

FICCIONALIZAÇÃO DE SI E OUTROS TRAÇOS PERFORMÁTICOS EM *POEMS & INSULTS*, DE BUKOWSKI

Samuel Velasco*

RESUMO: Este artigo trata do contexto de produção e circulação da performance *Poems & Insults* de Charles Bukowski, e também faz uma breve análise da leitura de poemas gravada em 1973 (é imperativo distinguir entre a análise da performance e da mídia gravada), enfatizando o imbricamento de formas culturais na sociedade americana, cuja identidade nacional privilegiava a cultura popular. O conceito de performance é apresentado a partir das definições de Bert States, Peggy Phelan, Paul Zumthor, Mikel Dufrenne, Richard Schechner, Irving Goffman, Ruth Finnegan e Richard Bauman, e a leitura de poemas é analisada segundo os traços performativos demonstrados e a ficcionalização de si executada pelo autor, o qual performatiza sua persona literária no palco, ao invés de “si mesmo”. Assim, poemas escritos são tornados em breves narrativas durante a performatização, alterando as sensações e sentidos originais do texto escrito pelo meio da voz do autor, recepcionado pela “comunidade de fala” que circundava a histórica livraria *City Lights*.

Palavras-chave: Voz. Performance. Ficcionalização. Bukowski. Circulação oral de poemas escritos.

ABSTRACT: This article deals with the composition and circulation context of Charles Bukowski's *Poems & Insults*' performance, and also intends a brief analysis of the poetry reading recorded in 1973 (it's imperative to distinguish between the analysis of the actual performance and of the recorded media), emphasizing the imbrication of cultural forms in the American society, whose national identity privileged popular culture. The concept of performance is presented according to the definitions proposed by Bert States, Peggy Phelan, Paul Zumthor, Mikel Dufrenne, Richard Schechner, Irving Goffman, Ruth Finnegan, and Richard Bauman, and the poetry reading is analyzed according to the displayed performative features and the fictionalization of self by the author, who performatizes his literary persona on stage, instead of “himself”. Thus, written poems are turned into brief narratives during performatization, changing the original sensations and meanings of the written text by the medium of the voice, received by the “speech community” that gathered around the historic City Lights bookstore.

Keywords: Voice. Performance. Fictionalization. Bukowski. Oral circulation of written poems.

1 Contexto e o conceito de performance

Ao se analisar comparativamente a poesia escrita e oralizada *a posteriori* em performance, frequentemente surgem questões relativas à oposição entre alta cultura e cultura popular. Zumthor menciona o problema da identificação precipitada entre cultura popular e cultura oral: “Nada,

* Mestrando em Literatura Comparada da Universidade Estadual de Londrina (2017), Bacharel em Sociologia (2012) e Licenciado em Ciências Sociais (2015) pela Universidade Estadual de Campinas, é orientado pela Prof^a Dra. Marta Dantas da Silva e realiza pesquisa sobre a literatura *outsider* de Bukowski dos anos 70 com fomento da CAPES. E-mail: samuelvelasco@gmail.com

porém, autoriza a estabelecer-se uma identificação entre *popular e oral*” (ZUMTHOR, 1997, p. 23, grifo do autor). Especialmente no contexto dos EUA esta identificação não é recomendada, visto que a história literária daquele país se consolidou em oposição à alta cultura, como observa Culler:

In Britain, where national cultural identity seemed linked to monuments of high culture – Shakespeare and the tradition of English literature, for example – the very fact of studying popular culture was an act of resistance, in a way that it isn’t in the United States, where national identity has often been defined *against* high culture¹. (CULLER, 1997, p. 61, grifo do autor)

Portanto, no contexto americano, as estruturas de recepção subjacentes do público já estavam afeitas à valorização do “popular”, ou seja, o deslocamento típico da experimentação, realizado de forma que seria visto como “popular” em outros contextos, na América sucede com naturalidade. A experimentação em discrepância com o cânone e o clássico encontra nos EUA solo fértil para diversificar-se e mesclar variadas conformações artísticas, justamente por sua formação literária construída em oposição ao passado colonial de dominação inglesa. Ou seja, enquanto no contexto europeu o grafocentrismo era predominante, nos EUA as experimentações com a oralidade não transitavam apenas no *tópos* do “popular”, mas circulavam pelas universidades, livrarias e clubes prestigiados, gestando a *spoken word* e a *jazz poetry*, além de outras variantes.

É neste contexto de valorização da mescla entre o escrito e o oral, numa sociedade altamente mediatizada, que se enquadra a performance a ser analisada. A análise focará a introdução, o enquadramento utilizado pelo autor, as reações da plateia, e alguns poemas, como “The Creation of the Morning Line”, considerando os aspectos textuais escritos como coadjuvantes na performance, privilegiando, assim, os traços performáticos (FINNEGAN, 2008, p. 20). Consiste em uma *poetry reading* intitulada *Poems & Insults*, a qual aconteceu na histórica livraria da editora *City Lights* em San Francisco, em setembro de 1973. A editora ficou conhecida por – apenas três anos após sua fundação – ter publicado *Howl and other Poems*, de Allen Ginsberg, em 1956. O editor e poeta Lawrence Ferlinghetti havia presenciado a leitura do poema em performance no ano anterior, no influente evento *Six Gallery Reading*, também conhecido como *Six Angels in the Same*

¹ “No Reino Unido, lugar no qual a identidade cultural nacional aparenta ser ligada a monumentos da alta cultura – Shakespeare e a tradição de literatura Inglesa, por exemplo – o simples fato de estudar cultura popular era um ato de resistência, de um jeito que não é nos Estados Unidos, onde identidade nacional frequentemente se definiu em oposição à alta cultura” (CULLER, 1997, p. 61, tradução nossa).

Performance (RASKIN, 2006, p. 154) e propôs a Ginsberg que o poema fosse para o prelo. A noite da leitura de poesias na *Six Gallery* fundou o movimento *San Francisco Poetry Renaissance*, como afirma Jack Kerouac em *Dharma Bums*.² É significativo que Charles Bukowski tenha sido convidado para performatizar seus poemas na *City Lights*,³ tendo em vista o prestígio da instituição e a aura de reduto dos poetas subversivos da América, especialmente após o julgamento de 1957 no qual Ferlinghetti foi preso por ter editado *Howl*. *Howl* foi performatizado inúmeras vezes antes de sua publicação em livro, no entanto, devido à efemeridade da performance sem gravações, havia permanecido até então fora do alcance dos censores. Contudo, na primeira edição impressa tornou-se alvo imediato deles. Isto aponta para uma característica da performance oral em um contexto de circulação em sociedades complexas modernas: por sua impermanência (quando não é gravada), permite distender os limites do admissível em termos de expressão poética sem arriscar perseguição dos reguladores dos costumes e da estética. A palavra falada, proferida sem registros, podia, naquele contexto, ir além do escopo do impresso, ousar mais e estender os limites da experimentação. Bukowski encontraria ali um público acostumado com leituras de poesias, afeito à inovação e à poética subversora. Assim sendo, as leituras de poemas escrachados de Bukowski é herdeira do julgamento por obscenidade travado nos anos 50, um prelúdio da contracultura da década seguinte.

Ao se voltar para a gravação fonográfica de uma *poetry reading*,⁴ há que se ponderar a respeito da permanência de uma performance: para Peggy Phelan, não há performance sem evanescência (PHELAN apud STATES, 2001, p. 73), i.e., a performance só pode ser apreciada “ao vivo”, e as gravações são incapazes de capturar o sentimento e a interação que só a presença garante, já para Richard Schechner, a performance tem por característica principal sua capacidade de repetição, ou *twice-behaved* (SCHECHNER apud STATES, 2001, p. 73). Bert States, em seu artigo “Performance as Metaphor” (2001), menciona o posicionamento de Mikel Dufrenne a respeito da natureza da performance: para Dufrenne, mesmo na leitura solitária de um romance ou

² Não há registro em áudio ou vídeo do evento. As descrições da performance de *Howl* no *Six Gallery Reading*, inclusive com o trecho de Kerouac, estão disponíveis em: <<https://goo.gl/DB7QZZ>>. Acesso em: 27 ago. 2017.

³ “[...] uma performance pode não ser, afinal de contas, única, pois é provável que carregue consigo memórias e ecos de outros modos e recriações” (FINNEGAN, 2008, p. 37.). Neste sentido, a própria instalação física na qual se dá a performance influencia na sua recepção, visto ser eco de um evento literário de significância histórica ímpar.

⁴ A expressão *poetry reading* será utilizada no original ou em tradução literal, evitando-se recorrer ao termo *declamação*, o qual carrega um sema de discurso inflamado e pomposo em língua portuguesa. No caso das leituras de poemas de Bukowski, o tom é propositadamente atenuado, desprezioso e a-lírico, tornando o termo *declamação* pouco cabível.

poema, ocorre performatização⁵ na imaginação do leitor (DUFRENNE apud STATES, 2001, p. 72). Nesse sentido, a *poetry reading* em questão é uma repetição, pois seu substrato não é a improvisação, mas sim poesias previamente publicadas, ou seja, já performatizadas pelos leitores no processo de leitura, os quais, ao acompanhar a performance, experimentam a repetição dela pela voz do autor. No entanto, concomitantemente, ao recepcionar os poemas pelo ouvido, eles adquirem novos sentidos e sensações só possíveis pela performance,⁶ caracterizando um estado simultâneo de repetição e ineditismo. Logo, a *poetry reading*, nesse caso, sintetiza as posições dicotômicas de Schechner (repetição) e Phelan (unicidade), todavia, ao se analisar a performance a partir de sua reprodução fonográfica, há que se ponderar que não é possível apreender a vitalidade que só a interação *in situ* proporciona, restando ao pesquisador a projeção de um momento do passado, um ressoar da voz. Contudo, esta projeção fonográfica, ainda que limite a experiência da performance em sua plenitude, traz um distanciamento topológico e temporal que permite esmiuçar trechos⁷: o *rewind* e o botão de pausa tornam-se aliados do *close listening*.

Zumthor, por sua vez, divide o poema em cinco fases: (1) Produção, (2) Transmissão, (3) Recepção, (4) Conservação, (5) Repetição. Enquanto para Schechner a repetição é característica fundamental, para Zumthor a performance é essencialmente caracterizada pela Transmissão e pela Recepção⁸, fazendo uma distinção entre poética de “transmissão oral” e de “tradição oral” (ZUMTHOR, 1997, p. 34). Segundo Zumthor: “considerarei como oral toda comunicação poética em que, pelo menos, transmissão e recepção passem pela voz e pelo ouvido” (ZUMTHOR, 1997, p. 34). Ruth Finnegan faz alusão ao mesmo procedimento: “Em última instância, tudo que precisamos é de um ouvido que escute e de uma voz que soe” (FINNEGAN, 2008, p. 15). Neste artigo, a voz e o ouvido não serão interpretados na sua acepção fisiológica, mas dentro da construção social dos sentidos humanos, nas palavras de Marx:

⁵ Esta proposição pode ser encontrada também em Percy Lubbock no prefácio escrito, em 1954 do clássico *The Craft of Fiction*, publicado originalmente em 1921. LUBBOCK, Percy. **The craft of fiction**. London: Jonathan Cape Publishing Firm, 1960, p. 6.

⁶ “Um poema composto por escrito, mas ‘performatizado’ oralmente, muda por isso de natureza e função, como muda inversamente um poema oral coligido por escrito e divulgado sob esta forma” (ZUMTHOR, 2010, p. 40).

⁷ “Em um mundo de oralidade primária, o poder da palavra só tem como limite sua impermanência e sua imprecisão. Em regime de oralidade secundária, a escritura dissimula, sem muito sucesso, essas fraquezas. A oralidade mediatizada assegura a exatidão e a permanência” (ZUMTHOR, 1997, p. 30)

⁸ “A performance abrange as fases 2 e 3; em caso de improvisação, 1, 2 e 3” (ZUMTHOR, 1997, p. 33-34).

O sentido musical do homem só é despertado pela música. A mais bela música não tem significado para o ouvido não-musical, não é um objeto para ele, porque meu objeto só pode ser a corroboração de uma de minhas próprias faculdades. Ele só pode existir para mim na medida em que minha faculdade existe por si mesma como capacidade subjetiva, porquanto o significado de um objeto para mim só se estende até onde o sentido se estende (só faz sentido para um sentido adequado). Por essa razão, os sentidos do homem social são diferentes dos do homem não-social”. (MARX, 2004, p. 2)

Assim sendo, o foco se dará naquilo que uma *speech community*⁹ toma como poético e recepciona como tal (de acordo com os sentidos construídos macro-socialmente e no nível da comunidade de fala). Zumthor, apesar de não usar a expressão “*speech community*”, suporta o mesmo posicionamento centrado no receptor:

É poesia, é literatura, o que o público – leitores ou ouvintes – recebe como tal, percebendo uma intenção não exclusivamente pragmática: o poema, com efeito (ou, de uma forma geral, o texto literário), é sentido como a manifestação particular, em um dado lugar, de um amplo discurso constituindo globalmente um tropo dos discursos usuais proferidos no meio do grupo social” (ZUMTHOR, 1997, p. 40)

Aqui, o *tropo*¹⁰ é uma condensação de significados correlatos à construção social dos sentidos humanos: a performance ocorre dentro de uma comunidade que constrói o próprio enquadramento dela no processo de recepção. Os aplausos, assobios, gritos, vaias, alterações com o poeta, risos, etc, condicionam a conformação da *poetry reading* em um dado contexto, dentro de um grupo que constrói novos sentidos e recepciona novos gêneros performativos. No caso da *speech community* que frequentava a livraria *City Lights* nos anos 70, o não-convencionalismo é esperado e apreciado, caracterizando um *tropo* que sintetiza parcimoniosamente¹¹ o que o público espera da performance.

Além de atentar-se para a recepção da performance pelo público, com todos seus ruídos e imperfeições, Finnegan volta o olhar para o *performer* em si:

⁹ “[...] cada comunidade de falantes fará uso de um conjunto estruturado de meios comunicativos distintivos, dentre seus recursos, em formas culturalmente convencionadas e específicas de cultura que invocam o quadro da performance, de modo que toda a comunicação que ocorre dentro desse quadro deve ser entendida como performance dentro dessa comunidade” (BAUMAN, 1984, p. 295, tradução nossa).

¹⁰ Do grego “tropós”, adquire em inglês (*trope*), o sentido de um “lugar comum”, todavia, uma “condensação estilística pré-estabelecida” se aproxima mais do sentido usado por Zumthor.

¹¹ Parcimônia no sentido de “mínimo denominador comum”, i.e. qualquer coisa que explica mais com menos.

Mais do que sobre “arte”, falamos agora sobre artistas e sobre como eles *fazem* as coisas, os recursos e limitações com os quais lidam ou os contextos e universos nos quais operam. Mais do que olhar apenas para “obras” literárias ou musicais fixadas, exploramos como elas são na prática recebidas e experienciadas, de formas variadas, talvez fragmentadas ou “imperfeitas”. (FINNEGAN, 2008, p. 21, grifo da autora)

Assim, ao direcionar o olhar ao escritor, a questão da performance intencional (com um enquadramento criado por quem a executa) entremeia-se com a performance no sentido extrapalco (papéis sociais), como Goffman metaforiza em *The Presentation of Self in Everyday Life* (apud STATES, 2001, p. 67). Este imbricamento dá-se pela natureza autobiográfica da maior parte da produção em prosa e poesia de Bukowski: o público não sabia se iria se deparar com uma versão *live motion* de Henry Chinaski, *alter ego* do autor, e o próprio escritor não sabia se a apresentação de si mesmo sem o filtro da ficção desapontaria aos leitores. Nathan Franklin (2013) menciona esta confusão entre a persona literária e o Bukowski “real”:

Chinaski [no romance *Hollywood*] finds that acting, generally, is a component of humanity: every human is forced to play multiple roles. He finds that social etiquette requires acting when meeting with the French filmmakers Modard and Sanrah [...]. Chinaski sees that public roles generally restrict him from expressing his true feelings. *He finds that he must even perform in the company of fans who falsely assume that he is the same person as his literary alter-ego*, who in the novel is also named Chinaski.[...] In one interaction, bikers who are fans of his work insult him, expecting him to give a biting retort. Chinaski, however, responds neutrally.”

[...] The role of the “Dirty Old Man” is limiting, and while Chinaski does not indulge his fans by playing it, neither can he dismantle it. He finds that his fans likewise have been misguided in their idolization of Chinaski’s authorial persona. Madigan poignantly relates the passage to Bukowski’s own life: “Bukowski realizes that he has helped create a persona which determines the way people relate to him. His readers want him to perform like the characters he creates, regardless of his true identity. He is frustrated by the inability of readers to separate fact from fiction...” (“What Is Life” 458). To apply Madigan’s point to the Hollywood passage, Chinaski has been misidentified with his fictive alter-ego by the fans, and he cannot present his actual self without disappointing them¹². (FRANKLIN, 2013, p. 57-58, grifo nosso)

¹² Chinaski [no romance *Hollywood*] descobre que agir, em geral, é um componente da humanidade: todo ser humano é forçado a desempenhar múltiplos papéis. Ele acha que a etiqueta social exige atuação ao se encontrar com os cineastas franceses Modard e Sanrah [...]. Chinaski percebe que os papéis públicos geralmente o impedem de expressar seus verdadeiros sentimentos. Ele descobre que deve atuar mesmo na companhia de fãs que falsamente assumem que ele é a mesma pessoa que o seu alter-ego literário, que no romance também é chamado Chinaski. [...] Em uma interação, os motociclistas que são fãs do seu trabalho insultam-no, esperando que ele dê uma réplica mordaz. Chinaski, no entanto, responde de forma neutra ”.

[...] O papel do "Dirty Old Man" é limitador, e enquanto Chinaski não satisfaz seus fãs ao interpretá-lo, sequer pode desmontá-lo. Ele descobre que seus fãs também foram equivocados em sua idolatria da personalidade autoral de

A confusão entre o *author surrogate* (PANDEY, 2005, p. 18) e o autor real compunham a tensão da performance bukowskiana: era comum o escritor ser provocado pelo público, esperando uma reação agressiva ou escrachada dele no palco, como aconteceu na *live reading* no *Viking Inn*, de Vancouver, quando as alterações entre o autor e o público quase levaram a um motim generalizado, resultando no título inusitado da performance: *There's Gonna Be a God Damn Riot in Here*.¹³

2 A performance *Poems & Insults*

Bukowski inicia a performance recorrendo a um *framing* cômico, ao fazer uma piada com menção a John Cage, que teria, em dada ocasião, apenas comido uma maçã em frente ao público – o qual aguardava por suas músicas –, retirando-se posteriormente sem prestar satisfação:

This is Charles Bukowski”: well, just let me sit here and drink beer. What’s it... I heard Cage one time... he got on stage and he... just stood there and he ate an apple and he walked off, got a thousand dollars [*plateia ri*]... I’ll just drink this... I’ll drink this beer and I’ll leave, right? [*risos da plateia*] Okay let’s forget the bullshit and get into the so-called art. [*alguém fala alto na plateia*] This keeps up I’m gonna have all you guys off this shit. I don’t know if you guys know about horse racing okay... [*pessoa na plateia exclama: “I think you’re crazy!”*] [*Bukowski responde*] I’m glad you let that sentence go on...”¹⁴ (BUKOWSKI, 1975, gravação, ênfase nossa)

Chinaski. Madigan relaciona pungentemente a passagem com a própria vida de Bukowski: "Bukowski percebe que ele ajudou a criar uma persona que determina a forma como as pessoas se relacionam com ele. Seus leitores querem que ele se comporte como os personagens que ele cria, independentemente da sua verdadeira identidade. Ele está frustrado com a incapacidade dos leitores de separar vida real de ficção ..." (" O que é a vida "458). Para aplicar o argumento de Madigan ao trajeto em Hollywood, Chinaski foi confundido com seu alter ego fictício pelos fãs, e ele não pode apresentar seu próprio eu sem decepcioná-los. (FRANKLIN, 2013, p. 57-58, tradução nossa)

¹³ Informações sobre a performance estão disponíveis no IMDB: <<https://goo.gl/yQ5xbT>>. Acesso em: 01 set. 2017.

¹⁴ “Este é Charles Bukowski: bem, apenas me deixem sentar aqui e tomar cerveja. O que é isso... eu ouvi que Cage uma vez... ele foi para o palco e ele... só sentou lá e comeu uma maçã e foi embora, ganhou mil dólares [*plateia ri*]... Eu vou apenas beber isso... Eu vou beber essa cerveja e eu vou sair, certo? [*risos da plateia*] Okay chega de besteira e vamos para a tal arte. [*alguém fala alto na plateia*] Se isso continuar eu vou tirar todos vocês dessa merda. Eu não sei se vocês conhecem corridas de cavalos okay... [*pessoa na plateia exclama: “Eu acho que você é doido!”*] [*Bukowski responde*] Ainda bem que você soltou essa frase... (BUKOWSKI, 1975, gravação, ênfase nossa, tradução nossa)”

O enquadramento do *performer* ocorre em terceira pessoa (“This is Charles Bukowski”, e não “I am Charles Bukowski”), o que sugere que será apresentada uma versão ficcionalizada do autor para o público, e não o autor em si, caracterizando uma desembreagem enunciativa (BARROS, 2002, p. 54-55), pelo deslocamento da categoria de pessoa para provocar distanciamento do discurso daquele que o profere.

O primeiro poema lido foi publicado inicialmente na coluna “Notes of a Dirty Old Man” do jornal *Los Angeles Free Press* em 1972 (BUKOWSKI, 1972, p. 2). A diagramação do poema torna difícil sua compreensão pelo leitor que não está familiarizado com corrida de cavalos. Assim, a leitura *verbatim* do poema propiciou aos presentes uma recepção diferente da leitura solitária.

Assim foi publicado o poema:

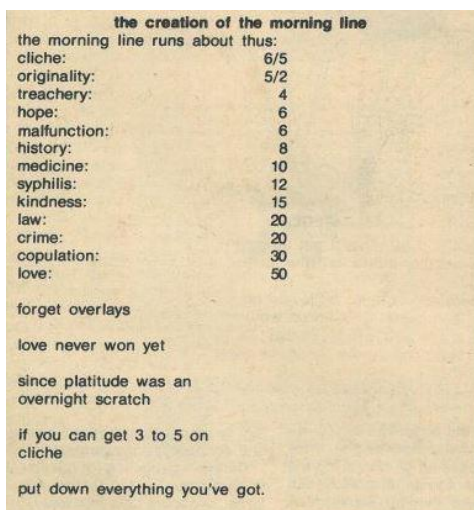


Figura 1 — Scan da p. 2 da publicação de 17 de novembro de 1972 do jornal *Los Angeles Free Press*¹⁵.

Contudo, pontuar o contraste entre a performance e o poema escrito neste caso não consiste em um reducionismo ao texto escrito,¹⁶ ao contrário, visto que a performance evidencia

¹⁵ Imagem de livre divulgação dentro do regramento de *fair use* da legislação americana, 17 U.S.C. § 107. Legislação disponível em: <<https://www.law.cornell.edu/uscode/text/17/107>> .

¹⁶ “[...] quando nos confrontamos com qualquer arte na qual as palavras desempenham o mínimo papel que seja nós prontamente nos voltamos para suas qualidades textuais *escritas*.” (FINNEGAN, 2008, p. 19.)

sonoridades e sentidos que passariam despercebidos por qualquer leitor não-ideal. Ou seja, os traços performáticos em si devem ser valorizados na recepção da poesia em forma oralizada.¹⁷

Antes de iniciar a leitura do poema “The Sex Fiends”, Bukowski recorre a outra piada: “The... Sex Fiends... we all are”. Após a leitura do poema “The Sex Fiends”, ao receber um insulto da plateia, Bukowski responde:

I heard somebody say *funky old guy*, you know don't you think that's a little out-worn expression... not the old guy, but the other part... funky. We oughta drop that, funky, you know like groovy and all that... I'm getting nasty now, I had a couple of beers [*trecho ininteligível*]. God... I'll be ridiculous before this thing is over [*risos da plateia*]; You really like... [*plateia interrompe*] Am I getting ridiculous? Okay. [*pergunta ininteligível da plateia*]. Not yet, not yet, I'm working on it, a'right. This is not a prop, it's a necessity [*risos da plateia*]¹⁸ (BUKOWSKI, 1975, gravação, ênfase nossa.)

Até esse momento da performance, Bukowski aparentemente encena um personagem de si mesmo, uma versão do Henry Chinaski ao qual o público está habituado. Logo após finalizar a leitura de “Love”, Bukowski afirma que “alguns de seus poemas são sérios” e demonstra se preocupar em atender às demandas da audiência:

Listen... some of these poems are serious... and I have to apologize for those because I know most crowds don't like serious poems... but I gotta give you some now to show that I'm really not a beer-drinking machine, yeah, okay, I'm begging the question, forget it. Now we get back to the standard hard bullshit [*risos da plateia*]¹⁹ (BUKOWSKI, 1975, gravação, ênfase nossa)

¹⁷ “Os traços “performáticos” eram vistos como contingenciais, secundários à existência durável das palavras no texto escrito” (FINNEGAN, 2008, p. 20).

¹⁸ Eu escutei alguém dizer velho *funky* [N.T.: gíria dos anos 60 de tradução aproximada para ‘malandro’ ou ‘safado’], vocês não acham que essa é uma expressão desgastada... não o velho, a outra parte... *funky*. Nós deveríamos largar isso, *funky*, você sabe, como *groovy* [N.T.: gíria dos anos 60 que expressa entusiasmo por algo] e tudo isso... eu estou ficando desagradável agora, eu tomei algumas cervejas [*trecho ininteligível*] Estou ficando ridículo? Okay. [*pergunta ininteligível da plateia*]. Ainda não, ainda não, estou trabalhando nisso, certo. Isso não é para pose, é uma necessidade [*risos da plateia*] (BUKOWSKI, 1975, gravação, ênfase nossa, tradução nossa)

¹⁹ “Escutem ... alguns desses poemas são sérios ... e eu tenho que me desculpar por esses porque eu sei que a maioria das multidões não gosta de poemas sérios ... mas tenho que lhes dar alguns agora para mostrar que na verdade não sou uma máquina de beber cerveja, sim, okay. Estou presumindo que isso seja verdade, esqueçam isso. Agora, voltamos para a besteira padrão [*risos da plateia*]” (BUKOWSKI, 1975, gravação, ênfase nossa, tradução nossa)

Todavia, contrariando a disposição explicitada anteriormente de ler alguns poemas “sérios”, o poema seguinte é um poema-insulto no qual Bukowski associa D. H. Lawrence com *piss snobbery*. O poema “Piss and Shit” é o único que foi performatizado antes de circular de forma escrita, no ano seguinte, no exemplar doze da revista *Pebble*.

Após a leitura de “Style”, alguém grita da plateia e Bukowski responde:

Do I know you? Don't push me around babe, I'll... I'll [*hesita*], never mind. [*plateia ri*] One more beer... I'll take you all, all of you [*risos e aplausos*]. Watch out! I been lifting weights. [*outro grito da plateia*] What the hell do you want, man? Get away from me, are you some kind of freak or... [*plateia gargalha*]²⁰. (BUKOWSKI, 1975, gravação, ênfase nossa.)

Aqui, novamente, fica marcado o estereótipo da ficcionalização de si mesmo como um *barfly* inconsequente. A sequência de insultos segue de imediato após a leitura de “The World’s Greatest Loser”: “God, are you guys belching and puking and... what kind of audience is this?” [*alguém grita da plateia*] “Alright... lots of you guys hate me, let me go on”.

No começo da performance de “The Last Days of the Suicide Kid”, alguém da plateia grita “Fuck you man!”, ao que Bukowski responde: “Any other comments?”. O poema lida com humor com a situação decrépita de um Bukowski no asilo. Bukowski faz a voz da enfermeira em falsete: “Isn’t it a lovely day, Mr. Bukowski?”. Ele também altera sua voz para simular o diálogo entre dois alunos de uma escola que comentam sobre o velho na cadeira de rodas. Esse poema, assim como a maioria dos escolhidos para a performance, assemelha-se mais ao microconto, pequenas narrativas dispostas em versos e estrofes, contudo, ao ser performatizado, “perde-se” a diagramação de poesia e as “quebras de linha” passam a ser marcadas pelo ritmo da respiração do *performer*, o que evidencia seu aspecto de micro-narrativa ou de anedota²¹. Neste ponto Bukowski distancia-se dos

²⁰ “Eu conheço você? Não encha minha paciência, eu vou ... Eu vou [*hesita*], esqueça. [*plateia ri*] Mais uma cerveja ... Vou enfrentar a todos, todos vocês [*risos e aplausos*]. Cuidado! Eu tenho levantado pesos. [*outro grito da plateia*] O que diabos você quer, cara? Afaste-se de mim, você é um tipo de louco ou ... [*plateia gargalha*]”. (BUKOWSKI, 1975, gravação, ênfase nossa, tradução nossa).

²¹ Não se trata aqui de comparar a escritura com a oralidade realçando os aspectos negativos desta, mas pontuar como a poesia oralizada altera a recepção de obras previamente escritas, mesmo quando lidas verbatim. “É inútil julgar a oralidade de modo negativo, realçando-lhe os traços que contrastam com a escritura” (ZUMTHOR, 1997, p. 27)

beats, os quais procuravam marcar o ritmo da leitura de acordo com as pausas de respiração do saxofonista (PANISH, 1997, p. 135), ou no *pizzicato* do contrabaixo acústico.

Durante a leitura de *Shoelace*, poema que trata das pequenas tragédias cotidianas, Bukowski coloca ênfase na enumeração de uma lista de contratempos, em escala crescente, seu tom de voz demonstrando impaciência conforme os enumera. Neste ponto da leitura, o escritor está notoriamente embriagado, todavia seu entusiasmo parece sugerir um *rapport*²² entre a audiência e Bukowski. A sintonia entre *performer* e audiência mantém-se pelos poemas seguintes. Não surgem mais contendas com a plateia e a leitura é fluida, sem incidentes. O poema “Earthquake” desdenha do *American way of life* na toada da contracultura, refletindo sobre a passividade americana. No entanto, logo após os três poemas de calma entre Bukowski e o público, durante os aplausos, ele interpela: “Listen, will you let me read this shit and just be quiet?”, retomando o antagonismo entre quem fala e quem escuta.

O último poema da performance é intitulado “The Best Love Poem I Can Write At the Moment”. Antes de iniciar a leitura, Bukowski proclama: “Once upon a time a guy called Dylan Thomas was destroyed by poetry audiences... sit your asses down, I’m gonna destroy you instead of you destroying me”. Durante a leitura, Bukowski não consegue conter o riso, e a plateia também gargalha frequentemente. Ao findar, Bukowski encerra o enquadramento da performance e procede a retirar-se do palco: “Let’s call it quits... thank you, thank you”.

Considerações Finais

Esta breve análise objetivou focar nos traços performáticos (FINNEGAN, 2008, p. 20) em detrimento do conteúdo textual escrito dos poemas. O recurso ao humor, o antagonismo entre poeta e audiência, e as características que alteram a recepção da poesia oral, transformando-a, no caso de Bukowski, em um gênero que mescla *stand-up* e *insult comedy*. É notável que Bukowski não evitava confronto com os *hecklers*, figura conhecida nos EUA por tentar provocar reações de quem fala em um palco. Bukowski recorria ao recurso dos comediantes de voltar o restante da audiência contra aquele que interrompe.

²² “Rapport” é um termo utilizado em língua inglesa para a sintonia entre duas pessoas ou um grupo de pessoas em comunicação verbal. Esta sintonia dá-se por um quase espelhamento dos ânimos e do gestual envolvido na conversação.

A performance bukowskiana sugere que havia ficcionalização do *self* no palco, em coerência com a isotopia temática do conjunto da obra do escritor. A audiência não queria se deparar com a “pessoa Bukowski”, mas com a versão encenada de seu *alter ego* literário, e o autor aparentemente atendia a esta demanda, trazendo o absurdo e a obscenidade característica de Henry Chinaski para o palco. A seleção de poemas também sugere isso: a despeito de ter composto poemas belos e ritmados como “All the way” e “The Bluebird”, a maior parte de suas performances trazia poemas com diálogos e micro-narrativas anedóticas e que provocavam riso fácil da plateia, mantendo seu *bluebird* escondido dos presentes:

*there's a bluebird in my heart that
wants to get out
but I'm too tough for him,
I say, stay in there, I'm not going
to let anybody see
you*²³. (BUKOWSKI, 1992, p. 120, grifo nosso)

REFERÊNCIAS

BARROS, D. L. P. **Teoria semiótica do texto**. 4. ed. São Paulo: Editora Ática, 2002.

BAUMAN, Richard. **Verbal art as performance**. 2. ed. Illinois: Waveland Press, 1984.

BUKOWSKI, Charles. **Notes of a dirty old man** (column). Published November 17th 1972, page 2. Los Angeles: Los Angeles Free Press (Newspaper), 1972.

_____. **Style. Poems and insults**. San Francisco, CA: Bitter Lemon Records, 1975. Disponível em: <<https://goo.gl/MqZ3eo>>. Acesso em: 22 ago. 2017.

_____. **The last night of the earth poems**. Los Angeles, CA: Black Sparrow Press, 1992.

CULLER, Jonathan. **Literary theory: a very short introduction**. New York: Oxford University Press, 1997.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: TRAVASSOS, Elizabeth; MATOS, Cláudia Neiva; MEDEIROS, Fernanda Texeira de. **Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

²³ “há um pássaro azul em meu peito que / quer escapar / mas eu sou duro demais para ele, / eu falo, fique aí, eu não vou deixar / que ninguém veja / você” (Bukowski, 1992, p. 120, tradução nossa).

- FRANKLIN, Nathan Andrew. **"If you don't gamble, you'll never win":** The Importance of Risk in Charles Bukowski's Ham on Rye, Factotum, Post Office, Women, and Hollywood. Diss. Middle Tennessee State University, 2013.
- GINSBERG, Allen. **Howl and other poems.** San Francisco, CA: City Lights Publishers; Reissue edition, 2001.
- LUBBOCK, Percy. **The craft of fiction.** London: Jonathan Cape Publishing Firm, reprint, 1960.
- MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos.** São Paulo, SP: Boitempo Editorial, 2004.
- PANDEY, Ashish. **Academic dictionary of fiction.** Isha Books, 2005.
- PANISH, John Seebart. **The color of jazz:** race and representation in postwar american culture. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 1997.
- RASKIN, Jonah. **American scream:** Allen Ginsberg's Howl and the making of the beat generation. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 2006.
- STATES, Bert. **Performance as a metaphor.** Afterall Online Journal. n. 3, 2001. Disponível em: < <https://goo.gl/94cr1z>>. Acesso em: 03 set. 2017.
- ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral.** Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Inês de Almeida, Maria Lúcia Diniz Pochat. São Paulo, SP: Editora Hucitec, 1997.

[Recebido: 30 out. 2017 – Aceito: 11 dez. 2017]