

Brenda Marques Pena

A POESIA SONORA COMO EXPRESSÃO DA ORALIDADE:

História e desdobramentos de uma vanguarda poética

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG

2007

BRENDA MARQUES PENA

A POESIA SONORA COMO EXPRESSÃO DA ORALIDADE

História e desdobramentos de uma vanguarda poética

Brenda Marques Pena

A POESIA SONORA COMO EXPRESSÃO DA ORALIDADE

História e desdobramentos de uma vanguarda poética

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria da Literatura
Linha de Pesquisa: Literatura e outros Sistemas Semióticos (LSS)

Orientadora: Prof^a. Dra. Sônia Maria de Melo Queiroz.

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG

2007

Ficha Catalográfica

Pena, Brenda

A Poesia Sonora como expressão da oralidade: história e desdobramentos de uma vanguarda poética/ Brenda Marques – Belo Horizonte, 2007.

137 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários – Literatura e Outros Sistemas Semióticos)

Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Faculdade de Letras, 2007.

Orientadora: Sônia Maria de Melo Queiroz

1. Poesia Sonora. 2. Literatura. 3. Performance. 4. Oralidade. 5. Intermídia. 6. Eletroacústica. 7. Vanguardas Poéticas do século XX. 8. Escritura

I. Queiroz, Sônia Maria de Melo (Orient.). II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

Dedico este trabalho a Deus, o grande orientador da minha vida, aos meus pais Renato e Suely, que sempre acreditaram no caminho do conhecimento, a minha irmã Marja, pelo apoio, ao Beto pelo amor, companheirismo, compreensão e auxílio na gravação dos CDs com poemas sonoros.

Meu muito obrigado

a Sônia Queiroz, orientadora e poetisa, que abraçou o desafio deste trabalho, foi uma bússola precisa e me instigou a trilhar o caminho da pesquisa com afinco e prazer.

a Jerusa Pires Ferreira, que como orientadora da minha orientadora deu preciosas dicas para esta pesquisa e como diretora do CEO — Centro de Estudos da Oralidade me convidou para participar do Encontro rumo à II Jornada Radiofônica do Programa de Comunicação e Semiótica da PUC/SP.

ao grupo de pesquisa de Intermidialidade, em especial a Thaís Flores, Claus Clüver, Vera Casa Nova, Solange Ribeiro, Márcia Arbex e Marcelo Corrêa. Aprendi muito com cada um e agradeço pelo envio de informações sobre seminários e publicações.

a Aline Cântia, pela paciência em ouvir minhas idéias e ajudar-me na construção do projeto preliminar desta dissertação, pelo apoio e torcida para que eu fosse aprovada na seleção do mestrado.

ao Synésio Batista da Costa, presidente do Cofecon, por ser um grande incentivador e por compreender as ausências necessárias no Conselho para apresentação de trabalhos, entrevistas e encontros com a orientadora na UFMG.

aos funcionários da Secretaria de Pós-graduação em Estudos Literários pelos esclarecimentos, lembretes e informações fundamentais no decorrer do mestrado.

ao Elias Santos e Pacheco da rádio UFMG pela abertura na programação para a veiculação de poemas sonoros no dia Mundial da Poesia.

a cada um dos poetas entrevistados que foram grandes mestres e luzes para a jornada que tracei até aqui:

Marcelo Dolabela, que me mostrou as entranhas e víceras da poesia de vanguarda e me convidou a participar do Festival Internacional de Poesia Sonora em 2000. Sem ele talvez eu nunca me despertasse para o objeto desta dissertação.

Boris Schinaiderman, pela valiosa contribuição ao traduzir e falar sobre a poesia de Maiakovski,

Lúcio Agra, por me mostrar um novo olhar e escuta para o trabalho de Kurt Schwitters, autor da *Ursonate*,

Vera Casa Nova, pela bela definição do gesto de criação poética como um parto que produz a dor e o gozo,

Ricardo Aleixo, pela indicação do UBU — *site* com o maior acervo de áudio e textos de poesia sonora e etnopoética da *Internet*. E também por detalhar o seu trabalho de “performador” e *designer* sonoro.

Wilton Azevedo, pela parceria, por ter apresentado a hipermídia a Philadelpho Menezes e marcar uma nova trajetória nesta pesquisa e no meu trabalho como poeta. Agradeço por abrir seu estúdio para experiências sonoras e ao convite para participar do Simpósio *Oppenport: sound, performance and Language*, em Chicago e do *E-Poetry*, em Paris.

A Poesia Sonora é uma espécie de poesia oral, cuja característica é o experimentalismo com a voz e o som, seja por meio da fonética ou de efeitos sonoros produzidos por equipamento eletroacústico. Na apresentação ao vivo, acrescentam-se elementos corporais, performáticos, videográficos, de luz e de movimento.

Philadelpho Menezes, I Ciclo de Poesia Sonora

RESUMO

A história da Poesia Sonora, sua origem e desdobramentos são tratados nesta dissertação que traz um estudo sobre a relação entre as artes de vanguarda no século XX onde esta poética está inserida. Apresentaremos conceitos de oralidade, escrita, escritura, ruído, silêncio e ritmo. As experimentações sonoras de John Cage e de Henri Chopin foram determinantes para o estabelecimento de novas linguagens para a música eletrônica e a Poesia Sonora, assim como as performances radiofônicas de Artaud. O capítulo final traz uma série de entrevistas com Boris Schnaiderman, Wilton Azevedo, Vera Casa Nova, Ricardo Aleixo, Marcelo Dolabela, Lúcio Agra, uma crítica ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo e um breve relato.

Este estudo se faz importante para compreendermos algumas aplicações da Poesia Sonora na hipermídia e para mostrar como as classificações rigorosas de arte estão caindo na contemporaneidade, diante da busca de artistas por uma arte que se dá na inter-relação entre as diferentes representações e suportes.

ABSTRACT

The Sound Poetry history origin and unfoldings are treated in this master thesis that brings an important study on the relation enters the vanguard arts in 20th century where this poetical is inserted. We will present concepts of orality, writing, noise, silence and rhythm. The sound experience of John Cage and Henri Chopin had been determinative for the establishment of new languages for electronic music and the Sound Poetry, as well as the radio performances of Artaud. The final chapter brings a series of interviews with Boris Schnaiderman, Wilton Azevedo, Vera New Casa, Ricardo Aleixo, Marcelo Dolabela, Lúcio Agra, a critical to the Museum of the Image and the Sound of São Paulo and a brief story.

This study is important to the understood of some applications of sound poetry in hipermedia and to show as the rigorous classifications of arts are falling and the search of artists for an art that play with an interrelation between the different representations and supports, has been lived deeply in the contemporarity.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1. Boris Schaniderman em seu apartamento em São Paulo. (p.72)
Fotógrafa: Brenda Marques Pena.
- 2.
3. Wilton Azevedo no estúdio Underlab. (p.84)
Fotógrafa: Brenda Marques Pena
4. Vera Casanova em casa. (p.89)
Fotógrafa: Brenda Marques Pena
5. O performer Ricardo Aleixo. (p.93)
Foto de divulgação de espetáculo do poeta
6. Poeta Marcelo Dolabela na mesa. (p.100)
Fotógrafa: Brenda Marques Pena
7. Lúcio Agra em seu espaço em São Paulo. (p.106)
Fotógrafa: Brenda Marques Pena
8. Fotos da fachada do Museu da Imagem e do Som em São Paulo (MIS). (p.117)
Fotógrafa: Brenda Marques Pena
9. Arte digital de Enzo Minarelli, representação para o projeto 3 Vitre. (p.132)
Autor: Enzo Minarelli. Disponível no site do artista www.3vitre.it
10. Mesa de trabalho no estúdio underlab, detalhes do equipamento de som. (p.133)
Fotógrafa: Brenda Marques Pena
11. Partitura para voz do poema Paessagio + Temporale de Giocommo Balla. (p.135)
Disponível no site www.ubu.com
12. Escritura do poema Verbalizzazione astratta di Signora de Fortunato Depero. (p. 136)
Disponível no site www.ubu.com
13. Imagem de Hugo Ball com escritura do poema Karawane. (p.137)
Disponível no site www.ubu.com

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| INTRODUÇÃO | 14 |
| CAPÍTULO 1 – A POESIA NA ERA TECNOLÓGICA | 18 |
| Contextualização histórica e conceitual da Poesia Sonora | 19 |
| Oralidade, escrita e escritura | 22 |
| O ruído e o silêncio como elementos de composição | 26 |
| CAPÍTULO 2 – LITERATURA E OUTRAS ARTES | 28 |
| As vanguardas poéticas e as inter-relações com a Poesia Sonora---- | 29 |
| Experimentações sonoras no cinema surrealista..... | 32 |
| O Surrealismo Radiofônico de Artaud..... | 35 |
| O Futurismo e o Dadaísmo: poéticas de ruptura..... | 38 |
| CAPÍTULO 3 – EXPERIMENTAÇÕES COM O SOM | 45 |
| Linguagens Sonoras Autônomas: Ars Acústica e Eletroacústica---- | 46 |
| A rádio-arte de John Cage | 50 |
| Trajectoria da performance ou “live art”..... | 55 |
| Do Futurismo ao Happening..... | 58 |
| Os Poetas e a sonoridade como experiência..... | 63 |
| O conceito de Polipoesia de Enzo Minarelli: o Projeto 3..... | 67 |
| CAPÍTULO 4 – A POESIA SONORA NO CONTEXTO | 71 |
| DA INTERMIDIALIDADE CONTEMPORÂNEA | |
| Em busca de uma poesia intermídia..... | 72 |
| Entrevista com Boris Schnaiderman..... | 76 |
| Entrevista com Wilton Azevedo..... | 84 |
| Entrevista com Vera Casa Nova..... | 89 |
| Entrevista com Ricardo Aleixo..... | 93 |
| Entrevista com Marcelo Dolabela..... | 100 |
| Entrevista com Lúcio Agra..... | 106 |
| MIS – Museu da Imagem e (d)o Som?..... | 117 |
| Festivais Internacionais..... | 118 |
| REFERÊNCIAS | 122 |
| ANEXOS | 131 |

INTRODUÇÃO

Como podemos liberar a linguagem do seu sarcófago impresso? Como quebrar os ataúdes cinzentos de murmúrios e permitir que as palavras uivem da página, como que possuídas por espíritos? Este questionamento trazido pelo compositor, artista plástico e professor de música, Murray Shafer em *O Ouvido Pensante* foi o que impulsionou as experimentações dos poetas dadaístas, futuristas e concretistas (poetas sonoristas e visuais) a realizar experimentações com sussuros, gritos; expressões não articuladas; interjeições e exclamações; sopros, gemidos, sussurros, gritos e rugidos¹.

Esta pesquisa mostra como essas experiências das vanguardas artísticas do século XX contribuíram para a prática da Poesia Sonora e os desdobramentos desta poética que mescla a oralidade tradicional às práticas contemporâneas por meio de tecnologias de processamento de sons e da hipermídia. Os poetas Stéphane Mallarmé, Ezra Pound, James Joyce, E.E. Cummings, Oswald de Andrade contribuíram para a prática da Poesia Sonora. No campo musical, as influências partiram de Anton Webern e John Cage. Os expoentes da pintura e da escultura foram Piet Mondrian, Kasimir Mâlevich, Alexandre Calder, Marcel Duchamp, Alfredo Volpi. Serguei Eisenstein e os filmes de vanguarda das primeiras décadas do século XX como os de Man Ray foram as principais influências do cinema. Os capítulos 2 e 3 desta dissertação mostram este cenário de experimentação. Destaco as experiências radiofônicas de Antonin Artaud e de John Cage que mostram como procedimentos estéticos utilizados na Poesia Sonora podem ser aplicados ao meio rádio.

Embora haja no mundo, inúmeros artistas e teóricos operando a Poesia Sonora hoje, ainda não existe uma literatura específica que reúna toda a diversidade e múltiplas perspectivas estéticas ou tecnológicas dessa arte complexa. Portanto, este foi um trabalho árduo de busca da teoria e da prática da Poesia Sonora entre livros, CDs, DVDs e catálogos de festivais que foram incluídos nas referências e podem ser

¹ SHAFER. *O Ouvinte Pensante*. p. 236.

um ponto de partida para outros pesquisadores. Permanecem desafiadoras as possibilidades de pesquisa e experimentação poética pelos praticantes da *Sound Poetry*. Além de sua importância como vanguarda, pelo seu caráter oral, ela alcança potencialmente também o público iletrado, uma vez que no Brasil continua enorme a desproporção entre o número limitado dos aptos à leitura fluente e a imensidão do público visado pela poesia.

Esta dissertação mostra a Poesia Sonora como a continuidade de outras manifestações poéticas e de uma precursora para outras experimentações. Alguns conceitos de performance, eletroacústica, ritmo, escritura e de poesia podem se mostrar contraditórios, mas ao invés de apontar uma única direção, busco estabelecer uma polifonia também teórica. Busquei nesta pesquisa fazer um levantamento amplo de artistas que influenciaram ou contribuíram para esta poética assim como dos autores que trabalharam a Poesia Sonora e outros conceitos aplicáveis a esta vanguarda sem manifestos ou unidade ideológica. Poetas com formas diferentes de composição e de difusão de seus poemas sonoros se apresentaram nos mesmos festivais. Raramente se encontrará um poeta que se intitule apenas como poeta sonoro e este é um dos sintomas da contemporaneidade em que as classificações caem em desuso.

Anexados a este trabalho estão dois CDs, *3ViTre dischi di polipoesia*, compilação do poeta Enzo Minarelli, cujo roteiro teórico está no capítulo 3 deste livro e traz um panorama histórico e estético da Poesia Sonora. O disco 2: *Experimento Sonoro*, é resultado desta pesquisa e traz poemas de brasileiros como Augusto de Campos, experimentações realizadas por mim com o poeta Wilton Azevedo e um apanhado de poemas sonoros importantes que não estão em *3 Vitre*, mas que são registros de extrema importância para compreensão da Poesia Sonora. As escrituras dos poemas também estão em anexo como forma de ilustrar as “partituras da voz” compostas pelos poetas Hugo Ball, Giacomo Balla e Fortunato Depero.

Desde as origens até os tempos atuais em que as experimentações sonoras são usadas na Poesia Digital, o caráter de fusão das artes contribuiu para que a Poesia Sonora, oriunda de vanguardas como o dadaísmo, o surrealismo, o *happening* e tantas outras práticas artísticas, permanecesse presente nas práticas poéticas atuais. Como as teorias sobre a Poesia Sonora e seus desdobramentos na poesia hipermídia hoje estão em processo de construção, trago no último capítulo uma série de entrevistas realizadas entre julho de 2006 e fevereiro de 2007 com o crítico literário e tradutor de Maiakovski para o português, Boris Shnaiderman e os poetas e pesquisadores brasileiros Wilton Azevedo, Vera Casa Nova, Lúcio Agra e Ricardo Aleixo.

Ao final deste trabalho, cito três festivais internacionais e simpósios, dos quais tive a oportunidade de participar de 2000 a 2007: o *Festival Internacional de Poesia Sonora*, realizado no Brasil em 2000, *O Oppenppport: sound, performance and Language*, em Chicago, USA, e o *E-Poetry*, de maio de 2007, em Paris, França. O primeiro deles, foi o pontapé do projeto desta dissertação apresentado no final de 2004 ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG. Ao encontrar, depois de quatro anos, entre os papéis de minha estante o cartaz e o catálogo do *Festival Internacional de Poesia Sonora*, fui instigada a percorrer este caminho de pesquisa, que, assim como o da poesia, é uma rua sem saída, uma estrada sem volta, um percurso cheio de experimentações e de rompimentos com a língua na busca de uma pré-Babel onde a poesia possa ser compreendida pela percepção e não pela cognição.

CAPÍTULO 1

A POESIA NA ERA TECNOLÓGICA

Contextualização histórica e conceitual da Poesia Sonora

As tradições ocidentais consideravam a poesia como a arte da linguagem verbal, a Poesia Sonora e a Poesia Visual, se esforçam em conjunto para ultrapassar esse estatuto, rejeitar sua coerência e esquecer suas regras limitadoras. O poema passa a ser a coisa — configuração de traços físicos. A Poesia Sonora e a Poesia Visual nos “falam” em uma linguagem composta de elementos desnaturados na articulação de vocemas, grafemas, sons, silêncios, gestos — vestígios do universo com o qual nos confrontamos.

A associação entre voz e gesto, já entre os gregos era atestada pela palavra *mousikè*, que designa ao mesmo tempo a dança, a música vocal e instrumental, as estruturas métricas do poema e a prosódia da palavra².

A introdução dos meios audiovisuais: do disco, da televisão e do vídeo, modificou profundamente as condições da performance e a transmissão da mensagem, devido à possibilidade de produção de novos estímulos e percepções sensoriais múltiplas.

O avanço da eletrônica foi outro fator que passou a tornar manifesta a inadequação da linguagem poética, diante da necessidade eminente de expandir as transmissões orais tradicionais da poesia oral. As primeiras máquinas do tipo fonógrafo remontam ao fim do século XIX, mas foi somente cinquenta anos mais tarde, com Henri Chopin, que foi possível garantir a flexibilidade sonora, ao sintetizar sons gravados. Devemos a Chopin o feito de ter conseguido pela primeira vez captar as “micropartículas vocais”.

O experimento com o poema “Peur”, em que o artista fragmentou o som em partículas e o fundiu a ruídos do ambiente de forma não-linear, possibilitou uma

² ZUMTHOR. *Escritura e Nomadismo*, p.147.

nova possibilidade de criação e percepção auditiva para o poema. Desta forma, a voz pôde ser restabelecida como percussão da língua sobre o palato; sopro do ar entre os dentes; fluidez escorregadia da saliva, aspiração e expiração comprometidas com a corporeidade. Foi assim que a Poesia Sonora passou a agir diretamente no campo acústico, por modulação, variação das velocidades, reverberação, produção de ecos e uso de sintetizadores múltiplos.

Desde as primeiras décadas do século XX, sente-se um desejo dos próprios poetas de oralizar a poesia. Poetas experimentaram a voz como corporeidade ainda em 1920, com Maiakovski e Evtouchenko. Toda palavra poética aspira a dizer-se, a ser ouvida, a passar pelas vias corporais. Ao contrário dos anos 50, quando Henri Chopin criou o nome Poesia Sonora para seus poemas produzidos em aparelhagem eletroacústica (primeiras manifestações de poesia tecnológica da história), hoje se assiste a uma revisão do uso da tecnologia: ainda que extremamente rica e útil, ela deve se subordinar a um projeto poético que escape dos meros efeitos eletroacústicos, reponha em jogo o corpo e a voz em suas possibilidades expressivas e tenha em vista a complexidade semântica da comunicação poética³.

Conforme explicita Philadelpho Menezes no *Colóquio Paul Zumthor*, a Poesia Sonora parte da idéia de que a poesia nasce antes do texto escrito e do discurso e não depende dele para existir. Ela se cria com certas conjunções sonoras, sendo a palavra apenas um de seus elementos possíveis, que, dispostos numa certa ordem, exprimem conceitos, sensações e impressões. Várias definições e manifestações de Poesia Sonora já foram registradas em livros, discos e outros registros, mas alguns pontos são comuns em todas as vertentes. Primeiramente, ela é um tipo de poesia oral, mas associada a uma característica especial: é essencialmente experimental. Ela se distancia claramente da poesia declamada, ou seja, não reproduz as formas tradicionais de declamação emotiva e lírica, teatral e dramática do texto. Em seu lugar, entram o humor, as técnicas fonéticas, o rumorismo e a utilização de meios

³ MENEZES. Paul Zumthor e a Poesia Sonora. In: FERREIRA (Org.). *Oralidade em Tempo & Espaço*, p.148.

tecnológicos. Por conseqüência, se distancia da idéia de texto escrito: o poema sonoro nunca é um texto escrito lido oralmente, por mais que este se pretenda experimental enquanto discurso verbal.

Steven Connor, em *Cultura Pós-Moderna: introdução às teorias do contemporâneo*, situa as práticas de vanguarda em um contexto global de produção da “cultura” no sentido mais amplo, de signos, representações, imagens e de “estilos de vida”. Apesar de a Poesia Sonora ser de vanguarda, ela remete à pesquisa antropológica e a etnopoética, que influenciaram muitos processos de produção dos poetas e pesquisadores deste tipo de poesia oral.

O espaço de resistência em que a Poesia Sonora está inserida é o de ruptura da linguagem escrita, por uma oralidade complexa que, a partir de um conhecimento da fonética das palavras, busca a interação com o som e os ruídos, dentro de um processo de significação. O poema sonoro integra elementos e linguagens diversas no processo de montagem, numa relação intersígnica e intermídia, não de colagem, mas de fusão dos signos.

Oralidade, escrita e escritura

Em uma série de entrevistas para a Rádio Canadá, publicada no livro *Escritura e Nomandismo*, Paul Zumthor fala da tendência de se buscar recuperar os valores da oralidade perdidos da poesia.

Nossos meios permitem a realização de um desejo que a voz traz em si desde sempre: o de se fixar sem deixar de ser ela mesma, de subsistir escapando à desnaturação que lhe inflige a escrita. De vencer assim o tempo fugidio, e de durar no espaço que preencheu.⁴

A oralidade não se reduz à ação da voz. Paul Zumthor no livro *Introdução à poesia oral* fala sobre a integração dos movimentos do corpo à poética. Na aspiração da poesia de se fazer voz e se fazer um dia ouvir na captura do incomunicável ela cumpre um papel estimulador, como um apelo à ação. Desta forma, depura-se das limitações semânticas e rompe com o discurso. Em seu procedimento de ruptura, a Poesia Sonora utiliza na performance frases absurdas, repetições acumuladas até o esgotamento do sentido, seqüências fônicas não lexicais e puros vocalizes — vogais, palavras e sílabas cantadas aleatoriamente⁵.

Roland Barthes, em *O óbvio e o Obtuso*, situa a voz na articulação entre o corpo e o discurso. Para ele, escutar exige atenção e não se limita nem à expressão do discurso, nem à impressão exercida pela voz. Barthes descreve a audição como o sentido produtor de significados do som e do silêncio. Através do ritmo, a escuta deixa de ser pura vigilância para tornar-se criação, pois, sem o ritmo, a linguagem verbal seria impossível. O ouvinte, para Barthes, deve colocar-se em posição de decodificar o que é obscuro, confuso ou mudo.

⁴ ZUMTHOR. *Escritura e nomandismo*, p.159.

⁵ ZUMTHOR. *Introdução à poesia pral*, p.169.

Ouvir é um fenômeno fisiológico, escutar é um ato psicológico. A escuta só se pode definir por seu objeto ou sua intenção (...) O que se tenta captar pelo ouvido são signos. O homem escuta da mesma maneira que lê, isto é, mediante certos códigos.⁶

Na introdução aos diálogos dirigidos por R. Pillardin para France-Culture, Barthes diz ainda que as práticas da fala, da escrita e da escritura⁷ não sobrevivem casualmente, depois da poesia ou depois da escritura, mas a oralidade intervém com a poesia e com a escritura, fornecendo-lhe um pressuposto como elemento constitutivo fundamental para o texto escrito, texto que deve prever eventuais desdobramentos. A oralidade não é exclusivamente sonora, pois estabelece ligâmenes com todo tipo de signo ligado ao dinamismo do corpo. “A inteligência ativa é corpo, o gesto poético é corpo, o corpo ritmo e sem ritmo não há linguagem. Por outro lado, não há linguagem sem corpo”, afirma Barthes em *O Óbvio e Obtuso*.

Na época de Apollinaire se falava de “textos vocais”. Hoje em dia, pratica-se a “Poesia Sonora”, para além das experiências europeias, americanas, dos anos 20 e 50 de Maiakovski a Evtouchenko na antiga União Soviética, a Rothenberg, Cage ou McLow nos Estados Unidos. A percepção da poesia se dá da mesma forma que se escutam os ruídos da natureza: por meio de palavras e da voz durante a performance.⁸

No poema sonoro a linguagem recupera sua origem primitiva, mutilada pela redução que lhe impõem a prosa e a fala cotidiana. A reconquista de sua natureza é total e afeta os valores sonoros e plásticos, assim como os valores significativos. A palavra, finalmente em liberdade, mostra suas entranhas, seus sentidos e alusões,

⁶ BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 217.

⁷ Diferencia-se aqui a escrita e a escritura, porque a escritura não é necessariamente a modalidade de existência daquilo que é escrito. BARTHES. *O grão da voz*, p.09.

⁸ ZUMTHOR. *Escritura e Nomandismo*, p.159.

como um fruto maduro ou como um foguete no momento de explodir no céu. A palavra poética é plenamente o que é: ritmo, cor e significado.⁹

Henri Meschonnic em *Politique du Rythme* refuta a dualidade entre oral e escrito e propõe a tríade do falado, com o escrito e o oral. A oralidade difere-se nesta instância da fala e aproxima-se do conceito de escritura apresentado por Barthes como um texto que permite realizar o retorno do corpo com todos os seus recursos e linguagens: fala, escrita e escritura. Em o *Grão da Voz*, Barthes coloca a escritura como um meio caminho entre a fala e a escrita, que se vale da amplitude poética para fazer uma terceira prática, baseada no gozo e na subjetividade.

A oralidade proposta por Meschonnic seria da ordem da voz, do gesto, do corpo, da subjetividade, mas que permitisse uma aproximação entre a voz e o escrito, o que a transforma em uma escritura a partir do ritmo com organização subjetiva diante do oral como propriedade possível tanto do escrito quando do falado¹⁰.

(...) como o ritmo não é mais redutível ao sonoro, ao fônico, à esfera oral, mas engaja um imaginário respiratório que diz respeito ao corpo vivo inteiro, do mesmo modo que a voz não é redutível ao fônico, pois a energia que a produz engaja também o corpo vivo com sua história. Por isso, o ritmo é ao mesmo tempo um elemento da voz e um elemento da escritura. O ritmo é o movimento da voz na escritura. Como ele, não se ouve o som, mas o sujeito¹¹.

Paul Valéry, no artigo “Questões de Poesia”, discorre sobre a necessidade da ampliação da linguagem verbal e da produção de novas combinações. Diante disso Valéry propõe uma distinção, no verso, do conteúdo e da forma, do tema e do desenvolvimento, do som e do sentido, da rítmica e da métrica e da prosódia separável da própria expressão verbal, das próprias palavras e da sintaxe. Desta

⁹ AGUIAR. *Poesia ou intervenção viva em poesia sonora*. In. MENEZES (Org.) *Poesia Sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*, p.147.

¹⁰ MESCHONIC. *Politique du rythme, politique du sujet*, p. 151-152.

¹¹ MESCHONIC. *La rime et la vie*. p. 269-270.

maneira, ele faz uma crítica aos sintomas da não compreensão e da insensibilidade poética de alguns críticos.

Seria fácil organizar uma tabela dos “critérios” do espírito antipoético. Tratar-se-ia da lista das maneiras de analisar um poema, de julgá-lo e de falar dele, que constituem manobras diretamente opostas aos esforços do poeta. Essas operações inúteis tendem a arruinar o sentido poético [...]¹².

Em *O Arco e a Lira* Octávio Paz discorre sobre o som como elemento da intervenção poética. Segundo Paz, o sonoro pode se apresentar na poesia no ritmo, na melodia, ou unicamente no ruído. Estas estruturas sonoras não são um simples acessório, mas um conjunto de signos a serem decodificados.

A poesia é tempo, ritmo perpetuamente criador. 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.¹³

Há uma relação singular do som com a interioridade. Essa relação é importante para a comunicação humana. Numa cultura oral, na qual a palavra existe apenas no som, sem qualquer referência a um texto visualmente perceptível, a fenomenologia do som penetra profundamente no sentimento de existência dos seres humanos, na qualidade de palavra falada e cantada. Ao tratar de alguns aspectos da psicodinâmica da oralidade, Walter Ong observa que o som apresenta uma característica de temporalidade espacial, pois está presente na sua evanescência, uma vez que, o som existe somente quando está desaparecendo.¹⁴

¹² VALERY. *Variedades*, p.186.

¹³ PAZ. *O Arco e a Lira*, p.61.

¹⁴ONG. *Oralidade e cultura escrita*, p.42.

O ruído e o silêncio como elementos de composição

No passado, as pessoas pensavam menos na intensidade e no volume dos sons, provavelmente porque havia uma quantidade menor de sons fortes em suas vidas. Somente após a Revolução Industrial a poluição sonora veio a existir como problema. No começo do século XX, o compositor futurista italiano Luigi Russolo, reconhecendo a predominância dos ruídos no cotidiano sonoro, sugeriu que esses sons deveriam ser incorporados à música. Em 1913, ele escreveu um manifesto intitulado *L'arte dei rumori* (A arte dos ruídos), no qual demonstrou que, desde a invenção da máquina, o homem estava sendo gradualmente condicionado por esses novos ruídos, e esse condicionamento estava modificando sua sensibilidade auditiva.

O fenômeno sonoro é composto por vozes, silêncios e ruídos. O som é presença e ausência e está permeado de silêncio. Por isso John Cage disse que nenhum som teme o silêncio que o extingue. O artista comprovou também que mesmo quando não ouvimos os barulhos do ambiente, fechados numa cabine à prova de som, ouvimos os ruídos do nosso próprio corpo: o som grave da pulsação do corpo humano e o agudo do sistema nervoso. Os sons são emissões pulsantes, que são por sua vez interpretadas segundo os pulsos corporais, somáticos e psíquicos¹⁵.

Russolo defendeu o fim do exílio do “ruído” na esfera do desagradável e insistiu que as pessoas abrissem seus ouvidos para a nova música do futuro. Com esta proposta, cai a definição dos engenheiros de comunicação do ruído como interferência na mensagem ou na recepção da mensagem, dando lugar à aplicação que a Poesia Sonora deu ao ruído cerca de 40 anos depois da sugestão de Russolo. Essa mudança do conceito de ruído com o manifesto de Russolo e as experiências de tantos músicos e poetas que buscaram trabalhar este elemento sonoro, colaborou para uma nova percepção dos sons e novas produções de sentido.

¹⁵ WISNIK, *O Som e o Sentido: uma outra história das músicas*, p. 20.

É fato que o ruído ainda pode ser interferência, por exemplo, quando em um concerto de música, o trânsito do lado de fora do local do espetáculo atrapalhar a audição das peças. Porém, quando John Cage abriu as portas da casa de espetáculo e informou o público que o trânsito era parte da textura da peça musical, os ruídos externos deixaram de ser interferência¹⁶.

A definição habitual de ruído como aquele que desorganiza outro sinal, bloqueia o canal, desmancha a mensagem ou desloca o código, empregada pela teoria da informação ganha um caráter mais complexo. Em se tratando de arte, o ruído se torna um elemento virtualmente criativo, desorganizador de mensagens/códigos cristalizados e provocador de novas linguagens¹⁷.

Antes de abordar as influências das diversas artes e vanguardas na Poesia Sonora¹⁸, cito algumas características que diferenciam a Poesia Sonora da música, do texto impresso e de outras práticas poéticas e linguagens verbais. Contrapondo-se ao texto impresso, que se lê com o olho, o texto som é sonorizado, e “lido” com o ouvido. O termo genérico mais apropriado para designar o material verbal, segundo Richard Kostelanetz¹⁹, seria: “vocábulo”, ou seja, palavras consideradas antes como unidade de som que como unidades de significado. Assim o texto-som se situa no meio do caminho entre literatura e música, sendo que seu elemento de sustentação é o som, em detrimento da sintaxe e da semântica.

¹⁶ SHAFER. *O ouvido pensante*, p.138.

¹⁷ WISNIK, *O som e o sentido: uma outra história das músicas*, p. 33.

¹⁸ A Poesia Sonora é identificada como texto-som por Richard Kostelanetz.

¹⁹ MORROW *Introdução ao livro Text-Sound texts*, p, 14-22.

CAPÍTULO 2

LITERATURA E OUTRAS ARTES **as vanguardas poéticas do século XX**

As vanguardas poéticas e as inter-relações com a Poesia Sonora

A Poesia Sonora se alimenta de várias vanguardas artísticas. O que interessa é a experimentação com o som. No princípio, os futuristas russos e italianos destruíram o verbo e a sintaxe, enquanto seus contemporâneos dadaístas produziam poemas de letras e os surrealistas exploravam o inconsciente. Era o começo do século XX e aqueles seriam "os primeiros a estabelecer relações entre sons, sinais gráficos e espaço", escreve Jean-Yves Bosseur em *O Som e as Artes Visuais*. Na criação literária, os conceitos das vanguardas foram decisivos para o nascimento da poesia concreta de 1950²⁰.

De acordo com Augusto de Campos no ensaio "Teoria da Poesia Concreta", a poesia concreta, apoiada em duas outras expressões-chave da arte contemporânea — *verbiuocovisual*, de James Joyce, e *klangfarbenmelodie*, de Anton Webern — tornou-se uma literatura com predomínio do signo visual, com algumas experiências no campo da expressão oral. Apenas recentemente ela ganhou tratamento sonoro mais elaborado, com o avanço dos meios tecnológicos abrindo novas possibilidades formais e estruturais. A Poesia Sonora coloca o ouvido no lugar do olho: a paisagem sonora é fundamentalmente a arte da captação fotográfica do som. Quando revelado, o objeto sonoro apresentará uma re-leitura psicológica do real: afirmação de seu interior, negação de sua superfície ou constatação de sua supremacia.

Paul Zumthor considera a prática da Poesia Sonora como a forma mais radical das vanguardas poéticas:

A poesia Sonora instaura a questão da língua como tensão e assim, nas suas práticas e experimentações, as estruturas do dizer humano são tocadas de modo mais radical do que todas as revoluções literárias, desde Mallarmé ou o surrealismo. Elas

²⁰ REGO, Mário. *Histópicos*: da música. Disponível em: <http://minotauromancia.vilabol.uol.com.br/histopico.htm> . Acesso em: 19 abril 2006.

revelam, no bojo de uma ecologia acústica libidinal, uma desintegração das figuras conhecidas. Entretanto, não se trata de um retorno às fontes, mas de deslocamento, ruptura de ponto de vista, em plena consciência e de forma precisa na superabundância da aliteração.²¹

A história da criação poética das vanguardas se inicia com a criação limítrofe de Mallarmé. Em comum, elas compartilham a procura por novos códigos e formas de expressão. O resultado disso são as várias formas de poesia experimental, que tem como características, entre outras, a postura mais ativa do poeta, a utilização da voz, do sopro e de outras atividades biológicas do autor ou do *performer*.

No livro *As vanguardas artísticas do século XX*, Mário de Micheli, aborda como a estética passou por processos de ruptura com o surgimento da arte moderna.

A arte moderna não nasceu como uma evolução da arte do século XIX; ao contrário, ela surgiu de uma ruptura de valores daquele século e não foi uma simples ruptura estética. É da polêmica, do protesto, da revolta por razões históricas e ideológicas que surgiu a arte nova (...) em torno da qual se organizaram o pensamento filosófico, político, literário, a produção artística e a ação dos intelectuais²².

O Expressionismo foi um dos primeiros movimentos de vanguarda do século XX, apesar de os expressionistas, como artistas derivados do Romantismo, ainda não se empenharem na aspiração vanguardista de rompimento com a sintaxe. Hermman Bahr, no ensaio “Enucleação da poética expressionista”, escreve em referência ao quadro *O Grito* de Edward Munch, sobre a busca de liberdade do Expressionismo no início século. “O expressionista reabre a boca do homem. Por demais ouviu calando-se, o homem; agora quer que o espírito responda”²³.

²¹ ZUMTHOR. *Escritura e Nomandismo*, p.163.

²² MICHELI. *As vanguardas artísticas do século XX*, p.14

²³ BAHR. *Expressionismo*, p.84-85

Para o pintor expressionista Nolde, a descoberta do primitivo torna-se a descoberta do primordial, daquela primeira substância do universo, o princípio das metamorfoses da matéria, seu fermento inesgotável — seu impulso imaginário. Para ele, as cores tinham “uma vida própria”, eram “chorosas e ridentes, quentes e santas, como canções de amor e de erotismo, como cantos e esplêndidos corais”. Fortes, intensas manchas de cor estendiam-se em sua tela como se estende no ar um soar de gongo, e dentro daquelas manchas ele adensava “os gritos de medo e de dor dos animais” junto com a embriaguez em que a exaltação criativa o atirava.²⁴

Essa reabertura da boca do homem também é expressada por Kandinsky: “Ai daquele que tem o poder de colocar na boca da arte as palavras necessárias e não o faz. Ai daquele que desvia da boca da arte o seu ouvido espiritual. O homem fala ao homem do sobre-humano, a linguagem da arte”. A Influência da música sobre Kandinsky o levou a se enveredar por uma arte abstrata, expressionista e lírica em uma espécie de abstracionismo místico²⁵.

Os expressionistas desejavam pintar a verdadeira alma, como um modelo flutuante e com ardor abrasador, mesclando em suas cores movimento e ritmo! A simultaneidade entre ritmo e movimento na pintura, porém, pode ser expressa apenas de uma maneira insuficiente, o que, na Poesia Sonora, se torna possível.

²⁴ MICHELI. *As vanguardas artísticas do século XX*, p.85

²⁵ MICHELI. *As vanguardas artísticas do século XX*, p.98.

Experimentações sonoras no cinema surrealista

No fim da primeira guerra mundial ocorreu na França uma renovação do cinema que coincidiu com os movimentos dadaísta e surrealista. Um grupo liderado pelo crítico e cineasta Louis Delluc quis fazer um cinema intelectualizado mais autônomo, inspirado na pintura impressionista. Nasceram daí obras como *Fièvre* em 1921, do próprio Delluc, *La Roue*, 1922, de Abel Gance, e *Coeur Fidèle*, 1923, de Jean Epstein. O dadaísmo chegou à tela com *Entracte*, 1924, de René Clair, que estreara no mesmo ano com *Paris qui dort*. Entre os nomes desse grupo, um dos mais brilhantes é o de Germaine Dulac, que se destacou com *La Souriante Mme. Beudet*, 1926, e *La Coquille et le Clergyman*, 1917. A vanguarda aderiu ao abstracionismo com *L'Étoile de Mer*, 1928 de Man Ray, e ao surrealismo com os polêmicos *Un Chien Andalou*, 1928 e *L'Âge d'or*, 1930, de Luis Buñuel e Salvador Dalí, e *Sang d'un Poete*, 1930, de Jean Cocteau.

O Surrealismo influenciou a literatura e o gosto da primeira metade do século XX pelo menos na Europa Ocidental e na América. No ensaio "Reconsiderando o surrealismo", 1956, o pensador e sociólogo alemão Theodor W. Adorno vê no surrealismo uma fase avançada e relativamente progressiva em relação à situação de interpretação da perda da liberdade do homem na sociedade tecnificada. O processo de criação surrealista cujo esquema é manifestado na montagem foi *a posteriori* influência para a criação da Poesia Sonora. O poeta Apollinaire (1880-1918), primeiro a sugerir o nome surrealismo para o movimento artístico, gravou alguns experimentos que integram a estética da *Sound Poetry*. O estranhamento é um elemento presente na arte surrealista.

Se se pretender reduzir o surrealismo ao seu conceito, não se deverá recorrer à psicologia, mas ao seu processo artístico, cujo esquema manifestamente é a montagem. Seria fácil demonstrar que a pintura surrealista opera com os motivos da montagem e que a descontínua justaposição de imagens na lírica surrealista possui em si mesma as características da montagem.²⁶

A estrutura pictural do cinema surrealista está impregnada de um cenário sonoro também de vanguarda. Em *The Dreams that money can buy* (1945-47), realizado por Man Ray, Duchamp, Calder, Max Ernst e Fernand Léger, utiliza a música de John Cage, Darius Milhaud e Edgard Varèse como trilha sonora. As imagens se articulam na obra fílmica em um mesmo espaço-temporal como em uma ópera sonora do imaginário.

A relação principal da estética surrealista com o processo de construção da Poesia Sonora e outras poéticas de vanguarda está na justaposição, que se assemelha não a uma simples soma, mas a uma criação assim como em Eisenstein. O cineasta russo, no ensaio *O Sentido do Filme*, fala sobre a imaginação do receptor que não evoca quadros acabados, senão suas propriedades decisivas e determinantes. O corte na montagem cumpre papel fundamental, pois determina o ritmo, a respiração e a dinâmica do som e das imagens²⁷.

A vanguarda se preocupou com a criação de um ritmo próprio pelo qual o cinema poderia ultrapassar a lógica dos fatos e a realidade dos objetos. No "cinema puro" definido por Germaine Dulac, a emoção devia nascer de um movimento visual ritmado. O filme seria uma "sinfonia visual" expressando a cadência da forma pura, como ilustrou parcialmente *La Roue*, 1923. Seu autor, Abel Gance, realizou também "Napoléon" (1926), na primeira forma de exibição em cinerama, quando Gance projetou o filme em mais de 150º através de três projetores sobre três grandes telas articuladas. As imagens laterais davam o condicionamento histórico e simbólico da

²⁶ ADORNO. *Reconsiderando o Surrealismo*. In: FORTINI. *O Movimento Surrealista*, p. 235-236.

²⁷ www.wikipedia.org; Acesso em 9 de Julho de 2005

imagem central. Gance criava, desta forma, uma sensação visual poderosa onde se perde o detalhe, mas se reforça o caráter polifônico do conjunto de acordo com o princípio da polivisão, por ele enunciado. Hoje alguns poetas que trabalham com a hipermídia utilizam deste mesmo recurso utilizado por Gance de exposição de imagens simultâneas.

O Surrealismo foi um movimento artístico que abrangeu, além da pintura, escultura e cinema, a prosa, a poesia e até a política e a filosofia. Na forma exposta por seu principal animador, André Breton, o Surrealismo revela forte influência do materialismo dialético, dele retirando sua "lógica da totalidade". O cinema se revelou como o instrumento ideal para a conquista da supra-realidade por vários motivos: a câmera é capaz de fundir vida e sonho, o presente e o passado se unificam e deixam de ser contraditórios, as trucagens e efeitos podem abolir as leis da física. Foi com esse espírito que foram criados os primeiros cineclubes e salas de arte, como o "Vieux Colombier", de Jean Tedesco, onde exposições de filmes anticomerciais (os chamados filmes malditos) preparavam o público para responder às ambições dos vanguardistas. Entre eles estavam os cineastas Luis Delluc, Germaine Dulac e Jean Epstein.

O Surrealismo Radiofônico de Artaud

Em 1947, o diretor de emissões dramáticas e literárias da Radiodifusão Francesa, Fernan Pouey, convidou Antonin Artaud a preparar uma emissão para o ciclo *La voix de poètes*, cabendo a ele a responsabilidade sobre todo o processo de produção. O poema sonoro *Pour en finir avec le jugement de dieu* foi o resultado deste trabalho. O texto radiofônico da emissão da voz de Artaud. Participaram da emissão: Paule Thévenin, Roger Blin e Maria Casares. Já nos ensaios e gravações a emissão causou polêmica. O diretor da rádio, ao ler alguns alardes da imprensa e ouvir o poema resolveu cancelar a transmissão.

O poema, registrado em 30 páginas de texto escrito e 40 minutos de voz, foi transmitido em 1948 para um público restrito, formado por cerca de 50 jornalistas, escritores, atores, diretores e amigos e um padre, que opinaram em sua maioria pela inviabilidade da transmissão radiofônica. Só em 1973 a obra foi difundida por meio de reproduções caseiras em disco, e no ano seguinte a rádio France transmitiu *Pour en finir avec le jugement de dieu*.

Cristiano Florentino, Doutor em Literatura Comparada pela UFMG, na tese *As Erupções da Voz: a voz da escritura de Antonin Artaud*, fala da polifonia que está presente no poema, tanto em sua execução pelas vozes que se multiplicam, e se desdobram ditando dicções e ritmos sempre multáveis, quanto também pela metáfora criada por Artaud do corpo sem órgãos que escaparia do juízo de Deus e alcançaria a liberdade, transformando-o em uma escritura oferecida a vários devires. Desprovido de órgãos e principalmente de organismo, de linguagem – corpo-limite, ao inverso. Esta desarticulação do corpo humano ressoa nos últimos versos do último poema que o poeta deixou em vida.

O homem é doente porque é mal construído.
É preciso colocá-lo nu para extrair este inimáculo que o corrói mortalmente.

deus
e com deus
seus órgãos

Pois amarrarem-se se quiserem,
mas não há nada mais inútil que um órgão.

Quando vocês tiverem feito um corpo sem órgãos,
então vocês terão se libertado de todos os seus automatismos e terão restituída a sua verdadeira liberdade de todos os automatismos e terão restituída a sua verdadeira liberdade.

Então você o ensinará novamente a dançar ao inverso
Como no delírio dos bailes *musette* e este inverso será seu verdadeiro lugar²⁸.

Após este último verso, a emissão termina com sons de rufos de tambor de forma que o volume e intensidade diminuem aos poucos, o que cria uma imagem de uma trupe mambembe medieval. A referência à poesia medieval está no aspecto fônico (ecos, timbres, vocalizes, ruídos e recorrências); no aspecto morfossintático, no léxico e no temático. Desta forma, Artaud explode a linguagem para extrair dela uma outra realidade.

Gritos horrendos, semelhantes aos sons produzidos por animais são lançados por Artaud durante a gravação, expelindo uma sonoridade ostensiva e penetrante e integram o poema, somados aos sons de instrumentos como xilofones utilizados por povos orientais (balineses, chineses, pigmeus e japoneses) e tambores, comumente manipulados por comunidades consideradas primitivas (africanas e indígenas da América).

²⁸ ARTAUD. *Pour en finir avec le jugement de dieu*, p.60-61. Os bailes *musette* são bailes populares nos quais se dança a valsa ao som do acordeão, do foxtrote. In: FLORENTINO. *As erupções da voz: a voz da escritura de Antonin Artaud* p.220. Tradução de Cristiano Florentino.

Com os sons chocantes do ritual, o poeta demonstra que, assim como é eficaz a linguagem articulada quando solicitada em momentos precisos, à pura sonoridade também é produtiva e pode gerar significações e impressões muitas vezes mais duradouras e obsedantes do que a própria palavra²⁹.

Pour en finir avec le jugement de dieu explode todas as formas dramáticas e textuais da época por sua marca da oralidade e glossalias na escrita até o uso inovador do som e da voz no teatro e nas performances. Desta forma, o poema se constitui como importante objeto de estudo para pesquisadores e artistas que trabalham o som como linguagem, por sua riqueza em sonoridades, sonoplastia e vocalizações.

²⁹ FLORENTINO. *As erupções da voz: a voz da escritura de Antonin Artaud*, p, 221.

O Futurismo e o Dadaísmo: poéticas de ruptura

A ambição dos modernos em atingir a poesia em sua essência acompanhou artistas como Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Rimbaud e Verlaine. Poetas precursores da Poesia Sonora como Mallarmé e Valéry. Mallarmé era uma espécie de alquimista das palavras que buscava a essência na poesia, capaz de sublimar a matéria; Rimbaud era como um profeta visionário; Verlaine fazia uma poesia que evocava a intensidade; Baudelaire defendia a idéia de que “A alma somente encontra sua pátria no além espiritual [...] A missão da poesia é abrir uma janela para esse mundo”³⁰.

Fazer da poesia um meio de conhecimento é exatamente no que consistia o ensinamento de Baudelaire, de Mallarmé e de Rimbaud. Já o “grupo” de Appollinaire deve ser considerado como uma marcha que orientou a poesia para um certo cubismo literário, o qual preparou, por sua vez, as manifestações de vanguarda dos anos de pós-guerra, como o concretismo. Sobre a poesia do francês Toulet, é impossível traduzir o que é somente forma e música.

Paul Valéry não abre caminho para uma poesia nova, mas vai até as profundezas noturnas do ser. Ele é uma espécie de musicista do silêncio que descreve a poesia como a tentativa de representar, ou de devolver, através da linguagem articulada, aquelas coisas ou aquela coisa que procuram obscuramente exprimir os gritos, as lágrimas, as carícias, os beijos, os suspiros, etc. Trata-se, portanto, de abrir um caminho até o elementar, o fundamental³¹.

³⁰ RAYMOND. *De Baudelaire ao Surrealismo*, p. 20-24.

³¹ RAYMOND. *De Baudelaire ao Surrealismo*, p. 123.

A busca pelo elementar na poesia de Valéry também ocorre na Poesia Sonora, mas nesta há um rompimento com a linguagem, e os gritos, lágrimas, gemidos e suspiros captados são não só exprimidos, mas também utilizados como elemento de composição de muitos poemas. O Dadaísmo e o Surrelismo, que Valéry combateu, influenciaram a Poesia Sonora de tal forma que alguns artistas desses movimentos inclusive realizaram trabalhos de experimentação bem próximos ao que posteriormente ficou caracterizado como *Sound Poetry*.

O futurismo foi um prelúdio para uma poética de ruptura com o romantismo, que Marinetti, autor do Manifesto Futurista, chamou de “a tirania dos sentimentos”. A razão disso é o cenário de inquietação universal na aventura do século XX pós-guerra. O poema de André Salmon, publicado em 1910, expressa esse distanciamento das vanguardas com o romantismo.

Romance! On n'est pas plus romance
 Raillez, flutes, toussiez, tambours
 Mon couer, crepuleuse deméence
 A pleuré dans tous les faubougs³².

Já antes da guerra Marinetti exigia a supressão da sintaxe e a liberação das palavras para uma poesia de ação e da vida moderna. Antes dos dadaístas, Apollinaire em seus *Caligramas* dispusera suas palavras na página branca de maneira mais fantasista. Renuncia-se, dessa maneira, ao auxílio do ritmo? Não inteiramente, pois essa poesia bateria não como um metrônomo, mas como uma vícera. A Poesia Sonora exprimiria após a década de 50, a partir dos experimentos de Henri Chopin com os sons, o mecanicismo que poetas como Marinetti descreveram em palavras,

³² Este poema publicado pela primeira vez no *Le Calumet* do livro *Crêances*, Ed. De la NRF p.175, foi traduzido por Raymond no livro *De Baudelaire ao Surrealismo* da seguinte maneira: Romance! Não é mais romance / Zombai, flautas, tosse, tambores / Meu coração, crepulosa demência / Chorou em todos os subúrbios.

alcançando essa poesia “visceral” em um ponto de fusão entre a voz do homem e os sons eletro-eletrônicos por meio dos recursos da eletroacústica.

O processo da literatura foi uma das preocupações essenciais dos dadaístas. Os redatores do grupo *Littérature* questionavam os escritores contemporâneos sobre a razão da escrita, uma vez que ela era uma atividade individual. As respostas solenes ou comoventes são ridicularizadas, mas aceitam-se as mais modestas e mais irônicas, a de Valéry: “Escrevo por fraqueza”, ou a de Knut Hansim: “Escrevo para abreviar o tempo”.

Louis Aragon afirmou no final de 1929 que o século XX estava sendo marcado pela agonia e morte do individualismo dos homens. Aragon expressou essa aversão e ironia da escrita individualista nos versos:

La cloche de mon coeur chante
 À voix basse un espoir très ancien
 Cette musique je suis bien mas les paroles
 Que disaient au juste les paroles
 Imbécile³³

Os nostálgicos Caligramas de Apollinaire são exemplos do jogo literário. Sobre eles pode-se falar de uma tradição acadêmica da poesia “pura” — essência. Apollinaire, diferentemente de Mallarmé, era adepto do acaso. O poético para ele era essencialmente o arbitrário, o imprevisível, a associação livre que nenhum raciocínio pode fazer nascer, como uma forma de divulgar as afinidades misteriosas que existem entre o pensamento e a linguagem. Em *ZONE*, o primeiro poema de *Alcools* é claro o conflito entre a poesia e a anti-poesia e o desejo de cultivar a bela desordem.³⁴

³³ Louis Aragon em *Air du Temps*. “O sino do meu coração canta/Em voz baixa uma esperança muito antiga/Essa música eu sei bem, mas as palavras / Que diziam exatamente as palavras/Imbecil”. Traduzido por Raymond para o livro *De Baudelaire ao Surrealismo*.

³⁴ RAYMOND. *De Baudelaire ao Surrealismo*, p. 200.

Os poetas Tzara, Hugo Ball, Huelsenbeck deram vida ao Cabaret Voltaire, em Zurique, onde nasceu, em 1916, o Dadaísmo. Kurt Schwitters levou o conceito de MERZ (Multilação a Hommus) ao movimento em Hannover, Alemanha, em 1919 e Duchamp e Man Ray foram os representantes do Dadaísmo em Nova York. Estes poetas foram precursores da Poesia Sonora, que deu continuidade a esta tradição de ruptura iniciada com a poesia Futurista e Dadá no início do século XX. No nascimento do Dadaísmo, todas as tendências modernas já se haviam afirmado. O que se chama “arte dadaísta” não é algo definido, algo claramente enunciado, mas uma miscelânea de ingredientes, já detectados nos outros movimentos com os meios, as inovações e as invenções do Cubismo, do Futurismo e do Abstracionismo. Porém o Dadaísmo pode ser considerado o movimento mais subversivo das artes e das letras³⁵.

A consequência mais importante desta vanguarda é a formação de uma corrente de literatos, poetas, diretores de teatro e de cinema, músicos, artistas empenhados vivamente na história daquela época, atuando com seu trabalho em prol das forças revolucionárias, na crítica de fundo da velha sociedade, que se dedicavam com todas as suas energias, ao renascimento de uma Alemanha democrática.

Dada é antiartístico, antiliterário, antipoético. Seu desejo de destruição tem um alvo preciso, que é em parte, o mesmo do expressionismo, mas seus meios são muito mais radicais. Dadá é contra a beleza eterna, contra a eternidade dos princípios, contra as leis da lógica, contra a imobilidade do pensamento, contra a pureza dos conceitos abstratos, contra o universal em geral. É, ao contrário, a favor da liberdade desenfreada do indivíduo, da espontaneidade, daquilo que é imediato, atual, aleatório, da crônica contra a temporalidade daquilo que é espúrio contra o que é puro, da contradição, do não onde os outros dizem sim e do sim onde os outros dizem não, da anarquia contra a ordem, da imperfeição contra a perfeição. Portanto, em seu rigor negativo é também contra o Modernismo, isto é, contra o

³⁵ MICHELI. *As vanguardas artísticas do século XX*, p.104

Expressionismo, o Cubismo, o Futurismo, o Abstracionismo, julgando-os em última análise subprodutos daquilo que foi ou está para ser destruído, isto é, dos novos pontos de cristalização do espírito, o qual jamais deve ser aprisionado, mas deve estar sempre livre, disponível, solto no contínuo movimento de si mesmo, na contínua invenção da sua existência. Nenhuma escravidão, nem mesmo a escravidão de Dadá sobre Dadá. A cada momento, para viver, dada deve destruir Dadá. Não existe uma liberdade em que ela vive negando continuamente a si mesma³⁶.

O Dadaísmo é, assim, não tanto uma tendência artístico-literária, quanto uma disposição específica do espírito, é o ato extremo do antidogmatismo, que se serve de qualquer meio para conduzir a sua batalha. O gesto, portanto, mais do que a obra é o que interessa ao Dadá.

O gesto pode ser feito em qualquer direção do costume, da política, da arte, das relações. Uma única coisa importa: que esse gesto seja sempre uma provocação contra o chamado bom senso, contra a moral, contra as regras, contra a lei. Portanto, o escândalo é o instrumento preferido pelos dadaístas para se exprimirem³⁷.

Deste ponto de vista, o Dadaísmo vai além do significado ou da simples noção de movimento para tornar-se um modo de vida. O sentido da sua áspera polêmica contra a Arte e a Literatura deve ser visto exatamente no fato de que nela, hipocritamente a vida havia sido abolida, segregada. Dadá era, ao contrário, o desejo agudo de transformar a poesia em ação. Era, enfim, a tentativa mais exasperada de soldar a fratura entre arte e vida, de que Van Gogh e Rimbaud tinham dado o primeiro e dramático anúncio³⁸.

O que se chama “arte dadaísta” não é certamente algo definido, algo claramente enunciado, mas uma verdadeira miscelânea de ingredientes já detectados

³⁶ TZARA. *Manifesto Dadaísta*, 1918.

³⁷ MICHELI. *As vanguardas artísticas do século XX*, p. 135.

³⁸ MICHELI. *As vanguardas artísticas do século XX*, p. 135.

nos outros movimentos, mas que nasce de uma poética profundamente diferente. De fato, não é uma razão ordenadora, uma busca de coerência estilística, um módulo formal, que presidem a criação da obra Dadá. Os motivos de natureza plástica que interessam aos demais artistas não interessam nem um pouco aos dadaístas. Eles não criam “obras”, mas fabricam objetos. O que interessa nessa “fabricação” é o significado polêmico do procedimento, a afirmação virtual das coisas, da supremacia do caso sobre a regra, a violência que rompe a presença irregular entre as “verdadeiras” obras de arte.

Uma das características de Dadá foi o rompimento das barreiras dos gêneros literários e artísticos, o quadro-manifesto-fotografia era exatamente um resultado obtido nesta direção, como os poemas fonéticos, as poesias desenhadas e a impressão tipográfica figurativa.³⁹

A evolução da poesia é conduzida até certo ponto pelo destino do século, o conhecimento contribuiu para desacreditar o universo positivista no surrealismo e no dadaísmo gerando a vivência de uma angústia metafísica. A tarefa do poeta passou a ser de transformador da sua vida em situações feitas para o convencimento da perpétua estranheza do universo.

Houve um tempo em que o discurso versificado era poesia, depois veio o reino das imagens, completado pelos jogos de sonoridades do simbolismo, mas a partir do modernismo, o poema é um estado inefável, que serve e traz uma experiência interior, quase mística. A poesia, portanto, não pode residir em nenhuma forma. Ela esforça-se para escapar a toda espécie de condensação em versos, em ritmos, em imagens, de maneira a sugerir sempre mais a impressão de uma essência volátil, flutuante, imperceptível⁴⁰.

³⁹ MICHELI. *As vanguardas artísticas do século XX*, p. 143.

⁴⁰ RAYMOND. *De Baudelaire ao surrealismo*, p.97.

A busca dos dadaístas pela anulação do individualismo da escrita abriu caminhos não só para a Poesia Sonora, mas também, posteriormente, para a poesia hipermídia. Na faixa 11 do CD acoplado ao livro *Texturas Sonoras: áudio na hipermídia*, Sérgio Bairon e Lúcia Santaella tratam desta busca por uma arte menos individualista. “A verdade na experiência estética só se torna possível através da luta entre a iluminação e a ocultação de si próprio”.⁴¹

⁴¹ BAIRON, *Texturas Sonoras: áudio na hipermídia*, p.10-11.

CAPÍTULO 3

EXPERIMENTAÇÕES COM O SOM **performance, etnopoética e eletroacústica**

Linguagens Sonoras Autônomas: Ars Acústica e Eletroacústica

No século XX, surge um conjunto de linguagens sonoras autônomas a que Schöning denominou na década de 70 de *ars acústica*. Com elas, configura-se uma estética de *estranhamento* no terreno da escuta. Com o som, o espaço físico ganha em amplidão e profundidade e ouvir passa a ser a criação de uma cenografia num espaço infinito de escuridão. Por ser a “arte do escuro”, o mundo dos sons é um voltar-se para dentro, para o escondido, olhar interior através do qual a mente exercita as suas próprias imagens. Nesse jogo lúdico e introspectivo, liberamos a animação criativa e sensível de nossas próprias fantasias. Trata-se da experiência subjetiva da escuta, quando o ouvido está em estado de alerta.

Solange Ribeiro de Oliveira, nas observações preliminares do livro *Literatura e Música*, fala da busca dos teóricos atuais por retomar a unidade fundamental das artes em um momento histórico em que a dança, a poesia e o canto constituíam uma obra de arte global, que só posteriormente foi segmentada em sistemas distintos. Os poetas da *Sound Poetry* resgatam este tempo em que as artes eram extensões dos sentidos da percepção humana.

A Poesia Sonora é uma forma de criação poética que utiliza os meios técnicos eletromagnéticos de gravação da voz, de projeções e faz um cruzamento com as poesias visuais e performáticas num exercício intermediático. A concepção teatral do ato vocal integra o registro infra-semântico por meio da polifonia. Em uma sociedade midiática, vivencia-se uma outra poética que retoma a oralidade tradicional mesclada à tecnologia e que se contrapõe à estética livresca, possibilitando uma infinidade de experimentações. Dois momentos históricos bem delineados marcam esta poética. Uma Poesia Fonética, anterior à década de 50, praticada pelas vanguardas históricas; e posteriormente, surgem as experimentações eletroacústicas realizadas por Henri Chopin.

Os conceitos a serem apresentados neste capítulo lidam com a performance como o local em que a poesia sonora — através do som, da cor, do cheiro, da luz, do tempo, do espaço, do movimento, da ação — mostra a relação intersignica em um tipo de poema que tem como principal característica a experimentação oral. Poetas que exploraram as estéticas do som demonstram como esta vanguarda poética, ao usar elementos de várias artes, retoma tradições orais e ao mesmo tempo utiliza-se de recursos tecnológicos como as projeções e a eletroacústica⁴².

Desde sempre a humanidade busca a automação e a tecnologia. A poesia sonora só foi possível de ser realizada por meio da descoberta do gravador de voz e da eletroacústica. Por isso, trazemos aqui um breve histórico da evolução das possibilidades de manipulações sonoras. Em 1922 Darius Millaud fez experiências com transformações vocais em gravações feitas num fonógrafo de mudanças rápidas. Em 1935, Pierre Schaeffer, engenheiro e músico francês, começa a utilizar sons naturais gravados em fita magnética nos seus trabalhos no Studio d'Essai da R.T.F. (Radiodiffusion Télévision Française) de Paris. Com filtros, alterações na rotação da fita, *loopings*, superposições e outras técnicas, ele utilizava material advindo de fontes sonoras naturais das mais distintas espécies. Junto com Pierre Henry ele desenvolveu uma síntese detalhada para o gênero. Realizou um concerto radiofônico numa terça-feira, 5 de outubro de 1948, que é considerado um marco da Música Concreta ou a "música de todos os sons" como gostava de chamá-la.

Herbert Eimerst e sua equipe do estúdio W.D.R. (Wesdeutscher Rundfunk) de Colônia, na Alemanha, em meados da década de 40 começam a gerar sons eletrônicos através de osciladores de frequência. Em 1949 o Doutor do Departamento de Fonética da Universidade de Bonn, Werner Meyer-Eppler usou gravações que fez em *tape* com um instrumento chamado *Vocoder* (*Voice Encoder*) que funcionava tanto como um analisador quando como um sintetizador de fala para ilustrar uma leitura sobre a produção eletrônica de sons numa palestra apresentada na Academia Alemã

⁴² MENEZES. Da Poesia Fonética à Poesia Sonora. In: MENEZES (Org.). *Poesia Sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*, p.14.

de Música, em Detmold. Eimert uniu-se a Meyer-Eppler e a Robert Beyer, que assistiu à referida palestra e era um dos integrantes do W.D.R., no objetivo de levar à frente o desenvolvimento da Música Eletrônica. Mais tarde, em 1953, Stockhausen veio juntar-se à equipe de Colônia, trazendo na bagagem as técnicas de gravação e montagem assimiladas no R.T.F e iniciando uma minuciosa investigação das tendências de comportamento dos novos materiais.

Um sentimento sempre moveu os artistas de vanguarda: a busca incessante, quase que desesperada e obsessiva pelo novo. Stockhausen até hoje não admite repetir uma idéia composicional. Essa maravilhosa "doença" que ataca o criador enchendo-o de profunda inquietude é a alavanca que desloca o mundo na contínua evolução, no sentido mais amplo, da espécie humana. Enquanto houver alguém preocupado em criar algo novo, a humanidade estará salva.⁴³

Em 1964, Robert Moog provocou uma revolução nas técnicas da música eletrônica com seus sintetizadores controlados por teclados ou outros dispositivos que ofereciam uma enorme variedade de sons prontos para serem manipulados. A inesgotável capacidade de avaliar e alterar sons por meio de manipulação em estúdio imprime um caráter completamente peculiar e inusitado às composições eletroacústicas. Não há notação nem qualquer outro tipo de unidade tradicional para análise. Alguns teóricos classificam essas peças como eventos sonoros que confundem os limites entre os dois termos: som e música. As metáforas sonoras estão no limiar entre poesia e música. Por esta razão, há uma dificuldade em determinar o que é uma performance de música eletrônica ou de Poesia Sonora.

Todas as experimentações da Poesia Sonora têm em comum o fato de explorar o espaço misterioso que se estende entre a voz e as palavras, alguns só deixam falar o

⁴³ CARÔSO. *A Música Eletroacústica: por uma história*. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/a-musica-eletroacustica-por-uma-historia>. Acesso em: 15 maio 2007.

ruído de seus corpos em um gesto de ultrapassar séculos de literatura ao transcender suas convenções, digerindo as suas conquistas. A Poesia Sonora saída de pesquisas fonéticas testemunhou uma tendência a englobar os códigos expressivos de outras artes e meios de expressão tradicionalmente distintos: a música, a dança, a imagem visual. Trata-se de uma poética intermídia em que a performance está relacionada com intermediações entre voz, corpo e técnicas.

No Brasil, há um grande campo de experimentações fragmentadas, alguns grupos de artistas como o Grivo, de Belo Horizonte, utilizam poesias sonoras durante os espetáculos de música eletroacústica. Muitos poemas sonoros, inclusive, estão em CDs de músicas experimentais e minimalistas. O que ocorre é que o limite entre música eletroacústica e Poesia Sonora é tênue e assim como Sérgio Bairon destaca em *Texturas Sonoras: áudio na hipermídia*, não cabe discutir aqui se um determinado tema sonoro é música ou poesia e sim observar as tensões entre código verbal e ruído⁴⁴.

⁴⁴ BAIRON, *Texturas Sonoras: áudio na hipermídia*, p.15.

A rádio-arte de John Cage

A Poesia Sonora se deu principalmente por causa de rupturas de linguagens na literatura, no teatro e na música, com Satie, Stockhausen, John Cage e outros que passaram a aceitar silêncio e ruídos como formas musicais. Cage deixou um grande legado para os poetas sonoros e músicos ao introduzir a aleatoriedade nos seus “concertos”, reforçando a idéia de uma arte não-intencional.

No artigo *John Cage, rádio-arte e pensamento*, apresentado no VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom 2006 - XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Mauro Sá Rego Costa mostra vários experimentos sonoros de John Cage, cujas regras de incorporação do jogo do acaso ou do uso das tecnologias do som, pelo seu potencial de captura do aleatório. O rádio aparecia de diversas maneiras em sua obra, o que estivesse no ar nas estações sintonizadas integravam a obra do músico. Como produtor, o compositor produziu para o rádio trilhas sonoras e peças de rádio-arte, antes mesmo de existir o conceito.

Em 1939, quando trabalhava na Cornish School of Music em Seattle, John Cage iniciou-se no campo da eletroacústica e radiofônica com *Imaginary Landscape nº1* - uma peça para piano, tocada batendo nas cordas baixas do piano com um batedor de gongo, um prato de orquestra chinês e dois toca-discos, com discos de teste de transmissão em rádio, variando sua velocidade de reprodução. Esta experiência serviu de trilha sonora para a montagem da peça teatral *O Casamento da Torre Eiffel*, de Jean Cocteau⁴⁵.

Em 1942, John Cage foi convidado pela Columbia Broadcasting System (CBS) para escrever a trilha sonora para o texto *The City Wears a Slouch Hat* do poeta Kenneth Patchen. Os avanços na tecnologia de gravação sonora eram seu especial

⁴⁵ PERLOFF. *The music of verbal space: John Cage's 'What you say'*. Disponível em <http://epc.buffalo.edu/authors/perloff/cage.html>; DYSON, Frances. The Ear that would hear sounds in themselves John Cage 1935-1965", in Kahn & Whitehead, *Wireless Imagination. Sound, Radio, and the Avant-Garde*.

interesse, isto implicava a colaboração com engenheiros e técnicos de som e acesso a equipamentos. A oportunidade de trabalhar nos estúdios da CBS parecia então somar nessa direção. Em cada cena da peça, Cage fez alguma referência à imagem auditiva ambiente que cercava os personagens: música, ruídos de rua, telefones, os ruídos do mar. O principal personagem da peça é a voz e sua liberdade de movimento através da peça sugere a impregnação do espaço pelo som. 250 páginas de partituras para instrumentos, timbres, volumes, e alturas relativas foram escritas para a trilha, mas quando esta foi submetida ao estúdio, uma semana antes da audição, disseram-lhe que era impossível realizar aquilo e ele teve que improvisar uma outra trilha muito mais modesta - com poucas gravações diretas e sons amplificados, para corresponder às necessidades práticas do momento. Esta trilha ficou pronta em menos de uma semana e é a que se encontra ainda hoje, em CD. As partituras originais extraviaram-se.⁴⁶

O acaso presente nas composições de John Cage remete à ontologia de Nietzsche, discutida por Deleuze, herança estoica, e que implica uma mudança da concepção moderna do tempo, abandonando a seta do tempo tonal: passado, presente, futuro. Isso foi possível a partir do fim do século XIX na música graças ao dodecafonismo e o Serialismo de Schoenberg (1923) e seus discípulos Webern e Berg, continuado na década de 40 por Messiaen, Stockhausen, Boulez e outros. O apelo ao acaso, de forma comparável a de Cage, no entanto, só foi realizado por Boulez, nas Sonatas 2 e 3 para Piano (1956-57) — que ele associa não ao Zen, mas ao livro de Mallarmé *Un Coup de Dés*.⁴⁷

O grande marco da experiência de John Cage com os sons aleatórios é *Water Music*, composta em 1952. Nesta composição, Cage usa um piano, uma coleção de apitos, incluindo uma sirene e um rádio. Segundo Margaret Leng Tan, intérprete de muitas obras do compositor, se trata-se de "uma colagem extremamente precisa de

⁴⁶ PRITCHETT, James. *The story of John Cage's The City wears a slouch hat*, 1995. Disponível em: <http://www.music.princeton.edu/~jwp/texts/slouch.html>. Acesso em 15 maio 2007.

⁴⁷ CAMPOS. *Música de Invenção*, p. 154-155.

sons do mundo real — não há duas interpretações iguais porque sempre tem algo diferente no rádio". Tan considera que *Water Music*, ao lado de um evento multimídia sem título que Cage dirigiu no Black Mountain College, no mesmo ano, foram o gatilho para toda a arte de performance: o *happening* e a arte multimídia das próximas décadas⁴⁸. Foi no Black Mountain College que Cage fez o que ele próprio considerou em sua autobiografia como o primeiro *happening*.

A platéia sentada em triângulos isométricos com pontas tocando uma pequena área quadrada de performance, deixando corredores entre os triângulos e um espaço de performance mais amplo no entorno. Atividades díspares: dança com Merce Cunningham, uma exposição de pinturas, Robert Rauschenberg tocando uma Victrola, leitura de sua própria poesia por Charles Olsen e M. C. Richards do alto de uma escada fora do espaço da platéia, David Tudor ao piano, e minha própria apresentação de uma conferência que incluía silêncios, do alto de uma outra escada, tudo acontecendo dentro de tempos determinados por *hance operations* (sorteios) no tempo previsto da conferência.⁴⁹

Outro experimento de John Cage bastante representativo da rádio-arte é WBAI, de 1960, que presta homenagem a estação comunitária de Nova York, da Rádio Pacífica — uma rede de rádios comunitárias que abrange todo o território dos Estados Unidos a partir de emissoras centrais em Nova York, Washington, San Francisco, Los Angeles e Houston. WBAI é uma colagem num estilo que antecipa, apesar da diferença nos materiais, o estilo dos DJ's de música eletrônica, *dubbers* ou do *hip hop*, dos anos 80 até a música eletrônica atual e toda a arte hipermídia que usa sintetizadores e *samplers*. É para ser 'tocada' por um 'operador de áudio', utilizando os seguintes elementos:

⁴⁸ TAN, Margaret Leng. *Silent Revolution*. Disponível em <http://www.andante.com/article/article.cfm?id=16636>. Acesso em 15 maio 2007.

⁴⁹ CAGE, John. *John Cage: an autobiography*, Disponível em <http://www.newalbion.com/artists/cagej/autobiog.html>. Acesso em 15 maio 2007.

- 1) gravadores com performances de peças de Cage, Fontana Mix, Solo for Piano, Ária, etc;
- 2) Toca-discos com amplificadores e controles; amplificador e controles para caixas em que uma voz apresenta a conferência de Cage *Where Are We Going, And What Are We Doing?* As durações proporcionais e superpostas das partes estão especificadas na partitura, mas o seu tempo deve ser determinado pelo intérprete.

Entre julho de 1966 e janeiro de 1967, John Cage e Morton Feldman fizeram cinco encontros-programas transmitidos pela Rádio WBAI, que foram gravados como *Radio Happening*. Eram conversas relaxadas entre dois amigos, sem começo nem fim; cheias de risadas, silêncios, e idéias sobre suas preocupações e interesses com a composição musical, a arte, a sociedade e o momento político. Em 1993 essas conversas foram transcritas, traduzidas para o alemão e publicadas pela *Edition MusikTexte*, com prefácio de Christian Wolff⁵⁰.

Em 1979 Cage produz, por encomenda da West German Radio, da South German Radio, Rádio Católica Holandesa e em colaboração com John Fullemann, nos estúdios do IRCAM em Paris, o *Roaratorio, An Irish Circus on Finnegans Wake*. A peça compõe-se de:

- 1) John Cage lendo um texto construído de forma a criar seguidamente o mesóstico James Joyce: várias linhas horizontais de poesia escritas uma sobre a outra em que uma palavra é legível verticalmente pela localização estratégica das letras. Os trechos do *Wake* foram selecionados por um processo que combinava regras arbitrárias, criando um panorama para todo o romance. O

⁵⁰ A versão em áudio dessas gravações está disponível em *stream* e *mp3* em: <http://www.archive.org/details/CageFeldman4>. Acesso em: 15 maio 2007.

livreto não é lido num contínuo, mas falado, cantado, sussurrado, gritado, gemido e grunhidos.

2) Uma barragem de efeitos sonoros, todos inspirados no texto, gravados muitos na Irlanda em outros locais mencionados no romance, soma-se a centenas de efeitos sonoros: trovões, explosões, vidro quebrando, pássaros, sinos. Os efeitos eram colocados no trabalho nos locais em que apareciam no próprio texto do *Wake*.

3) Música tradicional irlandesa, tocada em vários momentos e intensidades: canções de roda, árias, canções populares, formando uma presença ambiente como a música atravessando um *pub* de Dublin ou uma rua movimentada.

Com esta obra Cage realiza, com todas as condições, a proposta de obra de arte radiofônica que tentou em *The City wears a slouch hat*. E vai ainda mais longe ao criar igualmente o livreto a partir de um trabalho de muitos anos sobre o *Finnegans Wake*, uma das obras literárias de sua preferência. A peça foi encomendada, num primeiro momento, por Klaus Schöening, o grande nome da rádio-arte alemã, teórico da *Ars Acustica*, e diretor do *Studio Akustische Kunst* da WDR 3.

Em 4'33", uma das peças mais conhecidas de Cage, um pianista sobe ao palco, abre e fecha o piano em 3 movimentos de 1'30", 2'23" e 1'40", sem tocar sequer uma nota. A idéia é surpreender o público que ouvirá apenas os sons que ele mesmo produzir e os sons do ambiente. A peça estreou em Woodstock, em 1952: "tocada" por David Tudor e uma versão radiofônica da peça foi "apresentada" pela BBC Symphony Orchestra, e transmitida pela Rádio BBC em 2004, num programa em homenagem a Cage, após sua morte em 1992. Quatro minutos e trinta e três segundos de silêncio — no rádio.

Trajétória da performance ou “Live art”

Partiremos do conceito de performance sugerido por Lausberg em 1999. De acordo com o teórico, a categoria teria surgido da proposta de elevar a arte à quinta potência, numa fusão de teatro, poesia, pintura, dança e música, em busca de um gênero inédito caracterizado pela colagem de mídias. Cláudia Neiva de Matos em *Literatura e Performance* também traz uma reflexão fundamental sobre como os especialistas em Letras incorporaram a noção e a perspectiva performática na crítica literária nos anos 60 e 70 quando a intermídia estimulou a prática da Poesia Sonora e Visual, além das experiências de oralização, vocalização e performance nos Estados Unidos com o movimento *Beat Generation*, na Inglaterra com a *British Poetry Revival* e no Brasil com grupos da poesia marginal dos anos 70.

Os estudos culturais e a corrente estruturalista incorporam objetos que antes eram negligenciados ou mesmo menosprezados pela crítica literária: os repertórios de arte verbal periféricos, populares, étnicos etc, a poesia de tradição oral e iletrada, cantos indígenas e canção popular mediatizada. Constata-se neste contexto um interesse crescente no campo das Letras pela poética da voz. Diante desse quadro, e particularmente no caso brasileiro, destaca-se o interesse de analistas literários pela canção popular, como produto poético qualificado e de largo alcance.

As condições para atender à demanda investigativa de linguagens que incluem em maior ou menor grau o elemento performático foram providas pela tendência crítica, dominante também desde os anos 70, a considerar a constituição de sentido na literatura e na arte em geral como um processo dinâmico descrito pela tríade produção-comunicação-recepção. Esse enfoque foi alimentado, enriquecido e diversificado por dispositivos crítico-teóricos colhidos em velhas e novas correntes da Teoria da Literatura, como o Formalismo eslavo e a Estética da Recepção.

Alai Garcia Diniz, no artigo “Poesia & Corpo em Tutu Performático”, do livro *Mediações Performáticas Latino-Americanas*, evoca o olhar que vê o corpo como um

suporte simbólico e propõe a combinação da oralidade e do corpo como suportes alternativos da poesia e da prática literária. A performance seria, portanto, a ampliação do espaço literário, por meio da voz e do corpo, fazendo do poema um ato que libera, desafia e deixa no ar a memória da matéria sonora do corpo.

A Poesia Sonora é por si mesma teatro da palavra, entende-se com isto a palavra essencializada na euforia e no ritmo poético e não mais a palavra do teatro tradicional, nem tampouco da poesia tradicional. Nestes últimos anos foi possível ao público constatar clamorosamente a diferença que existe entre a mera leitura de um texto em versos por parte do autor e aquele gênero particularmente aparelhado de sua natureza, para o encontro com o público: a poesia sonora, exatamente a que aspira visualizar-se e reconhecer-se no espetáculo definitivamente que liberta a poesia do livro, para se arriscar no palco⁵¹.

A noção de performance respondeu às novas proposições estéticas e ao mesmo tempo, sugeriu uma nova perspectiva de leitura da história das artes em que o corpo como suporte artístico faz com da ação do artista uma mensagem estética por si mesma. A expressão performance, como uma arte de fronteira no seu contínuo movimento de ruptura com o que pode ser denominada arte-estabelecida acaba penetrando por caminhos e situações antes não valorizadas. Desta forma, verifica-se um aumento dos estudos sobre a performance e suas manifestações, desde as questões da ritualização, da oralidade, da tecnologia, até de todo o contexto cultural envolvido na ação performática e performativa. Esses estudos estão sendo desenvolvidos pela Performance Studies – associação filiada aos estudos pioneiros de Richard Schechner de New York University .

⁵¹ARRIGO, Lora. *Poesia Sonora*. Série de discos de Polipoesia “3 Vitre”, 1984.

O livro *Performance como Linguagem*, de Renato Cohen, apresenta a trajetória da arte performática no mundo até chegar ao Brasil em 1980. Destaco duas características apresentadas por Cohen que interessam especificamente à prática da poesia sonora: a consciência da corporeidade e o espaço de experimentação.

Há uma corrente ancestral da *performance* que passa pelos primeiros ritos tribais, pelas celebrações dionisiacas dos antigos gregos e romanos, calcados na interpretação extrovertida. Estas manifestações são retomadas pelos artistas dadaístas que se reuniam, no século XIX no Cabaret Voltaire, mas é no século XX que a arte da performance se desenvolve na sua plenitude e passa a incorporar-se de várias formas e se expandir em fluxos de maior criatividade e significação artística, estabelecendo um elo entre os primeiros trabalhos na década de 1910 e a *performance* contemporânea.

Do Futurismo ao Happening

Em 1910, Marinetti lança o *Manifesto Futurista*. Ao movimento futurista italiano agrupam-se pintores, poetas, músicos e artistas das mais diversas artes. A prática artística entre eles resulta em recitais poéticos, música e leitura de manifestos.

A proposta futurista radicalizava os conceitos vigentes de arte, não apenas na idéia (proposta de peças-sínteses de trinta segundos, por exemplo), mas também na prática (a prática das seratas não era nada convencional, muitas vezes terminando em escândalos e pancadarias).⁵².

O Futurismo italiano repercute em toda a Europa, principalmente na França e na Rússia, onde Maiakovski liderou um movimento altamente revolucionário. A poesia de Maiakovski influenciou a prática da Poesia Sonora assim como todo o Futurismo e outras vanguardas poéticas que já tratamos anteriormente. Aprofundaremos na poética de Maiakovski no último capítulo desta dissertação, na entrevista ao tradutor da edição brasileira dos poemas de Maiakovski em português, Boris Schnaiderman sobre o poeta russo e o processo de tradução em parceria com Haroldo e Augusto de Campos.

O ano de 1916 marca a abertura do Cabaret Voltaire em Zurique. Hugo Ball e Emmhy Hennings trazem a idéia de Munique, onde acompanharam as inovadoras experiências dramatúrgicas de Wedekind. No Cabaret Voltaire, que atraía artistas da Europa fugidos da guerra para a neutra Suíça, vai se dar a germinação do movimento Dadá. Nos cinco meses de existência do Cabaret, se experimenta de tudo, do expressionismo ao rito, do ginol ao macabro. Artistas de peso, das mais diversas artes, que vão germinar as idéias das próximas décadas, se encontram no Cabaret: Kandinsky, Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck, Rudolf von Laban, Jean Arp, Blaise Cendrars, para citar alguns.

⁵² COHEN. *Performance como linguagem*, p. 42.

Paralelamente ao Surrealismo francês, a Bauhaus alemã desenvolve importantes experiências cênicas, que se propõem a integrar, num ponto de vista humanista, a arte e a tecnologia. A Bauhaus é a primeira instituição de arte a organizar workshops de performance. Oskar Schlemmer, diretor da seção de artes da Bauhaus, cria espetáculos até hoje não superados dentro de sua linha de pesquisa. Em 1933, com o advento do nazismo, a escola é fechada, praticamente encerrando com isto o capítulo europeu das performances. A partir daí, o eixo principal do movimento se desloca para a América, com a fundação, em 1936, na Carolina do Norte, do Black Mountain College.

Dois artistas exponenciais na arte de performance vão emergir do Black Mountain College: John Cage e Merce Cunningham. Cage tenta fundir os conceitos orientais na música ocidental, incorporando aos seus concertos silêncios, ruídos e princípios zen da não-previsibilidade. Cunningham propõe uma dança fora de compasso (não segue a música que a orquestra toca) e sem coreografia, abrindo novas possibilidades que foram incorporadas à dança moderna.

O trabalho do artista de performance é basicamente um trabalho humanista, visando libertar o homem de suas amarras condicionantes e da arte dos lugares comuns impostos pelo sistema, ela é uma arte de transcendência, de intervenção, modificadora, que visa causar uma transformação no receptor⁵³.

A partir da escola, o eixo se desloca para Nova York, com os artistas realizando uma série de espetáculos. Em 1959 Allan Kaprow cria o nome-conceito: *happening* em um evento em que realiza na Reuben Gallery, em Nova York, seus 18 *happenings* em 6 partes e este novo conceito de encenação se propaga através da década seguinte. O *happening* quebra as convenções que amarram a linguagem e integra as artes plásticas, a música e a dança.

⁵³ COHEN. *Performance como Linguagem*. P.45.

O happening funciona como uma vanguarda catalisadora vai se nutrir do que de novo se produz nas diversas artes: do teatro se incorpora o laboratório de Grotowski, o teatro ritual de Artaud, o teatro dialético de Brecht; da dança, as novas expressões de Martha Graham e Yvonne Rainier, para citar alguns artistas. Jackson Pollock lança a idéia de que o artista deve ser o sujeito e o objeto de sua obra. O corpo como instrumento interage com o espaço-tempo na inter-relação com a platéia.⁵⁴

De uma perspectiva cronológica, podemos associar o início da performance⁵⁵ com o século XX e o advento da modernidade⁵⁶. A rigor, antropologicamente falando, pode-se conjugar o nascimento da performance ao próprio ato do homem se fazer representar. Segundo Paul Zumthor, a tecnologia do século XX com a introdução dos meios audiovisuais, do disco à televisão e ao vídeo, modificou profundamente as condições da performance. A mediatização atenua ou apaga certos aspectos corporais, mas deixa subsistir os estímulos e percepções sensoriais múltiplas. Para Zumthor, somente os sons e a presença "realizam" a poesia. O efeito poético é tanto mais forte quanto melhor soa a voz poética que emerge do fluxo mais ou menos indiferenciado dos ruídos e dos discursos com valores pulsionais e dinamismos.

No momento em que diz, a voz transmuta o simbólico produzido pela linguagem, ela tende a despojá-la do que ele comporta de arbitrário; ela o motiva com a presença deste corpo

⁵⁴ COHEN. *Performance como Linguagem*. P.44.

⁵⁵ Conceito de Rose Lee Golberg em *Performance Live Art 1909 to the Present*, que recorre ao artifício de aplicar o termo performance, que só vai ser veiculado nos anos 70, a todas as manifestações predecessoras.

⁵⁶ A rigor, o início da modernidade nas artes cênicas associado à apresentação de *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, em 1896 no Théâtre de L'Oeuvre em Paris, peça que rompe completamente com os padrões estéticos da época, trazendo a semente do que iria acontecer no próximo século.

de onde emana. À extensão prosódica, à temporalidade da linguagem, a voz impõe assim sua espessura e a verticalidade de seu espaço.⁵⁷

Sheila Leirner descreve a performance como uma pintura sem tela, uma escultura sem matéria, um livro sem escrita, um teatro sem enredo ou a união de tudo isso⁵⁸. Por sua forma livre e anárquica, a performance abriga um sem número de artistas oriundos das mais diversas linguagens, tornando-se uma espécie de “legião estrangeira das artes”, do mesmo modo que incorpora no seu repertório manifestações artísticas das mais díspares possíveis. Essa “babel” das artes não se origina de uma migração de artistas que não encontram espaço nas suas linguagens, mas, pelo contrário, se origina da busca intensa de uma arte total, que escape das limitações disciplinares. A performance utiliza uma linguagem de soma: música, dança, poesia, vídeo, teatro de vanguarda, ritual. Na performance o que interessa é apresentar, formalizar o ritual. A cristalização do gesto primordial.⁵⁹

A idéia de uma interdisciplinaridade é fundamental na performance: teatro, vídeo e filmes são empregados, mas nenhum deles como forma única de expressão pode ser considerado performance. Isso é típico do ideal pós-moderno, que erradica disciplinas, categoricamente distintas. Um processo de composição por: justaposição, colagem, fusão, quebra de harmonia que resulta na produção de uma leitura integrada de maior complexidade sógnica⁶⁰.

⁵⁷ ZUMTHOR. *Escritura e Nomadismo*, p.143.

⁵⁸ LEIRNER, Sheila. In: A Perda de uma Excelente Oportunidade de Revelação. O Estado de S.Paulo em 07/08/1984.

⁵⁹ Aguilar, em roteiro de *A Noite do Apocalipse Final*, performance apresentada por Aguillar e banda Performática no Itaú Cultural. Disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=obra&cd_verbete=2483&cd_obra=16220. Acesso 13 junho 2007.

⁶⁰ COHEN. *Performance como Linguagem*. p, 51

A *performance* se impôs como linguagem no início dos anos 80. Neste período vários artistas embarcaram nas experiências de vanguarda e incorporaram alguns elementos do happening.

Um dos expoentes da arte performática na América hoje é Bobby McFerrin. Em 1983 Bobby McFerrin fez a sua primeira turnê como vocalista solo com uma performance sem nenhum material preparado. Os concertos foram gravados e resultaram no álbum *The voice*. No espetáculo *Spontaneous Inventions: Live and completely improvised*, lançado em 2005 pela Blue Note Records, o artista faz do seu corpo música e a platéia faz parte do concerto. As palmas da platéia, a respiração – tudo entra no espetáculo de Bob McFerrin, que quase sem palavras explora uma riqueza de sons incrível: sons da garrafa de água, do banco, das pessoas, de simulações sonoras de motores de carro feitos com a boca.

Com um senso incrível de bom humor e um amor contagiante originário da música, McFerrin criou um novo concerto – não uma performance, mas um compartilhamento de uma celebração musical. Seus concertos sempre incluíram a participação do público em um processo colaborativo de criar a música no momento da apresentação.

O conceito de espontâneo representado no trabalho de McFerrin possui uma relação intrínseca com as características da performance. A espontaneidade é um ato criativo original que surge naturalmente, sem um motivo aparente, instintiva e automaticamente.

Os poetas e a sonoridade como experiência

A Poesia Sonora possui um caráter universal pré-verbal, se dá principalmente em performances apresentadas durante festivais que integram artistas de vários países. Poetas como o espanhol Eduard Escoffet, que durante a década de 90 experimentou conjugar os saberes estéticos da performance à poesia e à música de forma dinâmica. Este poeta tem uma participação atenta e interventiva na cena da contra-cultura da Barcelona nos últimos anos. Escoffet já promoveu iniciativas de forte repercussão pública, cruzando exposições e recitais, poesia e vídeo, instalação e performance. Dentre essas, vale a pena destacar o festival de Polipoesia “Viagem à Polinésia”, que teve início em 1997 e promoveu a interação com outras linguagens artísticas como a música, a dança, a performance e o vídeo.

O artista plástico alemão dadaísta Kurt Schwitters, é um dos precursores da Poesia Sonora. Ele compôs a “Ursonate”, desconstruindo as palavras e a sonata, imprimindo um novo significado à música e a poesia. No Brasil, destaca-se Philadelpho Menezes (1960-2000). Este poeta e pesquisador das poéticas experimentais foi professor do Departamento de Comunicação e Semiótica da PUC de São Paulo, deixou reflexões históricas, teóricas e críticas de referência para as práticas poéticas contemporâneas. No seu percurso marcam presença forte as dimensões visual e sonora da poesia, num quadro de reflexão que interpela de igual modo o patrimônio das vanguardas históricas, do Dadá ao Futurismo italiano e russo, às mais recentes investigações centradas nas virtualidades expressivas, plásticas e estéticas da crescente tecnicização da palavra poética contemporânea. Quanto à Poesia Sonora, Philadelpho Menezes marca de forma muito clara a sua distinta natureza relativamente à poesia que vive no texto escrito e para o texto escrito.

Para Menezes, pensar a Poesia Sonora é conceder a primazia à voz, aos aspectos fônicos, rítmicos e plásticos do som, ao fluir de sonoridades cujo existir

rejeita a fixação no papel, superando-a mesmo pela impossibilidade do registro. Ricardo Aleixo é outro poeta brasileiro de vanguarda e pesquisador da etnopoética e da poesia multimeios. A poesia dele transita entre experimentações com a música, as artes plásticas e a performance.

O francês Julien Blaine, tipicamente dadaísta, marcou a poesia com a disponibilidade permanente para a espetacularidade, para a provocação e a corrosão dos mecanismos convencionais da linguagem. As atuações deste francês de Marselha oscilam entre a performance e o *happening*, e aí ocupam lugar de destaque a poesia sonora, a poesia visual e concreta. O também artista plástico Blaine foi, entre 1989 e 1995, conselheiro cultural de Marselha, mas a atividade política não o impediu de manter atividade poética e provocatória. Destaque para a intensa colaboração em inúmeras revistas, e para a criação, entre outras, de *Les carnets de l'Octéor*, *Géranonymo*, da *Doc(k)s International* (1975-1991).

Jaap Blonk é uma das mais destacadas figuras da cena musical e poética holandesa dos últimos anos, por participar de inúmeros festivais de poesia sonora. Na carreira inicial de músico foi compositor de *jazz* e compôs para teatro. Na área da música improvisada, é o mentor dos projetos Braaxtaal e Splinks, lugares de cruzamento destas correntes, tendo já trabalhado com nomes como Tristan Honsinger, Paul Dutton ou Nicolas Collins, com os quais gravou vários CDs na sua própria editora — a Kontrans. A sua concepção da poesia sonora é em muito devedora das vanguardas históricas, em particular do movimento Dadá e da figura de Hugo Ball, autor que Blonk homenageia e interpreta num dos seus discos, *Six sound poems of Hugo Ball 'by baba-oemf*, Kontrans (1998), e que já marcava presença no disco de Jaap Blonk, *Flux-de-Bouche* (1993, da Staalplaat) dedicado à Poesia Sonora.

Em Portugal, Américo Rodrigues pode ser apontado como um cultor da Poesia Sonora que assim como um ventríloco, tira sons sem articular os lábios durante as performances. Com dois livros de poesia publicados, possui vasta experiência nas artes do palco como músico experimental, ator e encenador do grupo

de teatro Aquilo. Com efeito, em formatos que freqüentemente se reinventam, procurando sempre novas possibilidades, o seu trabalho articula: o rigor da palavra escrita (regra geral tomada como matriz inicial); a exploração rítmica, tonal, tímbrica e melódica que a música improvisada trouxe do permanente diálogo deste poeta sonoro com uma constantemente renovada estirpe de músicos de diversificadas origens, como Carlos Zíngaro, Nuno Rebelo, Gregg Moore, Jean-François Lézé, Hiroshi Kobaiashy, Nirankar Khalsa, Cristin Wildbolz, só para citar alguns. A expressividade plástica e dramática confere ao trabalho de Américo Rodrigues uma dimensão teatral irrecusável. A diversidade de estratégias resultante deste triplo enlace o coloca num território misto entre a música e a poesia, sem que daí resulte, no entanto, qualquer indefinição ou prejuízo para o trabalho que desenvolve e para as vias de investigação que percorre. Bem pelo contrário, eles aparecem fortemente enriquecidos por esse irrequieto cruzamento de fronteiras entre o poético e o musical. Entre a (in)disciplina da voz e a tra(d)ição da letra, o percurso de Américo Rodrigues é de uma permanente força criadora.

Américo Rodrigues faz experiências com a voz desde 1979 quando conheceu a atriz Catherine Dasté em Paris. Poeta sonoro, ator, encenador e programador de eventos culturais, desenvolve um trabalho contínuo de improvisação vocal para teatro, música, poesia, dança e performance. Além da voz tem utilizado brinquedos, apitos, silos metálicos que captam sons do vento, buzinas de ar e cornetas de plástico nas apresentações. Participou em vários *workshops* de improvisação musical e vocal. Tem apresentado o seu trabalho em vários festivais na Europa e América do Sul. Ele foi um dos participantes do Festival Internacional de Poesia Sonora, realizado no Brasil em 2000.⁶¹

Aorta tocante é o novo disco de Américo Rodrigues. Editado pela Bosq-íman: os records, e apresentado ao público em maio de 2006 no Auditório Municipal da Guarda e no Convento da Saudação em Montemor-o-novo. Neste trabalho de

⁶¹ Poemas sonoros e vídeos de Américo Rodrigues, assim como informações sobre o poeta estão disponíveis em <http://po-ex.net>.

Américo Rodrigues participaram como convidados especiais o índio wichi-mataco Nohién, o grupo Coco de Zambê de Tibau do Sul (Brasil), o músico e inventor de instrumentos brasileiro Antúlio Madureira, o grupo guardense Deity of Carnification e César Prata (que foi responsável pela mistura e masterização). A orientação gráfica é de Jorge dos Reis e a fotografia da capa é da autoria é de Susann Becker.

Além da voz, Américo Rodrigues utiliza, em todos os temas, um instrumento popular vegetal (pecíolo de aboboreira), cujo som inusual é uma “espantosa” descoberta musical. Os tubos/pecíolos internamente viscosos são parecidos com artérias que atravessam o nosso corpo levando sangue e outros fluidos vitais. Dessa associação entre os tubos vegetais e os tubos do nosso corpo (alguns deles levam o som da fala) é que nasceu a Aorta Tocante. O pioneiro da poesia sonora em Portugal lança o primeiro disco de “música vegetal”. A propósito deste lançamento, o autor escreveu o seguinte texto que acompanha o CD.

Nos temas incluídos neste meu último trabalho discográfico, uso a minha voz eletrônica e um instrumento vegetal chamado popularmente “trombone de aboboreira” - um pecíolo de aboboreira. Esse “trombone” é um brinquedo efêmero, cuja curta vida provoca um desafio estimulante aos seus utilizadores. Começa-se por cortar esses tubos de uma aboboreira, de forma que preservem uma membrana que, com o sopro, vibra de forma inigualável. Cada tubo tem, pois, a sua voz. Às vozes dos tubos juntei a minha própria voz, as minhas próprias vozes.

O Conceito de Polipoesia de Enzo Minarelli: o Projeto 3 Vitre

O italiano Enzo Minarelli é um dos maiores responsáveis por uma persistente atividade de investigação e divulgação em torno da Polipoesia (articulações entre a poesia e os seus suportes: o som, a escrita e a imagem). O autor do *Manifesto da Polipoesia* (1987) reivindica sob a forma de um programa artístico: o recurso às novas tecnologias e aos meios eletrônicos; a libertação da matéria fônica da palavra; a plena elaboração sonora da palavra através do aparelho fonador; a recuperação do sentimento do tempo e a valorização do ritmo e do tom.

A natureza performativa da Poesia Sonora, que Enzo Minarelli denomina como Polipoesia, possui uma espetacularidade natural, em jogo com a música, a mímica, o gesto e a dança; a imagem, a luz, o espaço, os figurinos e os objetos cênicos. Sua polipoesia é, portanto, resultante do cruzamento destes múltiplos vetores, e encontra no palco a sua plena realização. Minarelli publicou, além de vários livros de poesia como *Multipoesie melogrammatiche* (1981) e *Meccanografie* (1991), inúmeros discos, cassetes e CDs. Fundou também a editora *3ViTre Pair*, especializada em registos de Polipoesia.⁶²

O poeta Enzo Minarelli fez com *3 Vitre pair dischi di polipoesia* um dos trabalhos mais representativos da *Sound Poetry*. Após se formar na Universidade de Veneza, majoritariamente em Psicolingüística, nos anos 70, Enzo Minarelli iniciou seu trabalho na área de vídeo, literatura experimental e sons. Ele é autor de muitas obras poéticas produzidas em diferentes países, como *Multipoesie Melogrammariche* em 1981 na Itália e *El Poemméxico* em 1988 no México. Além da produção em disco, Enzo Minarelli realizou performances no Canadá, Estados Unidos, México, Cuba e em alguns lugares da Europa, tanto no palco como em mídias eletrônicas: rádio e TV. Minarelli sempre trabalhou como difusor da poesia e escreveu vários artigos dedicados à história e desenvolvimento das experimentações poéticas.

⁶² Ver <http://www.pucsp.br/pos/cos/epe/ape/index.html>. Acesso em: 07 outubro 2005.

Trago aqui algumas reflexões teóricas para a audição do disco de polipoesia *3 Vitre Pair*, produzido pelo poeta, ator e escritor italiano, Enzo Minarelli dedicado à história e desenvolvimento da Poesia Sonora. A pesquisa para a realização da compilação sonora foi realizada durante três anos (1983-1986), período em que Enzo Minarelli escreveu o Manifesto de Polipoesia, que aborda o estado presente e os aspectos do desenvolvimento da poesia sonora internacional.⁶³ Poetas representantes da Poesia Sonora francesa, italiana, americana, da polipoesia e os históricos experimentos de Henri Chopin integram esta obra. E qual a importância do projeto de Enzo Minarelli? *3 Vitre Pair* é uma referência importante para os pesquisadores e poetas das poéticas do som, por apresentar um panorama do que já foi feito com esta arte no mundo.

Paul Zumthor foi um dos autores que destacou a importância do conceito de polipoesia introduzido por Minarelli:

A Polipoesia remonta à genealogia da palavra até o estágio infra-semântico de exaltação da voz, ao instante em que esta emana um puro respiro, na sua plenitude psico-fisiológica. Assim, retoma o sopro, ao limite de uma aparente desintegração, uma meta-música à qual responde uma escuta libidinal, privada do metro comum das nossas percepções habituais, desnaturada por milênios de retórica ⁶⁴.

No artigo “Concrete Sound Poetry – Between Poetry and Music”, Claus Clüver destaca como muitos poemas concretos destacam mais os efeitos sonoros em detrimento do visual. O termo *oral performances*, utilizado por ele, que traduzo como performances da voz, exprime uma oralidade da vocalidade e do som eletroacústico, que vem responder à crise da palavra e das convenções poéticas tradicionais. A poesia concreta busca transcender a língua para alcançar um caráter universal com uma sintaxe visual e/ou oral. Como uma arte intermídia, nos seus aspectos formais,

⁶³ www.wikipedia.org. Acesso em 11/06/2006

⁶⁴ MENEZES. Paul Zumthor e a Poesia Sonora. In: *Colóquio Paul Zumthor*. P.147

ela explora as possibilidades das mídias. A voz, o corpo, as máquinas fazem interlocução nesta arte poética que explora o som da fala rompendo com os limites semânticos e morfológicos da língua.

Poemas concretos são textos intermídia, pois eles são constituídos por dois ou mais sistemas sígnicos, de maneira que o aspecto visual, musical, verbal e performático são inseparáveis e indissolúveis. Esta fusão desses diferentes processos midiáticos, para citar a definição de E. Muller, faz a distinção entre textos intermídia e multimídia.⁶⁵

Philadelpho Menezes defende uma poética feita da relação entre signos de variadas espécies. A semântica complexa que caracteriza esta poesia pode se realizar num poema visual, sonoro ou intermídia, em qualquer forma, de qualquer meio carregada de imanência significativa.

O poeta e pesquisador das poéticas da modernidade Philadelpho Menezes, classificou a Poesia Sonora em: acústica, eletroeletrônica e gestual performática. Estes três tipos de poesia estão presentes no Projeto 3 Vitre de Enzo Minarelli, pois ainda que no CD se perca a performance corporal, há uma performance sonora presente no som.

Para escutar *3 Vitre Pair Dischi di Polipoesia* e qualquer outro poema sonoro ou mesmo para criar nesta linha poética que explora os sopros, gemidos, rugidos e as articulações da língua como órgão fonador, é preciso estar atento aos mais diversos sons e aceitar o convite feito por Murray Schafer em *O Ouvindo Pensante*: adquirir uma nova postura para ouvir, desenvolvendo a capacidade de deter as mínimas e inesperadas sonoridades de uma poética que se alimenta tanto dos ruídos estridentes das metrópoles, quanto do silêncio dos ermos escondidos, do som da neve, das folhas, do badalar dos sinos, dos sons primordiais da natureza: do ar, da água, da

⁶⁵ CLÜVER. Concrete sound poetry: between poetry and music. In *Cultural Functions of Intermedial Exploratio*, p.166

terra, do fogo, e também da recuperação dos sons que foram esquecidos. É preciso ordenar aos sentidos que ouçam: “Abra-te ouvido para os sons do mundo”.⁶⁶

No quadro abaixo, unimos a classificação de Enzo Minarelli das poesias presentes no disco com a classificação de Philadelpho Menezes:

| Acústica | Eletroeletrônica | Gestual performática |
|----------|------------------|----------------------|
| 2 | 1 | 5 |
| 4 | 3 | 6 |
| | | 2 |
| | | 7 |

1. Poesia Sonora Histórica: (H. Chopin, A. Lora-Totino)
2. Poesia Sonora Italiana (G.Fontana, E. Minarelli)
3. Poesia Sonora Americana (E.Robson, B .Kern, B.Anderson, C. Amirkhanian)
4. Poesia Sonora Francesa (Pierre e Ilse Garnier)
5. Polipoesia (V.Conte, G.Fontana, E. Minarelli, S. A. Santo)
6. Nova P.S Italiana (L. Gentilini, U. Giacomucci, M. Maldini, F. Manfredini, P. Porta)
7. Poema (E. Minarelli e Grupo L.S.D.)

Esta classificação do quadro é uma junção dos conceitos de Philadelpho Menezes e Enzo Minarelli, segundo a característica predominante de cada uma das poesias, e mantivemos esta ordem no CD em anexo de forma a situar historicamente a poesia sonora, representar as peculiaridades desta poética e facilitar o estudo, pois o acesso aos poemas sonoros se restringe, muitas vezes, à Internet e a festivais culturais.

⁶⁶ SHAFER. *O ouvido pensante*, p.10.

CAPÍTULO 4

A POESIA SONORA NO CONTEXTO DA INTERMIDIALIDADE CONTEMPORÂNEA

Em busca de uma poesia intermídia

Para entender o espaço da Poesia Sonora hoje, é necessário conhecer seus desdobramentos nas poéticas de caráter intermídia, ao reivindicar o espaço das mídias: rádio, televisão, teatro, CD e vídeo para a realização de uma poesia que imprima sentido artístico até mesmo ao ruído que, de acordo com as teorias funcionalistas da Comunicação, impediria a transmissão da mensagem.

Marshall McLuhan em *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem* teoriza sobre os efeitos da tecnologia nas relações entre os sentidos e nas estruturas de percepção e conclui que o artista seria a única pessoa capaz de enfrentar a tecnologia por ser um perito nas mudanças de percepção. Podemos comprovar esta constatação ao retomar o capítulo 2, que trata das vanguardas poéticas em que vimos que os poetas e artistas estão sempre à frente de sua época e costumam aproveitar as tecnologias em função da produção artística.

Enquanto meios, o dinheiro, a roda, a escrita ou qualquer outra forma especializada de aceleração, de intercâmbio e de informações operam no sentido da fragmentação da estrutura tribal. Igualmente, uma aceleração como a que ocorre com a eletricidade, contribui para a restauração dos padrões tribais de envolvimento intenso, tal como a que ocorreu com a introdução da rádio na Europa, e como tende a acontecer na América⁶⁷.

Para compreender o processo de experimentação dos poetas sonoristas em suas apresentações, é importante entender o conceito de intermedialidade. que Patrice Pavis em a *Análise dos Espetáculos* fala desta fusão de mídias e da possibilidade de integração dos conceitos estéticos em um novo contexto ⁶⁸.

⁶⁷ MCLUHAN. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. p,40.

⁶⁸ PAVIS. *A análise dos espetáculos*, p 42-43.

Os corpos humanos na contemporaneidade são como prolongamentos das tecnologias e buscam esta interação também na arte. As sociedades que tiveram a experiência com a escrita sofreram um processo de destribalização, mas com o advento da energia elétrica e a velocidade dos meios tecnológicos provindos de descobertas como o rádio e a TV, se observa a tendência a uma mistura da pré-história com os detritos dos mercadologistas industriais, os analfabetos com os semiletrados e os pós-letrados.⁶⁹

Depois de três mil anos de explosão, graças às tecnologias fragmentárias e mecânicas, o mundo ocidental está implodindo. Durante as idades mecânicas projetamos o nosso corpo no espaço. Hoje, depois de mais de um século de tecnologia elétrica, projetamos nosso próprio sistema nervoso central num abraço global, abolindo tempo e espaço (pelo menos naquilo que concerne ao nosso planeta). Estamos nos aproximando rapidamente da fase final das extensões do homem: a simulação tecnológica da consciência, pela qual o processo criativo do conhecimento se estenderá continuamente em busca de novos sentidos para a arte.

No artigo *Cartografias do Presente: poesia latino-americana no final do século XX*, Maria Esther Maciel traça a conjuntura que possibilitou que a Poesia Sonora interagisse tradições orais e com as novas tecnologias. Na mesma proporção do avanço do processo global de mercantilização das sociedades contemporâneas, da institucionalização crescente das expressões culturais, das tentativas de subtração do estético em nome do “politicamente correto”, a prática poética e o exercício crítico continuam existindo e demonstrando traços de vitalidade, em especial no Brasil e outros países latino-americanos. Esses traços vitais, que não se veiculam propriamente ao surgimento de um cânone poético dos anos 90, se fazem ver na grande diversidade poética que marca a produção contemporânea. O que nos obriga a demarcar o território do “diverso” enquanto espaço de construção de linguagens poéticas de diferentes matizes estéticas e comprometidas com alternativas

⁶⁹ MCLUHAN. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. p.14.

conscientes de trabalho com a palavra ou com as relações entre esta e outros códigos não-verbais, Nesse sentido, a diversidade aqui considerada não prescinde necessariamente do rigor, da consciência e da lucidez de transfiguração da experiência ou de invenção e manipulação da linguagem, seja esta predominantemente verbal ou esteja numa fronteira em relação a outros campos semióticos.

São notáveis as experimentações poéticas que se valem de recursos oriundos das artes visuais e sonoras, das altas tecnologias eletrônicas e da informática, bem como o trabalho diferenciado de revisão e retomada de poéticas do passado e as reflexões dos próprios poetas a respeito das mudanças de parâmetros para a poesia do final do século XX. Assim, desobrigados de estabelecer pactos coletivos e programáticos, desiludidos com a promessa utópica das vanguardas, avessos aos influxos de outras tradições que não apenas a moderna, muitos poetas latino-americanos de hoje, empenham em inventar sua própria dicção e imprimir uma marca diferencial no trabalho que realizam. Sem deixar de continuar aproveitando o legado de seus precursores, de revisar criticamente as tradições do passado e de dialogar com outras esferas culturais.

O diálogo de poetas contemporâneos com as tecnologias de ponta e outros campos artísticos não está associado à desvalorização ou ao desaparecimento da palavra escrita e do poema inteiramente verbal. Se muitos poetas “intermediáticos” conseguem conjugar as duas coisas como o fazem os brasileiros Arnaldo Antunes e Philadelpho Menezes e os hispano-americanos: Clemente Padín e Luis Bravo, outros já optaram por uma retomada mais efetiva da palavra escrita e até mesmo de uma certa narratividade, compreendida como forma poética alternativa. Este grupo do “verbal” é integrado pela maioria dos poetas latino-americanos destas últimas décadas, inclusive aqueles que receberam mais diretamente influxos dos movimentos de vanguarda.

Como as teorias sobre a Poesia Sonora e seus desdobramentos na Poesia Hipermídia hoje estão em processo de construção, para lidar com essas novas buscas e experimentações poéticas que se alimentam da Poesia Sonora no contexto da Intermedialidade contemporânea e para trazer uma reflexão sobre esta poética hoje, trazemos neste capítulo uma série de entrevistas realizadas entre julho de 2006 e fevereiro de 2007 com o crítico literário e tradutor de Maiakovski para o português Boris Shnaiderman e os poetas e pesquisadores brasileiros Wilton Azevedo, Vera Casa Nova, Lúcio Agra e Ricardo Aleixo.

ENTREVISTA



*Boris Schnaiderman*⁷⁰

“A poesia não está nas palavras, está no mundo”

Boris Schnaiderman, 90 anos, possui uma produção intensa como ensaísta, tradutor, crítico literário e professor universitário. Ele foi o responsável pela criação do curso de língua e literatura russa da Universidade de São Paulo (USP), no qual participou da formação de uma geração de tradutores. Ajudou a divulgar no Brasil poetas como Púchkin e Maiakovski, cujos poemas traduziu em parceria com os irmãos Augusto e Haroldo de Campos. Bóris Schnaiderman iniciou sua trajetória como tradutor em 1944, com a publicação de *Os Irmãos Karamazov*, de Dostoievski e hoje já traduziu mais de 20 obras clássicas da literatura russa de escritores como Tolstoi, Tchekhov e Gork.

O grande intérprete da cultura russa para a língua portuguesa nasceu numa pequena cidade da Ucrânia, no ano da Revolução Russa e veio para o Brasil quando era criança. Seu trabalho intelectual foi reconhecido em 2003 pela Academia Brasileira de Letras com o Prêmio de Tradução. “O tradutor, na verdade, é co-autor da obra na língua de chegada”, defende Boris Schnaiderman no livro *Tradução: ato*

⁷⁰ Entrevista concedida por Boris Schnaiderman em julho de 2006 em São Paulo/SP. Ela está disponível em <http://www.letas.ufmg.br/atelaetexto/entrevistaboris.html>. Acesso em: 10 julho 2007.

desmedido, último trabalho dele, publicado pela Editora Perspectiva. Durante uma conversa sobre poesia no apartamento do tradutor em São Paulo, ele fala do processo de tradução experimentado por ele, os irmãos Campos e Décio Pignatari e da importância de utilizar todos os meios possíveis para a difusão da poesia hoje, assim como fazia Maiakovski.

A impossibilidade da tradução

“Em princípio, a tradução é impossível, mas tem que ser feita. Aliás, como afirmou José Ortega y Gasset num estudo magistral, *Esplendor y Miseria de la Traducción* (Obras, Madrid, Espasa-Calpe, 1943), “O homem só realiza algo realmente grande, quando faz algo no campo do impossível”. A tradução é uma atividade paradoxal por excelência. Ao lermos num texto brasileiro a palavra *floresta*, logo pensamos na floresta amazônica, num mundo de vegetação luxuriante e diversificada, ou nas queimadas que a devastam atualmente, enquanto um alemão, quando lê *wald*, vê mentalmente uma floresta européia regular e uniforme, com as árvores agrupadas por espécies. O trabalho que realizei com Haroldo de Campos mostra um caminho para a tradução. Esse caminho, no meu ponto de vista, passa pela transcrição (termo utilizado por Haroldo). Nós mostramos isso ao traduzir Maiakovski. A tradução criativa é sempre possível, mas tem que ser feita com muita ousadia e coragem.”

O tradutor como autor criativo

“Um bom tradutor tem que extrair as características da cultura e se aproximar do universo da língua. Ele tem que ser um autor criativo capaz de criar realidades de acordo com a língua de chegada. Não adianta traduzir Shakespeare linha a linha, gramaticalmente e filologicamente correto. Não é possível traduzir sem ousadia, preocupado em não alterar o original. Algumas traduções intersemióticas de filmes, por exemplo, foram realizados assim e só têm valor didático, pois, como obra

criativa, quase sempre dão em “droga”. Um exemplo de uma tradução intersemiótica interessante é o filme mexicano *A Peróla*, baseado na *Novela* de John Steinbeck. Na minha percepção, ele é superior ao original. Os mexicanos conseguiram ver a cultura de dentro.”

Traduzir Maiakovski: um processo de criação coletiva

“O trabalho de tradução dos poemas de Maiakovski foi a seis mãos, mas cada poema foi criado a quatro mãos. O resultado, como até mesmo os portugueses reconhecem, foi o melhor que se tem na língua portuguesa, em termos de poesia. A troca de experiência com outros poetas é muito importante no processo de criação poética. Nós trabalhávamos em uma grande harmonia. Certas soluções nós encontrávamos juntos por telefone. Eu me lembro quando o Haroldo leu pra mim a solução que ele tinha encontrado para o poema “Carta a Tatiana Iácovlieva”, o poema é de 1928, mas apareceu muito mais tarde, foi dedicado a uma russa, radicada em Paris por quem Maiakovski se apaixonou. O poeta se suicidou na década de 30, mas o poema só apareceu na década de 50. O final que Haroldo de Campos encontrou para o poema é uma beleza em português”:

Venha cá pro abraço cruzado
 dos meus grandes braços desajeitados.
 Você não quer?
 E dorme então à parte
 No hall dos vilipêndios marquemos mais um X
 De qualquer modo um dia
 vou tomar-te sozinha ou com a cidade de Paris.

“Quando o Haroldo conseguiu esta solução, me ligou numa exaltação, num júbilo! É a alegria que se tem com a grande poesia. Esse X não existe no original e, no entanto, dá uma ressonância e uma presença física no papel que é uma beleza! Maiakovski se escrevesse em português, com toda certeza empregaria esse X, ele não usou, mas a gente usa, está no espírito dele”.

Os irmãos Campos e os textos poéticos em russo

“Uma noite os irmãos Campos e Décio Pignatari foram a minha casa com as esposas. O Haroldo logo me pediu para ter aulas de língua russa comigo e o Augusto se matriculou no curso de russo da USP. Então, eles estudaram a língua. O inglês, o francês e o italiano eles sabiam como línguas de comunicação, mas de um modo geral, eles estudavam as línguas para abordar os textos. A preocupação de Haroldo e Augusto de Campos era de aprender as línguas para ter acesso aos poemas. Quando começamos a trabalhar, o Haroldo me levou a tradução de um poema de Maiakovski. Ele tinha assistido a três meses de aula num cursinho de língua russa onde ele aprendeu alguns rudimentos da língua. Um dos grandes poemas de Maiakovski escrito na ocasião do suicídio do poeta Sirguéi Iessiênin foi traduzido pelo Haroldo com o pouco conhecimento de russo que ele tinha e com a ajuda de textos auxiliares. Conferi a tradução com o original e mexi muito pouco, havia pouca coisa a observar. O trabalho de Haroldo de Campos resultou em uma belíssima tradução para o português que figura hoje no livro de poemas traduzidos de Maiakovski (ver fragmento do poema em questão abaixo)”.

Influência da política repressora na criação poética na época de Maiakovski

“Havia um grupo de poetas que aceitaram a revolução bolchevista de braços abertos, os outros eram vistos com uma desconfiança muito grande pelo partido que era muito conservador em termos estéticos. A Rússia era um país onde a poesia tinha um peso muito grande, tanto que era o único lugar no qual se fuzilava por causa de um verso. Um poeta importante como Nicolai Gumilióv foi fuzilado. Mas, de um modo geral, o clima não era tão opressivo como a partir de 1929-1930, com a ascensão de Stalin. Para a cultura esse período foi terrível. Era proibido, por exemplo, escrever um romance que não se enquadrasse nas normas da literatura do século XIX. A

poesia tinha que ser aquela mais tradicional. A prevenção contra as vanguardas já existia desde os primeiros tempos da revolução. Com relação à poesia de Maiakovski, houve uma contradição com o gosto arcaico dos dirigentes”.

O encontro com os poetas concretistas

“O que conhecemos por arte moderna hoje, era chamado de arte de esquerda na Rússia. Eu demorei a assimilar a poesia moderna, por causa da minha formação tradicional como autodidata. Eu sou engenheiro agrônomo por formação, então eu vivi no meio de pessoas que eram alheias à literatura. Eu não tinha contato com intelectuais da minha idade. No início eu via a poesia concreta com muita desconfiança. Os irmãos Campos, principalmente o Haroldo, me ajudaram muito a conviver com o moderno nas artes. Em 1961, os irmãos Campos, Décio Pignatari e o grupo paulista de poesia concreta estavam preocupados com o salto participante – a onça precisava dar o salto. Eles eram considerados alienados e o momento pressionava por uma atitude mais revolucionária. Nessa época eu era autodidata em literatura e tinha uma formação muito tradicional. Coincidentemente, eu estava me voltando para a modernidade. Então, minha vontade de me abrir para a modernidade encontrou a deles de alcançar o salto participante e assim nasceu nossa colaboração”.

A difusão da arte poética

“A poesia toma formas variadas hoje. Maiakovski era um grande apologista de se aproveitar de todos os meios de difusão possíveis. Ele utilizava o rádio como meio e era um entusiasta da propaganda. O poeta russo defendia que os russos tinham que aprender com os publicitários ocidentais e que a propaganda comercial era um grande caminho para a poesia e para o poeta, que tinha muito a aprender. Ele dizia isso no início da década de 20, quando isso era uma heresia completa. Hoje em dia

para nós já não é mais novidade. Maiakovski também é autor de roteiros de cinema que não foram filmados. O poeta russo era revoltado com os burocratas do cinema, mas tudo o que ele conseguiu foi fazer filmes comerciais, ainda que ele tenha afirmado uma vez: “Eu não vejo diferença em produzir cinema e poesia, pois eu estou fazendo poesia e vocês vão filmar meus roteiros”. Woodie Allen em “A Rosa Púrpura do Cairo” utiliza um procedimento de um dos roteiros de Maiakovski. A presença do poeta era muito importante, ele tinha um “vozeirão” imponente. A visão da poesia do século XX é subverter os versos, como faziam os russos da arte de esquerda e essa subversão se dava muito pela performance. “A poesia não está nas palavras, está no mundo. Está em tudo: na música, na pintura, na beleza do universo”.

A Sierguéi Iessiênin⁷¹

Você partiu como se diz, para o outro mundo.

Vácuo. . .

Você sobe, entremeado às estrelas.

Nem álcool, nem moedas.

Sóbrio.

Vôo sem fundo.

[...] Olho –

sangue nas mãos frouxas,

você sacode

o invólucro dos ossos.

[...] Pare, basta !

Você perdeu o senso? -

Deixar que a cal mortal lhe cubra o rosto?

Você, com todo esse talento

⁷¹Poema publicado no livro: *Maiakovski: Poemas* . Tradução de Haroldo de Campos.

para o impossível;
 hábil como poucos.

Por quê?

Para quê?

Perplexidade. [...]

[...] Rimas gastas empalam os despojos.

É assim que se honra um poeta?

-Não te ergueram ainda um monumento -

onde o som do bronze

ou o grave granito?

[...] "Nem palavra, amigo,

nem so-o-lução".

Ah, que eu saberia dar um fim

a esse Leonid Loengrim!⁷²

Saltaria

- escândalo estridente:

- Chega de tremores de voz!

Assobios

nos ouvidos

dessa gente.

[...] Por enquanto há escória de sobra.

O tempo é escasso — mãos à obra.

Primeiro é preciso transformar a vida,

⁷² O papel de Loengrim, da ópera deste nome, de Wagner, constituiu um dos grandes êxitos da carreira artística de Leonid Sóbinov.

para cantá-la — em seguida.

Os tempos estão duros para o artista:

[...] Que o tempo cuspa balas para trás,
e o vento no passado
só desfaça um maço de cabelos.

Para o júbilo o planeta está imaturo.
É preciso arrancar alegria ao futuro.

Nesta vida
Morrer não é difícil
O difícil
É a vida e seu ofício.

ENTREVISTA



*Wilton Azevedo*⁷³

A escritura expandida das poéticas intermediáticas

Wilton Luiz de Azevedo é Doutor-Sênior em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Professor do Mestrado e Doutorado do Departamento de Literatura da Universidade Presbiteriana Mackenzie, faz Parte do Conselho Editorial de HiperMídia Da Paris VIII e do coletivo de arte Transitoire Observable. É também Conselheiro da AIWS – Association of Image Words And Sound, com sede em Dublin, Irlanda. Wilton Azevedo participou do DVD *Alitre* do coletivo Laboratoire Observable da Universidade Paris VIII, lançado este ano no E-Poetry com o trabalho sonoro e visual “Quando assim termina o nunca”, que consistem em vídeo-poemas interativos.

Em 1997 Wilton Azevedo e Philadelpho Menzes começaram a trabalhar juntos. A parceria deles foi pioneira na produção de poesia digital interativa no Brasil. Philadelpho faleceu um mês após completar 40 anos em um desastre de automóvel em 2000, no dia em que Wilton Azevedo chegou de Nova York para os dois começarem o Projeto Interprosa. Desmotivado pela perda do amigo, Wilton Azevedo só retomou o trabalho em 2002, com a produção do *Looping Poesia*.

⁷³ Esta entrevista foi concedida em 30 de outubro de 2006 em São Paulo/SP.

Em fevereiro de 2007, Wilton Azevedo apresentou o Poe-machine no *Oppenport: Sound, Performance and Language* realizado em fevereiro de 2007 em Chicago. O conceito trabalhado é de pensamento virtual, interativo. O som é eletroacústico, ou seja, a voz e o eletrônico são trabalhados na performance. O processo de construção do poema hipermídia foi coletivo: Rita Varlesi fez os vídeos e a convite do poeta, participei da performance e da produção da trilha com os poemas “Badalada Sonora” e “With Without John”, que estão no CD *Experimento Sonoro*, que acompanha esta pesquisa. Em maio de 2007, apresentamos o poema hipermídia *Atame* na abertura do E-Poetry, o mais importante festival de poesia digital do mundo, realizado em Paris, França⁷⁴.

A Parceria com Philadelpho Menezes

“Quando eu conheci o Philadelpho Menezes, o convidei a fazer um CD-Rom de poesia intermídia. Unimos o trabalho dele sonoro com o meu com o computador. Na época O “Phila” trabalhava o dado sonoro, mas de forma analógica, pois até então ele não tinha trabalhado com a hipermídia. Ele já conhecia a poesia sonora, intersignos, mas não a hipermídia. Ele não sabia nada de *software*, nem como funcionava a programação. Eu como *designer* e poeta, tinha o conhecimento dos dois. Quando começamos a trabalhar juntos em 1997, eu mostrei ao Philadelpho as possibilidades do som digital. Foi a partir daí que começamos a trabalhar no Projeto Interpoesia, que foi lançado com o Manifesto Digital e está completando dez anos. Poucas pessoas trabalham com a poesia hipermídia no mundo, pois para fazê-la é preciso entender da evolução da poética dos códigos: som, imagem e palavra. Não adianta entender de *software*, sem entender de poesia para fazer um poema em meio digital. O poema processo está mais ligado aos conceitos de hipermídia do que a

⁷⁴ Um trecho da apresentação intitulado E-Poetry 2007: Brazillian epoet setting fire to poems on stage está disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=2fRFdyIU2jg&mode=related&search>. Acesso em: 30 julho 2007.

poesia concreta. Não é à toa que Philadelpho Menezes recuperou Vladimir Dias Pino, Álvares de Sá, porque ele sabia que o trabalho com o dado sonoro está mais próximo ao poema processo.”

O Underlab

“A Poesia Sonora hoje continua existindo na performance, ela tem sido usada muito também em peças teatrais. Faço minhas performances com voz, *samplers* e imagens em tempo real. Tenho me dedicado aos sons, mas venho trabalhando com sistemas interativos. Para trabalhar melhor o dado sonoro, decidi montar em 2002 o Underlab —um laboratório/estúdio de som. A partir daí, dei continuidade ao Interprosa que é um trabalho mais conceitual, bastante interessante de software aberto — cada máquina/computador dá uma velocidade específica às poesias. Demorei muito para publicá-lo, mas apresentei o conceito em 2001 em Nova York. Este trabalho é uma crítica à tecnologia *hardware/software*, pois à medida que os *hardwares* vão evoluindo, o poema vai desaparecendo pela incompatibilidade das versões”.

Poesia Hipermissão no Brasil

“Eu não trabalho necessariamente a poesia sonora, na realidade eu trabalho com a hipermissão: som e imagem, dentro de vários conceitos do que eu chamo de poética hipermissão. Hoje se faz muito trabalho no Brasil no suporte digital, mas na minha opinião é de baixa qualidade. Pelos *softwares* serem muito semelhantes os conceitos são confundidos. Alguns trabalham interatividade, chamando isso de realidade virtual, outros trabalham *caves* com *softwares* interativos chamando isso de Imersão, outros trabalham com jogos com conceitos da realidade virtual e hipermissão e tem pouca gente trabalhando a E-poetry ou poesia digital que trabalha a interação do dado sonoro, com as imagens em uma escritura expandida. Eu tenho defendido a idéia de que a hipermissão trabalha com a escritura expandida. No último *File*

realizado em São Paulo no Sesi em 2005 eu publiquei um texto no catálogo do evento que trabalha esse conceito que veio de um levantamento de vários anos”.

A escritura expandida

“Nós não vivemos mais no momento da Poesia Sonora. Ela foi um período importante de experimentação, mas hoje vivemos numa ambiência criada pela fusão tecnológica, uma escritura que se expande. Delimito três períodos distintos de escritura para a arte:

1º) Período das escrituras matriciais – há cerca de 20 anos, quando podíamos falar de matriciais de linguagem e separar a retórica, a imagem e o som, mas, do Dadaísmo para frente, os sistemas não são mais analógicos e por isso não podemos falar em matriciais de linguagem.

2º) Período das escrituras intermediárias – Como exemplo temos as experiências de partituras de John Cage, desenhadas para mostrar que o som leva a uma ilusão imagética. Nesta escritura há intercessão entre as artes, mas sem perder as matrizes.

3º) Período da Escritura Expandida – Estamos no período da escritura expandida, em que há o rompimento das matrizes e a perda dos sistemas matriciais. A poesia sonora hoje está fundida a outros códigos que geram signos em expansão. Hoje a boa poesia sonora não se prende a dados sonoros como nós conhecemos desde o Serialismo de Shöenberg ao eletroacústico do compositor alemão Stockhausen. Ela vai mais além. Vivemos diante de uma escritura cada vez mais expandida, que está no nível da potencialidade apontada no livro do Haroldo de Campos – *A arte no horizonte do improvável*, ela não existe pronta e terminada como nos sistemas analógicos. Para entender o conceito de escritura expandida, podemos usar como exemplo *softwares* como o Direct MX e Java (programações C ++). Quando se

programa som, imagem ou texto em um Direct MX, para o software como escritura no sentido apresentado por Roland Barthes: um corpo, uma entidade que permite o estabelecimento de relações gramaticais, de leis sígnicas, dá no mesmo inserir um dado sonoro, imagético ou textual. É a mesma coisa de uma caneta em contato com o papel. Como suporte não importa se o risco é sonoro, textual ou imagético. A partir desta escritura expandida, programada digitalmente, é possível começar a explorar os dados interativos desses trabalhos sonoros e imagéticos.”

ENTREVISTA



*Vera Casa Nova*⁷⁵

“A Poesia é um gozo - uma *petit mort*”.

Poeta, ensaísta, pesquisadora e professora da Faculdade de Letras da UFMG, Vera Casa Nova é doutora em semiótica pela UFRJ, com pós-doutorado em antropologia visual pela École des Hautes Études en Sciences Sociales, com sede em Paris, França, onde fez estágio de pesquisa em antropologia da imagem: signos, formas e representações, sob a supervisão de G. Didi-Huberman, no ano de 2003. Hoje ela está trabalhando o segundo livro *Lúcia Rosas*.

Vera Casa Nova está mais próxima da relação texto-imagem, mas em parceria com Marcelo Kraiser e Wilson Avelar, faz um trabalho com vídeo-poemas cuja sonoridade se aproxima das práticas da Poesia Sonora. Os três criaram juntos *Draptomania* — um trabalho multimídia de disjunção absoluta que gerou duas exposições em Minas Gerais: uma no Museu de Diamantes, em Diamantina, há cerca de três anos e outro na Escola Guignard em Belo Horizonte em 2005. Os poemas e imagens em papel vegetal foram colocados na parede como se fossem quadros, dando movimento às obras e a partir das cenas que eles fotografaram juntos ao poema foram sendo criadas as sobreposições das artes.

⁷⁵ Entrevista concedida no dia 15 de outubro de 2006, em Belo Horizonte.

O parto da criação poética

“O trabalho do poeta é subjetivo, apesar de que na relação sujeito-objeto, pode haver uma prevalência do objeto, mas sempre é o sujeito que vai fazer alguma coisa. O *stress* da criação poética é como o do parto, que faz a pressão arterial subir, assim como quando tive as minhas filhas. Esse stress é caótico, pois você não sabe no que vai dar aquilo. No início vai sair uma substância uniforme como uma geléia, mas depois você vai lapidando. O meu trabalho é muito visceral, corporal. Se eu não coloco pra fora aquilo que estou represando, a minha pressão arterial sobe muito. Sou como a Oroboros, aquela cobra que come a si mesma pelo rabo, os meus sentimentos me estressam. Para mim a poesia é olho, no sentido de olhar o outro e de deslocamentos. O processo da criação é um gozo, uma *petit mort*, como diria os franceses. Muitos têm a concepção de que é a língua que faz o poema. Ao trabalharmos com outras linguagens artísticas que não as verbais, inclusive das novas mídias, temos sempre que pensar em *Poiesis* — palavra de origem grega que significou inicialmente criação, ação, confecção, fabricação e depois terminou por significar arte da poesia e faculdade poética. Quando se está em processo de criação, você é um poeta.”

A experiência sonora no CD-ROM do livro Desertos

“Para a produção do CD-ROM que acompanha o livro *Desertos*, convidei Afonso Klein, um aluno de arte contemporânea da pós-graduação da Escola Guignard. A programação para hipermídia dos poemas foi feita por ele, mas discutíamos cada cor e especificidade interativa do programa. O resultado foi anexado ao livro impresso. A minha oralidade existe, mas ela não é comprometida com a sonoridade, busco mais a subjetividade das palavras. No poema que trabalho com Artaud em *Desertos* tentamos fazer isto. Trabalhei com Artaud por considerá-lo uma grande figura do século XX, um crivo que não foi compreendido por ter sido considerado louco, mas a loucura, na poesia, nas artes e na filosofia é uma coisa que acontece e está aí, não é

peçoal para os poemas, mas muitos blogs publicam textos de minha autoria como o e-book *Saciedade dos Poetas Vivos*, organizado por Leila Micoli. O livro continuará existindo, mas sempre foi muito difícil publicar poesia. O caminho do livro só se torna viável para quem está no poder, quando o autor está muito badalado. O poeta sempre precisou pagar para publicar. É um absurdo que seja até hoje assim. Nenhuma editora banca, com exceção de medalhões como Drummond e João Cabral de Melo Neto, que se fizeram em determinada época. Eu não faço concessão, eu não quero estar no poder, pois eu acho a fama um nojo, é um desgaste, um produto do capital que não me interessa. Aliás, esse negócio de dizer que uma pessoa tem talento é horrível. Dom, talento, não tem nada a ver. Eu acredito no atrito – no trabalho mesmo. Toda a coleção de poetas contemporâneos que tenho é de autores que bancaram suas obras. Inclusive Pablo Neruda bancou edições de poemas até se tornar conhecido e ganhar o Nobel de Literatura. Humbolt brigava com editoras por causa do preço que cada uma cobrava para publicar seus livros. *A Cossac Naif e a Sette Letras* têm uma coleção de poemas linda, mas que é bancada pelos autores”.

O trabalho de transpiração do poeta

“O Poeta hoje é um separado. Ele não participa mais de grupos, fica na sua solidão. Há uma inibição do poeta em todos os sentidos: de falar, de mostrar e de publicar seu poema. O Sarau é uma coisa magnífica, pois as pessoas começam recitando Fernando Pessoa, Carlos Drummond de Andrade e outros poetas conhecidos até começarem a recitar sua própria poesia. E isso é genial! Parece que o poeta é um marginal. Retomando a mitologia de Platão, o poeta é um excluído da república. E parece que o mito tomou conta da subjetividade do poeta. O trabalho de poesia é muito duro, pra sair um poema, ele é refeito várias vezes. Não é um trabalho de inspiração, mas sim de transpiração, como dizia Lemisky. É um momento muito rico, de lapidação.”

ENTREVISTA



*Ricardo Aleixo*⁷⁶

“O texto é o aqui agora da cena”.

Poeta, professor de design do som na FUMEC, Ricardo Aleixo é um artista multimídia, integra, como *performer* e compositor, o Combo de Artes Afins Bananeira-Ciência (poesia + artes visuais + música + vídeo + dança + performance), de que é também fundador e diretor artístico. O grupo integra linguagens da poesia, música, da dança e do vídeo. O nome é uma homenagem ao poeta maranhense Joaquim de Souza Andrade. A idéia é promover a inter-relação entre as mídias.

Ricardo Aleixo foi o curador da Bienal de Poesia de Belo Horizonte, realizada apenas em 2000 por falta de incentivo e de consciência dos patrocinadores potenciais da importância de se investir em poesia. Ele persiste na tentativa de retomar a Bienal de Poesia. Participou, como artista e curador, de inúmeras mostras coletivas - em várias cidades brasileiras, na Argentina e na Bolívia. Em 1999, apresentou em Belo Horizonte, no Rio de Janeiro e em Mariana a exposição individual "Objetos suspeitos".

⁷⁶ Entrevista concedida em novembro de 2006, em Belo Horizonte.

Como performer, já se apresentou na Argentina, na Alemanha, em Portugal e na França. Compôs a trilha sonora do videodocumentário *Provocação*, sobre o poeta e artista gráfico Sebastião Nunes (2000). Ministra cursos e oficinas na área das poéticas experimentais da voz. Publicou os livros *Festim* (1992), *A roda do mundo* (1996), *Quem faz o quê?* (1999), *Trívio* (2001) e *Máquina Zero* (2004). Atualmente está preparando um *blog* exclusivamente sonoro, com peças históricas da Poesia Sonora, trabalhos próprios e de alunos. O espaço também será utilizado para debate. Ricardo Aleixo sente cada vez mais um ancião quando usa recortes novos, na perspectiva de acordar no corpo e na voz elementos que jamais pensaria que poderiam ser usados no processo de criação/composição. Muitas vezes ele usa o computador e o processador de efeitos como rascunho e em ensaios para coisas que apresenta do modo mais precário possível.

Artes e Afins

“Lido com muitas parcerias, no grupo de artes Bananeira Ciência. Com o bailarino Rui Moreira, com quem eu tenho um espetáculo chamado “Um Caminho”, que é um texto meu, dialogado, em que eu executo a trilha sonora ao vivo, com ele dançando e eu dizendo o texto e utilizando três microfones (uma marca que cheguei depois de muito tempo): um a seco, outro ligado ao meu processador de efeitos e outro com efeitos controlados pelo técnico de som na mesa, o que significa que eu não terei nenhum controle sobre aqueles efeitos colocados ali, o que gera o inesperado. Eu faço um gesto vocal, sem saber exatamente como aquilo irá soar, a experimentação é realizada no palco. É uma forma de não maquinizar a minha relação com a máquina. O processador de efeitos já me leva para o campo do aleatório, o que eu considero bom, pois eu gosto de me perder, são trilhas novas a cada espetáculo. Na Alemanha esse trabalho é chamado Text Tanz e são realizados muitos festivais desta arte em que um poeta fala, enquanto um bailarino dança”.

Poéticas experimentais da voz

“A experimentação é um atributo não só da arte, mas do ser humano que tem como mídia primária o corpo, que aparece como em nenhuma forma cultural e estética, na relação entre os amantes, que eu acho a analogia mais perfeita para a arte e de toda arte de cunho experimental, (se é que não devemos dizer que toda arte é de cunho experimental). O conjunto das poéticas experimentais da voz contribui no recorte de um elemento estruturante da poesia de qualquer época: a sonoridade, tantas vezes negligenciada. Um dos grandes trunfos da Poesia Sonora foi ter aberto a sensibilidade do público do século XX em diante para este instrumento de transmissão da poesia e de composição: a voz, na relação com o corpo, a construção vocal do aparelho fonador. Ter destacado isso, da mesma forma como as poéticas da visualidade fizeram com relação à letra, deve ser apropriado pelos poetas contemporâneos de diferentes formas.”

“Certas vocalizações que eu faço são recuperações do modo lúdico de quando eu era criança e brincava de locutor, transmitindo partidas de futebol imaginárias. Aqui no Brasil, o chamado narrador de futebol não narra o que está se dando, mas aquilo que já foi e a partida de futebol está acontecendo e está sendo narrada. É como se duas partidas estivessem sendo jogadas. O jogo: 11 contra 11 e, por outro lado, as fabulações, todo o imaginário poético do futebol, que é uma forma de arte no Brasil. Aquele esporte quadrado e linear que o inglês nos legou e nós brasileiros, na nossa sensibilidade barroca transformamos em dança. Na locução esportiva, os locutores quase cantam com o prolongamento do aparelho fonador, como se estivessem realizando longos solos jazzísticos sem perder o rigor da transmissão e ao mesmo tempo conseguem estimular a fantasia. Eles ocupam o lugar privilegiado de quem com a voz constrói mundos. A torcida participa vocalmente com poder de

interferência. Isso me conquista desde a infância e aparece na forma como eu vocalizo nos espetáculos e na feitura do poema”.

O texto é o aqui agora da cena

“Precisamos trabalhar a ampliação do conceito de texto. Fazer com que texto seja tudo o que estiver disponível no aqui agora da cena. Texto não é só a palavra, mas também o incidental: o microfone que cai, o gravador que dá problema e gera outra circunstância, é o corpo que atravessa uma imagem projetada, é a reação do público. Tudo isso passa a ser texto na performance e leva à ampliação do conceito de texto, mas para minha surpresa tenho tido respostas interessantíssimas de pessoas que nunca me leram, que entraram em contato com o meu trabalho apenas em cena, e, em meio a tanta parafernália, ouviram aquele texto escrito preliminar, feito antes da performance, como nunca os que leram os meus livros perceberam”.

“Todos os meus textos surgem do entendimento da palavra escrita pós-Mallarmé, como uma espécie de partitura, não no sentido da música em que os valores “universais” devem ser codificados, apesar de que toda convenção tem sua mistificação e arbitrariedade, pois séculos e séculos se passaram até que fossem colocados aqueles códigos como universais. Trabalho com a noção de partitura no texto poético, com a adoção de valores próximos da música, valores rítmicos, tímbricos, valores de duração, de direção, de textura. Cada texto escrito e sua espacialização na página já me levam a pensar em como o texto pode soar, porque tudo que pode ser escrito pode soar, eu não tenho dúvida disso. Desde o jornal, ao catálogo telefônico e a Bíblia. No meu caso particular, a distribuição disso no papel aponta para um primeiro esboço de tradução intersemiótica. Penso cada texto e suas reescritas de forma a imaginar como ele irá soar. Muitas vezes a vocalização é uma forma de testar o poema e encontrar outros caminhos completamente diversos e, a partir disso, sucessíveis experiências: pego o violão e tento cantar, gravo e edito à maneira dos poemas sonoros. Procuro entender como se processam as mudanças de

quando eu faço um texto a lápis ou a caneta e depois passo para o computador e como este se comporta na tela do computador, animado por um bom programa gráfico. Ou seja, é o mesmo texto e são textos diferentes. A performance é o local de junção de todo esse processo cuja memória genética está ali impregnada. Quando eu vocalizo um texto em cena, eu levo em conta a trajetória que o poema passou e este “texto”, já que nem tudo é passível de tradução, ganha novas configurações. Muitas vezes o intraduzível do texto escrito comparece na forma de gesto, de silêncio, na forma de ruído vocal.”

Textura Sonora & Design Sonoro

“A textura sonora é um dos elementos de que se dispõe o design sonoro e eu faço menção especial ao termo cunhado pelo poeta Décio Pignatari na década de 50, no coração da luta do concretismo, quando ele coloca o poeta como um designer da linguagem. Essa expressão se perdeu hoje que a publicidade aprendeu a lidar com o repertório concreto, da experimentação de um modo geral. Hoje é possível pegar algumas peças publicitárias e colocar diante de um poema dadaísta, futurista ou concreto e não ser capaz de distinguir o que é design e o que é poema. Essa contaminação dos códigos se deu ao longo das primeiras décadas do século XX, mas ganhou uma ênfase grande com os concretos. Recupero a expressão do Décio Pignatari para pensar o poeta como um designer da linguagem, que vai lidar com a textura da mesma forma que lida com a linha, com o ponto, com o timbre (a cor do som), em termos de interpretação de códigos e com toda liberdade. Este é um dos elementos que a gente pode explorar na performance poética ou na gravação. E, evidentemente ele não é o elemento no qual se esgota a criação de padrões vocais e sonoros, mas ele é um dos mais vivos, de fato, geralmente associado ao timbre”.

Poetas de códigos mistos e suportes intermediários

“Não existe uma consciência dos produtores e donos de casas de espetáculos com relação à apresentação de poetas no Brasil. Fiz um espetáculo em São Paulo e tive a dificuldade em explicar que um poeta não tem carteira profissional. Ele tem que ser registrado como músico ou ator para estar no palco. Não existe esta consciência tampouco entre os poetas. O poeta é um fazedor, mas no plano da negociação, isso gera barreiras, pois as pessoas não compreendem as necessidades técnicas dos poetas que trabalham com hipermídia. É diferente de países como Holanda, França e Alemanha, onde esse tipo de espetáculo é rotineiro. Por isso, quem trabalha com a hipermídia, acaba se enveredando por festivais pelo mundo. Em 2004 eu participei do Encontro Internacional de Poetas em Coimbra, Portugal, a convite de uma universidade. Fiquei muito impressionado com as experiências de Steve Ross Smith, que recupera a estética de poemas dadaístas, e Caroline Begh Val, uma poeta franco-norueguesa radicada em Londres, onde é professora de performance poética. Em 2005 eu estive na França, dentro das programações de um ano do Brasil na França, apresentando o espetáculo *Um ano entre os humanos*, que estreou em Portugal em 2004. Fiz uma performance solo na época, pois ainda não havia o Combo de Artes Bananeira Ciência, eu tinha com o Gil Amâncio e outros artistas a Sociedade Lira Eletrônica Black Mania. O Repertório foi o mesmo de Portugal, mas acrescentado outros elementos: produção de vídeo e dança. Nem sempre eu tive condições de ter contato com muitos poetas. Eu fui para a Alemanha com a Cia de Dança Será Quê? como músico, compositor e eu não tive contato com poetas – o que é uma pena. Tenho sido provocado criativamente pelos bailarinos com discussões sobre o corpo pensante”.

“No Brasil um artista que tem me interessado é Ricardo Corona, do Paraná editor da revista Oroborus. Ele fazia a Revista *Meduza*, junto com Ademir Assumpção, Eliana Borges e Rodrigo Garcia Lopes. O trabalho solo dele é muito bonito e recentemente

foi lançado no disco *Ladrão de Fogo*. As “performações” dele são muito ricas. Fizemos performances em conjunto no Ceará, em Canoa Quebrada, e no Festival de poesia de Goiás. Eu gosto de utilizar a palavra *performador*, palavra que já é usada pelas artes cênicas e visuais, no lugar de *performer*, não só por uma questão de nacionalismo, mas porque o poeta é aquele que performa e nem por isso é um *performer*”.

“Admiro também Ricardo Chacal, que vem atravessando gerações de poetas, desde 1970. Além de ser perito na palavra escrita, ele tem uma lógica de condução do poema que é: o poema só existe para mim quando o sei de cor. Ao contrário do que se pensa dos poetas alinhados ao rótulo da poesia marginal, ele tem um domínio quase que cerebral da voz, da luz e dos elementos todos. Se há algo de que Chacal não pode ser acusado é de ser um ingênuo. O uso que ele faz da cena poética é magistral. O trabalho de Ricardo Corona é redondo como sonoridade, o mesmo se dá com Augusto de Campos em *Poesia é Risco* e em outras experiências dele com o som e as performances com o filho Cid Campos e o *videomaker* Walter Silveira. Os clip-poemas do Augusto de Campos podem ser entendidos a partir de uma integridade, diferente do meu trabalho que utiliza várias mídias, mas é feito para a relação entre elas. O poeta André Valias, editor da revista *Errática* — um dos poetas mais interessantes da atualidade — também é um poeta do suporte intermediário. Ele lida com os códigos mistos/híbridos. O seu CD-ROM leva o sonoro, o imagético, o texto como imagem e a imagem como texto. Dificilmente terei um vídeo que pode ser apreciado por suas qualidades videográficas. Alguma sonoridade que valha por ela mesma e ainda que se tenha qualidade nesses elementos isolados, o que me interessa é a inter-relação entre eles. Não é bem a possibilidade daquilo ser apreciado como peça autônoma”.

ENTREVISTA

*Marcelo Dolabela*⁷⁷**Da metáfora sonora à anarquia poética dos sons**

Marcelo Dolabela é um poeta dadaísta, pesquisador e autor de diversos livros, dentre eles *Amônia*, 1997, *Poeminhas & outros poemas*, 1998, *Letrolatria* (poemas visuais), 2000 e do CD de poemas *Cacograma*, 2001. Participou como palestrante da Jornada do poema concreto/processo/experimental, promovido pela Faculdade de Letras da UFMG em maio de 2006.

Vanguardas poéticas no Brasil contemporâneo

“O conceito de vanguarda é aplicado a todo artista ou grupo que experimenta com a linguagem a partir das vanguardas históricas: o futurismo, o cubismo e o dadaísmo. Por este viés teórico, existe vanguarda na dança, no cinema, no vídeo, na poesia e também na publicidade, no rock e na música. Todo aquele que tenta expandir o conceito de arte dentro do seu segmento está fazendo arte de vanguarda. O disco *Roots* do Sepultura para mim é tão vanguarda como o poema processo, pois, em determinado momento, ele expandiu o que a gente considerava metal no Brasil. Hoje

⁷⁷ Entrevista concedida em 14 de janeiro de 2007 em Belo Horizonte/MG.

na poesia quem tenta expandir o conceito da poesia para o mundo pop e incorpora linguagens da “cultura pop” tem uma atitude de vanguarda. Para mim, vanguarda é ousar fazer aquilo nunca antes feito.”

Poesia Sonora e Poema Processo: experimentações que se fundem

“O Poema Processo está para a poesia, assim como o anarquismo está para a política. Ele seria o último processo da poesia e da linguagem, apesar de ter surgido antes de outras experimentações poéticas como a arte postal, a poesia visual, a poesia sonora e a poesia semiótica. O Poema Processo incorpora outras vanguardas hoje, como a Poesia Sonora. Há poemas sonoros que trazem apenas a possibilidade do som em fragmentos sonoros. Na Internet há a experiência da fábrica: criação de *blog* em que várias pessoas do mundo inteiro mandam sons que no final são unidos para virar uma música. Considero isso um poema sonoro processo. O disco mais recente do Tom Zé, *Jogos de Armar*, é um exemplo do poema processo na Poesia Sonora. É um disco duplo e no segundo disco foram colocados os sons utilizados na trilha. Assim, os fragmentos sonoros podem ser escutados, sem a mixagem, o que cria a possibilidade de o próprio ouvinte montar um outro disco a partir dos sons. Eu considero este disco um bom exemplo do poema processo no poema sonoro, pois você tem apenas elementos.”

Poesia Sonora: a metáfora do som

“No Brasil há uma grande confusão entre Poesia Sonora e a poesia oral declamada. Se for necessário o texto escrito para se compreender um poema sonoro, não há sentido nele. Não que as palavras não possam ser usadas como som no sentido do voco do termo verbovocovisual utilizado pelos concretistas, pois o poema sonoro também é um poema concreto. Os poetas que trabalham o poema visual não querem admitir que poesia é metáfora, mas se pegarmos o poema visual “Cidade”, da Ana

Ale, viúva de Philadelpho Menezes, como apenas gráfico e suprimirmos a metáfora para observarmos apenas a metonímia e teremos artes plásticas e não um poema. A poesia precisa gerar uma abstração subjetiva da coisa concreta e traduzir ambiências.”

”Classifico a Poesia Sonora em três tipos: a poesia sonora que vem de uma origem medieval, na linha de Enzo Minarelli e outros poetas italianos artífices da tradução do texto pela performance; a feita a partir da eletroacústica, realizada por Henri Chopin; e, por último ela é a possibilidade de construir metáforas com o som. Chopin é um dos maiores expoentes da poesia sonora, não só por ter usado o termo *Sound Poetry* pela primeira vez, mas por criar metáforas com o som.”

”A grande contribuição da Poesia Sonora é prescindir da voz e conseguir ir além da oralização do texto com a criação de metáforas sonoras, como faziam os sonoplastas com o rádio teatro. Willian Born no filme *A Sociedade do Espetáculo*, criado a partir da teoria dele, pode ser considerado Poesia Sonora, pois é possível construir uma Poesia Sonora também com o silêncio, assim como fez John Cage ao montar uma orquestra com 120 músicos em silêncio.”

Poesia Sonora X Música

”Na música: ritmo, harmonia e melodia são elementos da composição e a Poesia Sonora não precisa de nenhum desses elementos e nem mesmo do texto para criar a Poesia Sonora. Deve haver uma conexão entre o som, o poema e o processo e não só a experimentação com alturas e timbres como nas composições musicais de Shöenberg. Se o texto é imprescindível no poema, trata-se apenas do uso do poema em outros suportes como a voz, o teatro e o disco. É preciso desvincular a idéia de que Poesia Sonora é a repetição de certas palavras do texto poético ou de sons vocais.

Se não os cantores de jazz e Ed Motta, Leni Andrade estariam fazendo Poesia Sonora nos seus vocalizes.”

“Dodecafonismo, serialismo, música concreta, etnopoésia, eletroacústica são linguagens que são incorporadas, mas elas separadas não são Poesia Sonora. Podemos encontrar elementos desta poética na música baiana e no repente, por exemplo, pois ela não é voz, a voz é apenas um dos elementos que podem ser utilizados na composição do poema sonoro. Um guitarrista, um baixista, ou um percussionista podem ser poetas sonoros e algumas experimentações de cantores como Caetano Veloso nos anos 70, e Tetê Spíndola quando gravou sons de pássaros do Pantanal para criar ambiências e metáforas de tristeza e alegria. No axé há o uso de sons, metáforas de alegria que, se recortados, se aproximam da Poesia Sonora. Jimmy Hendrix, ao incluir ruídos que remetiam à guerra no hino dos Estados Unidos no disco *Jimmy Hendrix Experience* estava criando um poema sonoro. A cantora Björk e o Grupo Flamming Lips realizaram algumas experimentações sonoras próximas da Poesia Sonora.”

“O poema sonoro traduz ambiências e não prescinde da performance do poeta como na poesia oralizada, em que o intérprete é muito importante. Compus recentemente uma ópera para ringuetongues a partir de sons de telefone e este poema sonoro pode ser colocado em qualquer lugar, independente da minha presença, como criador. A Poesia Sonora tem possibilidades amplas de apropriação das mídias: do rádio, do CD, do vídeo e não só do palco como a poesia oral que precisa do corpo do poeta. Ela incorporou a máquina e os sons do mundo e seu processo de composição depende da mídia eletrônica. Essa foi a grande contribuição dessa vanguarda: incorporar as novas tecnologias na criação e difusão do poema.”

Aplicações da Poesia Sonora

“O projeto da Poesia Sonora rompe com as limitações do livro e do corpo. Eu posso participar de um espetáculo via *Internet*, por exemplo, sem estar de corpo presente em qualquer parte do mundo. Não faria sentido hoje criar um disco que se chamasse Poesia Sonora Mineira Hoje. O poeta sonoro é aquele que fornece os elementos para que o ouvinte junte e crie uma sonoridade. A música eletrônica faz isso hoje. Não tem texto ou refrão, mas se um ouvinte escolhe determinada parte da música e imprime uma coreografia, dança de uma certa maneira, é como se ele tivesse criando uma poesia sonora, pois ele constrói a partir do som uma estética poética.”

“A Poesia Sonora ganhou aplicações também na propaganda publicitária. O comercial de TV feito por Rogério Duprat da Doriana com a menina sentada no balanço e fazendo *nhac nhac* é um bom exemplo de apropriação desta poética. E o Dadadá da Pepsi também, só que este vem do Trio — um grupo alemão que nos anos 80 fez um disco inteiro só com esse refrão em todas as músicas. Eles imitam vários artistas como Beatles e Rolling Stones, mas sempre mostrando esse refrão.”

“No disco *Cacograma* eu trabalho a idéia do poema processo nos poemas sonoros. No poema semiótico é dada uma chave para se construir o poema. O poema processo dispensou a chave e o poema sonoro também tem esse mesmo raciocínio, dispensa a chave e é uma obra aberta. O disco do Tom Zé *Danc-eh-sa*, é uma série de sons desfragmentados e o ouvinte funciona como uma mesa de edição que edita os sons no seu imaginário. Quem compõe o poema sonoro é o receptor a partir de uma base sonora dada pelo autor.”

“A música “Revolution 9” dos Beatles é uma Poesia Sonora. John Lennon e Yoko Ono se encontraram uma noite e ficaram gravando experimentações com a voz, depois editaram e usaram o número 9, porque era a faixa nove, do disco branco, mas não tem um texto, é preciso procurar perceber entender a ambiência criada.”

A Poesia Sonora prescinde das palavras e da presença do autor

“A grande contribuição da Poesia Sonora é de prescindir das palavras sem perder a oralidade. O poema é uma metáfora e qualquer elemento pode ser usado para criar essa metáfora: o som, a cor, o sentido, o calor – qualquer coisa pode criar poesia, desde que gere uma metáfora para o receptor e ele seja capaz de construir essa metáfora e isso difere a poesia de todas as artes.”

“A poesia é um objeto concreto que o poeta dá ao receptor e este consegue acoplar a subjetividade – isso para mim é poesia, portanto depende muito mais da leitura e do olhar do receptor. Uma casa velha pode ser uma poesia, dependendo de como eu a leio. A grande questão é que as vanguardas como filhas do romantismo, não conseguiram superar o “eu lírico” e acham que o poeta tem que estar presente. Isso precisa ser superado, pois o que importa na verdade é apenas a obra aberta, aquilo que é jogado para o leitor”.

“A sociedade de hoje é muito estetizada para o artista querer ser estetizado. Antes das vanguardas, a sociedade era extremamente careta e o poeta/artista tinha que ser aquele que se diferenciava também pelo visual. Maiakovski era excêntrico no seu visual. Já para a Poesia Sonora não importa quem é o poeta.”

ENTREVISTA**Lúcio Agra⁷⁸****Poesia no suporte digital e na performance**

Em 1997 Renato Cohen, autor de *Performance como Linguagem*, livro utilizado como referência no terceiro capítulo desta dissertação, passou a trabalhar com Lúcio Agra técnicas de performance. Com a morte de Cohen, Agra começou a preparar um livro sobre performance que ainda não tem data para ser lançado, pois a pesquisa ainda está sendo realizada.

O poeta apresentou em montagem teatral-cênica com o poema sonoro de Kurt Schwitters: “Ursonate” em 2000 no Instituto Goethe com Vanderlei Lucentine, o VJ Rogério Borovik, Vera Dagustino e Samira Brandão. Em 2001, Agra no Festival de Inverno da UFMG em Diamantina em 2002 e *No File* de 2004, em São Paulo, ele mesclou trechos da “Ursonate” com outro poeta de Schwitters menos conhecido: o “Rable Buble Pill Licow”.

Lúcio Agra participou da edição inaugural do E-Poetry e da última realizada em Paris, França — o Simpósio bianual de Poesia Digital no mundo que é realizado desde 2001 em diferentes países. Nesta entrevista Lúcio Agra trata da questão da performance e das experiências que vem realizando com sonoridades.

⁷⁸ Esta entrevista foi realizada no dia 14 de fevereiro de 2007, em São Paulo.

A Performance da Voz

“Pela história da poesia, desde o surgimento das tecnologias de amplificação da voz, há uma incidência de autores que trabalham com a propagação da voz ou com a interferência de sons junto à voz. Esse percurso está bem mapeado por Paul Zumthor, que descreve esse processo desde a idade média. Ele chama a atenção para a performance que, mesmo com todos os recursos contemporâneos, evoca a ancestralidade de um espaço mítico que modifica tudo a sua volta. Não é só a voz que fala, mas um corpo que se movimenta para a produção desta voz. A dimensão da performance se mantém inclusive na gravação, mesmo que o poeta não esteja presente com o corpo no local da apresentação. Eu procuro ouvir o que eu gravei para lembrar da minha própria performance. No livro *Escritura e Nomadismo*, Paul Zumthor coloca, no capítulo em que ele comenta sobre o disco do Led Zeppelin que a potência da performance do grupo de rock está na gravação, que não exclui a possibilidade de se sentir e pensar a performance da banda e todo o complexo musical que se produz.”

A Ursonate de Kurt Schwitters⁷⁹

“A primeira cópia da “Ursonate” foi passada para mim por Philadelpho Menezes em março de 2000. A partir daí eu fiz algumas gravações do poema de forma bastante primitiva, utilizando o gravador do windows e apresentei a montagem teatral-cênica três vezes: a primeira no Instituto Goethe com Vanderlei Lucentine, músico eletrônico que faz a manipulação digital da minha voz em tempo real, o VJ Rogério Borovik, Vera Dagustino e Samira Brandão. Em 2001 fui convidado pela poetisa e professora Sônia Queiroz, para apresentá-la no Festival de Inverno da UFMG em

⁷⁹ No anexo reproduzimos a partitura da Ursonate e no CD *Experimento Sonoro*, uma das versões do poema de Kurt Schwitters com a voz do poeta e versões gravadas pelo holandês Jaap Blonk.

Diamantina em 2002. No *File* de 2004 mesclei trechos da “Ursonate” e do “Rable Buble Pill Licow”, outro poema sonoro criado por Schwitters.”

“O Grupo X-Vocal já tinha levado esse poema para o palco na década de 70, inclusive no Brasil. Transcrições e orquestras também já apresentaram a “Ursonate”, que, de sonata, só tem mesmo a estrutura: a seqüência das partes do poema é organizada dentro da estrutura da sonata. O interessante desse poema sonorista é que ele tem 40 minutos de duração com palavras que não dizem nada, apenas na prosódia alemã. Haroldo de Campos propôs a tradução da “Ursonate” para Sonata Primordial ou Sonata pré-silábica”.

“Cheguei a “Ursonate”, ao procurar gravações de poemas de Raul Hallseman, amigo de Kurt Schwitters. Esse poema sonoro surgiu a partir de um poema gráfico de Hallseman montado a partir de uma seqüência de lixo tipográfico. Schwitters percebeu que dava pra fazer um poema sonoro com aquela experimentação. Hallseman não acreditava que dava pra pronunciar aquilo.”

“Dizem que Schwitters perturbou a paciência de todo mundo com a “Ursonate”, ele ficava repetindo os trechos de forma quase alucinada e fez vários testes na década de 20 até chegar na forma final na década de 30, produzida para a rádio Frankfurt e lançada em mini-disc pelo selo Vergo, especializado em música de vanguarda, numa exposição no Centro Georges Pompidou, em Paris. Há várias versões gravadas desse *work in progress* na busca da pré-sonoridade da língua alemã, que pode ser caracterizada como uma espécie de pauta silábico-musical usada na fala. Hoje o poema é encontrado facilmente na *Internet*.

O Conceito MERZ

“Schwitters era fascinado por coletar materiais. Ele saía na rua numa bicicleta e recolhia tudo o que achava interessante pelo caminho. Esta é a essência do movimento artístico do “eu sozinho” que ele criou e chamou de arte Merz — a partir do nome *Commerz Private Bank* e do *Commerz* ficou só o Merz. Esse conceito foi estendido para a poesia. Ele passou a garimpar sons que eram o “lixo” sonoro da língua. Quando ele se viu forçado a sair da Alemanha na época do Nazismo, porque toda a arte de vanguarda passou a ser considerada como arte degenerada, ele foi para a Noruega e depois para a Inglaterra, onde ele fez outras experimentações sonoras e outro poema longo sonorista: “Rable Buble Pill Licow.”

Poesia: a margem da margem

“A Poesia, como expressava Haroldo de Campos, é a margem da margem. Eu acho que a poesia será sempre para pequenas audiências, pois ela é um modo de produção sofisticado da língua, o que a torna por natureza difícil para apreensão por um grande público. Dependendo do modo como os recursos analógicos e digitais são incorporados, um novo público pode ser atraído menos pela poesia e mais pelo encantamento que esses recursos oferecem. Há poetas que estão gravando poemas, mas remontando ao modelo romântico da declamação.”

“Há um anacronismo entre o uso do recurso tecnológico e o modo como os poemas são pronunciados para a gravação. Quando é feito um CD que utiliza recursos poéticos não concernentes à linguagem poética que se está utilizando, o resultado soa como um registro folclórico de um passado. É o que se usa de forma adequada quando se remasteriza um disco antigo, por exemplo. Pode ter um interesse histórico nisso, mas não apresenta nenhuma relevância poética. Quando poetas românticos se

aproximaram do verso livre, eles estavam implodindo uma linguagem que também estava sendo implodida pela música na época do piano forte.”

“Se pegarmos as peças radiofônicas que Bertold Brecht fez como registro fonomecânico fazia sentido na época, pois eram os recursos que ele tinha, mas hoje não faz mais sentido criar peças como as que eram feitas por ele, pois os recursos são outros e é necessário fazer outras experimentações, e novas buscas poéticas. Eu me deparei com esta questão ao trabalhar a “Ursonate”, pois eu estava fascinado com as experimentações do Cabaret Alemão dos anos 20, mas vi que era necessário trazer o Shwitters para o contemporâneo.”

Trajectoria de experimentação em suporte digital

“Em 1994 eu publiquei um livro em papel e no ano seguinte eu descobri o hipertexto e fiz o livro em disquete *Star Space*, nome do software que utilizei. A partir daí eu decidi que só faria livro digital. Quanto eu distribui algumas cópias, foi engraçado, pois quase ninguém sabia operar o programa e ficavam desconfiados, com receio do disquete estar com vírus. Depois eu comecei a fazer alguns poemas em Power Point, numa época em que alguns poetas usavam o Tool Books, mas eu queria utilizar programas que não eram convencionalmente usados para a poesia. Na época era uma militância bastante isolada, já que poucos entendiam a poesia desta forma.”

“Quando eu comecei a trabalhar com o programa VRML o conceito Merz, ao aproveitar recursos que a indústria digital estava colocando de lado, ou tratando como algo que não serviria para a criação artística, eu levei a proposta ao primeiro E-poetry em 2001, sem grandes expectativas, pensando que quase ninguém ia achar interessante, mas o trabalho foi tão bem recebido, que gerou um novo entusiasmo para eu continuar experimentando nessa direção.”

“A partir de 2003 passei a trabalhar com a minha própria poesia na performance *I'm not book no*, nome que eu utilizei para brincar com a oralidade dos brasileiros que falavam *not book* ao invés de *notebook*, ou seja, as pessoas estavam falando não livro. Achei que podia brincar com isso, remetendo também à música *I'm not dog*, do Falcão, que já é uma brincadeira em cima do Waldick Soriano. Resolvi assumir esse lado brega da nossa abordagem tecnológica, pois assim como Amálio Pinheiro, meu orientador no mestrado e doutorado, sou um defensor da idéia de que constituímos outro tipo de falar, pensar e proceder na América do Sul e por isso trabalhamos de uma forma diferente daqueles que já estão acostumados a produzir com esse tipo de tecnologia *high tech*. O espetáculo *I'm not book no*, mescla linguagens: poesia sonora, performance e projeções VRML. Apresentei esta experimentação na Casa da Palavra, em Santo André, durante o evento Arte e Tecnologia, organizado pelo poeta Cid Campus em 2004 e no ano seguinte no Simpósio Cybercultura, do Senac. A partir daí, comecei a colaborar também com revistas virtuais, o que me deixa bastante satisfeito, pois não me interessa mais publicar livro em papel, às vezes faço umas “brincadeirinhas” no papel, mas deixo na gaveta e pronto.”

“Eu acho que a poesia no papel não faz mais sentido, pois ela remete ao universo poético do ambiente literário, da política literária, que é uma coisa que me desinteressa profundamente, pois com o tempo se percebe que ela é exatamente o contrário da poesia. A produção poética só se anula, na medida em que se preocupa com a inserção da poesia no circuito A, B ou C. Na realidade hoje eu estou muito mais interessado em continuar trabalhando com a voz, mas com a performance e utilizando recursos tecnológicos.”

Poesia: a contramão da comunicação

“No momento contemporâneo em que vivemos não há hierarquias de informações, e sim trocas de informações entre estratos diferentes. Por isso, de algum modo as

teorias de comunicação mais tradicionais não dão conta desses processos. Ensinei Teorias da Comunicação na FAAP durante 11 anos e estou licenciado por deixar de acreditar que elas podem ajudar a entender a comunicação contemporânea. Estamos precisando de novas teorias da comunicação. A Poesia sempre foi contra a comunicação. O Décio Pignatari tem até um livro que se chama a *Contracomunicação*. Só o incomunicável comunica na poesia, pois ela se faz exatamente na contramão do senso-comum sobre a troca de sentidos do mundo e da vida. Então é natural que seja algo que não esteja presente para a maior parte das pessoas. Ela é a própria metáfora.”

Dificuldades para a difusão da poesia contemporânea no Brasil

“No Brasil enfrentamos o problema do subsídio para a cultura, em outros países é possível conseguir recursos para subsidiar a arte contemporânea, o que possibilita a realização de vários encontros, festivais e bienais de poesia. Do Collor para cá se produziu uma forma de se tratar a cultura como um negócio como outro qualquer. Ela pode até ter esse aspecto, mas ele é limitador. E como esse modelo foi pensado a partir do estrangeiro, ele foi adaptado no Brasil da pior forma possível. Nesses anos todos, desde 92, estamos em um processo de mediocrização das iniciativas culturais. O auditório do Instituto Goethe onde me apresentei em 2000 está muito maltratado, porque o próprio governo alemão cortou as verbas que enviava para o Brasil e que permitiam a manutenção daquele Centro Cultural.”

“O que se vê no Ministério e em muitas Secretarias de Cultura do País hoje é a política de cargos, sem um real empenho para a realização de eventos que possam dar conta daquilo que está sendo produzido no contemporâneo. Os mecanismos culturais existentes no Brasil desconhecem a própria criação artística brasileira, por isso poetas brasileiros que trabalham no suporte digital são mais conhecidos e se apresentam mais em outros países.”

“Seria necessário que vários meios escoassem a produção artística nacional. As rádios foram importantes para o processo de difusão da poesia sonora na Europa e o acervo de rádios como a France e a Frankfurt são referência para a pesquisa de experimentações sonoras e entrevistas com artistas de vanguarda. No Brasil, o espaço radiofônico está sendo tomado pelas cadeias nacionais. O processo de tomada das rádios regionais, por nacionais, limita a informação e as possibilidades de experimentação, uniformizando o conhecimento. No final das contas, são utilizados preceitos de organização da programação que não são ditados pelas necessidades e singularidades locais, mas pela venda de artistas que estão na mídia nacional por causa da negociação das gravadoras com as emissoras. Por esta razão, a Internet surge como importante alternativa. A rede, que permite a criação de rádios *online* para um público segmentado, com múltiplos interesses. O VJ Rogério Burovic, que trabalhou comigo nas performances da “*Ursonate*” já está com um programa na All TV”.

“Temos que aprender a lógica do *Flash Mob* e tirar a informação do circuito oficial de comunicação. Esta tática reúne pela Internet um grupo de pessoas que fazem uma ação surpreendente. Algumas pessoas estão buscando esses caminhos na troca de arquivos MP3 e de CDRs. O *Orkut* e o *Youtube*, que pegaram no Brasil, também podem aumentar essa possibilidade de difusão.”



MIS - Museu da Imagem e (d)o Som?

O MIS tem vivido por uma situação insólita, Lúcio Agra conta que, ao participar do *Festival Motomusic* em 2006 com uma banda de música que fazia parte de um espetáculo poético, no dia da apresentação, o fiscal da Prefeitura de São Paulo chegou ao local e disse que aquilo não era apresentação performática e sim *show*, o que não era permitido pelo alvará emitido para o museu. Uma senhora da Associação de Moradores desligou o *set* de um DJ inglês no meio da apresentação dele, na frente de todo mundo, a prefeitura embargou o evento e ninguém conseguiu se apresentar mais. Foi uma frustração tremenda. Isso aconteceu pelo desentendimento da interação entre as artes contemporâneas, que se interligam na hipermídia. No espaço digital ninguém é mais exclusivamente músico, ator ou artista plástico. Há uma troca de linguagens e as classificações rigorosas estão caindo.

Ainda quando esta dissertação estava na fase do pré-projeto, apresentado como requisito para ingressar no Mestrado em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, previ a visita Museu da Imagem e do Som (MIS), em São Paulo, para análise do material sonoro de seu acervo. Resolvi esperar a pesquisa chegar a uma fase mais avançada para que pudesse analisar as obras de forma mais crítica e com um repertório teórico mais amplo. No primeiro fim-de-semana do mês dezembro de 2006, chegou a hora da tão esperada visita.

Observei desde a entrada do MIS a bela fachada e o espaço amplo das galerias do museu, localizado em uma área nobre de São Paulo: o bairro Jardim Europa. O primeiro momento foi de entusiasmo, ao ver um local dedicado à imagem e ao som. Paguei os meus R\$3,00 de ingresso (um valor irrisório de fato). Vi ainda na entrada um cartaz com a programação dos filmes que podiam ser vistos ali, com os respectivos horários de exibição. Entrei no museu e comecei a subir as escadas, observando cada galeria e buscando o som das imagens. A procura parecia ter chegado ao fim, quando vi uma placa, em uma das galerias, com a identificação: sala de audiovisual. Olhei intrigada e vi apenas algumas fotos do acervo do museu. No mesmo andar, uma ampla galeria silenciosa, sem nada exposto. Será que não havia artistas para expor seus trabalhos ali? O curioso é que o museu, aberto ao público, não estava em reforma.

Onde está o som do Museu da Imagem e do Som? Esta pergunta continuava em minha cabeça, no momento em que saí daquele espaço vazio para um outro, onde se podia ver uma mostra de reproduções fotográficas do Cangaço, folhetos de Cordel sobre Antônio Conselheiro e Maria Bonita em uma vitrine, de modo que os visitantes da exposição não tinham acesso aos poemas. Junto às fotos, trechos escritos de canções populares do universo do Cangaço, sem qualquer som. No canto da sala, uma TV exibia o documentário *Cangaceiros*, sem qualquer som.

Nesta hora a pergunta onde está o som do MIS incomodava ainda mais, mas continuei a busca. Resolvi perguntar a um dos funcionários que estavam de plantão naquele domingo sobre o som do Museu da Imagem e do Som, e fui informada de que havia um acervo com poemas sonoros de Philadelpho Menezes, mas era preciso marcar com antecedência por telefone para escutar as obras poéticas. Que boa idéia dos curadores do museu! Delimitar um horário para a audição, que só pode ser realizada de terça a sexta, no horário limitador de 10h30 às 14h, sendo que a pesquisa tem que ser pré-agendada. É isso que podemos chamar de museu como facilitador do acesso às obras e espaço de preservação da memória?

Ao acessar a página do museu na *Internet*, no endereço eletrônico <http://www.mis.sp.gov.br>, encontrei parte da resposta para tamanho descaso com relação ao setor de pesquisa: ele está em manutenção. E por que não há nenhum aviso na entrada do Museu da Imagem e do Som sobre este período de manutenção?

Decepcionada por não ouvir nenhum som no MIS, além dos passos dos poucos visitantes, resolvi lançar mão do meu último recurso: ir até a loja do museu e perguntar se havia algum CD com poemas sonoros ou com poesias orais. E a resposta, negativa, veio acompanhada de um olhar de espanto por alguém fazer uma pergunta dessas...

Ainda estava intrigada com a pergunta que ressoava: Onde está o som do Museu da Imagem e do Som? Talvez no próprio silêncio, pensei, lembrando John Cage, que concluiu que o silêncio não existe no universo humano, pois o corpo sempre produz sons para se manter vivo.



Museu da Língua Portuguesa

Como o MIS está em manutenção, o Museu da Língua Portuguesa pode ser uma boa alternativa. O elevador do Museu da Língua Portuguesa e o vídeo do terceiro piso são boas fontes de pesquisa da oralidade da língua portuguesa. No elevador, o poema sonoro “Árvore”, de Arnaldo Antunes e Arnaldo Antunes. A palavra árvore está representada em 27 línguas tanto na sua grafia como na sonoridade do poema: o grega, o tupi-guarani, o latim, o persa, o quibundo, o árabe soam no poema sonoro da árvore/elevador que mostram a mescla de línguas do solo brasileiro, suas origens, sons e escrituras.

Na parede do terceiro andar, ao lado de um vídeo sobre a oralidade no Brasil, sonorizado por José Miguel Wisnik está escrito: “Nossa matéria-prima é a palavra. A palavra como som, como sentido, como prática, como senha”. Quem visitar o museu, verá a as línguas do Brasil, o português fragmentado, as origens dos sons, escrituras. Um banquete para pesquisadores, estudantes, curiosos e admiradores da língua. O oral e o escrita convivem no museu, são materializados, os visitantes podem tocar a língua e serem tocados pelo som.

O elevador e o vídeo são do acervo do museu. O primeiro andar, traz exposições itinerantes, anuais. Fiz duas visitas ao Museu da Língua Portuguesa, uma em novembro de 2006 quando a exposição principal era do Grande Sertão Veredas de Guimarães Rosa e outra em junho de 2007 quando todo o primeiro pavimento foi tomado por fragmentos da obra de Clarice Lispector, que ainda podem ser vistos até o final do ano.

Mais informações: www.estacaodaluz.org.br.

Festivais Internacionais

Pelo seu caráter experimental e pela busca de uma linguagem universal, a realização da Poesia Sonora sempre esteve relacionada a festivais internacionais. Finalizo esta dissertação, comentando brevemente três festivais dos quais tive a oportunidade de participar como poetiza e pesquisadora: O Festival Internacional de Poesia Sonora, realizado em três capitais brasileiras, em 2000; o Oppenport: Sound, Performace and Language, em Chicago, USA em fevereiro de 2007; e a edição do E-Poetry de maio de 2007 em Paris, França.

Festival Internacional de Poesia Sonora – Brasil (2000)

O principal nome brasileiro da Poesia Sonora, Philadelpho Menezes, morreu em um acidente de carro às vésperas do Festival Internacional de Poesia Sonora, cuja coordenação estava sob sua responsabilidade. Wilton Azevedo, parceiro de trabalho do poeta, coordenou os trabalhos a partir de então e, movido pela vontade expressada por Philadelpho Menezes, realizou o festival com outros poetas do Brasil, Uruguai, Itália e Portugal. O festival foi realizado em Porto Alegre, São Paulo e Belo Horizonte e congregou poetas como Enzo Minarelli, Américo Rodrigues, Marcelo Dolabela, Wilton Azevedo, entre outros. Participei de 11 a 18 de agosto da performance de Marcelo Dolabela como baterista e percussionista, a convite do poeta e pesquisador.

Na época eu ainda cursava Comunicação Social no Centro Universitário de Belo Horizonte e não me imaginava pesquisando agora a Poesia Sonora que provocou em mim tanto estranhamento e admiração na época. Como poeta eu conhecia só conhecia a oralidade dos poemas declamados e do modernismo de poetas como Oswald de Andrade, mas desconhecia toda a trajetória de

experimentação das outras vanguardas poéticas. Ao encontrar, depois de quatro anos, entre os papéis de minha estante, um cartaz e um folheto do mencionado Festival Internacional de Poesia Sonora, senti-me instigada a percorrer este caminho de pesquisa, que, assim como o da poesia, é uma rua sem saída, uma estrada sem volta, um percurso cheio de experimentações e de rompimentos com a língua na busca de uma pré-Babel onde a poesia possa ser compreendida pela percepção dos sentidos e não pela cognição.

Reproduzo aqui a apresentação do festival, escrita pelo coordenador de execução, Wilton Azevedo, *in memoriam* a Philadelpho Menezes (21/06/1960 – 23/07/2000), criador e coordenador geral do evento.

Dizem que a história é sempre contada pelos vencidos, mas existem aquelas pessoas que correm atrás da verdadeira história, no exercício de destruir os muros concretos que separam as linguagens poéticas e principalmente as experimentais. Philadelpho Menezes foi um destes. Poeta, ensaísta, tradutor, professor e acima de tudo um grande amigo, que deixou e sempre deixará sua marca híbrida, não se limitando apenas aos efeitos performáticos, mas criando um novo recorte da poesia deste país. Seu lugar será marcado pela grande força de trabalho, que a dele era incansável quando se tratava de dividir a fatia exata para cada vencido que insistiu em contar apenas sua história. Phila, como nós o chamávamos, agrupou poetas, gêneros novos de poesia, formou professores para disseminar o som da imagem verbal, publicou suas idéias para que elas fossem públicas e promoveu encontros internacionais que não serviam para os efeitos da mídia, mas colocou a poesia no exercício de romper os muros da linguagem. Este evento será realizado como era de seu desejo, no sentido de manter uma continuidade para que uma nova história nunca deixe de existir. Assim constataremos em cada encontro, como o trabalho de Philadelpho Menezes estará sempre presente quando se tratar de contemplar o diálogo entre diversos códigos integrando a produção intersigno. A grande homenagem que poderíamos dar a Philadelpho Menezes é mostrar que todo o seu trabalho serviu para começarmos a contar uma nova história nas escolas, espaços culturais e museus, para que se algum dia ela for contada pelos vencidos, que vença a poesia.

Openport: Realtime Performance, Sound & Language – Estados Unidos (2007)

Link Hall é uma casa para performances desde 1978. Localizada em Chicago, USA, o espaço, administrado hoje pelo Art Institute of Chicago, abriu suas portas em fevereiro de 2007 para artistas contemporâneos de diferentes práticas experimentais com o som, performance e hipermídia. Engajados em composições em tempo real, com a virtualidade do processo tecnológico das máquinas, os artistas que integraram esse simpósio apresentaram novos arranjos de linguagem diante de uma espacialidade e tempo próprios do espaço.

A minha participação neste evento foi resultado da conversa com o poeta e semioticista Wilton Azevedo, no estúdio U.n.d.e.r.l.a.b. Desde 2006 passamos a fazer algumas experiências que resultaram em três poemas sonoros que estão no CD *Experimento Sonoro*, acoplado a esta dissertação: “Badalada Final”, “Badalada Sonora” e “With Withouth John”. Este material foi utilizado na composição da trilha do Poem-Machine, trabalho que apresentamos em fevereiro de 2007 no Oppenport.

Trabalhamos durante um semestre na trilha: uma coleção de poemas sonoros que criavam um poema processo hipermídia com meia hora de duração. Wilton Azevedo disparava o som e as imagens de um vídeo experimental produzido pela também semioticista Rita Varlesi e com um *sampler* ligado ao computador sintetizava o som da minha voz com a trilha, enquanto fazia as performances corporais e vocais do espetáculo. A idéia é de uma grande máquina de fazer poemas, em que imagens e sons criam a ambiência poética e o computador entra como criador do poema, produzido em tempo real.

E-Poetry - França: 2007

A cada dois anos, o E-Poetry, o Festival Internacional de Poesia Hipermídia mais importante do mundo é realizado em um país, com apresentações e discussões teóricas do que há de mais importante no ramo das poéticas hipermídias. Desde 2001, artistas e pesquisadores de novas tecnologias e arte digital se encontram a cada dois anos para apresentar seus trabalhos e novas idéias. O E-Poetry desempenha um papel essencial no desenvolvimento deste novo campo literário por funcionar como um fórum para circulação de idéias e experiências de poetas de diferentes países. Sua quarta edição foi realizada em Paris, de 20 a 23 de maio.

O Festival deste ano teve dois momentos: um simpósio na Universidade Paris 8 e apresentações artísticas, abertas ao público, em três espaços: Divan du Monde, Point Ephémère e Cube. Participei da abertura do evento com a apresentação de "Atame". Como em Chicago, fiz as performances corporais e vocais. As apresentações foram registradas em DVD e o material teórico será publicado pela editora Hermes Science. O site oficial do evento com textos, fotos e vídeos, está disponível em www.epoetry2007.net. A próxima edição já está marcada para 2009, na Alemanha.

Poderia escrever mais de 100 páginas sobre as discussões, os poetas e as apresentações do E-Poetry, o que pretendo fazer posteriormente como desdobramento desta pesquisa. Não é fácil finalizar uma dissertação que pelo caráter do objeto pesquisado, trará sempre novas performances. O que fiz aqui, foi traçar um caminho para uma percepção desta poética e para o entendimento de como a poesia consegue antecipar as mudanças que se dão antes no pensamento e transformam continuamente o homem e as sociedades. E para um novo homem inserido na era da informação, das tecnologias digitais, a poesia em sua característica dinâmica se recria e exige uma nova percepção. Deixo aqui o desafio de novos registros e reflexões a outros pesquisadores. A necessidade é eminente.

REFERÊNCIAS

Livros e Periódicos

- BAHR, Hermman. *Expressionismo*, Milão: Bompiani, 1945, pp. 84-85
- BAIRON, Sérgio. *Texturas sonoras: áudio na hipermídia*. São Paulo: Hacker, 2005.
- BARRENTO, João. *O poço de Babel: Para uma poética da tradução literária*. Lisboa: Relógio d'água, 2002.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BARTHES, Roland. *O grão da voz*.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Antonio Gonçalves. Lisboa: Ed. 70, 1987.
- BIGSBY, C.W.E. *Dada and Surrealism*. London: New Fetter Lane, 1972
- BOSSEUR, Jean-Yves. *Le sonore et le visuel*. Parigi: Dis Voir, 1992.
- BUÑUEL, Luis. *Cinema: instrumento de poesia*. In XAVIER, Ismail (org). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991. P. 269-280.
- CAGE, John. *De Segunda a Um ano*. Trad de Rogério Duprat, revista por Augusto de Campos. São Paulo, Ed Hucitec: 1985.
- CAGE, John. *Silence*. Wesleyan University Press, 1961.
- CAMPOS, Augusto. *Teoria da Poesia Concreta*. Ed. Invenção, São Paulo, 1965.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CAMPOS, Haroldo. (Org.). *Ideograma*. Lógica, poesia, linguagem. São Paulo: EDUSP, 1994.
- CAMPOS, Haroldo. *Música de Invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CARREIRA, André Luiz Antunes N. et al. (Org). *Mediações performáticas latino-americanas I e II*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003.
- CLÜVER, Claus. *Concrete Sound Poetry*. In: *Between Poetry and Music. Cultural Functions of Intermedial Exploration*. HEDLING, Erik and LAGERROTH, Ulla-Britta (Orgs). Amsterdam, New York, 2002. p. 163-178.

- CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- ESCOBAR, Carlos Henrique. *Dossier Deleuze*. Hólon Editorial, Rio de Janeiro, 1991.
- ESTRADA, Julio. *El sonido en Rulfo*. Méjico: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- EPSTEIN, Jean. *O cinema e as letras modernas*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.
- FAUSTINO, Mário. *Poesia-Experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- FERREIRA, Jerusa Pires (org). *Oralidade em tempo & espaço: colóquio Paul Zumthor*. São Paulo: EDUC, 1999.
- FLORENTINO, Cristiano. *As Erupções da Voz: a voz da escritura de Antonin Artaud*. Belo Horizonte: (Tese) UFMG, 2005.
- FORTINI, Franco. *O movimento surrealista*. Lisboa: Editorial Presença, 1965.
- FURLONG, William. *Audio Arts. Discourse and practice in contemporary art*, Londres: Academy Editions, 1994.
- IHDE, Don. *Listening and Voice*. Athens: Ohio, State University, 1976.
- KOSTELANETZ, Richard. *Text-Sound texts*. New York: William Morrow and Company, 1980.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Vendaval, 2003.
- MACIEL, Maria Esther (org). *América em movimento: ensaios sobre literatura latino-americana do século XX*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.
- MAIAKOVSKI, Vladimir; SCHNAIDERMAN, Boris; CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo de. *Poemas*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- MAIAKOVSKI, Vladimir "Como fazer versos?" In: SCHNAIDERMAN, Boris, *A poética de Maiakóviski através de sua prosa*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- MCCAFFERY, Steve. *Sound Poetry. A Catalogue*. Toronto: Underwhich, 1978.

- MCLUHAN, Herbert Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1971.
- MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme*. Paris: Verdier, 1982.
- MESCHONNIC, Henri. *Politique du rythme, politique du sujet*. Paris: Verdier, 1995.
- MENEZES, Philadelpho (Org.). *Poesia Sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: EDUC, 1992.
- MENEZES, Philadelpho; AZEVEDO, Wilton. *Interpoesia: poesia hipermídia interativa - 065.462*. São Paulo: Universidade Mackenzie, EPE PUC-SP, Fapesp, 2000.
- MORROW, Willian. Introdução ao livro *Text-Sound texts*. New York: 1980.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Música: modulações pós-coloniais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- OLSON, David R. *Cultura escrita e oralidade*. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita*. São Paulo: Papyrus Editora, 1998.
- ORBAN CLARA. *The Culture of fragments*. Amsterdam – Atlanta, GA: Editions Rodopi B.V., 1997.
- PASOLINI, Pier Paolo. O cinema de poesia. In: *Ciclo Pasolini anos 60*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1956.
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. Tradução de Fúlvia M.L. Moretto, Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Edusp, 1997.
- RIPELLINO, A. M. *Maiakovski e o teatro de vanguarda*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. 281p.
- RISÉRIO, Antônio. *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1998.

ROTEMBERG, Jerome. *Technicians of the sacred – a range of poeties from Africa, America, Asia and Oceania*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1985.

SHAFFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. Tradução de Marisa Fonterrada et alii. São Paulo: EDUNESP, 1991.

SCHNAIDERMAN, Boris. *A poética de Maiakovski*. São Paulo: Perspectiva, 1971. 300p.

TINIANOV, Iuri. *O problema da linguagem poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Inês de Almeida e Maria Lúcia Porchat. São Paulo: HUCITEC, 1998.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e José Amálio de Branco Pinheiro. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo: entrevistas e ensaios*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Sônia Queiroz. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

Sites de poetas, estúdios e museus

Balalaica (1979) Nomuque Edições & Estúdio OM:

<http://www.nomuque.net/balalaica>

E-Poetry

www.epoetry2007.com

<http://paragraphe.univ-paris8.fr/epoetry///english/english.htm>

Eletronic Poetry Center: <http://epc.buffalo.edu/sound/soundpoetry.html>.

Estúdio de Poesia Experimental - <http://www.pucsp.br/pos/cos/epe/>

Estúdio Underlab: www.estudiounderlab.com

Laboratório do Ouvido: <http://www.earlabs.org/label/LC/LC002.htm>

Laboratório Sussuro: <http://sussuro.musica.ufrj.br/~sussuro>.

Link Hall – Chicago intimate home for independent dance and performance since 1978 – <http://www.linkshall.org>

Museu de Arte de São Paulo - <http://www.mis.sp.gov.br/>

Museu da Língua Portuguesa – www.estacaodaluz.org.br

Museu de Los Angeles, Califórnia

http://www.videotexto.info/js_estilos_narrativa_1.html, acesso em 18/11/2005. Poesia Experimental: <http://www.pucsp.br/pos/cos/epe/ape/index.html>.

Poesia Experimental Portuguesa - <http://po-ex.net/>.

Poeta Cid Campos – www.cidcampos.com.br.

Poeta Enzo Minarelli: www.3vitre.it.

Poeta John Cage: <http://www.archive.org/details/CageFeldman4>.

Poeta Ricardo Aleixo: <http://jaguadarte.zip.net/>

Poeta: Marcelo Dolabela - <http://www.tanto.com.br/marcelodolabela.htm>

Poeta Vera Casa Nova:

<http://www.blocosonline.com.br/literatura/poesia/poexpert/2002/dicionario/poexdicj.htm>.

Poeta Wilton Azevedo:

<http://www.mackenzie.com.br/interacao/www2003/index.htm>

Pop Box: <http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/home.htm>.

UBU WEB (*Sound Poetry*): www.ubu.com

Artigos, revistas e enciclopédias eletrônicas

CAGE, John. *John Cage: an autobiography*, Disponível em

<http://www.newalbion.com/artists/cagej/autobiog.html>. Acesso em 15 maio 2007.

CARÔSO. *A Música Eletroacústica: por uma história*. Disponível em:

<http://www.overmundo.com.br/overblog/a-musica-eletoacustica-por-uma-historia>.

Acesso em: 15 maio 2007.

DYSON, Frances. *The Ear that would hear sounds in themselves John Cage 1935-1965*", in *Kahn & Whitehead, Wireless Imagination. Sound, Radio, and the Avant-Garde*.

<http://www.overmundo.com.br>. Acesso em 18 novembro 2005.

PERLOFF. *The music of verbal space: John Cage's 'What you say*. Disponível em

<http://epc.buffalo.edu/authors/perloff/cage.html>;

PRITCHETT, James. *The story of John Cage's The City wears a slouch hat*, 1995.

Disponível em: <http://www.music.princeton.edu/~jwp/texts/slouch.html>. Acesso em 15 maio 2007.

REGO, Mário. *Históricos: da música*. Disponível em:

<http://minotauromancia.vilabol.uol.com.br/histopico.htm>. Acesso em: 19 abril 2006.

TAN, Margaret Leng. *Silent Revolution*. Disponível em

<http://www.andante.com/article/article.cfm?id=16636>. Acesso em 15 maio 2007.

ZUNÁI - Revista de Poesia & Debates <http://www.revistazunai.com.br>. Acesso em 11 de julho de 2005.

Wikipedia. Disponível em: <http://www.wikipedia.org>. Acesso em 9 de julho de 2005.

PENA, Brenda. *A Poesia está no mundo*. Revista Telas & Textos. . Disponível em

<http://www.letras.ufmg.br/atelaetexto/entrevistaboris.html>. Acesso em: 10 julho

2007.

Filmes e Discos

AGUILAR. *A Noite do Apocalipse Final*. (Performance). São Paulo, Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais, 1983.

ARRIGO, Lora. Poesia Sonora. Série de discos de Polipoesia "3 Vitre", 1984.

CHOPIN, Henri, *Le derniere roman du monde. Histoire d'un Chef occidental ou oriental* (1 single). Bélgica, Ed. Cyanuur, 1970.

DOLABELA, Marcelo (Org.). *Cacograma*. Belo Horizonte, 2001

HEIDSIECK, Bernard e WILLIAMS, Emmett. Sound Poesie Sonore (CD), Berlín, Nau-Verlag, 1991.

MENEZES, Philadelpho e Grupo de Poéticas da Voz. *Poesia Sonora: do fonetismo às poéticas contemporâneas da voz* (CD), 1996.

MENEZES, Philadelpho e VALVERDE, Franklin. *Poesia Sonora: programa radiofônico em quatro capítulos*. Rádio Cultura FM, São Paulo, setembro de 1994.

MENEZES, Philadelpho (Org.). *Poesia Sonora Hoje: uma antologia internacional* (CD), 1998.

Proposta 2000 E 2001. Festival international de poesies + polipoesies, Barcelona, Centre de Cultura Contemporânea de Barcelona, 2000.

PLACE, Jean Michel. *Poesie sonore internationale* (2 cassetes). Paris, , 1979.

RAY, Man . *L'Etoile de mer* (1928) ; *Les Mystères du Château du dé* (1929) ; *Le*

Retour à la raison (1923) ; *Emak Bakia* (1926). (Filmes), Paris.

RODRIGUES, Américo. *Aorta Tocante*, Américo Rodrigues, bosquimanos records, 2005"

SCHWITTERS, Kurt. *Ursonate*. Wergo Records, 1932.

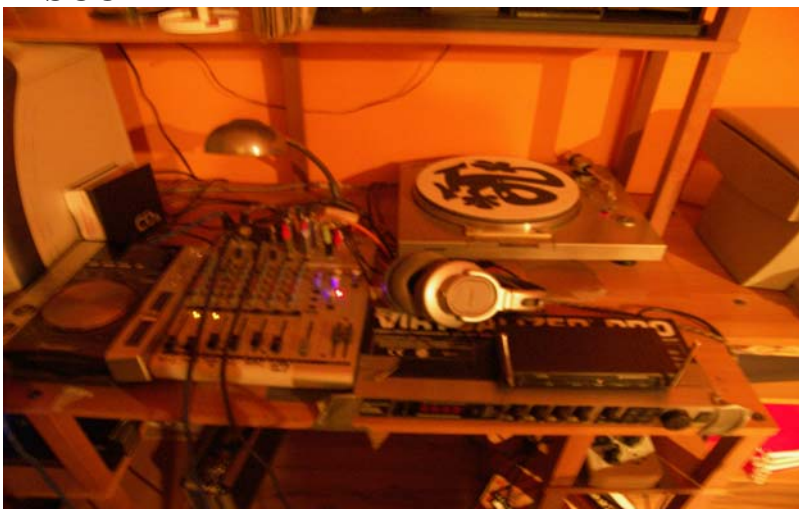
ANEXOS

DISCO 1

*3ViTre dischi di polipoesia***FAIXAS**

- AMIRKHANIAN, Chales. *The putts* (1981).
 GENTILINI, Luca. *Lacune* (1984). GARNIER, Pierre. *Souffle Manifeste* (1962).
 CONTE, Vitaldo. *Paranoic Red* (1983).
 PORTA, Pietro. *Simulazione* (1984).
 KERN, Bliem. *Ke kee kee alahboo* (1980).
 FONTANA, Giovanni. *Maschera Mitopoietica* (1981).
 GARNIER, Pierre. *Anthopologie* (1963).
 ANDERSON, Beth. *I wish I was single again* (1981).
 MINARELLI, Enzo. *Poema* (1977-1985).
 FONTANA, Giovanni. *Poema Larsen* (1983).
 CHOPIN, Henri. *Chercher* (1974).
 L.S.D. *Lunasoleado* (1985).
 MINARELLI, Enzo. *Oscibil* (1984).
 GARNIER, Ilse. *Tem-tem* (1962).
 GIACOMUCCI, Ubaldo. *Another Mountain Of Needles* (1984).
 MANFREDINI, Federica - *Ex Changes* (1984).
 GARNIER, Ilse e NIKUNI, Seiichi. *Thalatta* (1965).
 S.A Santo. *L'air's* (1984).
 MALDINI, Maurizio. *Holy Summer* (1984).
 TOTINO, Arrigo Lora. *Rumore d'ombra* (1983).
 MINARELLI, Enzo. *Neotonemi per campane e fruscii* (1983).
 ROBSON, Ernest. *17 noises in testicles of an old giant* (1980).

DISCO 2



Experimento Sonoro

BALL, Hugo – Stravinsky's 'Rite of Spring' (1912-13)
LP Futura Poesia Sonora (Cramps Records, Milan)
Performances do Trio Exvoco: Hanna Aurbacher, Teophil Maier, Ewald Liska

BALLA, Giocomo – Paesaggio + Temporale (1912-1914)
LP Futura Poesia Sonora (Cramps Records, Milan)

Performances de Luigi Pennone, Arrigo Lora-Totino, Sérgio Cena

DEPERO, Fortunato - Verbalizzazione astratta de Signora(1913 to 1927)

LP Futura Poesia Sonora (Cramps Records, Milan)
Performances de Luigi Pennone, Arrigo Lora-Torino e Sérgio Cena

SCHWITTERS, Kurt - Ursonate (1932)
Wergo Records, 1932

CHOPIN, Henri – Solair (1959-1963)
Revista Cinqüième Saison
www.ubu.com

CAMPOS, Augusto - Cicade-City-Cite (1963)
Nomuque Edições & Estúdio OM
<http://www.nomuque.net/balalaica>

OPPENHEIN, Kristin – Tickle (1997)
PennSoundArchive
www.ubu.com

AZEVEDO, Wilton e MARQUES Brenda e– Badalada, Sonora Badalada (2006)
Underlab. São Paulo/SP
Performances: Brenda Marques, Ursula Bahia e Jonh Cage
With Without John (poema sonoro em homenagem a Jonh Cage)

Escrituras de Poemas do Disco

Experimento Sonoro

FORTUNATO DEPERO

VERBALIZZAZIONE astratta di SIGNORA

| Capelli | <i>sensazioni filamentose:</i> | <i>riccioli:</i> | <i>masse:</i> | <i>essa è nevrotica — luminosità degli sguardi e scatti nevrotici:</i> | | | |
|---------|---|--|--|--|---|---|--|
| | simpilili carilili bilili occhilili mirilili olllehl | liri biri ciri lilliri rirriri birriri ciriri ri pirilliri ri ri ri ri | CHIOMOLLE MOCOLLE OLLOME OLLO ELLE MELLECO NELLOLE | ROSLUCI ACUCI VIDICIP CILOPIC SPRIZZZZZ LUCIZZZZZ SBRIZICIZZ | pic pic SGUIC FISS | ooo ooo ooo ooo ooo ooo ooo | PIZZZZ PIZZZZ PIZZZZ PIZZZZ PIZZZZ PIZZZZ PIZZZZ |

Essa è ben fatta — mi piace assai — dentro di me nasce e si sviluppa un dialogo—vago—intimo—confuso:

**CHE BE! AMA CHI BA! NOBI..... PERSICOSI'... NO MAI TE!..
COSTI.... MANO.... SI CHE VOI SI.... NO CHE SE.... PER.... IO.... MI
CHE SI PER PER PER SI-SI-SI..... PERSI'..... COSI'.....**

Essa ha gli abiti adorni di pizzi — ricami — gioielli e gingilli: | *Mi è vicina, parla con l'amica mentre io distratamente la contemplo:* | *Si allontana e l'ascolto sempre distrattamente:*

| | | |
|---|--|--|
| TRI BLI CRI RODRI NORIDLI ORINDI RIVLI clodoli CLODLO CORINDILINDOLI BLO BLI CODOL BIBLO | IO MI SA SI SA SASI SASI GIÀ MA POI SE FORSE MA LA SETA il COTO che so se poi essa MI SA SASI SASI la seta che se forse cheso cheso Se io MI SA | ESEORIALACAMI ONOEFIGICABALA NOTIBACILOFRONICHI MISIBERONICO LA MANISECHERO' chirullimaconi |
|---|--|--|

Inoltre odo il fruscio della gonna:

aeffff-ifffff-uvofff-

BLO—CLONOBLO *novolovo - sovonosovvvvv*

COBLOVV—VLO—BLO—MNOLOVLO zzzLOWOMMMO

F. Depero, «Verbalizzazione astratta di Signora»

ROMA 1916

HUGO BALL

