

# POESIA E PERFORMANCE

Beatriz Azevedo<sup>1</sup>

---

## RESUMO

Este artigo aborda relações entre poesia e performance, partindo de referências como a *Teogonia* de Hesíodo e as funções do Aedo Grego, passando pelos trovadores medievais, pelas vanguardas do começo do século XX, pelo conceito de Transcrição, de Haroldo de Campos, até chegar às primeiras décadas do século XXI. Articulando reflexões teóricas com experiências práticas em poesia e performance, desenvolvidas pela artista Beatriz Azevedo, o texto articula conceitos de autores como Jaa Torrano, Octavio Paz, Haroldo de Campos, Marjorie Perloff, Rosalind Krauss, Oswald de Andrade e outros.

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

## ABSTRACT

This article addresses relations between poetry and performance, starting from references such as Hesiod's *Theogony* and the functions of Greek Aedo, passing through the medieval troubadours, the avant-garde of the beginning of the 20th century, through the concept of Transcreation, by Haroldo de Campos, until reaching the first decades of the 21st century. Articulating theoretical reflections with practical experiences in poetry and performance, developed by the artist Beatriz Azevedo, the text articulates concepts by authors such as Jaa Torrano, Octavio Paz, Haroldo de Campos, Marjorie Perloff, Rosalind Krauss, Oswald de Andrade and others.

**Keywords:** Poetry. Performance. Transpoetic.

---

1 Poeta e compositora, Doutora em Artes e mestre em Literatura pela Universidade de São Paulo. Pesquisadora de pós-doutorado junto à Universidade Estadual de Campinas. Estudou música no Mannes College of Music, em Nova York, e dramaturgia na Sala Beckett, em Barcelona. Recebeu a Bolsa Virtuose para Artistas,. Tem composições gravadas por Adriana Calcanhotto, Matheus Nachtergaele, Moreno Veloso, Tom Zé, Zelia Duncan e Zé Celso. Criou parcerias com Augusto de Campos, Cristovão Bastos, Hilda Hilst, Moreno Veloso, Oswald de Andrade e Vinicius Cantuária. A Biscoito Fino lançou seus álbuns *A.G.O.R.A*, *AntroPOPhagia ao vivo em Nova York*, gravado ao vivo no Lincoln Center, e *Alegria*. É autora de *Abracadabra* (Demônio Negro), *Antropofagia Palimpsesto Selvagem* (Cosac Naify), *Idade da Pedra* e *Peripatético* (Iluminuras). Apresentou-se no Lincoln Center e no Museum of Modern Art (MoMA), em Nova York, no Womex (Espanha), Nublu Jazz Festival (Nova York), CMJ Music Marathon & Film Festival (Nova York), Femmes du Monde (Paris), Popkomm Festival (Berlim), Dunya Festival (Rotterdam), Copa da Cultura (Berlim), Art Anthropophagie Aujourd'hui (Paris), Festa Literária Internacional de Paraty (Flip), Verizon Music Festival (Nova York), entre outros. [www.beatrizazevedo.com](http://www.beatrizazevedo.com).

Recebi o simpático convite do Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo para escrever um artigo sobre poesia e performance para este dossiê sobre poesia. Havia no convite senhas fundamentais para a aventura: “partindo de sua trajetória enquanto artista e pesquisadora, o formato é de artigo, mas fique à vontade em mesclar o texto com poemas seus”.

É um desafio imenso tentar escrever sobre o próprio trabalho, sobre minhas investigações no campo das linguagens artísticas, sobre o processo de criação, em articulação com os desenvolvimentos conceituais do campo da poesia contemporânea. Por outro lado, como artista, é verdade que faço reflexões sobre o que estou criando, sobre as vias e perspectivas da minha trajetória pessoal, criativa e profissional. Não apenas enquanto pesquisadora, vinculada à universidade<sup>2</sup>, mas especificamente enquanto artista, vejo meu processo de criação como uma investigação constante e em movimento.

Sendo assim, vou abordar neste artigo tanto referências teóricas e estéticas, como inspirações literárias que alimentam meu percurso e minhas reflexões sobre a poesia contemporânea em geral, e sobre poesia e performance, em particular.

Para começar, um dado fundamental: entendo as relações entre poesia e performance partindo do conhecimento de que, antes da invenção do alfabeto e da palavra impressa — que permitiram o surgimento do livro — já havia poesia e já havia performance. O livro de poesia é, portanto, apenas um dos suportes possíveis para a poesia; não é o único, e durante milênios nem existiu.

Bem antes do estabelecimento da escrita e da existência do livro, a poesia era oral e, na Grécia Antiga, poetas eram chamados de “aedos”, “poetas-cantores”.

Mas sobretudo a palavra cantada tinha o poder de fazer o mundo e o tempo retornarem à sua matriz original e ressurgirem com o vigor, perfeição e opulência de vida com que vieram à luz pela primeira vez. A recitação de cantos cosmogônicos tinha o poder de pôr os doentes que os ouvissem em contato com as fontes originárias da Vida e restabelecer-lhes a saúde, tal o poder e impacto que a força da palavra tinha sobre seus ouvintes. (...)

---

<sup>2</sup> No momento, desenvolvendo pesquisa de pós-doutorado na Universidade Estadual de Campinas, com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

Nesta comunidade agrícola e pastoril anterior à constituição da polis e à adoção do alfabeto, o aedo (i.e., o poeta-cantor) representa o máximo poder da tecnologia de comunicação. Toda a visão de mundo e consciência de sua própria história (sagrada e/ou exemplar) é, para este grupo social, conservada e transmitida pelo canto do poeta. É através da audição deste canto que o homem comum podia romper os restritos limites de suas possibilidades físicas de movimento e visão, transcender suas fronteiras geográficas e temporais, que de outro modo permaneceriam infranqueáveis, e entrar em contato e contemplar figuras, fatos e mundos que pelo poder do canto se tornam audíveis, visíveis e presentes. (TORRANO, 1995, pp. 19, 16.)

A *Teogonia* de Hesíodo começa com esta linha: “pelas Musas comecemos a cantar”. É uma invocação, um chamado às musas e a seu poder ontofânico, à capacidade de revelação do ser. Ao invocar e gerar a presença das musas, o aedo, o poeta-cantor, teria então essa capacidade de amalgamar os verbos “ser” e “aparecer”. Ao dizer o nome, o aedo instaurava a presença das musas.

Para melhor acompanhar as articulações, que pretendo demonstrar, entre a noção de performance, como hoje a entendemos, e os primórdios da poesia oral, proponho um neologismo: “ApareSer”, unindo “ser” e “aparecer” na mesma palavra. Isto é o poder ontofânico.

... a Memória gera e dá à luz as Palavras Cantadas, que na língua de Hesíodo se dizem Musas. Portanto, o canto (as Musas) é nascido da Memória (num sentido psicológico, inclusive) e do mais alto exercício do Poder (num sentido político, inclusive). O aedo (Hesíodo) se põe ao lado e por vezes acima dos *basileis* (reis), nobres locais que detinham o poder de conservar e interpretar as fórmulas pré-jurídicas não-escritas e administrar a justiça entre querelantes e que encarnavam a autoridade mais alta entre os homens. Esta extrema importância que se confere ao poeta e à poesia repousa em parte no fato de o poeta ser, dentro das perspectivas de uma cultura oral, um cultor da Memória (no sentido religioso e no da eficiência prática), e em parte no imenso poder que os povos ágrafos sentem na força da palavra e que a adoção do alfabeto solapou até quase destruir. Este poder da força da palavra se instaura por uma relação quase mágica entre o nome e a coisa nomeada, pela qual o nome traz consigo, uma vez pronunciado, a presença da própria coisa. (ibidem, pp. 16-7.)

Vemos, no parágrafo supracitado, as afirmações sobre a “força da palavra” e a constatação de que “o nome traz consigo, uma vez pronunciado, a presença da própria coisa”. Assim, a palavra é concebida em toda a sua força ontofônica, enquanto potência de revelação e instauração da vida, dos seres, do mundo.

Acredito, portanto, que a poesia tem o poder de criar outros mundos, de iluminar perspectivas que, sem ela, não existiriam. A arte poética instaura, assim, a sua própria realidade.

Este é também o sentido imanente do poema que dá título a meu mais recente livro, *Abracadabra*. Em aramaico (אברהא כרדא, *avrah kahdabra*), significa: “eu crio enquanto falo”. É esta potência mágica da palavra, da poesia em sentido profundo, que procuro ressignificar em meu novo livro de poemas, já ambientado, evidentemente, no mundo contemporâneo:

### **Abracadabra**

abracadabra  
cada traço da palavra  
me dê seu abraço  
abracadabra  
cada cabra abra seu lastro  
seu berro seu bééé errante  
abracadabra  
cada pétala se abra  
de cada chacra  
do corpo da palavra  
abracadabra  
cada passo faça  
voo rasante  
no rastro da asa  
abracadabra  
todo astro ilumine  
a minha casa  
toda poesia em brasa  
me aqueça no seu aço  
abracadabra  
toda porta fechada se abra  
todo cansaço passe  
nenhuma dor nos alcance  
até a via láctea dance  
na mágica lábia  
da sábia palavra  
abracadabra  
(AZEVEDO, 2019, p. 72)

As ressonâncias e o caráter mântico do poema convidam a um recomeço, em leitura circular, ao modo de um oroboros. Tenho chamado de *poemalquimia* essas experiências que amalgamam palavra, som e sentido, projetando-se para a perspectiva performática, como é o caso deste trabalho.

Outra dimensão importante que o poema conclama é a da escuta, como qualidade fundamental para o encontro com a poesia. Há o convite para ouvir o abrir da pétala “de cada chacra do corpo da palavra”, pois cada leitura descobre algo novo no poema; há o berro, o berrante que se impõe estridente; há o desejo de escutar a “mágica lábia da sábia palavra”.

É a escuta atenta que torna a poesia possível, esta escuta ativa que amalgama todas as vozes de um poema, não só a voz e o silêncio do poeta, mas as vozes de quem lê, as vozes invisíveis das musas, as vozes dos pensamentos de escrita e de escuta, a música das imagens e o ritmo da respiração.

A poesia reinventa os usos da língua. Na vida cotidiana, a palavra é usada, o tempo todo, para a comunicação. Compramos pão com palavras, o juiz dá sentenças com palavras, o professor dá aula com palavras, o marketing vende produtos com palavras. Isso acaba por interpor um desafio gigantesco para poetas, para artistas da linguagem, porque é preciso realocar as palavras em outra dimensão, salvando-as da banalidade e do uso funcional.

Em geral, as pessoas se servem das palavras para isso ou aquilo, enquanto ferramentas utilitárias. A grande diferença é que, enquanto as pessoas se servem das palavras, poetas querem libertá-las.

Penso que, ao fazer esta *poemalquimia* com as palavras — este exercício de ressignificação total da linguagem — abre-se a possibilidade de recriação do mundo, de reinvenção da vida. Desta perspectiva, vejo que meu trabalho como poeta é transgressor, pois visa transgredir a função utilitária da palavra e instaurar novos sentidos no mundo.

Essa liberdade, essa dimensão sonora e performática da arte poética, já se destacava, na Grécia antiga, encarnada na figura do Aedo, que Jaa Torrano chama, exatamente, de “poeta-cantor”.

Assim, naqueles primórdios, a poesia já era percebida como “tecnologia de comunicação”, que através do “canto do poeta” não se limitava a apenas comunicar, mas a instaurar um novo estado. Um novo estado de “presença”.

Escuta e presença são conceitos compartilhados pela poesia com outras linguagens artísticas, como a música e o teatro, por exemplo. Não por coincidência, minha pesquisa artística inclui essas duas disciplinas, nas quais também completei formação acadêmica, além da trajetória eminentemente prática. Nessa intersecção de linguagens, a fricção da performance reforça

a dimensão do “apareSer”, tentando dar conta da noção de “presença” e do poder ontofânico da poesia.

Eu crio enquanto falo. Muito mais do que apenas “ler em voz alta”, aquilo que foi escrito em outro momento, a apresentação pública de um poeta, a performance, é uma presentificação no tempo-espaço, é propriamente uma “escrita” ao vivo. Fora do papel, para além das margens do livro, as palavras ecoam no espaço criando novos sentidos, novos encontros, novos significados. Já não é mais o corpo do livro que terá que comportar o poema, mas sim o corpo do poeta que precisará “descomportar” a vida.

Em minha visão, o termo Performance tem a ver com a noção de experiência. Explicando melhor: não concordo com a ideia de que um poeta, ao se apresentar publicamente, irá apenas “ler um texto”. Se o poeta sobe a um tablado, ou pega um microfone, ou está sentado com o livro aberto, ou participa de *slam*, ou é um repentista, ou se apresenta acompanhado de tecnologias, ou, como se dizia antigamente, “recita” ou “declama” um poema, ou é um rapper, ou cancionista, ou pratica a *spoken word*, ou a poesia sonora, ou visual, ou simplesmente é um poeta — em todas estas opções —, espero que este encontro com a palavra e com o público seja uma experiência.

O que quero dizer com isso? Que o poder ontofânico da poesia existe para inventar uma experiência única, para que este encontro na e pela palavra tenha a capacidade de transformar a todos, tanto o poeta como a audiência e, sobretudo, o poema. Que mesmo o poema escrito, e até publicado anteriormente, ou o célebre texto “decorado” e reconhecido por gerações, a cada vez que for ouvido, seja um novo poema. Como diz o grande poeta mexicano Octavio Paz, “por sí misma, cada creación poética es una unidad autosuficiente. La parte es el todo. Cada poema es único, irreducible e irrepetible” (PAZ, 1986, p. 11).

Concordando com Octavio Paz, sabemos que, se não há receitas para criar poemas, muito menos existem fórmulas para a performance. O autor mexicano nos ensina que: “Cada poema es un objeto único, creado por una ‘técnica’ que muere en el momento mismo de la creación. La llamada ‘técnica poética’ no es transmisible, porque no está hecha de recetas sino de invenciones que sólo sirven a su creador” (ibidem).

Existe uma linguagem poética e existe uma linguagem da performance. Mas nenhuma das duas linguagens possui uma gramática definidora nem um vocabulário fechado. No mundo contemporâneo, a linguagem da performance está em pleno desenvolvimento e, ao mesmo tempo, já possui uma longa história.

Como vimos no início deste artigo, desde os aedos gregos, passando pelos trovadores medievais, saltando pelas vanguardas do século XX, especialmente com a criação do Cabaret Voltaire em Zurique, durante a Primeira Guerra Mundial, em todos estes momentos históricos distintos, houve poesia e performance.

Sem querer traçar um percurso histórico exaustivo, pretendo apenas assinalar — sobretudo para aqueles que acham a performance a coisa mais moderna do mundo, como se ela tivesse nascido na era da internet e no século XXI — que há uma longa e rica trajetória, de séculos e séculos atrás...

Para não ir muito longe, basta lembrar do início do século XX, quando, durante a Primeira Guerra Mundial, artistas e intelectuais precisaram se refugiar na Suíça, e ali fundaram o Cabaret Voltaire (Zurique, 1916), que abrigou artistas de múltiplas nacionalidades e propiciou confluências entre diversas linguagens artísticas. Ali nasceu, por exemplo, o Dadaísmo e profundas revoluções na maneira de se criar e pensar a poesia, a performance e a arte em geral.

Entre as características que distinguem a performance, valorizo especialmente o questionamento profundo da arte enquanto objeto artístico que se materializa e se pode comercializar. Performance, ao contrário, seria uma arte que não se pode fixar, em que se valoriza mais o processo, a transformação, do que o objeto “final”, do que a “arte pronta”.

A performance costuma também romper com as divisões entre as disciplinas, romper com concepções de arte que restrinjam demais os campos de linguagem. Como afirma Octavio Paz,

Todo es lenguaje. Las diferencias entre el idioma hablado o escrito y los otros —plásticos o musicales— son muy profundas, pero no tanto que nos hagan olvidar que todos son, esencialmente, lenguaje: sistemas expresivos dotados de poder significativo y comunicativo. Pintores, músicos, arquitectos, escultores y demás artistas no usan como materiales de composición elementos radicalmente distintos de los que emplea el poeta. Sus lenguajes son diferentes, pero son lenguaje. (PAZ, 1986, p. 13.)

Em consonância com o entendimento de Octavio Paz, a crítica e historiadora de arte norte-americana Rosalind Krauss estabeleceu o conceito de “campo expandido” para tratar das experiências de ampliação dos meios de expressão artística. Contribuição fundamental para pensar não mais em disciplinas específicas e gramáticas restritas para as linguagens artísticas, o conceito de “campo expandido” pode ser aplicado em uma percepção de “poesia expandida”, aquela que não se restringe somente ao livro e às concepções tradicionais de literatura.



Para além da ideia de “campo expandido” e outras teorias internacionais, eu prefiro pensar em termos mais originais a partir de Pindorama, a partir da antropofagia dos índios Tupinambá, relidas pelo poeta paulista Oswald de Andrade.

Propus na minha tese a ideia de “Palimpsestos Selvagens”, para tratar destes pergaminhos continuamente re-escritos:

Palimpsesto — do latim, *palimpsestus* —, pergaminho que, reescrito diversas vezes, acaba resultando em uma somatória de tempos diversos. A transparência do “antigo” entrevisto sob o “novo”, a desierarquização dessas próprias categorias (o que é antigo?, o que é novo?), e a ideia implícita de recriação permanente do palimpsesto, são imagens inspiradoras para minha leitura do *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade.

Gérard Genette descreve o palimpsesto como “um pergaminho que raspamos a primeira camada para ali escrever outra, mas que não esconde a inicial, de modo que nós podemos ler, na transparência, o antigo sob o novo”. Genette define “intertextualidade” como “uma relação de copresença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro”. (AZEVEDO, 2016, p. 33.)

Nesse sentido, criei o poema “Peripatético poema-de-chão” já pensado desde o início enquanto instalação poética e partitura sonora, visual, cênica e vibracional. É no diálogo e no atravessamento de códigos diversos que os palimpsestos selvagens são configurados. Nessa experiência, escrevi o texto do poema em uma lona de 40 metros de comprimento, que era estendida no chão, ocupando uma rua inteira. Sobre esta lona-poema, despejei centenas de pétalas de rosas vermelhas, que coloriam a “página em branco” do poema e perfumavam o espaço, causando um impacto sensorial e visual ao mesmo tempo.

Do ponto de vista sonoro, criei uma partitura de texturas rítmicas, que eram executadas ao vivo por cinco músicos percussionistas. Com todos esses elementos integrados em camadas de sentidos, à maneira de palimpsesto selvagem, eu performava descalça sobre a lona, imprimindo nos meus pés e na página postada sobre o chão a cor vermelha das rosas esmagadas, que se misturavam às palavras desenhadas.

Ao redor, o público interagiu, formando uma imensa roda com centenas de espectadores numa rua do centro da cidade de São Paulo. Aos



poucos, o poema ia sendo performado ao vivo, e eu convidava o público para andar sobre as palavras, separando as pétalas com os pés, para conseguir enxergar, debaixo dessas camadas floridas, as palavras impressas na imensa lona de 40 metros de comprimento.

Assim, *PERIPATÉTICO* apresenta outra dimensão importante, a de uma arte criada para habitar os espaços públicos e se inscrever na cidade. Uma performance que não foi concebida para ser apresentada em um teatro, nem em um museu, em nenhum espaço tradicional reconhecido como “lugar de arte”. Mas sim para ocupar a rua, e com o desejo de “parar a cidade para ler o poema, fazer a cidade passar dentro do poema”.

### **PERIPATÉTICO poema-de-chão**

dei o primeiro passo para trás e já me pergunto por que estou andando de costas agora neste momento o que me move por onde não vejo vendo no chão as letras que nunca vi no chão porque elas sempre estiveram em outros lugares mas nunca embaixo dos meus pés como agora eu pisando nas palavras antes mesmo de saber com os olhos pisando com os pés o pé da página do livro da cidade que esta rua escreve para quem vê de cima para quem voa vendo o movimento dos automóveis dança de bauhaus ou para quem anda quem é a dança como você por exemplo peripatético andando de costas muito curioso por exemplo ou corajoso por exemplo ou ou ou pateta ou crítico achando tudo isso uma bobagem uma viagem de volta um vodu uma vadiagem ou em último caso uma viadagem da minha parte ou ainda uma obra de arte da linguagem a conversa fiada de poeta redemoinhos de palavras no liquidificador as cascas da cebola descascando palavras cozinhando a prosa passo a passo descendo esta escada quantos degraus ainda a poesia vai deslizar no tempo me desesperar nesta suspensão que parece não ter fim mas tem sim uma surpresa :

agora vamos virar esta página virar esta esquina na mesma máquina em movimento perpétuo de andar sobre as palavras agora misturadas com a sombra das outras com o eco das esquinas quebradas bruscamente com buracos no meio da frase um poema sobre o meio do poema paquerar a cidade parar a cidade para ler o poema fazer a cidade passar dentro do poema no ventre do poeta o poema passarela para ela lendo-se neste poema que é um problema para a cidade andando atrás das palavras com este anzol este anzolho pescando peixes para comer embaixo da sola do meu sapato em plena metrópole eu andando devagar enquanto tudo vai a galope eu aqui caindo neste golpe nesta armadilha que me ilha no centro das palavras de um poema esdrúxulo um luxo de poema

explícito sujo com buracos no meio dos edifícios um poema difícil de se  
exibir nos meios em certos meios que só justificam os fins um poema  
meio sem fim que não acredita no fim do poema e quer parar a cidade  
para ler o poema fazer a cidade passar dentro do poema a cidade ser o  
poema do futuro agora nesse poema que é um presente para a cidade

(AZEVEDO, 1996, pp. 49-50.)



Fotos: Lenise Pinheiro.

Não reconhecer os limites dos territórios das linguagens, atravessar livremente essas fronteiras, é também um ato político, na medida em que questiono as propriedades destes territórios e a noção mesma de território e de posse. Se o patriarcado defende a propriedade, a tradição, a família, a lei etc., minha poesia é totalmente matriarcal, libertária. Peripatética, tanto a poesia como a poeta, atravessam e são atravessadas pela cidade “em plena metrópole eu andando devagar enquanto tudo vai a galope”.

Esse gesto de não respeitar limites impostos, de não acatar nenhum “Paideuma” (Ezra Pound), traz a semente de um novo paradigma, o da criação de um “Mãedeuma”:

### **Mãedeuma**

cansei desse negóde paideuma  
que paideuma  
que nada  
seu fiodeuma égua,  
seu disgrama  
agora é mãedeuma  
no transmatriarcado de pindorama  
(AZEVEDO, 2019, p. 39.)

Pessoalmente, como artista, venho sempre atuando exatamente nos fluxos possíveis de multiplicação e transposição dos limites entre as linguagens artísticas, não respeitando fronteiras entre as disciplinas. Tendo realizado trabalhos que, aos olhos dos outros, podem ser chamados de “teatro”, ou “poesia”, ou “música”, ou “ensaio”, ou “literatura”, ou “performance”, ou “instalação”, ou “ritual”, e muitas vezes recebido o título de “multiartista”, ou “artista completa”, ou “artista multimídia”, ou “artista total”, sem nunca me incomodar com nenhum destes rótulos ou definições, do meu ponto de vista pessoal sinto-me sempre criando, criando a partir de elementos e contextos múltiplos, colocando meu corpo em jogo no mundo.

Da minha perspectiva, vejo a trajetória e o processo criativo como um *continuum* pleno de possibilidades. Sei que para alguns que assistem a um show de música com repertório do meu disco, ou a um espetáculo de teatro que fiz, ou leem meu livro sobre Antropofagia, ou participam de uma performance poética comigo, para alguns pode parecer que são “trabalhos diferentes”, que são obras específicas de cada linguagem artística diferente. E não tem problema que me “leiam” assim.

Mas no meu íntimo estou desenvolvendo a minha arte e estou criando em relação aos Outros, dentro e fora de mim, compartilhando experiências na esfera pública. Eu quero dizer que há uma continuidade ampla na pesquisa e na criação; que as realizações não são tão subdivididas assim. Há uma inter-relação íntegra e orgânica em todo o meu projeto artístico. Há uma profunda liberdade de ir e devir. Nunca quis ficar presa a uma categoria. Afinal, *poiesis* = fazer; além de fingidor, o poeta é um fazedor.

Assim, minha criação não tem nascido de um “chão” dado, pré-determinado, pré-definido em linguagem estética ou formato final esperado. É no processo mesmo de arriscar-se em cordas bambas que a criação vai ganhando sua organicidade e percorrendo seus fluxos, inventando sua “cara”, reconhecendo seus contornos, sua vida própria. Não à toa, gosto de utilizar a imagem de andar na corda bamba, no arame do circo, do caminhar ao ar livre, para potencializar o sentido de estar “entre” um espaço e outro, entre eu e o outro, em movimento, não em uma posição fixa e estática, como seria estar no chão. Nem estável, nem instável, mas metaestável.

Penso que as opções de uma artista, o seu campo de atuação e referências já constituem per si um profundo questionamento do status quo, seja no âmbito político do patriarcado/colonialismo/capitalismo, seja no campo das identidades, elemento que já aparecia desde uma das primeiras canções que criei ainda no período de graduação na Unicamp, “AfroDita”, que escrevi em parceria com o ogã de camdomblé Vitor da Trindade, filho de Raquel Trindade, neto de Solano Trindade. Esta canção foi gravada no meu álbum mais recente pela gravadora Biscoito Fino, *A.G.O.R.A.*

### **Afrodite**

Afrodite se quiser  
eu sou homem e mulher  
Logunedé Oxumaré.  
Hermafrodito  
Anjo maldito  
Bendito Ogan  
Artista xamã  
Afro dita  
(AZEVEDO, 2019a.)

Trata-se de um gesto questionador dos saberes e práticas instituídas como “certas”, que são desafiadas e colocadas para dançar na corda bamba, recusando respostas prontas e contrapondo-se aos automatismos intelectuais dos cânones acadêmicos e de seu campo de referências europeias,

patriarcais etc. Em suma, minha criação funâmbula tropeça nas bases críticas da civilização ocidental. Como diz o poeta Jean Genet, “o chão fará você tropeçar”.

Gosto de pensar a performer antropófaga, a “funâmbula xamânica”, como aquela que é capaz de fazer um intenso “uso semiótico do corpo” na atuação cosmo-política performática, encarnando em si e evocando a todos que participam do ritual as possibilidades do exercício de uma “economia simbólica da alteridade”.

Nesse processo de criação antropofágica que vislumbro aqui neste conceito, o artista poderia transformar-se por meio do “inimigo”, metamorfosear-se em um eu “outro”, autotransfigurando-se com a cooperação dos “outros”, permeando-se e atuando exatamente no campo de matéria invisível que se situa entre eu e o outro, propriamente na relação que se dá durante o jogo cênico, o ritual poético que permite não somente ver-se no outro, mas sobretudo ver o outro em si.

Evidentemente, valorizo a importância da formação multidisciplinar na minha trajetória. Ou seja, não sou uma poeta que, de repente, começa a falar poemas para o público. Sou uma artista que devotou décadas de vida ao aprofundamento do conhecimento das linguagens artísticas, procurando aprender com mestres das áreas do teatro, da música, da poesia, e que batalhou pela oportunidade de, sempre ganhando bolsas de estudo, poder estudar dramaturgia em Barcelona, Música em Nova York, teatro e literatura no Brasil.

Desse modo, se hoje a crítica costuma batizar o trabalho que desenvolvo como “multidisciplinar”, esclareço que não procurei de cara transgredir os limites das linguagens pura e simplesmente, mas, ao contrário, dediquei anos de minha vida a estudar os códigos, a praticar o teatro com grandes mestres como Zé Celso e Maria Alice Vergueiro, por exemplo; a mudar de cidade e de país para estudar música, conhecendo os elementos fundamentais da harmonia, da rítmica, da melodia, das questões da composição musical em relação às possibilidades poéticas; e voltando ao Brasil para gravar discos e fazer inúmeros shows com grandes músicos do país como Cristovão Bastos, Jaques Morelenbaum, Jorge Helder e outros, cuja oportunidade de praticar música juntos já é a maior escola.

Resumindo, penso que, para questionar as tradições artísticas, para “quebrar as paredes”, é bastante enriquecedor primeiro aprender a construir códigos, tijolo por tijolo.

No teatro aprende-se que uma ideia sem corpo não serve pra nada. É preciso sempre “dar corpo” aos sentidos, “dar voz” ao invisível. Então é preciso um trabalho prático, constante, humilde, sensível, com o corpo,



com a voz, com o ritmo, a musicalidade. Sempre percebendo que no fundo é um trabalho INTERIOR. Apesar de ter como objetivo alcançar o mundo exterior, comunicar, tocar o outro, não podemos esquecer nunca a dimensão interior.

Costumo brincar, quando vejo performers, atores, cantores, poetas dizendo textos, e eles estão muito “pra fora”, muito “comunicativos”, que eles estão “exterpretando”. Em teatro e cinema se diz *overacting*, no sentido de “exagero”. Mas eu prefiro chamar de “exterpretação”, exatamente porque este performer perdeu a medida da INTERpretação, que é fundamental. Manter o centro, o mundo interior vivo e pulsando, enquanto se alcança o mundo. É um processo sincrônico, espaço-temporal, onde não existe nem fora nem dentro.

Há então, para o performer, a centralidade do corpo enquanto feixe de forças que o atravessam, e o equilíbrio na corda bamba. A performance poética é, sobretudo, uma escrita sobre o corpo, no corpo: transformação permanente do tabu em totem, corpo antropófago, corpo ritual, corpo xamânico, corpo funâmbulo. Ao atuar, o poeta cria um cabaré transnacional. Assim, batizei meu primeiro grupo de teatro, ainda na faculdade, de “Cabaret Babel”, que fala todas as línguas e linguagens. Nas minhas investigações artísticas, procuro articular pesquisa, criação e atuação poética, destacando que há uma ética dentro da poética.

Já dizia Paul Valéry que “a poesia é o paraíso da linguagem”. Mas pode virar um inferno também, quando se vive em tempos de guerra polarizada e precipitada, sem escuta do outro, sem amadurecimento de conceitos.

Percorrendo uma longa trajetória de experimentação com as linguagens, na criação de cabarés onde procuro abrigar todas elas, desde os tempos de faculdade na Unicamp, onde criei o “Cabaret Babel”, passando pelos períodos de atuação no Teatro Oficina, onde pude encenar um espetáculo chamado “Cabaré Antropófago”, e recentemente quando, junto ao diretor Aderbal Freire Filho e à atriz Lucélia Santos, criamos o “Cabaré Transpoético”.

Ainda assim, ao procurar recriar performaticamente o conhecido conceito de Haroldo de Campos de “transcrição”, e ter como forte referência o Cabaret Voltaire de Zurique, batizando portanto nosso espetáculo de Cabaré Transpoético, tivemos que, de repente, nos defrontar com uma guerra absurda que deslocou totalmente o sentido de nosso trabalho para o campo da discussão de gênero, das orientações sexuais, coisa que não fazia parte de nossa proposta.

De repente, Aderbal Freire foi acusado de querer se apropriar da luta trans, por uma fala em entrevista à imprensa, onde em meio a um longo

texto em que não havia nenhuma referência à sexualidade ou questões de gênero, ele disse “somos todos trans”. Verdadeiramente penso que Aderbal não imaginava, dada a idade avançada do diretor e sua falta de participação nas redes sociais, onde discussões de gênero são mais comuns, que tal frase pudesse agredir de alguma maneira a comunidade trans.

Antes mesmo da estreia (ou seja, ninguém havia ainda assistido ao espetáculo), as performers foram atacadas como se quisessem usurpar um lugar de fala; a atriz Lucélia Santos foi acusada de, por fazer uma cena em homenagem a seu pai, vestindo-se de terno masculino, querer ocultar sua cisgeneridade.

Evidentemente todo o elenco e equipe artística defendem as causas de liberdade, apoiam totalmente a comunidade lgbtqi+, e acompanham com pesar a terrível realidade das pessoas transgênero, sobretudo em um país preconceituoso e patriarcal como o Brasil. De todo modo, este momento serviu como um precioso exercício de observação e me fez pensar como todos nós poderíamos atuar ainda mais no combate às desigualdades sociais de nosso tempo.

Por outro lado, defendemos nosso direito de, enquanto artistas, poder usar o termo “transpoético” no lugar em que o buscamos representar, no campo da poesia, fazendo referências explícitas ao Cabaret Voltaire e aos poetas concretos e sua ideia de “transcrição”. O termo foi cunhado, especificamente, pelo poeta e ensaísta Haroldo de Campos, para designar um processo de tradução altamente criativo, referindo-se muito mais a uma prática do que a uma teoria.

Se mais não fosse, lutamos pela liberdade das palavras e dos termos, já que, apesar de no momento atual a conotação de identidade de gênero ter grande destaque, o prefixo “trans”, de origem latina, existe e vem sendo utilizado há séculos, na composição de palavras tão diversas quanto “transporte”, “transdisciplinar”, “trânsito” etc.

Ou seja, não se deveria lutar pelo aprisionamento das palavras a seus sentidos atuais e significados únicos, pois a arte e a poesia lidam com a multiplicidade de possibilidades semânticas, e não com o enclausuramento e compreensão monovocabular das subjetividades. Lutamos pela abertura e multiplicidade de possibilidades expressivas, defendendo sempre a liberdade e o respeito à alteridade.

O crítico teatral Bruno Cavalcanti resumiu bem:

enquanto a discussão segue, espetáculos vão sendo criados para levar a discussão a outros níveis. Mesmo que isso inclua ataques infundados, como os que o diretor Aderbal Freire Filho sofreu quando da encenação



de Cabaré Transpoético, com Lucélia Santos e Beatriz Azevedo, no qual discutiam a brutalidade social através da poesia, no conceito de transcendê-la. (CAVALCANTI, 2019.)

Para concluir o texto, gostaria de trazer a este artigo mais uma questão importante, que me acompanha há muitos anos, relacionada ao fato de o Brasil ser um país que foi colonizado, e que este fato marcará para sempre sua história, a nossa história, portanto. Desse modo, para compreender as cosmologias não ocidentais precisamos colocar sob suspeita as categorias sob as quais foi estruturado o nosso pensamento e a percepção da realidade inteligível. Essas categorias, essas estruturas que nos (de) formaram são também subprodutos da colonização europeia.

Portanto, defendo uma urgente ampliação dos repertórios estéticos, críticos, educacionais, culturais, vislumbrando a inclusão das mitopoéticas ameríndias e africanas no repertório chamado genericamente de “poesia brasileira”. Um ritual indígena é, em minha compreensão, a mais alta e refinada realização artística que poderia receber o nome de “performance”. Quando os ameríndios dançam, realizam suas pinturas corporais, se paramentam com cocares, entoam seus cantos, na minha visão, eles estão performando ritualmente, em altíssimo nível estético e intersemiótico.

Uma gira de terreiro, um ritual do candomblé possui também alta voltagem performática. Os Orikis, semelhantes aos Haikais orientais, são poemas belíssimos, e junto aos cânticos afro-brasileiros, ocupam o mais alto patamar de criação artística.

Nesse sentido, deixo como sugestão, a quem se interessa por poesia e performance: incluam em seus repertórios a vivência e estudo profundo da arte dos repentistas do Nordeste, dos cantadores das praças, do cavalo marinho pernambucano, dos maracatus, das congadas, das umbigadas, e todas as artes poéticas brincantes de nossa vivência cultural mais próxima e original.

O que importa, ao fim e ao cabo, na performance poética, é a possibilidade do encontro. Assim, para concluir sem ter a intenção de chegar a um fim, invoco uma citação de Octavio Paz, uma das suas frases mais amadas por mim: “Cada lector busca algo en el poema. Y no es insólito que lo encuentre: ya lo llevaba dentro”.

## REFERÊNCIAS

- ALVAR, Carlos (org.). *Poesia de trovadores* (de principios del siglo XII a fines de siglo XIII). Madri: Alianza, 1987.
- AZEVEDO, Beatriz. *Peripatético*. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Antropofagia Palimpsesto Selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Abracadabra*. São Paulo: Demônio Negro, 2019.
- \_\_\_\_\_. “Afrodite”. In: \_\_\_\_\_. *A.G.O.R.A.* Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2019(a), faixa 5.
- CAVALCANTI, Bruno. “Momentos fundamentais dos anos 2010: 6 – Representatividade entra em cena”. *Observatório do Teatro – Notícias*, 31 dez. 2019. Disponível em: <<https://observatoriodoteatro.uol.com.br/noticias/momentos-fundamentais-dos-anos-2010-6-representatividade-entra-em-cena>>. Acesso em: 14 jul. 2020.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos Estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014
- LEGROS, Georges et al. *Dictionnaire des termes littéraires*. Paris: Champion Classique, 2005.
- MENEZES, Philadelpho (org.). *Poesia Sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: Educ, 1992.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- TORRANO, Jaa. *Teogonia: a origem dos deuses*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.