapeamento, observável quer pelos registros históricos a respeito deste tipo

de comunicação quer pelo registro da comunicação em si, como acontece quando da gravação nos *mídia*.

Há um trecho do texto de Zumthor que merece atenção; nele o pesquisador assevera que “Quando a *comunicação* e a *recepção* (assim como, de maneira excepcional, a produção) coincidem no tempo, temos uma situação de performance.” (1993:19). É fácil compreender a comunicação e a recepção de um texto ocorrendo conjuntamente, pois isto tem feito parte de toda a nossa tradição cultural, sempre que um texto foi transmitido a um público por qualquer que tenha sido a via (visual ou auditiva) teve-se um momento de concomitância entre a comunicação e a recepção.

Mas e quanto à produção de um texto ocorrendo em conjunto com a comunicação e a recepção? Que elementos teríamos para fundamentar essa idéia afora as ocorridas no teatro de improviso (que nem sempre é tão de improviso assim)?

O *performer* italiano Enzo Minarelli, em interessante ensaio a respeito da chamada **poesia sonora**, dá-nos relevante contribuição para este assunto²³.

Segundo o argumento de Minarelli há dois tipos de poesia: poesia fonética ou letrista e a poesia sonora. A primeira é aquela que se fundamenta em um texto escrito para ser vocalizada, como, aliás, é muito comum na nossa história cultural, tendo-se como exemplo os saraus poéticos que sempre foram realizados em diversas nações ao longo dos séculos. Esta poesia é fundamentalmente atrelada à existência de um texto escrito, como o “Canto XLV” lido por Ezra Pound, mesmo quando o *performer* diz o poema de memória e foi denominada no presente trabalho como “oralizável”.

Por seu turno, a poesia sonora é aquela criada única e exclusivamente com o suporte vocal, i.e., não possui nenhum suporte escrito, não há um ‘texto’ da maneira como geralmente o concebemos (como apreensão de caracteres grafados), mas há efetivamente um **texto** no sentido de uma criação estética que tem como material a linguagem embora esta apareça aqui apenas em seu caráter sonoro.

Muitas vezes a poesia sonora é produzida no momento mesmo de sua *performance* e o poeta sonoro vale-se em grande medida “do *nonsense*, dos *clicks* da boca e do rosto dos contrastes tímbricos” (2005: 186), como o “Poema epistaltico” do italiano Mimmo Rotella ou as criações improvisadas pelos repentistas.

²³ MINARELLI, Enzo. “A voz instrumento de criação: dos futuristas à poesia sonora”. Trad. de Aurora F. Bernardini. In: *Sibila*. São Paulo: Ateliê. Nº 8-9, set. 2005, p. 178-216.

A poesia sonora, portanto, é a fiel representante daquele momento excepcional em que a produção, a comunicação e a recepção de um texto ocorrem simultaneamente diante dos olhos e ouvidos do público ao qual se destina.

Portanto, de um lado tem-se a **Poesia Oral**, aquela que é feita visando a *récita*, a *performance*, de outro tem-se a **Poesia Oralizada** que pode ser apreciada mediante a *performance* poética, e de outro ainda a **Poesia Sonora**, feita diretamente com os recursos da voz e que pode ser inclusa como parte das duas primeiras. A tipologia apresentada anteriormente para os tipos de poema (Oral, Escrito Subordinado ao Oral e Oralizável) refere-se aos objetos de arte encontrados nestes três tipos de poesia, não sendo nunca demais lembrar que a poesia é um conceito que permeia objetos de arte da palavra dentre os quais se encontram os poemas que são objetos de arte da palavra em verso.

No entanto a poesia sonora pode ser vista como uma das herdeiras de toda uma história do que se convencionou chamar hoje de *performance*; história cujo esboço será traçado a seguir.

3 – PERFORMANCE: UMA BREVE HISTÓRIA

O termo *performance* é comumente utilizado para designar o uso do corpo humano em uma atividade qualquer que o deixe em evidência, sendo possível acompanhar sua evolução através dos tempos em diversos tipos de discurso, do ritualístico ao artístico. Jorge Glusberg salienta que muitos estudiosos remontam a origem da *performance* “aos rituais tribais, passando pelos mistérios medievais e chegando aos espetáculos organizados por Leonardo da Vinci do século XV, e Giovanni Bernini duzentos anos mais tarde.” (1987: 12). O livro de Glusberg, *A Arte da Performance*²⁴, será nossa fonte principal para traçarmos um histórico deste gênero de expressão, no século XX.

Antes, no entanto, de trilhar os caminhos da *performance* entendida como arte fundamentalmente ligada ao século XX, convém lançar um olhar para os gêneros de manifestações da poesia falada ao longo de nossa história, manifestações estas que de certa forma compõem também uma história da *performance*.

Desde a antiguidade clássica há notícias de homens cuja função social era a apresentação oral de poemas e narrativas épicas. Eles foram conhecidos por diversos nomes: mimos, bardos, trovadores errantes, menestréis, poetas-cavaleiros, etc. Sempre se encontram referências a formas poéticas que eram divulgadas oralmente, muitas vezes por pessoas pagas para a récita e que por isso eram tidas como uma classe inferior de artistas da palavra.

Muitos textos medievais contêm aquilo que Zumthor chama “índices de oralidade”, entendidos por ele como elementos escritos que remetam à uma oralidade latente do texto como “as alusões que fazem certos poemas alemães do século XIII a um acompanhamento instrumental” (1993: 39), e não seria demais lembrar que várias das produções poéticas de então levam o título de ‘canção’.

Conforme já foi dito na introdução do presente trabalho, a disseminação da escrita, a transformação da poesia em *cosa mentale*, acarretou um recalque das manifestações orais/vocais da mesma, o que não significa que esta vocalização tenha sido banida por completo.

No século XIX, o Brasil foi invadido pelos ‘saraus’, reuniões sociais nas quais se encontravam poetas ávidos para exhibir sua arte; os saraus, também chamados ‘salões’,

²⁴ GLUSBER, Jorge. *A arte da performance* (The Art of Performance). Trad. de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 1987.

“Chegaram como tradição importada pela família real, em 1808, e imediatamente ganharam terreno no Rio de Janeiro” (Scavone, 2005: 38)²⁵.

Sua repercussão foi tão importante para a vida literária no Brasil que lançou as bases para uma série de inovações, à época, no campo do que hoje chamaríamos de *performance* e que permanecem como recursos passíveis de serem utilizados nas *performances* modernas, como por exemplo o **recitativo** e o **bestialógico**²⁶. O primeiro se caracterizando pelo acompanhamento musical para a oralização do poema, sendo que muitas vezes este acompanhamento era composto visando um poema específico; o segundo uma poesia humorística romântica formada por “versos sonoros, bem apropriados à declamação, mas que nada significavam” (Machado, 2001: 146).

Por serem representantes da cultura burguesa, os saraus começam a perder sua posição prestigiada na sociedade a partir de fins do século XIX, coincidindo com a República e o questionamento do papel social do artista, passando a refletir as mudanças ideológicas pelas quais o Brasil e o mundo vinham sendo agitadas até que

A partir dos anos 40, a dinâmica da “elite culta” mudou e os ricos saraus foram escasseando. A organização desse tipo de eventos mudou de mãos e coube aos intelectuais universitários realizá-los – em bares, porões, praças, teatros, geralmente cenários underground esfumaçados e com convidados com o copo cheio de bebida. [...] Os movimentos da contracultura dos anos 50 e 60 buscaram esse mesmo ambiente, e os poetas tentaram seguir o exemplo sem ser notados pela ditadura militar, até o final da década de 70. (Scavone, 2005: 58)

O que poderia ser encarado como o fim era apenas um passo a mais no desenvolvimento da arte da *performance*.

O grande desenvolvimento da *performance* enquanto gênero de arte, no entanto, está diretamente ligado às suas relações com o Futurismo²⁷, o Dadaísmo, o Surrealismo e a Bauhaus, portanto no início do século XX, ainda segundo Glusberg.

Tais manifestações são classificadas por ele como *protoperformances*, sobre as quais salienta que “geralmente nasciam de exercícios de improvisação ou de ações espontâneas. Mas havia, ao mesmo tempo, uma incorporação das técnicas do teatro, da mímica, da dança, da fotografia, da música e do cinema (...)” (1987: 12).

Se nos focarmos na (pré-)história da *performance* no século XX seremos remetidos ao final do século anterior, quando da estréia, em Paris, de *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, na noite de 10 de dezembro de 1896, espetáculo teatral que

demoliu os frágeis pressupostos dramáticos de sua época, atacando as convenções sociais e valendo-se das palavras para criar um clima onírico e delirante. Mais que isso, sua peça

²⁵ SCAVONE, Miriam. “Os saraus estão de volta”. *Revista EntreLivros*. São Paulo: Duetto, 2, jun. 2005, p. 56-8.

²⁶ MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

²⁷ Note-se que Marinetti era um excelente *performer* e que o já citado Minarelli aponta-o como um dos precursores da poesia sonora.

apresentou soluções novas para a cena, particularmente para a forma de atuação no que tange à entonação de voz e o uso de figurinos. (1987: 13).

Seguindo uma linha do tempo que vise a uma história da *performance* passamos pelas Noites Futuristas (*Seratas*), cujas primeiras manifestações remontam a 1910, onze meses após a publicação do Manifesto de Marinetti. As *Seratas* ficaram famosas, na Itália, pois geralmente degeneravam em brigas e prisões. “Suas apresentações incluíam recitais poéticos, *performances* musicais, leituras de manifestos, dança e representação de peças teatrais” (1987: 13).

Pode-se incluir no campo da *performance* as manifestações do Dadá, chamadas por Glusberg de “turbulentas e agressivas”, iniciadas em 14 de julho de 1916.

Há diversas outras manifestações que podem ser tomadas como precursoras da *performance* em si cujo detalhamento talvez nos afaste em demasia de nosso objeto e objetivo. Bastará, portanto, dizer que às *protoperformances* de Futuristas e Dadaístas sucedem-se também as dos Surrealistas. Estas por sua vez abrem caminho para a *action painting* de Pollock (1912-56) bem como para a *assemblage* (encaixe) e o *collage*.

Posteriormente temos o surgimento ainda primário dos *environments*, que Allan Kaprow definirá como “representações espaciais de uma atitude plástica multiforme” (Glusberg, 1987: 31) e também da *live art*; que seria “o que falta ao *environment* de alguns artistas”, segundo Glusberg.

Os *environments* geram ainda o surgimento de uma outra manifestação protoperformática, segundo Kaprow, aqui citado por Glusberg:

Em determinado momento começaram os meus problemas com o espaço das galerias. Pensei quanto seria melhor poder sair delas e flutuar e que o *environment* continuasse durante o resto dos meus dias. Tentei destruir a noção de espaço limitado com mais sons do que nunca, tocados continuamente. Mas isto não foi uma solução, apenas aumentou o desacordo entre minha obra e o espaço.

Ao mesmo tempo percebi que cada visitante do *environment* fazia parte dele. Eu, na verdade, não tinha pensado nisso antes. Dei-lhes oportunidade, então, tais como: mover coisas, apertar botões.

Progressivamente, durante 1957 e 1958, isso me sugeriu a necessidade de dar mais responsabilidade ao espectador e continuei a oferecer-lhes cada vez mais, até chegar ao *happening*. (1987: 32)

O *happening*, caracterizado pelo uso da improvisação e pela participação do espectador, é um dos predecessores diretos da arte da *performance*. Esta, por sua vez, terá seu possível marco inicial assim narrado por Glusberg:

Em uma manhã de 1962, em Nice, cidade onde havia nascido trinta e quatro anos antes, Yves Klein realizou um de seus trabalhos mais conhecidos: *Salto no Vazio*. Ele mesmo – fotografado no instante que saltava para a rua, de um edifício – era o protagonista de sua obra, e, nesse sentido, a obra em si.

Talvez tenha sido esta experiência de Klein (...) a iniciação do que se tem denominado arte da *performance*. (1987: 11).

Vale aqui citar também a difusão da chamada *body art*, espécie de “parente” da *performance* que tem em comum com esta o fato de utilizar o corpo como objeto da

manifestação artística, mas com a diferença notória de utilizá-lo como suporte ou meio para sua expressão, chegando mesmo a apelar para o sadomasoquismo e a automutilação. Pode-se dizer que a *body art* se dilui na *performance*, sendo esta um gênero mais amplo. Ou simplifica-se a questão dizendo-se que toda *body art* é uma *performance*, mas nem toda *performance* será uma *body art*.

Mas o que constitui fundamentalmente a *performance*? A melhor resposta dada por Glusberg é que “*a priori*, (...) essa palavra inevitavelmente tem duas conotações: a de uma presença física e a de um espetáculo, no sentido de algo para ser visto (*spectaculum*)” (1987: 43). Portanto o estatuto fundamental da *performance* estabelece que ela existe para ser vista e durante essa existência todos os fatores contribuem e se mostram de maneira completa, tornando uma *performance* um espetáculo visual, sonoro e sensorial inigualável tanto para o *performer* quanto para o espectador, ou conforme diz Paul Zumthor “Na situação performancial, a presença do ouvinte e do intérprete é presença plena, carregada de poderes sensoriais, simultaneamente em vigília (2000: 80)”.

Apesar da *performance* ter como veículo principal de expressão o corpo, há que se ressaltar também outros elementos que contribuem para sua característica de espetacularidade, sendo um deles o *espaço* no qual a *performance* se realiza. Zumthor, citando artigo de Josette Féral, esclarece que “o corpo do ator não é o elemento único, nem mesmo o critério absoluto de ‘teatralidade’; o que mais conta é o reconhecimento de um espaço de ficção” (2000: 47).

Segundo as considerações dos dois estudiosos (Zumthor e Féral), existe uma diferença fundamental entre teatralidade e espetacularidade. A teatralidade se enquadra no terreno do espaço ficcional assim reconhecido e a espetacularidade na *performance* realizada em tal espaço. Eu explico com um exemplo parafraseado de Féral.

Quando um espectador entra em uma sala teatral e vê os objetos de cena já no palco, percebe que o ambiente foi devidamente preparado para receber um espetáculo; no entanto, tal espetáculo só se realiza no momento em que o ator entra em cena. Ou seja, o espectador percebeu a **teatralidade** ANTES que a **espetacularidade** começasse.

Pode-se ir ainda mais além, e desta vez citando uma experiência própria. Em uma das apresentações do grupo teatral que dirijo, havia um senhor muito idoso na platéia apresentando claros sinais de senilidade. Antes do início da peça e durante os 10 minutos iniciais desta, este senhor falava alto, resmungava, perguntava as coisas mais absurdas para os outros espectadores, provocando uma verdadeira balbúrdia no teatro. Acontece que este pobre ‘velho caduco’, como uma pessoa o chamou, era EU devidamente maquiado. Para o público a espetacularidade daquele personagem só começou no momento em que ele subiu ao palco;

para os componentes do grupo teatral, no entanto, tal espetacularidade começara ANTES da peça.

Portanto a teatralidade e a espetacularidade se relacionam com o conhecimento de um algo que passa a ser visto com um olhar diferente do olhar cotidiano. Nas palavras de Féral citadas por Zumthor “A situação performancial aparece então como uma operação cognitiva, e eu diria mais precisamente fantasmática. Ela é um ato performativo daquele que contempla e daquele que desempenha” (2000: 49).

A teatralidade é, portanto, o reconhecimento de um espaço de ficção enquanto que a espetacularidade é resultante das manifestações físicas neste mesmo espaço. O traço comum entre ambas é que o espectador necessita identificar a teatralidade do espaço de ficção e a espetacularidade daquilo que é nele realizado. No caso da *performance*

A condição necessária à emergência de uma teatralidade performancial é a identificação, pelo espectador-ouvinte, de um outro espaço; a percepção de uma alteridade espacial marcando o texto. Isto implica alguma ruptura com o “real” ambiente, uma fissura pela qual, justamente, se introduz essa alteridade. (Zumthor, 2000: 49)

Performance é (re)conhecimento.

4 – PERFORMANCE POÉTICA E PERFORMANCE DA VOZ

Ao pensar em *performance* aplicando seu conceito fundamental aos estudos literários, está-se pisando em terreno por demais incerto, embora não exatamente inexplorado.

A *performance* que buscamos entender e aplicar aos estudos poéticos possui sentido amplo, como já se viu na definição dada por Glusberg e que repetimos aqui: “essa palavra inevitavelmente tem duas conotações: a de uma presença física e a de um espetáculo, no sentido de algo para ser visto (*spectaculum*)” (1987: 43).

A *performance* que se busca definir no presente trabalho é a chamada *performance poética* cuja idéia básica pode-se tomar em dois sentidos.

Primeiro como sendo a capacidade de representação artística que se dá por meio da escrita de um texto poético, seja ele em prosa ou em verso; neste sentido o autor capaz de escrever poesia é alguém que realiza uma *performance*. Tal sentido é atraente ao estudo, mas desinteressante para nossa proposta de trabalho.

Segundo, como sendo a oralização de um texto escrito, i.e., a vocalização da poesia por alguém que se proponha a fazê-lo²⁸. É nesse sentido que se utilizará a expressão *performance* poética ao longo de todo o presente texto.

Seguindo a linha de raciocínio traçada por Paul Zumthor, podemos concluir que a *performance* poética apresenta-se como resultante dos seguintes fatores²⁹:

- I. **O texto escrito**, ponto de partida para a *performance* embora não seja o ponto de partida de um poema; aplicando sua definição ao processo que envolve a literatura de cordel (do oral ao impresso e deste para a oralização) compreenderemos que a *performance* de um poema remete-o ao impulso oral original, se tomarmos o texto escrito como a apreensão em caracteres reconhecíveis do impulso oral gerador de um poema.
- II. **O espetáculo ou jogo**, que pode ser a *performance* de cada poema ou a *performance* tomada por ela mesma.
- III. **O performer**; lembremos sempre que, na poesia oralizada, a voz emana de um corpo vivo, de um ser que pulsa.

²⁸ No caso da poesia dramática temos um trabalho que se liga muito mais à idéia de ator que de *performer*. Sem aprofundar demais o assunto, ressalte-se que todo ator em atividade executa uma *performance* que, embora específica, possui as características básicas da *performance*: a presença do corpo e a emanação da voz em fala.

²⁹ ZUMTHOR, Paul. Op. Cit. 2000.

IV. **O contexto**; cada momento de *performance* é essencial para sua recepção, um mesmo poema dito em contextos diferentes provoca diferentes efeitos estéticos nos seus ouvintes.

Parafraseando Zumthor pode-se dizer que não há uma regra para a *performance* poética, pois ela é a própria regra. Uma regra (ou forma) não-fixa nem estável, mutável, sempre renovada a cada vez que se manifesta, ou nas palavras de Zumthor “Cada *performance* nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em *performance*, mas a cada *performance* ela se transmuda³⁰”.

Esta forma pode ser analisada e decomposta, desconstruída seguindo as regras clássicas de análise literária formal; no entanto, neste processo de desconstrução a existência da forma é negada, uma vez que só existe na *performance* em si.

Vale ressaltar que a *performance* poética guarda ao menos um traço em comum com a leitura silenciosa: do ponto de vista do receptor ambas são percebidas em nível puramente visual e mudo. A leitura nos proporciona um “desejar” apenas saciado na *performance* pois esta é o modo vivo da comunicação poética que se opera plenamente apenas com o suporte performativo.

Neste sentido, a *performance* poética possui como principal veículo a voz de quem fala e a autoridade que esta voz confere ao poeta ou ao intérprete. Nas palavras de Zumthor:

quando um poeta ou seu intérprete canta ou recita (seja o texto improvisado, seja memorizado), sua voz, por si só, lhe confere autoridade. O prestígio da tradição, certamente, contribui para valorizá-lo; mas o que o integra nessa tradição é a ação da voz. (1993: 19)

Mas o que é essa *autoridade da voz*? Como poderemos entender essa autoridade? E em que ponto ela se manifesta plenamente? Antes de arriscar uma resposta a estes questionamentos pensemos a respeito de três vocábulos fundamentais: obra, texto e poema. Veja-se a definição de Zumthor para cada um deles:

– *obra*: o que é poeticamente comunicado, aqui e agora – texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais; o termo compreende a totalidade dos fatores da *performance*;

– *texto*: seqüência lingüística que tende ao fechamento, e tal que o sentido global não é redutível à soma dos efeitos de sentidos particulares produzidos por seus sucessivos componentes.

(...)

– *poema*: o texto (...) da *obra*, sem consideração aos outros fatores da *performance*. (1993: 220)

Portanto podemos entender que um poema só se torna *obra* (no sentido de conjunto acabado) quando a voz lhe empresta sua autoridade e lhe devolve sua intenção original. Mas não qualquer voz, Zumthor preconiza a existência de uma voz *poética*, possuidora de uma “função coesiva e estabilizante” que devolve às palavras sua verdadeira personalidade.

³⁰ Op. Cit. P. 38-9.

As vozes cotidianas dispersam as palavras no leito do tempo, ali esmigalham o real; a voz poética os reúne num instante único – o da *performance* –, tão cedo desvanecido que se cala; ao menos, produz-se essa maravilha de uma presença fugidia mas total. (1993: 139)

A voz poética confere à poesia um caráter extratemporal, ao mesmo tempo passageiro e eterno. Sendo a *performance* um momento finito, que tem um tempo para começar, desenvolver-se e findar, é também capaz de manter-se duradoura graças ao efeito que promove no ouvinte e no próprio texto.

A autoridade da voz é, enfim, a capacidade que esta voz possui de acabar, completar um poema manifestando-se no ato de *performance*, sempre se renovando e sempre se mantendo. Esta autoridade é ao mesmo tempo constituída e constituinte da união entre a permanência do texto e a movência da obra.

Tanto a idéia de *performance* poética quanto a de autoridade da voz levam-nos ao conceito de *performance* da voz, e pode-se mesmo afirmar que constituem sinônimos. Esta *performance* da voz interessa-nos sobremaneira, principalmente por ser ela de observação relativamente comum.

Em um primeiro nível poder-se-ia dizer que a *performance* da voz é aquela cujo ponto de partida é única e exclusivamente a voz de quem lê o poema. Neste sentido estariam inclusos o sotaque, o ritmo, as pausas, os *clicks* e quaisquer outros efeitos que um *performer* possa extrair apenas de seus recursos vocais. Neste primeiro nível de entendimento da *performance* da voz encontram-se, por exemplo, as canções que utilizam trechos de versos, os *rap's* e os CD's de poesia (estes últimos serão objeto de considerações posteriores). Este modo de entender e definir a *performance* da voz não é errado, entretanto é uma definição incompleta por não levar em conta outros elementos intrínsecos à *performance* poética.

Aprofundando um pouco a questão chega-se a um outro nível no qual se considera a *performance* da voz como resultante de um *ato de fala poético* completo e complexo. Não se deve confundir o ato de fala poético, cujo objetivo é estético, com o ato de fala lingüístico, que objetiva a comunicação.

A completude e complexidade do ato de fala poético, com vistas à *performance*, devem-se aos elementos que podem envolver-se no momento da mesma, a saber: postura corporal, gestual, caracterização, música de fundo, só para ficar nos mais comuns³¹ e que formam os sentidos de teatralidade e espetacularidade mencionados anteriormente. É importante frisar que esses aspectos devem estar subordinados à voz, para assim serem elementos constitutivos de sua *performance*. O ato de fala poético cria uma situação propícia

³¹ Como a definição de cada elemento se afastaria do tema do presente capítulo, não iremos nos prolongar neles, optando momentaneamente apenas por sua citação e a eles retornando nos Capítulos II e III.

à *performance* da voz. Temos uma verdadeira *performance* da voz quando todos os elementos envolvidos na sua leitura estão subordinados à maneira como se dá a vocalização do texto escrito, embora esta vocalização também possa subordinar-se aos elementos da leitura de acordo com a proposta de cada *performance*, o que será visto mais adiante.

Alguns estudiosos poderiam contrapor-se à idéia de ligar a poesia à *performance* por temer uma teatralização do texto literário. Tal temor não encontra fundamento quando observadas as palavras de um dos grandes estudiosos da poesia vocal (i.e., oralizada, dita em voz alta), o já mencionado Paul Zumthor: “O termo e a idéia de *performance* tendem (...) a cobrir toda uma espécie de teatralidade: aí está um sinal. Toda ‘literatura’ não é fundamentalmente teatro?” (2000: 22).

Ao pensar na delicada questão da *performance* vocal é inevitável que nos perguntemos que tipo de *performance* seria ideal para um poema, i.e., o que se espera de um *performer* no momento da récita. Sem procurar estabelecer ‘dogmas’ ou regras, pensemos a respeito do que um ouvinte de poesia espera do *performer*.

Zumthor fala do ato de leitura como um momento particular de recepção formado por disposições fisiológicas, psíquicas e exigências de ambiente, chegando mesmo a afirmar que “A posição de seu corpo no ato da leitura é determinada, em grande medida pela pesquisa de uma capacidade máxima de percepção” (2000: 38). O leitor prepara-se de maneira única para cada leitura e para cada gênero de texto que se vai ler e é sempre afetado por esta leitura, portanto,

Você pode ler não importa o que, em que posição, e os ritmos sanguíneos são afetados. É verdade que mal conceberíamos que, lendo em seu quarto, você se ponha a dançar e, no entanto, a dança é o resultado natural da audição poética! Tal é, sem dúvida, a razão pela qual os editores literários tomam geralmente a precaução de imprimir na capa de seus produtos o gênero ao qual pertencem: de modo a permitir ao cliente preparar-se para o modo particular de leitura que ele requer! (2000: 38)

Se a simples leitura de um texto nos afeta de tal maneira, o que dizer de uma representação viva? Tocarei apenas de leve a questão neste momento, deixando o aprofundamento sobre a mesma para o capítulo em que será analisado o material empírico de *performances* por mim assistidas.

Quem vai ao teatro prepara-se para o gênero de peça a que irá assistir, predispondo-se, portanto, à recepção de seu conteúdo: a emoção para um drama, jovialidade para a comédia, etc. Quando se é informado de que irá acontecer um recital poético fica mais difícil tal preparação pela própria natureza da poesia, que não tem compromisso com regras ou fundamentos, que pode tanto nos levar às lágrimas quanto ao riso com o mesmo poema. Esta é a principal característica que o ouvinte de poesia espera: o inusitado, o inesperado. O que o público espera em um recital de poesia é muitas vezes o contrário do que a poesia tem a

oferecer. Há ainda entre o público leigo a idéia que liga a expressão ‘poesia’ ao sentimento do amor e eis então a grande surpresa de muitos expectadores quando se descobrem diante de poesias que falam de diversos outros temas para os quais eles não se prepararam.

Não se deve entender esse inusitado como impossibilidade de preparação do espectador para o texto a que irá assistir, mas como sendo algo que não poderia ser reproduzido independente do *performer*. Eu explico com um exemplo.

Tomemos “Monólogo nas Trevas”, trecho de *Primeiro Fausto*³², de Fernando Pessoa.

De qualquer modo todo escuridão
Eu sou supremo. Sou o Cristo negro.
O que não crê, nem ama — o que só sabe
O mistério tornado carne.

Há um orgulho atro que me diz
Que Sou Deus inconsciencando-me
Para humano; sou mais real que o mundo;
Por isso odeio-lhe a existência enorme,
O seu amontoar de cousas vistas.
Como um santo detesta
Odeio o mundo, porque o que eu sou
E me não sei sentir que sou, conhece-o
Por não real e não ali.
Por isso odeio-o —
Seja eu o destruidor! Seja eu Deus ira!

(...)

Sou a Consciência em ódio ao inconsciente,
Sou um símbolo encarnado em dor e ódio,
Pedaço d’alma de possível Deus
Arremessado para o mundo
Com a saudade (pávida) da pátria...
.....
Ó sistema mentido do universo,
Estrelas-nadas, sóis irreais,
Oh, com que ódio carnal e estonteante
Meu ser de desterrado vos odeia.
Eu sou o Inferno, Sou o Cristo negro
Pregado na cruz ígnea de mim mesmo.
Sou o saber que ignora;

Sou a insânia da dor e do pensar

Haveria diferença na recepção deste se ele fosse oralizado ora por um *performer* branco ora por um negro? É de se supor que o *performer* negro alcançaria um efeito maior sobre o público do que o branco, ainda que sua leitura fosse “idêntica” à daquele. Afinal, quando o eu lírico personificado pelo *performer* brada “Sou o Cristo Negro”, “Odeio o mundo”, “Seja eu o Deus ira”, provoca o estranhamento por parte dos ouvintes portadores de uma tradição cultural que retrata um Cristo caucasiano carregado de amor e ternura. Um *performer* branco não atinge o mesmo estranhamento que um negro por centrar tal estranhamento apenas no texto, tentando deixar de lado o físico; entretanto aprendemos com

³² PESSOA, Fernando. *Primeiro Fausto*. Organização e notas por Duílio Colombini. 2ª ed. São Paulo: Iluminuras, 1996, p. 56 e 71.

Zumthor que a *performance*, ainda quando captada apenas pelo áudio sem a imagem, parte da premissa da existência de um corpo vivo, é emanção deste e a este remete o imaginário do ouvinte.

O ouvinte, portanto, começa a se preparar para ouvir o poema tomando por parâmetros todas as informações (ainda que poucas) que terá sobre a *performance* a seguir, como por exemplo o título do poema, o autor e finalmente o *performer*. Se ele sabe que irá ouvir um poema de Fernando Pessoa é de supor-se que nele se encontram fragmentações da personalidade e questionamento da própria individualidade. Sabendo que o poema tem em seu título uma referência religiosa acompanhada de elemento causador de estranhamento o ouvinte imaginará que o mesmo não seguirá um padrão facilmente previsível³³.

Ainda tendo por base esse mesmo poema de Pessoa vamos estender nosso raciocínio um pouco além. Tomemos dois *performers* negros. Ambos se encaixam no biótipo do eu lírico do trecho citado quando este é tomado isoladamente; ambos são herdeiros da cultura ancestral que faria com que os ouvintes se identificassem com o poema por apresentarem a imagem necessária para gerar o estranhamento possivelmente criado por um Cristo Negro; ambos possuem boa dicção, capacidade dramática e fazem suas leituras de modo bem expressivo; um deles é homossexual.

Pergunta: a recepção dos ouvintes seria a mesma? Creio que não, pois se um Cristo Negro escrito já é causador de um estranhamento que se solidifica quando este Cristo é personificado, materializado, tornado presente pelo *performer* negro, qual não deverá ser o estranhamento causado por um Cristo Negro homossexual? A diferença de preparação dos ouvintes para a audição do poema fica evidente quando se toma por base a gravação deste poema na voz de Jorge Lafond³⁴; o simples fato de ser *dele* a voz que fala o poema, com todo o referencial que se forma na mente do espectador quando seu nome é indicado, já cria uma nova situação de recepção da *performance*. Lembre-se das palavras de Zumthor a respeito da poesia medieval cujo sentido e alcance social sofriam efeito direto da oralidade (2000: 14) e de que dentre os elementos performanciais não textuais destacam-se “a pessoa e o jogo do intérprete, o auditório, as circunstâncias, o ambiente cultural e, em profundidade, as relações intersubjetivas, as relações entre a representação e o vivido” (2000: 21).

E eis que voltamos à delicada questão da autoridade da voz. A voz concede autoridade ao *performer*, torna-o co-autor do texto. A voz não tem sexo, não tem cheiro, não tem cor, não

³³ E isso se dá muitas vezes em poesia, principalmente na poesia de Pessoa que sempre nos surpreende criando situações inusitadas como, por exemplo, o primeiro verso de “O Guardador de rebanhos”: *Eu nunca guardei rebanhos...*

³⁴ Disponível no site “Vozes Brasileiras”.

tem forma, não tem corpo. Mas tem autoridade e neste sentido a voz é sua própria forma, corpo, cheiro, sexo e cor. A voz É!

5 – DE CORPO E ALMA: DA PERFORMANCE AO ARREBATAMENTO

A poesia é uma das mais antigas formas de expressão artística, como se pode inferir das observações de Paul Zumthor a respeito de sua proximidade com o rito, o ritual, e ele ainda observa que

A maior parte das definições de performance põem ênfase na natureza do meio, oral e gestual. Seguindo Hymes, destaco a emergência, a reiterabilidade, o re-conhecimento, que englobo sob o termo *ritual*. A “poesia” (se entendemos por isto o que há de permanente no fenômeno que para nós tomou a forma de “literatura”) repousa, em última análise, em um fato de ritualização da linguagem. Daí uma convergência profunda entre performance e poesia, na medida em que ambas aspiram à qualidade de rito. (...) Entre um “ritual” no sentido religioso estrito e um poema oral poderíamos avançar, dizendo que a diferença é apenas de presença ou ausência do sagrado. (2000: 53)³⁵

Tal diferença, ainda segundo Zumthor, não é percebida pelos participantes de culturas orais vivas:

No caso do ritual propriamente dito, incontestavelmente, um discurso poético é pronunciado, mas esse discurso se dirige, talvez, por intermédio dos participantes do rito, aos poderes sagrados que regem a vida; no caso da poesia, o discurso se dirige à comunidade humana: diferença de finalidade, diferença de destinatário; mas não diferença da própria natureza discursiva. (2000: 54)

Na conferência “Teoria e jogo do Duende”³⁶, de 1933, o poeta e dramaturgo espanhol Federico García Lorca faz curiosa exposição sobre um dos atributos necessários ao artista: a presença daquilo que na Espanha é chamado de “duende”. Embora em seu texto original ele sempre se refira a três artes distintas – música, dança e poesia falada –, utilizarei seus argumentos enfocando quase que exclusivamente a terceira modalidade artística por ele apresentada, ou seja, a **poesia falada**. Digo *quase* exclusivamente, pois muitas vezes será necessário fazer referência às outras duas modalidades apontadas por Lorca, bem como a outras que foram por ele deixadas de lado.

O que seria esse duende de Lorca? Para começar ele utiliza uma definição de Goethe ao falar de Paganini dizendo que se trata de um “Poder misterioso que todos sentem e nenhum filósofo explica”.

Para Lorca, o duende seria uma verdadeira onda de energia que emana do artista no momento da récita, uma faculdade pessoal, que cada indivíduo possui em um nível determinado e que não pode ser ensinado, pois deve fazer parte inerente do *performer*, ou, falando de outra forma, cada artista deverá buscar em si o seu duende pessoal.

Em uma comparação deveras criativa, Lorca opõe a figura do duende às da musa e do anjo. Vejamos como ele as define:

³⁵ ZUMTHOR, Paul. Op. Cit. 2000.

³⁶ LORCA, Federico García. “Teoria e jogo do Duende” (Teoria y juego del Duende). In: _____. *Conferências*. trad. de Marcus Mota. Brasília: Editora Universidade de Brasília. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000, p. 109-26.

O **anjo** é aquele que guia, que protege, previne. Causa no homem o deslumbramento enquanto lhe derrama a graça divina. Graças a ele o homem pode realizar quaisquer obras sem o menor esforço.

A **musa**, já distante e quase esquecida pelos homens, dita e às vezes sopra a arte. “Os poetas de musa ouvem vozes e não sabem de onde elas vêm” (2000: 112). A musa despertaria aquela que muitas vezes é inimiga da poesia: a inteligência.

Já o **duende**, visto não como criatura perversa, é aquele que queima o sangue daqueles a quem habita, suga-lhes toda a energia e os aproxima da morte (no sentido espanhol de transcendência). Não tem a frieza ou a distância divinal do anjo ou da musa, mas sim o calor, a emoção que faz com que cada apresentação poética ganhe vida, vibração e arrebatamento. Repetindo as palavras do próprio Lorca:

Anjo e musa vêm de fora; o anjo dá luzes e a musa dá formas (Hesíodo aprendeu com elas). Pã de ouro ou túnica de pregas, o poeta recebe normas em seu bosque de louros. Ao contrário disso, é preciso que se desperte o duende nos últimos recantos do sangue. (2000: 112)

Poderíamos imaginar, seguindo o raciocínio do poeta espanhol, que ter duende é entrar num estado de frenesi artístico, de total êxtase no momento da *performance*. Cada artista possui o seu próprio duende, diz o autor, e cada um o mostra de forma que provoque nos ouvintes uma reação tal que transforme radicalmente a maneira de se apreciar uma apresentação poética.

A idéia do duende apresentada por Lorca traz em si um caráter ao mesmo tempo místico e *mítico*, por estabelecer uma forma de *performance* que torna a poesia transcendental no sentido de não se prender a limites e não apresentar um caráter pedagógico; para o poeta espanhol que, ao que consta era um *performer* irresistível, a poesia deve arrebatá-lo e aquele que se faz veículo do poema deve ser capaz de causar o arrebatamento na platéia como uma extensão de seu próprio arrebatamento com o texto lido.

Esse caráter místico pode ser sentido nas palavras de Rafael Alberti, amigo de Lorca que dele diz: “Quando García Lorca falava, recitava, interpretava curtos ensaios dramáticos ou cantava, acompanhando-se ao piano, criava-se em torno dele uma atmosfera mágica a que nenhum auditório podia resistir”³⁷.

É este poder irresistível a que chamava o poeta granadino de “duende”, uma força que brota do íntimo do *performer* contagiado pelo sublime da poesia e que vai impregnar seu público provocando-lhe tantas reações quantas forem possíveis no momento de sua *performance*; é quando se dá o que foi descrito por Longino: “Ocorre também que, contando

³⁷ MOTA, Ático Vilas-Boas da, “Federico García Lorca e os escaninhos da palavra”. In: LORCA, Federico García. *Obra poética completa*. Trad. de William Agel de Mello. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. X.

uma história a respeito de uma personagem, o escritor, de repente, deixa-se levar e toma o lugar da personagem em questão”³⁸.

A proposta de Lorca, portanto, abole o caráter fixo, normativo da leitura de poesia e estabelece a liberdade do *performer* em apropriar-se do texto, torná-lo seu e assim transmiti-lo ao público. Apesar de não haver normas para a *performance*, pode-se buscar classificar-lhe os tipos de manifestação observados. Uma tentativa pioneira foi, talvez, a de Silveira Bueno³⁹ ao apresentar os três tipos de *performance* (por ele chamada de leitura):

1) a *justa* ou *simples*, à qual o leitor⁴⁰ não oferece nenhuma contribuição da sua própria personalidade. Limita-se a pronunciar corretamente as palavras e nada mais. É um pronunciador perfeito e não realmente um leitor. 2) A *expressiva*, única e verdadeira leitura⁴¹, na qual a pessoa que lê, não só possui a correção da pronúncia, mas dá ao trabalho oral, uma interpretação toda sua, segundo a maneira própria de compreender as idéias e de expressar os sentimentos. 3) A leitura *rítmica*, isto é, a perfeita recitação. O leitor tem o livro ou o papel entre as mãos apenas como formalidade. Conhece muito bem o trecho, estudou-o de antemão, possui-o como obra sua. (1966: 193)

Guardando o mérito de ter sido, talvez, um dos primeiros em língua portuguesa a buscar uma tipologia da *performance* de um texto, Bueno equivocou-se ao a) buscar normatizar aquilo que não pode seguir regras, de vez que a *performance* é a regra em si mesma no momento em que ocorre; b) sua nomenclatura pode gerar interpretações ambíguas, principalmente se levarmos em conta que aquilo que chama-se *expressivo* em determinado momento não o é em outro e não leva em conta que toda leitura será necessariamente *rítmica* uma vez que o falante fala em um ritmo próprio. Estes dois principais equívocos de Bueno se devem ao fato de ele apresentar-se ligado à tradição de leitura do parnasianismo brasileiro que preconizava o certo e o errado na arte de dizer um poema.

A experiência e a observação têm apontado para pelo menos dois tipos de *performance* de um texto poético (em capítulo adiante apontaremos alguns exemplos práticos de cada uma):

1. **Performance Dramatizada**– resultado de um criterioso trabalho de análise do texto escrito, esta *performance* se destaca por mostrar que o *performer* sabe exatamente aquilo que está falando e guarda ainda o mérito de utilizar os recursos vocais que lhe forem necessários para expressar as emoções do texto sem, no entanto, cair em exageros.
2. **Performance Desdramatizada** – mera reprodução do texto escrito, esta *performance* busca apagar a figura do *performer* a fim de que apenas o texto sobressaia; apenas o

³⁸ LONGINO. *Do sublime* (περι γπσουζ). Trad. de Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 83.

³⁹ BUENO, Silveira. *Manual de califasia, califonia, calirritmia e arte de dizer*. 7ª ed. São Paulo: Saraiva, 1966.

⁴⁰ Nada mais nada menos que o *performer*.

⁴¹ Acredito que aqui o autor refere-se à leitura no seu sentido comum, i.e., de decodificação visual de signos impressos, e não no sentido de *performance* que temos exposto desde o início de nosso trabalho.

suporte da voz diferencia este tipo de *performance* da leitura silenciosa do poema impresso.

Cada *performance* pode seguir um destes caminhos ou até mesmo outros. O texto de Lorca parece lançar as bases para uma *Performance Dramatizada*, i.e., não pedagogizante, na qual o *performer* apropria-se da obra, torna-a sua; ele não é necessariamente o autor do texto, mas é o autor da *performance*, da leitura, tendo condições de torná-la aquilo que ele bem entender e de provocar nos ouvintes os mais variados efeitos.

E por que na poesia falada? A resposta oferecida por Lorca é de que a poesia falada necessita de um “corpo vivo que interprete”, pois se trata de uma forma que nasce e morre perpetuamente e cujos contornos se levantam sobre um presente exato. Esta noção da necessidade que a poesia tem de um “corpo vivo que interprete” encontra eco no que dirá Zumthor muitos anos depois: “Pelo menos, qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a remanejar (...) a noção de *performance*, encontraremos sempre aí um elemento irreduzível, a idéia da presença de um corpo” (2000: 45).

Pode-se entender tal afirmativa como uma imagem da singularidade que o poema adquire no ato da *performance*, pois cada leitura [de um mesmo poema] é um momento único ou, como diz Zumthor, a *performance* é a sua própria forma, sua própria regra (re)criada a cada momento que se apresenta. Quando o *performer* logra contagiar a platéia com a presença de seu corpo, o faz por estar em contato direto com esta, i.e., por ter estabelecido um jogo com tal veracidade que os espectadores se sentem arrebatados por sua representação, estabelecendo aquela relação entre o representado e o vivido do qual Zumthor falava e que já foi citado linhas acima.

Aquilo que Lorca chama de “ter duende” nada mais é do que o que Zumthor vai denominar de “energia propriamente poética” (2000: 46) retirada da tensão entre o *performer* e seu público no momento em que a *performance* ocorre implicando as pulsações do corpo do *performer* e a do público, reproduzindo “em perfeita união laica, um mistério primitivo e sacral” (idem).

Partindo da proposta de Lorca, atrevo-me a dizer que o duende contamina até mesmo os ouvintes que desconheçam o código de expressão lingüística. Exemplifiquemos.

Durante o II Encontro de Estudos da Palavra Cantada, os participantes tivemos a oportunidade de acompanhar a *performance* do cantor, compositor e etnomusicólogo vietnamita Tran Quang Hai. Em uma *performance* que misturava música, poesia e exploração das capacidades musicais e sonoras da voz e do corpo, Tran impressionou a todos. Praticamente toda a apresentação foi em francês, idioma no qual me confesso completamente

analfabeto, com poemas típicos da França e do Vietnã. Apesar da minha confessada ignorância idiomática, fui totalmente capaz de compreender os poemas recitados, eu podia até não compreender as *palavras*, mas a *poesia* contida nelas me foi totalmente comunicada pela *performance* cheia de vida e entusiasmo de Tran Quang Hai.

Estaríamos, portanto, diante de um desdobramento [inesperado] da estética da recepção⁴²? Seriam o *performer* e o ouvinte elementos constituintes fundamentais do texto poético? Volte-se a assinalar a relevância da preparação de cada espectador para apreciação de uma *performance*. Tal preparação não pode ser minorada, bem como não o podem ser os elementos de um espetáculo performativo.

Entende-se, portanto, a *performance* como a) fruto da relação entre texto e *performer*; b) geradora da relação entre *performer/performance* e público e conseqüentemente da c) relação entre público e texto.

⁴² A estética da recepção valoriza o leitor como elemento constituinte do texto literário, estabelecendo-lhe um papel ativo no ato literário. Preconiza, assim, a interação entre o texto escrito e aquele que o lê, que passa a ser, então, uma espécie de co-autor da obra.

CAPÍTULO II
ELEMENTOS DA POESIA E DA *PERFORMANCE*

1 – MÉTRICA E RITMO

Algumas definições do ritmo:

Movimento ordenado dos sons no tempo. (Definição clássica)⁴³

Geralmente, chama-se ritmo a toda a alternância regular. (...) O ritmo poético é a alternância das sílabas no tempo. (O. Brik)⁴⁴

O ritmo é formado pela sucessão, no verso, de unidades rítmicas resultantes da alternância entre sílabas acentuadas (fortes) e não-acentuadas (fracas); ou entre sílabas constituídas por vogais longas e breves. (Norma Goldstein)⁴⁵

ritmo s.m. (1702 cf. NumVoc) 1 sucessão de tempos fortes e fracos que se alternam com intervalos regulares em um verso, em uma frase musical etc. (...) 1.4.1 LIT na arte literária, esp. Na poesia, o efeito estético ocasionado pela ocorrência de unidades melódicas, dispostas numa sequência contínua (Houaiss)⁴⁶

Qualquer que seja a definição de ritmo que busquemos haverá sempre um elemento em comum: a noção de alternância. No caso da poesia o ritmo é formado pela alternância entre silêncio e som, entre palavras e pausas.

Uma tendência bastante difundida na análise do ritmo de um poema é aquela que busca entendê-lo a partir de sua estrutura escrita, como se o tipo de poema ou verso definisse exatamente o ritmo do poema; no entanto nada é tão simples. Vejamos por exemplo o que nos diz Mikel Dufrenne:

O ritmo poético parece fácil de marcar, se nos contentarmos em produzir seus esquemas formais ou típicos (...). Os mais gerais definem a própria forma da obra: ode, balada ou soneto; outros definem a forma do verso: o alexandrino (...), o *blank verse* (...), o verso jâmbico alemão. (1969: 69)

Toda a dificuldade começa, segundo Dufrenne, pelo fato de que esses esquemas formais não são absolutos e também pelo fato de querermos captar “o arabesco do desenho traçado pela onda rítmica”⁴⁷, uma onda caprichosa, i.e., não fixa, nem estável.

Há uma forte tendência nos meios acadêmicos e educacionais do ensino de literatura em afirmar que o ritmo de um poema deve ser inferido a partir de sua leitura, i.e., o ritmo sempre dependeria do texto escrito e dos elementos que o constituem, sendo necessário que o leitor faça a análise formal para depreendê-lo. Nesta análise o leitor deverá escandir o poema, observar o sistema de rimas, as figuras de efeito sonoro.

Uma das visões mais correntes é a que liga a idéia de *ritmo* à idéia de *métrica*. Seria a partir da *escansão*⁴⁸ dos versos, e do conseqüente estabelecimento de sua métrica que o leitor

⁴³ CARDOSO, Belmira e MASCARENHAS, Mário. *Curso completo de teoria musical e solfejo*. Vol. 1. 10ª ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1973.

⁴⁴ BRIK, O. “Ritmo e sintaxe”. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da literatura – Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

⁴⁵ GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. 13ª ed. São Paulo: Ática, 2005.

⁴⁶ HOUAISS, Antônio (1915-1999) e VILLAR, Mauro de Salles (1939-). *Op. Cit.*

⁴⁷ Dufrenne aqui cita Souriau.

⁴⁸ Divisão do verso em sílabas poéticas. (GOLDSTEIN, op cit. p.14)

perceberia o ritmo. Vejamos um exemplo simples de escansão de um verso do *Soneto da fidelidade*, de Vinícius de Moraes, o qual cito de memória.

De tudo ao meu amor serei atento antes

Se procedêssemos a uma divisão silábica gramatical teríamos a seguinte contagem de sílabas:

De	tu	do	ao	meu	A	mor	se	rei	a	ten	to	an	tes
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14

Ao escandir o verso, no entanto, deveremos seguir as seguintes regras básicas: junção de vogais finais das palavras com as iniciais da palavra imediatamente posterior (exceto quando a vogal final for átona e a inicial seguinte for tônica) e contagem até a última sílaba tônica. Isto ocasionará a conseqüente diferença no número de sílabas. Assim teremos:

De	tu	do ao	meu a	mor	Se	rei a	ten	to	an	tes
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	Ø

Este seria, teoricamente, o melhor meio de determinar o ritmo do soneto de Vinícius.

Longe de dizer que tal proposta seja errônea, me arrisco, no entanto, a afirmar que se trata de uma visão limitada da realidade poética, pois determina que o movimento rítmico seria posterior ao poema enquanto texto escrito, o que está em total desacordo com O. Brik (1973:132) quando diz que “O movimento rítmico é anterior ao verso. Não podemos compreender o ritmo a partir da linha do verso: ao contrário, compreender-se-á o verso a partir do movimento rítmico”. Brik ainda utiliza uma associação bem figurativa para falar a respeito do ritmo:

Se uma pessoa salta sobre um terreno lamacento de um pântano e nele deixa suas pegadas, a sucessão dessas busca em vão ser regular, não é um ritmo. Os saltos têm freqüentemente um ritmo, mas os traços que eles deixam no solo não são mais que dados que servem para julgá-los. Falando cientificamente, não podemos dizer que a disposição das pegadas constitui um ritmo. (1973: 132)

Imagine-se que a pessoa do exemplo de Brik tenha feito seu trajeto em 30 (trinta) passos (saltos). Agora se imagine que essa pessoa optou por distribuir os intervalos de tempo entre uma passada e outra da seguinte maneira:

- 05 (cinco) segundos para os dez primeiros;
- 10 (dez) segundos para os dez posteriores;
- 08 (oito) segundos para os derradeiros.

Olhando as pegadas de cima poder-se-ia encontrar até mesmo uma certa uniformidade nas marcas, mesmo que houvesse diferença de distâncias entre uma e outra, mas seria impossível de definir o ritmo e a velocidade nos quais aqueles trinta passos foram dados.

Esperar que o texto escrito revele o ritmo do poema é tão inútil quanto tentar encontrar

o ritmo das passadas pelas marcas das pegadas. É esquecer que o poema impresso “também não oferece senão traços do movimento. Somente o discurso poético e não o seu resultado gráfico pode ser apresentado como um ritmo.” (O. Brik, 1973: 132)

Sendo o ritmo anterior à escrita, como determiná-lo em cada poema? Para responder, volte-se às pegadas na lama. Como seria possível para o observador externo (no caso, nós) saber o ritmo das passadas? Penso em três maneiras:

1. Através da explicação por parte do passante;
2. Com a repetição do trajeto por parte do passante que primeiro deixou ali suas pegadas;
3. Refazendo nós mesmos o percurso pisando nas pegadas na lama.

Temos, portanto, alguns caminhos que merecem maiores considerações.

Em 1, a explicação do passante não necessariamente seria uma reflexão exata de seu ato de caminhar. Da mesma forma, quando um poeta explica seu poema, não podemos confiar integralmente no que diz, pois sua visão é apenas uma dentre as várias que se podem apresentar a respeito de um texto literário.

No caso 2, a caminhada poderá terminar por seguir um ritmo diferente daquele empregado no momento original. Tenho visto poucos poetas que leiam seus próprios poemas de maneira Dramatizada. Manuel Bandeira, por exemplo, é poeta de incontestável envergadura, no entanto a audição de sua leitura no CD *Manuel Bandeira – O poeta em Botafogo*, mostra certa falta de expressividade na voz. Sua leitura segue um estilo que busca reproduzir sonoramente o texto escrito, i.e., ele implementa uma *Performance Desdramatizada*, como em sua leitura de “Debussy⁴”; este tipo de leitura será melhor abordada em capítulo oportuno sobre as gravações de poesia.

Já na hipótese de número 3, aquele que se dispusesse a percorrer as pegadas deixadas na lama terá a oportunidade e o papel de criar seu próprio ritmo de caminhada. Não é esse um fenômeno análogo ao que acontece quando lemos um poema de outrem?

Há ainda a noção de que o ritmo poético seria resultado da alternância entre as sílabas acentuadas e as não acentuadas, no entanto pergunta-se: será que as sílabas acentuadas serão as mesmas sempre? Recorra-se novamente a O. Brik que afirma com grande propriedade:

Teoricamente, cada sílaba pode ser acentuada ou não, tudo depende do impulso rítmico. Por isso, distinguir as fortes, as semifortes, as levemente fortes, as fracas, etc., e tentar penetrar assim, na diversidade do movimento rítmico, não poderia ser senão uma empresa estéril. Tudo depende do ritmo do discurso poético que tem como consequência a distribuição em linhas e sílabas. (1973: 133)

Portanto o ritmo do poema será determinado acima de tudo pelo seu leitor, ou mais ainda, pela sua leitura, e cada leitura do mesmo poema, pela mesma pessoa, poderá trazer ritmos diferentes de acordo com o efeito pretendido, o impulso rítmico. Cada leitor será capaz

de determinar o ritmo de sua leitura ainda que desconheça por completo as leis que regem a métrica. Não é esta, no entanto, a opinião de Norma Goldstein:

O ritmo pode decorrer da métrica, ou seja, do tipo de verso escolhido pelo poeta. Ele pode resultar ainda de uma série de efeitos sonoros ou jogo de repetições. O poema reúne o conjunto de recursos que o poeta escolhe e organiza dentro de seu texto. Cada combinação de recursos resulta em novo efeito. Por isso, cada poema cria um novo ritmo. (2005:12)

A afirmação da pesquisadora contém elementos intrigantes que merecem ser analisados um a um.

Se tomássemos o ritmo como decorrente da métrica ou dos elementos que compõem um poema, não estaríamos incorrendo no pré-julgamento de que todo leitor de poesia e todo poeta devam conhecer as leis que regem a métrica? Se Tomachevski já ressalta que “as normas métricas são instáveis” (1973:142)⁴⁹, i.e., sofrem alterações de povo a povo, cultura a cultura, tempo a tempo, e nós sabemos existirem poetas cuja obra apresenta qualidade indiscutível sem que eles conheçam as ‘normas’ literárias, o que leva o discurso de Goldstein à contemplação de apenas uma parte da produção poética, de inegável valor, embora não possa ser tomada como regra geral.

Também cabe questionar se os *efeitos sonoros* ou os *jogos de repetições*, antes de constituírem um ritmo não seriam constituídos por ele. É através do poema que o ritmo se mostra, mas não surge no poema, pois é anterior ao texto escrito. Alguns poderiam argumentar que enquanto não é escrito o poema não existe, no entanto somos levados a crer que o poema só existe quanto lido, mas que seu ritmo foi anterior à sua escritura. Nas palavras de Otavio Paz⁵⁰:

O poeta encanta a linguagem por meio do ritmo. Uma imagem suscita outra. Assim, a função predominante do ritmo distingue o poema de todas as outras formas literárias. O poema é um conjunto de frases, uma ordem verbal, fundados no ritmo. (1982: 68)

Citemos alguns exemplos para melhor fundamentar nossa argumentação.

Tomemos, primeiro, o poema “Trem de Ferro”, de Manuel Bandeira⁵¹.

Café com pão
 Café com pão
 Café com pão
 Virge Maria que foi isso maquinista?
 Agora sim
 Café com pão
 Agora sim
 Voa, fumaça
 Corre, cerca
 Ai seu foguista

⁴⁹ TOMACHEVSKI, B. “Sobre o Verso”. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da literatura – Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

⁵⁰ PAZ, Otavio. *O Arco e a Lira* (El Arco y la Lira). Trad. de Olga Savary. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

⁵¹ BANDEIRA, Manuel. *Berimbau e outros poemas*. Seleção Prof. Elias José. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p. 30-1.

Bota fogo
 Na fornalha
 Que eu preciso
 Muita força
 Muita força
 Muita força
 Oô...
 Foge, bicho
 Foge, povo
 Passa ponte
 Passa poste
 Passa pasto
 Passa boi
 Passa boiada
 Passa galho
 De ingazeira
 Debruçada
 No riacho
 Que vontade
 De cantar!
 Oô...
 Quando me prendero
 No canaviá
 Cada pé de cana
 Era um oficiá
 Oô...
 Menina bonita
 Do vestido verde
 Me dá tua boca
 Pra matar minha sede
 Oô...
 Vou mimbora vou mimbora
 Não gosto daqui
 Nasci no sertão
 Sou de Ouricuri
 Oô...
 Vou depressa
 Vou correndo
 Vou na toda
 Que só levo
 Pouca gente
 Pouca gente
 Pouca gente...

Poderíamos nos sentir tentados a inferir o movimento rítmico deste poema começando pelo seu título; afinal parece um tanto óbvio que um poema cujo título remete a *trem* seja lido imitando-se o movimento de um trem. No entanto, se o poeta tivesse dado ao poema um outro título qualquer, como nós o leríamos? A resposta é simples: da mesma maneira que o lemos pensando no movimento do trem. E por quê? Por causa de seu impulso rítmico original, i.e., o do poeta no momento em que o concebeu e buscou os vocábulos que melhor reproduzissem sua intenção rítmica, embora não queira dizer que todos lerão o poema exatamente com o mesmo ritmo uma vez que cada leitor sentirá o seu trem de forma pessoal. É fácil entender isto quando analisamos alguns de seus versos mais representativos do ritmo do trem:

Café com pão
 Agora sim
 Passa ponte
 Passa poste
 Passa pasto

A fim de melhor visualizarmos como o ritmo do poema se apresenta, sublinhemos as sílabas fortes (acentuadas) de cada verso escolhido.

Café com pão
Café com pão
Café com pão
 (...)
Agora sim
 (...)
Passa ponte
Passa poste
Passa pasto

Ao contrário do que se depreende da proposta mais aceita, e da qual o texto já citado de Norma Goldstein é um dos representantes, não são estas palavras formadoras de figuras sonoras, como a aliteração do fonema /p/, que determinam o ritmo do poema, mas sim é esse ritmo, anterior ao próprio texto escrito, que determinou a escolha destes vocábulos formadores das figuras sonoras desejadas pelo poeta, como já exposto na citação ao texto de Edgar Allan Poe.

Outro exemplo importante é o encontrado no poema de Casimiro de Abreu, “A Valsa”.

Tu, ontem,
 Na dança
 Que cansa,
 Voavas
 Co'as faces
 Em rosas
 Formosas
 De vivo,
 Lascivo
 Carmim;
 Na valsa
 Tão falsa,
 Corrias,
 Fugias,
 Ardente,
 Contente,
 Tranqüila,
 Serena,
 Sem pena
 De mim!

Quem dera
 Que sintas
 As dores
 De amores
 Que louco
 Senti!
 Quem dera
 Que sintas!...
 — Não negues,
 Não mintas...
 — Eu vi!...
 (...)

Neste caso, não apenas os vocábulos foram escolhidos para formar as figuras sonoras que garantiriam o ritmo almejado pelo poeta, mas a própria métrica está a serviço deste ritmo. São versos de duas sílabas com acento na última.

1 ^a	2 ^a	Ø
Tu,	<u>on</u>	tem,
Na	<u>dan</u>	ça
Que	<u>can</u>	sa,
Vo	<u>a</u>	vas
Co'as	<u>fa</u>	ces
Em	<u>ro</u>	sas
For	<u>mo</u>	Sas

1 ^a	2 ^a	Ø
Quem	<u>de</u>	Ra
Que	<u>sin</u>	Tas
As	<u>do</u>	Res
De a	<u>mo</u>	Res
Que	<u>lou</u>	Co
Sen	<u>ti!</u>	

A leitura de Paulo Autran⁴ para este poema acentua o compasso ternário próprio de uma valsa presente neste poema⁵².

Não é a métrica que determina o ritmo, mas este que leva o poeta à opção por um tipo de verso ou por outro; podemos e devemos observar a métrica de um poema, mas não nos esqueçamos de que “o ritmo é algo mais que medida, algo mais que tempo dividido em porções” (Paz, 1982:68), ritmo é vida, é tempo tornado concreto. Otávio Paz já havia assinalado que “O metro nasce do ritmo e a ele retorna” (1982: 85), estabelecendo a noção de que a relação existente entre ritmo e métrica é de ordem inversa à que se tem atribuído nos estudos sobre estes dois elementos da linguagem poética. Cada época e cada poeta possuem seu ritmo próprio embora os metros venham se repetindo ao longo da história.

Diz ainda Otávio Paz: “O metro é procedimento, maneira; o ritmo é temporalidade concreta. Um hendecassílabo de Garcilaso não é idêntico a um de Quevedo ou Góngora. A medida é a mesma, mas o ritmo é diferente” (idem), o que nos leva a duas noções concomitantes de ritmo que merecem maiores considerações: a histórica e a individual.

Cada época possui seu ritmo próprio que pode ser observado na sua produção literária. Basta observar a poesia de determinada época para encontrar-se nela uma reprodução do ritmo de vida de quando foi escrito um poema deste ou daquele autor. Ritmicamente falando, um soneto decassílabo de Cláudio Manuel da Costa (1729-89) não é igual a um de Vinícius de Moraes (1913-80) por uma questão não apenas cronológica, mas principalmente pela diferença nas realidades vividas por cada um; da mesma forma os sonetos daquele possuem um impulso rítmico diferente dos de Manuel Maria du Bocage (1765-1805), pois os poetas, embora praticamente contemporâneos, possuem suas características próprias.

Há ainda outro fator a considerar: o ritmo do poema depende também da respiração; isso explica que poetas contemporâneos possuam características rítmicas próprias, pois a respiração de cada um deles impõe-se ao poema escrito, independente da métrica escolhida.

⁵² CD 4 séculos de poesia brasileira por Paulo Autran.

Alguns poderiam opor-se à idéia de que o ritmo de um poema tenha relação direta com seu significado; de fato é uma idéia estranha quando nos lembramos de que nossa tradição literária, incluindo-se nela a tradição de leitura, leva em conta que a unidade de uma frase é determinada pela relação das palavras entre si, levando diretamente ao seu significado. Para sanar este tipo de confusão vale lembrar o que nos diz Otávio Paz: “A célula do poema, seu núcleo mais simples, é a frase poética. Porém, diferentemente do que acontece com a prosa, a unidade da frase, o que a constitui como tal e forma a linguagem, não é o sentido ou direção significativa, mas o ritmo. (...) Todo ritmo é sentido de algo.” (1982:61-8) e mais adiante acrescenta que “A criação poética consiste, em grande parte, nessa utilização voluntária do ritmo como agente de sedução.” (1982:64).

Ainda a respeito da relação ritmo/sentido, Otávio Paz é bem esclarecedor ao constatar que

O ritmo é sentido e diz “algo”. Assim, seu conteúdo verbal ou ideológico não é separável. Aquilo que as palavras do poeta dizem já está sendo dito pelo ritmo em que as palavras se apóiam. E mais: essas palavras surgem naturalmente do ritmo, como a flor do caule. (1982: 70)

Ao encantar a linguagem por meio do ritmo, fazendo-se mago das palavras, refletindo sua época e sua individualidade o poeta cria imagens mentais por meio da palavra poética. Este processo encantatório empreendido pelo poeta é o que nos faz valsar com Casimiro de Abreu, viajar no trem de Bandeira ou mesmo sentir o balanço do Navio Negreiro de Castro Alves. Se quisermos citar as idéias de Ezra Pound⁵³ é através da saturação sonora das palavras (melopéia) que o poeta logra lançar uma imagem visual na imaginação do leitor (fanopéia) atingindo assim o efeito mental (logopéia), i.e., a poesia permanece como *cosa mentale* mesmo em seu aspecto sonoro.

Não será demais citar novamente O. Brik: “O movimento rítmico é anterior ao verso. Não podemos compreender o ritmo a partir da linha do verso: ao contrário, compreender-se-á o verso a partir do movimento rítmico”.

Concordo em parte com os dois últimos períodos da afirmativa de Golstein (“Cada combinação de recursos resulta em novo efeito. Por isso, cada poema cria um novo ritmo”), pois, de fato, é isso o que cada poema consegue: criar o novo. Mas ousou ampliar e dizer que **cada leitura de um poema cria um novo ritmo**. Ou, nas palavras de Brik:

Se colocarmos de saída a primazia do movimento rítmico, o fato de que obtemos ao curso de diferentes leituras resultados diferentes não terá nada de espantoso; não nos surpreenderemos ao obter, no decorrer de leituras diferentes de um mesmo poema, uma **alternância diferente das unidades rítmicas**. (1973: 133) [grifo meu]

⁵³ POUND, Ezra. *ABC da literatura* (ABC of reading). Trad. de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, s/d.

1.1 – O RITMO NA *PERFORMANCE*

Para falar da influência do ritmo na *performance* e desta naquele, necessário se faz abrir mão de postulados teóricos iniciais para nos determos na *performance* em si e nos ritmos apresentados nesta; *performances* a que tenho tido a oportunidade não apenas de observar e analisar, como espectador, mas também nas que tenho criado na qualidade de *performer* que sou.

Começo com uma pergunta: existe um ritmo correto para cada poema?

Se nós levássemos em conta que o ritmo decorre do texto escrito, com sua métrica, suas figuras sonoras e quaisquer outros recursos dos quais o poeta lança mão no ato da composição, responderíamos que sim e seríamos levados a imaginar que um poema teria apenas um tipo de leitura independente do *performer*. Tal idéia já foi inclusive defendida na antiga e já citada publicação assinada por Silveira Bueno na qual lemos

(...) é absolutamente indispensável (...) que o artista conheça perfeitamente bem a versificação, quer quanto ao número de pausas que o verso exige para que seja verso, isto é, para que tenha ritmo, pois, verso sem ritmo não é verso. Isto é necessário ao intérprete de poesias para que não dê ao trecho, que vai interpretar, movimento diferente ou diverso daquele que lhe deu o poeta. E como fará tal? Observando as pausas, os acentos dentro da mesma periodicidade de tempo, sem o que, jamais conseguirá a cadência necessária. (1966:216).

Esta proposta, no entanto, choca-se com a realidade, pois o que se constata é que há uma variação por vezes gritante nas leituras de um poema conforme o gosto ou a interpretação que a ele dá o *performer*. Conforme já foi dito anteriormente **cada leitura de um poema cria um novo ritmo** que é gerado pela interpretação que dele dá o *performer* e que, por seu turno, é capaz de gerar uma nova interpretação por parte do ouvinte da *performance*, e isto se dá em grande parte pelo que diz Otávio Paz: “O ritmo não é medida – é visão do mundo” (1982: 71) quer do poeta quer do *performer*, sempre criando e recriando ritmos e mais ritmos, os mais variados que se possa imaginar. Busquemos exemplificar.

Pensem em um poema marcante na nossa literatura: *I-Juca Pirama*, mais especificamente o Canto IV. Cito-o por já ter tido a oportunidade de apreciar-lhe por diversas vezes sendo interpretado por diferentes *performers* e pude perceber pelo menos duas leituras diferentes: uma mais suave, sentimental, e outra mais forte, altiva.

No primeiro tipo, o *performer* fez uma leitura na qual sobressai o drama o jovem tupi que se vê prisioneiro e prestes a ser morto com o conhecimento de que deixaria seu pai, fraco e cego, sozinho neste mundo sem saber de sua sorte. Os espectadores presentes sentiram-se em sua maioria tocados por sentimentos de melancolia, tristeza, nostalgia e força dramática

que jorrava dos versos de Gonçalves Dias, alguns chegando mesmo a derramar lágrimas ao final da leitura.

Já os presentes ao segundo tipo de leitura, dentre os quais alguns que assistiram ao primeiro, experimentaram o vigor, a força dramática (novamente), a energia e um sentimento crescente de expectativa que provinha de uma leitura na qual se ressaltaram o caráter marcial e o sentido guerreiro do jovem tupi que, embora prisioneiro e vertendo o copioso pranto, não perde em nenhum momento sua altivez e honra heróicas que, mesmo não sendo perceptíveis pelos índios timbiras presentes no poema, são plenamente visíveis aos ouvintes do heróico poema gonçalvino.

Note-se que em ambos os casos os ouvintes da *performance* foram levados a experimentar sentimentos provenientes não apenas do texto de Gonçalves Dias, mas também da leitura que dele fizeram diferentes *performers*, o que é um exemplo magnífico de como a proposta da estética da recepção vai além do texto escrito, ou melhor dizendo, de como a *performance* de um poema influencia na sua recepção, sua interpretação por parte do público.

Essa dupla leitura de um mesmo poema, no caso aqui o de Gonçalves Dias, é representativa da multiplicidade, da ambigüidade que um poema, enquanto texto escrito, pode apresentar. É claro que ao se fazer uma *performance* Dramatizada de um poema, faz-se necessário escolher que aspecto do texto se ressaltará: o melancólico ou o guerreiro. Teme-se que esta escolha destrua a plurissignificação do poema, no entanto o que se observa é que as múltiplas possibilidades de *performance* de um poema tornam ainda mais aparente sua riqueza de significados por serem resultantes diretos desta multiplicidade, demonstrando que “Cada leitor procura algo no poema. E não é insólito que o encontre: já o trazia dentro de si” (Paz, 1982: 29).

E ainda sobre o que nos diz Silveira Bueno, não se torna tão indispensável para o *performer* conhecer as regras de versificação, da mesma forma que muitos poetas desconhecem as leis da métrica e nem por isso deixam de produzir belas composições poéticas. O que acredito ser imprescindível é a compreensão do conteúdo do poema a ser oralizado para assim poder buscar o impulso poético e criar o impulso rítmico para cada poema ou para cada *performance*.

Eu mesmo, tendo começado a vocalizar poemas por volta dos 13 anos de idade, portanto há quase 20 anos, já pude observar como as diferentes leituras que fiz de alguns poemas ao longo dos anos influenciaram as interpretações e reações do público, independentemente muitas vezes do caráter que eu mesmo procurei dar a tais leituras. Para ficar num exemplo simples, já fiz diversas leituras diferentes do *Soneto da Fidelidade*, de Vinícius de Moraes,

que vão desde uma leitura mais neutra até a mais apaixonada possível, passando por leituras de forte cunho erótico e até mesmo em ritmo de *rap*, sempre com efeitos diferentes sobre o público.

O ritmo de um poema, sendo recriado a cada leitura, quer por vários *performers* quer pelo mesmo em momentos distintos, é resultado das múltiplas interpretações que um texto literário pode ter, causando assim diferentes interpretações resultantes das diferentes recepções por parte dos ouvintes.

2 – O CORPO

No primeiro capítulo do presente trabalho, foi proposta uma tipologia que classificasse os tipos de *performance* encontrados nas manifestações de poesia oralizada. Segundo tal proposta temos a *performance* ocorrendo como:

1. ***Performance Dramatizada***;
2. ***Performance Desdramatizada***.

Seguindo os conceitos esboçados naquele capítulo, conclui-se que o tipo de *performance* que se implementa será, pelo menos em parte, determinante de vários dos elementos envolvidos na *performance* de um poema, sem que, no entanto, busque-se uma padronização, pois um mesmo *performer* pode oscilar nas duas categorias apresentadas; no já citado texto de Garcia Lorca encontram-se referências a artistas que passam de um tipo de *performance* a outro em questão de segundos.

No presente momento em que se fala da postura corporal, dos gestos e da fisionomia, é necessário ter em mente que eles não devem estar desconectados do tipo de *performance* a qual o *performer* se propõe e as observações só têm corroborado tal opinião. Vale ressaltar que tal escolha é sempre proposital, embora nem sempre haja, por parte do *performer*, a consciência acadêmica do tipo de leitura que implementa.

Em uma ***Performance Desdramatizada***, convém ao leitor manter sua fisionomia imóvel e que seus gestos, quando não inexistentes, sejam os mais contidos que lhe for possível. Isto não é exatamente uma norma, apenas parece o mais condizente com uma leitura na qual o *performer* não intervém no texto, mas só o reproduz, o que é corroborado pela observação.

Em uma ***Performance Dramatizada***, os gestos e a fisionomia servem para a demonstração do entendimento que o *performer* tem daquilo que está vocalizando. Isto será alcançado pelos movimentos de mão, olhares e até mesmo a inflexão da voz, o *performer* ficará mais livre para implementar sua personalidade, sua visão do texto, sua interpretação do que está dizendo. Neste sentido, sua leitura será muito mais uma recriação do texto do que uma simples reprodução vocal de caracteres impressos. No entanto convém que o *performer* tenha certo cuidado: a intenção de fazer uma demonstração corporal dos significados do poema pode acarretar movimentos artificiais que venham a comprometer sua *performance*, embora esta noção seja um tanto imprevisível se tomarmos por base as experimentações

possíveis em uma *performance* bem como a pré-disposição do público, com seus conceitos e idiosincrasias, ao tipo de *performance* a que assistirá.

“O gesto deve ser *adequado* à idéia que vai sublinhar”, diz Bueno em um momento de lucidez (166:196), por *adequado* entenda-se que não se torne mais importante do que a idéia, o significado a ser transmitido, mas que contribua para sua formulação na mente do público. A experiência como *performer* ensinou-me que o melhor caminho para alcançar tal objetivo é o da simplicidade aliada à naturalidade do gesto. Ao se dizer um verso que fale em céu ou paraíso, por exemplo, parece mais natural elevar o olhar do que apontar para cima com as mãos; no entanto apontar com as mãos para cima é mais natural do que para baixo. O *performer* precisa aliar a liberdade de sua interpretação ao bom senso (entendido aqui como fugir ao artificialismo, lembrando que o que pode ser artificial em um *performer* parecerá natural em outro) na escolha de sua postura no ato de *performance*. Um gesto que necessite de explicação chama mais atenção para si do que para o conteúdo que visa expressar. Certa vez assisti a um *performer* executar uma série de cabriolas durante sua leitura que não pareciam guardar nenhuma relação com o texto que estava sendo dito. O que dizer de um caso como este? Dir-se-ia que houve uma ruptura com o estatuto da *performance*, uma vez que houve dois elementos distintos no palco: de um lado o texto dito pelo artista, de outro os gestos executados pelo mesmo. Em outro momento de lucidez Bueno adverte que “Entre a mímica do leitor e as palavras da leitura é necessário que exista a mais perfeita correspondência, se se quiser atingir o fim previsto” (1966: 196).

Até mesmo a postura corporal merece atenção detalhada em uma *performance*, afinal o artista performático empresta seu corpo à poesia e, portanto, este deve servir como um dos instrumentos formadores de seu significado. Mantendo-me fiel à proposta inicial de não estabelecer normas para a realização de uma *performance* arrisco-me, no entanto, a indicar algumas possibilidades que não excluem quaisquer outras que possam surgir.

Há uma forte tendência a pensar-se que um poema só será bem recitado se o for de pé e sem o acompanhamento pelo livro. Não seria descabido dizer-se que tal visão é um tanto limitada, posto que se possa ler qualquer texto de qualquer forma e em qualquer posição desde que se obedeça a uma criteriosa observação de seu significado.

Há alguns anos fui convidado a apresentar um poema em uma instituição religiosa que promovia uma noite de arte. O tema do evento era a paz e vários foram os números artísticos, inclusive algumas *performances* poéticas, versando sobre o terror da guerra, todos, sem

exceção, ditos de pé e sem o auxílio do texto impresso. Escolhi o poema “A noite dissolve os homens”, de Carlos Drummond de Andrade⁵⁴:

A noite desceu. Que noite!
 Já não enxergo meus irmãos.
 E nem tampouco os rumores
 que outrora me perturbavam.
 A noite desceu. Nas casas,
 nas ruas onde se combate,
 nos campos desfalecidos,
 a noite espalhou o medo
 e a total incompreensão.
 A noite caiu. Tremenda,
 sem esperança... Os suspiros
 acusam a presença negra
 que paralisa os guerreiros.
 E o amor não abre caminho
 na noite. A noite é mortal,
 completa, sem reticências,
 a noite dissolve os homens,
 diz que é inútil sofrer,
 a noite dissolve as pátrias,
 apagou os almirantes
 cintilantes! nas suas fardas.
 A noite anoiteceu tudo...
 O mundo não tem remédio...
 Os suicidas tinham razão.

Aurora,
 entretanto eu te diviso, ainda tímida,
 inexperiente das luzes que vais acender
 e dos bens que repartirás com todos os homens.
 Sob o úmido véu de raivas, queixas e humilhações,
 adivinhou-te que sobes, vapor róseo, expulsando a treva noturna.
 O triste mundo fascista se decompõe ao contato de teus dedos,
 teus dedos frios, que ainda se não modelaram
 mas que avançam na escuridão como um sinal verde e prementório.
 Minha fadiga encontrará em ti o seu termo,
 minha carne estremece na certeza de tua vinda.
 O suor é um óleo suave, as mãos dos sobreviventes se enlaçam,
 os corpos hirtos adquirem uma fluidez,
 uma inocência, um perdão simples e macio...
 Havemos de amanhecer. O mundo
 se tingem com as tintas da antemã
 e o sangue que escorre é doce, de tão necessário
 para colorir tuas pálidas faces, aurora.

À medida que a noite avançava, comecei a perceber que os poemas vinham sempre acompanhados de uma postura que lembrava os hábitos militares, ou então ditos sem nenhum tipo específico de postura corporal; pensei então que talvez minha apresentação não fosse a mais adequada, no entanto resolvi seguir em frente com o que tinha ensaiado: ler o texto sentado na beira do palco, as luzes apagadas e uma lanterna que mal iluminava parte de meu rosto e deixava transparecer a silhueta do livro em minhas mãos; entre alguns versos a respiração carregada servia para dar a sensação de cansaço, de fadiga; ao final do último verso a lanterna era apagada pelo tempo necessário para que eu me levantasse antes que as luzes

⁵⁴ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião*. 9ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978, p. 57-8.

fossem novamente acesas. Foi a primeira vez que fiz um tipo de leitura que fugia da postura clássica de estar em pé.

Meu referencial para a criação de tal *performance* foi a história de Anne Frank, procurando assim remeter meus espectadores para um local outro que não o palco, pois tinha em mente que o famoso diário da menina judia havia sido escrito durante a guerra enquanto ela se escondia num sótão. Aconteceram duas coisas curiosas.

Sendo a leitura feita de uma forma diferente, o que inicialmente me fez pensar que não seria a mais adequada por estar muito contrastante com o que todos os outros apresentavam, tornou-se uma das únicas que prenderam a atenção do público para um momento além daquele em que ela ocorreu; várias pessoas comentavam o inusitado que havia sido provocado por aquele modo ‘novo’ de *performance*.

Em contrapartida qual não foi minha surpresa ao notar que, das pessoas que comentaram diretamente comigo a respeito da *performance*, várias foram aquelas que visualizaram um soldado numa trincheira, num quartel ou num abrigo. A recepção do público foi diferente da minha, provocando assim uma analogia diversa da que fiz, mas não se afastou do referencial da guerra e do estar escondido graças ao conteúdo do poema de Drummond.

O que se deduz deste pequeno exemplo? O que a presença do corpo tem a contribuir para o poema? Seguirei o raciocínio de Paul Zumthor. Para o eminente pesquisador há uma distinção entre a *obra* e o *texto* quando se fala de poesia. *Texto* seria “uma seqüência mais ou menos longa de enunciados” (2000: 88), i.e., aquilo que se diz ou se escreve. Já a *obra* designa “tudo que é poeticamente comunicado” (idem):

É no nível da *obra* que se manifesta o sentido global, abrangendo, com o do texto, múltiplos elementos significantes, auditivos, visuais, táteis, sistematizados ou não no contexto cultural; o que eu denominaria o barulho de fundo existencial (as conotações, condicionadas pelas circunstâncias e o estado do corpo receptor, do texto e dos elementos não textuais); um acompanhamento de formas lúdicas de comportamento, desprovidas de conteúdo predeterminado... Concebida a propósito da *performance*, a idéia de *obra* se aplica, em um grau menor (mas de maneira não metafórica!), à leitura do texto poético. (2000: 88)

Portanto, o corpo, pelo qual a *performance* se manifesta, é ao mesmo tempo elemento formador da obra, complementando o texto e seus elementos semânticos e formais. A grande dificuldade dos estudiosos da literatura em adir aos seus estudos os atos de *performance* está justamente no fato de que “o corpo tem alguma coisa de indomável; de inapreensível” (Zumthor, 2000: 92) e não pode jamais ser recuperado em termos científicos, apenas em termos presenciais pois não há uma ciência do corpo propriamente dito.

Seguindo o raciocínio de Zumthor podemos afirmar que ao chegarmos à era da *performance* em poesia temos não uma conquista, mas a “redescoberta de um fenômeno

primário” (2000: 90), uma vez que os atos performativos estão na origem mesmo do que viemos a chamar de literatura.

Como o corpo faz da literatura, da poesia, do texto aquilo que chamamos obra? Simplesmente pelo fato de que o “corpo dá a medida e as dimensões do mundo” (idem). É no corpo e pelo corpo que a poesia (tanto em seu sentido metafísico quanto em seu sentido concreto) pode realizar-se plenamente, pois “o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso” (idem) e eu ainda diria mais: é também o ponto de chegada.

E se levarmos em conta que um texto para ser escrito também necessita do corpo, este será o início e o fim, o alfa e o ômega de toda a criação poética. O texto poético é aquele que inverte tudo, rompe todas as ordenações, todas as normas com a finalidade única e exclusiva de dar-lhes significado real, reconstrói o universo à imagem e semelhança de si mesmo.

É por isto que o texto poético *significa* o mundo. É pelo corpo que o sentido é aí percebido. O mundo tal como existe fora de mim não é em si mesmo intocável, ele é sempre, de maneira primordial, da ordem do sensível: do visível, do audível, do tangível. O mundo que me significa o texto poético é necessariamente dessa ordem; ele é muito mais do que o objeto de um discurso informativo. O texto desperta em mim essa consciência confusa de estar no mundo, consciência confusa, anterior a meus afetos, a meus julgamentos, e é como uma impureza sobrecarregando o pensamento puro... que em nossa condição humana, se impõe a um corpo (se assim se pode dizer!). Daí o prazer poético, que provém, em suma, da constatação dessa falta de firmeza do pensamento puro. (2000: 90-1)

É necessário lembrar que o corpo é formado por várias partes (a cabeça, a face, os membros, as mãos, etc.) e que todas estas partes necessitam concorrer para a proposta performática que se apresenta. Também não se pode esquecer que um corpo é um veículo para a manifestação da **voz** e que se insere sempre em um dado **tempo** e/ou **lugar**. Todos estes elementos estão intrinsecamente ligados ao sentido do texto transformado em obra pelo fato de que

Da performance à leitura, muda a estrutura do sentido. A primeira não pode ser reduzida ao estatuto de objeto semiótico; sempre alguma coisa dela transborda, recusa-se a funcionar como signo... e todavia exige interpretação: elementos marginais, que se relacionam à linguagem e raramente codificados (o gesto, a entonação), ou situacionais, que se referem à enunciação (tempo, lugar, cenário). (Zumthor, 2000: 87)

Serão estes elementos que abordarei a seguir relacionando-os ao corpo como sendo o veículo de propagação da voz em *performance* e, conseqüentemente, elemento gerador da *obra*.

2.1 – A CABEÇA

Note-se as afirmações de Silveira Bueno a respeito do que ele chama a “parte mais nobre do corpo” (1966: 200):

O primeiro cuidado há de ser de conservá-la bem direita, mas numa posição natural. Mantê-la abaixada dá ares de humilhação e de pouca elevação espiritual. Trazê-la sempre erguida, provoca arrogância. Caída para um dos lados indica indolência. Firme e imóvel dá impressão de ferocidade. (...) Evitar os balançamentos de cabeça, de atirá-la para trás ou de desgrenhar os cabelos. Os movimentos devem ser pequenos e quase imperceptíveis. (1966: 200)

Aquilo que Bueno aponta como defeitos a serem evitados, e acredito que devam ser mesmo evitados em se tratando de outros tipos de exposições orais que não a *performance* poética, eu tomo como recursos passíveis de uso por parte do *performer*. O corpo acompanha e explicita a dimensão semântica do texto escrito e por isso sua posição e seus movimentos figuram esse conteúdo.

Pensemos em uma leitura completa de *I-Juca Pirama*. Ao longo da *performance*, a posição da cabeça poderá apresentar nuances que indiquem a mudança de vozes do poema (o jovem guerreiro Tupi, seu pai ou o chefe da tribo Timbira) e de disposição íntima dessas mesmas vozes (tomemos a fala do Tupi e veremos o quanto ela sofre mudanças em seu decorrer, passando da tristeza à altivez e desta à melancolia). Em todo caso convém evitar generalizações ou estereótipos e lembrar que a *performance*, criando a sua própria regra, rompe paradigmas e os ressignifica. O Canto VIII do poema de Gonçalves Dias pode muito bem ser dito com a cabeça abaixada sem que esteja significando humilhação e sim fúria.

2.2 – A FISIONOMIA

A fisionomia é o espelho do nosso interior. Podemos saber o que se passa no íntimo de uma pessoa pelas contrações do seu rosto. Dispomos de tantos músculos na face, que nos é fácil conseguir as expressões mais variadas e mais sutis, modificando rapidamente e com pouco esforço as linhas do rosto. (Bueno, 1966: 201)

Esta observação de Silveira Bueno é por demais interessante e acredito que correta, outro momento de lucidez de Bueno, por isso minha opção por iniciar este tópico com sua transcrição. A expressão facial é grande aliada na *performance* de um texto poético.

Embora a face humana possua cerca de 19 músculos, podemos detectar-lhe três partes de grande carga expressiva: as sobrancelhas, os olhos e a boca (lábios). Com o uso adequado desses três pontos expressivos da face pode-se transmitir idéias e significados em um número praticamente infinito.

Para aqueles que, como eu, possuem formação teatral, as expressões fisionômicas são de extrema relevância para o trabalho de criação e concepção dramática, e é curioso notar como as expressões mais sutis são capazes dos efeitos mais notáveis. Quem se lembra de uma antiga série de televisão intitulada *Jornada nas Estrelas* (*Star Trek*, 1966-8) poderá ter certa noção do que falo. Havia nesta série um personagem fixo interpretado pelo ator Leonard Nimoy: o Sr. Spock, um híbrido humano-alienígena desprovido de emoções. Em várias ocasiões o personagem, que tinha de ser representado com o mínimo de expressões faciais, era defrontado com aspectos inusitados de determinadas situações e expressava esse inusitado com um sutil levantar da sobrancelha direita, mantendo todo o rosto completamente imóvel; o ator em questão (que também se tornou conhecido nos EUA pelos discos em que lia Shakespeare) era famoso como “o ator de movimentos mínimos”. Máxima expressão conseguida com o mínimo de movimentos.

2.3 – AS MÃOS

Ocorre a muitos *performers* uma verdadeira angústia quanto ao que fazer com as mãos durante uma *performance*. Mais uma vez cabe aqui o princípio de naturalidade dos gestos, evitar as gesticulações exageradas e artificiais.

Há um conhecido *performer* da atualidade que se notabiliza pelo grande uso dos gestos de mão durante suas *performances*; com as mãos ele exprime praticamente todas as emoções que deseja, todo o nível semântico de cada poesia que vocaliza é devidamente expresso por elas. Quando lê um poema de amor, parece acariciar a amada em gestos aéreos. Quando busca os poemas em que a tristeza ou o desânimo são o mote, as mãos se movem como que cansadas ao longo do corpo. E nas explosões de alegria não há quem não se encante com as expressões de triunfo que elas conseguem. Em outras pessoas esse gestual poderia ficar ridículo, mas naquele *performer* ele se adequa perfeitamente por parecerem (e por serem) próprios de sua pessoa.

Se um *performer* trabalha adequadamente seu gestual, sua postura, torna-se capaz de uma *performance* de alto nível; entenda-se alto nível por uma *performance* que complete a poesia sem chamar mais atenção para si do que o necessário.

Quantas possibilidades de efeitos existem para um *performer* que aprenda a disciplinar sua gestualidade, sua fisionomia, sua voz, seu corpo? Infinitas possibilidades em infinitas combinações.

2.4 – A VOZ

Já se disse que o corpo é o veículo para a emanação da voz. É mediante o corpo que a voz se materializa no mundo.

Já se disse que a voz é carregada de autoridade pelo fato de tornar o poeta presença sonora, do mesmo jeito que o texto o torna presença escrita.

Resta agora apontar os elementos e recursos vocais que se inserem na *performance* de modo a constituir a *obra* poética plena.

A voz em *performance* pode ser constituída por diversas variações de timbre, de tom, de entonação. Um *performer* pode extrair-lhe tantos efeitos quantos sejam as suas necessidades e as suas capacidades pessoais. Lembre-se do caso amplamente contado nos cursos de teatro de um ator da companhia de Stanislavski que era capaz de dizer “boa noite” de mais de 50 maneiras diferentes. E como não lembrar de Lúcio Mauro, ator brasileiro, a repetir uma frase com tantas variações de tom e de ritmo que lhe alterava o significado a cada vez que a dizia?

A voz coloca tudo em evidência. De todos os elementos constituintes da poesia e da *performance* já citados aqui, bem como os que ainda serão citados, nenhum possui maior excelência, nenhum é mais fundamental que a voz e se vem colocada aqui, como mera parte de um capítulo, é pelo simples fato de que tem ocupado todo o presente trabalho até o momento e ainda o ocupará até a conclusão.

Pela carência de textos específicos sobre a voz em *performance* poética, foi necessário buscar em textos sobre teatro algumas considerações. Neste sentido nenhuma pareceu mais apropriada do que a de Eudisia Acuña Quinteiro⁵⁵ ao dizer que “Na nossa maneira de pensar, voz e fala são resultantes de toda uma individualidade. Cada pessoa tem uma resultante sonora, a sua voz, a sua fala específica e única e que, ao ser trabalhada, pode modificar os componentes desse todo do indivíduo.” (1989: 16)

A voz do artista em *performance* deixa de ser apenas a emanação sonora de seu corpo para se tornar um dos elementos constituintes do texto para o público diante do qual se realiza. É necessário, portanto, que seja clara, audível e passível de entendimento por parte do ouvinte.

⁵⁵ QUINTEIRO, Eudisia Acuña. *Estética da voz: uma voz para o ator*. São Paulo: Summus, 1989.

Um poema pode ser dito com a voz grave de um baixo ou retumbante de um tenor. Suave de uma soprano ou aguda de uma contralto. As vozes de um jovem ou de um velho revelarão particularidades do poema ligadas à idade do *performer*. A voz feminina guarda nuances de tom que agem de maneira inusitada aos ouvidos masculinos e vice-versa. Enfim: a voz é um retrato sonoro, instrumento único e ainda inigualável.

3 – TEMPO E ESPAÇO PRIVILEGIADOS DA/NA *PERFORMANCE*

A voz ecoa pela sala. Em cada acento um par de olhos expectantes totalmente alheios ao resto do mundo apenas fitando o restrito espaço de luz circular rodeado pela escuridão do restante do palco.

Por alguns instantes não há tempo; os segundos, os minutos se fundem em uma total confusão de sensorial. Não há tempo, este se dissolve diante dos olhos da platéia por efeito único e exclusivo da presença de um corpo do qual emana uma voz.

Naquele curto momento que antecede o fim de um poema, deuses são criados, pessoas se emocionam, a chuva invade o ambiente e por vezes o sol forte irrompe por entre os lábios e os gestos do *performer*.

Mesmo aquele palco se transmuta em algo muito diverso. É como se o palco fosse uma janela de onde se pudesse debruçar e ver o infinito. Ao mesmo tempo montanha, planície, floresta deserto, rio, oceano profundo, espaço sideral e microcosmos pleno de realizações.

E um homem fala...

Há grande dificuldade em estabelecer-se o estatuto da *performance* devido ao fato, já mencionado, de que ela não possui regras fixas, mas constitui uma regra em si mesma. O espaço e o tempo em que uma *performance* ocorre tornam-se privilegiados pois deixam de pertencer à esfera do controlável, do reconhecível. Estes elementos já foram inclusive, mas não diretamente, mencionados no capítulo I do presente trabalho: são representantes do **contexto**, um dos fatores constitutivos de uma *performance*.

O tempo em que se está sentado assistindo um *performer* é tempo carregado de sensações. Uma boa *performance* é capaz de arrebatá-nos de tal modo que julgamos não haverem-se passado sequer segundos desde seu início, mesmo que ela seja de um poema longo como “Navio Negro”, “Morte e Vida Severina” ou “O Caso do Vestido”.

O tempo da *performance* é também eterno; poder-se-ia dizê-lo “infinito enquanto dura”, uma vez que é capaz de imprimir tal marca no espectador que este é arrebatado até mesmo pelo mais curto poema que flua pela voz de um *performer*. A *performance* é efêmera, seu efeito é perene. Dos elementos situacionais da *performance*, nenhum é tão fugaz quanto o tempo.

Já o espaço de uma *performance* não poderia ser mais privilegiado; isto se dá pela sua característica móvel, i.e., pelo fato de que qualquer local pode servir à *performance* de poesia.

A poesia pode ocupar o espaço de um teatro, um palanque ao ar livre, um coreto, um cinema, o trem, o meio da rua. Qualquer local pode vir a ser o espaço da poesia e ser tornado único e novo por ela. Já existem mesmo experiências de levar a poesia a locais nos quais esta não é comum, como praças e outros locais públicos (como exemplo os projetos “Passe na Praça que a Poesia te Abraça” e “Poesia no Metrô”) bem como em locais originalmente destinados a outras atividades como observa Míriam Scavone:

Um bar da moda com garçons universitários está cheio. Ao fundo, um pequeno palco com pessoas. O barulho não é ensurdecedor. Pelo contrário: sente-se uma certa organização na conversa. As dezenas de pessoas que estão lá querem ouvir. Ouvir poemas, trechos de peças teatrais, letras de música, crônicas sobre o tão turbulento mundo contemporâneo.

São os bons e velhos saraus literários em versão século XXI. (2005: 56)

A *performance* transforma o espaço no qual acontece em espaço privilegiado posto que carregado de poesia; uma praça não é mais apenas um praça, nem um teatro é apenas um teatro pois se tornam veículos para a poesia, elementos constituintes da *obra*.

E em sentido contrário, mas não oposto, o espaço de uma *performance* também interfere nesta e, portanto, na formação da *obra*. Afinal, o mesmo poema dito numa praça pública ou num teatro adquire substâncias diversas em um ou em outro.

Quando o *performer* lê um poema em qualquer que seja o lugar é imediata e diretamente afetado pelo espaço que é posto à sua disposição; ainda que o poema seja aparentemente o mesmo (e o *texto* efetivamente o é) a *obra* não o será jamais.

Já presenciei e realizei *performances* nos mais variados espaços e sempre percebi diferenças notáveis de um para outro. Diferenças que atingem o *performer* e o público que, de certa forma, são profundamente afetados pelo lugar em que a *performance* se efetua.

Minha *performance* será constituída pelo tempo e espaço em que eu a realizar. Se leio “A fantástica aventura de Vladimir Maiakovski” em praça pública, com as pessoas em volta, o barulho, etc., minha *performance* pende para o lado pitoresco, fantástico e social de sua poesia, se por outro lado o mesmo poema é dito por mim em um salão de um centro cultural qualquer, posso deixar a dramaticidade de sua poesia permear até mesmo o tom de minha voz graças à proximidade com o público. Há até mesmo diferença entre dizer “Se eu morresse amanhã” em um dia ensolarado, numa noite estrela ou em meio a uma chuva.

De um lado o tempo e o espaço de realização de uma *performance* são afetados por ela, posto que adquirem o estatuto do privilégio; de outro afetam também na execução da *performance* e contribuem na formação da obra final.

4 – O PÚBLICO

Para além de toda consideração possível que envolva a estética da recepção ou a teoria do efeito estético, creio que é lícito incluir o público como elemento formador da obra em *performance*.

A experiência que trago do teatro me fez pensar em como o público influenciava em meu trabalho de ator. Não é raro ouvirmos de atores após uma apresentação teatral expressões como: “A platéia hoje estava difícil”, ou “O público foi maravilhoso hoje” ou ainda “Hoje eu senti que a platéia ajudou muito”. Tentar entender essas expressões, às quais eu mesmo costumo proferir, ocupou-me durante certo tempo e foi interessante constatar que todas possuem um fundo de verdade muito mais racional do que se costuma imaginar.

Enquanto eu, espectador, tenho meus ritmos sanguíneos afetados durante uma *performance*, como assevera Zumthor, também eu, *performer*, sou diretamente afetado pelo público em minha *performance*.

Há aqueles públicos frios que custam a se deixar levar pela apresentação artística que tem lugar à sua frente. Diante de platéias assim o *performer* tende a não sentir-se plenamente à vontade. Há as platéias, no entanto, que parecem estar ao lado do *performer*, que tomam parte da representação, que compram o jogo da arte a eles oferecida.

É este o grande segredo: o jogo. É como um acordo entre artista e público; um acordo não verbalizado e muitas vezes nem ao menos pensado, mas intuído, sentido. Este jogo, como qualquer acordo, pode ser traído, deixar de ser cumprido, por qualquer uma das partes. O difícil é saber exatamente quem trai quem, pois ambas as partes impingem à outra a culpabilidade pela quebra deste acordo. Quem quer que seja todos perdem.

No entanto, quando o acordo é cumprido ganham todos. Citemos um exemplo.

No recital de lançamento do CD *João Prado – Todo prosa... em verso*, tendo sido eu o produtor de ambos, aconteceu um fato que ilustra bem o que acontece quando do estabelecimento do jogo da *performance* e do cumprimento do acordo entre público e *performer*.

No palco, o poeta e *performer* João Prado fazia-se ouvir, ver e sentir. Naquele dia, ele me confidenciara antes de iniciar a apresentação, a sua felicidade era imensa pelo lançamento de mais um de seus filhos, como ele chama seus trabalhos. Sua felicidade era patente, pois até mesmo eu, que tenho acompanhado seus recitais ao longo de 15 anos, percebi o quanto sua

performance estava especial naquele dia. Aos meus olhos, aquele homem já idoso parecia um pássaro gigantesco a abrir suas asas sobre o público. Ele estava com *duende*!

Observando a platéia do ponto em que me encontrava, vi um senhor de mais ou menos 40 a 50 anos com os olhos vidrados no palco e balbuciando algo a intervalos (mais tarde ele confessaria ao poeta que era a primeira vez que assistia a um recital). Fixando bem o olhar consegui ler-lhe nos lábios esta simples expressão: “Meu Deus!”.

Do palco o *performer* via esta mesma cena, não exatamente com os olhos, mas com o sentimento que aquele retorno da platéia lhe dava, e sua *performance* aumentava, crescia, tornava-se cada vez mais etérea e eterna.

No entanto não se pode deixar de citar os casos em que a *performance* não atinge o público como desejado. São casos em que o jogo não se estabelece da maneira devida e é difícil saber-se ao certo quem promoveu a ruptura do acordo, se o *performer* ou se o espectador. Mas sempre se pode arriscar uma opinião a este respeito e, com base em observações e experiências pessoais, procurar-se-á, no próximo capítulo, o estabelecimento de possíveis objetivos desejados e o mapeamento de possíveis objetivos alcançados.

CAPÍTULO III
A PERFORMANCE EM OBSERVAÇÃO

Nenhum trabalho sobre *performance* poética estaria completo sem a apreciação desta enquanto ato, i.e., no momento de sua realização. Diz Paul Zumthor que “a performance não é uma soma de propriedades de que se poderia fazer o inventário e dar a fórmula geral. Ela só pode ser apreendida por intermédio de suas manifestações específicas” (2000: 50), o que equivale ao dizer que cada *performance* coloca tudo em jogo, constituindo-se sempre em sua própria regra.

Mais do que simples observação e relato dos modos e técnicas das *performances* observadas far-se-á também uma tentativa de expor as reações dos espectadores/ouvintes das mesmas e tentar responder à questão que me motivou desde o início de minha pesquisa: qual a relevância dos atos de *performance* para a disseminação, o entendimento, a apreensão da poesia?

Para tanto lançarei mão de dois tipos de *performance* facilmente observáveis:

- 1º. A *performance* da voz pura, encontrada em CD's de poesia os mais diversos, sendo que a maioria está disponível no mercado, bem como poemas disponibilizados em sites na internet.
- 2º. Observações feitas em eventos nos quais a *performance* poética tem espaço, alguns inclusive nos quais participei como declamador ou como diretor.

Acredita-se que estas duas vertentes, por serem as mais comuns, abarcam a totalidade das modalidades de *performance* poética que representam o foco do presente estudo.

1 – A POESIA E SUA DIVULGAÇÃO NOS MÍDIA

Paul Zumthor⁵⁶ assinala a existência de uma proximidade, uma similaridade, entre os meios eletrônicos, auditivos e audiovisuais com a escrita. Tal similaridade se deve em virtude de três seguintes aspectos comuns a ambos os meios:

1. abolem a presença de quem traz a voz;
2. mas também saem do puro presente cronológico, porque a voz que transmitem é reiterável, indefinidamente, de modo idêntico;
3. pela seqüência de manipulações que os sistemas de registro permitem hoje, os *mídia* tendem a apagar as referências espaciais da voz viva: o espaço em que se desenrola a voz midiaticizada torna-se ou pode tornar-se um espaço artificialmente composto. (2000: 17)

No entanto, ainda segundo Zumthor, a grande diferença entre a escrita e os *mídia* é que o conteúdo transmitido destes é “percebido pelo ouvido (e eventualmente pela vista), mas não pode ser *lido*” no sentido de ser “decifrado visualmente como um conjunto de signos codificados da linguagem” (2000: 18). É como se os *mídia* fossem os representantes de uma “revanche da voz” contra o aprisionamento, o recalque que sofreu por parte da escrita desde a disseminação desta. De modo curioso, a mediação da voz é constituída por dois aspectos divergentes: “a voz se faz ouvir mas se tornou abstrata” (2000: 18), uma diferença insuperável segundo Zumthor.

Gravações de poesia não são recentes. No Brasil, por exemplo, desde os anos 60 tornaram-se comuns gravações de poetas como Cecília Meireles, Vinícius de Moraes, João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade e de outros menos conhecidos. Comuns também são as gravações de *performers* que emprestam suas vozes à leitura de poemas de diversos autores.

Os CD’s de poesia têm tido uma boa disseminação no mercado brasileiro, embora sua distribuição nas grandes redes de lojas ainda não seja comparável à dos trabalhos musicais. Destacam-se, por exemplo, os títulos da coleção **Poesia Falada** (da gravadora Luz da Cidade) e os antigos títulos do selo “Festa”, um projeto de Irineu Garcia, originalmente em vinil e que teve alguns títulos recentemente remasterizados.

Apesar deste histórico promissor, ainda é difícil adquirir CD’s de poesia, seja pela precária distribuição destes no mercado, seja pelos preços muitas vezes proibitivos dos mesmos. Aqui, em nossa exposição, serão utilizados como material empírico os seguintes títulos⁵⁷:

⁵⁶ ZUMTHOR, Paul. Op. Cit. 2000.

⁵⁷ Esta lista é formada apenas pelos CD’s e outras fontes dos quais foram retirados poemas citados ao longo do presente trabalho, não representando a totalidade do material a que tivemos acesso; a lista completa de todo o material de áudio consultado encontra-se no Anexo II.

1. *4 séculos de poesia brasileira por Paulo Autran*– 36 poemas brasileiros desde o Barroco até o Modernismo lidos pelo ator Paulo Autran.
2. *Antônio Cícero por Antônio Cícero* – Quase todos os poemas do livro “Guardar”⁴ em roupagem oral pelo seu autor, entre eles o poema que dá título ao livro e que serve de epígrafe para o presente trabalho por colocar em evidência a importância da oralização poética.
3. *Caminhos do amor (Os)* – Trabalho artesanal do poeta Antônio Neves com poemas próprios.
4. *Cânticos de amor e louvor* – Cantigas medievais gravadas pelo Conjunto de Música Antiga da Universidade Federal Fluminense.
5. *Carlos Drummond de Andrade por Paulo Autran* – 29 poemas selecionados pelo performer.
6. *Cordel de luz* – O cordelista Merlânio Maia apresenta alguns de seus mais belos cordéis de cunho religioso.
7. *Fernando Pessoa por Paulo Autran* – Paulo Autran empresta seu talento e experiência para recriar sonoramente a beleza e diversidade da poesia do criador de poetas.
8. *João Prado – Todo prosa... em verso* – João Prado recita 20 de seus poemas.
9. *Manuel Bandeira: o poeta em Botafogo* – O diplomata aposentado Lauro Moreira recuperou uma antiga gravação caseira de poemas recitados por Manuel Bandeira e os lançou em um CD no qual adicionou alguns poemas em sua própria leitura.
10. *Moleque atrevido* – poesias de Marlize Rodrigues lidas por ela mesma e com fundo musical.
11. *Música em Pessoa (A)* – Diversos poemas de Fernando Pessoa foram musicados e interpretados por artistas e cantores diversos, num elenco que vai de Tom Jobim a Jô Soares, passando por Nana Caymmi e Marco Nanini.
12. *Neide Archanjo por Neide Archanjo* – Poemas na voz da autora com a participação de Maria Bethânia e trilha musical composta por Sylvia Patrícia e Paulo Rafael.
13. *Regurgitofagia* – Poemas do espetáculo homônimo escrito e interpretado por Michel Melamed.
14. *Remix em Pessoa* – Jô Soares empresta sua voz declamando poemas de Fernando Pessoa com sotaque “à portuguesa”; os poemas receberam fundo musical que os torna híbridos de poesia e música.
15. *Renato Prieto – Vol. IV – Preces* – O ator teatral Renato Prieto interpreta poemas de cunho religioso ao som de música composta pelo maestro Moacyr Camargo.

16. *Reunião – o Brasil dizendo Drummond* (4 volumes) – Diversas personalidades, dentre artistas e políticos, lêem poemas de Drummond.
17. *Visitando poemas – Vol. 2* – Flávio Di Giorgi, professor do Colégio Santa Cruz, declama uma seleção de poesia nacional.
18. *Voz é princesa (A)* – CD integrante da revista “Sibila”, nº8-9, produzido pelo *performer* italiano Enzo Minarelli, com a participação de diversos *performers* de várias partes do mundo que representam o que há de mais substancial na **Poesia Sonora**.
19. *XX poemas de amor y una canción desesperada* – Um dos mais conhecidos livros de Pablo Neruda lido pelo próprio.

Também consultei os arquivos de áudio disponíveis na Internet nos sites Poetry Archive (www.poetryarchive.org) e Vozes Brasileiras (www.vozesbrasileiras.com.br). O primeiro tem como característica o fato de só disponibilizar espaço para poemas declamados pelos seus próprios autores; já o segundo reúne não apenas poemas, mas também textos em prosa, alguns lidos pelos próprios autores outros por *performers* diversos, como o já citado poema lido por Jorge Lafond. Além desses sites também consultei o áudio de algumas gravações disponíveis no Youtube.

Como se pode ver, os CD’s e as gravações disponíveis dividem-se em dois tipos: os que são lidos pelos próprios autores dos poemas e os CD’s em que os poemas são lidos por intérpretes ou *performers* que não são os autores dos poemas lidos.

Em ambos os casos, podemos detectar duas opções de leitura:

- a) Uma leitura impessoal, mera reprodução oral do texto escrito, o que não é de estranhar se levarmos em conta a comparação entre escrita e registro eletrônico da voz feita por Paul Zumthor, bem como a tipologia apontada no Capítulo I do presente trabalho, tratando-se de exemplos da *Performance Desdramatizada*.
- b) Uma leitura interpretada (a mesma *Performance Dramatizada*), que lança mão de recursos performativos como a entonação, a respiração, alternâncias de ritmo e de timbre de voz. Neste tipo de leitura tem-se configurada a *performance* da voz em seu mais alto nível, no sentido de que o *performer* explora todas as capacidades da voz.

Observamos que (a) é muito comum quando são os próprios autores que lêem seus textos e que (b) é mais comum quando os poemas são lidos por artistas ou outras pessoas que não os autores, embora estas ocorrências não constituam regra geral. Em leituras do tipo (b)

os *performers* tendem a evitar leituras exageradas, embora não haja um consenso ou padrão para tais. Também há uma tendência a fazer uma leitura cuja *performance* beira o teatral, mas isso depende algumas vezes de quem lê e outras do que se lê.

Em um CD de poesia pode-se analisar em totalidade a *performance* da voz, aquela que centra-se somente no efeito vocal-auditivo produzido pela leitura, uma vez que prescinde até mesmo da presença de um corpo para ser apreendida embora, paradoxalmente, remeta o ouvinte a este mesmo corpo ausente tornado presente, tornado realidade intuída pela simples percepção de sua voz.

Também é digno de nota o fato de alguns CD's lançarem mão de música de fundo e outros efeitos em sua gravação. Por exemplo, o CD "João Prado – Todo prosa... em verso" utiliza um recurso chamado "*reverber*", i.e., a voz possui leve reverberação, como se fosse emitida pelo poeta dentro de um espaço acústico que produzisse naturalmente tal efeito, como o interior de uma igreja ou caverna.

A escolha do tipo de efeito ou de fundo musical para um poema gravado atende a características de cada poeta ou recitador e, muitas vezes, de cada poema em si. No caso do CD de João Prado, a opção pelo *reverber* deu-se pela intenção de reproduzir sonoramente a sensação que a própria presença poética do *performer* provoca nos espectadores de suas *performances*. Os produtores optaram por levar à mídia eletrônica a sensação de estar assistindo ao poeta em um salão amplo e com acústica adequada.

Não se pode dizer que existe um jeito certo ou errado para a leitura/*performance* de um poema, mas existem aquelas leituras que podem soar de modo agradável ou desagradável, vivaz ou exagerado, apaixonadas ou melodramáticas e sempre será possível fazer algumas comparações que não estabeleçam (ou pelo menos tentem não estabelecer) níveis ou padrões qualitativos. Este tipo de comparação se torna possível principalmente quando é feita tendo como base o material gravado. Passemos a algumas que julgo deveras interessantes e relevantes.

De início compare-se os CD's *4 séculos de poesia brasileira*, Fernando Pessoa e *Visitando poemas – CD 2*, com as *performances* de Paulo Autran nos dois primeiros e Flávio Di Giorgi no último. Toma-se como parâmetro o fato de alguns poemas aparecerem em ambos os CD's e o fato de que cada *performer* imprimiu em sua leitura uma característica própria. Os poemas em foco serão:

- I. "Autopsicografia", de Fernando Pessoa (1888-1935);
- II. "Ismália", de Alphonsus de Guimaraens (1870-1921);
- III. "Poema em linha reta", de Fernando Pessoa;

IV. “Procura da poesia”, de Carlos Drummond de Andrade (1902-87).

V. “Retrato”, de Cecília Meireles (1901-64);

Também se utilizará o poema de Cecília Meireles lido por ela mesma em uma gravação retirada do site Vozes Brasileiras⁴.

Primeiro cabe analisar a questão do tempo de cada leitura⁵⁸. Como temos três CD’s de dois *performers* diferentes (além da *performance* da já citada gravação de Cecília Meireles) coloquemos em uma tabela.

	PA ⁴	FDG ⁵⁹
Autopsicografia	00’32’’	00’55’’
Ismália	00’51’’	01’20’’
Poema em linha reta	02’20’’	04’27’’
Procura da poesia	03’46’’	04’47’’
Retrato ⁶⁰	00’54’’	01’10’’ ⁶¹

Esta diferença no tempo de duração da leitura de um poema, por si só já seria indicativa de uma impossibilidade de reduzir um poema a um conjunto de regras sobre métrica e ritmo⁶², pois se um poema tivesse um ritmo fixo determinado por sua métrica, deveríamos necessariamente ter pelo menos um tempo mais próximo entre as várias leituras. Acontece que o *performer* aplica à sua leitura não apenas um ritmo próprio, proveniente de sua maneira de entender o texto escrito, mas também aplica a este ritmo uma cadência própria. Como estes elementos foram foco de capítulo específico, não serão aqui retomados a fim de evitar repetições desnecessárias.

Detenhamo-nos nas leituras em si. A fim de não nos alongarmos em demasia analisando cada poema indicado, voltemos nossa atenção para pelo menos um deles.

Tome-se o poema “Retrato”, de Cecília Meireles:

Eu não tinha esse rosto de hoje,
Assim calmo, assim triste, assim magro,
Nem esses olhos tão vazios, nem o lábio amargo.

Eu não tinha estas mãos sem força,
Tão paradas e frias e mortas;
Eu não tinha este coração
Que nem se mostra.

⁵⁸ Tomou-se por base o contador de tempo do programa Windows Media Player, disponível na maioria dos computadores pessoais, e não o tempo que é indicado nos encartes dos CD’s utilizados.

⁵⁹ As siglas na tabela referem-se a Paulo Autran e Flávio Di Giorgi, respectivamente.

⁶⁰ A gravação de Cecília dura 0’36’’.

⁶¹ Uma vez que cada faixa do CD de Flávio Di Giorgi é iniciada pelo título do poema e o nome de seu autor, optei por não considerar o tempo decorrido entre o início da faixa e o efetivo começo da leitura do poema. Portanto o tempo total de cada faixa, contanto com o título do poema e o nome do autor do mesmo, será respectivamente 01’02’’ / 01’30’’ / 04’35’’ / 04’57’’ / 01’19’’.

⁶² Tanto a métrica quanto o ritmo do poema foram tratados no Capítulo II do presente texto.

Eu não dei por esta mudança,
Tão simples, tão certa, tão fácil:
– Em que espelho ficou perdida a minha face?⁶³

A leitura de Flávio Di Giorgi enfatiza o caráter trágico de uma pessoa que se vê envelhecida, que constata repentinamente a passagem do tempo. Esse caráter trágico é buscado pelo *performer* mediante uma leitura na qual a voz embarga-se, treme, como de alguém que estivesse em lágrimas de desespero, tendendo inclusive, em minha opinião para o exagero, o ridículo, chegando mesmo ao ponto de não perceber-se o término do poema.

Na leitura feita por Paulo Autran, destaca-se um caráter bem diverso: o de uma constatação, uma reflexão da voz que fala no poema. A passagem do tempo é percebida apenas como um fato, sem grandes emoções, e expressa em tom reflexivo. É a constatação de algo que ocorreu naturalmente embora não tenha sido notado pelo eu lírico enquanto ocorria, apenas ao cabo de sua mudança. Neste sentido, a leitura de Paulo Autran se aproxima muito da leitura feita pela própria Cecília Meireles, embora seja menos pausada, possuindo uma cadência diferente da de ambos os *performers* já mencionados.

Como já foi dito anteriormente, é muito comum que nas leituras executadas pelos próprios autores dos poemas encontre-se uma reprodução oral do texto escrito, sem o uso de grandes recursos vocais ao realizá-la, talvez para, nunca é demais repetir, não influenciar os ouvintes com sua leitura, sua interpretação do texto, configurando um excelente exemplo de uma das semelhanças entre as gravações de poesia e o texto escrito apontadas por Zumthor: o abolir a presença do corpo. Neste sentido a leitura de Paulo Autran cumpre papel semelhante à de Cecília, embora não seja uma *Performance* Desdramatizada, além de não perder-se em uma série de recursos que não contribuem para o entendimento do poema em função do exagero de seu uso por parte do *performer*. A diferença de leitura gera uma conseqüência semântica de delicada apreciação e que só pode ser devidamente problematizada quando analisada caso a caso. Nas palavras de Zumthor “A análise da performance revelaria assim os graus de semanticidade; mas trata-se, antes, de um processo global de significação” (2000: 87), entendendo-se por global a quantidade de informações de que cada *performance* se encontra carregada e quais dessas informações estão à disposição do receptor.

O que entra em questão ao pensarmos nessas diferenças entre as leituras, principalmente levando em conta o resultado ridicularizante de uma leitura como a de Flávio Di Giorgi, é da confusão existente entre *oralização* e *oratória*; aquela é da ordem da poética, esta é da ordem da retórica. Classicamente, a arte poética se divide em dois gêneros: o teatro e

⁶³ Retirado do encarte do CD “4 séculos de poesia brasileira”.

a poesia. Esta por sua vez se divide em um falar épico e um falar lírico, este caracterizado pela presença de uma voz íntima, uma vez que se presta à comunicação de um movimento interior do eu. *Performers* como Di Giorgi cometem o erro de confundir o discurso poético com o discurso retórico e sua leitura terminar por caminhar para o tom grandiloqüente, eliminando a voz íntima do poema. A grandiloqüência, nesse sentido, é do âmbito da retórica, e pode ser observada até mesmo no manual proposto por Silveira Bueno que se destina a oradores usando trechos de poemas como exemplos e exercícios, por buscar convencer o ouvinte de sua verdade interior, o que não combina com a intimidade necessária ao estado de lirismo.

Poder-se-ia levantar aqui o seguinte questionamento: então o *performer* não deve utilizar-se de recursos vocais para sua leitura? Como resposta, lancemos mão de outra comparação. Pensemos nas leituras que fazem o mesmo Paulo Autran, a não menos conhecida atriz Marília Pêra e o igualmente notório Jô Soares⁶⁴ do poema “O Menino da sua mãe”⁶⁵, de Fernando Pessoa Ortônimo.

No plaino abandonado
Que a morna brisa aquece
De balas traspassado
– Duas, de lado a lado –
Jaz morto, e arrefece.

Raia-lhe a farda o sangue.
De braços estendidos,
Alvo, louro, exangue,
Fita com olhar langue
E cego os céus perdidos.

Tão jovem! que jovem era!
(Agora que idade tem?)
Filho único, a mãe lhe dera
Um nome e o mantivera:
“O menino da sua mãe”.

Caiu-lhe da algibeira
A cigareira breve.
Dera-lhe a mãe. Está inteira
E boa a cigareira,
Ele é que já não serve.

De outra algibeira, alada
Ponta a roçar o solo,
A brancura embainhada
De um lenço... Deu-lho a criada
Velha que o trouxe ao colo.

Lá longe, em casa, há a prece:
“Que volte cedo, e bem!”
(malhas que o Império tece!)
Jaz morto, e apodrece,
O menino da sua mãe.⁶⁵

⁶⁴ CD's “Fernando Pessoa por Paulo Autran”, “A Música em Pessoa” e “Remix_em_Pessoa”, respectivamente.

⁶⁵ Retirado do encarte do CD “Fernando Pessoa por Paulo Autran”.

A leitura de Paulo Autran aponta o caráter melancólico do poema, ressaltando as exclamações como sendo do próprio eu lírico ao admirar-se da pouca idade do “menino” morto e fazendo as vezes de mãe no momento da prece através da mudança do timbre e da expressão da voz.

Já a leitura de Marília Pêra apresenta-se entrecortada por uma respiração sôfrega, ofegante, como a reproduzir a expectativa causada pela morte do menino ou pela espera da mãe por ele. O poema ganha então uma nova dimensão para o receptor pelo fato de ser narrado por uma voz feminina, que bem poderia ser a da mãe do morto, e é ainda ressaltada pela música que lhe serve de fundo, composta por Francis Hime.

Por sua vez, Jô Soares implementa uma leitura que coloca o texto pessoano entre a poesia e a música lançando mão de um fundo musical composto por Billy Forghieri e que, ao contrário da trilha melancólica de Francis Hime para a leitura de Marília Pêra, possui características claramente militares num diálogo interessante com a temática do próprio texto em questão. Há ainda um adendo que Jô Soares traz para sua *performance*: o fato de dizer os poemas de Pessoa “à portuguesa” ou como ele mesmo explica: “Também me perguntam porque é que eu digo o Pessoa com sotaque. Eu não digo com sotaque. Ao contrário. Eu digo sem sotaque. Afinal, a língua é dele e o sotaque é nosso. Depois, **quando leio Pessoa, já leio, inconscientemente, no som original**”⁶⁶ (grifo meu).

Essa leitura de Jô Soares “inconscientemente no som original” não chega a representar uma surpresa se levarmos em conta a seguinte observação de Zumthor:

A linguagem corrente, fora de toda idéia preconcebida do que é a “poesia”, emprega, às vezes, a propósito de um texto literário, expressões tais como: esse poema ou esse romance, ou essa página *me fala, me diz*. Ou então invocamos o *tom* de tal autor. Essas são, sem dúvida, metáforas, e que parecem referir muito banalmente à oralidade. Penso que elas apelam mais a uma vocalidade sentida como presença, como estar para além de algo concreto. (2000: 96)

Como cada leitura procura enfocar um lado, um ponto de vista do mesmo poema, pode-se dizer que cada leitura reinaugura um poema, recria-o, dá-lhe novo e ampliado significado sem excluir nenhum dos outros possíveis. Ora, e não é exatamente o que acontece quando observamos um texto qualquer à luz dos conceitos da estética? Neste sentido o vocábulo *interpretação* aplicado a um poema pode ao mesmo tempo se referir a sua análise e a sua *performance*.

Pode-se agora responder à pergunta “então o *performer* não deve utilizar-se de recursos vocais para sua leitura?” com um convicto **sim**; os recursos vocais existem para ser utilizados a fim de tornar o poema, até então abstração escrita, em concretude sonora.

⁶⁶ Retirado do encarte do CD “A Música em Pessoa”.

O que se depreende dessas comparações é que a *performance* oral de um poema, mormente quando se presta ao registro eletrônico, deve cerca-se de cuidados para não cair no erro comum de exagerar-se no uso dos recursos de voz. Ao enfatizar um elemento emocional do poema deve-se pautar pelo que tantas vezes lemos em manuais de teatro: a busca da naturalidade, salvo o caso em que o *performer* se proponha a fazer uma leitura parodística do texto, i.e., busque o humor utilizando o exagero.

Um fato de extrema importância a apreciar é o registro do idioma em uma *performance*, pois cada poema é também representante de sua cultura, seja a nacional seja a regional, e por isso não é de estranhar que carregue em si as marcas de sua identidade nativa.

O cordel é um bom exemplo a ser pensado. Tome-se a seguinte conceituação:

O cordel reveste toda a pureza do povo nordestino, a sua ingenuidade característica, a sua maneira simples de ser e expressar-se, a espontaneidade traduzida na singeleza, de uma fala sem grandes extravasamentos mas rica de sentimento, de transbordante sensibilidade e plena identificação com a beleza que espande da rudeza da mata e da extasiante natureza que o acolhe. (2005: 18)⁶⁷

Com base nesta conceituação pode-se entender porque a literatura de cordel, ao ser ouvida, traz sempre em si o registro da língua portuguesa típica do nordeste brasileiro: não é apenas por ser dito por um nordestino (e há exemplos de cordelistas de outras regiões brasileiras que não só dizem como também escrevem cordéis), mas principalmente por ter a necessidade de apresentar tal registro do idioma. É como se o cordel por si só fosse detentor de uma personalidade, de uma alma nordestina que pede-lhe tal expressão idiomática como se nota nos poemas de Merlânio Maia, por exemplo “A saga do homem justo”⁶⁸:

Contam que um homem justo
Pai de família honrado
Homem de bem exemplar
Caridoso e iluminado
Morreu pra Terra e ao subir
Sem saber aonde ir
Foi dar na porta do céu
Viu o anjo do protocolo
Com um computador no colo
Que o tratou como um réu

Sentou-se numa cadeira
E um computador ligou
Perguntou o nome do justo
Digitou e esperou
E haja a máquina demorar
E o anjo voltou a olhar
Assoprou, deu dois suspiros
Mas surpreso observou
Que a máquina detectou
Que o HD tinha vírus

Ouviu-se um agudo apito
E a tela ficou travada
O anjo ligou pro arcanjo

⁶⁷ NOBRE, Francisco Silva. “Um dicionário de cordel”. In: ACADEMIA BRASILEIRA DE LITERATURA DE CORDEL. *Dicionário Brasileiro de Literatura de Cordel*. Rio de Janeiro: ABLIC, 2005.

Que veio dar uma olhada:
 -“Desligue logo o sistema
 Que assim desfaz-se o problema!”
 E o anjo fez esta ação
 Mas quando redigitou
 Não mais ali encontrou
 O homem na relação

Mandou logo imprimir
 A relação dos fiéis
 E o nome daquele homem
 Não constava nos papéis
 E o anjo tristemente
 Disse ao homem: - “Infelizmente
 Não lhe encontrei no papel
 E sem essa informação
 Não posso dar permissão
 Pra ninguém entrar no céu”

E o homem resignado
 Pediu-lhe pra informar:
 - “Mas, por favor, me adiante
 Devo ir pra que lugar?”
 O anjo coçou a cabeça
 E disse: -“Não se aborreça
 Vou dizer, mas me consterno
 Tenho o dever de informar
 Pois muito bem! Seu lugar
 É lá embaixo, no inferno!”

Diante da serenidade
 O anjo surpreendido
 Ouviu do homem: - “Pois bem!
 Onde o caminho escolhido?”
 Disse o anjo: - “É só descer
 Lá embaixo e dá pra ver
 É uma caverna escura
 Nem há controle na porta
 Mas lá a sorte está morta
 Pois a vida ali é dura!”

O homem logo se despede
 Agradece e vai descendo
 E enfim entra no inferno
 E por ali vai vivendo
 Depois de duas semanas
 Chegam no céu caravanas
 Com o séqüito de Satanás
 Param na porta a gritar
 Pedindo pra convocar
 O santo arcanjo da paz

Diz o diabo: - “Assim não dá
 Só pode ser terrorismo!!!”
 O Arcanjo sai e pergunta:
 - “Que é isto é anarquismo?”
 E o diabo diz: - “Quem mandou
 Me diga! Quem enviou
 Aquele agente sagaz
 Que desde a sua chegada
 Está mudando a parada
 Levando ao inferno a paz?”

“Valorizando a equipe
 Divulgando a união
 Já mudou tudo no inferno
 Desfigurou, meu patrão

Ou vão tirá-lo dali
 Ou faço um inferno aqui!”
 E o anjo diz: -“Tenha calma
 Que eu resolvo o mitiê
 Já formatei o HD
 E sei quem é aquela alma!”

“Foi engano aquele homem
 É puro e é muito justo!”
 E assim mandou buscá-lo
 E este veio a muito custo
 Pois no inferno ele viu
 O seu grande desafio
 Do ambiente transformar
 Já que os sentimentos seus
 Sintonzavam com Deus
 Em todo e qualquer lugar

O reino dos céus reside
 No imo do ser humano
 São palavras de Jesus
 Resumindo o nosso plano
 Quem faz de si esperança
 Já é pleno de bonança
 E há amor nos atos seus
 Vibra em outra dimensão
 É feliz e tem razão
 Pois já é Filho de Deus.

De igual forma, os textos em *performance* dizem tanto da pátria de onde vêm quanto da pátria do seu *performer*. Pablo Neruda, por exemplo, em sua leitura do primeiro dos *XX poemas de amor*⁶⁸ demonstra, em conjunto com sua individualidade, a personalidade, a alma chilena em sua vertente do castelhano apresentando uma leitura na qual se destaca um quê de melancolia, ao passo que García Lorca encorpa-se da alma espanhola, com sua força e sua concretude. Da mesma maneira a leitura do londrino Michael Donaghy é sensivelmente diferente da leitura do poeta de Yorkshire Wes Magee, apesar de ambos serem falantes nativos do inglês em sua modalidade britânica, que por sua vez difere de uma leitura feita por T. S. Eliot, embora este mantenha em sua fala uma notável acentuação que em muito lembra o inglês britânico; e o que dizer do inglês britânico do dublinense W. B. Yeats no qual transparece de forma inconfundível sua origem não inglesa? A canadense Margaret Atwood nos apresenta sua origem de forma sensível⁶⁸. Poder-se-ia escrever o nome de cada poeta, de cada nacionalidade em um elenco infinito de vozes, pátrias e línguas todas reunidas pela linguagem poética, esta sim universal.

A voz apresenta a personalidade de sua origem, é através da voz que as línguas mortas tornam-se presença viva. Retomando a proposta de *performance* de Jô Soares para os poemas de Fernando Pessoa somos levados a questionar: até que ponto a leitura de Jô reflete exatamente a alma lusitana da poesia de Pessoa ou a sua maneira brasileira de entender esta

⁶⁸ Os exemplos deste parágrafo estão disponíveis no já citado site Poetry Archive.

alma? Não se está dizendo que apenas um *performer* nativo seja capaz de expressar vocalmente a identidade nacional poética de um texto, mas que cada *performer* leva para o texto suas experiências que interferem na criação da obra poética como um todo.

Alguns dos CD's analisados utilizam acompanhamento musical para os poemas, o que aliás também se observa nas *performances* ao vivo. Neste sentido observa-se alguns fatores relevantes que certamente interessam tanto aos estudiosos quanto aos *performers* que desejem experimentar este tipo de recurso.

CD's como *Preces*, *Moleque Atrevido* e *Os Caminhos do Amor*⁶⁹, utilizam acompanhamento musical escolhido pelo *performer* para sua leitura; nos casos aqui enfocados têm-se em conta que as músicas escolhidas foram retiradas do conjunto da produção musical humana, podendo englobar tanto a música chamada clássica quanto versões instrumentais de músicas populares e até mesmo compostas para meditação. Tal escolha do fundo musical aponta para dois caminhos: de um lado é fruto da interpretação que o *performer* faz do texto lido, de outro aponta para uma subordinação do poema à música, embora não seja de todo impossível que essa imposição só exista por parte do receptor-ouvinte, uma vez que há a tendência a aliar auditivamente as palavras à música que as acompanha.

Em outros casos, uma música é composta especialmente para aquela *performance*, seguindo a tradição do recitativo iniciada, no Brasil, em 1856 pelo ator português Furtado Coelho que escreveu um acompanhamento musical para o poema "Elisa" do também português Bulhão Pato⁷⁰.

O CD *Neide Archanjo por Neide Archanjo*, por exemplo, possui uma trilha sonora inteira composta especificamente para este CD que na maioria dos casos não faz mais do que apenas introduzir cada faixa, mas que mostra uma característica no mínimo intrigante: desta vez é a música que se subordina à poesia e à *performance* da autora como se nota na faixa "Billy Canta"⁷¹.

Por "música subordinada à *performance*" entenda-se que o tipo de leitura escolhida pelo *performer* irá determinar o tipo de composição a ser feita para o poema. Jô Soares, por exemplo, gravou por duas vezes o poema "Cruzou por mim, veio ter comigo, numa Rua da Baixa"⁷¹, de Álvaro de Campos; na primeira⁷¹ ressaltou o caráter trágico e melancólico do heterônimo pessoano o que determinou a música de Nando Carneiro, repleta de sons tranqüilos, com o uso de teclado e violões em um ritmo que lembra os fados portugueses; já

⁶⁹ ■ respectivamente "Esperança", "Utopia" e "Quem sou?".

⁷⁰ MACHADO, Ubiratan. Op. Cit. p. 121.

⁷¹ CD *A música em Pessoa* (2002 [1985]).

na segunda⁷², enfatiza-se a musicalidade latente em Pessoa e também as nuances de personalidade do criador de heterônimos, levando Billy Forghieri aos efeitos sonoros utilizando violino, guitar cello, bateria elétrica e também os efeitos de mixagem que deram ao poema um estilo que o aproxima da música eletrônica.

⁷² CD *Remix_em_Pessoa* (2007) .

2 – O PAPEL DO PERFORMER

Uma objeção em forma de questionamento que pode ser facilmente levantada é: o quanto um *performer* pode modificar um texto de acordo com sua leitura?

Quem se propõe a recitar um texto é levado, obviamente, por um impulso que passa pelo seu gosto, ou melhor, *seus gostos*, que começam na própria opção pela oralização poética; afinal, só quem gosta de poesia se propõe (assim se acredita) a declamar poemas à frente de um público.

Logo a seguir ao gosto por poesia vem o gosto pessoal por este ou aquele poeta, ou por tal ou tal poema. Sua preferência poderia então alterar sua leitura? Vejamos um exemplo seguindo o método que tem norteado o presente capítulo até o momento: a comparação.

Tomemos três leituras distintas do poema “Amar”⁷³, de Carlos Drummond de Andrade.

Que pode uma criatura senão,
entre criaturas, amar?
amar e esquecer,
amar e malamar,
amar, desamar, amar?
sempre, e até de olhos vidrados, amar?

Que pode, pergunto, o ser amoroso,
sozinho, em rotação universal, senão
rodar também, e amar?
amar o que o mar traz à praia,
o que ele sepulta, e o que, na brisa marinha,
é sal, ou precisão de amor, ou simples ânsia?

Amar solenemente as palmas do deserto,
o que é entrega ou adoração expectante,
e amar o inóspito, o áspero,
um vaso sem flor, um chão de ferro,
e o peito inerte, e a rua vista em sonho, e uma ave de rapina.

Este o nosso destino: amor sem conta,
distribuído pelas coisas pérfidas ou nulas,
doação ilimitada a uma completa ingratidão,
e na concha vazia do amor a procura medrosa,
paciente, de mais e mais amor.

Amar a nossa falta mesmo de amor, e na segura nossa
amar a água implícita, e o beijo tácito, e a sede infinita.

Esse belo poema de Drummond já foi alvo de diversas leituras; aqui interessam-me apenas três⁴: a de Flávio Di Giorgi, no CD já mencionado anteriormente, a de Marina Colasanti, do 2º volume da coleção *Reunião – o Brasil dizendo Drummond*, e, novamente, a

⁷³ ANDRADE, Carlos Drummond de. Op. Cit. p. 174.

de Paulo Autran no CD em que, de acordo com o texto do encarte, constam poemas escolhidos pelo próprio *performer* seguindo o critério de sua preferência pessoal.

A leitura de Di Giorgi, da mesma forma que a de “Retrato” e das outras de seu CD, é carregada de exageros na expressão vocal, o *performer* parece mais interessado em mostrar sua [sofrível] versatilidade vocal do que propriamente em fazer uma leitura que ressalte o conteúdo do poema.

Marina Colasanti, por sua vez, imprime às duas primeiras estrofes do poema um tom constante de dúvida, questionamento, numa clara busca pela semântica do texto com base em seu aspecto gramatical. Sua leitura, no entanto, adquire um tom reflexivo na terceira estrofe, tom este que se transmuda na constatação quase amarga da quarta estrofe: a de que temos um destino não exatamente cumprido. Tal amargura está totalmente “impressa”, se é que se pode defini-la assim, na voz de Marina. No último verso, sua *performance* nos dá um brinde com uma leitura fluente que desemboca em uma pequena pausa entre as duas últimas palavras do último verso.

Na leitura de Paulo Autran o tom reflexivo atravessa todo o texto e se combina ao tom questionador nas mesmas duas primeiras estrofes, fluindo naturalmente e, como o poema é permeado de referências à água, parece mesmo escorrer pela voz em *performance*, criando assim uma obra que não é nem melhor nem pior que a criada por Marina Colasanti, é apenas diferente, nova e reconhecível.

Mas é claro que não é apenas o gosto do *performer* que influenciará em sua leitura. Há um outro elemento que faz cada *performer* único em sua leitura e cada *performance* única em si mesma: as capacidades artísticas ou, se preferir-se, o talento individual.

Neste ponto penetra-se em terreno melindroso, pois parte-se do princípio de que alguém deverá julgar o talento deste ou daquele *performer*. Tal julgamento pode até ser regido por questões de simpatia pessoal por parte de quem julgue, mas não se pode negar a existência de pessoas talentosas e de pessoas que se pretendem talentosas. Quem em sã consciência pode negar o talento de Paulo Autran? E como poderíamos julgar com o mesmo valor a fluência e naturalidade de sua leitura de “Canção Amiga”⁷⁴ em confronto com a leitura quase infantil de Mariana Ximenes que pára ao final de cada verso (quando não coloca vírgulas onde estas não existem) e que baixa a voz de forma tão abrupta nas últimas palavras do nono e do último versos (“Eu distribuo um segredo”/ “e adormecer as crianças”)?

⁷⁴ CD's “Carlos Drummond de Andrade por Paulo Autran” e “Reunião – O Brasil dizendo Drummond (Vol. II)”, respectivamente.

Sim, o talento e a experiência de um *performer* influenciam diretamente em sua leitura de um texto bem como podem interferir em nossa recepção desta *performance*. Alguns poderiam até mesmo alegar preconceito nesta afirmativa e nas análises feitas até aqui, mas eu pergunto: existe diferença formal entre um soneto de Vinícius de Moraes (1913-80) e um de J. G. de Araújo Jorge (1914-87)? Se não então o que nos leva a prestigiar os poemas de Vinícius como sendo a atualização da forma já em desuso em sua época e a menosprezar os de J. G. como sendo representantes de um parnasianismo tardio? Preconceito para com um ou reconhecimento para com o outro?

Da mesma forma não há como negar que as leituras “à portuguesa” de Jô Soares para a poesia de Fernando Pessoa criam novas e interessantes possibilidades, expandindo sua recepção para o caráter melancólico, trágico e até mesmo cômico do criador de heterônimos. Depois de ouvi-lo assim, sem sotaque como diz o *performer*, fica difícil ouvir Pessoa de outra forma, o que não significa que outros *performers* não consigam imprimir-nos igual impressão embora não recitem à portuguesa, os exemplos de Marco Nanini⁷⁵ e Paulo Autran validam tal opinião.

Um *performer* talentoso não faz dos outros medíocres, mas seu talento ressalta a mediocridade dos que já o são.

⁷⁵ Sua leitura de trecho de “Passagem das horas”⁴ consta no CD *A música em Pessoa*.

3 – O PERFORMER E O PÚBLICO: A OBRA EM PLENITUDE

É inegável a ampla capacidade de difusão que os meios eletrônicos possuem na atualidade e o quanto essa difusão pode se tornar uma aliada no processo de formação de um público com gosto por poesia.

No entanto, eu me pergunto, será que a difusão da poesia pelos *mídia* só nos traz vantagens? Não haveria nada a ser perdido? Recapitule-se o que diz Paul Zumthor a respeito da similaridade entre a escrita e os meios eletrônicos, auditivos e audiovisuais. De acordo com Zumthor, tal similaridade se dá por três fatores, os quais comento a seguir.

Em primeiro lugar, os *mídia* “abolem a presença de quem traz a voz” (2000: 17), i.e., da mesma maneira que um poema impresso no livro não traz consigo o autor (o que seria no mínimo impensável), mas apenas o registro escrito de sua criação, um CD de poesia não traz o seu *performer* em corpo presente, apenas o registro sonoro de sua voz, o que nos torna possível observar que a) o *performer* surge aqui no mesmo papel do autor do poema, numa outra aproximação entre o texto escrito e seu registro sonoro e b) a voz é presença na ausência.

Além disso, são capazes de romper as barreiras do tempo; quando lemos um poema escrito no século XVIII, por exemplo, estamos de certa forma voltando ao passado: ali está o texto, com as mesmas palavras, o mesmo conteúdo de séculos atrás; sua leitura, sua carga semântica ou seu significado podem mudar porque mudam os leitores, mudamos nós, mas o texto é o mesmo. De igual maneira os registros da voz “saem do puro presente cronológico, porque a voz que transmitem é reiterável, indefinidamente, de modo idêntico” (idem).

Por fim “pela seqüência de manipulações que os sistemas de registro permitem hoje, os *mídia* tendem a apagar as referências espaciais da voz viva: o espaço em que se desenrola a voz midiaticizada torna-se ou pode tornar-se um espaço artificialmente composto” (idem).

Então chegamos exatamente ao que se perde com os meios eletrônicos de registro de poesia: “a *corporeidade*, o peso, o calor, o volume real do corpo, do qual a voz é apenas expansão” (2000: 19).

Da mesma forma que um *texto* só se torna *obra* no momento da *performance*, esta não será plena apenas mediante o som, mas sim por tudo aquilo que lhe constitui como tal: o corpo do *performer*, sua interação com o público, sua movimentação no espaço espetacular, sua respiração e até mesmo seu cheiro. Todos estes elementos fazem parte da *performance* de um modo sutil e ao mesmo tempo ostensivo. Sutil, pois nem sempre nos damos conta deles;

ostensivo porque em sua ausência temos a sensação de que algo falta à *performance*, como se ela fosse desconstruída. Acredito que não é por outro motivo que Paul Zumthor tantas vezes falou na existência de uma *performance da voz*.

Analisar uma *performance* requer um olhar mais livre, ainda que crítico, deste nosso objeto de estudo, pois, como já dito anteriormente, ela é sua própria regra recriada e atualizada cada vez que é apresentada, recriação que está subordinada ao que Zumthor chama elementos marginais e situacionais da *performance*, ambos se recusando a funcionar como signos mas exigindo interpretação. O gesto, a entonação e tudo aquilo que parte do corpo do *performer* constituem os elementos marginais. O tempo, o lugar, o cenário e tudo o que é externo ao *performer* são os elementos situacionais. Pensemos atentamente em uma *performance* qualquer e veremos que é impossível repeti-la em sua totalidade. Este ou aquele movimento de mão, um olhar em determinado momento, uma pausa mais prolongada em um mesmo trecho: a cada vez que se realiza a *performance* esta muda, cresce, amplia-se. Nunca é a mesma, pois nem o público nem o *performer* são os mesmos. “Salvo em caso de ritualização forte, nada disso pode ser considerado como signo propriamente dito – no entanto, tudo aí faz sentido” (2000: 87).

Passei por uma experiência curiosa que julgo relevante ser narrada.

Eu estava trabalhando em uma peça teatral⁷⁶ na qual há o poema “Última”, dedicado à esposa do personagem principal:

Não é rica, nem bela; é boa, e basta.
Para quem, como eu, andou na Vida,
Tendo de cada amor uma ferida,
Uma desilusão que a alma nos gasta.

Ela foi como a Terra Prometida,
Que sorriu a Moisés feraz e vasta
Depois de uma existência atra e nefasta,
Quando já me sangrava a alma descrida...

Não me inspirou paixão, nem me pôs louco,
Nem lhe tive esse amor que nos consome,
Que, por demais ardente, dura pouco...

Foi, porém, sendo a última, a primeira
Que mereceu, na Vida, usar meu nome,
Como fiel e boa companheira...

Eu me julgava já acostumado às surpresas que o teatro proporciona, mas o que se sucedeu em uma de nossas apresentações me fez ver que de fato tudo pode acontecer durante uma *performance*. Já tinha se tornado lugar comum que as pessoas se emocionassem na cena em que o personagem recita seus versos com os olhos fixos nos de sua amada. Eu, que

⁷⁶ “Alegria Cristã – A História de Leopoldo Machado”, biografia teatral do escritor e educador baiano (1891-1957) radicado em Nova Iguaçu (RJ), tendo instituído o primeiro curso secundário da Baixada Fluminense em 1930, no Ginásio Leopoldo.

interpretava o referido personagem, sempre dei ao poema a mesma inflexão de voz, a mesma candura, procurando transmitir todo o sentimento de uma alma apaixonada.

Era já nossa 4ª ou 5ª apresentação, não me recordo com exatidão, quando, no momento em que disse o primeiro verso (“Não é rica, nem bela; é boa, e basta”), a platéia inteira soltou discreto, porém audível riso! Como numa comunicação muda todos entenderam aquele verso como um elogio às avessas. Levei algum tempo para entender o porquê daquela reação; era uma platéia constituída tanto por jovens quanto por pessoas idosas, algumas inclusive tinham convivido com o biografado, e todos sabiam que Leopoldo era um homem bem humorado, espirituoso; possivelmente até o título da peça influenciou na predisposição da platéia para o riso.

Esta experiência deu-me a consciência de que durante uma *performance* tudo pode acontecer, um texto considerado dramático pode adquirir ares cômicos, o texto amoroso pode não provocar nada além de tédio, etc. Cabe ao *performer* preparar-se para as surpresas da mesma maneira que busca os efeitos estéticos sobre o público.

A recepção do texto poético nos atos de *performance* nasce da interação *performer-público*, interação esta que por muito tempo tem sido menosprezada mas cuja apreciação está longe de constituir-se como inédita. Nas palavras de Zumthor:

Que o corpo seja assim comprometido na recepção plena do poético, os antigos parecem ter tido consciência disto, distinguindo entre as “partes” da retórica, a *pronunciatio* e a *actio*; essas “partes” tinham por fim produzir um efeito sensorial sobre o ouvinte. (2000: 88)

Se os antigos já identificavam a implicação que a presença física de um corpo, fonte da voz que concretiza aquilo que o texto mantém na ordem do abstrato, é de espantar o quanto a oralização, a *performance* de um poema foi recalcada ao longo dos séculos.

Ao apreciarmos a interação *performer-público* estamos nos atendo principalmente à recepção do poético pela via visual-auditiva, uma vez que a recepção da obra poética é fundamentalmente alterada pelo veículo mediante o qual o texto chega ao público. Explicamos. Quando o leitor lê o texto impresso no papel sua interação é visual e muda, portanto passiva. Ele é apenas afetado pelo texto e suas interpretações do mesmo não necessariamente modificam o texto lido uma vez que são suas e nem sempre compartilhadas com quem quer que seja. O mesmo se dá quando um poema chega ao receptor via registro eletrônico; embora possua um grau de interação maior, esta também é muda, embora não visual. Esta similaridade se dá pelos aspectos em comum apontados por Zumthor e já mencionados no presente capítulo.

A grande mudança se opera quando a recepção da obra ocorre em presença do *performer*. Como já dissemos no Capítulo II, o *performer* é afetado pelo público. Portanto

estamos diante do caso em que a recepção do texto se dá por via visual-auditiva-sensorial e não-passiva. O espectador é um receptor ativo na comunicação poética que se opera diante de seus olhos, ao alcance de suas mãos, de seus ouvidos e de seu olfato. E nesse sentido o público interfere diretamente na obra captada.

Dessa interação surge resulta que a *performance* será bem sucedida quando lograr que espectador/receptor sinta-se empolgado pelo que presencia, de certa forma sendo modificado pela *performance*, ou fracassada quando o ouvinte se desagrada do que presencia, sentindo enfado, sono, mal-estar, nojo, confusão ou simplesmente não gosta da *performance*.

Embora acredite-se que os *performers* busquem ser bem sucedidos em suas *performances*, não se pode afirmar que eles sempre o alcancem pelo caráter essencialmente individualista que a recepção possui; mesmo quando a recepção se dá em um espaço coletivo, não se pode esquecer que cada espectador é um indivíduo detentor de seus próprios anseios e idiosincrasias que se encontram presentes no momento de recepção, alterando assim sensivelmente sua apreensão da obra poética e também as reações do *performer* diante do público. Há os indivíduos que preferem uma *performance* mais convencional, há os que preferem o experimental e há ainda os que aceitam ambas; cabe ao *performer* estar preparado para a rejeição bem como para a aceitação.

Talvez a experiência mais radical e extrema desta interatividade com o público seja a do *performer* Michel Melamed. Em 2004, Melamed estreou o espetáculo autoral *Regurgitofagia* no qual se destacava um recurso no mínimo inusitado: o uso de uma interface chamada “Pau-de-Arara”: cada reação da platéia (risos, aplauso, etc.) era captada por microfones e transformada em descargas elétricas que atingiam o corpo do *performer* mediante eletrodos conectados em seus pulsos e tornozelos⁷⁷. Quando ele interpretava o poema em prosa “Casa Comigo”⁴, por exemplo,

Casa comigo que te faço a pessoa mais feliz do mundo. A mais linda, a mais amada, respeitada, cuidada... A mais bem comida. E a pessoa mais namorada do mundo e a mais casada. E a mais festas, viagens, jantares... Casa comigo que te faço pessoa mais realizada profissionalmente. E a mais grávida e a mais mãe. E a pessoa mais as primeiras discussões. A pessoa mais novas brigas e as discussões de sempre. Casa comigo que te faço a pessoa mais separada do mundo. Te faço a pessoa mais solitária com um filho pra criar do mundo. A pessoa mais foi ao fundo do poço e dá a volta por cima. A mais reconstruiu sua vida. A mais conheceu uma nova pessoa, a mais se apaixonou novamente... Casa comigo que te faço a pessoa mais “casa comigo que te faço a pessoa mais feliz do mundo”.⁷⁸

os risos da platéia faziam com que seu corpo vibrasse a cada momento e em uma apresentação nos EUA o *performer* chegou a interromper a leitura do poema aos gritos, tal era a força da descarga recebida.

⁷⁷ Os vídeos da *performance* de Melamed podem ser vistos em www.michelmelamed.com.br.

⁷⁸ Disponível em <http://www.michelmelamed.com.br/br/regurgitofagia/livro/?4>

A experiência de Michel Melamed e de outros *performers* tem mostrado o quanto o público é sujeito ativo da obra poética nos atos de *performance* e o quanto tal interação ainda merece maiores considerações por ser o que plenifica a obra poética enquanto tal.

CONCLUSÃO

No que se refere à questão da oralidade poética e dos atos de *performance*, acredito ter exposto a relevância em se redefinir o lugar exato da primeira, como elemento intrínseco ao fazer poético, bem como da relevância da segunda para a disseminação e apreensão da obra como um todo.

A oralidade configura-se como condição *sine qua non* para a existência da poesia, uma vez que esta é a mais primordial forma de manifestação da linguagem como assevera Otávio Paz:

A prosa é um gênero tardio, filho da desconfiança do pensamento ante as tendências naturais do idioma. A poesia pertence a todas as épocas: é a forma natural de expressão dos homens. Não há povos sem poesia, mas existem os que não têm prosa. (1982: 83)

Os atos de *performance* fazem parte de toda a cultura humana, apresentando-se como ritualização direcionada às divindades ou como expressão artística que objetiva um público humano.

Oralidade e escrita são os dois remos que levam o barco da poesia a um porto, senão seguro ao menos firme, pois que de segurança não tratam os poetas. Eliminar o recalque do oral face o escrito sem, entretanto, recalcar este último é o caminho seguro para a compreensão da totalidade do que chamamos ‘poesia’.

O que penso ser fundamental, e espero ter alcançado, é uma conscientização dos meios acadêmicos quanto à relevância dos atos de *performance* poética na plena apreciação de um poema uma vez que, como já dito por Zumthor e várias vezes mencionado ao longo do presente trabalho, a *obra* poética só se constitui completamente no momento em que é falada. Do *texto* à *obra* há um longo caminho que passa pela escrita, impressão e reprodução do poema.

Situar os atos de *performance* como constituintes da obra poética leva necessariamente à problematização do papel do *performer* na formação desta obra, da mesma forma que tem sido cada vez mais valorizado o lugar do leitor silencioso de um texto. O *performer* é um leitor que direciona sua fruição do texto para outros ‘leitores’.

Em nenhum momento se pretende que o presente texto seja visto como um manual de regras para a *performance* de um poema (embora em alguns momentos eu tenha me sentido tentado a estabelecer o que é um boa *performance*) mas sim como um conjunto de apontamentos que auxiliem tanto a pesquisadores, quanto a professores e mesmo *performers*, cada qual encontrado aqui subsídios intrínsecos às suas respectivas áreas, subsídios este que podem ser assim resumidos.

Os **pesquisadores** das áreas de letras e de outras que venham a envolver manifestações artísticas e/ou culturais poderão tomá-lo como ponto de partida para suas

observações bem como valer-se das indicações bibliográficas a fim de buscar maiores subsídios ou elementos mais específicos ao observarem os atos de *performance* de um modo geral, uma vez que a *performance* poética aqui abordada é apenas uma das variantes dentre os inúmeros tipos que podem ser encontrados nas artes em geral, cada qual com aspectos próprios derivantes das características gerais da *performance*.

Professores (quer da educação básica, quer da educação superior) poderão utilizar-se dos apontamentos aqui lançados para incentivar seus alunos à oralização dos textos poéticos. No caso dos professores do ensino superior, acredito que proporcionará um contato maior dos acadêmicos de letras com a obra dos poetas, fazendo assim com que sua compreensão do poético se aprofunde por envolver um contato mais visceral e menos abstrato do que costuma ser.

E não esqueçamos que os *performers* possuem eles mesmos uma trajetória poética que passa pela experimentação ou pela conservação de estilos. Os iniciantes podem encontrar aqui, além de parâmetros a seguir (ou não), o incentivo para continuar criando e experimentando. Os mais experientes poderão racionalizar aquilo que muitas vezes lhes ocorre de forma intuitiva e ver que estão no caminho da construção da obra, percebendo assim sua relevância e sua responsabilidade diante do público e do texto.

Ao encerrar este texto acredito enfim que o tema não se esgota, que há ainda muito o que definir e problematizar a respeito dos atos de *performance* poética uma vez que estes se encontram em todas as culturas indo desde os rituais em que a linguagem se dirige aos deuses até a simples oralização de um texto oferecido a alguém, passando pelos processos de musicalização de textos poéticos (que remetem a poesia a seu caráter medieval) até as vocalizações de letras de música transformadas em poemas, alcançando variados estilos, tendências e experiências.

Quantas vezes ainda nos restam por ouvir...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião*. 9ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978.
- ANDRADE, Mário de. “A escrava que não é Isaura”. **In.:** _____. *Obra Imatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1960.
- BANDEIRA, Manuel. *Berimbau e outros poemas*. Seleção Prof. Elias José. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 33ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BRIK, O. “Ritmo e sintaxe”. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da literatura – Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973, p. 131-9.
- BUENO, Silveira. *Manual de califasia, califonia, calirritmia e arte de dizer*. 7ª ed. São Paulo: Saraiva, 1966.
- CARDOSO, Belmira e MASCARENHAS, Mário. *Curso completo de teoria musical e solfejo*. Vol. 1. 10ª ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1973.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. 2ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1978.
- DA LUZ, Zé. “As Flô de Pixananã”. In: ACADEMIA BRASILEIRA DE LITERATURA DE CORDEL. *Dicionário brasileiro de literatura de cordel*. Rio de Janeiro: ABLIC, 2005, p. 157.
- DUFRENNE, Mikel. *O Poético (Le Poétique)*. Trad. de Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Globo, 1969.
- FERREIRA, Jerusa Pires. “Matrizes impressas do oral”. **In:** ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Interseções: a materialidade da comunicação*. Rio de Janeiro: Imago / EdUERJ, 1998, p. 77-84.
- GAUGER, Hans-Martin. “O acústico e o óptico: as duas materialidades da materialidade que é a linguagem”. Trad. de Cláudia Medeiros Bastos. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Interseções: a materialidade da comunicação*. Rio de Janeiro: Imago / EdUERJ, 1998, p. 60-75.
- GLUSBER, Jorge. *A arte da performance (The Art of Performance)*. Trad. de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. 13ª ed. São Paulo: Ática, 2005.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura (Sozialgeschichte der kunst und literatur)*. Trad. de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

- HOUAISS, Antônio (1915-1999) e VILLAR, Mauro de Salles (1939-). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- LONGINO. *Do sublime* (περι γπσουζ). Trad. de Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LORCA, Federico García. *Conferências*. Seleção, tradução e notas de Marcus Mota. Brasília: Editora Universidade de Brasília. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.
- MINARELLI, Enzo. “A voz instrumento de criação: dos futuristas à poesia sonora”. Trad. de Aurora F. Bernardini. In: *Sibila*. São Paulo: Ateliê. N° 8-9, set. 2005, p. 178-216.
- MORICONI, Ítalo. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- MOTA, Ático Vilas-Boas da, “Federico García Lorca e os escaninhos da palavra”. In: LORCA, Federico García. *Obra poética completa*. Trad. de William Agel de Mello. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. IX-XXVII.
- NOBRE, Francisco Silva. “Um dicionário de cordel”. In: ACADEMIA BRASILEIRA DE LITERATURA DE CORDEL. *Dicionário Brasileiro de Literatura de Cordel*. Rio de Janeiro: ABLIC, 2005, p. 11-29.
- PAZ, Otavio. *O Arco e a Lira* (El Arco y la Lira). Trad. de Olga Savary. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PESSOA, Fernando. *Primeiro Fausto*. Organização e notas por Duílio Colombini. 2ª ed. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- POE, Edgar Allan. “A Filosofia da Composição” (Philosophy of composition). Trad. de Oscar Mendes. In: _____. *Obra completa*. São Paulo: Nova Aguilar, 1997.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura* (ABC of reading). Trad. de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, s/d.
- PRADO, João. *Janela de sol*. Rio de Janeiro: Editora do Poeta, 1996.
- QUINTEIRO, Eudisia Acuña. *Estética da voz: uma voz para o ator*. São Paulo: Summus, 1989.
- SCAVONE, Miriam. “Os saraus estão de volta”. *Revista EntreLivros*. São Paulo: Duetto, 2, jun. 2005.

- TOMACHEVSKI, B. “Sobre o Verso”. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da literatura – Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz – a “literatura” medieval* (La lettre et la voix – De la “littérature” médiévale). Trad. de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. *Performance, recepção, leitura* (Performance, réception, lecture). Trad. de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

ANEXO I**Relação dos poemas do CD anexado ao presente trabalho**

Faixa: 01

Título: “ONDAS DO MAR DE VIGO”

Autor(a): MARTIN CODAX

Performer: GRUPO DE MÚSICA ANTIGA DA UFF

Fonte: CD *Cânticos de amor e louvor*

Faixa: 02

Título: “ODE TRIUNFAL”

Autor(a): FERNANDO PESSOA

Performer: PAULO AUTRAN

Fonte: CD *FERNANDO PESSOA POR PAULO AUTRAN*

Faixa: 03

Título: “MÃOS”

Autor(a): JOÃO PRADO

Performer: JOÃO PRADO

Fonte: CD *JOÃO PRADO – TODO PROSA... EM VERSO*

Faixa: 04

Título: “CANTO XLV”

Autor(a): NÃO MENCIONADO

Performer: EZRA POUND

Fonte: CD *A VOZ É PRINCESA*

Faixa: 05

Título: “POEMA EPISTALTICO”

Autor(a): MIMMO ROTELLA

Performer: MIMMO ROTELLA

Fonte: CD *A VOZ É PRINCESA*

Faixa: 06

Título: “MONÓLOGO DAS TREVAS”

Autor(a): FERNANDO PESSOA

Performer: JORGE LAFOND

Fonte: SITE *VOZES BRASILEIRAS*

Faixa: 07

Título: “A VALSA”

Autor(a): CASIMIRO DE ABREU

Performer: PAULO AUTRAN

Fonte: CD *4 SÉCULOS DE POESIA BRASILEIRA POR PAULO AUTRAN*

Faixa: 08

Título: “DEBUSSY”

Autor(a): MANUEL BANDEIRA

Performer: MANUEL BANDEIRA

Fonte: CD *MANUEL BANDEIRA – O POETA EM BOTAFOGO*

Faixa: 09

Título: “GUARDAR”

Autor(a): ANTÔNIO CÍCERO

Performer: ANTÔNIO CÍCERO

Fonte: CD *ANTÔNIO CÍCERO POR ANTÔNIO CÍCERO*

Faixa: 10

Título: “AUTOPSILOGRAFIA”

Autor(a): FERNANDO PESSOA

Performer: FLÁVIO DI GIORGI

Fonte: CD *VISITANDO POEMAS – VOL. 2*

Faixa: 11

Título: “AUTOPSILOGRAFIA”

Autor(a): FERNANDO PESSOA

Performer: PAULO AUTRAN

Fonte: CD *FERNANDO PESSOA POR PAULO AUTRAN*

Faixa: 12

Título: “ISMÁLIA”

Autor(a): ALPHONSUS DE GUIMARAENS

Performer: FLÁVIO DI GIORGI

Fonte: CD *VISITANDO POEMAS – VOL. 2*

Faixa: 13

Título: “ISMÁLIA”

Autor(a): ALPHONSUS DE GUIMARAENS

Performer: PAULO AUTRAN

Fonte: CD *4 SÉCULOS DE POESIA BRASILEIRA POR PAULO AUTRAN*

Faixa: 14

Título: “POEMA EM LINHA RETA”

Autor(a): FERNANDO PESSOA

Performer: FLÁVIO DI GIORGI

Fonte: CD *VISITANDO POEMAS – VOL. 2*

Faixa: 15

Título: “POEMA EM LINHA RETA”

Autor(a): FERNANDO PESSOA

Performer: PAULO AUTRAN

Fonte: CD *FERNANDO PESSOA POR PAULO AUTRAN*

Faixa: 16

Título: “PROCURA DE POESIA”

Autor(a): CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Performer: FLÁVIO DI GIORGI

Fonte: CD *VISITANDO POEMAS – VOL. 2*

Faixa: 17

Título: “PROCURA DE POESIA”

Autor(a): CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Performer: PAULO AUTRAN

Fonte: CD *CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE POR PAULO AUTRAN*

Faixa: 18

Título: “RETRATO”

Autor(a): CECÍLIA MEIRELES

Performer: FLÁVIO DI GIORGI

Fonte: CD *VISITANDO POEMAS – VOL. 2*

Faixa: 19

Título: “RETRATO”

Autor(a): CECÍLIA MEIRELES

Performer: PAULO AUTRAN

Fonte: CD *4 SÉCULOS DE POESIA BRASILEIRA POR PAULO AUTRAN*

Faixa: 20

Título: “RETRATO”

Autor(a): CECÍLIA MEIRELES

Performer: CECÍLIA MEIRELES

Fonte: SITE *VOZES BRASILEIRAS*

Faixa: 21

Título: “O MENINO DA SUA MÃE”

Autor(a): FERNANDO PESSOA

Performer: PAULO AUTRAN

Fonte: CD *FERNANDO PESSOA POR PAULO AUTRAN*

Faixa: 22

Título: “O MENINO DA SUA MÃE”

Autor(a): FERNANDO PESSOA

Performer: MARÍLIA PÊRA

Fonte: CD *A MÚSICA EM PESSOA*

Faixa: 23

Título: “O MENINO DA SUA MÃE”

Autor(a): FERNANDO PESSOA

Performer: JÔ SOARES

Fonte: CD *REMIX_EM_PESSOA*

Faixa: 24

Título: “A SAGA DO HOMEM JUSTO”

Autor(a): MERLÂNIO MAIA

Performer: MERLÂNIO MAIA

Fonte: CD *CORDEL DE LUZ*

Faixa: 25

Título: “POEMA DE AMOR Nº 1”

Autor(a): PABLO NERUDA

Performer: PABLO NERUDA

Fonte: CD *XX POEMAS DE AMOR Y UMA CANCIÓN DESESPERADA*

Faixa: 26

Título: “ESPERANÇA”

Autor(a): NÃO MENCIONADO

Performer: RENATO PRIETO

Fonte: CD *RENATO PRIETO – VOL. IV – PRECES*

Faixa: 27

Título: “UTOPIA”

Autor(a): MARLIZE RODRIGUES

Performer: MARLIZE RODRIGUES

Fonte: CD *MOLEQUE ATREVIDO*

Faixa: 28

Título: “QUEM SOU”

Autor(a): ANÔNIO NEVES

Performer: ANTÔNIO NEVES

Fonte: CD *OS CAMINHOS DO AMOR*

Faixa: 29

Título: “BILLY CANTA”

Autor(a): NEIDE ARCHANJO

Performer: NEIDE ARCHANJO

Fonte: CD *NEIDE ARCHANJO POR NEIDE ARCHANJO*

Faixa: 30

Título: “CRUZOU POR MIM, VEIO TER COMIGO NUMA RUA DA BAIXA”

Autor(a): FERNANDO PESSOA

Performer: JÔ SOARES

Fonte: CD *A MÚSICA EM PESSOA*

Faixa: 31

Título: “CRUZOU POR MIM”

Autor(a): FERNANDO PESSOA

Performer: JÔ SOARES

Fonte: CD *REMIX_EM_PESSOA*

Faixa: 32

Título: “AMAR”

Autor(a): CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Performer: FLÁVIO DI GIORGI

Fonte: CD *VISITANDO POEMAS – VOL. 2*

Faixa: 33

Título: “AMAR”

Autor(a): CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Performer: MARINA COLASANTI

Fonte: CD *REUNIÃO – O BRASIL DIZENDO DRUMMOND – VOL. 2*

Faixa: 34

Título: “AMAR”

Autor(a): CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Performer: PAULO AUTRAN

Fonte: CD *CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE POR PAULO AUTRAN*

Faixa: 35

Título: “CANÇÃO AMIGA”

Autor(a): CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Performer: PAULO AUTRAN

Fonte: CD *CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE POR PAULO AUTRAN*

Faixa: 36

Título: “CANÇÃO AMIGA”

Autor(a): CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Performer: MARIANA XIMENES

Fonte: CD *REUNIÃO – O BRASIL DIZENDO DRUMMOND – VOL. 2*

Faixa: 37

Título: “PASSAGEM DAS HORAS” (FRAGMENTO)

Autor(a): FERNANDO PESSOA

Performer: MARCO NANINI

Fonte: CD *A MÚSICA EM PESSOA*

Faixa: 38

Título: “CASA COMIGO”

Autor(a): MICHEL MELAMED

Performer: MICHEL MELAMED

Fonte: CD *REGURGITOFAGIA*

ANEXO II

Relação total do material sonoro consultado

A – MATERIAL CITADO

20. *4 séculos de poesia brasileira por Paulo Autran*
21. *Antônio Cícero por Antônio Cícero*
22. *Caminhos do amor (Os)*
23. *Cânticos de amor e louvor*
24. *Carlos Drummond de Andrade por Paulo Autran*
25. *Cordel de luz*
26. *Fernando Pessoa por Paulo Autran*
27. *João Prado – Todo prosa... em verso*
28. *Manuel Bandeira: o poeta em Botafogo*
29. *Moleque atrevido*
30. *Música em Pessoa (A)*
31. *Neide Archanjo por Neide Archanjo*
32. *Regurgitofagia*
33. *Remix_em_Pessoa*
34. *Renato Prieto – Vol. IV – Preces*
35. *Reunião – o Brasil dizendo Drummond (4 volumes)*
36. *Visitando poemas – Vol. 2*
37. *Voz é princesa (A)*
38. *XX poemas de amor y una canción desesperada*

B – MATERIAL APENAS CONSULTADO

1. *A voz do poeta – Vol. 1* – Produzido pela Academia Brasileira de Letras trás poemas de autoria de Carlos Nejar na voz do próprio.
2. *Augusto dos Anjos* – Alguns dos principais poemas de nosso pré-modernista na voz do ator Othon Bastos.
3. *Briggflatts & other poems* – poemas de Basil Bunting por ele mesmo (material em fita magnética [K7]).
4. *Helena Kolody por Helena Kolody* – Poemas da poetisa paranaense interpretados por ela mesma.
5. *Manuel Bandeira por Juca de Oliveira* – Seleção de 36 poemas do autor de “Pneumotórax”.

6. *Manuel Bandeira: 29 poemas lidos pelo autor* – Coletânea com todos os poemas gravados por Manuel Bandeira.
7. *Poesia que canto e conto* – outro trabalho excepcional de Merlânio Maia.
8. *Polivox* – Rodrigo Garcia Lopes alterna leituras de poemas com musicalizações de poesias.
9. *Pop Filosofia* – Jomard Muniz de Britto em textos autorais nos quais mescla poesia e música.
10. *Sylvia Plath Reads* – a poetisa americana em plena *performance* de seus poemas (material em fita magnética [K7]).
11. *Vinícius em Portugal* – Gravado em uma livraria de Lisboa quando o poetinha lá esteve para o lançamento de um de seus livros.