

POESIA E PERFORMANCE NOS 70: BRASIL E INGLATERRA

Fernanda Teixeira de Medeiros
UERJ

Passo a relatar a vocês de forma muitíssimo resumida alguns resultados da minha tese de doutoramento em literatura comparada, *Poesia em performance nos 70: o British Poetry Revival e a Nuvem Cigana*¹. Julgo-os importantes de compartilhar por dois motivos. Primeiramente, porque são fruto de um trabalho comparativo envolvendo literaturas que pouco se comunicam, demonstrando que a aposta no comparativismo como exercício de aprendizado pela diferença pode trazer ricos aprendizados. Em segundo lugar, porque a reflexão sobre poesia e performance parece prestar uma contribuição aos estudos de poesia de um modo geral.

Leciono literatura inglesa na UERJ e meu interesse por poesia levou-me a travar contato com o British Poetry Revival² e adotá-lo finalmente como tema de tese. O British Poetry Revival foi um evento poético com duplo eixo de renovação – o das linguagens poéticas e o do modo de existência performático da poesia – ocorrendo na Inglaterra dos anos 60 e 70. Em seu âmbito, a emergência múltipla de poéticas consideradas *non-mainstream* – poesia beat em sua versão inglesa, poesias de vanguarda concreta e sonora, poesia de influência poundiana e poesia modernista *britânica* (e não *anglo-americana*, como a de T. S. Eliot) – baseou-se no trabalho do poeta como performer e editor dos próprios livros. Após o momento de eclosão na década de 60, houve uma tentativa de institucionalização do Revival nos 70, com a ocupação da Poetry Society – uma das instituições mais tradicionais de fomento à poesia no Reino Unido – por poetas *non-mainstream*, num episódio em que assistimos a uma pequena guerra no sólido terreno da poesia

¹ A tese foi orientada pela Profª Drª Cláudia Neiva de Matos (UFF) e co-orientada pelo Professor Clive Bush, do King's College da University of London, onde estive entre março e junho de 2001 com uma bolsa sanduíche. A defesa ocorreu em julho de 2002, na UFF.

² A expressão é do crítico inglês Eric Mottram (1924-1995). Ver MOTTRAM, Eric. *The British Poetry Revival, 1960-75*. In HAMPSON, Robert & BARRY, Peter, eds. *New British Poetries, the Scope of the Possible*. Manchester: Manchester University Press, 1993, p. 15-50.

inglesa. O desfecho se deu com a intervenção do Arts Council of Great Britain em 1976, levando à renúncia maciça dos poetas *non-mainstream* dos quadros da Poetry Society.

O British Poetry Revival é um movimento absolutamente ignorado pela história literária inglesa oficial, o que reflete bastante bem o papel que têm, naquela cultura, linguagens poéticas dissonantes da tradição principal: nenhum. Por outro lado, a cisão revelada desde os 60 entre poesia *mainstream* e *non-mainstream* perdura até hoje, as pequenas editoras independentes continuam ativas e um circuito alternativo de poesia subsiste. Isso nos faz pensar que numa cultura democrática e rica, é possível haver margens autônomas funcionando com uma lógica própria³.

Os principais focos de poesia *non-mainstream* integrando o British Poetry Revival nos 60 são: a poesia beat londrina⁴, a poesia pop dos Liverpool Poets⁵, a poesia de linhagem poundiana do Cambridge Group⁶, a poesia concreta e a poesia sonora de Bob Cobbing⁷. Em todos esses focos, o processo poético – escrever, editar, distribuir, dizer poemas em público – estava unificado nas mãos e na voz do poeta, constituindo o que chamei de um modo de existência performático para a poesia. Esse modo de existência performático tinha, sem dúvida, um forte caráter político, de inspiração contracultural: dizer os próprios poemas em público, produzir e

³ Há inúmeros poetas atuando desde os 60 nesse circuito alternativo, numa linha de forte coerência. Estudei três deles em profundidade em minha tese: os ingleses Bill Griffiths (1948-) e Allen Fisher (1944 -) e o escocês Thomas A. Clark (1944 -).

⁴ A antologia mais representativa da poesia beat londrina é *Children of Albion – Poetry of the ‘Underground’ in Britain*, editada por Michael Horovitz (Harmondsworth: Penguin, 1969).

⁵ Poetas mais representativos: Roger McGough, Adrian Henri, Britan Patten. Antologia mais representativa: *The Liverpool Scene* (editada por Edward Lucie-Smith. London: Donald Carroll, 1967).

⁶ Poetas mais representativos: Jeremy H. Prynne, Andrew Crozier, Peter Riley. Antologia mais representativa: *A Various Art* (editada por Andrew Crozier e Tim Longville. Manchester: Carcanet, 1987).

⁷ Bob Cobbing (1920 -), inglês, é poeta, performer e editor da Writers’ Forum. Foi o introdutor da poesia concreta e da poesia sonora na Inglaterra. Reside em Londres e ainda está em plena atividade.

vender os próprios livros, sobretudo tratando-se de uma poesia tão diferente da poesia inglesa canônica, representava criar um lugar de legitimação e um mercado para discursos “alternativos”.

Há duas observações a fazer aqui sobre esse modo de existência da poesia. A primeira refere-se à relação entre escrita e oralidade no contexto *non-mainstream*, relação que se torna bastante dinâmica já que em nenhum momento o livro de poesia é posto em segundo plano em relação ao evento performático. Pelo contrário, letra e voz passam a compor um todo orgânico, desafiando de imediato uma das dicotomias mais caras às sociedades ocidentais. A segunda observação diz respeito à performance propriamente dita. A performance que veremos ocorrer no Revival pode ser definida como tão-somente a leitura pública em voz alta de poemas *pelo próprio poeta*, sem necessidade de qualquer aparato teatral ou musical⁸. O modelo dessa performance, para tomarmos uma referência histórica bastante próxima, está nos escritores da *beat generation* norte-americana, que começaram a investir nas leituras públicas de poesia desde 1955⁹ como parte de sua prática poético-existencial¹⁰.

A presença da performance em projetos poéticos tão diversos como aqueles ocorrendo no interior do Revival sugere que ler o poema em voz alta não é apenas um acontecimento posterior e exterior ao texto, um mero evento comunicacional, mas um elemento constituinte do próprio poema, cifrado no texto e exercendo uma função específica junto a ele. Por exemplo, no caso da

⁸ Em inglês, os termos mais comumente usados são *public reading*, *poetry reading* ou simplesmente *reading*. *Performance* é um termo guarda-chuva, englobando as *readings* ou as leituras de poesia com algum aparato cênico ou musical. Como a palavra existe em português também com um espectro largo de significação, optei por usá-la ao invés de *leitura*, que designa mais comumente em nossa língua a leitura silenciosa.

⁹ A data de 7/10/1955 tem valor histórico aqui por ter sido nesse dia realizada a primeira leitura pública de que participaram Allen Ginsberg, Michael McClure, Philip Lamantia, Gary Snyder e Philip Whalen, compondo a já conhecida *beat generation*. O evento – do qual Jack Kerouac recusou-se em participar, comparecendo apenas como espectador – ocorreu na Six Gallery, em São Francisco, e foi nessa noite que Ginsberg fez a primeira leitura pública de *Howl* (Uivo). Ver CAMPBELL, James. *This is the Beat Generation*. NY/San Francisco/Paris: Vintage, 2000.

¹⁰ Essas leituras feitas pelos poetas beat transformarão a *poetry reading* num dos eventos a integrar as práticas contraculturais, como comenta Robert Lee: “Life, if it were to matter, would be lived existentially at the edge; confrontation, shock tactic obscenity when needed, a non-ideological politics of drop-out or commune, sex or marijuana virtually on demand, **endless readings**, love-ins, happenings, changes of fashion and talk, these would all be the means of assault and change.” (LEE, Robert, ed. *The Beat Generation Writers*. London/Chicago: Pluto Press, 1996, p.2, grifo meu.)

poesia pop e beat, a performance ajuda a definir o caráter do poema, já que enfatiza a expressão lírica da poesia pop, que se deseja muito próxima da canção, ou corrobora o caráter épico almejado pela poesia engajada de diferentes poetas beat londrinos. No caso da poesia sonora, a performance é o momento mesmo em que o poema se realiza, já que se trata de uma poesia não-verbal. Na poesia de linhagem poundiana, o poema é composto com base na noção de que o texto tem uma estrutura musical, como desejava Pound. Segundo afirma Pound, em 1962, falando retrospectivamente sobre a música enquanto modelo composicional:

The problem was to get a form – something elastic enough to take the necessary material. It had to be a form that wouldn't exclude something merely because it didn't fit... Only a musical form would take the material. (Pound *apud* Mottram, 1977:8)¹¹

A prática da performance também representou, para a cultura poética britânica a partir da década de 60, um investimento na experimentação. Os diferentes estilos performáticos emblematicavam possibilidades de criação que diversos poetas aproveitaram na construção de seus textos. A *multivoice poetry*, por exemplo, falada a várias vozes, foi uma forte influência na *escrita* fragmentária de Bill Griffiths. As performances do norte-americano Chales Olson na década de 60 na Inglaterra representaram, para Allen Fisher, aulas sobre o que era poesia, a ponto de Fisher entender, assim como Olson, a escrita em si mesma como uma performance. Cabe lembrar aqui que a modernidade, para os ingleses, inaugurou-se sob a égide romântica – não o romantismo de um William Blake, mas de um William Wordsworth principalmente – e fixou-se no regime lírico da expressão individual e pessoal. Em termos formais, as organizações estróficas e métricas regulares e a linguagem discursiva sempre foram a preferência da tradição canônica. Experimentar com a linguagem poética não é algo que a cultura oficial inglesa encoraje ou aprecie.

A partir dos anos 60, ficou bastante nítido que a noção de poesia para a cultura inglesa era uma noção romântica e que a revolução poética modernista sofrera uma espécie de recalque. Tornava-se evidente, assim, que um verdadeiro movimento de renovação deveria ser capaz de perturbar não só o cânone de textos mas o cânone de atitudes recepcionais. As poéticas com existência performática do British Poetry Revival corresponderam a essa tentativa.

E em que isso nos importa para o caso da poesia brasileira dos anos 70? Passemos, então, ao Brasil. Foi graças ao meu contato com o British Poetry Revival que pude dar a atenção devida ao fenômeno da performance e do modo de existência performático ocorrendo no universo marginal brasileiro. Na fortuna crítica que já se acumulou sobre a poesia marginal dos 70, há pouquíssimas referências às performances e não há qualquer tentativa de se pensar de forma articulada, no campo da literatura, as relações entre os suportes e os textos; tampouco enfatiza-se com a justa intensidade o papel de uma poesia com modo de existência performático no interior de uma ditadura militar. Em geral, como não havia outras linguagens além da “marginal” investindo em novos suportes, parece que se tendeu a pensar no recurso ao mimeógrafo e à performance como signos de desbunde ou sintomas de juventude. Foi somente no campo da antropologia, com o trabalho de Carlos Alberto Messeder Pereira em seu *Retrato de época* (1981)¹², que se enxergou melhor a profunda imbricação entre “atitude” e poesia nos anos 70.

Do universo múltiplo dos marginais, um grupo muito específico se destaca: o carioca Nuvem Cigana, formado em 1972, do qual faziam parte os poetas Chacal, Charles, Ronaldo Santos e Bernardo Vilhena, além de diversos integrantes provindos de áreas distintas. É no caso da Nuvem Cigana que podemos falar de um modo de existência performático da poesia, já que foram seus poetas que investiram de modo articulado na auto-publicação e na performance.

¹¹ MOTTRAM, Eric. Open Field Poetry. In *Poetry Information* n.17, 1977, Londres, p. 3-23.

¹² PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

Além de ter sido um selo editorial independente desde 1972 até seu final em 1979, a Nuvem Cigana apresentou, entre 1975 e 1979, no Rio e em outras cidades do Brasil, suas *Artimanhas*¹³: recitais festivos em que poetas e convidados liam ou diziam de cor seus poemas, e os diversos membros do grupo estavam implicados confeccionando cenários, realizando interferências musicais ou teatrais, distribuindo filipetas nas ruas. Finalmente, o evento tornava-se festa, culminando no rito carnavalesco em que todos – poetas, “rapaziada” da Nuvem, ouvintes – participavam, com a entrada em cena do bloco Charme da Simpatia, do qual faziam parte os integrantes da Nuvem Cigana. Equivocadamente, vemos, por vezes, em textos sobre a poesia marginal, uma referência às Artimanhas como sendo uma prática extensiva aos poetas marginais como um todo, o que não é absolutamente verdade. É importante que situemos esse tipo de performance em relação ao seu grupo fundador e praticante, pois só então poderemos entender o seu sentido – político, estético e poético¹⁴. Comparadas com as *public readings* anglo-americanas, as Artimanhas eram performances hiperbólicas, e seu tema principal era a própria celebração da comunidade num momento em que, como dizem os poetas, mais do que três pessoas juntas no espaço público já representava formação de quadrilha.

No caso da poesia da Nuvem Cigana, a obra de Chacal, Charles, Ronaldo Santos e Bernardo Vilhena é mais adequadamente compreendida se se atenta para a questão da poesia como texto oralizável. Esses poetas constituíram um repertório a ser apresentado nas Artimanhas, e ao examiná-lo vemo-nos diante de um *corpus* construído com base numa *poética da palavra falada*. Deixa de fazer sentido, diante desse repertório, o julgamento da poesia marginal – da qual a Nuvem Cigana foi um representante mais que notório – enquanto poesia

¹³ Ver CHACAL. Artimanha: ardil, artifício, astúcia. Revista *Malasartes*, Rio de Janeiro, n.3, p. 32, abril/maio/junho 1976.

¹⁴ No segundo capítulo de minha tese, faço uma discussão bastante detalhada sobre o grupo Nuvem Cigana e sobre as Artimanhas.

pobre, meramente autobiográfica, carente de elaboração. Nossas estratégias de análise obrigatoriamente se reconfiguram pela simples constatação do projeto dos autores, que incluía a performance dos poemas em público. Somos obrigados a *escutar* os poemas, a tratar sua camada sonora, a acordar nossa atenção para fatores que, sem o conhecimento da Artimanha, dificilmente nos permitiríamos perceber.

Essa poética da palavra falada praticada pela Nuvem Cigana se assenta em dois compromissos: um compromisso estético com a palavra oral e um compromisso ideológico do poeta com a comunidade que integra, representa e quer celebrar na performance.

O compromisso estético com a palavra falada é constatado no trabalho sobre a sonoridade do poema, por meio de diferentes estratégias: jogos lexicais orais¹⁵, emprego de ritmos populares¹⁶, incorporação de dialetos específicos¹⁷, invenção de sintagmas inusitados criando surpresas fonético-semânticas¹⁸, exploração do efeito de *nonsense*¹⁹. Além disso, os poetas investem sobre esse material fônico com estilos de oralização peculiares, adotando formas reiterativas de vocalização, improvisando, fazendo-se acompanhar por instrumentos musicais, tornando-se, enfim, cada vez mais poetas performers, chamando atenção para sua arte oral, seu ofício. Quanto ao compromisso ideológico do repertório, vemos a escolha de metapoemas, poemas que se querem crônicas²⁰ e manifestos²¹ e poemas que primam pelo investimento na ludicidade do significante²². O poeta deve ser capaz de tratar com sua palavra criativa dos assuntos que fazem parte de sua vida e da vida da comunidade à qual se dirige: a cidade em que vivem, o país em que vivem, as instituições com que se confrontam e a própria linguagem.

¹⁵ Como é o caso de “Já que sou brasileiro”, de Bernardo Vilhena.

¹⁶ Como em “Rapadura”, de Bernardo Vilhena, que tem a estrutura de um samba narrativo malandro.

¹⁷ Como em “Morro da Providência”, de Ronaldo Santos.

¹⁸ Como é o caso de diversos poemas de Charles.

¹⁹ Como é o caso de diversos poemas de Chacal.

²⁰ Como os poemas de Ronaldo Santos sobre o Rio de Janeiro.

²¹ Os poemas de Charles são o principal exemplo.

²² Os textos de Chacal são o principal exemplo.

Concluindo, o que vemos por meio das experiências do British Poetry Revival e da Nuvem Cigana é que nosso trabalho de análise precisa levar em conta por vezes elementos que parecem querer escapar à literatura. No caso da poesia dos 70, é justamente o que está em parte fora da página – a voz, o poema enunciado – que se torna agente de renovação, resgatando uma natureza ancestral da poesia, tornada novamente arte pública, arte vocal e comunitária. Nosso principal desafio – em geral seguido de um grande prazer de compreensão – é encontrar, no texto do poema, as marcas dessa oralidade performática. O sentido desse agenciamento entre letra e voz num momento em que assistimos às principais revoluções comportamentais e éticas no Ocidente é algo que nos dá o que pensar, assim como nos dá o que pensar o fato de a poesia ter participado tão intensamente – fazendo-se *acontecimento* – de momentos tão desestabilizadores e críticos da história inglesa e brasileira.