

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Paulo Williams de Souza

Philopoesia: a poesia sonora de Philadelpho Menezes

SÃO PAULO/SP
2024

PAULO WILLIAMS DE SOUZA

Philopoética: a poesia sonora de Philadelpho Menezes

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Literatura e Crítica Literária, área de Literatura, sob a orientação da Prof.(a) Dr.(a) Maria Rosa Duarte de Oliveira.

SÃO PAULO/SP
2024

BANCA EXAMINADORA:

.....
.....

.....
.....

.....
.....

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal
Nível Superior - Brasil (CAPES) — Código de Financiamento: 88887.799519/2022-00

*This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível
Superior - Brazil (CAPES) — Finance Code: 88887.799519/2022-00.*

Dedico este trabalho à minha companheira
Iris Yazbek, por seu apoio constante e estímulo ao
meu aperfeiçoamento como artista e ser humano.

Aos meus filhos e filhas, que são razão de
vitalidade e alegria em meu viver.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, pela dedicação e cuidado em toda esta jornada, pelos caminhos apontados, pela partilha de seu conhecimento e experiência, por sua amizade e afeto.

À profa. Diana Navas, que me ajudou nesse processo, com suas palavras e ações.

À Ana Aly, que gentilmente se prontificou a colaborar com esta pesquisa, trazendo um olhar íntimo e criativo sobre a vida e a obra de Philadelpho Menezes.

Ao Enzo Minarelli, grande mestre, pela valiosa contribuição de sua entrevista.

Aos meus pais e familiares, que sempre me incentivaram a dar continuidade à minha formação acadêmica. Pelo apoio, carinho e vários outros tipos de suporte que contribuíram para que eu pudesse seguir em frente.

RESUMO

SOUZA, Paulo Williams de. **Philopoesia**: a poesia sonora de Philadelpho Menezes. 2024. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Faculdade de Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/PUC-SP, São Paulo, 2024.

Este trabalho investiga a produção sonora do poeta e crítico Philadelpho Menezes, enquanto uma poética experimental da voz e da performance, cuja singularidade é a questão-chave que nos interessa responder e, para isso, é importante delinear com quais vertentes da poesia sonora a Philopoética dialoga, e como as metaboliza em novas composições. A hipótese norteadora da pesquisa é a de que a poesia sonora e experimental do autor estabelece uma relação dialógica com três das tendências da poesia sonora: o fonetismo, os efeitos eletroacústicos e os efeitos performáticos. A seleção do corpus de análise — “Céu da boca” “Poema não-música” e “Poema sonoro para sarau” —, que se encontra no CD *Poesia Sonora: do fonetismo às poéticas contemporâneas da voz* (1996), teve por critério avaliar em que medida o fonetismo, os efeitos eletroacústicos e performáticos, projetados pela hipótese, são explorados nessa tríade, de sorte a possibilitar a transferência para outros poemas sonoros desta Philopoética. A pesquisa teve, por fundamentos teóricos e críticos, aqueles vinculados à reflexão sobre a poesia sonora segundo Henri Chopin, Enzo Minarelli e Philadelpho Menezes, além de estudos conceituais e filosóficos, sobre voz, de Paul Zumthor e de Giorgio Agamben. Os resultados alcançados nos permitem afirmar a validade da hipótese projetada, com o acréscimo de uma outra qualidade singular da Philopoética sonora do autor — a intersígnica — já vislumbrada no corpo de suas produções sonoras. Desse modo, poderemos afirmar que a sua especificidade está nas operações de semiose intersígnica, por meio de dispositivos como o fonetismo, os efeitos eletroacústicos e a performance.

Palavras-chave: Philadelpho Menezes. Poesia sonora. Voz. Performance. Poesia intersígnica.

ABSTRACT

SOUZA, Paulo Williams de. **Philopoesia**: the sound production of Philadelpho Menezes. 2024. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Faculdade de Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/PUC-SP, São Paulo, 2024.

This work investigates the sound production of the poet and critic Philadelpho Menezes, as an experimental poetics of voice and performance, whose singularity is the key issue that we are interested in addressing, and for that, it is important to outline which strands of sound poetry Philopoetics engages with and how it metabolizes them into new compositions. The guiding hypothesis of the research is that the author's experimental sound poetry establishes a dialogical relationship with three trends of sound poetry: phonetism, electroacoustic effects, and the performative. The selection of the analysis corpus — “roof of the mouth”, “Poem, not-music” and “Sound poem for recital” —, found on the CD *Sound Poetry: from phoneticism to contemporary poetics of the voice* (1996), aimed to evaluate to what extent phonetism, electroacoustic effects, and performative elements, projected by the hypothesis, are explored in this triad, in order to enable the transfer to other sound poems of this Philopoetics. The research had theoretical foundations from authors such as Henri Chopin and Paul Zumthor, Enzo Minarelli, and Giorgio Agamben. The results obtained allow us to assert, from the analyzed poems, that the production of sound poetry by Philadelpho Menezes resides in border and paradigmatic systems, within intersemiotic fields.

Keywords: Philadelpho Menezes. Sound poetry. Experimental poetry. Voice. Performance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Philadelpho Menezes	16
Figura 2 - Cartaz da 1ª Exposição de Poesia Intersignos	17
Figura 3 - Cartaz da 1ª Mostra Internacional de Poesia Visual	18
Figura 4 - Vista Panorâmica CCSP	18
Figura 5 - O inserto	19
Figura 6 - Capa do livro Poética e Visualidade	20
Figura 7- Capa do livro - A crise do passado	21
Figura 8 - Poema Visual 2000	22
Figura 9 - Capa do livro Poesia Sonora.....	24
Figura 10 - Contracapa do CD Poesia Sonora,.....	26
Figura 11 - Capa do CD Poesia Sonora - do fonetismo às poéticas contemporâneas da voz... 26	
Figura 12 - Capa do CD Poesia sonora hoje.....	28
Figura 13 - Catálogo de Poesia Intersignos: do impresso ao sonoro e ao digital	30
Figura 14 - Capa do CD Interpoesia: poesia hipermídia interativa	33

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 Uma trajetória de experimentação philopoética	15
1.1 Philadelpho Menezes — multifacetado e pluriforme	15
1.2 Philopoética pioneira: do fonetismo à poesia sonora eletroacústica.....	23
1.3. Philopoética em expansão: a Interpoesia	31
2 Corporalidade da voz e da performance na Poesia Sonora.....	34
2.1 A singularidade da voz	36
2.2 Da oralidade à vocalidade	38
2.3 A performance na poesia sonora	40
2.4 Experimentação e aparatos técnicos como territórios da poesia sonora	46
3 Três faces da Philopoesia.....	51
3.1 “Céu da boca” e o rumorismo fonético.....	51
3.2 “Poema não-música” e os efeitos eletroacústicos.....	56
3.3 “Poema sonoro para sarau” e a performance com gosto de amendoim	61
Considerações finais	67
Referências	69
APÊNDICE A - ENTREVISTA DE ENZO MINARELLI A PAULO WILLIAMS ..	72
APÊNDICE B - ENTREVISTA DE ANA ALY A PAULO WILLIAMS	82

INTRODUÇÃO

“Colocar-se diante do mundo para fazê-lo vibrar” (Henri Chopin).

“se nada no
mundo trans forma
tudo se perde” (Philadelpho Menezes).

Uma questão presente nos estudos sobre a poesia diz respeito à estrutura som-sentido, como diz Valery, argutamente: “a poesia é a hesitação prolongada entre o som e o sentido”¹. Entre as diversas incursões sobre o tema, grande parte destes estudos fixa-se sobre o efeito do som sobre a estrutura do texto; seja uma frase, uma palavra, uma sílaba ou uma letra. Revestem-se de grande importância, nessa perspectiva, os experimentos e performances de poesia sonora e seus vínculos com a eletroacústica. Adentrar este território foi o objetivo do projeto poético de Philadelpho Menezes (1960–2000), na busca por desbravar, no Brasil, os estudos e a produção da poesia sonora.

Na verdade, a poesia sonora, embora venha de uma longa tradição oral da literatura, dela se distingue, por ser uma poesia experimental centrada no séc. XX, tendo, nas vanguardas futuristas e dadaístas, as fontes mais relevantes de poetas sonoros seminais, como Henri Chopin (1922–2008). Menezes, assim como Henri Chopin, aponta a década de 1950 como um marco para a poesia sonora, graças aos experimentos com efeitos eletroacústicos. E isto, como destaca na introdução à coletânea *Poesia sonora-poéticas experimentais da voz no século XX* (1992), delimitará uma outra fase da poesia sonora — o fonetismo, isto é, os experimentos sonoros com o aparelho fonador humano:

A significação do experimentalismo sonoro cinde-se em duas fases, tendo como elemento divisor de águas o ano de 1950, que marca o advento da aparelhagem eletroacústica. Pode-se dizer que a Poesia Sonora possui dois momentos históricos bem delineados (cf. ensaio de Henri Chopin): anteriormente à década de 50, há uma Poesia Fonética, praticada pelas vanguardas históricas; posteriormente, sob a égide dos elementos eletromagnéticos, uma Poesia Sonora propriamente dita [...] (Menezes, 1992, p.11).

Posto que a poesia sonora abarca um amplo espectro de experimentação fonoverbal, McCaffery (1978) aponta três fases na história da poesia sonora: denomina a primeira de *era paleotécnica*, compreendendo um vasto período da poesia arcaica e primitiva, estruturada por

¹. “le poème, hésitation prolongée entre le son et le sens”, traduzido livremente. (VALERY, Paul. *Tel Quel II*, “Rhumbs,” *Pléiade II*. Paris: Gallimard, 1960 p. 637).

meio de experiências sonoras etnopoéticas (como cantos ritualísticos, mimetismos sonoros com a natureza, glossolalia, expressões silábicas e distorções lexicais deliberadas) ainda vivas entre muitos povos norte-americanos, africanos, asiáticos e oceânicos. McCaffery cita, ainda, rituais folclóricos e infantis, como jogos de linguagem, cantigas infantis e refrãos de canções folclóricas como formas primitivas de poesia sonora.

A segunda fase, entre os anos 1875 e meados da década de 40 do século seguinte, marca um período em que poetas e artistas da vanguarda europeia provocaram pequenas revoluções por meio de seus experimentos com as propriedades acústicas e não semânticas da linguagem. Resultam, dessas práticas, manifestos, recitais e saraus. O terceiro período, que ocorre por volta de 1950, com a exploração da tecnologia e seus avanços no campo da gravação, permitiram a transcendência dos limites do corpo humano. Nas palavras de Henri Chopin:

[a] voz *aparece* realmente pelos anos 50, no momento em que ela pode se ouvir a si mesma. Desde então, o gravador “entra na boca” quase naturalmente, adivinha-a, apreende-a, e descobre suas forças vocais. O fenômeno é tão misterioso quanto o nascimento do poeta que, outrora, soube submeter-se à escrita (Chopin, 1992, p. 62).

Esse pressuposto histórico foi determinante para estabelecermos tanto a pergunta instigadora da pesquisa como a sua hipótese norteadora. Trata-se de responder à questão sobre a singularidade da poesia sonora, no âmbito da philopoética do autor, por meio de seus escritos teórico-críticos e de sua produção como poeta sonoro. Estabelecer com quais vertentes da poesia sonora dialoga (e como as metaboliza em novas composições poéticas) é outro aspecto significativo a se investigar.

Para responder essas inquietações, projetamos a hipótese de que o projeto de poesia sonora inscrito na philopoética do autor estabelece uma relação dialogal com três das tendências da poesia sonora: o fonetismo, os efeitos eletroacústicos e o performático.

A partir daí, a seleção do corpus — “Céu da boca” “Poema não-música” e “Poema sonoro para sarau”, que se encontra no CD-ROM *Poesia Sonora: do fonetismo às poéticas contemporâneas da voz* (1996) —, teve, por critério, avaliar em que medida a composição de cada um deles revela a presença, respectivamente, do fonetismo, do efeito eletroacústico e do performático. E se é possível ter, nessa tríade, o núcleo-base responsável pela singularidade da philopoética sonora do autor.

Consideraremos, ainda, como uma das metas importantes deste trabalho, aquilo que diz Philadelpho Menezes, ao final desse texto de introdução à coletânea *Poesia sonora*[...], ao qual já nos referimos:

Não é fora de sentido nem de lugar, portanto, aventar a hipótese de uma renovação [...] da *poesia sonora, física e intermídia* à medida em que os *poemas se afastem* da linhagem esgotada do *mero efeito sensorial acústico, performático ou tecnológico*, para buscar *acentuar modos organizativos desses efeitos com finalidades conceituais, semânticas: pensar por sons, mesmo não-verbais* [...] (Menezes, 1992, p.16; destaques nossos).

Para iniciar nosso percurso investigativo, partimos da trajetória de Philadelpho Menezes para entender, a partir de seus textos críticos e teóricos, como a poesia sonora se estrutura, para ele, como uma prática poética experimental.

É de se observar, também, de que forma determinados procedimentos e experimentos históricos como o fonetismo (encontrado entre os futuristas e dadaístas), além do uso de dispositivos eletroacústicos e performativos aparecem nas produções de Philadelpho Menezes como “continuidade e ruptura”, traços comumente encontrados na prática da poesia sonora como movimento de interconectividade com tradições esquecidas — por meio de sons, ruídos e onomatopeias, integrados, na composição do poema. E isso tudo ao mesmo tempo em que a poesia sonora realiza uma ruptura estética radical, ao performar, no ato de execução, o seu próprio significado. Como aponta Menezes:

A poesia sonora se apresenta como um novo modo de pensar a poesia como arte da vocalidade não domada pela linguagem comunicativa e letrada, e sim liberada num espaço da a-comunicabilidade (não anticomicabilidade) através da criação de uma *língua* (um racional código aberto) que *não carrega significados*, mas somente sua própria presença no mundo (Menezes, 1992, p. 10).

Mais do que uma simples revalorização da sonoridade vocal, como aponta Philadelpho Menezes no ensaio “Comunicação oral e poética da voz”, a poesia sonora criaria um *gesto* de escritura, no qual “a voz é materialidade que performa” (Menezes, 1997, p. 87).

No segundo capítulo, focalizaremos a presença da voz, do corpo e da performance, além dos diferentes meios e suportes tecnológicos de gravação — microfones e amplificadores, que são atuantes no ato performativo e na criação da poesia sonora. Portadora de um índice erótico, a voz, ao mesmo tempo que se estabelece como linguagem e ato de fala, também se apresenta como alteridade e escuta; bem como pode ser percebida em si mesma como corporalidade para além de qualquer preenchimento semântico, o que é crucial para os experimentos da poesia sonora: a voz sem palavra, a língua muda. Para refletir sobre essas questões, recorreremos a alguns teóricos como Adriana Cavarero, Paul Zumthor, Enzo Minarelli e Giorgio Agamben.

No capítulo três, analisaremos o corpus, destacando o método de composição de cada um dos poemas que correspondem aos tópicos desenvolvidos anteriormente. Serão analisados três poemas sonoros de Philadelpho Menezes no CD já referido.

“Céu da boca” é um poema fonético no qual o próprio Philadelpho Menezes produz sons da língua contra o palato, em referência ao poeta sonoro e pesquisador Demétrio Stratos.

“Poema não-música” é uma montagem, com a sobreposição de um trecho da “Sinfonia 40”, de Mozart, com o canto dos pigmeus africanos.

“Poema sonoro para sarau” foi criado a partir do poema “Necrológio dos desiludidos do amor”, de Carlos Drummond de Andrade, declamado pelo próprio Menezes com a boca cheia de amendoins. Nesta performance, os ruídos gerados pela leitura estabelecem fricções críticas entre os modelos da poesia verbal e declamatória e a poesia sonora.

A partir dessas três etapas de análise e reflexão crítica sobre a philopoética sonora de Philadelpho Menezes, poderemos traçar, ainda que de forma potencial e aberta, que a sua especificidade reside em operações de semiose intersignica, por meio de alguns dispositivos como o fonetismo, efeitos eletroacústicos e performáticos; e é nesse campo relacional que poderemos pensar a singularidade da poética sonora de Philadelpho Menezes, de modo a contribuir para o estudo e divulgação da obra deste *philopoeta* inovador, cuja atuação marcou a poesia experimental brasileira.

1 UMA TRAJETÓRIA DE EXPERIMENTAÇÃO PHILOPOÉTICA

Na contramão desse sentimento cômodo, porém, vive o artista! E, se de lá para cá ergueram tantas composições, realizei tantos concertos, cavouquei tantos conceitos, fico imaginando o que não teria feito meu irmão nesse tempo todo no campo da poesia e da teoria literária, tendo tido sua vida ceifada tão logo havia completado seus 40 anos... Resta a nós cultivar a Obra dos grandes. Pois também resta a certeza: a morte de um Criador, qualquer que seja sua idade, será sempre injusta (Flo Menezes, em *Coisias Reunidas*).

Phila-Delpho. É interessante observar o quanto essas duas palavras nos ajudam a compreender melhor a dimensão de Philadelpho e o *ethos* de seu trabalho. Como já assinalado, a palavra *philo* é um elemento de formação de palavras, que significa “amante, afetuoso, tendente a”, do grego *philos* (adjetivo), ou seja, querido, amado, estimado; ou, como substantivo, “amigo” (de *philein*, que quer dizer “amar, ter afeição por”). *Delphos* é outra palavra muito significativa: lugar das visões e profecias. Fenda no chão de onde emanavam vapores; névoa onde se podia ler o futuro. Com estes conceitos, buscamos a porta de entrada para discutir a obra do poeta.

Philadelpho Menezes, poeta experimental, tradutor, editor, professor, ensaísta e crítico literário, traz uma contribuição singular para a investigação da poesia sonora; fato que o torna uma referência para os estudos teóricos da área.

Nas palavras de sua amiga Lucia Santaella, que conviveu de perto com ele, “Philadelpho foi precoce em tudo, inclusive na morte” (Santaella, 2002, p. 12). Sua trajetória artística e teórica foi marcada por uma produção intensa e um pensamento aguçado, no sentido de provocar e tornar possível a expansão das práticas do fazer poético, a partir de uma consciência crítico-teórica e da manipulação dos procedimentos necessários para a construção poética.

1.1 Philadelpho Menezes — multifacetado e pluriforme

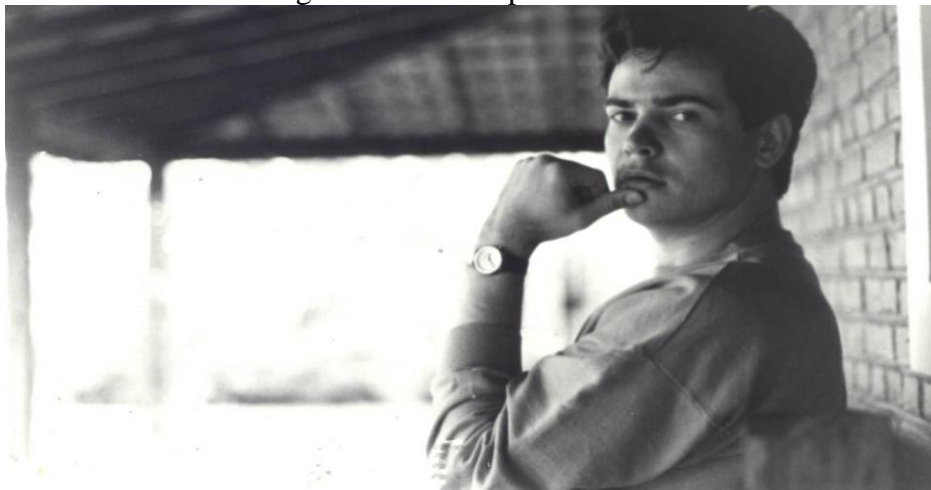
Para melhor compreender a poesia e a obra de Philadelpho Menezes, partimos da observação da trajetória do poeta, através de suas múltiplas facetas: a do homem, a do poeta, a do crítico e a do agitador cultural.

A palavra *philo*, do grego, que quer dizer amigo, é a melhor tradução para Philadelpho Menezes, sendo que o exercício mais efetivo para a amizade é através dos encontros. Uma fala recorrente entre os amigos e as pessoas que conviveram com o poeta era que Phila, como era conhecido, era especialista em promover encontros. Desde criança, transita em um ambiente intelectual e literário proporcionado pelo pai, o poeta concretista Florivaldo Menezes Filho, e

pela mãe Elza Raphaelli Menezes (que, além da literatura, o incentiva a tocar piano). A convivência com a literatura e a música fazia parte de seu território afetivo.

Philadelpho Menezes Neto nasceu no dia 21 de junho de 1960, irmão mais velho do compositor Flo Menezes e da cineasta Maria Cristina Menezes. A proximidade com a poesia concreta brasileira se deu desde muito cedo, em sua própria casa, ponto de encontro de artistas e poetas das décadas de 1970 e 1980. O casamento com a artista e poeta visual Ana Aly, com a qual teve duas filhas (Natália Aly Menezes e Bruna Aly Menezes), resultou em uma intensa parceria criativa e inspiradora.

Figura 1 - Philadelpho Menezes



Fonte: Divulgação do autor em seu perfil público na plataforma Facebook (“O jovem Philadelpho Menezes pensando a arte”, 3 fev. 2014). Disponível em: <https://m.facebook.com/philadelphomenezes/photos/a.155428367832254/653841914657561/?type=3>. Acesso em: 9 maio 2024.

Como em todas as instâncias que marcam a vida de Philadelpho Menezes, sua carreira acadêmica também começou precoce. Formou-se em direito na São Francisco (Universidade de São Paulo) e logo optou pelos estudos literários, ao ingressar no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica (PUC-SP) que, no início dos anos oitenta, contava com professores da envergadura de Décio Pignatari e Haroldo de Campos.

A primeira faceta de sua trajetória é aquela que o apresenta como poeta visual, realizando uma intensa produção de poemas visuais com contribuições teóricas e críticas significativas para a proposição da poesia intersignos.

A poesia intersignos nasce, em grande parte, pela inter-relação de signos de natureza diversa — verbal, visual e sonora —, que entram em confronto com a tradição de poesia como, exclusivamente, arte da palavra. Em vez disso, a poesia intersignos propõe-se como o exercício

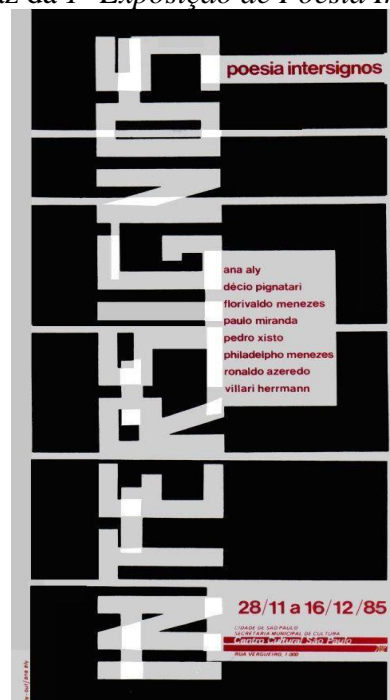
da função estética em outras espécies sígnicas (Menezes, 1991). Neste sentido, encontra paralelo nas formulações da teoria da montagem, pensada pelo cineasta soviético Serguei Eisenstein (2000), que pode ser aplicada ao processo de produção de sentido pela interação entre signos pertencentes a códigos diversos.

Na poesia de montagem intersígnica, a desarticulação se dá pelo desprivilegiamento das naturezas dos signos para considerar como central a questão das funções de linguagem. Assim, o que determina a linguagem (no caso, a poética) não é a natureza do signo (e este é verbal, visual ou sonoro), mas a função que ele exerce (Menezes, 1991, p. 177).

Ao mesmo tempo em que investiga e experimenta a poesia intersígnica, Philadelpho Menezes percebe a necessidade de estabelecer diálogos e intercâmbios com poetas que produziam na mesma linhagem do poema-montagem. Os encontros internacionais de poesia experimental, por ele organizados, têm sua relevância histórica não apenas pela marca de pioneirismo, mas, principalmente, por abrir caminhos, alargando a visão do fazer artístico e literário ao colocar, no centro da discussão, o experimentalismo das práticas artísticas realizadas por seus principais expoentes, no cenário internacional.

Assim, em 1985, realiza a *1ª Exposição de Poesia Intersígnica*, com 31 trabalhos, todos produzidos por poetas brasileiros, nos quais se preocupa em delimitar os parâmetros de criação, dando prioridade aos aspectos gráficos do poema, em detrimento dos visuais, e ainda bastante aliado ao verbal, já experimentado pelos poetas concretos.

Figura 2 - Cartaz da *1ª Exposição de Poesia Intersígnica*

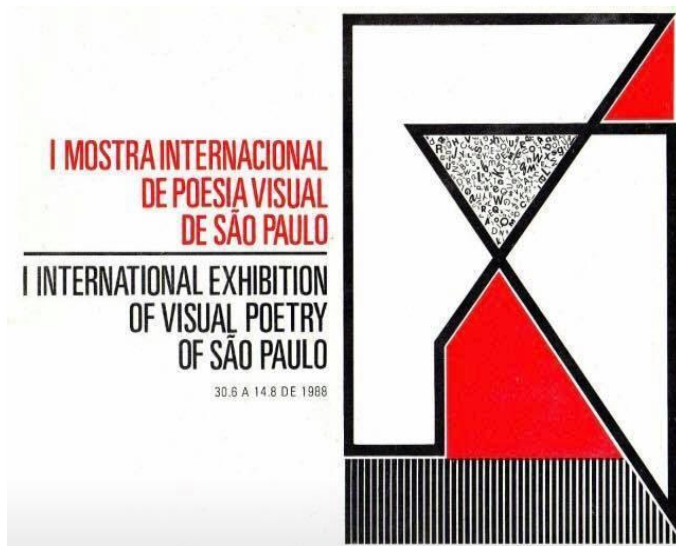


Fonte: Divulgação do autor em seu perfil público na plataforma Facebook (“POESIA INTERSÍGNICA. CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. 1985”, 20 jun. 2012). Disponível em:

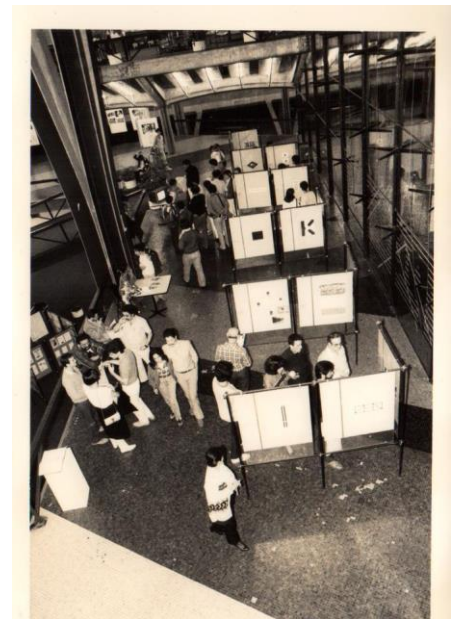
https://web.facebook.com/philadelphomenezes/photos/pb.100048586665548.-2207520000/406399689401786/?type=3&_rdc=1&_rdr. Acesso em: 9 maio 2024.

Três anos depois, entre 30 de junho e 14 de agosto de 1988, acontece, no Centro Cultural São Paulo, a *1ª Mostra Internacional de Poesia Visual de São Paulo*. A mostra conta com a expressiva participação dos maiores representantes da poesia e da arte contemporâneas daquele momento, com expositores vindos dos continentes americano, asiático e europeu, como: Amálio Pinheiro, Márcio Almeida e Philadelpho Menezes (Brasil), Clemente Padín (Uruguai), César Espino e Leticia Ocharán (México), Giuliano Falco, Enzo Minarelli e Sérgio Cena (Itália), Fernando Aguiar (Portugal) e Miroljub Todorovic (Iugoslávia) (Menezes, 1988, pp. 161-172).

Figura 3 - Cartaz da 1ª Mostra Internacional de Poesia Visual *Figura 4 - Vista Panorâmica CCSP*



Fonte: Divulgação do autor em seu perfil público na plataforma Facebook (20 jun. 2012). Disponível em: https://web.facebook.com/philadelphomenezes/photos/pb.100048586665548.-2207520000/406414856066936/?type=3&_rdc=1&_rdr. Acesso em 09 maio 2024.



Fonte: Divulgação do autor em seu perfil público na plataforma Facebook (17 fev. 2015). Disponível em: <https://m.facebook.com/philadelphomenezes/photos/a.592265257481894/845774448797639/?type=3>. Acesso em 09 maio 2024.

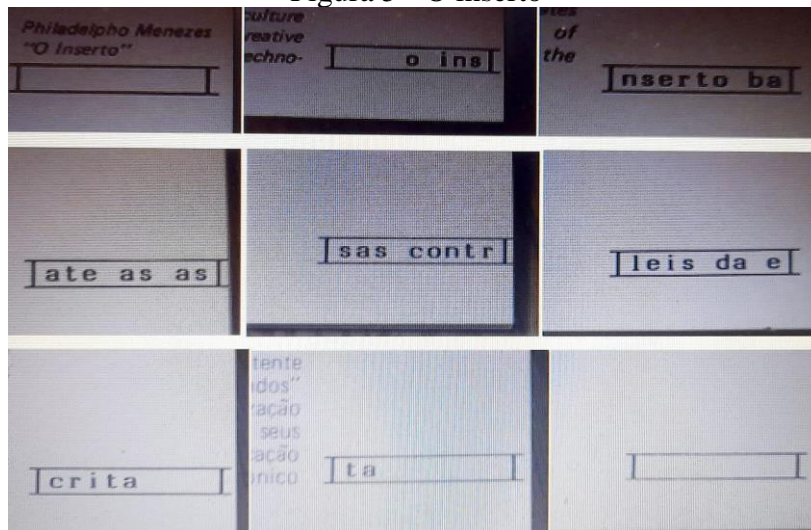
Segundo Philadelpho Menezes,

A presente exposição dá continuidade a essas ideias, mas agora tendo em vista a explosão das formas comunicacionais que levou a poesia a experimentar com o universo do som, da imagem videográfica e com o vasto campo das novas tecnologias, sem deixar de lado o registro impresso. Se a poesia visual intersignos efetuava a exploração das possibilidades do impresso na fusão palavra/imagem, os poemas que aqui se exibem ultrapassam o espaço material do livro para se dar enquanto poemas-objeto, penetram no espaço ambiental do som para produzir a poesia sonora e incidem no espaço virtual das tecnologias para criar poemas digitais (Menezes, 1988, n. p.).

No canto inferior direito das páginas do catálogo da *I Mostra Internacional de Poesia Visual*, em São Paulo (1988), Philadelpho Menezes apresenta o poema-*flip book* “O inserto”, que já apresenta um traço do que viria a ser a fase da poesia sonora do autor: ao ser manuseado, rapidamente, de trás para frente, as páginas sequenciais se transformam em um poema animado. Diz ele:

“O inserto bate as asas contra as leis da escrita”. O farfalhar das folhas entra como uma informação que, à primeira escuta, é um simples ruído contra a leitura da frase, mas que, em seguida, é o próprio inseto em desespero contra a transparência enganadora do vidro que se materializa pela decifração intersignica. É um poema-proposta que bem poderia caracterizar a montagem totalizante de uma possível poesia supercondutora. São instigações que ficam ao final desse rápido estudo sobre os amplos caminhos da poesia contemporânea (Menezes, 1988, p. 19).

Figura 5 - O inserto



Fonte: Menezes, 1988, pp. 37-159.

Florisvaldo Menezes (2019) assim observa:

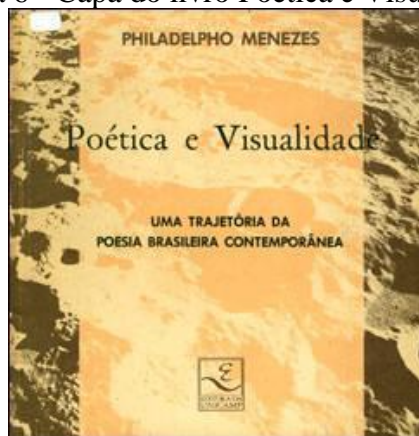
Ter realizado o verdadeiro poema sonoro do (vai assim) inseto/inserto/incerto, de Philadelpho, que está no catálogo da I Mostra Internacional de Poesia Visual de São Paulo, 1998, bem na beirinha baixa da publicação, quando cinematizado pelo polegar, com toda aquela semântica estrutural do barulho do inseto se debatendo, poema esse típico — este sim — da poesia sonora (usada e apregoada pioneiristicamente por ele no Brasil) (Menezes, 2019, p. 145).

No poema encontramos o verso “O inserto bate as asas contra as leis da escrita”. Podemos considerar que Philadelpho tenha previsto que, através do manuseio do poema, o leitor passaria a ouvir o farfalhar das asas dessa inserta/incerta poesia sonora, lançando-se contra a redoma da escrita.

É interessante notar que a produção poética de Philadelpho Menezes sempre esteve acompanhada de sua atividade crítica. Sua prática criativa acaba reverberando em sua prática crítica e vice-versa. Neste sentido, sua produção crítico-teórica é produzida no confronto entre o poeta-fazedor e o artista-pensador.

Seu trabalho de mestrado resulta na publicação do livro *Poética e Visualidade – uma trajetória da poesia brasileira contemporânea* (1991), publicado pela Editora da Universidade de Campinas. Nesta obra, Menezes apresenta um panorama teórico sobre a poética experimental centralizada na visualidade, do concretismo à poesia intersignos. Em 1994, este livro recebeu publicação em inglês na San Diego State University Press, com tradução feita pelo poeta Harry Polkinhorn (Santaella, 2002).

Figura 6 - Capa do livro *Poética e Visualidade*



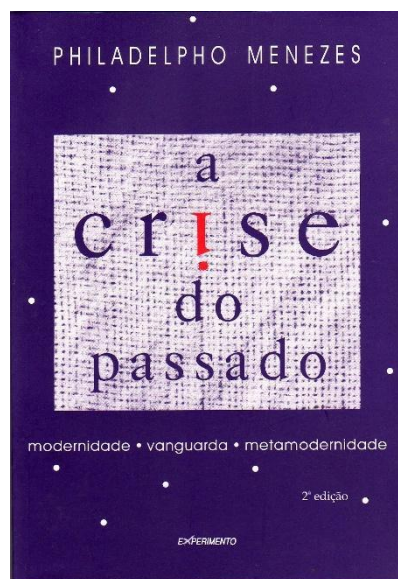
Fonte: Menezes, 1991, capa.

Tendo, como base, alguns dos pressupostos da poesia concreta, ainda pertencente à fase de espacialização *verbi-voco-visual*, Philadelpho Menezes destaca três procedimentos de composição: o poema-colagem, o poema-embalagem e o poema-montagem.

No poema colagem há uma desmontagem da sintaxe verbal e uma preocupação eminentemente plástica que leva ao predomínio do visual sobre a semântica do verbal. No poema embalagem, há uma submissão da linguagem visual à palavra. O signo verbal mantém sua potencialidade linguística sintaticamente organizada, de modo que a visualidade fica reduzida à manifestação gráfica da palavra, quer dizer, não há dimensão visual autônoma, independente da sintaxe verbal. No poema-montagem, tem-se a combinação organizada de signos verbais e sonoros, visando uma produção de significados reciclados pela e na sintaxe do próprio poema. (Menezes apud Santaella, 2002, p. 14).

Logo em seguida, em 1994, Philadelpho publica o livro *A Crise do passado: modernidade, vanguarda, metamodernidade*. A segunda edição foi lançada pela mesma editora, em 2001, resultado das pesquisas do autor — e apresentada como tese de doutoramento junto ao Programa de Estudos de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, em junho de 1991, sob orientação da Profa. Dra. Lúcia Santaella.

Figura 7- Capa do livro - A crise do passado



Fonte: Menezes, 2001, capa da 2ª edição.

Nesta obra, Philadelpho Menezes faz uma longa e meticulosa investigação sobre a modernidade e a pós-modernidade, trazendo reflexões originais para esse debate, com questões sobre utopia, crise, tradição e mudança.

O último trabalho realizado por Philadelpho Menezes foi o poema-visual para o projeto “The Open Book”, cujo título/tema foi *2000*.

Figura 8 - Poema Visual 2000



Fonte: Divulgação do autor em seu perfil público na plataforma Facebook (27 fev. 2022). Disponível em: <https://m.facebook.com/photo.php?fbid=7154721767902844&vanity=philadelphomenezes&slug=pb.100048586665548.-2207520000>. Acesso em 09 maio 2024.

Sobre esse trabalho, a filha do poeta, Natália Aly Menezes, escreve:

Para o poema “Ano 2000”, foi utilizada uma fonte em que a letra “A”, e o número “2” são indistinguíveis. A palavra *Jahrs* (que significa ano em alemão) dá sequência em uma lista dos três primeiros anos do século XXI. A junção dos 4 números 2 (ou letra A) gera a combinação 2222, fazendo uma alusão a música do Gilberto Gil, “Expresso 2222” (do ano de 1972) em que o compositor fala de 2000, 2001 e 2002. [...] este foi o último poema visual de Philadelpho Menezes, criado para um evento de poesia que aconteceu na Alemanha, no final do ano de 1999. Acima de tudo foi o último poema visual deixado por ele que partiu na estrada do tempo, no expresso do ano 2000 (Menezes, 2022, n.p.).²

Os seus livros são incontornáveis referências para a pesquisa da poesia experimental brasileira e, como a qualquer espírito desbravador, é preciso obstinação para lançar-se contra muitas barreiras erguidas pelas convenções. Isso é o que observamos, nas palavras de suas filhas Natália e Bruna, no texto que compõe o livro póstumo organizado por Ana Aly *Coisias Reunidas* (2019, p. 18):

² Disponível em:

https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=pfbid0m6B3eRMVHk9qdmsWP4BpYvJEjXnGDXcg45pY4WmcnQ2A9Gd7XHbKdBBUdGVGh6TQl&id=155427217832369&mibextid=Nif5oz. Acesso em: 15 mar. 2024.

Sua luta ia além do desenvolvimento pessoal de uma estética poética desbravadora e quebradora de princípios e estilos, mas, sobretudo, de uma poética de inclusão que possibilitava que os estudantes e futuros poetas tivessem a oportunidade de, através do espaço universitário transformar teoria em prática. Hoje pode parecer trivial, mas há 20 anos, pensar em uma pós-graduação que oferecia laboratório para experimentações fonéticas era algo fora das regras e dos padrões. Uma porta de possibilidade e um espaço de criação. Aquela havia sido uma conquista de nosso pai dentro da PUC-SP.

Apesar de sua morte precoce, Philadelpho Menezes deixou uma volumosa e pluriforme obra, tendo, como centro, a poesia intersignos, que ilumina e alimenta toda a sua produção poética.

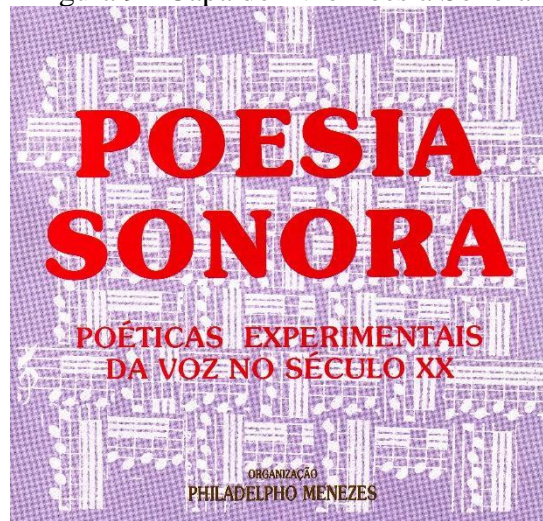
1.2 Philopoética pioneira: do fonetismo à poesia sonora eletroacústica

O que é a poesia sonora? Do que ela é feita? Quais os elementos que a constituem? Ou, ainda: quais seriam, enfim, os motivos pelos quais os poetas se propuseram — acima de tudo nesse campo do experimento — estabelecer novas sintaxes com a palavra, o som, a voz, que não fossem mera declamação, da maneira como a oralidade era experimentada, até então, na poesia falada? Para responder essas perguntas, Philadelpho Menezes se lançou a uma nova travessia: a da poesia sonora.

O início dessa descoberta com a poesia sonora se dá através do contato com o poeta Enzo Minarelli, no período em que Philadelpho reside em Bolonha, na Itália, em 1990. Do encontro e amizade entre os dois poetas, surge o estímulo para investigar e promover a poesia sonora em solo brasileiro; resultando, a partir daí, inúmeras iniciativas de difusão e criação da poesia sonora no Brasil. O autor passa, então, a formulações de novas hipóteses, e é a partir desses esforços que, pela primeira vez, a poesia sonora aparece nos círculos literários de vanguarda e em alguns centros acadêmicos, no âmbito da literatura e da poesia brasileira.

A primeira mostra desse esforço pioneiro de Philadelpho Menezes surge na organização de uma coletânea de ensaios sobre o tema, na obra *Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX* (1992), na qual o autor reúne dezoito textos das mais variadas tendências e períodos históricos, desde importantes poetas das vanguardas das décadas de 1950/1960 às vanguardas dos anos 1990, no intuito de abarcar todas as fases da poesia sonora desde o início do século XX. Nesse livro, estão presentes autores como Luigi Russolo, Alexei Krutchenik Fortunato Depero, Isidore Isou, Henri Chopin, Pierre Garnier, Dich Higgins, Raoul Hausman, que impulsionaram os estudos sobre a poesia fonética e sonora. Trata-se de uma tarefa de investigação rigorosa, em busca de traços comuns que unissem todas essas experiências para além de suas particularidades.

Figura 9 - Capa do livro Poesia Sonora



Fonte: Menezes, 1992.

Na introdução dessa obra, que é um marco na investigação da poesia sonora no Brasil, Menezes define esse espírito da poesia sonora como um “mito brilhante e mudo”:

Brilhante porque reflete com precisão e radicalidade aquilo que centraliza todas as tendências, [...] a elaboração fonética vocal, acústica, eletroacústica das poéticas de experimentação sonora do nosso século. Poesia Sonora é o termo que designa hoje, genericamente e por todo o mundo, toda e qualquer espécie de experimento com elementos passíveis de escuta numa obra poética, assim como Poesia Visual engloba hodiernamente todas as formas de manifestações da imagem retiniana no poema, sejam elas atuais ou reciclagens do passado. Definição tão ampla que, na sua amplitude, é um nome de significação esvanecida, quase mudo (Menezes, 1992, p. 9).

Deriva, daí, a dificuldade de uma moldura que dê conta de sistematizar tais experimentalismos sonoros, sendo, ao mesmo tempo, e paradoxalmente, “o mito que é o nada e que é tudo” (Menezes, 1992, p. 9). Nesta mesma direção, o poeta e crítico Steve McCaffery, no catálogo de apresentação do *Festival Internacional de Poesia Sonora* de Toronto, em 1978, escreve:

O intento de fixar uma história para a poesia sonora é por si um esforço condenado ao fracasso. O que é conhecido como “poesia sonora” é uma rica e variada genealogia fônica inconsistente contra a qual podemos colocar em primeiro plano os desenvolvimentos específicos das últimas cinco décadas (McCaffery, 1978, p. 6).

O experimentalismo da poesia sonora se contrapõe, a rigor, às configurações da semântica da língua, abrindo espaço para distintos ruídos fonéticos:

O que caracteriza o poema sonoro não é sua simples audibilidade, sua existência acústica, sua projeção dirigida à escuta do receptor. O que o define é o seu divórcio inconciliável com a escrita e seus modos declamatório, seu distanciamento nítido do poema oralizado, sua separação da poesia concebida como arte do texto, que, quando vem recitada estava, contudo, previamente redigida (Menezes, 1992, p. 10).

Ainda que diante dessa variedade, é inegável reconhecer pontos comuns nas distintas vertentes da poesia sonora. Se observarmos pela via da recusa, ela não é poesia declamada, e isso significa dizer que não reproduz as formas tradicionais de representação pela via da oralidade — bem como, ao se distanciar da ideia de texto escrito, o poema sonoro é, por excelência, experimental, articulando, em seu fazer, elementos do humor, da paródia e do rumorismo; podendo utilizar (ou não) de meios eletroacústicos.

Desse estágio de investigação teórica, surge a necessidade de “pôr a mão na massa”, o momento da criação artística, como assinala Umberto Eco:

O momento em que o comportamento experimental torna-se ato de interrogação do material novo para entrever nele as possibilidades de organização, de formação que ele sugere, então estamos tornando à dialética comum à produção artística, estamos num comportamento tão experimental quanto aquele de Michelangelo que buscava nas próprias nervuras do bloco de pedra a estátua que estava virtualmente contida (Eco, apud Menezes, 2001, p. 135).

É nesse momento que Philadelpho Menezes passa a organizar meios para experimentar o poema sonoro no Laboratório de Linguagens Sonoras (LLS), em 1993, criado no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. A partir desse laboratório, surge o grupo “Poéticas da Voz” coordenado por Philadelpho, que experimenta um conjunto de formas de composição e reúne o acervo de poemas sonoros dos mais importantes expoentes da poesia sonora internacional. Como fruto de três anos de pesquisas desse grupo, o CD-ROM *Poesia Sonora: do fonetismo às poéticas contemporâneas da voz* é produzido, em 1996, apresentando ao público brasileiro o primeiro trabalho exclusivamente de poesia sonora em áudio.

Figura 11 - Capa do CD *Poesia Sonora* - do fonetismo às poéticas contemporâneas



Figura 10 - Contracapa do CD *Poesia Sonora*,



Fonte: Menezes, 1996.

Fonte: Menezes, 1996.

Nesses poemas, já se percebem as características básicas do poema vocal: o texto desaparece, para dar lugar às variações da oralidade e a língua se esfacela, para dar espaço a entonações da fala — o que acaba propondo uma linguagem poética universal como a música, onde os significados se produzem em cada ato comunicativo, em cada poema; e a declamação de sarau dá lugar ao humor, à sensualidade e às demais marcas do corpo e da performance, que acompanham a voz. No encarte do CD, Philadelpho Menezes aponta:

A produção dos poemas teve início, num curso intitulado “Poesia Visual e Sonora” no segundo semestre de 1993, que ofereci, com os poetas Enzo Minarelli (Itália) e Harry Polkinhorn (Estados Unidos) no referido Programa de Comunicação e Semiótica. A partir de então o processo se ampliou com as discussões teóricas e projetos práticos de pós-graduandos, que culminou com os poemas aqui gravados (Menezes, 1996, n.p.).

As três primeiras faixas do CD apresentam a (re)encenação de poemas fonéticos pertencentes às vanguardas históricas, como explica Philadelpho: “A repoeitização desses poemas do dadá tem um significado de breve levantamento das origens e das fontes mais radicais da poesia sonora, nunca trabalhadas no Brasil” (Menezes, 1996). Das faixas 04 a 08, são poemas criados e vocalizados pelos integrantes do Grupo Vozes e, das faixas 09 a 17, são poemas criados por Philadelpho Menezes (três dos quais serão analisados no terceiro capítulo desta dissertação).

Nesses nove poemas sonoros concentra-se a concepção teórica do autor sobre as características fundamentais que marcam a poesia sonora e a distinguem da poesia oralizada ou musicada. Os poemas em sequência são: “Time”; “Encontro Amoroso”; “Futuro”; “Céu da boca”; “Paradiso/Inferno/Paraíso”; “Nomes impróprios”; “Poema não-música”; “Poema sonoro para sarau” e “Sentido”³.

Em “Time”, Menezes cria um poema sonoro a partir da repetição dos versos iniciais do canônico poema “Four Quartets”, de T.S. Eliot, e a inserção de diversas vinhetas sonoras, como aplausos, barulho de rua, risadas, som de microfonia, sirenes, fanfarra. A voz e realização do poema são de Pedro Milliet.

“Encontro Amoroso” é o espaço no qual o poeta-performer articula as palavras “eu” e “você”, produzindo uma ideia de circularidade do tempo. A velocidade aumenta, na medida em que a voz do poeta enuncia as palavras, como uma pulsação do coração; tendo, ao fundo, a sugestão de uma “cama sonora” prolongada.

Em “Futuro”, a palavra “futuro” é alongada digitalmente por dois minutos, expandindo o tempo da voz para outro instante, acompanhada por um som de sintetizador, juntamente com uma marcação de bateria.

“Céu da boca” é um poema fonético, no qual o próprio poeta produz sons da língua contra o palato, em clara referência ao poeta sonoro e pesquisador Demétrio Stratos⁴.

³ Arquivos de áudio compilados pelo autor “Poesia Sonora - Philadelpho Menezes”. Disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/1mGBKwoaiagOZaaPhB74yctLOrNF-Dg_6. Acesso em: 13 maio 2024.

⁴ Demétrio Stratos (1945–1979) foi um músico, um artista experimental ítalo-grego. Figura pioneira no desenvolvimento de técnicas vocais e fonéticas estendidas, utilizava sua voz de maneiras inovadoras. Ele conduziu pesquisas sobre as capacidades da voz humana, desenvolvendo novas técnicas vocais e sons não convencionais.

“Paradiso/ Inferno/ Paraíso” é um poema sonoro construído a partir da tradução criativa (ou “transcrição”, como diria Haroldo de Campos) narrada, por Philadelpho Menezes, de um terceto do “Paraíso” da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri. A intervenção ocorre em “A novidade do som e o fulgor de seu motivo, acende-me um desejo nunca sentido de tanto esplendor”, a partir da manipulação da velocidade e da inversão da frase original.

“Nomes impróprios” traz um jogo com o próprio nome “Philadelpho”, conduzindo a dicção da palavra para um terreno de crescente dificuldade de pronúncia.

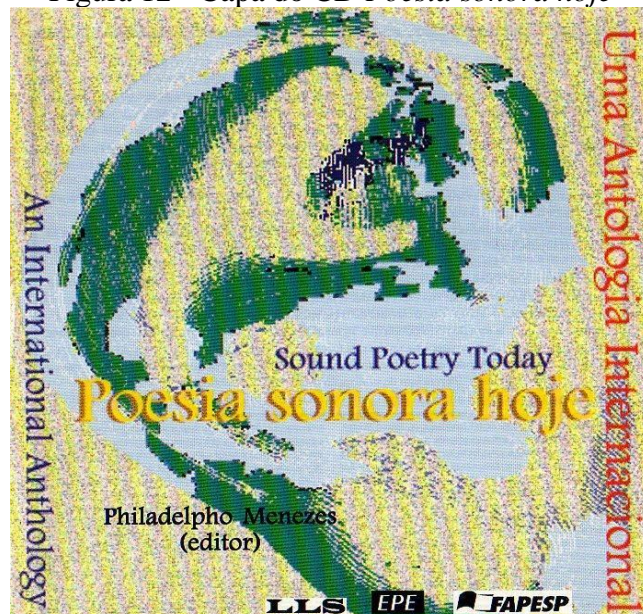
“Poema não-música” é composto a partir da sobreposição de um trecho da “Sinfonia 40”, de Mozart, e do canto dos pigmeus africanos.

“Poema sonoro para sarau” é feito a partir da leitura do poema “Necrológio dos desiludidos do amor”, de Carlos Drummond de Andrade, feita pelo próprio Menezes com a boca cheia de amendoins.

Em “Sentido”, por sua vez, a palavra “sentido” é apresentada em várias línguas, que se desmancham em eco.

O segundo trabalho lançado pelo grupo de pesquisa é o CD *Poesia sonora hoje — uma antologia internacional* (1998), composto por dezenove faixas com produções de poetas visuais e sonoros de diversos países, como: Estados Unidos, Alemanha, Holanda, Itália, Argentina e Brasil.

Figura 12 - Capa do CD *Poesia sonora hoje*



Fonte: Menezes, 1998.

Esse é um importante registro da produção da poesia sonora e intersignica contemporânea, com contribuições significativas como: “A linguagem internacional da poesia

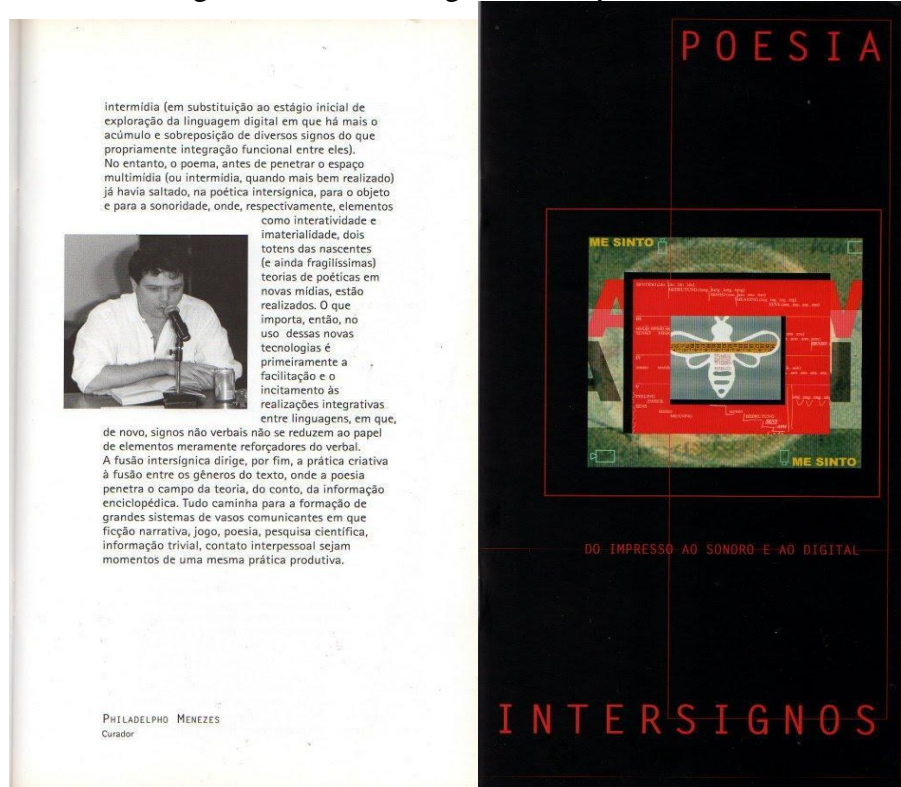
sonora”, de Philadelpho Menezes; “Tecnologia e palavra”, de Harry Polkinhorn; “Do rumorismo à polipoesia”, de Enzo Minarelli, e “Neo-fonetismo”, de Christian Scholz.

Esse quadro, abrangendo a produção deste fim de século em seis países, dá um panorama diversificado das poéticas experimentais orais em diferentes culturas. Em todas elas pode-se sentir o diálogo intenso com o percurso específico da poesia sonora e fonética, mas todas também guardam estreito vínculo com as características locais de cada cultura e os modos de incorporação das formas universais de experimentação aos aspectos particulares de cada local (Menezes, 1998b, n.p.).

No intuito de difundir a poesia sonora, Philadelpho Menezes realiza diversos eventos como o de “Arte Tecnologia”, promovido pelo Itaú Cultural, em São Paulo, em 1997. Foi composta de uma instalação com 24 headphones (transmitindo doze poemas de autores brasileiros e doze poemas de estrangeiros), uma palestra na qual traçou um percurso histórico do gênero e uma performance com o grupo de Poéticas da Voz, acompanhados por projeções de vídeos e pela bailarina Vera Sala, que encenou os poemas sonoros por meio da dança.

Outro importante evento promovido por Philadelpho Menezes foi “Poesia Intersígnos: do impresso ao sonoro e ao digital” (1998), realizado no Paço das Artes, cujo objetivo foi proporcionar a fruição de palavra/imagem e palavra/som através de registros técnicos, do papel às manifestações da poesia sonora e performática, chegando aos poemas multimídia, abertos à interatividade com o público e nos quais a visualidade se mescla à sonoridade (Menezes, 1998, p. 3). A partir do conceito de poesia intersígnica, visual, sonora e performática, Philadelpho Menezes reúne, neste evento, poetas de vários continentes e países como: Argentina, Estados Unidos, Espanha, Holanda, Alemanha e Brasil.

Figura 13 - Catálogo de Poesia Intersignos: do impresso ao sonoro e ao digital



Fonte: Divulgação do autor em seu perfil público na plataforma Facebook (20 jun. 2012). Disponível em: https://web.facebook.com/philadelphomenezes/photos/pb.100048586665548.-2207520000/406406066067815/?type=3&_rdc=1&_rdr. Acesso em 09 maio 2024.

O último evento de destaque e relevância internacional, realizado por Philadelpho Menezes, ocorre no dia 25 de junho de 1999, no auditório do Tucarena, em São Paulo: “Poesia Sonora Internacional”. Na ocasião, estiveram presentes Enzo Minarelli (Itália), Jaap Blonk (Holanda), Vera Sala (Brasil) e o Grupo Poéticas da Voz (PUC-SP), coordenado por ele. No programa do encontro, Philadelpho escreve:

[A] poesia sonora parte da ideia de que a poesia nasce antes do texto 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, organizadas numa certa ordem, exprimem conceitos, sensações e impressões. Portanto, não se deve confundir poesia sonora com poesia musicada ou musicalização de poemas (sejam estes em forma de verso ou mesmo poemas visuais), porque os sons não entram no poema sonoro com a função que possuem na música: não apresentam problemas de combinação com um texto (porque não há texto), nem de harmonia, nem de desenvolvimento melódico. A vinculação histórica da poesia sonora é com a poesia fonética das vanguardas futuristas e dadaístas do início do século (Menezes, 1999, n.p.).

Apesar de empreender, com todo o esforço e entusiasmo, as práticas experimentais da poesia sonora, o espírito inquieto e inovador de Philadelpho Menezes lançava a mirada para outras intersecções entre a poesia sonora e os suportes digitais. É o que veremos a seguir.

1.3. Philopoética em expansão: a Interpoesia

Crise é a palavra mais frequente na história — e, principalmente, na arte. Não à toa, Menezes a colocou em um dos títulos de seus livros. As grandes revoluções estéticas e de linguagem, que marcaram as vanguardas, diluíram-se em meio à expansão dos meios de comunicação em larga escala. Diante desse esvaziamento, coube aos poetas sonoros procurar outras possibilidades transgressoras para a sonoridade. Uma expoente parcela encontrou, na performance, essa potencialidade; outros, no entanto, como no caso de Philadelpho Menezes, visualizaram essa potencialidade expandida e transgressora na poética dos meios digitais e na poesia intermídia — que ele denominou de *interpoesia*.

O projeto Interpoesia surgiu, de acordo com declaração de Wilton Azevedo (2009), em 1997, do encontro entre ele e Philadelpho Menezes, em um evento de arte e tecnologia:

Naquela noite, no Instituto Cultural Itaú, eu reencontrei, depois de mais de dois anos, Philadelpho Menezes. Ele estava em uma sala cheia de fones de ouvido, em que o público podia acessar as poesias sonoras produzidas no mundo inteiro, as quais ele havia reunido com o rigor de sua curadoria, que era sua marca. Nesta ocasião, falei sobre as experiências que estava realizando em meu estúdio com softwares de autoria e sobre o potencial visível que havia nestes experimentos para realizar um novo formato do fazer poético. Na semana seguinte, Philadelpho veio ao meu estúdio e mostrei-lhe então o que eu estava fazendo com imagens, sons e textos em um software de autoria. Todo aquele movimento disponível em apenas uma mídia o encantou, entusiasmando-o para fazer um trabalho em parceria (Azevedo, 2009, p. 4).

A síntese interpoética proposta se fundamenta em dois pilares: o da interatividade e o da poesia intersignos. A fusão desses dois sentidos em um só poema deu ensejo aos trabalhos de interpoesia, sintetizando a ideia de uma poesia feita da fusão de signos verbais e não verbais. “Assim, se apresenta como uma forma específica de organização dos signos dentro de um poema (fusão formal + montagem semântica), não mais sobre a linguagem, e sim com a linguagem” (Azevedo, 2009, p. 129).

A mesma conduta de procedimentos que nortearam a produção de poesia visual de Philadelpho é experimentada com a poesia sonora, que tratou de transportar essas concepções para o campo dos sons, e realizar poemas em que os sons tinham o papel das imagens no poema visual intersignos, a saber: produzir fusões formais que gerassem não só efeitos acústicos, mas sobretudo significados conceituais.

A novas estruturas de hipermídia, dentro dos ambientes digitais, permitiu outros agenciamentos, alterando a relação entre imagem, som e palavras.

[O] interpoema estabelece então um primado da “sugestão” contra a “explicitação” que caracteriza a arte tecnológica em geral. De outra parte, a fusão dos gêneros é natural na interpoesia: poesia visual, poesia sonora, texto teórico, informação enciclopédica, ficção, mentira, jogo, tudo se funde nos caminhos do interpoema, inclusive a possibilidade de novamente trafegar por (e dialogar com) suportes não tecnológicos. As questões ainda se abrem para a perspectiva de incorporação de formas narrativas, numa produção de trabalhos que poderiam se chamar “interprosa” e que deverão se realizar na sequência desse trabalho interpoético (Azevedo, 2009, p. 131).

A partir dessas novas tecnologias, as experimentações poéticas tomam diversos rumos, e a interatividade passa a integrar a escritura do poema. O que importa, então, no uso dessas tecnologias, é a relação interativa entre linguagens. Essas migrações de suporte e os avanços obtidos constituem diferentes entradas e abordagens para o poema, alterando a relação com o leitor — que torna-se, agora, um coprodutor.

O trabalho da experimentação expandida da interpoesia tem o intento de criar poemas com os programas de hipermídia, em ambientes tecnológicos, nos quais sons, imagens e palavras se fundem, num processo intersígnico.

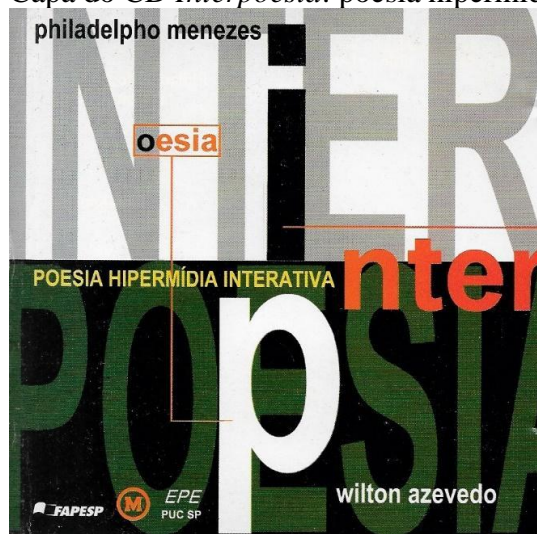
Ressalta-se, contudo, diante da profusão de novas tecnologias, a necessidade de evitar o discurso equivocado de alguns poetas experimentais, que supõem que o simples uso de tecnologias, por si só, já produza novas linguagens e combinações entre os códigos. O uso das tecnologias digitais, da computação gráfica e da holografia abrem novas possibilidades de expansão da poesia intermídia. Na interpoesia, as linguagens verbal, visual e sonora operam na fronteira da representação, propondo contágios intersígnicos, no contexto desta escritura expandida.

É lógico que esse processo de expansão — *escrita expandida* — não se dá apenas pela propagação do conhecimento dessa tecnologia, difusão de uma cultura digital, mas pelo uso desta, como manifestação do fazer hipermidiático, levado adiante pelos artistas, poetas, filósofos, educadores, e muitos outros que encontraram nesses softwares de autoria, uma nova forma de se fazer, compreender, experimentar. Hoje, a forma de difusão endêmica, é dada de maneira somente não presencial — *tumbleweed* — mas migrado de uma entidade para outra, podendo intervir no significado do outro (Azevedo, 2009, p. 14).

A interpoesia propõe o manejo dessas novas estruturas oferecidas pela hipermídia, interferindo, modificando e transformando as relações entre imagem, palavra e som. Outras formas de leitura e de interatividade, dessa forma, são possibilitadas pelos ambientes digitais.

Frutos deste trabalho de experimentação da poesia em campo expandido são a “Mostra de Poesia Intersigno” e o CD *Interpoesia* — poesia hipermídia interativa (2000), feito em parceria com o designer gráfico, ilustrador, desenhista e programador visual Wilton Azevedo.

Figura 14 - Capa do CD *Interpoesia: poesia hipermídia interativa*



Fonte: Menezes; Azeredo, 1998.

2 CORPORALIDADE DA VOZ E DA PERFORMANCE NA POESIA SONORA

“A poesia sonora é antes de tudo um gesto para abrir os ouvidos” (Henri Chopin).

O encanto da voz como sons fonéticos e orais é tão primitivo, que sua origem se perde na própria história. Nos rituais para invocar os deuses, na voz do xamã que é o porta-voz do deus ou nas palavras encantatórias pronunciadas e corporificadas, mimetizando as forças divinas e da natureza, o reino da oralidade sempre exerceu um fascínio inexaurível, como afirma Minarelli, no *História da Poesia Sonora no século XX*. A natureza é a manifestação tautológica de um deus, e todo deus tem voz. Toda a manifestação é locutora de algo. Tais enunciações comportam um caráter mágico, um encantamento do mundo e das coisas.

A forma e o conteúdo dessas manifestações são conjurados pela necessidade desses povos de se integrarem à Natureza e personificarem seus poderes a partir de sua voz. O Sol, a Lua, o Rio, o Vento, o Trovão, o Trigo, o Milho ou a Mandioca passam a ter corpo e voz. A etnologia, a antropologia e o folclore oferecem materiais abundantes e variados sobre tais manifestações.

Os ritos de encantamento da caça dos povos nômades, as danças de fertilidade e da colheita dos lavradores, os ritos de iniciação, o totemismo, o xamanismo, os rituais alegórico-mágicos são experiências sonoras etnopoéticas e miméticas e constituem-se de uma lírica onomatopaica conjugada a gestos corporais, gritos, urros, variações silábicas e ativando poderes anímicos, mágicos e estados de epifania. “A finalidade dessa magia não é assegurar uma experiência estética, mas sim a de provocar uma circunstância na qual o elemento estético possa mimetizar algo, desempenhar um papel, sem assumir o valor de componente principal na performance axial do evento mágico” (Menezes, 1992, p. 105).

Podemos observar, nas experimentações da poesia sonora, como retomam esses elementos onomatopaicos como expressão de uma forma linguística abstrata das forças naturais, como vento, chuva, palavra dos pássaros, das flores e das plantas — mas diferindo, fundamentalmente, quanto à função. Para os poetas sonoros da fonética experimental, não era o som o ponto de interesse, e sim o ruído.

No artigo “Points Toward a Taxonomy of Sound Poetry”, Dick Higgins, analisando a relação da poesia sonora com o passado, comenta:

Três tipos básicos de poesia sonora relativa ao passado vêm à mente imediatamente: variedades folclóricas, tipos onomatopoéticos ou miméticos e poéticas nonsense. As raízes folclóricas da poesia sonora podem ser vistas nas letras de certas canções folclóricas, como as Canções de Cavalo dos Navajos ou nos materiais mongóis coletados pela expedição Sven Hedin. (Higgins, 1980, n.p.).

No início do século XX, a voz passa a se destacar como ato performativo. Os experimentos sonoros que surgem nas chamadas vanguardas, tais como o uso de recursos verbais de várias línguas, os poemas simultâneos produzidos pelos dadaístas no Cabaret Voltaire, a busca por uma língua do som, uma língua interna a partir dos fonemas, não apenas mudaram a forma de ver e perceber a arte, mas abalaram suas estruturas, desestabilizando os modos hegemônicos com os quais a linguagem e a poesia se organizavam.

Da negação da oralidade que se contrapõe à hegemonia da escrita até a declamação recitatória, surge o teor de uma vocalidade instável, não domada pela linguagem comunicativa e letrada, de modo a libertar a expressividade da voz. Pode-se dizer que é uma exploração da voz, como um elemento puro e primordial em torno do qual o poema sonoro se constrói.

Segundo o poeta Enzo Minarelli:

Na poesia sonora, a voz impõe sua primazia sobre a escrita, desconsiderando o uso do suporte tecnológico. A voz, entre outras linguagens da performance, *prima inter pares*, assenta-se no centro da operação, trata-se do eixo em torno do qual tudo gira e tudo encontra a sua razão de ser: motor basilar do qual tudo depende (Minarelli, 2010, p. 13).

Como protagonista, a voz se projeta forçando o limite da palavra, escavando sobre a palavra, privando-a de seu estatuto primário, a representação e o sentido. Em busca dessa revitalização sonora da palavra, o experimentalismo da poesia fonética instaurou todo um campo de experimentação do aparelho fonador, dando lugar ao som como matéria-prima da palavra no poema; no qual o elemento sintático se desfaz, fazendo emergir o poder inexaurível de ruído fonético. Como exemplos dessas manifestações, encontramos: a onomalíngua de Fortunato Depero e o seu rumor da linguagem pelo uso inesperado de onomatopeias; ou os ruídos da língua de Luigi Russolo, o *zaum* ou a língua transmental de Alexei Krutchenik, e Vélín Khlebnikov, as experiências optofonéticas de Raoul Hausmann chegando até os *Mesósticos*, de John Cage, e as possibilidades da utilização das letras como partitura visual da performance fonética (Menezes, 1992).

Nada é mais poderoso, na linguagem humana, que a voz; e, no entanto, nos escapa à definição totalizante. A voz é a presença do espírito, é arquétipo, força vital, veículo anímico das emoções, silêncio que mora no corpo, respiração e sentido rítmico, é ontológica, dialética, social, natural, artificial, sopro regenerador, fluxo fonético, voz régia, voz superior, voz singular (Minarelli, 2010). Voz é o nada que é tudo. Mas, afinal, dentro de toda sua amplitude, podemos delinear sua singularidade?

2.1 A singularidade da voz

A voz ocupa um espaço determinante no campo da poesia sonora, sendo, paradoxalmente, o ponto de partida e a fronteira da criação. Um dos seus esforços está em recuperar as energias incorporadas da voz, uma voz primordial e original. Segundo Schaeffer (1966, p. 490), “[a] voz é o único instrumento comum a todas as civilizações”.

A voz pode ser descrita, a partir de sua estrutura fisiológica, como a vibração das cordas vocais produzidas na laringe ou nas ressonâncias do aparelho fonador... moldada e alterada, em volume, pela língua (ou, ainda, pelos sons produzidos na cavidade da boca e da garganta), ou em frequência vibratória, pela extensão de timbres, tempos, silêncios, pela articulação e organização das vogais (ou, ainda, pela produção de modos tonais)? Isso já é uma voz? Ou torna-se voz somente quando ecoa no ouvinte e, aí sim, é construída como *voz*? Quando escutamos a voz, o fazemos seletivamente: medimos, acrescentamos e adulteramos o que estamos ouvindo. Caso contrário, seria impossível entender ou traduzir o que estamos ouvindo. Outrossim, trazemos, para este processo, da fala e da escuta, o corpo, a linguagem e os suportes. De tal sorte, a voz, quando enunciada, estabelece uma rede de relações com o corpo do intérprete, do ouvinte e do meio (ou suporte) em que opera, além do espaço onde se projeta.

Nas palavras de Paul Zumthor:

Subitamente eu tinha entendido: tinha sentido uma presença, sentido que um artista, ali, ao pé do ouvido, estava a ponto de “colocar-se diante do mundo para fazê-lo vibrar”, como escreve Henri Chopin. Ora, o som que isca essa vibração é o da voz humana — seja desvinculada dos liames da linguagem, seja das convenções do canto (Menezes, 1992, p. 138).

A voz articula, em torno de si, um campo expressivo de comunicação, sociabilidade e vínculos. Instaura a presença de um corpo e ecoa para além dele, em direção ao outro. Estabelece a marca da expressão de um sujeito e guarda, em si, uma dualidade não excludente (como presença e escuta, luz e sombra, som e silêncio). Por um lado, se estabelece como o lugar gerador da fala, do discurso oral e, por outro, se apresenta como o lugar do deleite, do puro prazer: “a voz se diz enquanto diz; em si; ela é pura exigência. Seu uso oferece um prazer, alegria de emanção que, sem cessar, a voz aspira a reatualizar no fluxo linguístico que ela manifesta e que, por sua vez, a parasita” (Zumthor, 1997, p. 13).

O ambiente contribui para a modulação da voz. O ruído exerce uma significativa influência sobre a voz. Regulamos a altura e o volume, timbre, entonação. Se vivemos à beira-mar, nossa voz tem uma forma de expressão; se estamos nas montanhas ou no centro de uma grande cidade, nossa voz se adapta a esses ruídos.

Ressalta-se, ainda, o aspecto da singularidade da voz: cada voz é única, singular, capaz de desvelar o ser também único que a emite. Podemos distinguir, numa conversa, quem está falando, sem o recurso da visão — apenas através da voz. Em uma família de muitos filhos, saber qual está lhe chamando, sem o ver. Diferenciar, enquanto ouvimos um programa de rádio, qual é o locutor ou locutora. Esta diferenciação só é possível pela singularidade da voz. Adjetivamos uma pessoa pela sua voz: “esta pessoa tem personalidade na voz, tem firmeza na voz, tem um colorido na voz” ou “é uma voz fria”. Ou podemos atribuir emoções: “uma voz sensual, uma voz aterrorizante, uma voz que passa confiança”. Aqui não estamos falando dos conteúdos enunciados, e sim da especificidade da voz. Mais do que comunicar, a voz revela, precisamente, a unicidade vital e perceptível de quem a emite.

A unicidade da voz, como assinala Adriana Cavarero, em sua obra *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal* (2011, p. 19),

[é] o equivalente daquilo que a pessoa única possui de escondido e mais verdadeiro. Não se trata, porém, de um tesouro inatingível, de uma essência inefável e, muito menos, de uma espécie de núcleo secreto do eu, mas sim de uma vitalidade profunda do ser único, que goza da sua autorrevelação por meio da emissão da voz.

É interessante notar que a crítica que Cavarero faz contrapõe-se à tradição metafísica platônica, mais interessada sobre o que é dito — e não sobre quem o diz. A ideia universalizante e abstrata, encontrada na filosofia de Platão, a fim de garantir a supremacia do logos fundado na clareza do conceito, tratou, com desconfiança, a sonoridade, a singularidade e a unicidade da voz.

Para a filósofa, o âmbito da voz seria constitutivamente mais amplo do que o da palavra, na medida em que o excederia. Ou seja, Cavarero percebe que há algo, na voz, que escapa à ordem da língua, o que foi denominado “unicidade”. Deve-se notar que, mesmo soando (principalmente, na voz) o que ainda não é palavra, continuaria a ressoar na palavra à qual a voz humana é constitutivamente destinada. De acordo com essa visão, o sentido transitaria da esfera acústica à palavra; comunicar-se-iam, acima de tudo, além de conteúdos específicos comunicados pelas palavras, a potência acústica, empírica e material das vozes singulares.

Nesta mesma direção, Minarelli (2010, p. 14) assinala que a supremacia da voz está desvinculada do meio empregado. “O primeiro meio é a boca, fenda em intermitente abertura, comandada pelas forças cerebrais, pelas forças da alma, que deixa escapar suas nuvens de fumaça branca, intangível, inapreensível, somente audível”.

Atente-se, também, para o aspecto da voz como espaço da comunicação com o outro, lugar de alteridade do sujeito na enunciação da palavra, na sua vocalização. Ao afirmar que a

voz comporta valores de sociabilidade (pulsões psíquicas, energias fisiológicas, modulações de existência pessoal), Paul Zumthor chama a atenção para a forma como a voz media o modo como o homem se situa no mundo — e em relação ao outro: “A voz emana de um corpo, não somente no sentido psicológico do termo, mas igualmente no sentido em que falamos de corpo social” (Zumthor, 2005, p. 117). A voz no poema sonoro não se reduz à fala, mas ressoa como fluxo fônico no jogo de amplificações, decomposições, dissoluções e reaparições.

2.2 Da oralidade à vocalidade

O termo “narrativa oral”, muitas vezes, é utilizado para identificar os conteúdos que são trazidos pela voz de poetas, contadores de histórias e griôs. Refere-se a conteúdos, dentro do campo do folclore, transmitidos de boca em boca, sem uma identificação de origem e autoria; distante, de certo modo, da escrita.

Ao longo das últimas décadas, tem havido um esforço enorme de recuperação da oralidade na história da literatura, reivindicando a importância da linguagem oral. Zumthor, em *Introdução à Poesia Oral* (1997), faz uma investigação das mais completas sobre a voz na poesia oral. O autor elenca os estudos de etnólogos e folcloristas sobre a poesia popular, a canção e o papel que a escrita e as mídias exercem sobre a vocalidade. Segundo Zumthor (1997, pp. 30-31), no estudo da poesia oral, haveria um jogo de aproximação e abordagem do outro, de transmissão e recepção. “A palavra oral tornaria clara a condição dos sujeitos, conferiria o estado de autoridade e de direito ao falante, razão pela qual o testemunho judicial, a absolvição e a condenação são pronunciadas de viva voz”. Essa última concepção, na verdade, não está muito distante do que Marcuschi pensa sobre a oralidade como uma prática social comunicativa que se apresenta sob variadas formas ou gêneros textuais, desde os mais informais até os mais formais, em variados contextos de uso (Marcuschi, 2010).

Dessa forma, a oralidade pode ser compreendida como necessidade de sobrevivência e marca de uma presença no mundo, ou seja, a oralidade se apresenta como sistema heterogêneo de normas e condutas, de representações no contexto de uma comunidade.

Ao tratar dessas enunciações orais, o estudioso Walter Ong (2002) propõe o termo *texto* como o mais adequado para se referir a tais conteúdos. Conforme afirma o autor, na raiz da palavra texto, encontra-se “tecer”, que traz um sentido mais compatível com a ação do narrador, ao enunciar histórias que se originam no universo da oralidade. Acrescente-se, aqui, a ligação de “tecer” com a ação de recitar, do rapsodo — *rhapsodein* —, que, em grego, quer dizer “alinhar rapsódias” ou “costurar canções”.

No ensaio “Comunicação oral e poética da voz” (1992), Philadelpho Menezes, analisando o percurso e a recuperação da experiência oral, observa:

As formas de comunicação oral e os modos de transmissão de conhecimento não-escritos romperiam com a compartimentação da vida do homem letrado e, religando os seus níveis sensoriais, apontaria para uma re-totalização do ser humano contemporâneo em busca de uma integralidade perdida durante a evolução civilizatória. Isto porque, enquanto a cultura letrada exigiria tão-somente a atenção do olhar, uma cultura oral, revivida nos meios de comunicação, pediria uma participação integral de todos os órgãos sensoriais, exigindo enfim uma atividade do próprio corpo como meio de comunicação (Menezes, 1991, p. 80).

Destaque-se, ainda, o fato de a oralidade pôr, em ação, todo um processo comunicacional que envolve o corpo do intérprete, de modo que a voz opera como uma extensão do organismo de onde brota. Assim, a comunicação oral (e, por derivação, a poesia oral) seria uma poética corpórea, na qual vêm, embutidos, o carnal, o material, o presente, contrariando um uso poético da linguagem no qual dominam as forças do simbólico, das abstrações e da expectativa de futuro (Menezes, 1992, p. 81).

Seguindo a acepção que Zumthor adota, na distinção entre oralidade e vocalidade, diríamos que a poesia oral enfatiza o discurso falado, a semântica das palavras; já, a poesia sonora, tem como foco a voz humana na sua carnadura concreta, como puro som-não-som, na sua singularidade de timbre, altura, modulação e intensidade, desprovida da semântica que a palavra carrega. É interessante observar e considerar, nesta relação dinâmica, a presença do corpo, de modo a projetar-se como linguagem sonora. Não há linguagem sem corpo (Fontana, 1992). A poesia sonora desloca o falar através da voz, para *fazer falar a voz*, em sua potência.

No livro *Performance, recepção, leitura*, Zumthor vislumbra a ideia de atravessamento da voz em relação ao corpo. “A voz atravessa o limite do corpo sem rompê-lo. Nesse sentido, a voz desaloja o homem do seu corpo” (Zumthor, 2014, p. 81). Isso significa que a voz extravasa os limites do corpo do sujeito emissor e passa a habitar a linguagem, a ser sujeito, e não apenas meio e instrumento de elocução de um discurso oral.

O desejo da voz viva, do qual fala Zumthor, habita toda a poesia sonora. A voz comunicaria, então, em cada poema, a sua própria materialidade, segundo ele, chegando a afirmar que “desde as origens mais remotas, a poesia aspira, como a um fim ideal, libertar-se dos vínculos semânticos, sair da linguagem, ir ao encontro de uma totalidade, na qual seja abolido tudo aquilo que não é simples presença” (Zumthor, apud Menezes, 2001, p. 257).

Seguindo esse pensamento, a poesia sonora esculpe essa vocalidade, trabalhando com a linguagem como som, tecendo uma práxis vocal experimental com a própria matéria linguística na qual o significado se forma. Surge, assim, o poema sonoro, do cruzamento dessas

potencialidades sonoras, cuja base é constituída pela imensa gama de qualidades que a voz é capaz de produzir, entre as quais estão: som e sentido, significado sonoro, significado-semântico, significado-musical, transposição de formas, formatos e códigos entre artes e, por fim, de resignificação.

O poeta Enzo Minarelli, falando sobre o papel da voz na experimentação da poesia sonora, menciona o desafio que é experimentar a voz na sua dupla função: oral e vocal. E denomina essa fusão de *vocoralidade*:

Assim se resume toda a investigação em torno da Poesia Sonora. Se trata de um dialogismo que provoca outros, como significante significado; traduzindo, a oralidade encabeça a cadeia morfossintática enquanto a vocalidade reflete o “rumorismo” fonético. [...] Uma palavra vocoral é capaz de liberar aquela energia “polivalente” que se reprime na hora de escrever (Minarelli, 2004, pp. 278-279).

O som passa a valer por si, passa a ser pensado como núcleo singular, autossuficiente; sem ser, a priori, aprisionado dentro de estruturas discursivas preexistentes. “Significa, antes de tudo, não reconhecer a velha codificação, colocá-la no esquecimento e agir ex-novo, tratando o som em si, e o rumor em si, o rumor como rumor” (Minarelli, apud Menezes, 2001, p. 260).

É por meio da atenção sobre a composição, com a finalidade de explorar todas as potencialidades expressivas da sonoridade, da vocalidade e das particularidades de cada novo signo que os poetas sonoros vão experimentar e performar seus poemas.

2.3 A performance na poesia sonora

Performance é, antes de tudo, expressão cênica⁵, ou seja, pressupõe atuação. Algo que se faz *em* e *na* presença do outro. Seguindo Renato Cohen, podemos entender a performance como uma função do espaço e do tempo; algo precisa estar acontecendo naquele instante, naquele local. Representa uma relação ternária (atuantes, texto, público), formulada como constitutiva do ato performativo, cujas características dão especificidade à sua linguagem (Cohen, 2002).

Performance é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é, simultaneamente, aqui e agora, percebida e transmitida. Nas palavras de Zumthor (2014, p. 67):

⁵ Renato Cohen, em *Performance como linguagem* (2002), apropria-se de uma definição de Jacó Guinsburg, que diz ser a expressão cênica caracterizada por uma tríade básica: atuante, texto e público. Atuante não precisa necessariamente ser um humano (ator); texto precisa ser entendido no sentido semiótico; público pode ser pensado na perspectiva estética, como espectador, ou na forma ritual, no qual pode ser participante, testemunha, assistente (Cohen, 2002, pp. 28-29).

A performance é ato de presença no mundo e em si mesma. Nela o mundo está presente. Assim, não se pode falar de performance de maneira perfeitamente unívoca e há lugar aí para definir em diferentes graus, ou modalidades: a performance propriamente dita, gravada pelo etnólogo num contexto de pura oralidade; depois, uma série de realizações mais ou menos claras, que se afastam gradualmente desse primeiro modelo.

Assim é também que Fernando Aguiar, no ensaio de 1992 “Poesia: ou a intervenção viva”, contido em *Poesia sonora –Poéticas experimentais da voz no sec. XX*, citando Décio Pignatari, considera a performance ou o happening como *arte de ação*. Atente-se para o fato de que tais definições da performance conjugam vários elementos, como: espaço, tempo, ritmo, corpo, luz, som, objetos, suportes tecnológicos e acústicos. Pode, ainda, integrar outros procedimentos de composição como: colagem, cortes, sobreposições, supressão, ampliação de volumes, velocidades, ruídos. As performances podem criar convenções (palco/plateia, ator/espectador) ou podem quebrar com elas, a exemplo do teatro invisível de Augusto Boal⁶. Outrossim, proporciona e também reivindica uma leitura simultânea de todos os aspectos que a compõem, no momento em que acontece (Aguiar, 1992).

Como um ato comunicacional, assume um caráter de integração e de sincronidade entre performer (com associações de elementos corporais, vocais e suportes/mídias) e o público. Enzo Minarelli (2010, p.15) aponta que:

Uma boa performance é o fruto de um trabalho simbiótico entre o público e performer, é uma resposta a um diálogo consentido. Uma inter-relação dialogada. Lá onde a voz do poeta escorre sem percalços como um fluxo de ar sobre a face do espectador, o corpo do performer e do público entram em hiperatividade, de modo a alcançarem de comum acordo o clímax de uma recíproca percepção acústica e visual.

É assim que Frederico Fernandes também considera, no ensaio “Voz, Futuro da Arte” (2014):

Todo o ato de comunicação é espacial, envolve lugar, objetos, códigos, canais e pessoas. A poesia oral, pelo contato direto com seu receptor e pela recorrência direta à voz, é uma expressão cujo evento comunicacional, por meio do qual se origina, assume demasiada importância na sua urdidura e manifestação. Por “*evento comunicacional*” entende-se o mesmo que *performance*. A performance é, acima de tudo, a pura manifestação sincrônica da poesia oral. Ela se encontra no campo da virtualidade, próxima a se manifestar, compreende transformações e associações, ordenamento e caos, corpo e voz, continuidade e inacabamento (Fernandes, 2014, p. 2; destaque nosso).

⁶ O teatro invisível acontece no espaço público em frente de espectadores que não sabem que são espectadores. O nome do teatrólogo brasileiro Augusto Boal (1931–2009), fundador do Teatro do Oprimido, está ligado com este dispositivo subversivo de intervenção política.

Como um evento na ordem do efêmero, do *aqui agora*, o ponto central de todas as definições de performance é a necessidade da presença. É a *presentificação* do ato que estabelece o estatuto da performance. O ato performativo do poeta, com todos os seus gestos e sua expressividade sonora e rítmica irradia uma sensorialidade, ao poema, tornando-o tátil. Essa faceta tátil é observada por Aguiar, para quem a tridimensionalidade da poesia é dada pela multiplicidade de objetos — e pela presença, em movimento, do operador poético (Aguiar, 1992).

Ao performar, o poeta se coloca, no poema, como um agente detonador, criando uma tensão corporal entre o eu e o som, amplificando os limites da subjetividade. Uma performance de poesia sonora adquire um caráter de acontecimento singular, efêmero e não reproduzível.

O corpo do poema se reinventa no corpo do poeta.

Nas performances apresentadas ao vivo, em recitais, saraus, festivais, o poema torna-se o centro da ação, cria-se uma faceta tátil e tridimensional expressa na manipulação dos elementos que compõem a performance: o balanço rítmico e sonoro, a gestualidade do corpo, a luz e o som [...] (Aguiar, 1992, p.147).

Sobre a presença da materialidade da sonoridade vocal, Philadelpho Menezes aponta exemplos de como alguns poetas sonoros trabalham suas performances. É o caso de Giovanni Fontana, um dos expoentes da poesia sonora italiana da atualidade, que situa seu trabalho com a voz como “registro fônico de um gesto de escritura”, no qual “o corpo dança os mistérios da própria loucura” (Menezes, 1991, p. 87). Ou, ainda, Pierre Garnier, colocando a nova oralidade contra a estrutura sujeito-verbo-predicado das línguas ocidentais, a partir de uma linguagem da respiração, que almeja reinventar “um outro corpo, um outro espírito, uma outra língua, um outro pensamento” (Menezes, 2001, pp. 258-259).

Neste viés de compreensão do corpo como processo, podemos considerar o conceito de corporeidade, segundo a pesquisadora Cristine Greiner (2005, p. 22):

corporeidade seria como uma rede de anticorpos para romper com a noção de corpo monolítico. [...] A diferença entre discutir “o corpo”, ou “as suas corporeidades”, é a tentativa evidente de estudar “diferentes estados” de um corpo vivo, em ação no mundo.

Nesta mesma direção, Paul Zumthor, no ensaio “Uma poesia do espaço”, aborda o conceito do *corpo total*, a partir do qual a voz se eleva e emana — *corpus et spiritus* —, por meio da respiração resultante do grito primordial e destinada a esgotar-se no último suspiro, como um gesto corporal dos mais simples e radicais: o de viver. “O corpo não é somente um agregado de membros que gesticulam sob nossos olhos: é, mais profundamente, a intensidade do gesto interior, repentinamente manifestado na plenitude da voz” (Zumthor, 1992, pp. 141-142).

Desse modo, a noção de corporeidade não seria apenas esse agregado de membros gesticulando diante de nossos olhos, mas também possuiria um sentido duplo, designando, ao mesmo tempo, a intensidade do gesto interior, subitamente manifestado na plenitude da voz, e uma forma de existir no tempo e no espaço. Um corpo sintonizado aos modos de Antonin Artaud, um corpo avesso à representação e liberto do automatismo.

O traço comum de todos os poetas sonoros, qualquer que seja a concepção que tenham, de sua prática e de suas exigências, é o de “colocar a voz” em primeiro lugar. E isso é mais do que adotar um estilo (ou rejeitá-lo). Trata-se, na verdade, de “fazer a voz falar” em si mesma, como um corpo dotado de qualidades incomparáveis e singulares:

o que no corpo humano representa a realidade deste sopro, desta respiração, não é respiração pulmonar, mas um tipo de fome vital mutante, opaca, que percorre os nervos e luta com os princípios inteligentes da mente. Trata-se, portanto, de uma rede móvel e instável de forças e não de formas (Greiner, 2005, p. 25).

A voz, na performance sonora, não só preenche o espaço, mas o habita, veste-o, obriga-o a dizer a si mesmo, em sua própria linguagem de espaço. No limite, a própria noção de autor desaparece: a ênfase se desloca para a própria performance, em sua singularidade, sua individualidade acústico-visual, o que faz com que o receptor se desloque para a condição de coprodutor de uma obra viva. Estabelece-se, desde logo, um estatuto de cumplicidade, retirando o espectador de sua condição passiva e contemplativa, para convocá-lo à ação, no espaço da performance.

Ainda à guisa de exemplos dos elementos apontados, podemos citar as performances do poeta Ricardo Aleixo⁷, nas quais entram, em jogo, o tecido expressivo do corpo, o som, palavras, melodias, ruídos e grafismos, revelados como energia vital. Na performance *Fruto estranho*, apresentada na Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP 2017)⁸, o poeta expande a palavra e a letra, em favor de uma hiperexpressão focada na respiração, na dança e na musicalidade do texto. O artista expira e inspira em um microfone, até um ponto de abrasividade tátil. A única respiração revela o corpo individual, movendo-se para dentro e para fora de si mesmo — um recipiente ofegante, cheio de energias animadas, que também exhibe uma questão poética primária: a da respiração presente em cada expressão.

⁷ Ricardo Aleixo é poeta, músico, artista multimídia, performer, produtor cultural. Sua obra poética é influenciada pela poesia concreta, experimentando a palavra em suas dimensões de sonoridade e visualidade. Seus poemas frequentemente transitam por várias linguagens, como a música, a dança, o teatro e a arte digital.

⁸ Flip 2017 - Fruto estranho: Ricardo Aleixo (29 jul. 2017). Disponível em: <https://youtu.be/We5PnoIFhv4?si=hsqtiROdTYRfJPvO>. Acesso em: 9 maio 2024.

Enzo Minarelli, relata a experiência de acompanhar algumas performances realizadas por Philadelpho Menezes,

[...]eu sempre gostei de sua atuação na qual ele lia trechos literários de clássicos omitindo, às vezes, uma vogal. Isto costumava ter um efeito hilário entre a plateia, e a hilaridade aumentava assim que ele começava a mastigar amendoim, continuando a ler e a mastigar ruidosamente, parando, por um momento, para beber um pouco de Coca-Cola, e, então, lendo mais, mastigando palavras, picando sílabas, reprimindo fonemas – tendo como objetivo distorções orais e fônicas, alterando significados. Arranhões inteligentes no classicismo literário: um sinal, mais uma vez, de pura e simples experimentação. (Minarelli, *apud* Azevedo, 2009, p.135)

Neste sentido, a performatividade confere, ao texto, uma explosão de sentidos, uma expansão do território da significação, como um jogo lúdico que perturba o sujeito para mostrar os arroubos do poético.

A poesia sonora revela, também, uma teatralidade/expressão cênica, ao reivindicar o corpo como realidade primeira e última. O corpo já não é somente o emissor de palavras declamatórias, mas pulsa, respira e soa. A voz, na poesia sonora, não só preenche o espaço, mas o habita, incorporando-o na própria linguagem da performance. Na performance ao vivo, por mais que estejamos diante de uma convenção representacional, estamos diante do corpo do poeta-intérprete, vendo seus movimentos, sua pulsação, seu suor, ouvindo a respiração, sentindo sua energia. Sem considerarmos, ainda, a possibilidade do acidente, do erro (o esquecimento de uma fala, a troca do lugar de uma palavra, os ruídos do ambiente ou do público), situações que ampliam os “índices de vida” da performance, se comparada à execução do poema gravado.

A instância do aqui-agora acolhe o risco, conferindo, à performance, um aspecto de ritual, no qual interessa mais o processo, a interação, e menos o resultado estético final. Ao transitar pelo caminho do risco, do experimental, a performance poética encontra familiaridade com as ideias do teatro da crueldade, de Artaud, procurando despertar o público para outras realidades. Conforme Artaud:

No teatro autêntico uma peça perturba o repouso dos sentidos, liberta o inconsciente recalçado, estimula uma espécie de revolta virtual e impõe à coletividade reunida uma atitude simultaneamente difícil e heroica. Tal como a peste, o teatro é um terrível apelo às forças que impelem o espírito, pelo exemplo, para a fonte originária dos conflitos (Artaud, *apud* Cohen, 2002, p. 132).

Segundo Artaud, ao abandonar as convenções ocidentais da palavra, a voz faz encantações das palavras. Ela impele a voz:

Utiliza vibrações e qualidades da voz. Faz ritmos baterem loucamente, alucinados. Martela sons. Visa exaltar, exacerbar, encantar, deter a sensibilidade. Destaca o sentido de um novo lirismo do gesto, que, por sua precipitação ou sua amplitude no ar, acaba por superar o lirismo das palavras (Artaud, 1999, p. 103).

Essa linguagem, assinala Artaud, consiste em todos os elementos que ocupam a cena, de tudo aquilo que pode se manifestar e exprimir materialmente numa cena. Nesse sentido, é necessária a exploração de toda a plenitude e materialização física da voz, tendo, como princípio, as vibrações, as modulações, as evoluções e os diferentes registros vocais. Assim, as palavras devem assumir, nas interpretações, diferentes significados, com base na sonoridade e no ritmo da vocalização:

aquilo que se pode extrair da palavra são suas possibilidades de expansão no espaço, de ação dissociadora e vibratória sobre a sensibilidade. É aqui que intervêm as entonações, a pronúncia particular de uma palavra. É aqui que intervém, fora da linguagem auditiva dos sons, a linguagem visual dos objetos, movimentos, atitudes, gestos, mas com a condição que se prolonguem seu sentido, sua fisionomia, sua reunião até chegar aos signos, fazendo destes signos uma espécie de alfabeto (Artaud, 1999, pp. 101-102).

Nessa proposta de materialização dos elementos sonoros, Artaud considera acrescentar, à linguagem falada, outra linguagem, tornando-a mágica, recuperando das palavras sua misteriosa potência, por tantas vezes esquecida (Artaud, 1999).

O poema sonoro articula um campo “energético”, projetando o texto por todo o ambiente, fazendo com que o poema habite a cena. O corpo do poeta, como observa Minarelli, assimila a performance, modula-se, com os ritmos da voz, tornando-se, ele próprio, a voz. Conjuga o esforço físico com o jogo de respiração. “O poeta liberta o fantasma-xamã de seu corpo. Encantador incansável, o corpo volve-se como um dervixe e gira magicamente como um pião por meio da voz” (Minarelli, 2010, p. 66).

Dick Higgins, no ensaio “O golem do texto” (presente na coletânea do livro *Poesie Sonore*, de Vicent Barras e Nicholas Zurbrugg), analisando esta ideia de “possessão” ou “encantamento-mágico”, refere-se às performances do poeta Henri Chopin: quando eram executadas ao vivo, o autor usava uma voz com muitos ruídos de microfone e, geralmente, combinava, pelo menos, duas faixas de sons gravados. Na maioria das vezes, esses sons eram manipulados eletronicamente e transmitidos em volume muito alto, nos quais o poeta intervinha diretamente com a sua voz e o microfone. Para ajudar o público a se concentrar, ele se apresentava em uma semiescuridão, colocando-se sob a luz de um projetor. Apesar de seu pequeno tamanho, Henri Chopin exalava tal intensidade que parecia crescer cada vez mais, a

ponto de se tornar um verdadeiro gigante, evocando toda a profundidade de sua performance (Higgins, 1992, p. 25).

Outra questão que se impõe diz respeito à noção de autoria nas performances sonoras. Em grande parte, os poemas sonoros são apresentados por seus próprios autores. Desde a tradição dadaísta, os próprios poetas apresentavam os poemas: Hugo Ball e seus poemas sobre tosse, por exemplo. “O poeta sonoro sente prazer ao estar em cena” (Minarelli, 2001, p. 63). Ele memoriza seu texto, trabalha nuances precisas de ritmo e movimentação do corpo, de modo a integrar-se com o significado do poema. Um gesto acentua uma palavra; uma movimentação potencializa o ritmo. De fato, a apresentação de um poema sonoro leva em conta muitos novos elementos e, dentre eles, a teatralidade como traço performático é inegável.

2.4 Experimentação e aparatos técnicos como territórios da poesia sonora

A poesia sonora transita por uma linha tênue, equilibrando-se ou oscilando entre dois polos de criação: a recuperação de uma voz primordial e original, a partir da vocalidade, e, de outro lado, a apropriação dos meios eletrônico-acústicos. Esta última dimensão oferece uma visão sobre o entrelaçamento de indivíduos e máquinas eletrônicas, revelando as tensões e consequências da sua integração.

Ao estabelecer uma relação de intermédias, a poesia sonora amplifica, literalmente, estas tensões por meio de uma rede intersignica. São diversos aparelhos tecnológicos que amplificam e contagiam a performance da poesia sonora: microfones, gravadores e sintetizadores; conferindo, à voz, modulações, reverberações, distorções, ruídos, ecos, enfim, dilatação e expansão no espaço. Minarelli (2010, p.71) comenta: “o microfone está para o poeta sonoro como a caneta ou o lápis está para o poeta linear”.

Em que pesem a dimensão e a importância dos variados materiais tecnológicos (embora, atualmente, os meios digitais sejam os que estabelecem novos paradigmas para a criação artística, estabelecendo, até mesmo, a definição estética de *arte digital*), a rigor, todo o desenvolvimento da poesia sonora está intrinsecamente relacionado com o surgimento do gravador. O surgimento do gravador é apontado como o divisor de águas do que se definiu como poesia sonora.

Somente a partir da utilização da fita magnética como um dispositivo capaz de introduzir certa distância entre o autor-intérprete e sua elocução, de modo a perceber com maior clareza a materialidade de sua própria voz, é que foi possível apreender o discurso preservado na fita, ao mesmo tempo em que se abriam muitas possibilidades para manipulá-lo em novas (re)criações.

Não obstante os dadaístas, futuristas e letristas terem liberado a palavra de sua função semântica, ainda persistia um padrão morfológico que sugeria sua presença. A exploração da tecnologia e seus avanços, no campo da gravação, permitiram a expansão dos limites do corpo humano. As várias capacidades revolucionárias que a fita gravada permitia, como uma extensão da vocalidade humana, levaram os poetas para além da expressividade de suas próprias vozes. O corpo deixa de ser o parâmetro último e a voz torna-se um ponto de partida — ao invés de um ponto de chegada.

Somando-se a isso, a presença da gravação eletroacústica oferecia a possibilidade de um sistema secundário de vocalidade baseado no grafismo. A fita, na verdade, inscreve outro sistema de escrita, constituindo-se em um sistema semiótico de armazenamento, estabelecendo uma mediação entre o falante e o registro sonoro de sua fala (que pode, inclusive, ser manipulado). O gravador possibilita, ainda, que a voz possa ouvir a si mesma.

O mesmo ocorre com o cinema, em relação à fotografia, base na qual os segmentos de tempo podem ser organizados e reorganizados num momento diferente do tempo real em que a gravação ocorreu. A gravação liberta a composição a partir da sequencialidade e versatilidade do registro da voz humana: peças podem ser editadas e cortadas; tornando-se, assim, o potencial da composição. O gravador amplifica, também, as qualidades micro/macro/fônicas, permitindo uma apreciação mais detalhada da extensão vocal humana.

Atente-se ainda para o fato de que os meios eletrônicos dispõem de uma sensorialidade particular, uma nova teia de relações entre o homem e o espaço onde sua existência se desenrola. Como mídia, assume uma característica que a distingue de outros modos de representação, diferente do código escrito, e possibilita uma atuação, no campo acústico, por meio de modulação, da variação de velocidades, da reverberação, da produção de ecos e da utilização de múltiplos sintetizadores.

Nesse sentido, o trabalho de Henri Chopin é exemplar, sendo precursor no reconhecimento do potencial do gravador para promover uma verdadeira revolução na poesia fonética, ainda presa ao letrismo. Ao violar a letra, através de sons fonéticos vocais manipulados com efeitos de mudanças de velocidade e de *overdubbing* (também conhecido como empilhamento de camadas sonoras), Henri Chopin consegue, como resultado, obras sonoras abrasivas.

Tais experimentos sinalizam uma tentativa de perturbar e liberar o som e os sentidos do poema, obtendo a máxima variedade de expressões vocais, por meio de gestos de descentralização, replicação e dilatação para além dos limites da voz humana em seu estado natural. Com a utilização de microfone, aderido aos lábios e aos músculos de emissão da fala,

ele conseguiu captar o que chama de *micropartículas vocais*, normalmente não percebidas no uso corrente das palavras.

Não é arriscado afirmar que a linha-mestra da produção poética de Philadelpho Menezes utiliza, em boa medida, as mídias elétrico-acústicas como procedimento de criação.

Pode-se mesmo dizer que, a rigor, a experimentação da poesia sonora é uma experimentação essencialmente tecnológica, cujas possibilidades se abrem, na modificação e transmissão da voz por meios técnicos novos, possibilidades essas que, em grande parte, se reduzem a uma série de efeitos no tratamento da voz humana (Menezes, 2001, p. 255).

Tendo à disposição o conhecimento e o acesso aos equipamentos tecnológicos do estúdio sonoro, como parte do Laboratório de Linguagens Sonoras, Menezes pôde experimentar distintos elementos eletroacústicos em favor da philopoética sonora.

Nesse contágio, linguagem, corpo e tecnologia se entrelaçam num processo sempre intersígnico complexo, formando uma constelação vertiginosa de elementos semióticos. Philadelpho Menezes dedicou-se a investigar as possibilidades criativas do uso dessas novas estruturas oferecidas pela tecnologia eletroacústica, modificando as relações entre som e palavra, dentro das especificidades que só os ambientes sonoros possibilitam. Nesse intento, o computador e o gravador têm uma influência significativa em seus trabalhos poéticos. A inscrição do som num meio durável adequava-se à sua crença de que o modo de relacionar som e palavra dá continuidade aos processos da poesia intersígnos, fornecendo as bases para a interpoesia.

Podemos encontrar tais processos no uso que Menezes fez na gravação dos seus poemas sonoros, recortando obras literárias e outros textos, justapondo fragmentos sonoros, explorando palavras, fonemas e línguas. No poema “Sentido”, por exemplo, explora as possibilidades semânticas da palavra “sentido”, suas reverberações e ecos, criando um campo hipnótico que amplia o tempo e o espaço da palavra proferida, ao mesclá-la com a voz do próprio poeta. Menezes nos apresenta a palavra como uma matéria concreta, evidenciada no ato da repetição, no efeito da própria reverberação e do eco, de modo que a cadeia lexical é, frequentemente, alterada; e as palavras são rasgadas por justaposição e ruídos, alterando a própria sintaxe, com o deslizamento dos sentidos.

O trabalho de Philadelpho Menezes encena a insubordinação do fonêmico e a infiltração de variados elementos sonoros e culturais. Dentro dessa expressividade digital, o som (como matéria formal) e a voz (como significado cultural) estão entrelaçados numa relação vital, que orienta a imaginação, ao mesmo tempo em que expõe a potencialidade expressiva da palavra. Menezes ainda opera um entrelaçamento de vozes, permitindo a reflexão sobre como a

significação exerce influência sobre a linguagem e sobre o processo de leitura, transformando fonemas em um dos códigos da poesia sonora. Ao fazê-lo, os seus projetos refletem uma emancipação da palavra.

Com o advento das tecnologias digitais e da voz sintética, ocorre uma enorme revolução na criação poética. A síntese da voz se amplia, desde o surgimento das “máquinas falantes”, e ganha novo impulso com o advento das tecnologias digitais. Ao introduzir uma voz manipulada eletronicamente, sem origem num determinado corpo, esvazia-se a propriedade da voz vinculada a um único sujeito; de modo que, liberta da subjetividade agregada ao corpo do intérprete, pode ser, agora, uma espécie de “lugar vazio e potencial” para que novas subjetividades possam habitá-la, em outros contextos.

Assim, a voz, nesse percurso de ruptura e expansão, para além da perda da subjetividade agregada ao corpo de determinado intérprete, ganha a sua própria expressividade em termos de materialidade e possibilidade de multiplicação (como presença potencial em outros corpos).

Dentro desse contexto, cabe observar que, a partir do entrelaçamento entre o intérprete/performer e as máquinas eletrônicas e digitais, surgem novas configurações de corporificação, gerando uma nova dinâmica e potencialidade da voz, permitindo, aos poetas, os meios para manipular o fonema, como aponta Brandon LaBelle (2010, p. 148), no ensaio “Raw Orality: Sound Poetry and Live Bodies”:

[o] advento das tecnologias digitais re-situa esta compreensão da corporeidade, fechando caminhos para a voz “original” através de intensificações da presença virtual simulada e da linguagem da codificação; as condições do digital substituem as fantasias dos começos primários por uma dissolução do original — embora a fragmentação e a duplicação da tecnologia analógica possam referir-se a uma suposta noção de origem, à voz “real”, o digital rompe esse vínculo. Ao fazê-lo, estimula não só outras formas de experimentação artística [...], mas também modos de ouvir a voz. A voz digital pode ser ouvida não apenas como uma revolução poética ligada à subjetividade, mas mais como uma sinalização da sua pluralização atual e do seu futuro pós-humano.

Se, por um lado, o surgimento do gravador na década de 1950 e a conseqüente massificação dos aparatos tecnológicos na década de 1980 ocasiona uma reconfiguração da poesia sonora; por outro, com o advento das mídias digitais (as chamadas hipermídias), um novo horizonte se anuncia para a arte e a poesia sonora.

Minarelli, em seu ensaio “A voz instrumento de criação: dos Futuristas à Poesia Sonora”, problematiza essa questão, chamando a atenção para os desafios que enfrentamos face ao uso da tecnologia às redes:

O mundo tornou-se pequeno de repente, ou quem sabe se alargou desmedidamente, até o ponto em que não conseguimos mais distinguir o que é real do que é virtual, e vice-versa. De fato, o local, que era nossa dimensão-base da cotidianidade, tornou-se de repente global, graças ao know-how tecnológico e a esse novo estado glocal que nos fascina, nos atrai inevitavelmente, nos deixa sem fôlego (Minarelli, 2005, p. 199).

Em sistemas de mídia caracterizados por sinais digitais, o processamento do som da voz faz parte, cada vez mais, de uma matriz mais ampla de sons, todos afetados por uma miríade de possibilidades sonoras. A tecnologia digital amplia a capacidade de manipular e transformar a voz em seu percurso até o público. E esse amplo espectro que a voz digital ocupa também inclui a disponibilidade de materiais das redes sociais. Porém, diante de tanta disponibilidade, corre-se o risco de desviar a potencialidade da voz do seu vínculo com o sagrado, ficando o artista somente na superfície dos efeitos que as ferramentas digitais propiciam, sem a profundidade que a corporeidade da voz possibilita.

3 TRÊS FACES DA PHILOPOESIA

“O poema: uma hesitação prolongada entre o som e o sentido” (Paul Valéry).

O trabalho de Philadelpho à frente do grupo Poéticas da Voz, formado por alunos da Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, resultou na gravação do CD *Poesia Sonora: do fonetismo às poéticas contemporâneas da voz* (1996), do qual selecionamos três poemas para análise, tendo, por critério, testar a validade da hipótese de pesquisa, ou seja, a de que a philopoética sonora do autor responde a três tendências da poesia sonora: o rumorismo fonético, os efeitos eletroacústicos e a performance, presentes, respectivamente, em “Céu da boca”, “Poema Não-Música” e “Poema sonoro para sarau”.

3.1 “Céu da boca” e o rumorismo fonético

Esse é um poema sonoro que faz uso do fonetismo como estratégia básica de composição, embora o hibridize com outros efeitos não estritamente fonéticos. Nele, o próprio Philadelpho Menezes produz sons pela fricção da língua contra o palato, estabelecendo um vínculo significativo com o poeta sonoro e pesquisador Demétrio Stratos, razão pela qual o conceito de rumorismo conduzirá nossa análise.

Ao observar a vocalidade impressa no poema “Céu da boca”⁹, podemos localizá-lo dentro da ideia de um rumorismo fonético. Para a composição deste poema, Philadelpho Menezes mobiliza o conceito desenvolvido por Minarelli no *Manifesto da Polipoesia*: “A elaboração do som não tem limite, deve ser conduzida até as fronteiras do puro ruído, um ruído significante: a ambiguidade sonora, tanto linguística como vocal, tem sentido, se explorar plenamente o aparato instrumental da boca (Minarelli, 2010, p.168).

O elemento sonoro desse poema está afeito a variações de consoantes, a partir das quais se forma a matéria, a experimentação fonética do poema. A dança rítmica da língua, a pulsação, a musicalidade das consoantes, e a ressonância no céu da boca (cavidade oral) permite uma polissemia de sentidos.

Com isso, o poema *encena* um retorno à matéria primária fonética e sonora inerente à vocalização. Dessa perspectiva, pode-se dizer que é o som “purificado”, como afirma Zumthor (2001, p. 257). A oralidade está, para a cadeia morfossintática, assim como a vocalidade está, para o rumorismo fonético. A boca é palco onde o rumorismo acontece. “A língua é ritmo, os

⁹ Arquivos de áudio compilados pelo autor “Poesia Sonora - Philadelpho Menezes”. Disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/1mGBKwoaiagOZaaPhB74yctLORNF-Dg_6. Acesso em: 13 maio 2024.

valores tonais são reais vetores de significado: antes vem o ato de racionalidade, depois o ato de emotividade” (Minarelli, 2005, p. 208).

Sobre a estrutura: com um minuto e quarenta e dois segundos de duração, a língua é o elemento central do poema; é ela que, pela fricção no palato, emite os sons, tendo, como palco, a ressonância na boca. No poema, são as consoantes (r), (t), (b) e (v) que dançam, ao longo da composição. Podemos dividi-lo em três partes:

Na primeira, observamos a apresentação do tema, que abre com um som grave de sintetizador, sinal do efeito eletroacústico cruzando o rumorismo fonético do poema, seguido por um trinado da consoante (t) e a língua tremendo na parte da frente do palato duro. Na sequência, acrescenta-se um estalido sobreposto ao trinado. Os estalidos multiplicam-se, com timbres variados, que se estendem até o segundo 38 da composição.

A segunda parte tem uma variação: o ar marca uma cadência, uma variação dos elementos apresentados e a inserção da consoante (r), arranhando, na parte de trás do palato mole, e produzindo mais duas variações. O tempo dessa segunda parte vai de 0:39” até 1’20”.

Na terceira parte, surge nova alteração dos elementos e uma risada se repete. A língua deixa de atuar, as consoantes deixam de friccionar. Ou seja, o conjunto dos atores desaparece. Seria o prenúncio muito opaco de uma vogal? A risada, porém, conjura novas configurações do aparelho fonador, como veremos adiante.

Fisiologia do poema: dois elementos trabalham na base do poema: articulação e ressonância. Os órgãos da articulação são aqueles da mastigação e deglutição, adaptados para os objetivos especiais da fala. Os lábios, dentes, gengivas, maxilares, língua e palato duro e mole, todos se engajam na articulação de consoantes e vogais. As alterações dessas estruturas na cavidade oral produzem sons que se apresentam como ondas sonoras, distinguíveis entre si, compondo, assim, os fonemas, vogais e consoantes da fala.

A língua é o órgão mais importante da articulação, assim como da deglutição. É um músculo móvel e muito ativo. Capaz de uma variedade de movimentos e de alterações na forma, a língua estica, flexiona, arqueia-se, numa verdadeira dança que resulta na emissão dos sons. Ela é responsável por alterar o tamanho e a forma da cavidade bucal e faríngea, que atuam como ressonadores acoplados para produzir a qualidade e a característica das vogais e ditongos. A maioria das consoantes é produzida por movimentos da língua com os dentes, gengivas e os palatos duro e mole. As únicas consoantes nas quais a língua tem participação passiva são (p), (b), (m), (f), (v).

Os lábios são estruturas também móveis, que formam o orifício da boca e abrangem fibras musculares. Os lábios são utilizados na articulação de sons bilabiais, labiodentais e

alteram a forma da cavidade bucal, por variarem os graus de arredondamento e expansão, contribuindo para a qualidade das vogais: (a), (i), (o) e (u). O palato é o que chamamos de céu da boca, o teto que separa a cavidade bucal da cavidade nasal, sendo dividido em duas partes: palato duro (que corresponde à parte óssea que pode ser sentida, ao passarmos a língua no céu da boca) e o palato mole (que corresponde à parte de trás, onde se localiza a úvula palatina). O palato é de vital importância na produção da fala. É ele que regula a articulação das consoantes.

No poema, observamos uma dança de consoantes articuladas, que ressoam pelo movimento da língua no céu da boca. Pode uma fala significar algo, sem suas vogais? A consoante isolada, ensimesmada, pode significar algo? Ou isso seria uma recuperação radical dos laços primários entre o ruído e o som, encontrados no cerne da fala?

Em *Poesia Sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*, livro organizado por Philadelpho Menezes, encontramos o ensaio “Consoantes: os ruídos da língua”, de Luigi Russolo, no qual o poeta do futurismo italiano elabora um pensamento em torno do ruído. Diz ele que a escuta da natureza é percebida através dos ruídos. Deriva deste fato a influência de ruídos naturais, tais como cachoeiras, ondas do mar, vento etc. sobre o timbre e a entonação das vozes daqueles que são expostos a tais ruídos (Russolo, 1992).

O ruído acompanha todas as manifestações da nossa vida. Ele tem o poder de nos remeter a um sentimento ou imagem. Ou, ainda, pode tornar-se opaco e indecifrável. A partir dessa noção de sons da natureza, expressos como ruídos, Russolo vai pensar na influência que exercem na voz e, por consequência, na língua. Dessa forma, as vogais constituem o som, na língua. E as consoantes, os ruídos. Russolo argumenta que:

É importante sob este aspecto que nenhum ruído existe na natureza e na vida (por mais que tenha timbre estranho ou bizarro) que não possa ser adequadamente, ou até exatamente, imitado através das consoantes. A única dificuldade para esta imitação é a pequena duração da própria consoante, que teria que ser repetida muitas vezes bem rapidamente (16 vezes por segundo) para ser capaz de produzir um dado ruído por qualquer duração de tempo (Russolo, 1992, p. 24).

No poema sonoro “Céu da boca”, Philadelpho Menezes, ao valer-se apenas da utilização de consoantes, estabelece um diálogo direto com os criadores da *parole in libertà*, do Futurismo. Nas palavras de Russolo:

Nosso amor crescente por coisas materiais, o desejo de penetrá-las e reconhecer suas vibrações, a correspondência física que está ligada a motores, tudo leva para o uso na onomatopeia, se ruído é o resultado da fricção e colisão de sólidos, líquidos ou gasosos em movimento, a onomatopeia que produz ruídos é um dos elementos mais dinâmicos da poesia (Russolo, 1992, p. 26).

Com efeito, é a tentativa consciente de devolver a linguagem ao seu fundamento não racional que encontramos presente no poema “Céu da boca”. A linguagem passa a se organizar em torno da sua própria substância fônica, como uma materialidade autorreferente não representacional e descritiva, com a expulsão completa do tema.

Nessa mesma direção, o poema também dialoga com os futuristas russos Khlebnikov, Krutchenik e Iliadz e o seu laboratório para libertação da língua, que propõe a erradicação de todo conteúdo semântico e semiótico e as palavras são trabalhadas de acordo com suas características gráficas e “fonéticas”. Vogais são espaço e tempo; consoantes são cores, sons, cheiros (Hausmann, 1992).

Registros dos mais significativos deste movimento são os poemas escritos na língua *zaum*, uma linguagem sem sentido, criada por Krutchenik e por ele definida como protossom, cujo significado baseia-se em uma forma popular surrealista, em uma mistura de tendências folclóricas e mágicas. Para Krutchenik,

[o] *zaum* acorda e libera a fantasia criativa, sem ofendê-la com referências concretas. Com o significado, a palavra se contrai, se contorce, se cristaliza, enquanto o *zaum* é selvagem, inflamado, explosivo (paraíso selvagem, língua de fogo, carvão ardente. Uma língua dos pássaros. (Krutchenik, 1992, p.30).

Essas micropartículas recuperadas, entregues à atenção auditiva, restauram a verdade da voz a um nível mais profundo: percussão da língua, no palato; assobio do ar, ao longo dos dentes; fluidez escorregadia da saliva; aspiração e respiração — e toda essa riqueza envolvente da corporeidade dos órgãos físicos responsáveis pela emissão da voz. É o que vemos encenadas no poema “Céu da boca”.

Outro elemento que reside no interior do poema é o sopro; ou, ainda, a potência daquilo que poderá (ou não) surgir. É do sopro que nasce a possibilidade de articulação da língua. O poeta e crítico Pierre Garnier chama de *poesia* o conhecimento do sopro: “Ei-lo agora, enorme, um alarido de gênese, galopes de planetas — meu corpo torna-se minúsculo — ele se engole neste sopro” (Garnier, 1992, p.55).

Essa ebulição causada pelo sopro gera a energia do poema:

Desembarcei a poesia das frases, palavras, articulações. Eu a ampliei ao nível do sopro. A partir deste sopro, posso reinventar uma língua, nascerão sons, articulações, palavras, novos conjuntos que não mais serão frases baseadas sobre a trindade indo-europeia: sujeito-predicado-complemento. (Garnier, 1992, p.56).

É a partir desse sopro potencial que o poema se manifesta, criando, a partir daí, novas redes de significações. Na parte final do poema, esboça-se um riso. Poderia ser um gozo, posto que o riso nasce de um prazer encontrado na fricção da língua. Por fim, temos o título do poema:

“Céu da boca”. Torna-se, então, incontornável a dimensão de moldura simbólica que tal nomeação provoca.

É justamente no final do poema que aqueles balbucios se concentram em tentativas de surgimento de palavras. Esse é o instante em que a potência de privação da fala (potência-de-não passar a ato) nos coloca num estado contingente entre o poder — sim — e o poder — não —, que o filósofo contemporâneo Giorgio Agamben nomeia de “infância da língua”, ou seja, o lugar do *infans*, que, etimologicamente, significa “aquele que não fala”. Trata-se da língua muda e sem palavras da natureza do homem, que não nasce falante, mas precisa adquirir a capacidade de fala articulada no contexto da cultura. (Agamben, 2008, pp.64-65).

Observamos, aí, também, a materialização do título, posto que, em grande parte do poema, a articulação da língua ocorre no palato (céu da boca). Podemos pensar a palavra céu como índice de uma volta ao mais primitivo da linguagem, de tal sorte que seria como um local primário de expressão, ou seja, antes da fala, antes da significação? Segundo Oliveira (2020, p. 131). em *Voz, potência, ressonância e corpo na linguagem poética*:

Diríamos que, aqui, neste “céu da boca”, materializa-se a cena da criação da linguagem, em seu vórtice de origem, sempre retomado a cada vez que entramos na língua, princípio do que é potência de (não) privação de semântica, de língua articulada, daquilo que é puramente dizível.

Na mesma direção, Agamben, em *A linguagem e a morte* (2006), considera que:

A Voz é de fato, na sua essência, vontade, puro querer-dizer. O querer-dizer que está em questão na Voz não deve, porém, ser interpretado no sentido psicológico, não é algo como um impulso nem indica a volição de um sujeito que vise um objeto determinado. A Voz, nós o sabemos, não diz nada, não quer-dizer nenhuma proposição significante: ela indica e quer-dizer o puro ter lugar da linguagem, é, pois, uma dimensão puramente lógica. [...] ela quer que a linguagem seja, quer o evento originário, que contém a possibilidade de todo e qualquer evento (Agamben, 2006, pp. 118-119).

Em suma, o poema “Céu da boca” rompe com o dispositivo de linguagem/fala que é imediatamente colocado sob o signo de “comunicação”, performando, por assim dizer, pela via de uma negação, sua potencialidade poética e ressaltando o papel da linguagem pré-sintática. Desse modo, recupera a dimensão orgânica, erótica e libertária da voz; o uso da voz não somente na sua forma convencional de fala e canto, mas também como sopro, percussão, pulsação.

Na sua forma simples, natural e primitiva, longe de qualquer ambição discursiva, ou de qualquer significado, “Céu da boca” é uma exaltação da alegria, a expressão do prazer e da alegria de respirar.

3.2 “Poema não-música” e os efeitos eletroacústicos

Este poema sonoro tem, como base, o primeiro movimento (*Molto Allegro*) da “Sinfonia 40”, de Mozart, mixada com um canto ritual dos pigmeus africanos, em duração de 1’55”¹⁰.

A chave semântica, colocada pelo título do poema, já levanta uma questão fundamental: qual é a fronteira entre a poesia sonora e a música experimental? Ou, ainda, por meio de um sutil deslocamento sintático: poesia, não música. Poesia não, música.

Podemos observar que a falta de pontuação aponta para uma questão paradoxal e coloca a enunciação na fronteira do “entre”. Ou podemos pensar que o “não” que separa estas duas categorias talvez seja o território da potência negativa ao qual se refere Agamben (2006, p. 56), como estatuto do *não-mais* e de um *não-ainda*. O poema sonoro habita neste interstício do *não* potencial, constituindo-se como uma dimensão negativa, nesse sentido.

Este sempre foi um dos dramas da poesia sonora — assim como toda poesia experimental, cujas definições quase sempre esbarram em indefinições. Portanto, definindo-se mais pelo intervalo entre o “não-mais e o não-ainda”. Um dos parâmetros para se compreender a arte experimental e pós-moderna, tanto em termos de criação como de teoria estética, é o aspecto da recusa, que resulta em um gesto experimental de “(des)criação”, no sentido que lhe dá Agamben, isto é, o fato de que todo ato de criação implica aquilo que não pode ser expresso, o in-criado, a impotência: “Há em cada ato de criação, algo que resiste e se opõe à expressão” (Agamben, 2018, p. 68). Poema não, música ou Poema, não música?

Desde seu início, das primeiras vanguardas russas e italianas, a poesia sonora tem sido uma forma híbrida, embora não se constituindo como música, mas como uma forma poética que funciona entre meios. Tanto a música experimental como a poesia sonora desenvolveram-se a partir de impulsos de origens semelhantes, com pressupostos de expandir o escopo da linguagem, rompendo com as distinções tradicionais entre som e fala, som e música, som e ruído, música e ruído. Neste sentido, a poesia sonora coloca-se como a arte da correspondência. Quando ocorre a fusão de dois meios, nasce um outro, diverso dos dois primeiros.

Atentemos, ainda, para o fato de que Philadelpho Menezes tinha uma formação musical, assim como muitos poetas sonoros. Esse envolvimento com a música é relevante e remete ao entendimento da poesia, que evidencia suas origens na expressão musical.

A questão provocadora que o poeta faz — não é poesia, não é música, então o que é? — leva o receptor a um estado de questionamento e estranheza, instigando-o a pensar, a inquirir

¹⁰ Arquivos de áudio compilados pelo autor “Poesia Sonora - Philadelpho Menezes”. Disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/1mGBKwoaiagOZaaPhB74yctLOrNF-Dg_6. Acesso em: 13 maio 2024.

mais do que responder, tornando-o parte ativa no processo de fruição desse poema sonoro que é, também, o ter-lugar de uma busca conceitual de si próprio, num gesto metapoético.

“Poema não-música” apresenta dois temas — ou motivos — que colidem dentro de sua estrutura: o primeiro é um trecho do primeiro movimento (*Molto Allegro*) da “Sinfonia No. 40, em sol menor”, de Wolfgang Amadeus Mozart, composta em 1788 e que é uma das obras mais reverenciadas do compositor. O segundo é um canto ritualístico de uma tribo de pigmeus africanos.

Enquanto as sinfonias representam um expoente para a alta cultura e possuem um complexo sistema de notação musical, o canto ritualístico da tribo de pigmeus africanos é conhecido por sua tradição vocal e polifônica, envolvendo várias vozes e harmonias complexas. As vocalizações podem imitar sons da natureza, como pássaros e animais, e são usadas em rituais específicos, além de utilizarem, também, uma variedade de instrumentos musicais de percussão, como tambores, cascas de árvores e o próprio corpo, na marcação do ritmo, com palmas e batidas de pés.

Tanto a música como a dança desempenham um papel central para essas culturas, nas cerimônias, que marcam os ritos de passagem de um estágio da vida para outro — assim como nos rituais de caça, celebração da colheita, ritos de guerra e sexuais. Essas celebrações são uma expressão de integração com a natureza e com os espíritos que, de acordo com suas crenças, desempenham um papel vital na garantia do bem-estar e da sobrevivência da comunidade.

Pode-se notar a distância cultural entre os dois elementos que coabitam no corpo do poema. É do confronto entre essas tradições, expressa na forma de duas estruturas musicais complexas, que surge o estranhamento, como um ruído.

É interessante observar uma estreita afinidade com uma etnopoética, como assinalado por McCaffery (1978), nos primórdios da poesia arcaica, estruturada por meio das mais primitivas memórias sonoras, como: mimetismos da natureza, sons onomatopaicos, expressões silábicas e distorções. Seriam formas primitivas de poesia sonora.

O trabalho de Jerome Rothenberg (1931) sobre a pesquisa das manifestações de etnopoemas aponta para a proximidade entre o chamado mundo primitivo e a arte moderna, fazendo uma crítica aos paradigmas margem versus centro, oral versus escrita, folclore versus alta cultura. O autor propõe uma nova forma de olhar para as artes nativas, estabelecendo correspondência com as artes de vanguarda.

Sobre a estrutura: primeiramente, é preciso observar as duas peças sonoras a partir de seus universos culturais totalmente diferentes. A primeira peça, a sonata de Mozart, pertence a

uma tradição musical erudita, e utiliza, em sua composição, todos os recursos da gramática e retórica musical para a composição do que chamamos de sinfonia, correspondendo ao cânone.

A segunda peça, o canto dos pigmeus, é oriunda de uma tradição preservada e viva, em função da oralidade, valendo-se de uma linguagem visceral. Para essas culturas tradicionais, as representações sonoras não possuem a mesma função que exerce a música, na cultura ocidental. O canto dos pigmeus se vale de uma fusão ritualística e mimética da natureza, evocando energias mágicas e encantadas.

O canto dos pigmeus, do ponto de vista de uma grafia musical, ou seja, traduzido para os padrões convencionais da escrita musical, possui uma estrutura próxima de uma escala pentatônica, uma espécie de escala elementar encontrada em distintas culturas tradicionais. O tipo de harmonia desta escala depende da maneira como estas notas se dispõem na estrutura da música. Assim, uma escala pentatônica corresponde à parte mais elementar de todas as combinações harmônicas dentro dessa estrutura. Ao escutar a música das culturas ditas “primitivas”, reconhecemos esta característica comum e harmônica (no sentido de agradável) da relação entre as notas. É importante observar, inclusive, que o canto dos pigmeus apresenta algumas variações e microtonalisms, encontrados também nos cantos e solfejos de uma criança, e que manifestam as expressões mais intuitivas da condição humana.

A música erudita, por sua vez, constrói o seu discurso a partir de modos, ou motivos, sendo a frase a unidade básica da expressão musical. Quando atentamos para os temas musicais articulados nas duas peças, percebemos um diálogo tensionado entre elas. Existe uma repetição do tema, com pequenas variações, chamadas de bordadura. Ou seja, o elemento da bordadura aparece nas duas melodias, tanto variações de uma rápida alternância entre duas notas (geralmente, uma nota principal e uma nota adjacente superior ou inferior) como por um rápido movimento que consiste em tocar a nota principal seguida, imediatamente, pela nota acima e, então, retornando à nota principal.

Philadelpho Menezes, ao sobrepor essas duas peças, atinge uma verdadeira relação dialógica, no sentido bakhtiniano, entre elas. Ou seja, a diferença é o que as mantém integradas, sem que haja identificação de uma com a outra.

Os procedimentos de sobreposição, colagem e montagem são utilizados desde os movimentos futuristas, como na poesia de Marinetti, que sobrepunha palavras de diferentes tipos gráficos e tamanhos, unindo estruturas convencionais com materiais cotidianos considerados inapropriados para o universo da arte, além do esvaziamento do aspecto semântico do signo verbal — ao submetê-lo a uma dominante visual (Menezes, 1991). Os dadaístas Marcel

Janco, Richard Huelsenbeck e Tristan Tzara também criaram o poema simultâneo, com som, texto e ruídos que se entrelaçavam numa colagem sonora.

Dick Higgins, no ensaio “As origens da Poesia Sonora”, aponta:

A poesia sonora é uma forma intermedial, “paralela à poesia visual” [...] enquanto a poesia visual se coloca entre a poesia e a artes visuais, a poesia sonora situa-se entre poesia e música, e é exatamente o elemento acústico que determinará seu valor estético e formal (Higgins, 1992, p. 103).

No livro *The Sound of Poetry*, Steve McCaffery descreve o procedimento de combinações, no ensaio “Cacofonia, Abstração e Potencialidade”: materiais linguísticos de distintos universos de discurso são sobrepostos, num processo de extração-justaposição, no qual o poeta destaca as partes que, usualmente, não são afins (nem tampouco, comuns). Experiências sonoras dessa natureza foram realizadas pelo dadaísta Hugo Ball: “um recitativo contrapontístico no qual três ou mais vozes falam, cantam, assobiam etc., ao mesmo tempo, de tal forma que o conteúdo elegíaco, humorístico ou bizarro da peça é trazido à tona por essas combinações” (McCaffery, 2001, p. 119).

Philadelpho Menezes utiliza, como procedimento composicional, a sobreposição, uma técnica comum na composição musical, onde várias camadas de material sonoro são combinadas para criar texturas complexas. Esse procedimento altera a função de sucessão temporal de cada estrutura, sendo substituída pela simultaneidade dos motivos. A sonoridade confusa, embaralhada, subverte a finalidade semântica, impedindo uma produção de leitura de significados diretos de cada estrutura, levando o ouvinte a uma apreensão sensorial, ainda que o poema esteja carregado de dois materiais distintos e sobrepostos (a sinfonia de Mozart e o canto dos pigmeus).

Desta forma, o contraste ente a composição musical clássica de Mozart, junto à de natureza de canto performático e ritualístico, de autoria comunitária, de um povo tão pouco conhecido como os pigmeus, evidencia que ambas são, agora, objetos de efeitos eletroacústicos e colocando em questão aquilo que as mantêm unidas (e, ao mesmo tempo, separadas). Não são mais nem música clássica, nem poesia vocal, na medida em que são manipuladas numa nova composição, que usa de dispositivos técnicos capazes de reprodução, gravação e manipulação do som.

Observa-se, ainda, na audição desse poema sonoro, as variadas alturas e intensidades entre ambos os motivos, que se entrelaçam como numa dança entre som-sentido. Além disso, percebe-se uma cena sonora na qual a ressonância configura um espaço entre figura-fundo que se alternam: ora a orquestra sinfônica está em primeiro plano, ora passa a fundo, quando a figura

é a voz (ou vozes) do canto dos pigmeus. Menezes sobrepõe, mixa e remasteriza os dois ambientes sonoros, dando lugar ao surgimento de novas possibilidades de sentidos.

Outro conceito que podemos aportar para a leitura do poema é o conceito de “agenciamento”, de Deleuze e Guattari. Na sobreposição dos distintos motivos, não só se articulam diferentes enunciados, como se apresentam variações contínuas entre eles, na estrutura do poema. Segundo a pesquisadora sonora Flora Ferreira Holderbaum (2014, p. 96):

seriam os múltiplos níveis, ou múltiplas vozes do discurso poético-sonoro: teríamos, por um lado, no eixo horizontal, constituindo um agenciamento maquínico de desejo, o corpo-linguagem na poesia, as matérias sensíveis do som, o corpo-escrita do poema, o corpo sonoro, o corpo da escuta, o corpo da voz, o material vocálico. De outro, o *agenciamento coletivo de enunciação*: o sentido possível, a polissemia, as vozes internas do texto poético, a própria *poesia*, a circunstância e o contexto das expressões indicando articulações, a performance e sua situação, o prosódico. Pelo eixo vertical, isso tudo se territorializa ou desterritorializa na composição sonora e performática, na escuta e na escrita deste processo. Ou seja: temos aí variadas dimensões da enunciação poética dentro de uma pragmática, transposta junto e além do caráter acústico-semântico-performático das palavras.

Há o primado de um agenciamento maquínico sobre cada uma das estruturas que compõem o poema e a articulação dos dois aspectos do agenciamento se faz pelos movimentos de desterritorialização entre suas distintas formas. Um agenciamento não comporta nem infraestrutura e superestrutura, nem estrutura profunda e estrutura superficial, mas nivela todas as suas dimensões em um mesmo plano de consistência em que atuam as sobreposições recíprocas e inserções mútuas (Deleuze; Guattari, 2005).

Segundo os autores, este conceito pode ser compreendido a partir de dois eixos:

Segundo o primeiro eixo, horizontal, um agenciamento comporta dois segmentos: um de conteúdo, outro de expressão. Por um lado, ele é agenciamento maquínico de corpos; de ação e de paixão, mistura de corpos reagindo uns sobre os outros; por outro lado, *agenciamento coletivo de enunciação*, de atos e de enunciados, transformações incorpóreas sendo atribuídas ao corpo. Mas no segundo eixo vertical orientado, o agenciamento tem, de uma parte, *lados territoriais*, ou reterritorialização que o estabilizam e, de outra parte, *picos de desterritorialização*. (Deleuze; Guattari, 2005, p. 29).

Neste sentido, o agenciamento substituiu as formas centrais do enunciado pelo desenvolvimento contínuo de uma nova forma, que não para de se dissolver (ou de se transformar), afetando não somente o motivo, mas todos os componentes do som (duração, intensidade, timbres, ataques, ruídos). Assim, não se pode mais falar de uma estrutura sonora, organizada, no poema, nem mesmo de um desenvolvimento linear. Trata-se, antes, de um processo intersígnico complexo.

“Poema não-música” é resultado desse agenciamento eletroacústico, possibilitando variações múltiplas, tornando o poema um sistema sobrelinear, um rizoma efervescente. Essa efervescência passa para o primeiro plano e se faz ouvir a si mesma. Os componentes do som passam a ser língua e se estabelece uma nova relação, heterogênea a si mesma, voz-música, onde o gravador (ou sintetizador) fala tanto quanto a voz.

Não-música, mas, antes, agenciamento sonoro.

3.3 “Poema sonoro para sarau” e a performance com gosto de amendoim

“Nós fazemos propriamente a experiência da linguagem solitária lá onde os nomes faltam, onde as palavras se quebram sobre nossos lábios” (Heidegger).

O último poema a ser analisado é “Poema sonoro para sarau”¹¹, que se encontra na décima sexta faixa do CD *Poesia Sonora: do fonetismo às poéticas contemporâneas da voz* (1996). Há, também, o registro de um trecho do mesmo poema, performado por Philadelpho Menezes, no programa de TV “Vereda Literária”.¹² Partiremos do elemento performático para a análise desse poema.

Sobre a estrutura: o poema sonoro é uma declamação “às avessas”, assim comentado por Menezes, na entrevista referida. Valendo-se da leitura do poema de Drummond, insere um elemento novo: o ato performático de comer amendoins enquanto segue com a leitura, demarcando, a partir de um jogo paródico, a crítica à tradição da poesia declamatória como uma expressão da poesia sonora. Segue o poema de Drummond (2019, p. 77), que se encontra em sua antologia poética.

¹¹ Arquivos de áudio compilados pelo autor “Poesia Sonora - Philadelpho Menezes”. Disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/1mGBKwoaiagOZaaPhB74yctLOrNF-Dg_6. Acesso em: 13 maio 2024.

¹² Programa apresentado por Melquíades Lima e gravado no dia 14 dez. 1999. A performance completa encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bpkCBS2dtJw>. Acesso em: 9 maio 2024.

Necrológio dos desiludidos do amor

Os desiludidos do amor
estão desfechando tiros no peito.
Do meu quarto ouço a fuzilaria.
As amadas torcem-se de gozo.
Oh quanta matéria para os jornais.

Desiludidos mas fotografados,
escreveram cartas explicativas,
tomaram todas as providências
para o remorso das amadas.
Pum pum pum adeus, enjoada.
Eu vou, tu ficas, mas nos veremos
seja no claro céu ou turvo inferno.

Os médicos estão fazendo a autópsia
dos desiludidos que se mataram.
Que grandes corações eles possuíam.
Vísceras imensas, tripas sentimentais
e um estômago cheio de poesia...

Agora vamos para o cemitério
levar os corpos dos desiludidos
encaixotados competentemente
(paixões de primeira e segunda classe).

Os desiludidos seguem iludidos,
sem coração, sem tripas, sem amor.
Única fortuna, os seus dentes de ouro
não servirão de lastro financeiro
e cobertos de terra perderão o brilho
enquanto as amadas dançarão um samba
bravo, violento, sobre a tumba deles.

Semelhante à postura crítica analisada no poema anterior (ali, na discussão entre poesia e música), aqui a discussão recai sobre o estatuto da poesia como arte do texto que serve à declamação. O título do poema já marca toda a ironia apresentada no poema, ao se deter na arte declamatória; que coroava, por assim dizer, pela execução vocal, a beleza do poema escrito.

No caso de “Poema sonoro para sarau”, a investida contra a arte da declamação (que tem, por princípio, a fluidez, a boa articulação e a entonação eloquente do texto) se faz por meio do ato profanatório do autor-performer: o de mastigar amendoins durante a execução vocal do poema, provocando ruídos e interrupções na declamação, além do efeito de riso, mesclado ao humor ácido e provocativo.

Ao inserir um dispositivo que interfere nestas qualidades declamatórias, criam-se fissuras no discurso, que começa a falhar, estabelecendo novos agenciamentos de leitura. Comer algo enquanto se fala também denota algo inapropriado, pois foge à regra da boa

educação que diz que “não se pode falar com a boca cheia”. Ler um poema, então, é um acinte. E, se ainda for um poema de Drummond... é ultrajante!

Este conjunto de rupturas e ruídos — e, isso, já no poema-fonte — possui forte carga paródica¹³ e crítica, ou seja, parte-se de um texto, um modelo ou referência anterior, para revirá-lo pelo avesso, alterando suas funções. Porém, sem destruí-lo, deixando-o como resíduo, o que provoca o efeito de duplicidade da mensagem: o dito e o não dito, simultaneamente. A paródia também pode remeter à ideia do burlesco ou, ainda, de pastiche. Affonso Romano de Sant’anna, na obra *Paródia, Paráfrase e Cia* (2004), aproxima a paródia do conceito de estilização, à luz de Tynianov (1919) e Bakhtin (1928). Para Tynianov, a estilização está próxima da paródia porque:

uma e outra vive de uma vida dupla: além da obra há um segundo plano estilizado ou parodiado. Mas na paródia, os dois planos devem ser necessariamente discordantes, deslocados: a paródia de uma tragédia será uma comédia (não importa se exagerando o trágico ou substituindo um de seus elementos). Mas, quando há a estilização, não há mais discordância (Tynianov apud Sant’anna, 2004, p. 13).

Já Bakhtin aponta algumas divergências ao pensamento anterior, pois

[o] autor emprega a fala de um outro; mas, em oposição à estilização, se introduz naquela outra fala uma intenção que se opõe diretamente à original. A segunda voz depois de se ter alojado na outra fala, entra em antagonismo com a voz original que a recebeu (Bakhtin, apud Sant’anna, 2004, p. 14).

No caso de “Poema sonoro para sarau”, configura-se dupla inversão paródica: no poema de Drummond, do mito do lirismo e do amor romântico e, no poema sonoro, do mito da declamação num contexto de sarau, subvertendo a expectativa do público presente (que seria a de ouvir o intérprete ler, em voz alta, um poema escrito, reproduzindo o clichê de um tom elevado e artificial, em uma voz impostada, a fim de distinguir-se da fala cotidiana).

Por outro lado, no poema sonoro, com seu gesto performativo, o autor-performer se introduz no texto drummondiano para tensioná-lo, num outro grau. A esse senso comum sobre o que seria uma poesia declamada é que o poema opõe resistência.

Observa-se, ainda, o aspecto teatral, com o elemento da paródia. Estabelece-se uma relação entre a paródia, comédia e liberação das tensões. Ou seja, o humor paródico funciona

¹³ Paródia, etimologicamente, vem do grego e significa “canto paralelo” (*para* = ao lado de /*ode* = canto), o que significa que há sempre um outro, tomado como referência para ser (re)funcionalizado em nova chave, com objetivo crítico, e cujo efeito não é apenas o de produzir inversões e riso, mas também intensificar ou deformar algum aspecto do original. A ideia de “canto paralelo”, enfatizada pelo poeta e ensaísta Haroldo de Campos, é muito significativa para traduzir, com eficácia, o conceito.

como contraponto à seriedade e eloquência do texto. Um efeito teatral, ou performático, de representação — ou, mais precisamente, de (re)apresentação.

A performance parodística é “uma (re)apresentação daquilo que havia sido recalçado. Uma nova e diferente maneira de ler o convencional. É um processo de liberação do discurso. É uma tomada de consciência crítica” (Sant’anna, 2004, p.31).

Na mesma direção, Fortunato Depero investiga a característica parodística, sobretudo na sonoridade, em uma nova forma de utilização das palavras, com tipos de exercícios e de expressões rudimentares da língua. Assim ele descreve:

É uma linguagem emotiva e sensitiva, cuja raiz se poderia confrontar com aquela das crianças, dos selvagens, com expressões parodísticas e exageros verbais dos cômicos de variedade e em geral com as improvisações e transcendentais expressões sugeridas instantaneamente por imprevistos e excepcionais estados de alma (Depero, 1992, p. 19).

Para executar a peça, Philadelpho Menezes enche a boca de amendoins e passa a ler o texto de Drummond com notáveis irregularidades: sua voz é, então, alterada com cacofonias, ruídos dos dentes triturando os caroços de amendoins, e falhas de dicção próprias da espontaneidade e do improviso que uma situação presencial permite; trazendo, para perto do receptor, a corporalidade do intérprete, embora mediada pela gravação. Ao mesmo tempo, o procedimento suscita a crítica paródica e humorística de uma declamação de poesia num sarau, que pressupõe seriedade e preparação prévia.

Philadelpho Menezes, ao abordar essa questão do jogo e do humor, na obra *A Crise do Passado* (2001) apresenta essas questões no sentido defendido por Johan Huizinga, em seu clássico *Homo Ludens* (1982):

Se o desenvolvimento social é marcado pela perda gradativa desse senso (lúdico) que era intrínseco às manifestações culturais, fazendo com que “cultura como um todo se tornasse mais séria” e “arte e ciência parecessem pouco a pouco perder completamente o seu contato com o jogo”, é na negação dessa tradição que se abrem as perspectivas para a reincorporação de elementos como dado da estética (Huizinga, apud Menezes, 2001, p. 153).

Conclui neste sentido:

Cada vez que uma palavra em *ismo* determina um endereço para a arte, está quase subtendida a qualificação do lúdico (Huizinga, apud Menezes, 2001, p. 153).

Neste sentido, o lúdico permite uma revitalização desse caráter da arte, no âmbito de uma seriedade marcada pela fixação das normas escriturais e retóricas, vinculadas às tradições clássicas.

O contínuo mastigar sugere um ato antropofágico, de linhagem oswaldiana, de devoração crítica de um clássico (o poema drummondiano), para desvesti-lo de sua aura canônica, a fim de que renasça em novo contexto, com novas possibilidades de sentido.

Na dinâmica da leitura do poema, a beleza não vem do ritmo e da expressividade da declamação, mas sim do triturar, responsável pela criação de afonias, disfonias, quebra de palavras, vogais, e sílabas engolidas (literalmente) no ato elocutório, como se o poeta encenasse, na performance poética, a “cena da linguagem”, em sua materialidade de signo, sem que a semântica prevaleça, para dar lugar à exploração do significante, que é uma das máximas da poesia sonora:

O poema sonoro, seja ele de qualquer vertente das vanguardas ou pós-vanguardas, define-se, porém, em oposição à recuperação padronizada da oralidade, que se processa no mundo contemporâneo e que, em boa medida, também se situa como elemento de conforto com a civilização letrada da escrita. A oralidade conversacional das mídias impregna-se de uma normalização e uma normatização dos códigos comunicacionais que instauraria na fala aquilo que é próprio da língua — a feição fascista, como diria Barthes, que obriga a dizer ao invés de liberar a expressividade do falar. A Poesia Sonora ao contrário, procura se fixar num campo da oralidade instável, experimental porque distinta da folclórica (ainda que nas suas origens tenha se valido desta para se contrapor à declamação de salão), daquela conversacional e da prosódia recitatória que informa a música popular das mídias eletrônicas (Menezes, 1992, p. 10).

Fluência e rupturas da fala, o poema declamado e o sonoro: oposições e tensões que a performance poética de “Poema sonoro para sarau” corporifica. O rumorismo do mastigar inventa um novo significado para o “Necrológio dos desiludidos do amor”, de Drummond, e o ato declamatório liberta-se do bem falar, da normalidade da fluência e transparência comunicativa, operando num contradiscurso provocativo e iconoclasta: poesia sonora não é a declamação de um poema.

E qual o papel do ato performático? Na performance, o corpo reclama presença, autenticidade, voz e profundidade; encontra um prazer irremediável, um gozo tangível. Existe sempre uma questão afetiva na performance: o corpo é afetado e afeta. O ato performático pressupõe esta corporalidade; o corpo torna-se prolongamento da voz e de toda sua potencialidade fônica, ao mesmo tempo que é receptáculo de estímulos de fora (materiais, texto, público) e é ressonância de impulsos e energias internas. Estabelece-se a transmissão e a recepção em jogo mútuo, movente e circular.

A performance também se traduz entre o corpo do intérprete e o texto, posto que é o gesto do corpo agindo sobre o sentido do texto. Isso estabelece, novamente, a dominância do corpo como presença; sobretudo porque carrega a voz, como afirma Zumthor:

[O] que entender aqui pela palavra “corpo”? Despojado como ele está em minha frase, parece escapar, por demasiado puro e abstrato, ideal, como o ego transcendental de Husserl! No entanto, é ele que eu sinto reagir, ao contato saboroso dos textos que amo; ele que vibra em mim, uma presença que chega à opressão. O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo (Zumthor, 2014, p. 23).

O ato performativo age sobre o corpo do performer, mas também sobre o corpo do poema, por meio do gesto significativo do mastigar.

Enzo Minarelli descreve uma outra performance, na qual Menezes, utilizando-se do mesmo procedimento, altera o sentido do texto lido — um trecho da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, naquele caso específico —, na mesma linhagem da devoração crítica de um texto canônico.

eu sempre gostei de sua atuação na qual ele lia trechos literários de clássicos omitindo, às vezes, uma vogal. Isto costumava ter um efeito hilário entre a plateia, e a hilaridade aumentava assim que ele começava a mastigar amendoim, continuando a ler e a mastigar ruidosamente, parando, por um momento, para beber um pouco de Coca-Cola, e, então, lendo mais, mastigando palavras, picando sílabas, reprimindo fonemas — tendo como objetivo distorções orais e fônicas, alterando significados. Arranhões inteligentes no classicismo literário: um sinal, mais uma vez, de pura e simples experimentação (Minarelli apud Azevedo, 2009, p.135).

A reação da plateia no exemplo citado é o êxtase da performance, cuja principal finalidade é obter uma reação — não importando se de riso ou de emoção; ou, ainda, de constrangimento. Mas o essencial é afetar e convocar à participação.

Philadelpho Menezes, com o “Poema sonoro para sarau”, provoca um diálogo criativo, mediado pelo desenrolar da mastigação do poema de Drummond. “Goza” da seriedade das convenções, “goza” diante do malogro da declamação e cria, com o gesto da mastigação, um poema-ação com gosto de amendoim.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Poesia não quer contar o mundo, mas ser contada, não falar sobre uma experiência, mas construí-la, fazer existir o que antes não existia” (Paul Zumthor).

Pioneiro em trazer a reflexão e produção da poesia sonora, no Brasil, quando esta já ocupava um significativo espaço no âmbito internacional, a poética sonora de Philadelpho Menezes se constituiu como objeto de nossa pesquisa, tendo, por seu maior desafio, explorar as singularidades dessa “philopoética” — como denominamos.

No decorrer da análise, percebemos que a hipótese de partida sofreria alguns ajustes, na medida em que as matrizes de fonetismo, efeitos eletroacústicos e performance, legadas pela poesia sonora internacional, foram apropriadas pela philopoética do autor; porém, comportaram-se de outro modo, ao serem matizadas pela qualidade intersignica de sua produção visual, que antecede seus experimentos sonoros.

Aliada à consciência teórica e ao valor experimental da poesia sonora, Philadelpho Menezes, segundo o amigo Enzo Minarelli:

foi hábil em estabelecer estreitos vínculos entre o poder das palavras e o poder das imagens, impondo também o valor do corpo, bem ajustado à rarefação linguística que, para ele, desenvolve-se eletronicamente. Inicia, por vias existencialistas, a comunicar as sensações profundas do viver. Por exemplo, em sua peça executada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, há alguns anos, escolheu o respiro como elemento primordial para se relacionar com o som cativante do mar, do vento em um instante precioso. O poeta é o homem que respira os sabores do mundo (Minarelli, 2010, p. 131).

Vale destacar que Philadelpho sempre trabalhou no campo do experimentalismo, numa dimensão laboratorial de oficina, ateliê e laboratório sonoro, que estiveram presentes, continuamente, em seu fazer poético. Isso indica mais do que um lócus de criação, mas uma concepção de expansão do território poético para outros espaços e mídias. Destaque-se que “laboratório” deve ser entendido, aqui, como um território coletivo de compartilhamento de saberes, no qual é possível experimentar diferentes sistemas de códigos e de linguagens, com o objetivo de aperfeiçoamento e inovação.

Se, por um lado, as tecnologias digitais, a computação gráfica e a holografia sugerem novas maneiras de organizar esses signos em estruturas espaciais e temporais diferentes do papel impresso, por outro lado, isso não quer dizer que o poema se aproveite dessas novas estruturas, automaticamente, exigindo, do poeta, um diálogo criativo com tais tecnologias. Pois “a tecnologia sugere, mas não impõe” (Menezes, 2009, p.130).

Nesse momento, Philadelpho Menezes atinge um novo patamar em sua produção de poesia sonora: o da interpoesia:

A interpoesia propõe, com consciência, a ocupação dessas novas estruturas oferecidas pela hipermídia, modificando as relações entre imagem, som e palavra dentro das especificidades que só os ambientes hipermídios possibilitam. Com isso, há dois níveis de estrutura que devem ser observadas como típicas da interpoesia: Primeiro o modo de relacionar imagem, som e palavra, que dá continuidade aos processos da poesia intersignos visual e sonora, fornecendo as bases para a poesia intersignos em hipermídia, obedecendo a um desenvolvimento específico do poema no espaço e no tempo da hipermídia. Segundo, as formas de relação com o leitor e a questão da interatividade. A intervenção do leitor/usuário amplia as formas de participação que as vanguardas haviam introduzido na arte, rompendo com a contemplação clássica do leitor/observador (Menezes, apud Azevedo, 2009, p. 130).

O resultado desse experimentalismo laboratorial é uma produção poética sempre em busca de outra sintaxe, em que a poesia, liberta do papel, associa-se com o meio eletrônico-digital, incorporando hiperlinks em graus crescentes de interconectividade.

É importante destacar, ainda, a dimensão teórico-crítica da philopoética do autor, mais especificamente de seus estudos sobre as vanguardas e a contemporaneidade da poesia experimental. Assim, é impossível dissociar sua produção teórica e crítica dos experimentos de poesia sonora que realiza, na medida em que o fazer poético se nutre do aparato teórico, ao mesmo tempo em que alarga e questiona os mesmos conceitos e teorias.

Acreditamos que o corpus — “Céu da boca”, “Poema não-música” e “Poema sonoro para sarau” — foi capaz de oferecer uma dimensão adequada sobre a dinâmica singular da poesia sonora de Philadelpho Menezes. Por meio deste recorte, o intento da análise crítica foi o de revelar a marca do artista-crítico, que elabora, nos meandros de sua criação, construtos conceituais que desafiam a percepção e reforçam o que diz Pignatari (2004, p.12) sobre a função da poesia: criar “novos modelos de sensibilidade”.

Em suma, Philadelpho Menezes deixou uma produção intensa, cuja variedade de estudos e trabalhos é incontornável para quem busca pesquisar e criar arte experimental. Toda a sua trajetória, como crítico e poeta, é da ordem do experimentalismo levado ao extremo. Tanto é assim que pode suscitar questionamentos sobre a possibilidade de denominarmos esses experimentos poéticos como *poesia*. Mas responder esta questão não foi uma preocupação do poeta; o que o absorve são as *demolições*, palavra que dá título a um de seus livros de poemas visuais. Que a recepção de seus poemas seja incompreensível, para alguns, não desnatura o valor de seus experimentos. O futuro da arte, da literatura e da poesia está visceralmente atrelado à ousadia, que toda invenção almeja.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **A Linguagem e a morte**: um seminário sobre a negatividade. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.
- AGAMBEN, G. **Infância e História**: destruição da experiência e origem da história. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- AGAMBEN, G. **O fogo e o Relato**: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros Trad. Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo, Boitempo, 2018.
- AGUIAR, F. Poesia ou a invenção Viva. In: MENEZES, P. (org.). **Poesia sonora**: poéticas experimentais da voz no século XX. São Paulo: EDUC, 1992. pp. 145-149.
- ARTAUD, A. **O Teatro e seu Duplo**. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- AZEVEDO, W. **Interpoesia**: O início da Escritura Expandida, Tese de Doutorado, Universidade Paris 8, 2009.
- BARTHES, R. M. E. **Oral/Escrito**. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa nacional/Casa da Moeda, 1987. Vol. 11. Oral/escrito: argumentação. pp. 32-57.
- CAVARERO, A. **Vozes Plurais**: Filosofia da expressão Vocal. Trad. Flávio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- CHOPIN, E. Mutações Poéticas. In: MENEZES, P. (org.). **Poesia sonora**: poéticas experimentais da voz no século XX. São Paulo: EDUC, 1992. pp. 60-73.
- COHEN, R. **Performance como linguagem**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. vol. 2. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Claudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 2005, 128 p. (Coleção TRANS).
- EISENSTEIN, S. **O princípio cinematográfico e o ideograma**. In: CAMPOS, Haroldo de. (org.) Ideograma, lógica, poesia, linguagem. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Edusp, 4. ed., 2000, pp. 149-166.
- FERNANDES, F. Voz, Futuro da Arte, In: MINARELLI, E. **As Razões da Voz**: Entrevistas com protagonistas da Poesia Sonora no século XX, (org.) FERNANDES, F. Londrina, PR: Eduel, 2014, pp. 7-51.
- FONTANA, G. Poesia pré-textual. In: MENEZES, P. (org.). **Poesia sonora**: poéticas experimentais da voz no século XX. São Paulo: EDUC, 1992. pp. 133-137.
- GARNIER, P. Uma arte nova: a sonia. In: MENEZES, P. (org.). **Poesia sonora**: poéticas experimentais da voz no século XX. São Paulo: EDUC, 1992. pp. 58-59.
- GREINER, C. **O corpo**, São Paulo: Annablume, 2005.

HAUSMANN, R. História da poesia fonética. *In*: MENEZES, P. (org.). **Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX**. São Paulo: EDUC, 1992. pp. 33-42.

HIGGINS, D. Le Golem du texte. *In*: BARRAS, V.; ZURBRUGG, N. **Poésis Sonores**. Paris: Ed. Édition Contrechamps, 1992.

HIGGINS, D. As origens da Poesia Sonora. *In*: MENEZES, P. (org.). **Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX**. São Paulo: EDUC, 1992. pp. 103-112.

HIGGINS, D. "Points Toward a Taxonomy of Sound Poetry, 1980.

HOLDERBAUM, F. **A voz-música na intermídia som-palavra-performance**. 2014. 140 fls. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

KRUTCHENIK, A. Declaração da língua transmental. *In*: MENEZES, P. (org.). **Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX**. São Paulo: EDUC, 1992. pp. 29-32.

LABELLE, B. **Raw Orality: Sound Poetry and Live Bodies**. Ed. Por Norie Neumark, Ross Gibson, Theo van Leeuwen, Ver. VoIce, Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media, The MIT Press, 2010.

MARCUSCHI, L. A. **Da fala para a escrita: atividades de retextualização**. 10. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

MCLUHAN, M. **A galáxia de Gutenberg**. A formação do homem tipográfico. Trad. Leônidas Gontijo de Carvalho e Anísio Teixeira. São Paulo: Ed. Nacional; Ed. USP, 1972.

MENEZES, P. (Org.). **Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea**. Campinas: Ed. UNICAMP, 1992. (Viagens da Voz).

MENEZES, P. **A crise do passado: modernidade, vanguarda, metamodernidade**. São Paulo Experimento, 2001.

MENEZES, P. **Coisias Reunidas**. ALY, A. (Org.). São Paulo: Educ, Laranja Original, 2019.
MENEZES, P. Comunicação oral e poéticas da voz. **Comunicação e Sociedade**, n. 18, pp.79-88, 1991.

MENEZES, P. **Poesia sonora**. Do fonetismo às poéticas contemporâneas da voz. SP, CD-ROM, Laboratório de Linguagens Sonoras do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, PUC-SP / Microservice / FAPESP. 1996.

MENEZES, P. **Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX**. São Paulo: EDUC, 1992.

MENEZES, P. Poesia visual: reciclagem e inovação, em imagens. **Revista UNICAMP**, jan./abr. 96, pp. 39-48, 1996.

MENEZES, P.; AZEVEDO, W. **Interpoesia**: poesia hipermídia interativa. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie/Estúdio de Poesia Experimental da PUC-SP/FAPESP, 1997/1998. CD-ROM.

MINARELLI, E. A voz Instrumento da criação e a poesia sonora hoje no mundo. **Sibila, Revista de Poesia e Cultura São Paulo**. Ano 4, n. 4-5, Ateliê Editorial, pp. 178-216, 2005.

MINARELLI, E. **As Razões da Voz**: entrevistas com protagonistas da poesia sonora do século xx, (org.) FERNANDES, F. Londrina: Eduel, 2014.

MINARELLI, E. **Polipoesia**. Entre as poéticas da voz no século XX. Trad. Frederico Fernandes. Londrina: Eduel, 2010. [Acompanha um CD].

NANCY, J. L. **Resistência da Poesia**. Trad. Bruno Duarte. Lisboa: Ed. Vendaval, 2005.

OLIVEIRA, M. R. D. Voz, potência, ressonância e corpo na linguagem poética. **Crítica Cultural**. Santa Catarina, v.15, n.1, pp. 122-134, 2020.

ONG, W. J. **Orality and Literacy**: The Technologizing of the Word. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2002.

PAZ, J. F. **Contribuições de Philadelpho Menezes na promoção da poesia verbivocovisual**. 2018. Dissertação (Mestrado Literatura, outros Saberes e outras Artes) Universidade Federal de Rondônia-UNIR, Rondônia, 2018.

PIGNATARI, D. **O que é comunicação poética**. 8.ed. Cotia/SP: Ateliê editorial, 2004.

RUSSOLO, L. Consoantes: os ruídos da língua. *In*: MENEZES, P. (org.). **Poesia sonora**: poéticas experimentais da voz no século XX. São Paulo: EDUC, 1992. pp. 23-29.

SANT'ANNA, A.R. **Paródia, Paráfrase e Cia**. São Paulo, Ática, 2004.

SANTAELLA, L. **Mídias e Artes**, São Paulo: Unimarco, 2002.

ZUMTHOR, P. **A letra e a voz**. Trad. Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ZUMTHOR, P. **Introdução à poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, P. **Performance. Recepção. Leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ZUMTHOR, P. Poesia do Espaço. *In*: MENEZES, P. (org.). **Poesia sonora**: poéticas experimentais da voz no século XX. São Paulo: EDUC, 1992. pp.138-144.

APÊNDICE A - ENTREVISTA DE ENZO MINARELLI A PAULO WILLIAMS

[Entrevista realizada num domingo, dia 21 de janeiro de 2024, às 17 horas.
São Paulo/Brasil – Bolonha/Itália]

PW: Gostaria de saber como você enxerga a importância da obra teórica de Philadelpho Menezes, e em que medida esse aporte teórico influencia o seu processo criativo sonoro e, por consequência, sua poesia?

ENZO MINARELLI: A primeira coisa que é preciso esclarecer é que sempre é necessária uma teoria. Se olharmos para os movimentos históricos, como futurismo, dadaísmo, ou o movimento da poesia concretista de Haroldo, Augusto de Campos, de Décio Pignatari, há sempre uma teoria antes. Isso é um ponto muito importante. Sobre isso, falávamos, Phila e eu, quando ele vivia aqui, perto de minha casa uns 50 metros. Quando eu o conheci ele não conhecia muito da poesia sonora, nem conhecia bem o universo das performances e experimentações sonoras.

Assim, creio que a ideia, ou a necessidade de uma teoria, é uma coisa que provavelmente tenha surgido nele, vendo as performances aqui na Itália, sobretudo fazendo algumas experiências nos festivais aqui na Itália. Por exemplo, quando nos conhecemos, creio que isso foi em 1989, ele havia organizado uma mostra internacional de poesia visual, no Centro Cultural São Paulo, e me convidou para mostrar meus trabalhos neste festival. Então, ali, começamos a manter contato. Logo depois, ele me mandou uma carta dizendo que no próximo ano chegava na Itália, e assim se passou. Eu procurei uma casa para ele, perto da minha. Nos tornamos vizinhos. Então, praticamente, as experiências que eu fazia aqui... começamos a desenvolvê-las juntos. Bem, este é um aspecto de vida pessoal; porém, creio que é muito importante, porque diz sobre nossa amizade.

Falando sobre a teoria, eu já havia escrito, por aqueles anos, o *Manifesto da Polipoesia*, que é um documento teórico que surgiu, pela primeira vez, em 1987, num catálogo do Festival de Valência. E, também, já havia escrito alguns ensaios sobre este tema, porque, em poesia sonora, não havia uma teoria — ou, melhor, os dois que inventaram a poesia sonora, Bernard Heidsieck e Henri Chopin, em Paris, na metade dos anos 1950, nunca escreveram uma teoria sobre a poesia sonora. Você vê os seus trabalhos, escuta seus poemas, porém não há um texto teórico que diga “o que é a poesia sonora” ou “o que é uma performance sonora”. Esta é a razão pela qual, tendo iniciado o meu trabalho como poeta sonoro na metade dos anos 1970, tinha clara essa necessidade [...] não havia uma teoria, por isso decidi fazer este manifesto, e podemos falar sobre isso logo mais.

Phila visualizou também essa necessidade, por ter vivido comigo essa experiência de elaborar uma teoria e de fazer uma performance. Por exemplo, Phila, quando chegou aqui, não fazia performance. Porém, acompanhando meu trabalho, vivendo na Itália, começou também a performar seus poemas. Eu mesmo o estimulei muito neste sentido. Me recordo que ele fez uma performance aqui na Itália, eu o havia convidado para participar de um dos meus festivais, que eu organizava, aqui, em colaboração com a Universidade de Bolonha, dirigida por Umberto Eco, onde ele vivia naquele tempo, e Phila fez uma performance neste festival. No Brasil, pelo que eu sabia, ele não estava performando, ele o fez primeiramente aqui, comigo, na Itália. Depois, a última vez que eu o vi... isso foi em 1999, na cidade de Guarda, no norte de Portugal, num festival. Nós dois éramos convidados desse festival e ele também, naquele contexto, realizou uma performance.

Bom, saindo desse aspecto das performances, quando ele estava aqui, elaboramos um texto que foi publicado em um livro que se chama *Poesia Sonora*, creio que conhece. Parece que agora encontra-se esgotado, e seria uma grande ideia reeditá-lo, porque, nesse livro, tem muitos ensaios importantes sobre o que é a poesia sonora. E penso que Philadelpho, é preciso dizer, tenha sido quem introduziu, pela primeira vez, a poesia sonora no Brasil. Porque a poesia concreta, do plano piloto, que é fundamentalmente importantíssima, com muitas contribuições para a poesia experimental, não tem, porém, o conceito do som, da sonoridade. E não tem a ideia da performance. É verdade que Augusto de Campos tenha feito performance, claramente, mas não se pode dizer que é poesia sonora. Quem introduziu poesia sonora foi o Philadelpho.

Voltando à pergunta que você havia feito (a importância da teoria de Philadelpho): tudo isso como uma introdução, para dizer-te que Phila havia entendido que, sem uma teoria, não se caminha para nenhuma parte. Uma teoria é necessária. Ele havia tomado, como ponto de partida, a poesia sonora para avançar mais além. Ele falava, antes de morrer tragicamente, sobre a interpoesia, que era a teoria que ele estava elaborando, onde ele dava passos importantíssimos com o uso da tecnologia. Ele trabalhava com o Wilton Azevedo, que, também, desgraçadamente, já morreu; porém, a ideia era a de ir mais além dos meios tecnológicos.

Para entender bem o trabalho de Phila é necessário, antes, dizer que, primeiro, tenha trabalhado sobre a página — entenda-se, sobre o papel, trabalhando sobre a imagem e que é fruto da *Mostra Poesia Intersigno* que ele organizou, como eu já mencionei. Ele começou como poeta visual e, depois que chegou aqui na Itália, através de meu trabalho e de meus contatos. Por exemplo, ele me acompanhava nos festivais. Eu ia ao festival de Florença, ele me acompanhava com sua esposa, suas filhas. Vivemos praticamente juntos por um ano. Ele tomou todos os estímulos da performance da poesia sonora, dentro de si mesmo, ao ponto de ele, que

não era um performer, tenha começado a experimentar a performance. Primeiro vem a poesia visual, depois vem o performer de poesia sonora. E, também, claramente, sem esquecer o teórico, pois este é um dos aspectos importantes de seu trabalho. Ele já havia publicado, nesta época, um grande livro sobre a poesia visual.

Era um grande pesquisador, penso que esta é a primeira característica de Phila. Então, para chegar ao terceiro ponto, a interpoesia, que era o último estágio do seu trabalho (e que estava desenvolvendo, quando, desgraçadamente, veio a falecer): Phila, de alguma maneira, estava com o ímpeto de ir mais além, com o uso da tecnologia. Eu não sei se o trabalho de hipermídia estava correto ou não. Eu e Philadelpho discutíamos muito sobre isso. Pois, para mim, algo que é muito importante é o ato ao vivo e o corpo do poeta que performa seu trabalho na frente de um público, que é a essência da minha teoria da polipoesia. Na poesia intermídia, Phila estava mais próximo da tecnologia. Se você conhece os seus últimos trabalhos, reconhece um experimento muito interessante, porém dentro de uma perspectiva tecnológica, juntamente com os conceitos da poesia intersigno. E faltava. E esse era o ponto que discutíamos muito: que faltava a presença do corpo, de um performer.

Certamente, ele não está aqui; e, portanto, não sabemos que impulsos e caminhos esse projeto iria desenvolver no futuro.

PW: Você considera que o caminho apontado pela tecnologia, no sentido de interação com o público, ou seja, criando a possibilidade de uma participação, e até mesmo uma coautoria entre público/usuário e o poema, pode-se considerar ainda dentro do território da poesia sonora?

EM: Penso que a poesia sonora pressupõe sempre a presença ao vivo, com o corpo e a voz, que são dois elementos típicos da polipoesia. Porém, se você anula o corpo e se vale somente do elemento do trabalho digital, o que se passa agora com muitos trabalhos que eu recebo e que vejo, não há o corpo, não há a performance; são quase uma evolução de videogame, entende o que digo? Claro, há um nível mais intelectual e mais trabalhado; porém, não se realiza uma performance. Este era o ponto no qual Phila trabalhava, quando ocorreu sua partida.

Pode ser que eu pudesse convencê-lo a tomar uma direção diferente, como, por diversas vezes, ocorreu; porque, para mim, Phila era mais que um amigo, era um irmão. Nós dois nunca tivemos nenhum dissídio, estivemos sempre marchando juntos, com uma sensação de fazer algo importante. Certamente, tínhamos muitos projetos juntos que se interromperam. Um pouco antes de morrer, Phila havia organizado uma itinerância de performance de poesia sonora, da qual eu participaria, juntamente com mais dois artistas espanhóis e um poeta sonoro português.

Este evento ocorreria em São Paulo, Belo Horizonte, Rio de Janeiro e Maceió. Pois bem, simplesmente ele morreu dois dias antes de começar esse festival. Eu recebi a notícia quando estava na região das Canárias, na Espanha; a embaixada italiana de São Paulo me comunicou, perguntando o que iríamos fazer. Eu prontamente respondi “precisamos fazer o festival, porque esse foi o último ato que Phila se esforçou para organizar”. Como ele já não estava, decidimos, então, apresentar, em cada noite, como abertura do evento, um vídeo onde o Phila performava um dos seus poemas sonoros. Foi muito emocionante.

PW: Gostaria que nos contasse alguma performance que tenha presenciado (do Philadelpho Menezes) e que tenha chamado sua atenção.

EM: Me recordo de uma performance com o poema Luz; este trabalho gerou boas discussões entre nós. Vou te dizer como ele chegou a fazer este poema e você vai entender a afinidade que havia em nosso trabalho e como havíamos falado e discutido muito. Bem, creio que conhece o manifesto dos futuristas italianos, quando apresentam a teoria de superformas. Marinetti,¹⁴ em particular, dizia que o artista, quando estivesse em frente ao público, ao fazer sua performance, teria também que se mover, mover as mãos, os braços, correr, escrever, ter uma relação com o corpo. Não podia pôr-se fixo, de frente para a plateia, como os poetas tradicionais que se posicionavam sempre imóveis, valendo-se somente da leitura de um texto.

No *Manifesto da Polipoesia*, eu propus que o corpo, no palco, tinha que fazer coisas, agir de acordo ao que está sendo dito. Significa que, em performance, cada movimento criado pelo performer estabelece uma correspondência com o som e a sonoridade que está sendo criada naquele momento. Não é casual, não é aleatório, nem instintivo. Há uma intencionalidade, uma estrutura elaborada. Como em uma de minhas performances, onde eu executo um movimento com as mãos cuja imagem sugere uma arma disparando enquanto o som sugere o barulho do disparo (pó-pó-pó-pó-pó).

Voltando à pergunta: Phila me havia dito, em uma noite, “tenho um poema, onde quero usar a voz e utilizar a mão para escrever no espaço vazio”. Então eu perguntei como faria para criar a visualidade do que estaria escrevendo. A solução que ele pensou foi a de nenhuma luz, tudo muito escuro e uma lanterna, ou um polígrafo com uma luz, de modo que posso movê-la no espaço criando a visualidade da palavra. Você visualizava a escritura da palavra com o uso

¹⁴ Filippo Tommaso Marinetti foi um dos criadores do *Manifesto Futurista*, onde desenvolveu a chamada *parole in liberta*, reunindo pintores, poetas, músicos e artistas das mais diversas áreas, com um projeto de criação de obras enaltecedoras do presente, na perspectiva de fazer nascer o “homem novo”. O poeta sai de uma condição idealizada e romântica, para uma atitude ativa, criando um espetáculo visual e fonético, um campo dinâmico de forças.

de uma lanterna vermelha; então, dali, nasceu essa performance “Luz”, que tinha uma relação com os futuristas, com a minha teoria da polipoesia e com a inventividade de Phila. Esse é exatamente um poema sonoro, onde podemos encontrar a voz, o corpo, o movimento e a imagem (que era algo muito importante ao Phila). Ali, nesse poema, você vê todos os elementos de uma performance de poesia sonora.

PW: No poema sonoro “Poema não-música”, Philadelpho Menezes apresenta um questionamento sobre a fronteira que separa a poesia sonora, da música experimental, posto que ambas trabalham com a dimensão do som. A pergunta que lhe faço é se podemos pensar em uma especificidade da poesia sonora — ou uma fronteira, neste território que chamamos de Poesia Sonora.

EM: Podemos partir do seguinte ponto: Phila foi sempre muito inteligente. Em seu trabalho, havia sempre uma instância conceitual. Como no poema mencionado, ele sempre pensava na estrutura mental dentro do poema; é uma marca de sua produção poética. No poema que referiste, ele simplesmente quer provocar a reflexão de que a poesia não é música, ou, pelo menos, não é a música que convencionalmente se concebe hoje, a música popular, instrumental, samba, ou o que se entende por aí.

Na poesia, existe outro modo de sonoridade. Estou agora me referindo à poesia escrita, que tem o seu aparato, seu método estrutural, que contém o som, com todas as técnicas da retórica que conheces muito bem. Quando lemos Dante Alighieri, ou os poetas clássicos, ou os poetas brasileiros, existe toda uma sonoridade do verso escrito, uma melopeia — e isso é preciso considerar também.

Agora, voltando à pergunta: a poesia sonora não é música; isso é um ponto essencial. O primeiro ponto de sua especificidade é este: poesia sonora não é música. Se pensarmos em termos de música, a nota dó é a mesma, aqui na Itália, assim como aí em São Paulo, porque temos um código comum; porém, a poesia sonora não tem este código musical. Ela emprega a voz, porém não como canto.

Paul Zumthor escreveu, muitas vezes, sobre meu trabalho, e posso dizer que ele encontrou uma definição importante sobre essa questão: a distinção entre oralidade e vocalidade. Na poesia sonora, você tem a voz que desenvolve a vocalidade na oralidade. O que isso significa? Que desenvolve algo sobre a linguagem. Eu utilizo a voz, onde posso controlar a altura, a tonalidade, o tempo, o timbre, posso fazer muitas coisas, sem ser um canto. Eu tenho a voz e trabalho sobre a linguagem. Isso se dá, como dizia Paul Zumthor, “na oralidade e na vocalidade”. É oralidade, quando emprego as palavras com a intenção de comunicar algo compreensível, cujo conteúdo está ligado ao significado das palavras. Por outro lado, quando a

palavra está desconstruída, quando você a escuta quase como um rumorismo, isto é a vocalidade, porque não é possível reconhecê-la dentro de um código comum. Isso é uma distinção que fazia Paul Zumthor sobre a linguagem.

Então, poesia sonora não é música, isso é um conceito claro. Porém, vejamos: em alguns de meus poemas, eu utilizei a música, a guitarra e outros sons como acompanhamento. Sempre que se utiliza a música, em um poema sonoro, é necessário colocar a voz como o elemento principal e a música como elemento secundário (num segundo plano, como tessitura, atmosfera). Ou seja, a voz é protagonista, é a *prima dona*, e, a música, coadjuvante. Isto é muito importante. Em uma canção, ocorre exatamente o contrário: a música é muito mais importante. Quando você ouve Caetano Veloso cantar “dias dias dias”, que é um poema de Augusto de Campos, a musicalidade ali é muito importante. Claro, o texto é, sim, literário, mas a musicalidade é muito mais. Esta obra é uma canção, não podemos dizer que é um poema sonoro. O poema sonoro, isso é muito importante, tem a especificidade da voz que trabalha a oralidade e a vocalidade a partir da linguagem. E a palavra *poesia*? Por que poesia? Porque poderia também borrar, mudar de definição, chamar de outra coisa! Porém, chamamos de poesia porque nós partimos da linguagem. A linguagem é o ponto de partida. É a partir da linguagem que trabalhamos.

PW: Na última parte de sua resposta, você coloca uma ênfase na poesia. Isto me leva a refletir: como a poesia sonora ocupa um lugar no território da Poesia e, por consequência, da Literatura?

EM: A palavra *poesia* é uma palavra inflacionada, empregada, durante muitos séculos, e vinculada restritamente à escrita. Muitas vezes, quando eu apresentava a poesia sonora, me diziam: “mas isso é poesia?”. Sim, é poesia, porque utilizamos, como havia mencionado, a linguagem de uma maneira distinta. Eu penso que a utilização da palavra *poesia* para denominar o que fazemos seja correta. Existe a poesia escrita, que é a poesia linear, não feita para necessariamente ser declamada. Quando escrevo uma poesia e a leio, ela já se faz, se realiza no ato da leitura, não carece da necessidade da declamação. Claro que há muitos poetas que declamam seus poemas; todavia, este ato não é intrinsecamente necessário. Ou seja, a poesia escrita prescinde de sua declamação.

Por outro lado, na poesia sonora, não há escritura; é somente oralidade e vocalidade. Se quero escutar poesia sonora, tenho que ouvi-la ao vivo, ou no disco, ou cd. Ou, agora, assisti-la nas redes sociais. Eu não posso entregar um papel e “ali estará contida a poesia sonora”. Não

é possível. A poesia sonora se relaciona com os ouvidos do espectador. Da boca ao ouvido, da voz à escuta.

Há outra razão pela qual a palavra *poesia* se justifica: toda a tradição da literatura nasce da oralidade, todos os poemas épicos, *A Ilíada*, e *A Odisseia*, de Homero, eram poemas cantados. Os aedos eram poetas orais. Toda a tradição antiga era oral. Isso não quer dizer que não seja literatura! Ou seja: a literatura não se restringe à escrita. A literatura transcende a escrita. Podemos pensar o mesmo da poesia sonora: através de um poema sonoro, podemos transmitir as grandes ideias, os grandes temas da literatura, da existência, da vida. Eu tenho um poema que se chama “poema de cinco minutos”, que é um hino à vida, onde eu apresento tudo o que se passa em uma vida. Faço através da oralidade, entende?

Ainda algo mais sobre a escritura: na poesia sonora não há escrita; porém, existe o que eu chamo de “esquemas de execução”. Nesse material encontram-se desenhos, notações, signos, elementos de escritura, que ajudam ao performer na execução de seu poema. Tenho trabalhado com Frederico Fernandes e vamos publicar esses esquemas de execução de todos os meus trabalhos, desde a metade dos anos setenta até alguns anos atrás. Neste material, não há poesia escrita, são procedimentos que auxiliam a performance.

Agora, temos falado sobre a performance. A palavra “performa” é também um termo muito geral, derivado do latim *per forma*, “ver através da forma”. Fala-se da performance de um cozinheiro, de um jogador de futebol, ou seja, é uma palavra muito genérica, e utiliza-se também para se referir à poesia sonora. Por isso, eu prefiro dizer “ato de polipoesia”.

PW: Há uma performance sonora, de Philadelpho, na qual ele lê um poema enquanto mastiga amendoins. Nessa ação de mastigar algo, enquanto declama, cria-se um ruído, uma fissura no que seria um gesto puramente declamatório. Essa performance é um dos poucos registros em que vemos Philadelpho performando.

EM: O poema de Philadelpho que mencionaste é um exemplo claro da passagem da oralidade para vocalidade. Quando ele começa a ler o texto clássico, ao ser lido, é da ordem da oralidade. Entretanto, quando sua boca está cheia de amendoins, passa a ser vocalidade. O ato de mastigar enquanto lê interrompe o fluxo do discurso verbal. Claro que Phila, dotado de inteligência e ironia, faz também uma provocação contra uma forma clássica de declamação. Na performance que eu assisti aqui na Itália, ele utilizava-se de um texto de Dante Alighieri enquanto mastigava.

O texto de Dante representa uma crítica a todos os textos escritos, ou seja, ao estatuto da escrita. Como eu dizia ainda há pouco, os textos escritos já estão carregados de sentido; seu conteúdo não se altera ao serem lidos. O autor italiano Boccaccio declamava os textos de Dante,

na igreja de Santa Cruz, em Florencia, e ele lia de uma maneira. Porém, se eu leio o texto de Dante, leio de outra maneira, mas o texto continua o mesmo. Além do mais, ele não te oferece uma indicação para a declamação, porque o texto foi escrito, como dizia o filósofo alemão Heidegger, para ser lido no silêncio da mente. Eu, quando faço um poema sonoro, crio uma estrutura, um esquema de execução que determina como fazer. Este esquema de execução forma parte da estrutura do poema, é invariável. Sem os dispositivos ali apresentados não existe o poema sonoro. Se fiz isso há 30 anos e o apresento agora, ele é o mesmo, porque ali estão as indicações da performance.

O texto linear não te dá nenhuma indicação para ser performado, você faz uma interpretação pessoal. A poesia sonora pressupõe um procedimento, que atua sobre a linguagem. O poema do Phila é perfeito para exemplificar este questionamento: você lê, mas não sabe como ler; e é quase inútil ler daquela maneira, ao ponto que, ao colocar um monte de amendoins na boca, ele corporifica, num gesto, este “não entender nada”. Isso significa vocalidade; quando a palavra é destruída, quando passa a utilizar a linguagem de outra maneira, não mais como um código de comunicação convencional, e sim como um ato de recusa. Mas, atenção: é um ato aparentemente de destruição porque, ao mesmo tempo, é um ato de construção, de resignificação através da linguagem. É um gesto de restituir a força da palavra, tão desgastada pelo uso comum. Quando eu digo a palavra *amor*, você entende de pronto os referentes comuns associados a essa palavra. Porém, quando eu distorço esta palavra, eu alargo o sentido, eu amplio as possibilidades de sensações. Desta maneira, a vocalidade não é simplesmente negativa; é destruição e reconstrução, ao mesmo tempo.

No *Manifesto de Polipoesia* eu digo que se deve matar a palavra, destruí-la, para reconstruí-la nova. A palavra deve ser penetrada desde seu interior, para ser recriada no exterior. Só assim pode-se liberar toda a potencialidade de sonoridades que habitam dentro de cada palavra. Eu havia feito uma performance nos anos oitenta que se chamava “diário come”, onde, ao vivo, utilizava uma peça de megafone, num formato de trombeta, para modificar a voz. Naquela época, trabalhávamos com sistemas analógicos, e não digitais, como se utiliza hoje; e aí tudo é muito mais sensível. Com essa tecnologia digital se pode fazer qualquer coisa, mas, naquele tempo, quando eu fazia minhas primeiras performances (como esta que eu mencionei), para se ter um efeito específico, havia que se trabalhar o dia inteiro. Então, eu tinha este instrumento para criar um efeito de vocalidade. Esse poema, agora, está selecionado para fazer parte de uma galeria.

PW: Creio que esse trabalho, que está preparando juntamente com Frederico Fernandes, deve trazer muitas contribuições para os estudos dos processos criativos da poesia sonora, uma espécie de estudo genético da poesia sonora.

EM: Penso também desta maneira. Muitas vezes, quando faço laboratório ou conferência, me perguntam se a poesia sonora é algo fácil. Sim, quando olhamos de fora parece muito fácil; quando escuto um poema, parece simples; quando ouço os poemas do Phila parecem simples. Sim, porém, muito complexos; é muito difícil em seu processo de criação. Parecem simples; porém, antes, existe um longo e grande trabalho. O que você chama de *genética de um poema* eu chamo de “esquema de execução”; mas o que eu posso te dizer é que é muito difícil fazer um poema sonoro. Exige muito tempo de elaboração para sair da ideia até chegar à criação de um poema. E, às vezes, eu levo meses na criação, porque ela envolve muitos processos, como a voz, e, às vezes, gravação. O tempo é uma questão fundamental na poesia sonora. Todo o trabalho com a linguagem exige muito processo. Então, desta forma, a intenção de publicar os esquemas de execução de meus trabalhos vai nessa direção de compreensão da complexidade e da profundidade envolvidas nessa pesquisa de criação com a poesia sonora.

PW: Tendo em vista a vocação de ruptura, de expansão dos limites e fronteiras, tão característicos, gostaria de te ouvir sobre como tem observado o movimento da poesia sonora na atualidade? Quais os caminhos e as tendências que têm lhe chamado atenção? Ou, até mesmo, questionamentos sobre essa forma de criação tão potente que é a poesia sonora.

EM: Respondendo essa questão do que, hoje, é a poesia sonora — ou as inúmeras produções que se intitulam poesia sonora —, eu penso que [ela] tem uma enorme possibilidade de ser expandida. Claro, entendo como poesia sonora este trabalho da voz, relacionado aos seus elementos de mídias e em ato performativo; eu não falo de música ou de arte performática. Tenho acompanhado, nesses anos todos, muitos festivais, e tenho visto a poesia sonora em pleno desenvolvimento. É claro que muitos jovens me procuram, me pedem conselhos, me mandam seus materiais... eu recebo materiais de toda parte do mundo. Mas o que se passa é que, muitas vezes, esses jovens não têm a paciência de escutar o que já foi produzido antes; escutar, estudar os grandes poetas sonoros. Eu, por exemplo, quando comecei a produzir poesia sonora nos anos setenta, eu conhecia todos os poetas. Eu passava um tempo estudando, conhecendo tudo o que havia sido produzido antes de mim — como criavam seus poemas, como apresentavam suas teorias; estudava sobre as vanguardas, os seus manifestos, tudo, tudo. Por quê?

Eu desejava criar algo especial, original, algo com o qual eu me identificasse e, de certa forma, me definisse. Queria criar uma poesia que fosse minha e não, simplesmente, uma cópia, *à-maneira-de*. Eu escuto atentamente os trabalhos desses jovens que me solicitam ajuda ou conselhos, porém poucos desses trabalhos são originais, com elementos novos. Se ocupam de copiar o que eu, ou outros tenham feito. Isso é um problema. É preciso ir além, inventar algo novo. Se olharmos essa enorme capacidade da tecnologia, é possível ficar até perdido. Quantas possibilidades!

Quando eu comecei, gravávamos em fita magnética, tínhamos que cortar para fazer uma montagem... pensa que loucura que era, em comparação ao que dispomos hoje! Até o início dos anos noventa estava assim; todo o sistema era analógico. Hoje, quando trabalho com um poema sonoro, é uma maravilha, porque tenho tudo, consigo gravar tudo, armazenar, mexer, alterar o quanto quero; existe uma possibilidade infinitamente maior do que dispúnhamos. Porém, apesar disso, como existe muita tecnologia, parece que, em direção oposta, há uma abstinência de ideia; ou, pelo menos, cria-se muitas coisas que eu já conheço. De todo modo, sou um otimista, vejo que a poesia sonora tem um grande caminho pela frente. Existe muito espaço para expandir e fazer melhor do que minha geração conseguiu produzir.

PW: Uma última questão: a tecnologia possibilita muitas coisas, como também pode nos afastar e bloquear a criatividade. Como, no meio de tanto acesso às informações e tecnologias, podemos cavar um espaço para a potência da voz na poesia sonora?

EM: É possível encontrar, na voz um grande amor, uma grande energia. Há que buscar. A tecnologia está aí para nos servir — e não para nós estarmos a serviço dela. Para isso, é preciso dominá-la. Se não fazemos isso, a tecnologia te mata. Eu percebo muito isso: uma utilização excessiva da tecnologia, porém sem alma.

Antes de fazer um poema, você tem que conhecer perfeitamente as ferramentas de que dispõe, as tecnologias que podem estar a serviço do seu poema. É preciso dominar essas ferramentas. E a tecnologia é tão somente uma ferramenta. Há que dominá-la, para que ela não destrua a alma do seu poema.

APÊNDICE B - ENTREVISTA DE ANA ALY A PAULO WILLIAMS

[Realizada nos dias 22 e 28 de fevereiro de 2024, em São Paulo]

PW: Você compartilhou a vida com Philadelpho e participou ativamente da produção de sua obra. Poderia nos contar um pouco sobre essa experiência e como enxerga a singularidade do trabalho do Philadelpho com a poesia sonora, como poeta e teórico?

ANA ALY: Para responder essa pergunta me vêm algumas lembranças dessa convivência com o Phila, como poeta, artista, intelectual, amigo, companheiro. Especificamente sobre a poesia sonora, acho que a relação com a sonoridade se origina do próprio corpo dele. O Phila era pianista, era um excelente intérprete de Bach, tocava um piano clássico maravilhosamente, e com essa prática do piano ele desenvolveu uma característica muito interessante: ele utilizava muito as mãos e os dedos para treinos com o piano, exercitava os dedos para que adquirissem força, agilidade... este mesmo método ele utilizava para estudar a métrica dos poemas, poemas clássicos, poemas em verso. Toda a formação dele era uma formação muito erudita. Então, para fazer essa contagem métrica, ele trabalhava com os dedos, batendo com os dedos, encontrando o ritmo da métrica do poema e criando uma sonoridade no tamborilar dos dedos. Daí, talvez, esteja essa raiz mais profunda com a sonoridade da poesia, a sua relação com a música e com o corpo pulsando o ritmo do poema.

Quando o Phila começa a trabalhar com a poesia sonora, ele sente a necessidade de criar uma teoria sobre a poesia sonora no Brasil, que até então não havia nada; então, ele publica o livro *Poesia Sonora* e, nele, apresenta as maiores ideias e vertentes sobre a poesia sonora que havia até então. Ou seja, ele sempre teve essa preocupação teórica, de fundamentar seu trabalho em torno de uma teoria sólida. Simultaneamente, ele começa a desenvolver seus experimentos sonoros juntamente com os alunos no laboratório da PUC. Ele sempre se empenhava; isso era algo muito forte nele, de criar um trabalho original, que, de alguma forma, se relacionava com as tradições da poesia sonora (apresentada, por ele, no livro), mas, ao mesmo tempo, que rompesse, em alguma medida, com essas tradições. Ele pensava em criar uma poesia sonora totalmente própria, a partir da poesia “Intersigno”. E que tivesse uma marca brasileira, assim como os poetas concretos construíram uma teoria poética que influenciou toda uma geração e toda uma produção poética. Este trabalho foi interrompido com sua morte.

Uma outra característica marcante que enxergo na obra dele é o humor, com um certo caráter irônico; às vezes, até, jocoso. Em muitos dos seus trabalhos, você enxerga este traço, tanto nos poemas visuais como nos poemas sonoros. Mas o que eu reconheço como

singularidade de sua poesia sonora — e que abrange toda a sua produção como poeta — é a poesia “Intersigno”. De certa forma, toda a sua produção está atravessada por esse conceito, que é a ideia de uma poesia feita a partir da fusão de signos verbais, visuais e sonoros, que trabalha com a interação das linguagens. Philadelpho teve a preocupação de mostrar o percurso evolutivo da poesia experimentalista brasileira. É o que ele faz no livro *Poética e Visualidade*, onde discutia os caminhos traçados desde a poesia concreta até chegar nos seus limites, para poder avançar para outros caminhos. Tem uma força muito grande da presença dos concretistas, como tinham sido desde então as maiores inovações da poesia experimental. E, dali, tudo nasce; e, de certa forma, o que Philadelpho estava querendo mostrar era, por um lado, a imensa importância dos poetas concretos, o que eles trouxeram e a influência deles, mas que o caminho não era mais aquele. Os poetas concretos abriram portas; mas, depois que estas portas se abriram, fica difícil controlar o que vai acontecer. E Philadelpho trazia essa provocação: “qual era o rumo? Para onde estava apontando a poesia experimental, quais os novos paradigmas para uma nova forma de criar e pensar a poesia experimental brasileira?”. Ele definiu esse novo paradigma como “Poesia Intersigno”. Esse foi o grande pensamento estético e a contribuição teórica dele.

PW: Como parte dessa pesquisa, eu faço a análise de três poemas sonoros do Philadelpho: “Céu da boca”, “Poema não-música” e “Poema sonoro para sarau”. Gostaria de saber se você acompanhou o processo da criação desses poemas, conversavam, discutiam sobre o processo criativo... Pode nos dizer algo nesse sentido?

AA: Falar um pouco sobre os poemas sonoros é apresentar um pouco da minha percepção e o que Phila e eu discutíamos sobre o seu trabalho, os seus poemas. Nós trabalhávamos muito juntos, principalmente com a poesia visual, da qual eu estava muito próxima. Já, na criação desses poemas, eu não trabalhei diretamente; eles foram desenvolvidos dentro do laboratório da PUC-SP. Ele criou esse laboratório com essa força, esse impulso que ele tinha de criar, de inventar; daí, surgiu esse laboratório de sonoridade e experimentações, com os alunos pesquisadores do Programa de Comunicação e Semiótica, da PUC-SP.

Sobre o poema “céu da boca”, acho que existem duas possibilidades de leitura. A primeira leitura é o caráter de eroticidade que o poema traz, os estalos da língua batendo no céu da boca, como se fossem estrelas salpicando no céu. A força que tem a respiração, no poema, cria uma sensação de prazer, uma respiração que é quase como um orgasmo, como se a pessoa que está performando o poema estivesse nas nuvens, nesse céu. Claro que essa é uma interpretação de conteúdo, de sentidos que o poema desperta; de como o som do poema poderia

ser traduzido, criando uma situação sinestésica. A segunda leitura é a experimentação da voz em seu aspecto de espacialidade, que gera uma partitura de nuances vocais: tem som, tem língua, tem respiração, tem quase palavra, tem risos — traduzindo essa comunicação sonora para um imaginário visual.

Sobre o “Poema não-música”, o que tenho para dizer é que esse poema encontra muita correspondência na própria formação do Phila como músico, e no seu trabalho como poeta. Talvez, aí, ele tenha provocado esse questionamento do que é ou do que não é, nessa sobreposição de temas musicais: uma música clássica e o canto dos pigmeus. Lembro do Phila falar como percebia uma correlação entre o canto dos pigmeus, que tem essa comunicação fonética e, quando sobreposta à sinfonia de Mozart, se associam. Ele ouvia assim, então: a partir da sobreposição, ele identificava pontos de convergência de harmonia entre as duas peças.

Já sobre o “Poema sonoro para sarau” o que acho interessante a destacar é o lugar do humor irônico que o poema traz. O Phila falava do Drummond como um poeta maior e, ali, não há uma crítica ao Drummond, mas ao lugar sacralizado da poesia. Ele mastiga essa sacralidade. Ele mastigava aquele amendoim japonês que é muito crocante e, quando você o mastiga, ele faz bastante barulho. Essa é uma performance muito física; você sente o mastigar de forma física; tem até cheiro. Quando ele faz isso para fazer uma declaração de amor é algo muito cômico. Você não se declara com a boa cheia, mastigando, cuspidando; isso é contra o decoro. Não é só para dentro é para fora também. É performático. No sentido do conteúdo, ele está fazendo uma crítica ao bom comportamento de um sarau, representado por uma pequena burguesia que está ali para ouvir um poema bem declamado, para se mostrar comportada, bem aceita. Esse poema causa um tremendo incômodo nas pessoas; é um pouco chocante, pode enojar; os bons modos caem por terra totalmente. E ele pode fazer isso mudando o poema-base. Não interessa se é o Carlos Drummond, ou Dante ou Shakespeare; o que importa é a atitude de destruir os bons modos de narrar, do bem falar, da boa dicção. E tem também a questão física da sonoridade que este gesto performático traz. E essa sonoridade pode aguçar outros sentidos, que não é só o sentido de escutar. Quando você põe um objeto crocante, na boca, ele muda totalmente o sentido da língua; você altera as palavras de uma certa maneira, aquele som está interferindo no sentido do significado da palavra, está trazendo uma nova significância. Bom, eu não sou semiótica, mas é assim que eu vejo este poema. Este gesto performativo não era nada gratuito, era extremamente pensado, calculado, e, claro, o incômodo que causava levava o público a rir de constrangimento ou rir de escárnio, ou deboche, ou um riso espontâneo de nervosismo. Mas era cômico. A finalidade do poema talvez fosse esse riso, que completa o poema.

PW: Você organizou e publicou o livro *Coisia Reunida*, o livro póstumo com o trabalho da poesia visual de Philadelpho Menezes. Você destacaria algum trabalho que te marcou?

AA: Foi um trabalho muito importante publicar este livro ao qual você se referiu, um livro que apresenta a importância e relevância do trabalho poético que o Philadelpho produziu. Foi um trabalho muito meticuloso, junto com os editores, e que envolveu muita gente. Acho que o resultado ficou lindo.

Sobre a questão sobre um poema que marcou, eu destacaria o poema “inserto”; acho este poema sensacional. Esse poema traz em si todo o conceito da poesia intersignos: é um poema que tem movimento, palavra escrita, mas também é poesia sonora. É performático e interativo, pois convida o público a interagir com o poema. Acho esse poema genial! Ao mesmo tempo, ele traz todo o imaginário da escrita, mas é essencialmente sonoro. Neste poema você observa as linguagens interagindo em fluxos semânticos (imagem, som, gesto). Todos os seus sentidos são movidos ali. O verso é muito imagético e seu significado muito forte.

PW: Dentro do acervo do Philadelpho, existem outros materiais de poesia sonora que você pretende trazer a público, em algum momento?

AA: Bem, eu tenho muita coisa, ainda; muitos materiais com os quais eu estou trabalhando e pretendo, sim, editar e divulgar, porque o trabalho do Philadelpho merece e precisa ser conhecido. E eu me esforço para isso.