

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

RAFAEL ALEXANDRE GOMES DOS PRAZERES

**SOM E SILÊNCIO DOS VERSOS: MELOPEIA DE EZRA POUND NA POESIA
DE ARNALDO ANTUNES**

**VITÓRIA
2016**

RAFAEL ALEXANDRE GOMES DOS PRAZERES

**SOM E SILÊNCIO DOS VERSOS: MELOPEIA DE EZRA POUND NA POESIA
DE ARNALDO ANTUNES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em Letras – do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Viviana Mónica Vermes

VITÓRIA

2016

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

P921s Prazeres, Rafael Alexandre Gomes dos, 1985-
Som e silêncio dos versos : melopeia de Ezra Pound na
poesia de Arnaldo Antunes / Rafael Alexandre Gomes dos
Prazeres. – 2016.
200 f. : il.

Orientador: Viviana Mónica Vermes.
Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Antunes, Arnaldo, 1960- - Crítica e interpretação. 2.
Pound, Ezra, 1885-1972- Crítica e interpretação. 3. Poesia
brasileira. I. Vermes, Mónica. II. Universidade Federal do Espírito
Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

RAFAEL ALEXANDRE GOMES DOS PRAZERES

**SOM E SILÊNCIO DOS VERSOS: MELOPEIA DE EZRA POUND NA POESIA
DE ARNALDO ANTUNES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em Letras – do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em ____ / ____ / ____.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Viviana Mónica Vermes
Universidade Federal do Espírito Santo
(Orientadora)

Prof^o. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro
Universidade Federal do Espírito Santo
(Membro titular interno)

Prof^o. Dr. André Domingues dos Santos
Universidade Federal do Sul da Bahia
(Membro titular externo)

Prof^o. Dr. Jorge Luiz do Nascimento
Universidade Federal do Espírito Santo
(Membro suplente interno)

Prof^a. Dr^a Andressa Zoi Nathanailidis
Universidade Vila Velha
(Membro suplente externo)

À minha doce Lílian.

AGRADECIMENTOS

À minha família.

À minha Orientadora, Professora Mônica Vermes, por ter acreditado no meu trabalho, pela paciência e por contribuir com meu crescimento acadêmico e pessoal.

Aos professores que participaram da conclusão dessa jornada, exercendo com carinho e dedicação a arte de lecionar. Em especial aos que disponibilizaram parte do seu tempo para a leitura desta dissertação e participação na banca de defesa.

Aos coordenadores que estiveram à frente do PPGL, pela paciência, carinho e atenção sempre dispensada a nós, alunos.

Aos funcionários da secretaria do PPGL, em especial a Wander e Letícia, que sempre estiveram à disposição e atentos às nossas necessidades.

Aos amigos/irmãos do peito, em especial, Villiani Martins, Eliana Sausmickt, Ademício Lima, Tutu, Bela, Vagno, Wladimir Cazé que sempre participaram e apoiaram os meus projetos.

Aos colegas das turmas, pela troca de experiência, conhecimento e afeto.

Aos meus amigos e alunos do Colégio Estadual Polivalente de Itamaraju e da Universidade do Estado da Bahia — *Campus X*, pela compreensão e apoio, fazendo-me mais forte nessa jornada.

A CAPES

À Universidade Federal do Espírito Santo.

A poesia é o máximo de tensão entre o som e o sentido

Paul Valéry

RESUMO

O som e o silêncio de um poema possibilitam o primeiro contato entre texto e leitor/ouvinte, de modo a antecipar traços do seu significado. O presente trabalho se propõe a analisar os poemas “o meu tempo”, “mundo cão” e “mesmo” de Arnaldo Antunes a partir do conceito de melopeia de Ezra Pound, na perspectiva de pôr em relevo os três aspectos da leitura de um poema (imagem, som e significado), valorizando a sonoridade como elemento crucial para a resolução dos seus enigmas. O objetivo do estudo consistiu em identificar o quanto as unidades macro e micro da musicalidade fornecem pistas similares àquelas apresentadas pela imagem e às encontradas no significado das palavras em prol do sentido de cada um dos poemas, tal como ocorreu desde os cantos védicos, passando pelos cantos clássicos, pelos diversos cantos medievais e ecoando nos cantos modernos. Para o desenvolvimento e elucidação dos caminhos selecionados na análise foram necessárias as contribuições poéticas de Arnaldo Antunes (1993a e 2009) e suas observações críticas em Antunes (2006a). Em torno da Melopeia, recorreu-se aos conceitos estabelecidos por Ezra Pound (1968, 1976 e 2006a). Também como suporte teórico foi necessário identificar como a poesia oral e a *performance* atreladas à voz e ao corpo se relacionam com a música presente nos poemas, a partir das contribuições de Paul Zumthor (2010 e 2014). Para observar a atualização do canto da poesia na contemporaneidade e também suas diferentes maneiras de entoação, sobretudo nos séculos XX – com as vanguardas – e XXI – com as tecnologias –, foram imprescindíveis os esforços teóricos de Philadelpho Menezes (1992), Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, (1975), Pierre Lévy (2010) e Tatit (2012), dentre outros. Este trabalho apresenta a musicalidade inscrita na poesia como elemento fundamental para um alcance amplificado do seu significado. Desse modo, evidencia a necessidade do olhar mais voltado e focado para uma análise balanceada entre todas as informações presentes no poema.

Palavras-chave: Arnaldo Antunes, Ezra Pound, Melopeia, Poesia

ABSTRACT

The sound and the silence of a poem allow the first contact between text and reader / listener to anticipate traces of its meaning. This study analyzed the poems "my time", "dog-eat-dog" and "really" from Arnaldo Antunes based on the concept of melopoeia of Ezra Pound, with a view to highlighting the three aspects of reading a poem (image, sound and meaning), valuing the sound as a crucial element for the resolution of the enigmas. The aim of the study was to identify how the macro and micro units of musicality provide similar clues to those presented by the image and found in the meaning of words in favor of the meaning of each of the poems, as has occurred since the Vedic chants, through the classic songs, the various medieval corners and echoing in modern corners. For the development and elucidation of selected paths in the analysis were necessary some poetic contributions from Arnaldo Antunes (1993a and 2009) and his critical remarks on Antunes (2006a). Around the melopoeia, it was necessary resort to the concepts established by Ezra Pound (1968, 1976 and 2006a). Also theoretical support was necessary to identify as oral poetry and performance linked to the voice and the body relate to this music in poems, from the contributions from Paul Zumthor (2010 and 2014). To observe the update of the poetry's chant in contemporary era and also their different ways of intonation, especially in the twentieth century - with the vanguards - and XXI - with technology - the theoretical efforts were essential to Philadelpho Menezes (1992), Augusto de Campos , Pignatari and Haroldo de Campos (1975), Pierre Lévy (2010) and Tatit (2012), among others. This work presents the inscribed musicality in poetry as a key element for an amplified range of its meaning. Thus highlights the need for more focused for a balanced analysis of all the information present in the poem.

Keywords: Arnaldo Antunes, Ezra Pound, melopoeia, Poetry

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	10
1	POESIA E POEMA: DISTÂNCIAS E PROXIMIDADES	15
1.1	BREVE HISTÓRICO SOBRE A MUSICALIDADE NA POESIA.....	23
1.1.2	Cantos – Helênicos, Germânicos, Itálicos.....	23
1.1.3	Cantos Religiosos – Hinos Vedas.....	44
1.1.4	Os Cantos de Ezra Pound.....	51
1.2	POESIA SOM E IMAGEM.....	54
1.3	BIO e BIBLIO(GRAFIAS) DE POUND E ANTUNES.....	70
2	POESIA E CANÇÃO - ESTANTE TEÓRICA.....	80
2.1	CANÇÃO, POESIA ORAL E <i>PERFORMANCE</i>	80
2.1.1	Canção	80
2.1.2	Poesia Oral	89
2.1.3	<i>Performance</i>	96
2.2	ESPÉCIES DE POESIA.....	105
2.2.1	Fanopeia.....	105
2.2.2	Melopeia.....	107
2.2.3	Logopeia.....	119
2.2.4	Consonância das espécies.....	120
3	SOM ESCRITO/VERSO CANTADO.....	127
3.1	O MEU TEMPO.....	133
3.2	MUNDO CÃO.....	146
3.3	MESMO.....	167
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	186
	REFERÊNCIAS.....	190

INTRODUÇÃO

Com uma obra extensa e multifacetada, o brasileiro Arnaldo Augusto Nora Antunes Filho é considerado por Augusto de Campos (2012) como um poeta genuíno do século XXI, pois transita por diversos suportes — livro, CD, DVD, internet, parede, TV etc.— e por variadas linguagens — literatura, artes plásticas, música, vídeo, propaganda, dentre outras. O montante e diversidade da produção do autor, somado ao espaço disponível para a introdução dessa dissertação, limitam a seleção a apenas uma dupla de trabalhos publicados por ele, três poemas dispostos em duas obras. Sua produção poética possibilita diversas investigações acerca do seu processo criativo, da sua vida e das inúmeras relações éticas e estéticas das suas obras. Na condição de poeta, Antunes publicou mais de duas dezenas de livros, dentre os quais *Nome* (1993) e *2 ou + corpos no mesmo espaço* (1997) são os dois selecionados e analisados aqui.

Num entrecruze com as poesias de Antunes, este trabalho vale-se da teoria acerca da poesia sonora presente no trabalho do poeta e crítico estadunidense Ezra Weston Loomis Pound. Para o crítico, a poesia cujas características sonoras estão em evidência é classificada como *Melopeia* e que esse é um dos elementos mais antigos que compõem a poesia. O trabalho buscou problematizar o meandro entre a produção, a *performance* e a recepção da obra sonora de Antunes por meio da análise de três dos seus poemas, tentando observar nos próprios exemplos indícios ou resquícios da melopeia poundiana.

O estudo voltado para a poesia de Arnaldo Antunes e de Ezra Pound surgiu por conta de uma afinidade do pesquisador acerca dos incomuns formatos de fazer e ler poemas desses artistas. O primeiro contato entre o investigador e o tema se configurou, no início dos anos 2000, por meio de uma matéria verbivocovisual publicada num jornal impresso de grande circulação no estado da Bahia. Além da referida matéria, o impulso se deu por conta de uma sentença bastante proferida por algumas professoras ao longo da sua vida escolar. Cada um do seu modo, tanto a matéria quanto as professoras resumiam que a atenção do leitor ao primeiro contato poético está pautada no som das palavras, seguida de perto por uma imagem acústica e, por fim, via seu significado.

A poética de Antunes oportuniza, ao leitor de versos, um meio inverso de ler poema para além do meio linear e habitual do uso da palavra. Ela também oferece um enigma, um ritmo, uma parábola, uma sugestão que envolve o leitor nos jogos vocovisuais. Ezra Pound solda a palavra com o som e a pausa, de modo que os elementos sonoros direcionam o leitor para o significado do poema. Pound associa a produção em verso com sistemas de comunicação entre atmosferas poéticas, culturas antigas e contemporâneas a partir da imagem e do som. A junção entre a abordagem de Pound quanto à concepção de poesia sonora (Melopeia) e a produção da poesia musical de Antunes proporcionou a construção de um trabalho que buscou, sobretudo, apresentar uma das formas mais comuns que a poesia pode assumir na literatura universal.

O foco centrou-se em tentar desencadear uma interação com o que está sendo lido, escrito, cantado afirmando que as expressões sonoras da e na poesia podem contribuir para a compreensão do sentido e discussão do fenômeno literário. Além disso, a organização musical na poesia pode colaborar para o diálogo e ensino de literatura na sociedade, na educação básica e na formação universitária em se tratando de sentido do texto e da linguagem a partir de quem produz, da coisa produzida e de quem recebe a produção. Vale lembrar que a comunicação na contemporaneidade é guiada, sobretudo, por informações visuais e sonoras. A poética de Antunes amalgama a imagem e a música às tecnologias digitais e ao se voltar para o som na letra de Antunes, este trabalho discute a linguagem poética da atualidade e sobre o arco criativo do autor.

A proposta de análise da musicalidade na poesia à luz da melopeia se apresenta como propósito para entender quais são os processos de construção do significado da poesia na obra de Antunes por meio da sonoridade. Além disso, identificar as diferenças entre os elementos sonoros mínimos e máximos dos poemas impressos e aqueles cantados (declamados). Tal foco permeia o intuito de responder à questão que norteou esta pesquisa: É possível compreender a poética de Arnaldo Antunes a partir da melopeia de Ezra Pound?

Com base na questão norteadora, foram desenvolvidos os objetivos do trabalho: investigar as criações poéticas de Arnaldo Antunes, buscando entender, com base na crítica literária de Ezra Pound, o lugar da poesia com características sonoras (melopeia) na contemporaneidade e perceber como esse tipo de poesia

pode oferecer ao leitor possibilidades de caminhos para a compreensão da mensagem; e identificar quais elementos literários estão presentes em cada texto poético de Antunes a partir de uma análise crítica da criação, observando itens da composição poética.

Esta pesquisa tomou como base o estudo bibliográfico e a análise poética de caráter teórico crítico acerca dos poemas de Arnaldo Antunes, que trazem aspectos sonoros inscritos nos versos. O poeta brasileiro e sua obra, bem como a teoria e crítica literária de Ezra Pound constituíram, do ponto de vista metodológico, os objetos da pesquisa formando o *corpus* para a sua realização. Para atingir os objetivos elencados, alguns procedimentos foram utilizados: conhecer a história de vida de Antunes, para identificar uma possível vinculação entre sua vida e suas produções; analisar os possíveis conceitos e terminologias fundamentais para o trabalho — sobretudo a melopeia de Pound — associando-as à pesquisa; estudo dos poemas “o meu tempo”, “mundo cão” e “mesmo” de Antunes; leitura e análise dos poemas selecionados com foco em identificar em cada um deles os tipos de melopeia elaborados por Ezra Pound (1976), a saber: melopeia composta para ser declamada, melopeia composta para ser cantada sobre uma melodia, melopeia composta para ser entoada como cântico.

Este trabalho está dividido em três capítulos. O primeiro deles começa com as possíveis distâncias e proximidades entre os termos “poesia” e “poema” a partir das contribuições de Ariano Suassuna e Octavio Paz. Em seguida, há um levantamento histórico acerca da musicalidade nas criações poéticas. Como originalmente os poemas eram criados para serem oralizados, em formato de canto, a segunda etapa deste capítulo faz uso de obras poéticas cujas características sonoras são bastante evidentes para mostrar que ao seguir as informações sonoras o leitor pode compreender o sentido do poema e que essa prática, embora tênue e apagada na atualidade, não é algo inédito para escritores ou para leitores. Muitas das obras apresentadas fazem parte do arcabouço básico da literatura universal e têm como exemplo os hinos védicos visualizados no *Baghavad Gita*, os cantos germânicos, helênicos e Itálicos representados, dentre outros exemplos, em *Beowulf*, na *Odisseia* de Homero e na *A Divina Comédia* de Dante Alighieri e os cantos modernos de Ezra Pound. Ainda neste capítulo e numa perspectiva histórica, há uma breve amostra de como os elementos

estéticos — aqueles que chegam primeiro ao leitor — podem servir como auxílio na apreensão do conteúdo da obra a partir da junção entre imagem e som no poema. Essa abordagem funcionou como um prelúdio do que é exposto sobre a visão de Pound acerca das espécies de poesia (meloopia, fanopeia, logopeia) — com ênfase na primeira espécie —, de modo a explorar suas perspectivas na sua crítica amplamente traduzida e divulgada, bem como em obras ainda inéditas em língua portuguesa. Para tanto, além da apresentação acerca da vida e obra de Arnaldo Antunes, pode ser vista a bio e biblio(grafia) de Ezra Pound também.

O segundo capítulo, intitulado “Poesia e Canção — Estante Teórica”, é constituído de reflexões teóricas acerca da musicalidade na poesia, bem como suas características no ponto de partida e no de chegada. O referido capítulo é dividido em dois subgrupos. No primeiro deles, verificam-se as definições acerca de canção, da poesia oral e da *performance* e como esses temas estão relacionados diretamente com a literatura em versos. Para isso, foram necessárias visitas às contribuições de Luiz Tatit e Ruth Finnegan acerca da canção, de Paul Zumthor e Pierre Lévy acerca da oralidade poética e da sua reverberação no mundo digital e de Paul Zumthor e Philadelpho Menezes acerca da *performance* da poesia de cunho sonoro, dentre outros. No segundo subgrupo, o foco está voltado para as contribuições de Ezra Pound sobre as espécies de poesia e como elas podem ser vistas em ação no interior de sua própria obra. Neste subgrupo, cada uma das espécies ganha um espaço próprio de apresentação e têm nos exemplos poéticos uma forma de apresentar as virtudes e as fragilidades da teoria poundiana. O visual (fanopeia), o vocal (meloopia) e o semântico (logopeia) encontram-se simultaneamente na análise construída no final do capítulo. Vale ressaltar que Ezra Pound apresenta reflexões em torno dos diversos termos utilizados nos estudos literários, sobretudo naqueles relacionados à poesia. Portanto, na maioria das seções e dos capítulos do trabalho há contribuições do crítico ou do poeta.

No terceiro e último capítulo da dissertação estão as análises dos três poemas de Arnaldo Antunes selecionados como objetos de estudo, com base na estante teórica apresentada e discutida nos capítulos anteriores. O primeiro a ser analisado é o poema “o meu tempo”. A partir das contribuições de Pound (1976), percebeu-se que os elementos estéticos e éticos do poema de Antunes, bem

como de sua *performance* oral, o aproximam de uma musicalidade amparada na melopeia composta para ser declamada. O segundo poema analisado foi “mundo cão”. Diante das fortes marcações e do andamento presentes tanto na *performance* escrita quanto na oral, o poema direciona o leitor para uma recepção pautada numa melopeia composta para ser cantada sobre uma melodia. Neste caso, a peculiaridade de Antunes é observada na simultaneidade da criação do poema. Em vez de criar para ser cantado ou compor um canto em torno de um texto, a análise do poema sugere que todos os elementos do poema foram criados concomitantemente. Sendo assim, este tipo de melopeia poundiana recebe uma atualização advinda da inquietude de Antunes. O último poema em análise é intitulado “mesmo”. A recorrência de sons e termos semelhantes, as divisões silábicas e isometria conferem ao poema a indicação de que faz parte de uma melopeia composta para ser declamada como um cântico. O “eu” poético apresenta uma reflexão introspectiva e circular tanto no texto impresso quanto na vocalização, o que direciona a análise para a semelhança entre o poema e um hino de si, cujos elementos tecnológicos o encaixam como um cântico versão 2.0.

É importante destacar que os poemas de Antunes apresentam aspectos melopaicos por natureza. Não só por ser poesia e, com isso, ter o canto, a entoação, a voz e o som na gênese desse gênero literário, mas porque faz parte da identidade poética do autor e também da época em que vive a simultaneidade de expressões e de linguagem. Logo, dar evidência à apreciação sonora nos poemas surge como um retorno da ideia de que o significado de uma obra se dá pela análise completa dos elementos que a constituem e de que é no som e no silêncio dos versos que o sentido começa a ser construído.

1. POESIA E POEMA: DISTÂNCIAS E PROXIMIDADES

Muitas foram, e ainda são, as tentativas de definir a poesia ao longo da produção literária mundial. Diferentes significados têm sempre surgido para o signo. As possíveis linhas de pensamentos acerca desta palavra (poesia) e da sua representação literária aparecem em períodos históricos específicos e são substituídos por outros conceitos ou avançam por séculos de criação poética e crítica. O uso da palavra, falada ou escrita, se firmou como comunicação e expressão entre os seres humanos. A linguagem verbal é provida de símbolo na sua essência. A palavra é “o verbo de ligação” entre o nome e a coisa nomeada, ou seja, a palavra está entre o substantivo e o objeto a ele convencionado pelo homem. Então:

No seu estado de língua, no dicionário, as palavras intermediam nossa relação com as coisas, impedindo nosso contato direto com elas. A linguagem poética inverte essa relação, pois vindo a se tornar, ela em si, coisa, oferece uma via de acesso sensível mais direto entre nós e o mundo (ANTUNES, 2006a, p. 324).

Arnaldo Antunes (2006a) sustenta a ideia de que a linguagem poética é a materialização da coisa representada por ela. É, portanto, através da manifestação poética (poesia) e suas analogias, paradoxos, ironias etc., que se reorganizam os signos linguísticos já consolidados. A poesia perpetua a conexão mais direta entre o homem e as coisas. A palavra inscrita na poesia é apenas um instrumento que pode ser utilizado com diferentes funções, dependendo então do momento.

Ariano Suassuna acredita que “a poesia seria o espírito criador que se encontra por trás de todas as artes literárias, sejam estas realizadas através da prosa ou do verso” (SUASSUNA, 2008, p.336). Ainda com o esteta Suassuna, o que predomina na Poesia é a imagem, o ritmo e a metáfora.

Em se tratando de imagem na poesia, o professor Laurence Perrine (1977) a define como “a representação através da linguagem da experiência sensorial” (PERRINE, 1977, p. 50, tradução nossa),¹ em que a representação do que é

¹ “The representation through language of sense experience” (PERRINE, 1977, p.50).

experimentado pelo sentido pode ser fruto de imaginação e não apenas de uma imagem concreta. Para Perrine (1977), no campo da imagem interna ou externa, tanto o significante pode sugerir imagens mentais, tão comumente exploradas na poesia, quanto uma figura pode representar som, cheiro, gosto ou qualquer outra experiência sensível. Em outras palavras, o signo pode incentivar reações sensoriais no leitor a partir das suas experiências. Levando em consideração que signo “é toda coisa que substitui outra para o desencadeamento de um mesmo conjunto de reações” (PIGNATARI; PINTO, 1975, p. 159) e que, em relação ao objeto a que se refere, o signo pode ser classificado em *índex*², *Ícone*³ e *Símbolo*⁴.

De acordo com Pignatari e Pinto (1975) o processo do signo pode ser examinado em três níveis: *Sintático*, quando se refere às relações dos signos entre si; *Semântico*, quando envolve as relações entre signo e objeto (referente); *Pragmático*, quando envolve relações com aquele que usa os signos, o intérprete. Dessa forma, ainda segundo os autores, o conjunto de signos e o modo de usá-los, isto é, modo de relacioná-los entre si (sintaxe) e com referentes (semântica) por algum intérprete (pragmática) dá-se o nome de *Linguagem*. É dentro da referida definição que está localizada a comunicação audiovisual e, por conseguinte, os “objetos” os quais os poetas utilizam como elementos de criação para a transmissão de informação: a linguagem.

Já o crítico Ezra Pound apresenta a imagem na poesia como aquilo que, em certo momento, expõe intelecto e emoção como um complexo súbito, ascendente e liberto de “limites de espaço e tempo” (POUND, 1976, p.10). Em Pound, a imagem ocorre num determinado instante da obra, que ganha forma e força muito rápido e que vai além de apenas uma relação sensorial. Exige-se inteligência tanto do poeta ao criar a imagem de forma singular quanto do leitor ao perceber esta singularidade para, assim, formar o “complexo” emocional e intelectual emancipado.

² *Índex*: Quando está diretamente ligado ao referente. Ex: chão molhado, indício de que choveu; pegadas, indício da passagem de um animal ou pessoa (PIGNATARI; PINTO, 1975, p. 159).

³ *Ícone*: Quando possui alguma analogia com o referente. Ex.: uma fotografia, um diagrama, um esquema, um pictograma etc. (PIGNATARI; PINTO, 1975, p. 159).

⁴ *Símbolo*: Quando a relação signo-referente é arbitrária, convencional. Ex.: a palavra “mesa” em relação ao objeto designado. (PIGNATARI; PINTO, 1975, p. 159).

O professor Perrine afirma que o ritmo é “qualquer repetição de movimento ou som ondulatório” (PERRINE, 1977, p. 180, tradução nossa).⁵ Ele sustenta a ideia de que toda linguagem tem o ritmo em certa medida e que esse ritmo envolve alternância entre sílaba átona e tônica, que muda consideravelmente na medida em que o ritmo é apresentado. “Em algumas formas de discurso o ritmo se apresenta tão discreto e tão fora do padrão que nós raramente ficamos cientes dele” (PERRINE, 1977, p. 180, tradução nossa).⁶

Na concepção de Pound o ritmo, na poesia, equivale à “emoção ou nuance de emoção a ser expressa” (POUND, 1976, p. 16). Para o crítico e poeta, o ritmo é uma particularidade na poesia. É algo para o que dificilmente se encontra correspondente direto. Seja na língua materna ou em uma língua estrangeira, há uma característica rítmica particular e intransferível que traduzir o ritmo de uma poesia torna-se quase que inexequível, sendo possível apenas uma recriação poética com uso de novos ritmos.

Já a metáfora é por Perrine (1977) denominada “a figura de linguagem em que uma comparação implícita é feita entre dois termos essencialmente díspares” (PERRINE, 1977, p. 361, tradução nossa).⁷ Ainda com o autor, na metáfora as comparações entre termos *named* – literais – se estabelecem de forma *implied* – implícita, figurativa –. Isso quer dizer que “[...] o termo figurativo é *substituído por* ou *identificado com* o termo literal” (PERRINE, 1977, p. 61, Grifos do autor, tradução nossa).⁸

Acerca da poesia, o poeta Zemaria Pinto apresenta a interessante sentença: “Poesia = (Fissão + Ficção) – Confissão” (PINTO, 2005). Sob a óptica de Pinto (2005), a construção poética se dá exclusivamente pela “Fissão”, pelo rompimento dos procedimentos da criação da poesia em relação ao seu período histórico, político e cultural, bem como a quebra dos métodos de criação habitualmente utilizados. Pode-se perceber que esta prática é muito comum em se tratando de movimentos que se afastam das práticas literárias anteriores para tentarem produzir, no presente, algo que se possa figurar como reorganização

⁵ “[...] any wavelike recurrence of motion or sound” (PERRINE, 1977, p. 180).

⁶ “In some forms of speech the rhythm is so unobtrusive or so unpatterned that we are scarcely, if at all, aware of it” (PERRINE, 1977, p. 180).

⁷ “A figure of speech in which an implicit comparison is made between two things essentially unlike” (PERRINE, 1977, p. 361).

⁸ “[...] the figurative term is *substituted for* or *identified with* the literal term” (PERRINE, 1977, p. 61).

ética/estética do objeto e proporcionar um olhar distinto sobre o mesmo, no futuro. Neste primeiro elemento da soma [fissão], nota-se uma repercussão em Augusto de Campos (2006) quando apresenta a Poesia da Recusa:

A melhor poesia que se praticou em nosso tempo passou por esse crivo. Da recusa estética (Mallamé) à recusa ética (Tzvietáieva) [...] Essa poesia, baluarte contra o fácil, o convencional e o impositivo, ficou à margem e precisa, de quando em vez, ser lembrada para que a sua grandeza essencial avultasse sobre o aviltamento dos cosméticos culturais (CAMPOS, 2006, p.15).

A esta ruptura, Pinto (2005) adiciona a “Ficção”. A imaginação da criação literária no ato de escrever. Neste segundo elemento da soma, o termo “Ficção” pode pairar no campo da representação ou sugestão de uma realidade. Numa percepção clássica, Aristóteles afirma que o poeta é o veículo para as imitações em versos:

Sendo o poeta um imitador, como o é o pintor ou qualquer outro criador de figuras, perante as coisas será induzido a assumir uma dessas três maneiras de as imitar: como elas eram ou são, como os outros dizem que são ou dizem que parecem que são, ou como deveriam ser (ARISTÓTELES, 2015, p. 42).

Por outro lado, o termo “Ficção” pode ir mais além e estar associado ao que Nelly Coelho (1981) apresentou como “despersonalização”. Referindo-se ao poeta Fernando Pessoa e à construção de seus heterônimos, Coelho (1981) afirma que “a busca de despersonalização se funde com diferentes impulsos de personificação, resultando na expressão de distintos estados de consciência que, por sua vez, expressam distintas cosmovisões” (COELHO, 1981, p. 31). Para a autora, esta atitude é um ato de aprofundar-se no *eu*, que não é o *eu* do Romantismo, tampouco o *eu* pessoal, aquele que expressa os seus sentimentos e particularidades de um mundo centrado em si. Para Coelho, a atitude de despersonalizar-se é a busca do *eu* plural a partir da experiência de criação do poeta que imagina um personagem cuja voz reverbera de modo universal. Um poeta que escreve sobre um *eu* plural ao invés de escrever sobre um *eu* comum, ensimesmado. Essa dialética entre o *eu* pessoal x o *eu* poético é característica do poeta moderno. E para alcançar o mundo através da imaginação de um *eu*

múltiplo, é necessário ao poeta a fissão da escrita sobre sua particularidade subjetiva em prol de uma universalidade do seu canto:

A esse repúdio do “eu” pessoal, individualizado e poderoso (que está na base do mundo romântico), corresponde a *despersonalização* procurada a partir de então. Não se trata mais de dar voz ao seu *eu real* do poeta, nem de lhe pedir “sinceridade de sentimentos” [...] mas sim de entregar a *experiência da criação* à sua *personalidade poética*, – personalidade fictícia, mas muito mais livre e verdadeira do que a real, e muito mais capaz de estabelecer novos vínculos do Ser com o Mundo e de dar forma ou concretude às novas realidades (apenas intuídas e ainda não conhecidas pela razão comum) (COELHO, 1981, p. 31. Grifos da autora).

Ou, como disse o poeta português, “O poeta é um fingidor/ Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ a dor que deveras sente” (PESSOA, 1981, p. 98).

Subtraída a ambos os elementos da expressão – fissão, ficção – está a confissão. É por essa linha de pensamento que a poesia abre pouco espaço para ser considerada confissão. Não pode ser uma mera confidência do autor para com seus leitores. A dor ou a alegria do primeiro, pouco interessa ao segundo. Salvo o momento em que características particulares possam emergir como alegorias universais da pessoa humana. É nesse momento que o que é particular torna-se universal e vice-versa.

Ainda nesta perspectiva, a poesia é considerada por Octavio Paz (1990) como a linguagem primitiva. É nesta expressão humana que se concentra o valor imaterial, histórico e transcendental de um ser ou de um povo. Para o escritor mexicano, a poesia, além de outros meios, pode tomar forma material com sua impressão, ou seja, transformando-se em poema. O autor afirma que:

O poético é poesia em estado amorfo; o poema é criação, poesia em riste. Só no poema a poesia se isola e se revela plenamente. [...] Poema é um organismo verbal que contém, suscita ou emite poesia. Forma e substância são a mesma coisa (PAZ, 1990, p. 14, tradução nossa).⁹

⁹ “Lo poético es poesía en estado amorfo; el poema es creación, poesía erguida. Sólo en el poema la poesía se aísla y revela plenamente. [...] Poema es un organismo verbal que contiene, suscita o emite poesía. Forma y substancia son lo mismo” (PAZ, 1990, p. 14).

O crítico mexicano afirma ainda que tanto a palavra quanto a cor e o som contêm sentido, emitem significação. Não somente a pura seleção da palavra, da cor e do som — representado pelo ritmo, contraponto etc. — numa obra suscita uma significação, como também cada signo num dado contexto também contém sentido específico. A busca pela significação é o fim de todas as obras. Para Paz, o poeta é o responsável pelo trato dessa linguagem:

O poeta, em compensação, jamais atenta contra a ambigüidade do vocábulo. No poema a linguagem retoma sua originalidade primitiva, mutilada pela redução que lhe impõem a prosa e a fala cotidiana. A reconquista de sua natureza é total e afeta os valores sonoros e plásticos tanto como os valores significativos (PAZ, 1990, p. 21-22, tradução nossa).¹⁰

O texto, com metro, rima, contraponto, harmonia numa determinada forma, para ser considerado poema tem que ser “tocado pela poesia”, conforme Octavio Paz (1990, p.14). E, ainda aí, há poesia sem estar materializada numa forma literária. A poesia, portanto, pode ter seu zéfiro concretizado através de qualquer linguagem artística que não somente a literatura. Vê-se poesia nas obras de Salvador Dali a Jean-Michel Basquiat, na escala de cinza e cores das fotografias de Cartier-Bresson a Jan Saudek, na música de Schoenberg a Arnaldo Antunes, na arquitetura de Le Corbusier a Oscar Niemeyer, na atmosfera do teatro de William Shakespeare a Ariano Suassuna, e na ginga do mestre de Capoeira de Angola João Pequeno de Pastinha à multiplicidade da arte de Antônio Nóbrega. A poesia, em cada um desses casos, pode ser intuída pelo senso humano. Desde sua experiência corpo-sensório até nas suas faculdades mentais. É importante, pois, a análise minuciosa da técnica e dos elementos utilizados na materialização da poesia em qualquer que seja a linguagem de arte, bem como o resultado inteligível e sensorial que essa materialização pode causar na recepção da obra. Pode-se exemplificar esse fato com a diferença entre o poema lido e poema falado. O mesmo texto pode causar reações imagéticas, intelectuais e sensoriais distintas numa mesma pessoa, em situações diferentes. São diversas as portas

¹⁰ “El poeta, en cambio, jamás atenta contra la ambigüedad del vocablo. En el poema el lenguaje recobra su originalidad primera, mutilada por la reducción que le imponen prosa y habla cotidiana. La reconquista de su naturaleza es total y afecta a los valores sonoros y plásticos tanto como a los significativos” (PAZ, 1990, p. 21-22).

que se abrem a tais acepções e nenhuma delas pode ser considerada a única para se atingir a poesia contida na obra.

Deve-se, portanto, observar que a leitura de toda obra de arte precisa convergir para a solução da teia enigmática sob a qual foi criada. Desse modo, o enigma exige do leitor uma mirada cuidadosa e reflexiva com o intuito de extrair das suas unidades formais a história imanente, inscrita nos mínimos e máximos elementos da criação. E ainda poder compreender a arte de maneira mais detalhada, completa e independente da vontade explícita do artista. É nesse exercício que se pode chegar ao conceito, cunhado pelo filósofo e músico alemão Theodor Adorno (2013), de “conteúdo de verdade” da obra de arte. Para o autor, o conteúdo de verdade presente nas obras de arte “é a resolução objectiva do enigma de cada uma delas. Ao exigir a solução, o enigma remete para o conteúdo de verdade, que só pode obter-se através da reflexão filosófica. Isto, e nada mais, é que justifica a estética” (ADORNO, 2013, p.149). Para o filósofo, assim como as obras de arte esperam por uma interpretação, seu enigma também espera impaciente para ser decifrado. E é nessa requisição implícita da arte e no debruce crítico em prol da sua solução por parte do leitor que a história aparece homogeneizada nos elementos formais. Isto é, as características culturais, sociais e políticas do autor e da realidade social de criação da obra se apresentam implícita ou explicitamente na obra através dos seus elementos formativos. Isso porque há uma vinculação entre o produtor e o produto como partes integrantes da cultura do seu tempo, por isso, a seleção de um vocábulo ou sua organização na sentença compreende em si uma prática que traz consigo a história de forma imanente.

Observa-se aí que o conteúdo de verdade apresenta amalgamado na própria obra o seu contexto histórico, bem como seu tempo e atmosfera de criação. Percebe-se que não é algo simples e rápido de ser identificado. Captar esta historicidade é, segundo o filósofo, a parte mais importante da leitura da obra, pois requer um posicionamento crítico e reflexivo do leitor sobre as palavras, traços, sons, sentidos etc. Isto significa que “a mais simples reflexão mostra que o conteúdo de verdade coincide muito pouco com a idéia subjectiva, com a intenção do artista” (ADORNO, 2013, p. 150) e exige que o leitor priorize o que está exposto na própria obra.

Dar prioridade ao objeto (neste caso, a obra em si) é o caminho principal para extrair dele seu conteúdo de verdade. Refletir sobre o objeto é o mesmo que refletir sobre todas as suas partes constituintes e sobre a subjetividade no objeto. Percebe-se que é impossível esvaziar o objeto presente no sujeito e é impossível alcançar o primado do objeto sem uma reflexão do sujeito sobre si mesmo e sobre o objeto [a obra, o poema] – que compreende o próprio sujeito numa dialética inevitável. Para Adorno (2009), o primado do objeto “significa o progresso da diferenciação qualitativa daquilo que é mediado em si, um momento na dialética que não se acha para além dela, mas se articula nela” (ADORNO, 2009, p. 158). Pode-se, certamente, colher informações verbivocovisuais de uma obra que conduza sua recepção para o sentido que a própria obra apresenta. Em outras palavras, o significado da obra artística pode ser visto nas suas características físicas e naquelas que podem ser compreendidas pelo ser humano. E nesse jogo de inter-relações entre o sujeito (o leitor) e o objeto (a obra), o sujeito também se torna objeto na medida em que abre o canal de mediação com o objeto. Ainda aí, o objeto, além de não exigir uma interpretação pré-estabelecida – senão pelo que se apresenta na sua forma –, carrega consigo informações históricas e que sugerem interpretações sociais do autor. As escolhas do autor, suas características, sua história, suas deficiências, muitas vezes, se apresentam claramente na sua arte, mesmo que ele não queira. Isso porque “a sua própria tensão é significativa na relação com a tensão externa. Os estratos fundamentais da experiência, – que motivam a arte, aparentam-se com o mundo objetivo, perante o qual retrocedem” (ADORNO, 2013, p.16).

1.1 BREVE HISTÓRICO SOBRE A MUSICALIDADE NA POESIA

1.1.2 Cantos – Helênicos, Germânicos, Itálicos

Ao falar sobre a poesia com características sonoras é comum recorrer aos clássicos ocidentais. Em sua maioria, os poemas narrativos da Grécia antiga – em torno do século VIII ao IV a.C. – continham em si a musicalidade na recitação acompanhada por instrumentos musicais (fórnix, cítara, flauta), e também na disposição dos versos em que métrica, ritmo, rima e melodia que, muitas vezes, tornava-lhes cantos proferidos pelos “aedos” (cantor de poemas épicos). Vale lembrar que, no período clássico da literatura no ocidente, os poemas eram criados para serem recitados (cantados) e os elementos da musicalidade, dentre outros tantos, serviam como técnica de memorização dos signos e disseminação do sentido. Não à toa havia a presença dos instrumentos musicais de maneira amalgamada na literatura.

Para a literatura ocidental, este é um dos momentos mais relevantes no que tange à poesia em confluência com a música. Muitos filósofos e poetas ao longo da história apontam essa proximidade e, em muitos casos, afirmam que ambas são artes “siamesas”. Embora diferentes, elas possuem muitos elementos vitais em comum. Na perspectiva do filósofo francês Maurice Nédoncelle, citado por Suassuna (2008), em sua classificação da arte, Nédoncelle dispõe essas expressões da arte da seguinte maneira: “*Artes auditivas – Música e Artes da Linguagem (Literatura)*” (NÉDONCELLE citado por SUASSUNA, 2008, p. 284, grifos do autor). O crítico pernambucano discorda desse ponto de vista, e apresenta classificação das artes do filósofo alemão Max Dissoir como a mais adequada. Para Dissoir, citado por Suassuna (2008), as Artes são divididas em espaciais, relacionadas *ao repouso* (Arquitetura, Artes Plásticas, Escultura, Pintura) e as Artes temporais, relacionadas *ao movimento*. “As artes temporais caracterizam-se por elementos *sucessivos*; têm como meio de realização, execução e interpretação os sons e os gestos; são a Mímica, a Literatura e a Música” (DESSOIR citado por SUASSUNA, 2008, p. 287-288, grifos do autor).

Tanto em uma quanto na outra, a Literatura e a música ainda continuam no mesmo lócus artístico.

Em se tratando de poema, esta relação é ainda mais íntima e indissociável com a música. Para muitos escritores e poetas, a poesia impressa/cantada está mais associada à música do que à literatura em si. Na percepção de Décio Pignatari “a poesia parece estar mais do lado da música e das artes plásticas e visuais do que da literatura” (PIGNATARI, 2005, p. 09). Pignatari aponta ainda que Ezra Pound não acha que a poesia pertença à literatura e sim à música e que “Paulo Prado vai mais longe: declara que a literatura e a filosofia são as duas maiores inimigas da poesia” (PIGNATARI, 2005, p. 09). O que pode ser observado como resultado da contribuição de Pignatari (2005) é que a busca unilateral pelo significado da palavra, sem considerar os aspectos vocovisuais (sobretudo os sonoros), termina por subanalisar a poesia. Nesse caso, a busca única pelo significado dos vocábulos sem levar em conta a imagem do termo e o som que o mesmo produz e, por conseguinte, o sentido que ambos os elementos sugerem é danoso para o poema.

O poeta paulista considera ainda que, embora faça parte da arte das palavras, a poesia é a menos consumida dentre outras expressões literárias, tais como o conto, o romance, as histórias em quadrinhos, por exemplo. Para ele, é raro um poeta viver com o resultado da sua produção, visto que não há uma forma de remunerar seu trabalho polissêmico. A palavra e a sua multiplicidade de sentidos exige do leitor/ouvinte reflexões de diversas ordens. Seja por esse motivo, talvez, que desde a Grécia antiga, como afirma Pignatari (2005), o poeta não tenha suas obras muito consumidas, mesmo sendo o poeta “aquele que ajuda a fundar culturas inteiras” (PIGNATARI, 2005, p. 10).

É difícil estipular prazos para uma produção em versos, sobretudo porque o tempo para a criação e a extensão da obra poética não são facilmente mensuráveis. Por isso, a poesia clássica antiga tinha divulgação maior. Não estava à mercê de uma linha editorial que a publicasse e a distribuísse. Os “aedos” eram responsáveis pela entoação e divulgação da poesia no período clássico e o faziam com a presença dos instrumentos. Já os “rapsodos” apenas recitavam o poema, com toda a musicalidade imanente na obra, mas também

eram os responsáveis pela disseminação do canto. Exemplo de suas presenças pode ser observado no canto VIII da *Odisseia*:

[...] Não se recuse ninguém. Mandai vir o divino Demódoco,/ o aedo que obteve os deuses poder deleitar-se com a música,/ como lhe pede o furor, que no peito a cantar o estimula'. [...] Sempre, porém, que o divino cantor a canção terminava,/ ei-lo que o rosto de novo descobre, enxugando-lhe as lágrimas,/ e a taça em punho, adornada com alças, aos deuses oferta (HOMERO, 2011b, p. 154-156, canto VIII, versos 43-45; 87-89).

E no canto IX da *Ilíada*:

Quando chegaram às tendas e naves dos fortes Mirmídones,/ aí enlevado o encontraram tangendo uma lira sonora/ de cavalete de prata, toda ela de bela feitura,/ que ele do espólio do burgo de Eecião para si separara./ O coração deleitava, façanhas de heróis decantado (HOMERO, 2011a, p. 235, canto IX, versos 185-189).

Configura-se, aí, um tom de hibridez entre música e poema — o canto, tanto na questão estética, quanto no sentido da narração de um fato heroico/histórico.

Ainda nos textos líricos clássicos, os textos que mais ecoaram no ocidente foram as epopeias. Estes cantos têm como coluna de sustentação uma narrativa grandiloquente, monumental e heroica que transmite a grandeza de um povo, nação ou pessoa humana. A epopeia é construída sob a batuta da musicalidade e em respeito à métrica dos versos, pois, como todos os cantos, ela (a epopeia) tinha a função de ser cantada para difundir, com maior facilidade, as conquistas e história de um determinado povo. Nas palavras de Ezra Pound (2006a, p.48), “Uma epopeia é um poema que inclui história”.

Ilíada e *Odisseia* são exemplos célebres desse tipo de narrativa heroica e musical. As epopeias figuram como principais poemas sonoros do ocidente. Não somente por causa de uma seleção política em obnubilar cantos belíssimos (de que trataremos mais adiante) de outras culturas com menor prestígio, mas também por causa da importância e qualidade literária de ambas as obras.

Ilíada, canto atribuído a Homero, narra em 15.693 versos e XIV cantos mais de 50 dias do nono ano da Guerra de Troia. A guerra se iniciou no momento em que a mulher mais bela da Grécia, a semideusa Helena, mulher de Menelau

(rei de Esparta), fora raptada por Páris (príncipe de Troia) para tornar-se sua esposa. Como havia um acordo entre os principais guerreiros gregos em proteger Helena, todos os Aqueus (homens da Grécia) foram convocados à guerra contra os guerreiros de Troia. Sob o foco da ira do semideus Aquiles e seu desentendimento com o comandante do exército grego — Agamémnone (NUNES, 2011a, p. 580), os gregos derrotam os troianos após dez anos de batalha.

A epopeia discorre, especialmente, sobre a guerra e os guerreiros, a relação entre os homens e os deuses. Desde o início do Canto I — A peste e a Ira, há a presença do diálogo quase que em “pé de igualdade” entre deuses e humanos, visto que a cólera e desavença alcançam ambos os seres:

Canta-me a Cólera – ó deusa! – funesta de Aquiles Pelida, causa que foi de os Aquivos sofrerem trabalhos sem conta e de baixarem para o Hades as almas de heróis numerosos e esclarecidos, ficando eles próprios aos cães atirados e como pasto das aves. Cumpriu-se de Zeus o desígnio desde o princípio em que os dois, em discórdia, ficaram
 [cindidos,
 o de Atreu filho, senhor dos guerreiros, e Aquiles divino.
Qual, dentre os deuses eternos, foi causa de que eles
 [brigassem?
 (HOMERO, 2011a, p. 64, canto I, versos 1–8, grifos nossos).

Nas referências destes versos, percebe-se a presença da “Cólera” de Aquiles (que atravessa boa parte da obra), a própria batalha que deixou muitas baixas em ambos os povos, a presença da atmosfera divina representada por “Zeus” e “Hades”, o personagem principal do Canto — o semideus Aquiles.

Ao longo do canto I, a revolta dos deuses para com os humanos é representada pela peste enviada por Apolo a pedido de Crises reivindicando sua filha, a gestante Criseide, que havia virado escrava de Agamémnone no campo dos Gregos. O campo acometido pela peste é determinante para que o adivinho Calcante sugira ao comandante e heróis a devolução de Criseide para seu pai, como medida de resolver o problema dos gregos. O comandante da tropa grega ordena a devolução de Criseide, mas, para não ficar sem escrava, toma a escrava e paixão de Aquiles — Briseide — consigo. Desencadeia, com isso, a ira de Aquiles que sai temporariamente da guerra de Troia. Aquiles solicita a sua mãe, a deusa

Tétis, que esta vá até Zeus e peça que os gregos percam a guerra, a fim de provar a importância de Aquiles para os Aqueus. “Zeus concede a Tétis que os Troianos saiam vencedores. Ocorre uma briga entre Hera e Zeus sobre o destino da guerra” (HOMERO, 2011a, p. 64, paratexto).

Todo poema se estabelece por via da musicalidade. O poema é escrito originalmente em versos hexâmetros dactílicos em sua maioria — seis grupos de sílabas poéticas em que cada grupo é formado por uma sílaba longa “tônica” e duas sílabas curtas “átonas”, simulando o “dactilus” (dedo em grego), no qual há uma falange longa e duas curtas —. “**Canta-me a Cólera – ó deusa! – funesta de Aquiles Pelida**” (HOMERO, 2011a, p. 64). Percebem-se as tônicas destacadas, formando um hexâmetro (seis “pés”), organizadas em trinômios constando, cada um, de uma sílaba longa e duas curtas (– ∪∪).

Esse tipo de verso é também chamado de “heroico”, pois corresponde à epopeia. Além disso, o tempo marcado na récita do canto apresentava uma pequena pausa após o terceiro grupo de sílabas que era utilizado para a respiração do “rapsodo” ou “aedo”. A versão do médico e tradutor brasileiro Carlos Alberto Nunes (2011a), a qual foi utilizada para a realização desta pesquisa, apresenta essas mesmas características. Uma tradução também monumental, pois utiliza o canto como um misto indissociável entre a letra e a música, representada pela versificação, atribuindo-lhes sentido. As dezesseis sílabas formam a partitura do canto, a musicalidade do poema.

O canto I já começa com referência direta à música. No paratexto, à guisa de sinopse, do referido canto, a primeira sentença “Invocação às Musas” (HOMERO, 2011a, p. 64, paratexto) sugere já um movimento sonoro em escala. Primeiro, no que diz respeito ao vocábulo “Invocação” que, na percepção poética, está relacionado ao momento em que o poeta pede às musas proteção e inspiração para concluir sua tarefa. Segundo Massaud Móises, a invocação:

consiste na súplica do poeta aos deuses para que o auxiliem na criação da sua obra. Geralmente situada no princípio do poema [...] a invocação pode ocorrer noutro momento, quando a ajuda sobrenatural se torna imprescindível, como na própria epopeia camoniana, a solicitação a Calíope (c. III est. 1: ‘Agora tu, Calíope, me ensina / O que contou ao Rei o ilustre Gama’ (MOISÉS, 1999, p. 294)

Em segundo ponto, no que se refere ao termo “Musa”, NUNES (2011a) afirma no apêndice da *Ilíada* que “a palavra grega *musa* tem relação etimológica com *música*, sendo estas as deusas que inspiram o canto. Esta também tem relação com *mens* (do latim) e *mind* (do inglês), lembrando a importância da memória para a tradição oral” (NUNES, 2011a, p. 596, grifos do autor).

A música está tão presente na obra que da sua organicidade o que se pode intuir é que existem dois atos divisórios. Como apresenta Nunes (2011a), o primeiro pode ser percebido no canto IX e o segundo no canto XIX, dividindo a *Ilíada* em três partes. Sendo que a recitação de todo poema pode ser realizada em três dias, se forem respeitadas tanto as pausas estéticas do poema no final dos cantos VIII e XVIII, quanto as práticas históricas, já que sua recitação correspondia aos três dias de festas populares, conforme apresenta Nunes (2011a). Ainda com o autor, a leitura de seis ou oito cantos por dia, resultaria na pausa diária no momento exato do ocaso, já que “estes cantos se encerram justamente no cair da tarde, coincidindo a hora em que os ouvintes se dispersavam com a interrupção forçada da ação movimentada do poema, pela chegada da noite divina, a que era forçoso obedecer” (NUNES, 2011a, p. 51).

É com aspecto sinestésico e sonoro que é suscitado na leitura da *Ilíada* que arremata o tradutor, “assim termina a *Ilíada*, como uma grandiosa sinfonia. Ficaram para trás os movimentos agitados; no andante final as discordâncias se harmonizam em acordes serenos” (NUNES, 2011a, p. 61, grifos do autor).

A *Odisseia*, outra epopeia também atribuída a Homero cujas características de versificação se assemelham à da *Ilíada* — em versos hexâmetros dactílicos, é escrita em pouco mais de 12.000 versos e aborda como tema as aventuras do “poliengenoso” e guerreiro Odisseu e sua difícil e duradoura volta para Ítaca, após os anos de guerra em Troia. Odisseu, que durante a guerra foi o responsável pela ideia do cavalo de madeira para transpor os portões de Troia, ou exercia a diplomacia entre Aquiles e Agamémnone para administrar o desentendimento entre ambos, foi o mesmo que vagou pelos mares e pelas terras ao longo de dez anos. Imbuído de superação e luta pela sobrevivência, Odisseu vê-se numa saga em que o ponto nevrálgico está centrado nas suas tentativas ininterruptas de voltar ao seu trono em Ítaca, somadas à saudade de sua esposa,

Penélope. Tudo isso atrelado à fúria de Poseidon – deus do mar – que estava sempre criando dificuldades para que o rei não chegasse ao seu destino.

Assim como ocorre na *Ilíada*, a presença do diálogo entre deuses, semideuses e seres humanos comuns é constante na *Odisseia*. No entanto, diferente da obra anterior, na qual as características de uma epopeia são bem marcadas (narrativa poética em torno da oralidade, padrão da linguagem, grandiloquência, presença de um herói, ambiente bélico, tradição, grandeza coletiva e nacional do tema), na *Odisseia* tais características sofrem variações que tornam a obra plural, beirando a universalidade atemporal do tema. A unidade em torno da epopeia, apresentada na estrutura da *Ilíada*, dá lugar a uma multiplicidade na concepção da *Odisseia*. Nunes (2011a) afirma que “a *Ilíada* é uma epopeia, e a *Odisseia*, um romance. [...] de tema universal que o seu enredo pode ser apresentado sem que se faça menção ao herói” (NUNES, 2011^a, p. 13, grifos do autor). Para o autor, a *Odisseia* é resultante de uma ficção de poetas e não de fatos propriamente históricos como ocorreu com achados arqueológicos relacionados aos cantos da *Ilíada*, enquanto nada foi encontrado como resquícios remotos da existência dos fatos da *Odisseia*. O seu tema, de natureza universal, poderia ocorrer em qualquer época, inclusive a nossa. Não à toa, existem diversas obras ao longo dos milênios que se seguem após a sua divulgação que foram influenciadas pela *Odisseia*. Desde a *Eneida* de Virgílio, *A divina Comédia* de Dante Alighieri, *Os Lusíadas* de Luís de Camões, *Ulisses* de James Joyce, *Os Cantos* de Ezra Pound, dentre outros.

Ao longo do poema, percebe-se que o ritmo é dado tanto nas linhas, a partir da métrica, quanto nos cantos. Nesse último caso, há uma límpida distinção sonora entre alguns cantos do poema. Não é demais retomar o exposto de que este trabalho fez uso da versão em português, traduzida por Carlos Alberto Nunes tanto da *Odisseia* quanto da *Ilíada*. Sem a contribuição das versões mediadas por Nunes esta análise não poderia ser realizada. Do ponto vista sonoro, o tradutor buscou em seus trabalhos verter diretamente do grego para a língua portuguesa a forma e o conteúdo dos cantos homéricos. Segundo o professor de filosofia e de língua e literaturas gregas, Marcus Reis Pinheiro (2011), revisor das traduções, o trabalho de Nunes tem bastante relevância porque reúne duas características importantes. A primeira é que Nunes “traduziu as duas obras homéricas (a

Odisseia e a *Ilíada*) para versos de 16 sílabas. Tal tipo de verso se trata de um equivalente ao hexâmetro (verso em seis pés) que o próprio Homero usou para compor suas epopeias em grego” (PINHEIRO, 2011, p. 29). Não é o objetivo, deste trabalho, estabelecer uma análise detalhada da tradução. Contudo, é importante pôr em evidência o grau de dificuldade do tradutor em compor uma versão na língua de chegada (português) que mantenha a melopeia da língua de partida (grego clássico) como elo de cadência do poema. Em segundo, o destaque fica para a seleção de “um linguajar clássico, utilizando um vocabulário rico e variado que aponta para usos da língua portuguesa nem sempre lembrados” (PINHEIRO, 2011, p. 29). Assim, a tradução apresenta preocupação na manutenção dos elementos poéticos da obra homérica e contém elementos importantes, sobretudo os sonoros, que serviram como base para o desenvolvimento deste trabalho.

Mesmo que a métrica esteja presente, a seleção das palavras dá o tom exato dos diversos momentos da obra. Enquanto há velocidade durante as investidas de Telêmaco atrás do seu pai – ora durante sua saída às escondidas de Ítaca no barco organizado pela deusa Atena dos olhos glaucos, ora na ida a cavalo, com Pisístrato (filho de Nestor), ao castelo de Menelau, para buscar notícias do pai – “Com chicotada os cavalos esperta, que partem velozes/ pela planície, deixando a altanada cidade de Pilo./ O dia inteiro galopam e o jugo, incessantes, sacodem” (HOMERO, 2011b, p. 82, canto III, versos 483-486, grifos nossos). Por outro lado, há certa desaceleração no ritmo da leitura e, por conseguinte, da récita nas passagens reflexivas de Odisseu. Ora no ato contemplativo com saudades da esposa e de sua terra quando ele estava sob os cuidados da deusa Calipso. “Mas todo o dia passava nos altos rochedos da praia,/ a alma desfeita em suspiros sentidos, e prantos, e dores./ Lágrimas, pois, a verter, contemplava o infecundo oceano” (HOMERO, 2011b, p. 118, canto V, versos 156-158, grifo nosso). Ora na sua astúcia em planejar a libertação dos seus companheiros das magias da deusa Circe.

Estas passagens surgem como exemplo do ritmo do poema. O sentido do canto é dado a partir do significado expresso pela seleção cuidadosa das palavras em cada verso e pela unidade vocabular (fonética) dessas mesmas palavras selecionadas. Seja na recorrência dos fonemas linguodentais e bilabiais /t/ /d/ /p/

que sugerem o movimento expresso na cavalgada de Telêmaco em busca do seu pai. Seja nas aliterações em “s”, ou mais precisamente no fonema /s/, que sugerem um silêncio, solilóquio de Odisseu no momento da desaceleração.

Observam-se semelhanças na estrutura, na musicalidade e na continuidade entre os dois poemas monumentais. As diferenças cruciais em torno do tema e do formato de cada obra (*Ilíada* e *Odisseia*) apresentam Homero como um autor plural ou põem em dúvida sua autoria em relação a uma das obras ou a ambas. Essa dúvida que perdura há décadas é denominada de Questão Homérica por alguns pesquisadores da epopeia clássica. Uma observação analítica pode ser audível ao longo da leitura dos cantos das obras e de ambas em relação a outras obras contemporâneas ao período homérico. Segundo Walter J. Ong (2005), as duas obras são diferentes das demais poesias gregas e há certa obscuridade quanto a sua origem e autoria. Ainda com o professor Ong (2005), nos séculos XVII e XVIII os estudos literários apresentaram muitas investigações em torno das obras citadas a ponto de surgirem, inclusive, ataques fortíssimos em relação aos dois poemas. Dos ataques mais brandos, Richard Bentley citado por Ong (2005) afirma que até existiu um homem chamado Homero, mas que seus poemas só foram reunidos como poemas épicos 500 anos depois, no tempo do tirano Pisístrato. Já o filósofo Giambattista Vico, também citado por Ong (2005), apresenta a visão cética de que não teria havido qualquer autor chamado Homero no período das obras. Entretanto, havia uma atmosfera homérica na criação poética e no povo daquele período. Para Ong:

Cícero sugeriu que o longo texto dos dois poemas de Homero fosse uma revisão feita por Pisístrato sobre o trabalho de Homero (o qual Cícero pensou, entretanto, nela mesma [a revisão] como um texto) e Josephus também sugeriu que Homero não poderia escrever as obras, mas que ele só o fez para demonstrar que a cultura hebraica era superior à cultura grega antiga porque conhecia a escrita, mais do que contar com qualquer coisa sobre estilo ou outras características no trabalho de Homero (ONG, 2005, p.18, tradução nossa).¹¹

¹¹ “Cicero suggested that the extant text of the two Homeric poems was a revision by Pisistratus of Homer’s work (which Cicero thought of, however, as itself a text), and Josephus even suggested that Homer could not write, but he did so in order to argue that Hebrew culture was superior to very ancient Greek culture because it knew writing, rather than to account for anything about the style or other features in the Homeric works” (ONG, 2005, p. 18).

Embora haja controvérsias em relação à escrita das obras, sendo ambas atribuídas à criação de Homero, não se pode negar a sua forte carga sonora.

É nessa sonoridade que o canto compreende, em sua origem ocidental, aspectos que estão no limiar entre a música e a poesia sem que penda para um dos lados. A congruência entre ambas decorre de que a expressão artística deste formato (canto) se precipite numa produção homogênea que englobe as duas linguagens. No período pós-Cristo, a literatura chancelada pela família da língua germânica (nórdico antigo, alto alemão antigo, inglês antigo – sobretudo os anglos e saxões –, norueguês antigo, islandês antigo, gótico), todas elas datadas a partir do século V d.C., também utilizava a musicalidade como elemento estético da produção poética em versos. As obras poéticas que chegaram até os dias de hoje apresentam a música materializada de forma diferente das obras clássicas.

Beowulf, o poema épico mais extenso do inglês antigo a que se tem acesso, foi escrito, segundo Ramalho (2007), entre o final do século VII e início do século VIII d.C.. Seus 3.182 versos cantam, em hexâmetros, a história mitológica do herói Beowulf e suas aventuras em torno da Escandinávia. Klæber (1922), citado por Ramalho (2007), afirma que o foco narrativo da epopeia dá-se, sobremaneira, nos aspectos internos dos acontecimentos nos locais por onde a história se passa, nos desdobramentos das batalhas e na expressão do temperamento dos personagens (o guerreiro Beowulf, o rei Hrothgar, os povos Danos e Getas, o monstro Grendel e sua mãe, dentre outros monstros) através dos seus sentimentos, decisões, sofrimentos mentais, medos, esperanças, expectativas.

A epopeia tem como pano de fundo o reino de Hrothgar, da linhagem real dos povos Danos, onde o herói havia migrado para matar o monstro Grendel e sua mãe; Götaland (Geta), região onde vivia Beowulf e da qual posteriormente se tornara rei por causa da morte do rei Hygelac e dos seus sucessores imediatos. Anos mais tarde em Geta, Beowulf morreria por causa de ferimentos após a batalha com um dragão. A narrativa apresenta a história dos Danos como introdução, desde a vida e morte do seu fundador até a administração de um dos seus netos (Hrothgar). É durante o reinado de Hrothgar que os eventos envolvendo o guerreiro Beowulf se sucedem como uma das primeiras ações heroicas da obra. No salão Heorot – salão de eventos do rei dos Danos –, todos

os presentes demonstravam gratidão com a chegada do guerreiro Beowulf e sua tropa, que havia chegado de Geta para livrar os Danos dos ataques do monstro Grendel. A recepção do herói foi realizada com um grande banquete, hidromel, bebidas alcoólicas e a presença do “Scop”, que segundo Erick Ramalho (2007) era o poeta responsável por cantar feitos heroicos ao som de sua harpa:

scop (*sceop*, em inglês antigo) é a palavra de significado similar às descrições latinas do poeta, e o seu sentido é glosado em latim como *cantator*, *artifex* e *ioculator*, sendo o vocabulário em inglês antigo correlato ao verbo criar (*scieppan*) e ao substantivo criação (*gesceaft*) (RAMALHO, 2007, p. xxii, grifos do autor).

Após o banquete, o monstro Grendel ataca o salão, onde todos dormiam, mas é surpreendido pela espada atenta do herói dos Getas. Beowulf é saudado por todos os Danos e recebe do rei Hrothgar anéis de ouro, espadas, joias, cavalos e outros prêmios. Por conta disso, a mãe do monstro Grendel, passa a atacar constantemente a cidade dos Danos como ato de vingança. Logo, Beowulf é chamado novamente para defender a terra amiga. O guerreiro mata outro monstro que atormentava a cidade, é recompensado com mais prêmios pelo rei dos Danos e retorna a sua cidade com fama de bravura. A partir de então, a epopeia transcorre sobre a ascensão de Beowulf até chegar ao trono do Getas e o eventos que culminam na morte do herói.

O poema é repleto de digressões. Algumas delas versam sobre o tom da tradição das lendas germânicas em confluência com o que está ocorrendo na narrativa. Outras apresentam temas em torno de ações atribuídas a Beowulf ou a pessoas próximas a ele (façanhas do herói, batalhas, mortes e funerais dos personagens).

É importante frisar que esta investigação vale-se da tradução e comentários de Erick Ramalho (2007, p. 26, grifos do autor) e que esta é realizada em versos decassílabos que, “destituídos da disposição tradicional das pausas, tornam-se meio de recuperar [...] o efeito rítmico de *Beowulf*, cujo resultado tende a parecer fragmentado, sobretudo se comparado às formas poéticas da Antiguidade Clássica”. O tradutor ainda explicita que foi mantido o “uso sistemático das aliterações como meio de assegurar a unidade rítmica do poema”, cuja função foi atentar aos “preceitos poéticos das línguas germânicas

medievais” (RAMALHO, 2007, p. 26). Nesta versão para a língua portuguesa, Ramalho evidencia os elementos estéticos de *Beowulf* como um dos principais aspectos de sua condição literária.

Do ponto de vista da linguagem, o poema apresenta em cada verso duas partes (hemistíquios) separadas por uma pausa (cesura) bem definida e tem a aliteração como elo entre ambas as partes. A repetição de sons, assim como apresenta Bright (1912) citado por Ramalho (2007, p. 20), geralmente ocorre no início das palavras, promovendo rima inicial — e não no fim como ocorre na maior parte dos poemas em língua portuguesa — e rima interna, em se tratando do verso como um todo. Os acentos do verso (ênfase rítmica) são percebidos em pares. Cada par de sílaba tônica está presente em cada hemistíquio, configurando duas medidas rítmicas (ou “pé”) para cada metade do verso. Esse tipo de divisão dá a essa construção poética uma tônica ascendente no verso que independe da outra metade. Ou seja, cada hemistíquio pode ter sua própria escansão, sua própria elevação de ritmo, sua própria subida de tom.

A ênfase rítmica ou a “ársis”, como apresenta Bright (1912) citado por Ramalho (2007, p. 20), é parte do verso que recebe o acento cuja estrutura exige uma sílaba longa (vogal longa ou a sílaba deve terminar em consoante) ou equivalente (sílabas breves somadas a uma sílaba átona com valor métrico e equivalente de uma sílaba longa). Quanto à parte átona do “pé”, aquela que não recebe acento, o autor afirma que esta está subordinada à parte tônica e pode conter um número variável de sílabas. Neste caso, a duração da sílaba não é o fator importante.

A aliteração é uma das figuras de linguagem cruciais de *Beowulf* e das produções nas línguas germânicas antigas. A recorrência de sons similares no início das sílabas e das palavras funciona com o intuito de amalgamar os dois hemistíquios e dar unidade rítmica ao verso. Na maioria das vezes, a aliteração ocorre nas sílabas ársis e o resultado sensível dessa repetição são sons consonantais idênticos ou sons vocálicos semelhantes que, por diversas vezes promovem, como afirma Ramalho (2007), rimas internas intencionais. Ou nas palavras de Genzmer citado por Ramalho (2007, p. 21): “a rima aliterante apreende o verso em seu cerne, para projetar, com maior evidência, as sílabas mais relevantes quanto ao conteúdo. Essa conjunção entre forma e conteúdo dá

ao verso germânico sua força de expressão”. Ou no exemplo traduzido da digressão em que Beowulf descreve o sofrimento do rei Hrethel ao saber do assassinato, por acidente, de Herebeald por seu irmão Hæthcyn, ambos filhos do rei:

Gewiteð þonne on sealman, sorhleoð gæleð
 an æfter anum; þuhte him eall to rum,
 wongas ond wicstede. Swa Wedra helm
 æfter Herebealde heortan sorge
 weallende wæg. Wihte ne meahte
 (BEOWULF, 2007, p. 150, canto XXXV, versos 2460-2464).

E cai na cama. E canta tristes cantos,
 um após o outro. Ubíquo vazio –
 na casa e nos campos. No coração
 do protetor dos Getas, pois por Hearebeald
 tanto pesar havia, assim, pulsando.
 (RAMALHO, 2007, p. 151, canto XXXV, versos 2460-2464).

Ainda nas aliterações, é possível observar, nessa mesma medida, a presença das repetições de som inicial no *The Seafarer*, poema lírico do inglês antigo (anglo-saxão), com data aproximada do ano de 960 d.C. e tradução recente para o português *O Navegante* por Rodrigo Garcia Lopes (2004). A obra tem como uma das principais características a divisão do poema em duas partes. A primeira, a mais curta, há o “eu” – um navegante – que discorre num monólogo, todas as agruras por que passa (fome, frio, intempéries, isolamento, etc.) e as lembranças da sua tribo que ficou em terra e não sabe da sua condição. Sugere imagens rascantes e requinte na sonoridade cujo sentido recorre à sua condição de navegante, que beira mais para um naufrago que para um marinheiro. Já na segunda metade, o tema do poema toma a forma de um sermão que, “embora doutrinário, não deixa de ser otimista em tempos miseráveis como aqueles” (LOPES, 2004, p. 48). Nesta parte do poema são suscitadas imagens mais comuns aos dias atuais e uma metáfora que direciona o leitor a um sentido menos abrangente do poema: a fé cristã. Nesta parte derradeira, *The Seafarer* está entre o declínio da cultura pagã – praticada pelos povos escandinavos, falantes do inglês antigo – e a fé cristã ascendente nesses países desde a chegada de Santo Agostinho e seus monges na Bretanha, no final do século VI d.C.. A extensão de

toda segunda parte do poema (versos 65 -125) é centrada na divulgação de que Deus é o ponto único da realidade.

Assim como *Beowulf*, *The Seafarer* também faz parte do grupo de poemas que são originalmente orais, que compõem a tradição germânica antiga e que ganharam sua versão impressa anos após serem cantados e perpetuados pelos “scops”. Somente após a ascensão do cristianismo, essas obras começaram a ser materializadas no papel por via dos escribas (copistas) cristãos, que fizeram com que elas chegassem aos dias atuais.

Na versão moderna, de 1912, do *The Seafarer*, o poeta Ezra Pound deu primazia aos aspectos sonoros do poema, como pode ser verificado abaixo, nos cinco primeiros versos da obra:

*Mæg ic be me sylfum soðgied wrecan,
 sibas secgan, hu ic geswincdagum
 earfoðhwile oft þrowade,
 bitre breostceare gebiden hæbbe,
 gecunnad in ceole cearselda fela,
 (THE SEAFARER, 2004, p. 10, versos 1-5, grifos do autor).*

Quero cantar eu mesmo minha vera versão
 versar várias viagens de como dias
 duros, árduos, tristezas enfrentei,
 amargas angústias suportei a sós,
 moradas de mágoa provei na popa
 (O NAVEGANTE, 2004, p. 11, versos 1-5).

May I for my own self song's truth reckon,
 Journey's jargon, how I in harsh days
 Hardship endured oft.
 Bitter breast-cares have I abided,
 Known on my keel many a care's hold,
 (POUND, 1912, p. 25, versos 1-5).

Posso com própria canção contar
 juízos, jargões de viagem, dos dias que,
 duros e difíceis, aguentei assíduo.
 desgostosa dor defrontei a sós,
 Em nau navegada no íntimo lamento,
 (tradução nossa).

Ezra Pound afirma ter traduzido *The Seafarer* para aqueles que só conhecem a língua inglesa e também para que eles “possam ver mais ou menos onde a poesia inglesa começa” (POUND, 2006a, p. 58). Mesmo aqueles que não estejam aptos a ler poema em língua inglesa, podem perceber a construção aliterante do fragmento supracitado de Pound. A cada verso, percebe-se a repetição de unidades sonoras similares. Se no primeiro verso a aliteração recorre aos fonemas /m/ e /s/ nos vocábulos *May* (/meɪ/), *my* (/maɪ/), e *self* (/self/), *song* (/sɒŋ/); no último verso do fragmento a repetição recai sobre os fonemas /k/ e /m/ nas palavras *keel* (/ki:l/) e *care* (/keə(r)/) e *my* (/maɪ/), *many* (/ˈmeni/).

A aliteração é um dos alicerces da poesia dessa época. Posto que a construção dos versos se estruturava sob o véu da sonoridade e da produção de imagens como introdução a um sentido que já fazia parte da tradição de cada lugar. Pode-se inferir, então, que enquanto o tema não oferecia surpresa aos ouvintes — já que as narrativas faziam parte da história comum a todos — restava na linguagem a possibilidade de tornar o poema algo extraordinário e perpétuo. Do contrário, o canto emudeceria nos primeiros anos transcorridos. O som e a imagem eram [são] vitais ao poema, sem os quais, o sentido não poderia [pode] ser completamente compreendido. É a partir dessa junção entre elementos de som/imagem/sentido que a cadência da narrativa é construída, segundo a ação apresentada. É nesse ritmo que essas histórias “navegam” até os tempos atuais. Conforme Rodrigo Lopes, “Ao escutarmos o poema sendo lido em voz alta, percebemos o deslizar de uma sequência aliterante para outra, em um fluxo sonoro ininterrupto [...] Não há número fixo de sílabas para cada verso e a incidência de rimas é rara” (LOPES, 2004, p. 58).

Nesse entrecruze entre poesia e literatura, faz-se necessário citar a importância que outro canto do germânico antigo teve para a literatura germânica e suas variantes: a *Edda Poética*, nome popular para o *Codex Regius* — Livro do rei da Dinamarca, Frederico III. Trata-se do compêndio de textos em versos com período aproximado de criação em 1270 d.C.. De acordo com Elton Medeiros (2003), o documento mais antigo relacionado à *Edda Poética* foi escrito em islandês antigo em meados do século XIII, cujo temário envolve elementos da mitologia heroica, da história, da literatura e da tradição nórdica. A partir de análises paleográficas, segundo Medeiros (2003), a *Edda poética* foi escrita

integralmente por um único autor na Islândia. Alguns dos cantos da obra são: *Grímnismál* (A canção de Grímnir), *Skírnismál* (A canção de Skírnir), *Hymiskviða* (A canção de Hymir), *Þrymskviða* (A canção de Thrym), *Völundarkviða* (A canção de Völund), *Alvíssmál* (A canção Alvís), dentre outros. A maioria das canções é destinada ou direcionada ao deus Odin, visto que este é o deus principal da mitologia nórdica. Ganha destaque, na perspectiva de Medeiros (2003), o poema *Hávamál* (canto ao deus Odin). Seja por ser o segundo poema do *Codex Regius*, ou então por ser um dos poemas do livro.

Sobre a *Edda Poética* e a *Canção de Hildebrando* (canto do alemão antigo, tem como data aproximada de criação o século IX e versa sobre a batalha entre o herói Hildebrando e Hadubrand. Sugere uma luta entre pai e filho, na trama, e aborda referências culturais como personagens reais, no seu conteúdo), Ramalho (2007) salienta que os princípios da aliteração são comuns em ambos os poemas e que os termos iniciais da *Canção de Hildebrando*: “Ouvi dizer” — que, em linhas gerais, supõem um canto, uma narrativa em pleno aspecto sonoro, uma transmissão de fala e pensamento etc. — podem ser percebidos de forma recorrente em *Beowulf*, estabelecendo inferências temporárias acerca das obras do germânico antigo. A primeira inferência está associada aos aspectos internos das obras e dizem respeito à linguagem e à forma similar de expressar um determinado conteúdo. A outra inferência está relacionada aos aspectos externos e expressam características histórico-culturais que envolvem crenças em comum praticadas nos séculos IX ao XIII.

Outra figura de linguagem proeminente tanto em *Beowulf* quanto no *The Seafarer* são os *Kennings* — figura de linguagem baseada na junção entre a perífrase e a metáfora cuja principal função era criar imagens complexas para servissem como sinônimo de coisas, palavras etc. Segundo Lopes, esta palavra se origina do vocábulo *ken*, “tornar conhecido”, ou *kenna citt við*, “expressar uma coisa em termos de outra” (LOPES, 2004, p. 60). Seu uso está vinculado à produção de sinônimos para sair do “lugar-comum” e para extrair do objeto (fenômeno) a maior quantidade de aspectos sinestésicos e de uma elaboração imagética. Nessa construção de imagens, a complexidade se estabelece no seio da expressão, pois os elementos apresentados não são facilmente identificáveis enquanto unidade. Há de fato uma comparação por semelhança total entre os

elementos alusivos e o objeto (fenômeno, coisa etc.) representado. No entanto, esse tipo de comparação se estabelece de maneira indireta, muitas vezes obscura e não determinada. É o caso dos *kennings woruldcandel*, “vela do mundo”, para metaforizar o sol, e *hronrad* — “via de baleias” — para representar o mar. Lopes (2004, p. 61) afirma ainda que pode haver uma “Redução metonímica” em alguns *kennings*. Como é o caso da representação da violência em pleno movimento imagético com a figura “tempestade de espadas”. Para o autor, há uma metonímia abreviada porque “a confusão e carnificina de homens e a inumanidade da violência são substituídas por um conflito de objetos” (LOPES, 2004, p. 61). Essas metáforas elaboradas davam a cadência polissêmica necessária para a construção desses tipos de poemas.

Percebe-se que há uma similitude entre os *scops* e os *aedos* no ato de contar narrativas tradicionais, cantar poemas heroicos com o auxílio de instrumentos musicais. Lopes apresenta o *scop* como um “dublê de poeta e historiador, para transformar em linguagem elevada a história e os feitos de seus guerreiros. Na cabeça e na língua do poeta estava toda a memória da tribo” (LOPES, 2004, p. 45). Na Alemanha medieval, a função de cantar poemas era destinada aos *Minnesängers* — pessoas responsáveis pela criação e *performance* de cantigas para a nobreza daquela época. É salutar a observação de que esse tipo de função do cantor da poesia pode ser observado, em partes, na função do *griot*, no continente africano. O *griot* é o ser humano responsável pela transmissão de conhecimento da sua comunidade, através da oralidade. Por ter conhecimento e experiência na tradição, o *griot* costuma ser o mantenedor da história, de crônicas, de epopeia que compõem a tradição local, como apresenta Padilha (2007).

Ezra Pound dizia de forma abrangente que “qualquer estudo da poesia europeia será falho se não começar por um estudo da arte de Provença” (POUND citado por CAMPOS, 2009, p. 9). Tal afirmação pode soar de maneira pejorativa se o leitor/ouvinte não tiver informações mínimas acerca desse movimento literário. Segundo Augusto de Campos, a Poesia Provençal teve “lugar no sul da França, entre o final do século XI e o século XII” (CAMPOS, 2009, p. 10). Seus principais representantes (Guilhem de Peitieu, Jaufre Rudel, Marcabru, Arnaut Daniel, Bertran de Born, Bertran de Ventadorn, Peire Cadernal) deixaram para a

posteridade uma quantidade reduzida de poemas cuja maior qualidade se configura no entrelaçamento entre poesia e música.

Para Campos (2009), Guilhem de Peitieu foi um provençal que apresentava o amor e o humor como elementos básicos dos seus poemas. Ezra Pound (1968) afirma que o poeta provençal acima citado foi o primeiro trovador a ser mencionado a partir do princípio do século XII. Um exemplo de seus poemas é “O teste do gato”. Neste poema, repleto de rimas externas e assonâncias, um homem, duas mulheres e um gato são personagens de uma história erótica e ao mesmo tempo cômica. Essas características de conteúdo dos versos atreladas a já citada poesia e música fizeram de Guilhem um modelo de trovador. Ainda com a observação de Campos (2009), outra linha da poesia provençal estava no grupo de Arnaut Daniel, Marcabru e Raimbaut D’aurenga que criavam uma poesia obscura, formada por “palavras inventadas, ritmos novos” (CAMPOS, 2009, p. 31). A característica básica das duas vertentes estava centrada numa arte de amar de maneira diferente para o modelo da época e uma arte de cantar esse amor muito voltado para a musicalidade dos poemas, a partir de “tal forma que palavras e sons se soldassem sem deixar marcas ou falhas” (POUND, 2006a, p. 53)

Contudo, se for possível selecionar apenas um poeta para representar o movimento da Poesia Provençal, o nome de Arnaut Daniel é quase unanimidade. Dante Alighieri o chamava de “o melhor fabro do falar materno” (ALIGHIERI, 2005, p. 531, Purgatório, Canto XXVI, verso 117). Em verdade, Dante nomeia o canto do qual faz parte o verso acima como “As duas filas de luxuriosos: Guido Guinizelli. Arnaut Daniel”, dada a importância que ele atribui à técnica de Daniel.

Petrarca citado por Pound (1968) chama Daniel de grande mestre do amor que honra a sua terra natal através do discurso poético. E Ezra Pound (1968) afirma:

Daniel parece ser difícil para ler, mas uma análise atenta do texto mostra que não é por causa da obscuridade do estilo, ou tal como são causadas pelas restrições da forma complexa, e exigência de rimas escassas, mas, sobretudo, à sua recusa em usar “clichês” de sua época, e sua aversão ao vocabulário familiar e óbvio. Ele não se contenta com frase convencional, ou com palavras que não transmitem seu significado exato; e suas palavras são,

portanto, mais difíceis de encontrar no dicionário (POUND, 1968, p. 25, tradução nossa).¹²

Um exemplo da poesia de Daniel pode ser lida/ouvida no primeiro verso do poema “DOUTZ BRAIS E CRITZ”, traduzida por Campos (2009) por “DOCES AIS, GRITOS”:

Doces ais, gritos,
Árias, cantares, juras
Ouço das aves que pelo ar afora
Voam aos pares, como qualquer homem
Enamorado faz à amiga ama.
Mas eu, ante a mais bela a que me rendo,
Devo cantar de amor maior em obra
Sem fala falsa ou rima de costume.
(CAMPOS, 2009, p. 49).¹³

Num outro exemplo, no poema “L’AURA AMARA”, Daniel “imprimi” o som no papel. As aliterações e assonâncias a partir dos fonemas e, também das sílabas, sugerem mais música do que poema.

*Aura amara
branqueia os bosques, car-
come a cor
da espessa folhagem.
Os
bicos
dos passarinhos
ficam mudos,
(CAMPOS, 2009, p. 47).¹⁴*

¹² “Daniel seems to be that he is difficult to read; but a careful examination of the text shows that is due not so much to obscurities of style, or to such as are caused by the constraints of complicated form, and exigency of scarce rimes, but mainly to his refusal to use the “journalese” of his day, and to his aversion from an obvious familiar vocabulary. He is not content with conventional phrase, or with words which do not convey his exact meaning; and his words are therefore harder to find in the dictionaries” (POUND, 1968, p. 25).

¹³ “Douts brais e critz,
Lais e cantars e voutas
Aug dels auzels qu’em lur latins fant prec
Quecs abs a par, atressi cum nos fam
A las amigas em cui entendem;
E doncas ieu qu’em la genssor entendi
Dei far chansson sobre totz de bell’ obra
Que no i aia mot fals ni rima estrampa”
(DANIEL, 2009, p. 48)

¹⁴ “L’aura amara
fa•ls bruoills brancutz
clarzir

Em relação a este poema, Pound afirma que Daniel “efetivamente, fez os pássaros cantarem EM SUAS PALAVRAS na canção” (POUND, 2006a, p. 54).

Vale citar que vem dessa tradição de poetas cantores de um amor erótico, com uso de rimas que fugiam do lugar-comum, o Trovadorismo na língua portuguesa. As cantigas trovadorescas são exemplos de como a relação entre o tema do amor ou da sátira com da música pode ser construída, mesmo que as diferenças materializadas na forma de dizer.

É possível dizer, ainda, que a Poesia Provençal e as expressões poéticas que se surgiram a partir dela foram responsáveis pelo ambiente fértil de outras nações. *Os Lusíadas* é um desses exemplos de epopeia que tem como base de sustentação, além da influência da poesia clássica, a musicalidade da comunicação em versos dos movimentos anteriores.

A obra *Os Lusíadas* trata da descoberta da rota marítima entre Portugal e a Índia pelo capitão Vasco da Gama e pelo seu grupo de marinheiros na viagem ocorrida entre 1497-1499. Com a autoria de Luís Vaz de Camões, a epopeia, publicada em 1572, apresenta a ação dos heróis portugueses em vencer as dificuldades do trajeto, em 8.816 versos organizados em dez cantos. Paralelamente, os diversos narradores que se revezam no Canto – Camões, Vasco da Gama, o deus Júpiter, Paulo da Gama, Sirene e outros – narram aspectos históricos de Portugal, enaltecem seu próprio povo, descrevem a participação dos deuses na empreitada dos heróis: “Quando os Deuses no Olimpo luminoso,/ Onde o governo está da humana gente,/ Se ajuntam em consílio glorioso,/ Sobre as cousas futuras do Oriente” (CAMÕES, 2000, p. 6, Canto I, estrofe 20, versos 1-4), apresentam características líricas (Inês de Castro), contam sobre combates (ilha de Moçambique, ilha de Ourique, Aljubarrota), dentre outros. Ezra Pound afirma que o assunto de *Os Lusíadas* “é a viagem de Vasco da Gama interpolada com a história de Portugal” (POUND,

*que•l doutz espeissa ab fuoills,
el•s letz
becs
dels auzels ramencs
ten balps e mutz,”
(DANIEL, 2009, p. 47).*

1968, p. 215, tradução nossa).¹⁵ O professor Álvaro Júlio da Costa Pimpão vai bem além da leitura de Pound acerca da epopeia de Camões e diz que “não basta afirmar-se que quis *exaltar* os Portugueses. É pouco. Quis deificá-los; quis fazer deles uma nova raça de deuses. Baco – magnífica aceitação por Camões dos direitos de Baco sobre a Índia – será o grande vencido – e após porfiada luta” (PIMPÃO, 2000, p. 12).

O canto de Camões apresenta elementos estéticos que dão robustez e auxiliam na consolidação da grandiloquência da obra. São 1.102 estrofes divididas em oitavas de dez sílabas – caracterizando versos heroicos, cuja rima se dá de maneira alternada (AB) nos seis primeiros versos, e emparelhada (CC) nos dois últimos. A tônica de cada verso, na maioria das vezes, respeita o pulso do verso heroico. Isto é, recai na sexta e na décima sílabas poéticas de modo obrigatório e mantém uma terceira tônica que varia entre as cinco primeiras sílabas fonéticas. Tal formato pode ser visto em destaque na estrofe abaixo:

As **armas** e os **Barões** assinalados
 Que da **Ocidental** **praia** Lusitana
 Por **mares** nunca **de** antes navegados
 Passaram ainda **além** da Taprobana,
 Em perigos e **guerras** esforçados
Mais do que prometia a força humana,
 E entre **gente** **remota** edificaram
 Novo **Reino**, que **tanto** sublimaram;
 (CAMÕES, 2000, p. 1 Canto I, versos 1-8, grifos nossos).

Todos esses elementos sonoros, cuidadosamente organizados n'Os *Lusíadas*, traduzem a capacidade de Camões com a língua e com a técnica da escrita poética. Como extensão, explicita que o ritmo do canto acompanha o dos acontecimentos da narrativa. No momento de batalha, as palavras exigem uma leitura mais rápida, como no relato da batalha de Ourique, no canto II, por exemplo. E, no momento de calma, são também as palavras que regem tal ritmo, como os sentimentos direcionados a Inês de Castro, também no canto II. A técnica utilizada pelo poeta português é observada por Ezra Pound (1968), que considera Camões um autor que tem uma dicção e técnicas admiráveis e cuja mente retórica o fez criar uma obra muito notável.

¹⁵ “*is the voyage of Vasco da Gama, with the history of Portugal interpolated*” (POUND, 1968, p. 215).

Vale ressaltar que o poema tem nas suas primeiras estrofes o uso do *in media res*, ou seja, de uma narrativa que começa no meio da história em vez de contar os acontecimentos em ordem cronológica direta e relata, já nos primeiros versos, o grupo de Vasco da Gama no Oceano Índico. Outro ponto importante é a presença de deuses na história. Tal como ocorreu com Odisseu, os portugueses também recebem ajuda de Vênus para transporem obstáculos e alcançarem o destino do grupo: o Oriente.

1.1.3 Cantos Religiosos – Hinos Vedas

A disseminação dos cantos gregos clássicos se deveu à qualidade poética, à narrativa e, também, a um ato político, como já citado acima. Qualquer língua que se afastasse dos clássicos ocidentais era tratada como língua “primitiva”, inferior ao Grego e Latim, sobretudo quando associada ao distanciamento das práticas cristãs. Ou então, para ser difundida para grandes grupos, a língua “estrangeira” teria que ser transmitida por via das mãos dos copistas cristãos, através do Latim – língua oficial da igreja católica apostólica romana. Como ocorreu, por exemplo, com as obras orais do inglês antigo.

A partir do século XVIII e XIX, através dos recém-criados estudos históricos da Linguística e da Filologia comparativa, que a concepção de língua “primitiva” foi razoavelmente contestada. Com isso, os textos literários e as práticas da linguagem começaram a ser estudados com maior afinco e as “brechas” da percepção de expressões literárias não-clássicas são abertas, de modo que os textos antigos começam a ser descobertos e seus valores passam a ser examinados.

Um dos achados nas pesquisas históricas são as recitações védicas na Índia. Os *Vedas* (*Rigveda*, *Yajurveda*, *Samaveda*, *Atarvaveda*) são analisados como uma recitação da fé hindu cuja característica principal está na sonoridade e metrificação dos cânticos em sânscrito. Como são representantes de uma cultura de transmissão de conhecimento e crenças a partir de cantos antigos polissêmicos, os *Vedas* causaram – nos estudiosos europeus – uma atração motivada pela curiosidade e uma refração motivada pela incomum descoberta.

Como uma prática com mais de dois mil anos antes de Cristo, precedente aos requintes das línguas clássicas, poderia ser difundida por tantos séculos? Como informações recitadas poderiam alcançar tantas pessoas e em tantos anos? No artigo “As dificuldades de estudo do pensamento dos Vedas” o professor Roberto Martins (2011) afirma que a descoberta dos *Vedas*, enquanto hinos religiosos antigos, provocou reações adversas no seio dos estudos na Europa. Pesquisadores europeus, motivados pela visão negativa sobre os *Vedas*, elaborada pelo linguista Henry Thomas Colebrooke e tantos outros, concluíram que os hinos eram um conglomerado de repetições aleatórias, sem sentido e eram muito supersticiosos.

Os *Vedas* são uma das primeiras formas de recitação poética da humanidade. Como a maneira de transmissão dos hinos e, por conseguinte, de suas recomendações hindus se dava de maneira falada - já que não havia escrita - há uma tradição rigorosa na prática dessas transmissões orais. Assim como ocorre com os *griots* na tradição oral de muitos povos africanos, existem os *Brâhmanas* na Índia. Segundo Rogério Duarte (1998), o *Brâhmana* é um sacerdote ou professor com a responsabilidade de discorrer sobre os eventos descritos nos *Vedas*. Em ambos os casos há a conservação da história, transmissão de condutas religiosas e éticas. No entanto, os *griots* são responsáveis por contar e retransmitir a história a partir da prosa, do gênero dramático, do conto. Para retransmitir as revelações sagradas por toda uma vida, os *Brâhmanas* decoram os hinos sob um sistema de metrificação mais próximo da poesia que da prosa. Para tanto, tal ato exige uma “forma literária, em versos, com padrões fixos (número de sílabas por verso e ritmo determinado pela colocação das sílabas fortes)” (MARTINS, 2011, p. 117, grifos do autor).

A recitação *ipsis litteris* é aprendida ainda na infância e a partir de alguns procedimentos de memorização dos cantos. O primeiro passo é aprender os hinos védicos da mesma forma em que são recitados (*sarṁhitā-pāṭha*). Durante esta etapa a criança aprende a recitar as frases de maneira a obedecer às regras gramaticais com variantes no começo e fim das palavras, denominado *saṁdhi*. Nesta etapa, também, as crianças aprendem a recitação com unidade vocabular, ou seja, palavra por palavra de forma separada e sem qualquer alteração no começo e final das palavras, denominado *pada-pāṭha*.

O segundo passo para aprender os hinos se dá pela récita das palavras fora da sua sequência original, modificada ou artificial denominada *vikṛti*. Os vocábulos são cantados em unidades, em duplas, em trios fora da sequência e possibilitam uma memorização mais eficaz e fiel tanto no metro, no vocábulo e em cada unidade de significação. Cada palavra, com suas relações prosódicas, é rigorosamente memorizada. Para ilustrar esta segunda etapa de memorização, o professor Martins (2011) apresenta, a seguir, a descrição de um dos modos de recitação *vikṛti*:

Suponhamos que um dado verso tenha a seguinte sequência de palavras: **a, b, c, d, e**. Alguns dos tipos de repetição que eram praticados podem ser assim descritos: *krama-pāṭha*: repetição de pares de palavras, na ordem direta (texto em degraus): **ab, bc, cd, de...** *jaṭa-pāṭha*: repetição de pares de palavras, tanto em ordem direta quanto inversa: **ab, ba, ab; bc, cb, bc; cd, dc, cd...** *ghana-pāṭha*: um dos sistemas mais complexos de repetição, no qual se repetem as palavras em pares e depois em trios, na ordem direta e na ordem inversa: **ab, ba, abc, cba, abc; bc, cb, bcd, dcb, bcd...** Como exemplo deste terceiro modo, a primeira estância do *Ṛg-Veda* é recitada assim: *agnim-ī a / ī e-ganim / agnim-ī e-purohitam / purohitam-ī e-ganim / agnim-ī e-purohitam / ī e-purohitam / purohitam-ī a / ī e-purohitam-yajñasya / [...]*(MARTINS, 2011, p. 118, grifos do autor).

No que tange às características entre a literatura e a musicalidade sânscrita disposta em cantos, há a monumental epopeia indiana intitulada *Mahabhārata*. Se no *Rigveda* o tema discorre sobre hinos religiosos, oferendas e sacrifício dispostos numa estrutura cujos versos são recitados segundo um ritual no qual o nome do vidente (quem recita), da métrica e da divindade é proferido. No *Mahabhārata*, a temática religiosa é mais voltada às recomendações para o desenvolvimento moral, sensorial, econômico, etc. do ser humano.

Dentre outros assuntos, o *Mahabhārata* versa sobre a bondade, inveja, mentira, bravura, traição dentre outras práticas dos seres humanos. O poema apresenta, como ponto de partida do enredo, a assunção ao trono de Hastinapura por Dhritarashtra após a morte do seu irmão e antecessor, o rei Pandu. Pandu possuía apenas cinco filhos, dentre os quais Árjuna, o terceiro deles, tem o papel de destaque em toda a epopeia. Por outro lado, o tio de Árjuna possuía cem filhos no total. Dentre eles, o que exerce papel de antagonista a Árjuna é Duryodhana —

o primogênito do rei Dhritarashtra. Ao longo de toda a epopeia, os filhos de Dhritarashtra, encabeçados por Duryodhana, tentam matar a família dos pândavas (filhos do rei Pandu) motivados pela inveja e pela cobiça. Os pândavas possuíam inteligência, astúcia e muita força.

Após diversas tentativas de homicídio, desde criança até a idade adulta para com os pândavas, Duryodhana utiliza o jogo de dados, acrescido de outros tipos de apostas, para vencer o pândava mais velho — Yudhishthira — e enviar toda a família para longe de Hastinapura e destituindo-os de qualquer direito material sobre a referida cidade. O príncipe de Hastinapura obrigou todos os pândavas a passarem doze anos fora da cidade, de forma anônima e sem serem vistos por qualquer pessoa. Caso fossem descobertos no exílio, teriam que passar mais doze anos distantes da cidade.

Durante o tempo de exílio, os pândavas realizaram diversos atos heroicos e, após este período, Yudhishthira retorna com toda a família a Hastinapura e reivindica o seu reino. O resultado disso é uma negativa de Duryodhana e uma inevitável batalha entre as duas famílias, envolvendo todos os “reis de Bhárata, ou o império da Índia” (DUARTE, 1998, p.20). Mesmo com a intervenção de Krishna, “nome original do senhor supremo” (DUARTE, 1998, p. 214), a guerra foi deflagrada. Como ambas as forças contrárias foram pedir auxílio a Krishna antes do conflito no campo de batalha em Kurukshetra, então, de um lado ficou o grupo comandado por Duryodhana, seus aliados e o exército de Krishna. Do outro lado, os pândavas, orientados pelo guerreiro Árjuna e Krishna como quadrigário. É nesse momento nevrálgico que o *Mahabhárata* apresenta um dos seus capítulos mais conhecidos, a *Bhagavad Gita*.

A *Bhagavad Gita* compõe o sexagésimo terceiro capítulo da grande epopeia. Enquanto o *Mahabhárata* é composto por cem mil estrofes — também chamadas de *slokas* que significa “canto”, “ouvir” e segundo Rogério Duarte (1998) essa é a principal forma de apresentação de estrofe na poesia clássica do sânscrito, a *Bhagavad Gita* é composta por setecentas estrofes (*padya*) das quais a maioria está na forma de *sloka*. Momentos antes da batalha com o seu primo, Duryodhana, Árjuna tece um diálogo com Krishna repleto de dúvidas e espiritualidade. Enquanto Árjuna está imensamente acometido pela dúvida, como se observa abaixo na tradução do sânscrito por Rogério Duarte (1998):

1

Árjuna disse:

Por que queres me engajar
 nesta terrível batalha,
 se achas que a compreensão
 é superior ao trabalho,
 ó Keshava, ó Janardana?

2

Minha mente está confusa
 com Tuas palavras dúbias;
 dize-me, pois, com clareza
 o que é melhor para mim.
 (BHAGAVAD GITA, p. 63, Canto 3 “Karma-Yoga”, versos 1-10)

Krishna tenta obter dele a espiritualidade e ir além do que se apresenta naquele momento de pré-embate. Nas palavras de Rogério Duarte, o tema fundamental da *Bhagavad Gita* é “a relação existencial da entidade viva individual com o mundo fenomenal e com Deus” (DUARTE, 1998, p. 27):

3

O Supremo Senhor disse:

Eu acabei de explicar
 que há dois tipos de pessoas
 tentando entender o Eu.
 Umas através da mente,
 outras por servir a Deus.
 (BHAGAVAD GITA, p. 63, Canto 3 “Karma-Yoga”, versos 11-16)

No que diz respeito à métrica, a *Bhagavad Gita* é formada pelo padrão da epopeia védica (*Sloka*) cuja estrutura “consiste em duas semi-estrofes de dezesseis sílabas ou quatro *pada* de oito sílabas” (DUARTE, 1998, p. 20-21, grifos do autor). Sendo *pada* o verso de oito sílabas (*anustubh*) que compõe a *sloka* ou *padya* que é a estrofe completa. Vale ressaltar que, em alguns capítulos da *Bhagavad Gita*, existem *padas* de onze sílabas (*tristubh*). Embora haja pontos em comum entre o canto indiano e o canto grego, germânico e itálico, sobretudo pela presença de cesura, percebem-se características peculiares à métrica sânscrita. Duarte (1998) aponta que se uma semi-estrofe (de dezesseis sílabas) for dividida em quatro pés (de quatro sílabas cada), pode-se perceber que as sílabas podem ser breves (◡) ou longas (–), caracterizando a métrica indiana.

Ainda com o autor, os pés pares (segundo e quarto) são determinados segundo o comprimento da sílaba. O primeiro e terceiro pés, salvo algumas exceções, são indeterminados na sua forma. O segundo pé, embora seja frequentemente apresentado como um Antispasto ou Epitrito de primeira (∪ – – ∪/–) – em que a última sílaba pode ter uma duração breve ou longa como verificado na representação acima – pode assumir quatro formas diferentes. Já o quarto pé deve conter a sequência silábica (∪ – ∪ ∪/–), dando a característica da epopeia em sânscrito.

No entanto, a peculiaridade da métrica na poesia indiana clássica é o que configura um tom híbrido e indissociável entre a produção literária em versos e a música. Nesse caso, a sonoridade vem do instrumento interno ao ser humano (suas cordas vocais) e a maneira de como a *sloka* ou *padya* podem ser divididas. De acordo com a apresentação de Duarte (1998), a *padya* pode ser de dois tipos. A primeira, *vritta*, que é medido por sílabas. Pode-se estabelecer uma analogia entre o *vritta* e a versificação utilizada desde a poesia clássica até a contemporaneidade, visto que é muito comum esta forma de estabelecer o ritmo de uma estrofe. Quanto ao segundo tipo que a *padya* pode assumir, verifica-se o *jati*, que é medido por unidades de tempo, no qual a sílaba longa vale duas unidades e a sílaba breve vale uma. Duarte (1998) afirma, ainda, que “há [...] regras fonéticas e prosódicas que determinam se a sílaba é longa (*guru*) ou breve (*laghu*)” (DUARTE, 1998, p. 22, grifos do autor).

A *Bhagavad Gita* utilizada nesta pesquisa foi traduzida para o português do Brasil diretamente do Sânscrito pelo multiartista Rogério Duarte. Para seguir os aspectos da sonoridade dos versos do sânscrito para o português, Duarte (1998) substituiu o *anustubh*, os versos (*pada*) de oito sílabas, para a redondilha maior, de sete sílabas. E o *tristubh*, versos (*pada*) de onze sílabas, foi substituído pelo verso decassílabo, pois, segundo o tradutor, esses são os tipos de versos “mais frequentes na nossa poesia popular e erudita” (DUARTE, 1998, p. 23).

Mesmo que tenha havido teorias díspares e contraditórias, o sânscrito (língua dos cantos védicos) é comparado às línguas clássicas – Germânico, Latim, Grego. Roberto Martins (2011) afirma que a literatura sânscrita provocou reações diversas nos europeus quando estes tiveram os primeiros contatos com a língua. Devido à vasta quantidade de obras antigas, ao seu alto grau de

complexidade, o Sânscrito é tomado como um “idioma tão sofisticado quanto o grego clássico” (MARTINS, 2011, p. 120).

O poeta, filósofo e crítico Karl Wilhelm Friedrich Schlegel citado por Roberto Martins (2011), vai além e diz:

A gramática indiana, embora sujeita às mesmas leis de construção que o Grego e o Latim, é realmente mais simples e artística do que ambos. [...] Não arriscarei afirmar que a gramática indiana não possui verbos irregulares; mas certamente suas irregularidades, em número e proporção, nada são comparadas com as do Grego e do Latim. A conjugação dos verbos, em si, é muito mais regular. [...] De todas as linguagens existentes, não existe nenhuma tão perfeita em si, ou na qual a conexão interna das raízes possa ser rastreada tão claramente quanto a indiana (SCHLEGEL, 1849, citado por MARTINS, 2011, p. 120-121).

Ainda com o professor Martins (2011), o idioma é tão sofisticado que alguns autores chegaram até a duvidar de sua autenticidade, de associá-lo a uma invenção a partir do grego antigo ou então como representante de um pensamento ainda “primitivo”. O fato é que os *Vedas* são aprendidos através de memorização das palavras até os dias atuais. Da mesma forma como eram aprendidos há séculos. De modo que pode-se recorrer a duas fontes de pesquisa desses mesmos cantos: a escrita e a oralidade, através da técnica de recitação dos cantos.

Por conta disso, a *United Nations Educational, Scientific, Cultural Organization* (UNESCO) outorgou em 2003 o método de recitação védico como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade:

O valor desta tradição não está apenas no rico conteúdo de sua literatura oral, mas também nas engenhosas técnicas empregadas pelos sacerdotes brâmanes com o intuito de preservar os textos intactos durante milhares de anos. Para garantir que o som de cada palavra permaneça inalterado, aos praticantes são ensinadas, desde a infância, técnicas de recitação complexas que se baseiam em acentos tonais, em um modo único de pronunciar cada letra, e em combinações específicas de recitação (UNESCO, 2015, tradução nossa).¹⁶

¹⁶ The value of this tradition lies not only in the rich content of its oral literature but also in the ingenious techniques employed by the Brahmin priests in preserving the texts intact over thousands of years. To ensure that the sound of each word remains unaltered, practitioners are taught from childhood complex recitation techniques that are based on tonal accents, a unique

Os cantos védicos eternizados pela oralidade religiosa ou pela epopeia são exemplos de que a poesia e a música são tão íntimas e homogêneas que, em muitos casos, torna-se impossível segregá-las.

1.1.4 Os *Cantos* de Ezra Pound

A obra mestra de Ezra Pound – *Os Cantos* – foi idealizada no início da década de 1900, iniciada em 1920 e se firmou como obra incompleta após a morte do seu autor, em 1972. Este longo trabalho é constituído por 120 cantos divididos em 9 seções cujo tema geral se “embaraça” nos ambientes culturais, econômicos, políticos, pessoais etc. da primeira metade do século XX, somados a referências literárias e musicais longínquas. Em cada canto é possível observar, no transcorrer dos versos livres, forte presença dos elementos que compõem a poesia (Fanopeia, Melopeia, Logopeia – segundo a denominação do próprio Pound) e referências culturais que partem desde a escrita ideográfica oriental, passando por influências clássicas, provençais, até culminar nos acontecimentos do século XX.

Em tons gerais, *Os Cantos* apresentam um diálogo com a produção poética desde os tempos remotos dos ideogramas chineses e seus ecos na literatura japonesa até as artes, história e cultura do século XX. Há, ainda, referências geográficas e linguísticas de diversos lugares e períodos, de modo que passagens alusivas aos clássicos gregos, à literatura antiga de língua inglesa e à literatura provençal etc. podem ser sensíveis aos olhos, ouvidos do leitor. É possível perceber o “Canto XI” da *Odisseia* no “Canto I” de Pound com referências diretas à posterior passagem de Odisseu na ilha de Circe e sua retomada à navegação para Ítaca:

E pois com a nau no mar,
Assestamos a quilha contra as vagas
E frente ao mar divino içamos vela
No mastro sobre aquela nave escura,
Levamos as ovelhas a bordo e
Nossos corpos também no pranto aflito,
E ventos vindos pela popa nos

manner of pronouncing each letter and specific speech combinations (UNESCO, 2015).

Impeliam adiante, velas cheias,
 Por artifício de Circe,
 A deusa benecomata
 (POUND, 2006b, p. 25, Canto I, versos 1 - 10).

Ainda nesse canto, há referência direta à literatura do cantos védicos, clássicos e medievais através do termo “Hidromel” (POUND, 2006b, p. 25, Canto I, verso 29) — bebida mista de mel e água — e da aliteração inicial em /w/; repetições consonantais em /f/ e /t/; e cesura representada por vírgula no verso “First mead and then **sweet wine, water mixed with white flour**” (POUND, 2015, verso 23, grifos nosso) tal como ocorre, de certa forma, nas obras *Beowulf* e *The Seafarer* já citadas neste capítulo. Há, ainda, a presença dos ideogramas chineses no “Canto LXXXIV” (e em outros cantos), em que os caracteres visuais da grafia chinesa se entrelaçam com os do Inglês moderno — ou no português moderno se verificada a tradução de Grünwald (2006). É possível, também, ver/ouvir a música a partir da leitura de cantos visuais e sonoros como o “Canto LXXV”, cujos versos somados à partitura sugerem um tema diretamente relacionado à música. Nos cantos iniciais percebe-se a presença da influência tanto da referência a *El Cantar del mio Cid* quanto da *Divina Comédia*. Em se tratando dessa última obra, a imagem do “Canto V” de Dante Alighieri é parcialmente refletida no “Canto XIV” de Ezra Pound como uma espécie de imagem do quadro político de épocas distintas. Do século XIV de Dante, do Século XX de Pound e que podem ser associados ao cenário político brasileiro do século XXI. Como se fosse uma tradução de *Pierre Menard, autor do Quixote*, de Jorge Luis Borges, Pound relê Dante à sua maneira quando utiliza *lo venni in luogo d'ogni luce muto*; (Pound, 2006b, p. 82, Canto XIV, verso 1). No “Inferno” de Dante, esse verso é escrito exatamente com as mesmas palavras e na mesma sequência. A diferença aparente é que além de o poeta italiano utilizar a “,” no final do verso, e Pound utilizar o “;”, há aí uma ressignificação do verso morfo-sintaticamente iguais, porém com sentidos distintos. Assim como ocorreu no conto de Borges. Na tradução de Vasco Graça Moura, “Vim a lugar da luz emudecida,” (DANTE, 2005, Canto V, p. 63, verso 28).

Em todos os cantos a busca de sentido através de aspectos verbivocovisuais é muito grande, de modo que é possível perceber, ainda, que *Os Cantos*, em linhas gerais, é um compêndio de poemas envoltos em referências

culturais de diferentes momentos sociais, artísticos e históricos da humanidade. Sua leitura requer uma constante busca de solucionar enigmas que se apresentam em todos os sons e silêncios dos versos. Verso a verso, canto a canto as peças se apresentam ao leitor e aguardam do mesmo uma tomada de decisão e reflexão acerca do que está impresso. Esta requisição e coparticipação no ato da leitura em se tratando de desvendar os mistérios d'*Os Cantos* faz do mesmo uma obra de requinte, pouco acessível ao leitor ingênuo e fugaz e, sobretudo, tortuosa aos olhos/ouvidos/intelecto de quem seja resistente a formas diferentes de poesia.

No que tange às seções de *Os Cantos*, a primeira seção compreende os Cantos I ao XXX (“Um Esquema”, tradução nossa) publicados na década de 1920. A segunda seção (Cantos XXXI – XLI: “Onze novos Cantos”) e a terceira seção (XLII – LI: “Quinta década ou Cantos Leopoldinos”) são ambas lançadas na década de 1930. Na década de 1940, Pound mostrou muita produtividade e refinamento da sua técnica. Nesse decênio, ele passou por extremos que compreenderam a desde o apoio ao movimento fascista e antissemitismo juvenil na Itália, até sua prisão como louco/traidor nos Estados Unidos. Publicou a quarta seção (LII – LXI: “Os Cantos da China”) e a quinta seção (LXII – LXXI: “Os Cantos de Adams”) ambas publicadas em 1940, a sexta seção (LXXII – LXXIII: “Os Cantos Italianos”) com poemas escritos aproximadamente em 1944 (e só compilados na obra após a sua morte), a sétima seção (LXXIV – LXXXIV: “Os Cantos Pisanos”) publicada em 1948, enquanto estava preso no Hospital Psiquiátrico Santa Elisabeth nos Estados Unidos. Ao final desses dez anos de produção, Ezra Pound foi laureado com o primeiro prêmio da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos na produção literária dos Estados Unidos. Isso aumentou ainda mais a controvérsia sobre a sua vida e obra, mesmo que ele houvesse sido preso inicialmente por ser um traidor dos Estados Unidos por conta de sua posição política falada e escrita. E, poucos anos depois, havia ganhado um prêmio do governo estadunidense que terminou por certificar sua qualidade literária. A oitava seção (LXXXV – XCV: “Broca de Rocha”) e a nona seção (XCVI – CIX: “Tronos”) foram publicadas na década de 1950. A seção de *Os Cantos* lançada ainda com o poeta vivo é intitulada “Esboço e Fragmentos dos Cantos CX – CXVI” foi publicada na década de 1960. Após a sua morte, além da compilação

dos Cantos LXXII e LXXIII, supracitados, houve também a incorporação controversa das “Notas para CXVII et seq.” — que, além de ser composta pelo Canto que dá nome à nota, tem implícito os Cantos CXVIII e CXIX no mesmo texto — e do Canto CXX. Os dois últimos fragmentos foram publicados sem as vistas do poeta, por isso o tom de fragmentos e de algo inacabado.

Ezra Pound na sua obra extensa e robusta, ou na sua “épica sem enredo” (KENNER citado por GRÜNEWALD, 2006, p.18), engloba camadas de informações acerca da junção entre a sonoridade, a visualidade e o intelecto na produção literária ao longo dos séculos. Faz uso da releitura de poetas que, de tão antigos, se tornam novos em se tratando de técnica e qualidade, pois reapresenta processos utilizados e esquecidos ao longo do tempo. A reutilização de algumas técnicas “guardadas no tempo” dá ao poeta o “*upgrade*” nas suas ferramentas e aumenta suas possibilidades. Nas palavras de Augusto de Campos, “eu defenderei até a morte o novo por causa do antigo e até a vida o antigo por causa do novo. O antigo que foi novo é tão novo como o mais novo novo” (CAMPOS, 2009, p. 7). Pound não faz releituras de qualquer maneira. Por fazer uso das dialéticas do velho/novo, universal/idiossincrático, ele apresenta os versos como enigmas prontos para serem decifrados. Com isso, dispõe seu canto ao leitor como um músico apresenta um recital ou um pintor uma tela, de modo a oferecer caminhos diversos — a imagem, a sonoridade e o significado dos signos — para a resolução dos enigmas do poema.

1.2 POESIA SOM E IMAGEM

Já é sabido que a poesia pode ser apresentada através de diferentes meios e formas de arte. Se for levada em consideração a etimologia grega dos vocábulos no qual *poem* é aquilo já realizado, feito e *poiesis* é aquilo que estar por fazer, de forma genérica, pode-se chegar a diversas percepções. No entanto, em se tratando de literatura, o poema, como foi dito, pode ser entendido como o corpo material da poesia. Sendo assim, doravante, poesia poderá ser evocada como poema sem que haja uma nota explicitando sua utilização. No entanto, notar-se-á quando isto ocorrer.

A poesia foi, e ainda é, um retrato escrito de uma determinada época para seus criadores. Afere-se o estilo preponderante de uma época a partir das produções artísticas, dela proveniente. Isto significa que, dentre todas as criações e estilos conhecidos, num determinado período, um dado estilo sobressai em relação aos outros. É por isso que nomenclaturas de escolas artísticas são “instrumentos que se tornam inúteis quando queremos empregá-los para tarefas mais sutis que a mera ordenação externa” (PAZ, 1990, p. 15, tradução nossa).¹⁷

A poesia visual é um desses retratos escritos que, assim como outras expressões artísticas tem, ao longo da sua consciência literária, seus momentos de altos e baixos, de “crista de onda”¹⁸ e de “vale”¹⁹. Ou melhor, a produção da poesia visual não obedece a uma frequência na premissa de *onda*²⁰, também não se mantém constante nem predominante nos aspectos formais da literatura universal, mas se mantém sempre presente ao longo da literatura. Fato é, embora o estudo acerca de poesia visual tenha se aprofundado e tomado conceitos mais consistentes no século XX, sua produção como arte precede Jesus Cristo e uma das suas obras ocidentais mais antigas é um poema datado de 300 a.C.

¹⁷ “Instrumentos que resultan inservibles em cuanto se les quiere emplear para tareas más sutiles que la mera ordenación externa” (PAZ, 1990, p. 15).

¹⁸ *Crista de onda*: A parte saliente de elevações concêntricas equidistantes que se propagam sobre uma superfície (DELL’ARCIPRETE; GRANADO, 1980, p. 25).

¹⁹ *Vale*: Cavidade entre duas cristas de onda (DELL’ARCIPRETE; GRANADO, 1980, p. 26).

²⁰ *Onda*: À propagação de energia de um ponto a outro, sem que haja transporte de matéria entre eles, dá-se o nome de onda (CHIQUETTO; PARADA, 1992 p. 38).

Poema 1: “O Ovo”

Κωτίλας 1
 τῆ τὸδ' ἄτριον νέον 3
 πρόφρων δὲ θυμῷ δέξο· δὴ γὰρ ἀγνᾶς 5
 τὸ μὲν θεῶν ἐριβόας Ἑρμᾶς ἔκειξε κᾶρυξ 7
 ἄνωγε δ' ἐκ μέτρου μονοβάμονος μέγαν πάροιθ' ἀέξειν 9
 θοῶς δ' ὑπερθεν ὠκυλέχριον φέρων νεῦμα ποδῶν σποράδων πίφασκεν 11
 θοαῖς ἴσ' αἰόλαις νεβροῖς κῶλ' ἀλλάσσω, ὄρσιπόδων ἐλάφων τέκεσσι· 13
 πᾶσαι κραιπνοῖς ὑπὲρ ἄκρων ἰέμεναι ποσὶ λόφων κατ' ἀρθμίας ἴχνος τιθήνας· 15
 καὶ τις ὠμόθυμος ἀμφίπαλτον αἴψ' αὐδάν θῆρ ἐν κόλπῳ δεξάμενος θαλαμᾶν μυχοιτάτῳ 17
 κᾶτ' ὄκα βοᾶς ἀκοᾶν μεθέπων δ' γ' ἄφαρ λάσιον νιφοβόλων ἀν' ὄρέων ἔστυται ἄγκος· 19
 ταῖς δὴ δαίμων κλυτὸς ἴσα θοοῖσι ποσὶν δονέων ἅμα πολὺπλοκα μεθίει μέτρα μολπᾶς. 20
 ῥίμφα πετρόκοιτον ἐκλιπὼν ὄρουσ' εὐνάν, ματρὸς πλαγκτὸν μαιόμενος βαλιαῆς ἐλεῖν τέκος, 18
 βλαχᾶ δ' οἴων πολυβότων ἀν' ὄρέων νομὸν ἔβαν τανυσφύρων τ' ἐς ἄντρα Νυμφᾶν· 16
 ταὶ δ' ἀμβρότῳ πόθῳ φίλας ματρὸς ῥῶοντ' αἴψα μεθ' ἡμερόεντα μαζόν, 14
 ἴχνει θενῶν τε κρότον παναίολον Πιερίδων μονόδουπον αὐδάν, 12
 ἀριθμὸν εἰς ἄκραν δεκάδ' ἰχνίων, κόσμον νέμοντα ῥυθμῶν, 10
 φῦλ' ἐς βροτῶν ὑπὸ φίλας ἐλὼν πτεροῖσι ματρὸς, 8
 λίγειά μιν κάμ' ἴφι ματρὸς ὄδις· 6
 Δωρίας ἀηδόνας, 4
 ματέρος 2

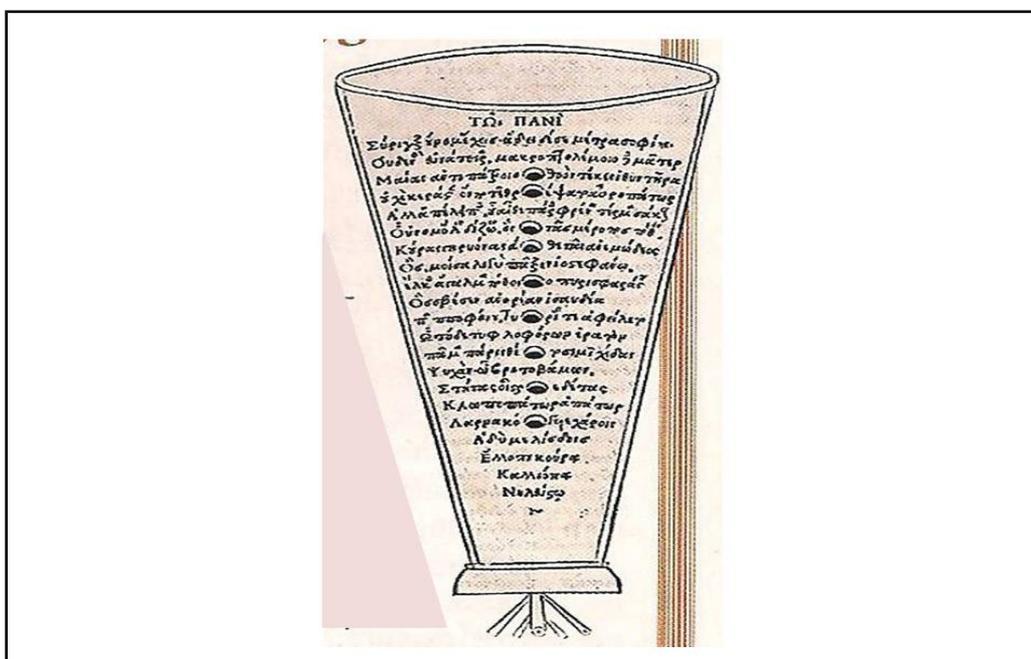
Fonte: Poema do poeta grego Símias de Rodes. In: (REVISTA LÍNGUA, 2006, p. 25).

Ao contrário do que ocorria com as epopeias homéricas, havia nos poemas gregos antigos, antes da era Cristã, a ocorrência da *technopaegnia*. Segundo o poeta Douglas Salomão, a *technopaegnia* é “a técnica de compor poemas que imitem, através da diagramação de versos em metros ‘tamanhos’ variados, a imagem do objeto que está sendo neles descrita, ou só aludida” (SALOMÃO, 2012, p. 27, grifos do autor). Este poema tem sua autoria atribuída ao poeta grego Símias de Rodes que o escreveu durante o reinado de Ptolomeu I. Título e conteúdo fazem referência à mitologia grega. Neste caso, além de um formato de ovo, o poema alude ao ovo da noite que flutuava no Caos e que deu origem a Eros (Amor) que com “sua flecha e sua tocha atingia e animava todas as coisas, gerando vida e alegria” (BULFINCH, 2006, p. 20). Ademais, o modo de leitura do poema é um tanto quanto inusitada para os moldes da época e para as experiências atuais. De acordo com Décio Pignatari (1975), esse é o primeiro

poema simultaneísta, pois “o 1º verso é a primeira linha; o 2º, a última linha; o 3º, a segunda linha; o 4º, a antepenúltima – e assim por diante, até a linha final (central) [...]” (PIGNATARI, 1975, p. 128).

A mitologia grega era o cenário para a poesia daquele período. Teócrito de Siracusa (310-250 a.C.), um dos primeiros a produzir a poesia com tons bucólicos escreveu o poema visual “A Flauta (Syrinx)” que tem como conteúdo a celebração da tagarela *Eco*, a ninfa das fontes, das montanhas e dos bosques na referida mitologia.

Poema 2: “A Flauta (Syrinx)”



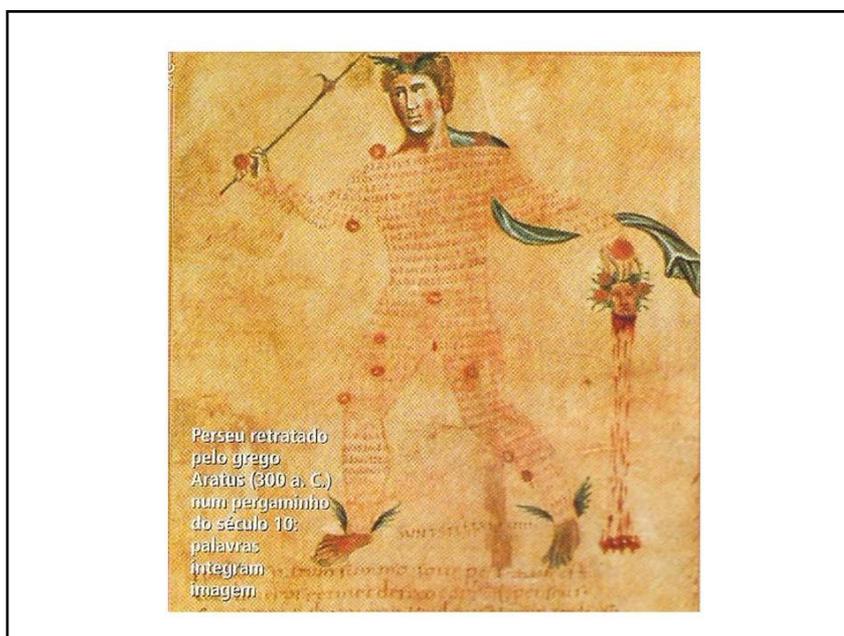
Fonte: Poema de Teócrito de Siracusa. In: (REVISTA LÍNGUA, 2006, p. 25).

Nesse poema, Teócrito utiliza o formato de uma flauta para cantar uma passagem mitológica envolvendo as ninfas *Syrinx* e *Eco*. A tônica de alguns versos é pontuada pelos furos da flauta. Essa técnica além de utilizar o recurso visual, não abre mão do recurso sonoro para propagação do seu conteúdo. Desde esse período, “Poemas em forma de coisa compareceram regularmente na literatura até (por estranho que seja) o lançamento da Antologia Grega sob forma impressa” (BOULTENHOUSE citado por PIGNATARI, 1975, p. 128, grifos do

autor). Percebe-se, então, uma preocupação com a imagem e com o som do poema.

Ainda antes da Era Cristã e no campo da mitologia que dá alicerce para o ocidente, o grego Arato de Solos (310 a.C a 245 a.C) escreveu o poema “*Phainomena*” (Fenômenos) que descreve, em hexâmetros, o céu, e as estrelas em linguagem associada à mitologia grega, à filosofia estóica e a conhecimentos de astronomia. O poema provocou diversas releituras quanto ao conteúdo e quanto ao formato. Uma dessas releituras corresponde a uma versão carolíngia, do século IX ou X que retratou o semideus *Perseu*, filho de *Zeus* e *Dânae* em um poema também intitulado “Fenômenos”. Este é um poema figurativo no qual palavras constroem imagem. No poema abaixo, percebe-se a representação de um personagem mitológico e de objetos, a maioria dele construída a partir de palavras.

Poema 3: “Fenômenos”



Fonte: (REVISTA LÍNGUA, 2006, p. 26).

A religião católica, através do monge beneditino Rábano Mauro (780–856), iniciou uma presença fulgurante no meandro da poesia visual. O monge criou uma espécie de História em Quadrinhos poéticos no medievo. A principal função do

“HQ” foi tecer comentário sobre a criação divina e salvação por via de uma coleção com 28 poemas visuais.

Poema 4: Fragmentos de “De Laudibus Sanctae Crucis”



Fonte: Poema de Rábano Mauro. In: (REVISTA LÍNGUA, 2006, p. 26).

Por meio de ilustrações com figuras e versos, Mauro inventou um sistema próprio e simples de transmitir a mensagem do poema permitindo sua rápida compreensão e, com isso, tornando-a muito popular. Palavras e imagens menores preenchem um quadrinho de modo que poemas individuais fossem criados inscritos no poema maior. Símbolos linguísticos, signos cristãos auxiliavam a leitura do poema híbrido. O poema contém um sistema de trinta e seis (36) linhas com igual quantidade de letras de modo uniforme e justificado num quadrado com figuras, fontes que auxiliavam a leitura até mesmo para que não soubesse decifrar o código linguístico.

Outra forma híbrida de apresentação da poesia que circula no limiar entre imagem e sonoridade é a técnica intitulada “Carmina Figurata”. Técnica pela qual os poemas imitavam formas de coisas tais como: asas, altares, instrumentos musicais, coração e outros objetos relacionados ao cristianismo. Ela ganha “corpo”, por volta do século IV, com o poeta latino de origem africana Publílio Otaciano Porfírio. Um de seus poemas apresenta a forma de órgão hidráulico (muito anterior ao cristianismo, posteriormente seria muito usado na Igreja Católica) utilizando apenas palavras. A récita do poema se dá pela leitura em

sentido horizontal e vertical sugerindo uma variação também no timbre, no volume e no ritmo da recitação. As tubulações do órgão são representadas pela simetria vertical entre o primeiro e o último verso da esquerda para a direita, sendo que o último verso corresponde exatamente ao dobro do comprimento do primeiro. Nesse caso, a visualidade está entrelaçada à musicalidade no poema. Dentro da história da poesia, essa construção é mais um exemplo da congruência que pode haver entre a forma do poema e suas possíveis representações sonoras.

Poema 5: Sem título



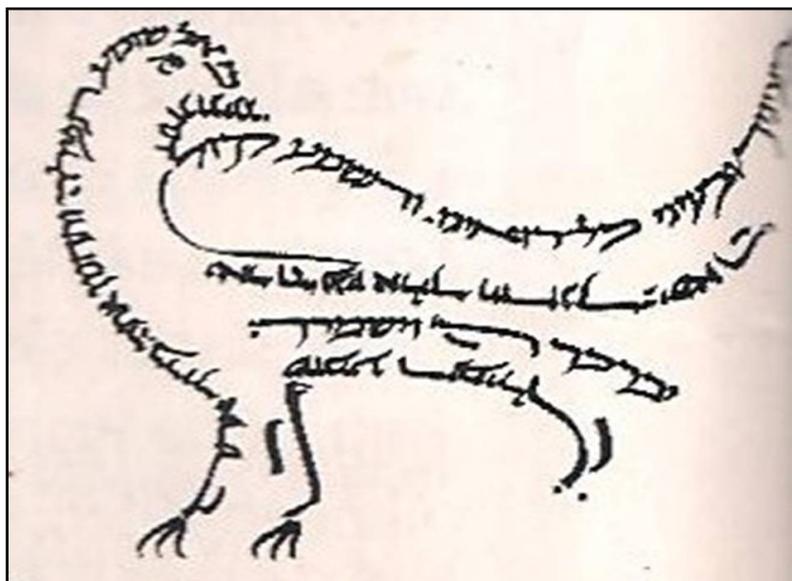
Fonte: Poema atribuído a Otaciano Porfírio. In: (REVISTA LÍNGUA, 2006, p. 26).

A única linha na horizontal planeia o teclado do instrumento. Logo abaixo do “teclado” há outro texto também disposto na vertical que contém 26 linhas e simula a base do instrumento.

Mais outra forma de junção entre a poesia sonora e a imagem é a Iluminura manuscrita. Muito difundida através da prática judaica baseada na escritura sagrada e sobre a qual a arte e religião estavam assentes nos textos e letras ricamente ilustrados. Outro tipo muito comum na cultura judaica foram as figuras formadas a partir de letras minúsculas: micrografias. Um dos maiores expoentes

dessa técnica foi o italiano Avraham Abulafia (1240-1291) cuja principal contribuição foi “uma teoria de contemplação mística da letra como constituinte do nome de Deus” (REVISTA LÍNGUA, 2006, p. 26).

Poema 6: “Oração dos Viajantes”

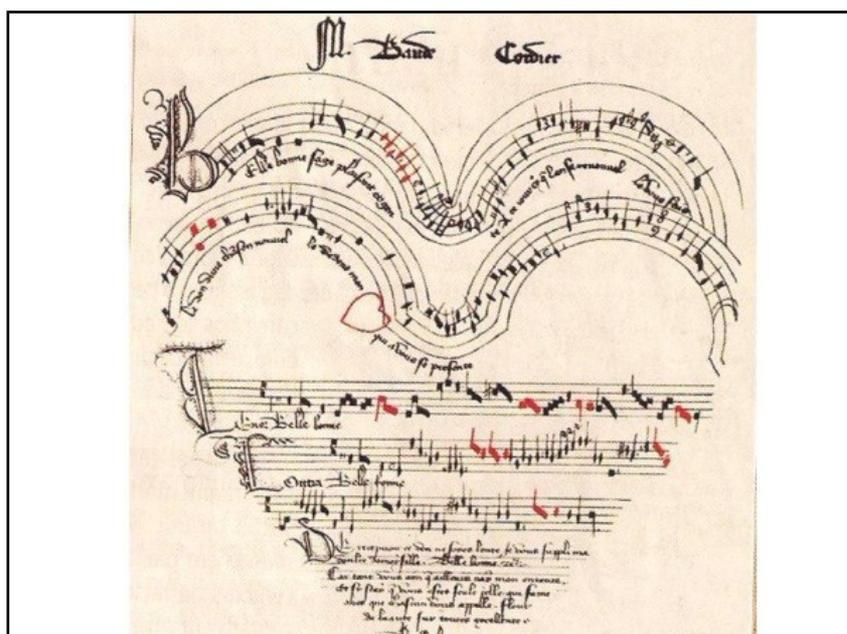


Fonte: Poema atribuído a Avraham Abulafia. In: (REVISTA LÍNGUA, 2006, p. 26).

Nos séculos XIII e XIV, o compositor francês Baude Cordier (1380–1440) apresenta uma forma incomum de unir poesia e música no campo da visualidade. Eram poesias autossuficientes no significado, na imagem e na sonoridade. Verdadeiras “Poesias da Recusa” (CAMPOS, 2006, p. 15) ao convencional e ao estático nas linguagens de arte. Um dos poemas mais conhecidos de sua autoria mesclam a música, a produção visual e a sugestão de significado é a composição intitulada “*Belle, Bonne, Sage*” do século XV. Ou, em nossa tradução, “Bela, Boa, Sábia”. É uma partitura poética em forma da representação de coração, com algumas notas vermelhas que indicam variações do ritmo do poema e dão características do maneirismo europeu. É um rondó cujo tema é o amor e que tem a melodia mais próxima do lirismo poético. As características mais sobressalentes dessa obra são a sua perspectiva de canção (música + poesia) e sua polifonia perceptível a partir dos olhos e ouvidos. De acordo com Grout e Palisca, “o

cantus provido de texto é acompanhado pelo tenor e pelo contratenor sem texto. A forma da notação é um jogo sobre o nome de compositor (a palavra latina *cor* significa ‘coração’)” (GROUT; PALISCA, 1994, p. 148, grifo do autor).

Poema 7: “Belle, Bonne, Sage”²¹



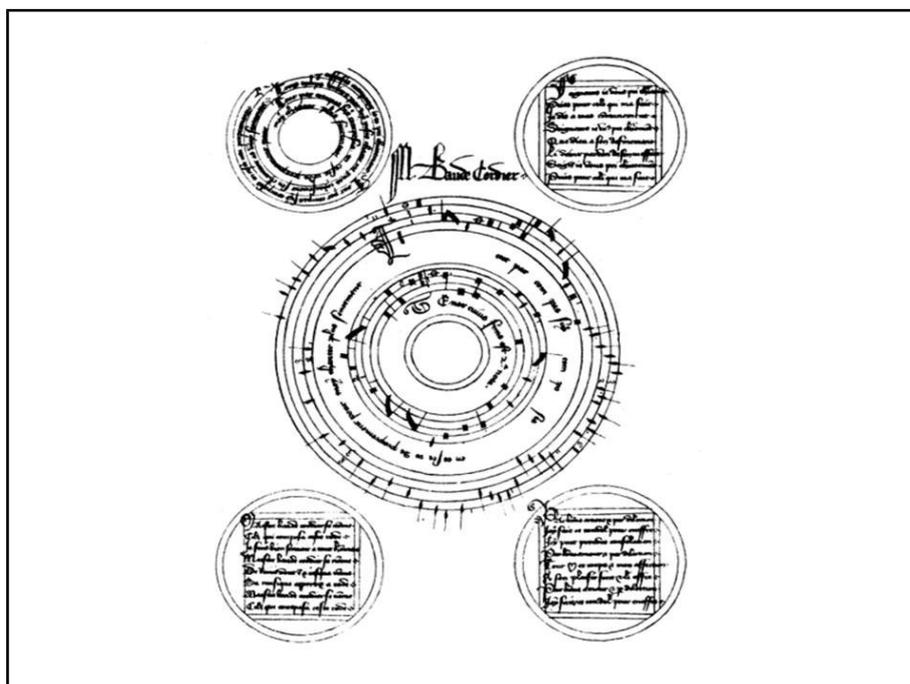
Fonte: Poema de Baude Cordier. In: (GROUT; PALISCA, 1994, p. 148).

Outro trabalho de Cordier que se assemelha ao “*Belle, Bonne, Sage*” na perspectiva de informações sonoras e visuais e que está presente no mesmo manuscrito onde a obra anterior fora encontrada, é a obra canônica “*Tout par compas suy composés*”. Esta “partitura poética” cuja tradução livre significa “Todos compostos por bússola” apresenta um formato peculiar na recitação. Considerada um “cânone circular” em que a presença de vozes sugere uma repetição ininterrupta que se mostra através dos seus círculos. Segundo o dicionário *The New Grove*, “a palavra ‘cânone’, eventualmente, veio a significar a

²¹ Esta obra pode ser ouvida no canal do Youtube: TUROCHAMP. **Baude Cordier Belle, Bonne, Sage**. 2015. 1 post (4 min e 34 s). Postado em: 2009, Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?list=RDEBWEivGRyzk&v=l-k11GGpYjk>>. Acesso em: Jul. de 2015.

textura polifônica de duas ou mais vozes criadas pelo procedimento”²² (GROVE, 2001, p. 1, tradução nossa). Vale ressaltar a diferença entre o cânone como vocábulo interno na teoria musical e o cânone como um “termo que é usado para descrever um corpo conjunto de trabalhos musicais [...] e compositores credenciados com um alto nível de valor e grandeza” (BEARD; GLOAG, 2005, p.24, tradução nossa)²³ e que pode ser usado para a literatura também.

Poema 8: “*Tout par compas suy composés*”^{24 25}



Essa recorrência à sonoridade, ao grafismo e aos elementos visuais da composição da arte é algo observado ao longo dos séculos e se mostra importante para a compreensão e para a contemplação da mesma. O poeta aproveita, com mais contundência, todos os elementos do texto para a criação poética. No início do século XVIII, as pausas, os silêncios dos versos ganham

²² “the word ‘*canon*’ eventually came to mean the polyphonic texture of two or more voices created by the procedure” (THE NEW GROVE, 2001, p. 1).

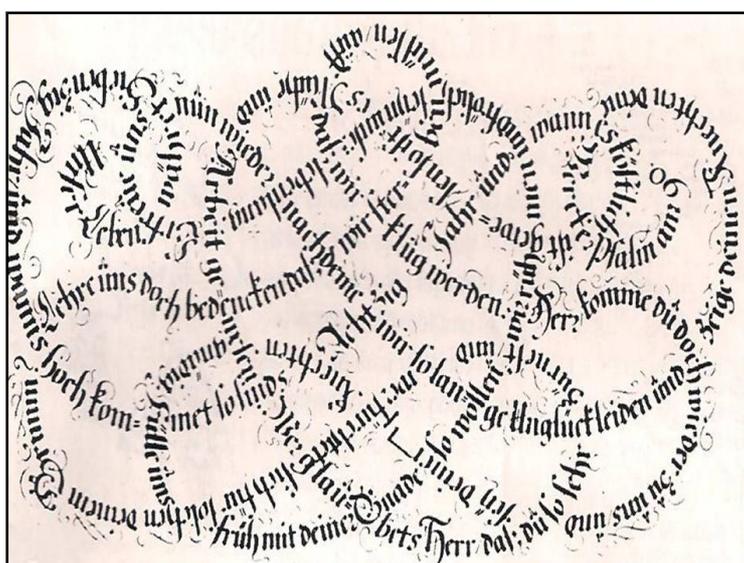
²³ “[...] term that is used to describe a body of musical works [...] and composers accredited with a high level of value and greatness” (BEARD; GLOAG, 2005, p. 24).

²⁴ Esta obra pode ser ouvida no canal do Youtube: THEOLOGOUMENA MUSICAE. **Tout par compas suy composés**. 2015. 1 post (2 min e 33 s). Postado em: 2010, Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=EBWEivGRyzk>>. Acesso em: Jul. de 2015.

²⁵ Poema “*Tout par compas suy composés*” de autoria de Baude Cordier. Disponível em: <xoomer.virgilio.it/alessandro_corti/storia_della_musica.htm> Acesso em: Set. de 2015.

mais notoriedade e dão lugar para que as figuras geométricas formadas nos espaços em branco da página sejam materializadas. Essa técnica tem como principal característica visual o labirinto desenhado a partir de versos que não são escritos apenas nas linhas horizontais e verticais, mas que são flexíveis, que são organizados em curvas, que promovem a procura de um melhor ângulo para sua leitura. Tem como efeito visual, assim como todo labirinto, a confusão inicial, mas a bonificação ao final da leitura.

Poema 9: “A arte de escrever”



Fonte: Poema atribuído ao alemão Baurenfeld em 1736. In: (REVISTA LÍNGUA, 2006, p. 27).

Esse tipo de poesia além de possibilitar uma maior elasticidade da produção poética sobre um suporte físico — já que pode utilizar os espaços possíveis do papel —, também sugere múltiplas vozes na declamação, de modo a mimetizar um labirinto. Num labirinto comum, é necessária a resolução dos caminhos a serem seguidos em direção a uma única saída. Na poesia com essas características, é comum o leitor ter possibilidades de leitura das linhas dispostas. O poeta declamador, ao repetir diversas vezes a mesma palavra ou a mesma sentença com timbres, tempos e alturas distintas impulsiona o vocábulo para um campo semântico no qual os possíveis sentidos das palavras são suscitados. O emaranhado é construído e desfeito ao mesmo tempo. Vozes sob vozes e sobre

vozes se somam numa leitura não linear que fortalece as opções semânticas do poema. Ao selecionar a construção do poema dessa maneira, o poeta propõe, muitas vezes, um enigma em que o aspecto sonoro é uma das chaves principais para sua resolução. E essa reprodução na escrita se assemelha mais a um jogo de palavras do que a uma leitura linear de versos.

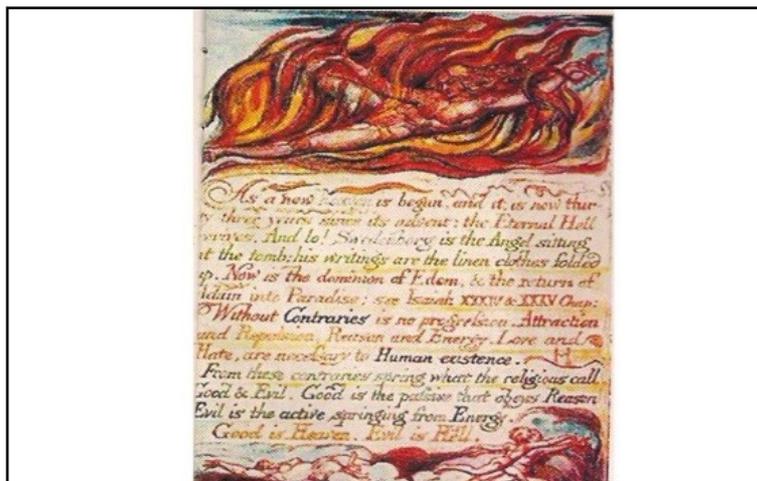
Com William Blake, no romantismo dos séculos XVIII e XIX, a mescla entre cor, palavra, som e imagem foi bastante significativa. Tipografia, ilustrações, desenhos poéticos e canções eram elementos da poesia de Blake que não podiam estar dissociados. Boa parte da técnica de Blake para imprimir sua poética no mundo se dá através de releituras das iluminuras manuscritas. Embora tenha algumas canções como principais obras, como é o caso de “A canção da experiência”, “Uma canção de liberdade”, “A canção de Los” e “A canção da inocência”, é através da visualidade que Blake apresenta seu ritmo criativo. Quer através da junção das cores, quer através da ausência delas. Isso pode ser verificado em suas iluminuras manuscritas, nas capas de seus livros, dentre outros suportes, que somavam-se a outros elementos da própria obra para recrudescer um significado total.

Poema 10: Capa da obra *Songs of the Innocence*



Fonte: (BLAKE, 2015, capa).

Poema 11: Iluminura de William Blake



Fonte: (REVISTA LÍNGUA, 2006, p. 27).

Por conta dessa produção abrangente de poesia, houve uma forte reação contrária dos críticos aos poemas visuais desses séculos. Os poetas até então foram “considerados falsos e desnecessariamente artificiais” (REVISTA LÍNGUA, 2006, p. 28). De modo que a produção poética visual e sonora minguou bastante em decorrência da análise dos críticos. Ezra Pound afirma que “um crítico vale, não pela excelência dos seus argumentos, mas pela qualidade de sua escolha.” (POUND citado por CAMPOS, 2006b, p. 12). A poesia visual e sonora foi selecionada como produções antirromânticas. Essa reação promoveu um *vale*, um decréscimo considerável na disseminação da literatura com tais características durante muitos anos. No entanto, não conseguiu neutralizar seu estudo, tampouco sua produção.

É possível aferir que o “renascimento” da poesia visual e sonora se deu com Stéphane Mallarmé no final do século XIX e início do século XX. A obra que reiniciou com veemência a poesia multifacetada esteticamente no mundo foi “Un Coup de Dés” “Um lance de Dados” (1897) corresponde à “fragmentação da ideia estética em imagens alotrópicas” (KENNER citado por CAMPOS, 1975, p. 17). Para o próprio Mallarmé (1975), sua poética correspondia a “subdivisões prismáticas da ideia” (MALLARMÉ citado por CAMPOS 1975, p.18) cujos efeitos são: tipografia, de acordo com sua importância à emissão oral; posição das linhas tipográficas, com versos em cima, em baixo ou no meio da página indicando

volume (entonação) no momento da leitura; espaço gráfico, os versos e os espaços em branco de cada página, a intervenção do silêncio na imagem do poema; uso especial da folha, a prega central não oferece mais uma divisão invisível entre poemas. Agora a folha forma um todo para compor um só ideograma.

Poema 12: Fragmento de “Un Coup de Dés”



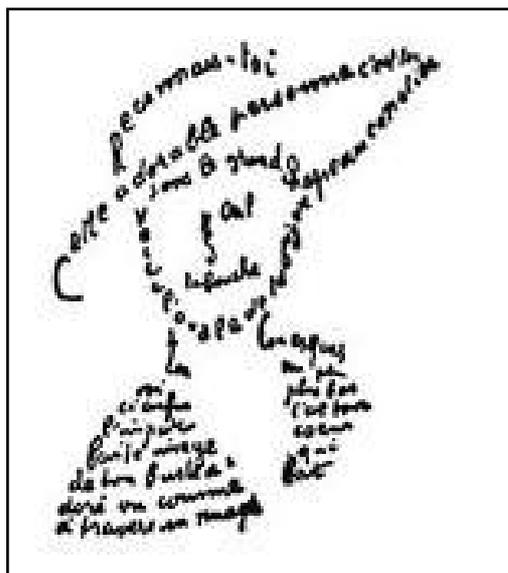
Fonte: (MALLARMÉ, 2015, p. 15-16)

As pausas, os silêncios, os intervalos nos poemas são valorizados, assim como letras maiores e menores de modo que a acentuação não seja o principal caminho para a leitura do poema. De acordo com Augusto de Campos (1975), essa é a diferença entre a novidade consciente de Mallarmé e a produção gráfica de Apollinaire. Enquanto o primeiro tinha consciência da magnitude da sua criação visual e incitava a extração da imagem interna do poema num movimento de dentro para fora, o segundo usava o ideograma poético para a representação figurativa de um determinado tema, de modo a entregar a imagem pronta para o leitor. No entanto, é exigido do leitor de Apollinaire o entendimento da junção entre a imagem e seu significado imanente. Isto é, a imagem do poema é dependente do seu significado e sem o mesmo a figura é apenas um “[...] conjunto pictural em

relação com o tema tratado [...]” (APOLLINAIRE citado por CAMPOS *et al*, 1975, p. 27).

Apollinaire foi responsável pela criação de muitos poemas visuais e de uma técnica intitulada por ele mesmo de poema caligramático, termo criado a partir da ideia de que a forma e o conteúdo estão unidos de tal maneira que quando um poema é bem escrito ele ecoa a imagem daquilo que quer dizer.

Poema 13: Caligrama de Apollinaire



Fonte: (REVISTA LÍNGUA, 2006, p. 28).

A estrutura do poema disposto dessa maneira na página não altera a relação de sentença entre as palavras. Sua sintaxe não é modificada. São várias linguagens que se intercambiam em polissemias. O poema, a imagem, o som etc. Todas elas relacionadas ao mesmo tema, todas compartilhando da mesma função no poema (a busca de sentido), mas cada um com sua particularidade. Nos poemas de Mallarmé, a imagem surgia por via da palavra. Toda a imagem era construída a partir de vocábulos e espaços físicos da página.

A tendência de utilizar letras ou palavras para formar imagens gráficas foi muito utilizada no início do século XX. Nesse período, a musicalidade na poesia fica também vinculada aos elementos visuais, impressos no papel. Por exemplo, a

caixa alta na palavra impressa sugere um grito na récita do poema, ou o espaço em branco propõe uma pausa. O movimento da vanguarda europeia fez da palavra um instrumento com significados expressos nas unidades (letra, fonema) e demonstrou que “um poema configurado   sempre novo, porque faz volver o poema   simplicidade original da linguagem escrita,   experiência primitiva [...] de um som combinado com um signo.” (BOULTENHOUSE citado por PIGNATARI, 1975, p. 130). Os poetas futuristas e dadaístas, assim como os pintores Pablo Picasso e Georges Braque, por exemplo, protagonizaram uma revolu o tipográfica, uma fissura contra a concordância da página/tela e a linearidade da lógica cartesiana quando utilizavam letras e palavras, textos de jornais, partituras, e revistas para comporem seus poemas ou suas pinturas. Outrossim, a jun o da poesia e da música teve trabalhos como os de Pound que a partir de suas duas óperas (*Le testament, Cavalcanti*), ou então da recita o de W.B. Yeats aos seus poemas, dentre outros, deu “oxig nio” a um processo de ler/falar poemas com características do século XX.

A história da poesia verbivocovisual²⁶ do ocidente do primórdio grego até o início do século XX aponta para uma revolu o de ler a poesia para além das indica es do significado “cru” da palavra. As informa es visuais e sonoras dos versos, sobretudo aqueles cujo conteúdo versa sobre temas sociais, certificam a premissa de que “conteúdo ideológico revolucionário s  redundante em poesia válida quando   veiculado sob forma também revolucionária” (CAMPOS *et al*, 1975, p. 07). A poesia traz consigo essa revolu o inerente às artes e, mais particularmente, uma simbiose entre diferentes linguagens artísticas. Ela está no limiar entre a imita o voco/instrumental, a imagina o de figuras através do vocábulo e o sentido através do contexto social, histórico e cultural.

²⁶ Termo criado por James Joyce que aponta o equilíbrio que a palavra deve ter no ponto de vista sonoro, imagético e de conteúdo.

1.3 BIO e BIBLIO(GRAFIAS) DE POUND E ANTUNES

A poesia brasileira, sobretudo aquela produzida nos anos 1950, 1960 e 1970, incorporou com veemência a imagem e o som, além do significado das palavras em cada verso; possibilitou o estudo crítico e criativo dos signos; apresentou os contrapontos semióticos, a importância da teoria da linguagem, serviu como instrumento de embate ideológico, entou como voz de denúncia e liberdade, e incentivou a produção de diversos artistas no país. Um nome de destaque na poesia nacional contemporânea é o do paulista Arnaldo Augusto Nora Antunes Filho. Conhecido como Arnaldo Antunes (ou simplesmente Arnaldo), esse poeta é o emblema de criação literária que abrange os diversos meios sociais (porque escreve poemas para livros e propagandas de TV e compõe músicas populares veiculadas em diversos meios) e faixas etárias por causa do seu alto poder de adaptação da linguagem convencional em poesia. Arnaldo utiliza a palavra como matéria-prima para sua arte. Se poesia é um corpo imaterial que pode tomar forma e solidez através das linguagens artísticas, seja ela a música, a dança, o teatro, o cinema, a poética de Arnaldo toma forma através dos diversos meios de comunicação e suporte que temos à disposição.

Começando suas experiências artísticas em 1973, aos 13 anos de idade, no colégio de aplicação da PUC-SP com desenho e poemas, Arnaldo não para mais. Nos 10 anos seguintes ele realiza dois “super 8” de ficção. O primeiro chama-se *Temporal* e o segundo é *Jimi Gogh*. Lança uma novela intitulada *Camaleão*, começa a cursar Letras na USP no curso básico de espanhol, francês e português. Pede transferência do curso para a PUC-RJ onde dá continuidade ao curso de Letras por um ano na capital do Rio de Janeiro. Volta a São Paulo e faz um novo vestibular para a USP e começa seus estudos em Linguística, curso que abandona devido à quantidade de trabalho na sua vida artística. Forma a “Banda Performática” e se apresenta em diversos lugares em São Paulo e no Rio de Janeiro, escreve e produz diversos livros artesanais com sua então esposa Go, dentre os quais: *A flecha só tem uma chance*. Edita em parceria com Beto Borges e Sérgio Papi o *Almanak 80* e *Kataloki* (Almanaki 81) e participa do vídeo *Kataloki* realizado por Walter Silveira como trabalho específico para o lançamento da revista homônima. Ganha um prêmio como melhor letra no festival de música

da FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado) com a letra “A menor estrela”, em parceria com Paulo Miklos. Realiza a exposição *Caligrafias*, a ópera performática *A espada sinfônica* e as performances *Defeitos Cônicos*, *Noite de performance: epicaligráfica* e *Robôs efêmeros*. Participa da mostra de poesia visual da PUC-SP intitulada *Poesia Evidência* e participa da “Conversa à luz dos vinte anos de Gil” com Antônio Risério e Waly Salomão no jornal *Folha de São Paulo*.

Como um dos alicerces da obra de Arnaldo na primeira metade dos seus cinquenta e cinco anos completados em 2 de setembro de 2015, a sua literatura começa com a publicação do seu primeiro livro *Ou e* (1983), cujo conteúdo compreende grande visualidade e adaptações sonoras — sobretudo nos poemas “Sílabas” e “Fragmentos de Galáxias” nos quais a poesia labiríntica neste e a seleção rítmica do leitor são fundamentais. Assim como suas produções artísticas anteriores, esse livro também é organizado de maneira artesanal, aos moldes da literatura marginal, porém a poética dessa obra amplia seu raio de abrangência, de modo que, em 1984, é publicado um comentário num dos cadernos do jornal *Folha de São Paulo* de autoria de Nuno Ramos intitulado “Cine-letra: ou/e”:

OU/E é um livro e uma caixa. Na tampa da caixa tem dois buracos com um círculo giratório dentro; quando você gira esse círculo, os alfabetos mais distantes vão passando pelos buracos: cine-letra. Dentro da caixa tem 29 poemas soltos: são charadas, coincidências visualizadas, releitura de outros textos (Hoelderlin, Haroldo de Campos, Flaubert, Mick Jagger, Blake, Pagu), perguntas longas com respostas curtas e, em quase todos, caligrafias entoando a leitura. Em tudo você tem de pegar, virar, abrir, cheirar, morder, descobrir, enfim, onde está o poema [...] (RAMOS, 1984).

Logo após a repercussão do seu primeiro livro no jornal impresso, a poesia de Arnaldo Antunes ganha mais credibilidade comercial diante das editoras e em 1986 ele lança seu segundo livro *PSIA* pela editora Expressão. Até o final da década de 80, Arnaldo escreve artigos e poemas para jornais e revistas, realiza exposições e curadoria para o MAC - Museu de Arte Contemporânea de São Paulo e participa do vídeo *Agráfica*, produzido por Walter Silveira para a revista de mesmo nome. Todos esses trabalhos têm a escrita como tópico principal da

criação. Na música, Arnaldo Antunes já se destaca, nacionalmente, por compor várias letras da banda “Titãs do le-iê”, que mais tarde se chamaria apenas “Titãs”.

A década de 1990 para o artista é repleta de publicações. Para iniciar a década, ele lança o livro *Tudos* (1990) pela editora Iluminuras e reedita *PSIA* pela mesma editora. Lança o livro *As coisas* (1992), obra que ganha o prêmio Jabuti de literatura, lança também os livros *Nome* (1993) e *2 ou + corpos no mesmo espaço* (1997), ambos acompanhados com um CD e que contêm algumas experimentações vocais dos quais, neste último, os poemas “mundo cão” e “o meu tempo” integram o *corpus* desta pesquisa. Arnaldo Antunes participa de exposições e antologias sobre a poesia na Alemanha, Argentina, Áustria, Brasil, Colômbia, Chile, Espanha, Estados Unidos, Japão, México, Portugal, Venezuela. Tem seus poemas expostos em outdoors e em poemas a laser nas ruas e edifícios do Brasil, sobretudo em São Paulo. Ele realiza trabalhos gráficos com Augusto de Campos no livro *Rimbaud livre*, produz o CD *Isto não é um livro de viagem*, no qual o poeta concreto Haroldo de Campos grava 16 poemas do livro *Galáxias*. Integra o grupo “Ouver” com Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, Lívio Tragtenberg e Walter Silveira realizando performances poéticas em Belo Horizonte — MG e em Curitiba — PR. Realiza produção fonográfica do CD *Crisantempo* de Augusto de Campos que acompanha o livro de mesmo título.

Durante a década de 1980, Arnaldo Antunes tem sua produção musical integrada ao grupo “Titãs” nos álbuns *Titãs* (1984), *Televisão* (1985), *Cabeça Dinossauro* (1986), *Jesus não tem dentes no país dos banguelas* (1987), *Go back* (1988) *Õ Blésq Blom* (1989), e, em 1991 o seu último álbum com o grupo: *Tudo ao mesmo tempo agora*.

Na década de 1990, Antunes inaugura sua produção de música solo com *Nome* (1993), álbum acompanhado de livro e vídeos temáticos, que se configura como uma produção verbivocovisual. Além dele, são lançados também os álbuns *Ninguém* (1995), *O silêncio* (1996), *Um som* (1998). Neste último ano, Antunes participa do CD coletivo *Canção do divino mestre* que acompanha a tradução do *Bhagavad Gita* de Rogério Duarte.

Na década de 2000, Arnaldo Antunes, já consolidado como poeta e artista multimídia do Brasil, publica os álbuns *O corpo* (2000), *Paradeiro* (2001), *Tribalistas* (2002) — em parceria com Carlinhos Brown e Marisa Monte, *Saiba*

(2004), *Qualquer* (2006), *Ao Vivo no Estúdio* (2007), *Iê Iê Iê* (2009). Na segunda década do século XXI seus álbuns são: *Ao Vivo lá Em Casa* (2010), *Especial MTV* (2011), *Acústico MTV* (2012), *Disco* (2013) e seu último álbum solo até agora, *Já é* (2015).

Antunes tem seus poemas traduzidos para o Espanhol por Iván Larraguibel num livro chamado *Double Duplo* (2000) com prefácio de David Byrne e Arto Lindsay. Lança os livros *40 escritos* (2000); *Outro* (2001); *Palavra Desordem* (2002); *ET, EU, TU* (2003) ganhando o prêmio Jabuti com esta obra; *Como é que chama o nome disso* (2006); *Frases do Tomé aos três anos* (2006); *n.d.a* (2010); *Melhores poemas* (2010); *Animais* (2011); *Outros 40* (2014); *agora aqui ninguém precisa de si* (2015).

Antunes monta instalações, performances e exposições no Brasil e no exterior ao longo de sua carreira como artista. Tem o som e a imagem das palavras como principal material desses trabalhos. Ele também expõe uma escultura de 125 cm de altura formada com a palavra infinitozinho, lança um CD de poesias chamado *Transborda*, lança o kit *Nome* contendo CD + livro + vídeo, lança antologias, ganha prêmios internacionais, participa de filmes, publica em revistas, lança DVDs, expõe em galerias etc.

Relançamentos de poesias com características modificadas, interações entre mídias de apresentação de sua arte, exposições dos poemas em diversos suportes, vocalizações experimentais, escritas, contrapontos e muita criatividade fazem parte da literatura de Arnaldo Antunes. O que se pode observar com evidência em sua obra é a prioridade que o mesmo dá à palavra, da letra, do vocábulo nos mais diversos aspectos. Na poética de Antunes percebe-se que o significante, ou seja, a imagem da palavra tem um valor paralelo ao significado, ou até o primeiro supera em grau de importância e transmissão de sensação seu valor literário. Vê-se a poesia de Arnaldo nas propagandas de televisão, nas ruas e nos livros. Ouve-se a récita dessas mesmas poesias nas rádios e CDs. A poesia de Antunes ofereceu aos leitores e aos escritores uma linguagem calcada na não linearidade dos versos, que dialoga com o tempo cada vez mais veloz e imagético como é o da atualidade cibernética.

É perceptível a vasta produção e a recorrência atemporal de temas na poesia de Arnaldo Antunes ao observar sua frenética vida literária com criações

singulares para a arte brasileira. Trabalho que começa no colégio, com poemas; passa pelos quase 70 (setenta) álbuns lançados em produções solo, com outros artistas, participações, versão para outra língua e como trilha para cinema e eventos; pelos livros publicados, pelos anúncios publicitários, pelas performances até as instalações no século XXI.

A grande quantidade de inovações na linguagem artística de Antunes o colocou no quadro de poetas brasileiros surgidos após o movimento da Poesia Concreta. Antunes encontra-se no grupo de poucos artistas do país que exerce seus trabalhos de forma singular e com grandes expressões em outras linguagens da arte, além da literária, e que soube utilizar processo de criação diferente ao mesmo tempo em que utiliza uma fórmula particular de inventar e unir elementos, tornando-se ícone daquilo que faz. O que dizer da voz grave e inconfundível que sempre vem acompanhada de sons bilabiais, assonâncias, aliterações etc.? Seria apenas a voz de algum ser vivo do sexo masculino, mas quando se observam as costeletas raspadas até acima da orelha, o modo inusitado de dançar, as roupas estranhas e a consistência teórico-artística no diálogo, vê-se aí uma série de ícones que, inequivocamente, levam ao artista Arnaldo Antunes.

Quanto aos discos solo, o projeto gráfico de cada um deles reflete a multiplicidade de cada um dos seus títulos. Como exemplo, pode-se observar a lupa na orelha de *Um Som*, a colagem de muitas partes de rostos em *Ninguém* ou no desfoque do próprio rosto de Antunes no disco *Qualquer*. Quanto aos poemas, com muita frequência observa-se a imagem latente nos seus livros. Seja no primeiro livro *Ou e*, seja no *n.d.a*, ou até no mais recente *agora aqui ninguém precisa de si*, o experimento com justaposições entre a imagem (desenho, fotografia, caligrafia, tipografia) e as palavras arbitrárias tomam novos sentidos e oferecem aos seus leitores uma oportunidade de ler o poema de uma maneira não convencional. Mesmo que esse modo seja criado pelo leitor no momento exato da leitura.

Através do trabalho de Antunes em diversos gêneros, artes e mídias, e utilizando o parâmetro poundiano acerca da classificação de poetas, pode-se suscitar o seu trânsito no que o estadunidense listou como “mestres” por ter adaptado uma técnica já existente de criação literária. Em adição, percebem-se, a

partir do objeto de sua criação e, por conseguinte, das informações vocovisuais desses mesmos objetos, as características de um sujeito que além de transitar entre uma arte e outra, transita entre um século e outro se mesclando no objeto, sorvendo significados, reconfigurando sentidos a partir da imagem e do som na sua criação.

A crítica literária e poética de Ezra Pound (2006a) surge como um rico compêndio de versos caracterizados pelo autor como melopeia (poesia com aspecto sonoro é sobressalente a qualquer outro elemento da poesia), fanopeia (quando a imagem do poema é dada a partir do primeiro contato entre o leitor e o texto e/ou quando as imagens internas do texto saltam com veemência ao leitor, portanto uma relação visual do poema) e logopeia (poesia com domínio peculiar das manifestações verbais; poesia na qual o significado da palavra e, naturalmente, sua importância no universo verbal são pontos essenciais). Essas “espécies de poesia” são fundamentais para popularizar a leitura de versos nos meios de comunicação da atualidade (internet, *outdoor*, *backlight*, produtos, propagandas de TV), incentivando a produção literária para ser lida por pessoas com diferentes idades e classes sociais. Tal tipo de abordagem auxilia a compreensão acerca da poesia ao longo dos séculos, sobretudo no século XXI, no qual ela, a poesia, além de estar presente no suporte livro físico, pode estar cada vez mais à vista e à escuta nos meios digitais e eletrônicos como propaganda de TV, cosméticos, redes sociais dentre outros.

É através da fanopeia que se fundamenta a ideia de Pound acerca da poesia do século XX sobre a qual ele afirma que “teremos um número menor de adjetivos artificiosos a comprometer-lhe o impacto e o efeito” (Pound, 1976, p. 20). Analisando a teoria da poesia visual de Pound e a poesia visual de Arnaldo Antunes, pode-se observar a materialização da ideia do primeiro no ato criativo do segundo. Na opinião de Grünwald (2006) “a revolução no que se entende por poesia” no mundo ocidental e cristão fora feita por Ezra Pound.

Essa afirmação contundente pode ser vagarosamente deflagrada ao passo que se observa Pound subdividido a partir do seu ato de criar: — Pound poeta com as obras referências para a literatura mundial *Os Cantos* e *Personae*; — Pound ensaísta na literatura, na música, na política; — Pound (re) descobridor quando repôs em circulação obras de Cavalcanti, Laforgue, Carbière etc. —

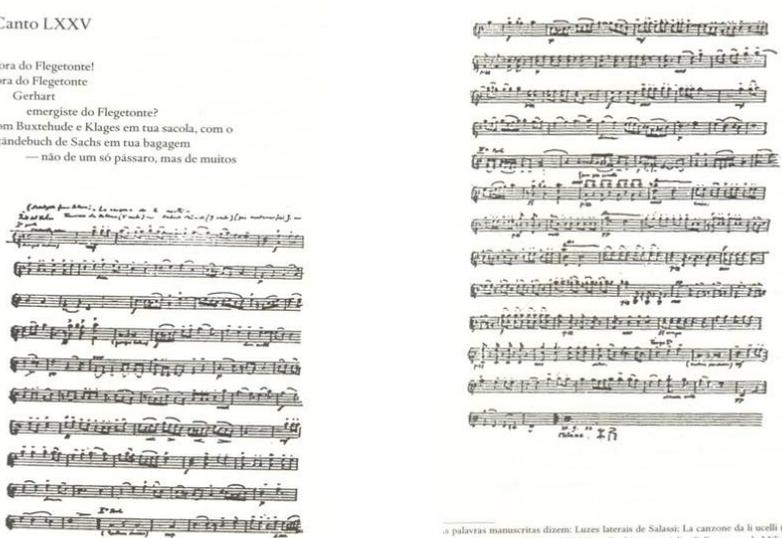
Pound descobridor/ empresário cuja importância nessa subdivisão do poeta tem eco nas obras de James Joyce, Ernest Hemingway e T.S. Eliot que, aliás, teve sua primeira obra-prima *The Waste Land* revisada por Ezra Pound que, além disso, publicou seu primeiro poema *The love song of J. Alfred Prufrock*.

Como se não fosse suficiente, ainda sob a assinatura de Grünewald (2006), Pound é subdividido em: — Pound máscara quando escreveu textos utilizando estilo e forma de outros poetas como Laforgue, Propércio, Cino, Villon e outros. — Pound epistológrafo quando das suas cartas com montagens, formas particulares e criativas da sintaxe, variações tipográfico-espaciais ao modelo imagético vocabular, ímpeto pertinente do dizer polêmico, o enunciar sincopado — Pound músico quando criou a ópera *Le Testament*, baseada em trechos de François Villon; *Antheil* e o *Tratado sobre Harmonia*. Não à toa, no início dos anos de 1940, o poeta brasileiro Mário de Andrade, na obra *Pequena História da Música*, classificou Pound como músico e não como poeta. Além disso, há, dentre outros cantos, o “Canto LXXV” — Poema visual construído com partitura musical contendo palavras em italiano, alemão e inglês:

Poema 15: “Canto LXXV”

Canto LXXV

Fora do Flegontel!
fora do Flegontel!
Gerhart
emergiste do Flegontel?
com Buxtehude e Klages em tua sacola, com o
Ständebuch de Sachs em tua bagagem
— não de um só pássaro, mas de muitos



474 [EZRA POUND]

as palavras manuscritas dizem: Luzes laterais de Salasit. La canzone da li ucelli (l. "a inção dos pássaros") Fano del Violino (l. "tema para violino") Francesco da Milina (5^{to} ato) [F. da Milina] l. "Francesco de Milano (15^o século)" [cf. 8 abaixo] Gerhart Münch (ato g) [cf. 2 abaixo] [per metamorfosi] (l. "por metamorphosis").

DA CANÇÃO] 475

Fonte: “Canto LXXV” de Ezra Pound In: (POUND, 2006b, p. 474 – 475).

Ainda vê-se — Pound político com posições controversas na obra e na vida, de modo que foi preso pelo exército dos Estados Unidos num campo de concentração em Pisa na Itália por ter demonstrado, através de mensagem de rádio, seu apoio a Mussolini e por estar vinculado ao fascismo. Em 1945, o poeta foi preso por causa da sua posição contra o governo de Roosevelt e, no mesmo ano, internado como louco em Washington, EUA. Um ano antes de sair do hospital onde havia passado doze anos internado, Pound escreveu mais uma carta aos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, indicando seu desejo de visitar o Brasil e sugerindo o título para a tradução de sua obra para o português do Brasil:

Se ainda der tempo usem o título ‘Cantares’ [...] cantares [de] gesta pode estar mais próximo da natureza real do poema do que ‘cantos’/ é o conto da tribo/ e não teria outro título do que ‘um poema de algum comprimento’ de quando os 17 e 27 foram feitos. Rotulados como ‘esquema’ (POUND citado por CAMPOS et al, 1961, p. 06, grifos do autor, tradução nossa).²⁷

Por fim, o poeta se mostra na sua vertente mais rica à produção literária mundial em — Pound teórico. Nessa subdivisão poundiana assinalada por Grünwald (2006), Ezra Pound cria a já citada classificação para poema: logopeia, melopeia e fanopeia. Além disso, cria a classificação para autores em:

I. *Inventores*: homens que descobriram um novo processo ou cuja obra existente nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo. II. *Mestres*: homens que combinaram um número de tais processos e que os utilizaram tão bem ou melhor do que os inventores. III. *Diluidores*: homens que chegaram depois das duas primeiras modalidades de escritor e não conseguiam fazer tão bem o trabalho. IV. *Bons escritores sem qualidades proeminentes*: homens que são suficientemente afortunados de haverem nascido quando a literatura de um dado país anda em boa ordem produtiva ou quando alguma ramificação específica do escrever está “sadia”. Por exemplo, homens que escreveram sonetos no tempo de Dante, homens que escreveram poemas curtos na época de Shakespeare ou durante décadas depois ou que escreveram romances e contos após Flaubert demonstrar-lhes como fazer. V. *Beletristas*: homens que na realidade nada inventaram, mas que se especializaram em algum aspecto

²⁷ “If no too late can you use the title ‘cantares’[...] cantares gesta being near the real nature of the poem than ‘cantos’/ it is the tale of the tribe/ and had no title other than ‘a poem of some length’ when the 17 and 27 were done. labled ‘draft’, (11/4/57)” (POUND citado por CAMPOS et al, 1961, p. 06).

peculiar da escrita [...]. VI. *Os iniciadores de mania*: Neste caso, dispensam-se comentários (POUND citado por GRÜNEWALD, 2006, p. 17, grifos do autor).

Ezra Loomis Pound nasceu em outubro de 1885 na cidade de Harley em Idaho nos Estados Unidos e morreu dois dias após completar 87 anos na Itália, em 1972. Poeta, crítico, tradutor e editor, Pound é considerado um dos principais, senão o principal poeta da literatura moderna da língua Inglesa. Sua importância enquanto poeta se estrutura sobre a experimentação na forma e no conteúdo literário, exploração das tradições literárias do oriente e de culturas antigas. Ele utilizou-se de formas de versos livres e curtos com foco em imagens concretas, sons implícitos e explícitos, até misturas da antiguidade com experiências particulares em suas obras. Seu ápice literário foi alcançado com a obra “Os Cantos”. Como crítico e editor ele descobriu e encorajou muitos escritores experimentais e iniciantes de sua época. Dentre os já citados: Joyce, Eliot e Hemingway, ele também divulgou o trabalho do escritor estadunidense Robert Frost, Yeats, dentre outros:

Pound consagra, digamos, um quinto de seu tempo à poesia e, o restante, a ajudar seus amigos, do ponto de vista material e artístico. Defende-os quando são atacados, consegue-lhes publicação nas revistas e tira-os da prisão. Empréstos dinheiro, vende seus quadros. Apresenta-os a mulheres ricas (HEMINGWAY citado por GRÜNEWALD, 2006, p. 18).

Como ensaísta Ezra Pound escreveu alguns manifestos estabelecendo processos básicos em estilo e tema para escrever poesia. Como dica, Pound (1976) aconselha ao poeta iniciante a não usar palavras superficiais, nem adjetivos que não revelam nada; ele ainda aconselha ao escritor a não usar expressões que obscureçam a imagem do poema e a não misturar o abstrato com o concreto. É sempre mais interessante usar o objeto natural como símbolo adequado para expressar o que se quer dizer. Para Ezra Pound é sempre prudente o escritor tomar cuidado com as abstrações, ou seja, “Não reproduzir em versos medíocres o que já foi dito em boa prosa” (POUND, 1976, p. 11).

Antes de desembarcar em Veneza e lançar seu primeiro livro – *A Lume Spento* (1908) –, Pound traçou alguns percursos e desenvolveu algumas

atividades nos Estados Unidos. Publicou alguns poemas, participou de atividades artísticas (coro de “Ífigênia em Tauris”, de Eurípides), fez mestrado em Artes, estudou “intensamente o anglo-saxão, as línguas românicas e a história medieval” (ACKROYD, 1991, p. 10), lecionou letras românicas, francês e espanhol, começou a criar os Cantos. Depois, já na Europa, ele se estabeleceu em Londres onde lançou *Personae e Exaultations* (1909), *The spirit of Romance* (1910), *Canzoni* (1911), *The Sonets and Ballate of Guido Cavalcanti e Rispostes* (1912), *Cathay* (1915); *Lustra, Gaudier-Brzeska* e os estudos sobre as peças de Nô (1916). No ano de 1917, voltou para os Estados Unidos e em Nova Iorque publica a primeira seção de *Os Cantos*, de I a III. Esta última obra — *Os Cantos* — é composta por 116 poemas épicos, fora iniciada em 1904 e teve sua última publicação em 1970. Acerca de *Os Cantos*, Pound afirma que “tinha [...] diversas concepções. O problema era escolher uma forma — alguma coisa bem maleável para englobar a matéria requerida” (POUND citado por GRÜNEWALD, 2006, p. 20). É importante citar as obras *Homage to Sextus Propertius*, publicada em 1919 e em 1920 o longo poema intitulado *Hugh Selwyn Mauberley*.

Ezra Pound idealizou e compôs alguns movimentos artísticos como o Imagismo e o Vorticismo, ambos da vanguarda europeia e cuja concepção de ritmo, em literatura, estava acima da rima e da métrica. Como resultado desses intercâmbios surgiram seus versos livres com variados metros e rima e com grande influência das artes: clássica, medieval e moderna.

A produção poética de Pound e a sua crítica causaram bastante espanto para acadêmicos e poetas acostumados a utilizar uma estética bem marcada (metro, rima, vocábulo, determinados) ou espantados com seus desvios éticos (proximidade com o fascismo, anticapitalista, antisemita, etc.). Para Ezra Pound, esse novo modo de fazer poesia e discorrer sobre era uma forma de romper com uma maneira antiga de escrever e, portanto, uma forma de o poeta se aproximar da realidade, do presente sem perder a qualidade do seu trabalho artístico. “Nunca se escreveu poesia de boa qualidade usando um estilo de vinte anos atrás, pois escrever dessa maneira revela terminantemente que o escritor pensa a partir de livros, convenções e clichês, e não a partir da vida” (POUND, 1976, p. 19).

2 POESIA E CANÇÃO – ESTANTE TEÓRICA

2.1 – CANÇÃO, POESIA ORAL E *PERFORMANCE*

Canção, Poesia Oral e *Performance* são categorias de análise importantes para este estudo. Portanto, neste tópico, haverá a apresentação de alguns conceitos e características atribuídos a essas categorias. Além disso, se discutirá como a *performance* é uma marca presente tanto na canção quanto na poesia oral.

2.1.1 - Canção

A canção, de acordo com o ensaio “O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?”, de Ruth Finnegan (2008), consiste num fenômeno presente em diversas culturas, desde tempos remotos, alcançando um patamar de universalidade. Desse modo, a experiência da canção é comum a todos os homens. O dicionário de música e músicos, *The new Grove* (2001), apresenta canção como “música para voz ou vozes, acompanhadas ou não, ou um ato ou arte de cantar. [...] a canção pode representar bem um atributo de todos os seres humanos em todas as eras” (THE NEW GROVE, 2001, p. 704, tradução nossa).²⁸ Gênero de caráter híbrido, a definição mais veiculada de canção abarca a sua composição, ou seja, trata-se da combinação entre música e poesia (literatura). Sobre o processo de composição da canção, Luiz Tatit afirma, na obra *O Cancionista*:

Compor uma canção é procurar uma dicção convincente. É eliminar a fronteira entre o falar e o cantar. É fazer da continuidade e da articulação um só projeto de sentido. Compor é, ainda, decompor e compor ao mesmo tempo. O cancionista decompõe a melodia com o texto, mas recompõe o texto com a entoação. Ele recorta e cobre em seguida. Compatibiliza as tendências contrárias com seu gesto oral (TATIT, 2012, p. 11).

²⁸ “A piece of music for voice or voices, whether accompanied or unaccompanied, or act or art of singing [...] song may well represent an attribute of all human beings in every age” (THE NEW GROVE, 2001, p. 704).

O processo de compor e decompor a canção descrita por Tatit (2012) apresenta algumas peculiaridades desse gênero. Esta proposta de Tatit revela informações, inclusive, para cancionistas que produzem, mas não teorizam sobre canções. Arnaldo Antunes, por exemplo, comentando sobre as análises de Tatit acerca da canção afirma:

Eu acho impressionantes essas análises [...] porque destrincham a canção no seu ponto nevrálgico, que é o da relação entre letra e melodia, para mostrar porque ela produz aquele efeito, como funciona o mecanismo dessa máquina. E isso é uma coisa reveladora também para quem faz canção (ANTUNES, 2006a, p. 369).

Finnegan (2008), por sua vez, chama a atenção para o fato dele não se reduzir a dois elementos - música e poesia -, destacando assim a existência de três dimensões da canção, são elas: texto, música e *performance*. A esse respeito a autora afirma:

Em certo sentido, então, ela parece a mais simples e mais fundamental de todas as artes. Contudo, também entre as práticas humanas mais sutis e mais elaboradas. Há algo especial em palavras cantadas. Elas estão removidas do banal, transcendendo o presente e dele distanciadas, destacando-se como arte e performance. E mesmo a canção aparentemente mais simples é maravilhosamente complexa, com texto, música e performance acontecendo simultaneamente (FINNEGAN, 2008, p. 15).

Embora as dimensões da canção sejam constituídas por regras e construções próprias, na canção ocorre a fusão entre texto-música-*performance*, conformando assim uma estética peculiar e provocando o estabelecimento de novas relações de sentido. Tais sentidos, embora compostos por sintaxes distintas, fazem parte de uma mesma atmosfera de significação. Neste contexto, vale salientar que, ao ser criada, a canção já traz consigo uma carga melódica, cujo objetivo é provocar sentidos e sensações vigentes nos meios culturais em que ela está inserida, conforme observam Claudeir de Souza e Adalberto de Oliveira Souza (2007).

Finnegan (2008) destaca, ainda, a existência de uma visão romântica da canção e de uma visão mais atual. Na primeira, a canção era vista “[...] como

sede da criatividade primeva, dos transbordamentos natural e irrestrito da expressão humana” (FINNEGAN, 2008, p. 16). Já a visão atual da canção vai de encontro à percepção romântica e entende a canção por meio de “sua determinação cultural e não ‘natural’, enraizada em nossas propensões humanas fundamentais, porém, certamente, assim como a linguagem, variável em suas especificidades culturais” (FINNEGAN, 2008, p. 16). A passagem de uma visão para outra leva à ampliação das abordagens que podem ser direcionadas à canção, permitindo assim a aplicação de tipos de análise distintos.

A partir da ideia supracitada, Finnegan (2008) traz à baila alguns tipos de análise da canção, deixando claro que esses tipos não se limitam aos por ela citados. O primeiro e mais tradicional nos círculos acadêmicos está vinculado ao estudo dos aspectos verbais das canções. É bem verdade que por muito tempo a tradição literária relegou o estudo da literatura oral à margem, priorizando a produção estritamente escrita. No entanto, a análise das letras das canções já consiste numa possibilidade consolidada no campo dos estudos literários.

O segundo tipo de análise, a que Finnegan (2008) se refere, está situado no campo da musicologia e no uso de suas ferramentas para estudar a canção. Aqui prevalece o entendimento de que a canção se trata de uma obra musical enclausurada numa partitura. Além das duas citadas, outras maneiras de analisar a canção existiram. No entanto, a autora em destaque chama a atenção somente para mais um tipo de análise: a que entende a canção, e também a poesia oral, como *performance*, sobre a qual se falará mais adiante, e não exclusivamente como texto ou música.

Tatit (2012) apresenta os elementos que compõem a dicção do cancionista e como eles integram e caracterizam a canção a partir de dois elementos principais: melodia e letra. O primeiro deles faz referência à “Gestualidade Oral”. Segundo o autor, “cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial” (TATIT, 2012, p. 9). Aqui, Tatit (2012) compara o cancionista ao malabarista, pois este deve controlar a atividade, de modo a equilibrar a melodia no texto e o seu inverso, ou seja, o próprio texto na melodia. No entanto, esse

equilíbrio deve ser realizado sem esforço, dependendo, portanto, das habilidades que o cancionista apresenta a partir do gesto oral:

A grandeza do gesto oral do cancionista está em criar uma obra perene com os mesmos recursos usados para a produção efêmera da fala cotidiana. As tendências opostas de articulação linguística e continuidade melódica são neutralizadas pelo gesto oral do cancionista que traduz as diferenças em compatibilidade. Num lance óbvio de aproveitamento dos recursos coloquiais, faz das duas tendências uma só *dicção*. E tudo soa natural, pois a maleabilidade do texto depende do tratamento entoativo. Um texto bem-tratado é sempre um bom texto. A melodia entoativa é o tesouro óbvio e secreto do cancionista (TATIT, 2012, p. 11).

O próximo elemento da dicção do cancionista está relacionado ao “Canto e Fala”. Nesse tópico, Tatit (2012) empreende uma reflexão sobre o vínculo existente entre a canção e a fala. Além de entender a canção como produto da dicção, Tatit (2012) vai além disso e busca investigar a fala camuflada que há em tensões melódicas. Em sua obra *Musicando a Semiótica*, Luiz Tatit (1997) discorre sobre tensões melódicas e aponta para a inflexão da voz do *performer* – numa espécie de Gestualidade Oral – que, ao tentar alcançar regiões ou durações extremas, tem esforço fisiológico e assume uma tensão. Tal tensão é apreendida pelo ouvinte através do conhecimento intuitivo que o mesmo tem acerca da “gramática melódica” de determinado gênero musical. Ou seja, as repetições ou “mecanismos de reiteração” (TATIT, 1997, p.101) e as sequências rítmicas, em prol de uma compreensão geral de um determinado gênero musical, auxiliam os ouvintes na memória e na previsão do tom de determinada canção. Por exemplo, nas canções em que a voz alcança o agudo em momentos específicos e que têm, concomitantemente, suas durações prolongadas é exigido um esforço fisiológico grande que, por sua vez, sugere uma tensão. Segundo o autor, “esta tensão física corresponde, quase sempre, a uma tensão emotiva e o ouvinte já está habituado a ouvir a voz do cantor em alta frequência relatando casos amorosos, onde há alguma perda ou separação que gera um grau de tensão compatível” (TATIT, 1997, p.101).

Ainda no elemento da dicção do cancionista “Canção e Fala”, o autor em questão entende que os modelos de fala não são únicos e ressalta a instabilidade e irregularidade da fala pura. Assim, observa que “[...] fazer uma canção é

também criar uma responsabilidade sonora. Alguma ordem deve estar estabelecida para assegurar a perpetuação sonora da obra, pois seu valor [...] depende disso” (TATIT, 2012, p.12). É essa necessidade de ordenação que leva o compositor a buscar diversas formas de compatibilidade entre texto e melodia. A busca por essas outras formas incorpora-se no campo da expressão táctica e sonora, e principalmente da melodia. Sobre a melodia, Tatit (2012) afirma:

Em se tratando de canção, a melodia é o centro da elaboração da sonoridade (do plano da expressão). Por isso, o compositor estabiliza as frequências dentro de um percurso harmônico, regula uma pulsação e distribui os acentos rítmicos, criando zonas de tensão que edificam uma estabilidade e um sentido próprio para a melodia. Essa mesma tensão é transferida ao texto sob a forma de disjunção amorosa, de qualificação de uma personagem para a ação ou, simplesmente, sob a forma de argumentação coloquial (TATIT, 2012, p.12).

Entretanto, independente do projeto de canção escolhido e da estabilidade e autonomia adquiridos pela melodia, é importante a permanência do lastro entoativo, isto é, da relação estimulada pela fala. A perda desse lastro comprometeria o efeito enunciativo da canção, visto que quando a melodia é captada como entoação passa a soar como verdadeira, segundo Tatit (2012). Em uma entrevista para o filme documentário *Palavra (En)cantada* (2009) de Helena Solberg e Márcio Debellian, Luiz Tatit afirma que a canção vem de melodias da fala e é por isso que se identifica o canto falado. Segundo Tatit (2009), pode ser constatado por todas as pessoas que há entoação por trás da melodia e que a maneira de falar presente no plano de fundo das canções pode ser percebida e, ainda, explicitada.

A “Voz da voz I” é como Tatit (2012) denomina o terceiro elemento que compõe a dicção do cancionista. Neste elemento o foco encontra-se na voz que canta situada dentro da voz que fala. Enquanto na voz que fala o interesse é pelo que é dito, na voz que canta, interessa-se pelo modo como se diz. Sobre a transição da fala ao canto, o autor supracitado discute:

Da fala ao canto há um processo geral de corporificação: da forma fonológica passa-se à substância fonética. A primeira é cristalizada na segunda. As relações *in absentia* materializam-se *in praesentia*. A gramática linguística cede espaço à gramática de

recorrência musical. A voz articulada do intelecto converte-se em expressão do corpo que sente. As inflexões caóticas das entoações, dependentes da sintaxe do texto, ganham periodicidade, sentido próprio e se perpetuam em movimento cíclico como um ritual. É a estabilização da frequência e da duração por leis musicais que passam a interagir com as leis linguísticas. Aquelas fixam e ordenam todo o perfil melódico e ainda estabelecem uma regularidade para o texto, metrificando seus acentos e aliterando sua sonoridade. Como extensão do corpo do cancionista, surge o timbre de voz. Como parâmetro de dosagem do afeto investido, a intensidade (TATIT, 2012, p. 15).

A partir desse movimento de passagem a voz do cancionista ultrapassa a realidade em que vive e é capaz de proporcionar experiências diversas aos seus ouvintes, indo além do corpo vivo e aliviando as tensões diárias, ou melhor, as substituindo pelas tensões melódicas, as quais atuam no campo afetivo. É nesse sentido que na canção há a convivência entre o corpo físico/vivo com o corpo imortal. É daí que a canção emociona e ganha sentido.

Já no elemento a “A voz da voz II” a discussão centra-se na voz que fala dentro da voz que canta. Retomando a noção do cancionista como malabarista, aqui, nesse ponto ele deve preservar a identidade da canção a partir da manutenção de um gesto de origem. Assim, “[...] em meio às tensões melódicas, o cancionista propõe *figuras* visando ao pronto reconhecimento do ouvinte. Tais figuras são os desenhos de entoação linguística projetados como melodia musical e, muitas vezes, ocultados por ela” (TATIT, 2012, p. 16, grifo do autor). Nesta ação/entoação situa-se o estilo da cultura que é gesticulado pelo compositor. Desse modo, aquele que entoa, embora percorra distintos sinais vocais, timbres, intensidades etc., tem a sua característica corporificada para o ouvinte na medida em que aspectos sonoros caros ao compositor são reiterados. A partir daí, o ato de entoar assume a posição de “traço constitutivo” do compositor. Corresponde a uma prática natural do cancionista que toma do seu mundo sensível informações socioculturais e depois as reordena em canção. Essas obras não terão dificuldades para serem percebidas por seus ouvintes, visto que sujeito (compositor) e objeto (ouvinte) fazem parte de ambientes similares. Exemplo desse elemento pode ser observado em canções produzidas em décadas anteriores e que são ouvidas por novas gerações de ouvintes. Compreende-se aí

que a voz que canta “fala a mesma língua” dos diferentes ouvintes, pois contém a identidade como ponto de ligação temporal.

Em “Naturalidade e Técnica”, Tatit (2012) chama a atenção do leitor para o fato de que, apesar de a vivência do compositor servir de subsídio para criação da canção, esse processo não ocorre automaticamente. Pelo contrário, “como qualquer forma de produção, compor significa dar contornos físicos e sensoriais a um conteúdo psíquico e incorpóreo” (TATIT, 2012, p. 18). Com base nesse pressuposto, o autor em questão ressalta que o ato de compor pressupõe o uso de técnicas que transformam as “[...] ideias e emoções em substância fônica conduzida em forma de melodia” (TATIT, 2012, p. 18). Nesse contexto, compreende-se que há um disciplinamento e uma preparação no que tange à emoção do cancionista quando está ecoando em suas composições.

Outro elemento que compõe a dicção do cancionista expressa por Tatit (2012) é a “Inspiração”. Assim, “sequencializar acordes, produzir melodias, repisar batidas rítmicas, tocar em conjunto são verdadeiros exercícios de manobra que preparam o cancionista para o resgate de experiências” (TATIT, 2012, p. 20). Embora o texto da canção tenha um caráter disciplinador, afinal esse deve ser enxuto e não tem a obrigação de dizer tudo, não é possível descartar o fato de que a canção tem a possibilidade de ser escrita num instante. Pode-se dizer, no entanto, que essa construção se deu por dias e até meses, feita pelo que Tatit (2012) chamou de eliminação. Entretanto, “a canção sai na hora, isso que importa. A naturalidade, a espontaneidade e a instantaneidade são valores preciosos ao cancionista. A rapidez e a eficácia do resgate da experiência provocam o efeito de sentido *inspiração*” (TATIT, 2012, p. 20, grifo do autor).

O próximo elemento é a “Figurativização”. Esse elemento consiste num processo “geral de programação entoativa da melodia e de estabelecimento coloquial do texto [...] por sugerir ao ouvinte verdadeiras cenas (ou figuras) enunciativas” (TATIT, 2012, p. 21). É através da figurativização que é possível captar dentro da voz que canta a voz que fala, além disso, é neste momento que há uma projeção do cancionista na obra e sua vinculação com o conteúdo do texto. Para analisar o aspecto figurativo do texto, o estudioso pode se servir de dois sintomas como ponto de partida, a saber: os *déiticos*, na esfera do texto, e os *tonemas* que se situam no campo da melodia. Enquanto os *déiticos* são

“elementos linguísticos que indicam a situação enunciativa em que se encontra o *eu* (compositor ou cantor) da canção [...] os tonemas são inflexões que finalizam as frases entoativas, definindo o ponto nevrálgico de sua significação” (TATIT, 2012, p. 21).

“Tensões Passionais e Tensões Temáticas” consistem no próximo elemento apresentado por Tatit (2012):

[...] Ao investir na continuidade melódica, no prolongamento das vogais, o autor está modalizando todo o percurso da canção com o /ser/ e com os estados passivos da paixão (é necessário o pleonasma). Suas tensões internas são transferidas para a emissão alongada das frequências e, por vezes, para as amplas oscilações de tessitura. Chamo a esse processo *passionalização*. Ao investir na segmentação, nos ataques consonantais, o autor age sob a influência do /fazer/, convertendo suas tensões internas em impulsos somáticos fundados na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência. Trata-se, aqui, da *tematização* (TATIT, 2012, p. 22, grifos do autor).

O foco de análise aqui se encontra nas vogais e consoantes, considerados como ingredientes mínimos e inevitáveis a toda canção, pois são eles que oferecem “o campo sonoro para os investimentos tensivos do compositor” (TATIT, 2012, p. 22). Tatit (2012) afirma ainda que as vogais e as consoantes auxiliam na construção do sentido do texto ao mesmo tempo em que constroem figuras enunciativas. A organização desses “ingredientes” na canção representa as características internas e as escolhas do compositor. Nesta perspectiva, o uso do prolongamento de vogais na canção, a fim de continuidade melódica, representa características psíquicas do autor. O que, retomando a contribuição de Tatit (1997), “toda inflexão da voz para a região aguda, acrescida de um prolongamento das durações, desperta tensão pelo próprio esforço fisiológico da emissão” (TATIT, 1997, 101). A tensão aqui está determinada pela passionalidade com a qual os elementos sonoros e linguísticos se entrelaçam. A própria construção melódica da canção já apresenta aspectos que ilustram seu sentido. Melodias mais lentas e contínuas são construídas, por vezes, com vogais em frequência e duração estendidas. A postura e a seleção do autor são extremamente importantes para a oitiva e a análise das suas tensões. Para Tatit (2012), quanto mais aguda e prolongada for a tensão de emissão das notas, mais

o ouvinte estará imerso num estado introspectivo. Daí nasce a paixão que, “em geral, já vem relatada na narrativa do texto” (TATIT, 2012, p.23). E é desse ponto de vista [da passionalização melódica] que as tensões oriundas da saudade, do sentimento de falta ou de perda do sujeito-enunciador e seu objeto de desejo são comumente utilizadas nas canções.

Se a passionalização melódica tem uma característica mais relacionada ao psíquico, a tematização melódica corresponde aos aspectos “corpóreos” da canção. O ritmo, as pulsações, recorrência são expressos pelos “ataques consonantais” e, por sua vez, proporcionam a construção de personagens, de valores-objetos, valores universais. São as chamadas tematizações linguísticas. Para o crítico, o direcionamento para a tematização – tanto melódica quanto linguística – recrudescer a materialização de uma ideia. “Cria-se, então, uma relação motivada entre tal ideia [...] e o tema melódico erigido pela reiteração” (TATIT, 2012, p. 23). Tanto a “passionalização”, quanto a “tematização” traduzem as características da canção através de tensões melódicas.

Tatit (2012) aborda ainda a “Narratividade”. De acordo com ele, as palavras, os fonemas, as frases participam da composição do texto. No entanto, estes se integram a uma organização geral chamada de projeto narrativo que faz a redistribuição dos sentidos. Com base nessa ideia, apesar de as unidades citadas (neste caso, Tatit (2012) dá como exemplo a palavra) expressarem um sentido parcial, é no texto que ocorre a seleção dos conteúdos e que ocorre a compreensão de um todo coeso, de uma gramática narrativa. Desse modo:

Tudo ocorre como se, pela narrativa, tivéssemos uma experiência de vida bem circunscrita, pronta para ser fisgada pela melodia. Ou, de outro enfoque, é como se a narrativa traduzisse, nos termos da inteligibilidade, a singularidade da emoção descrita nas curvas melódicas. Não é por acaso que a complementaridade entre narrativa e melodia sempre esteve presente não apenas no terreno da canção mas também na ópera, no teatro, na dança, no cinema, na novela de televisão etc. (TATIT, 2012, p. 25).

Por fim, Tatit (2012) explicita que os princípios apresentados até então se referem à “arquicanção” e não propriamente à canção, pois trata de interpretar pontos comuns às canções. Observar aspectos gerais que estão explícitos num conjunto de obra. Para ele, na expressão “arquicanção” encontra-se encarnada a

ideia de canção-modelo, ou seja, “arquicanção é o conjunto dos traços (ou processos) comuns às canções, a partir da neutralização dos traços específicos que as opõem entre si” (TATIT, 2012, p. 26). É na arquicanção que são verificados os processos de figurativização, passionalização e tematização. Na canção são observados os aspectos peculiares de produção e as soluções adotadas pelos cancionistas.

Os elementos da dicção do cancionista de Tatit (2012) reforçam a ideia de que para se tentar desvendar o sentido da canção é necessário analisá-la a partir do elemento integral e indissociável que a constitui: melodia e letra. Arnaldo Antunes (1992), a respeito da canção, em seu artigo intitulado “Canções” afirma que:

Uma canção é algo que ocorre entre verbo e som, sem privilegiar nenhum deles. Ante uma canção de verdade, qualquer comentário crítico que separa letra e música parece patético. A canção não é um código composto pela junção de dois códigos primários, pois sua origem conjunta é anterior a essa divisão. A palavra cantada antecede a poesia falada ou escrita, a música instrumental, os frutos especializados do tempo do homem (BANDEIRA, 2000, p. 74).

Sendo assim, qualquer tipo de análise que não englobe a canção como um todo pode limitar sua compreensão ou pormenorizar seus aspectos que são imprescindíveis para auxiliar o ouvinte na resolução do enigma da obra.

2.1.2 – Poesia Oral

Feitas algumas considerações sobre a canção e suas características, o foco volta-se para a Poesia Oral. Paul Zumthor, em sua obra *Introduction à la poésie orale* (1983) – *Introdução à Poesia Oral* (2010) –, entende que a poesia oral compreende manifestações artísticas variadas e são nessas manifestações que a voz aparece como matéria-prima. É a palavra viva, oralizada, emanada pela voz humana situada no “fundo mal discernível de nossas memórias” (ZUMTHOR, 2010, p. 8). Para Zumthor, a poesia está enraizada na manifestação do emprego da linguagem através da soma entre o simbolismo primordial e o exercício fônico. A voz sem linguagem – grito, vocalização etc. – também concentra em si a

possibilidade de transmitir as complexidades e o sentido da informação poética, do mesmo modo que faz a linguagem sem voz física, a escrita. Para o autor, nossas vozes exigem a linguagem e “desfrutam, a esse respeito, de uma liberdade de uso quase perfeita, pois ela culmina no canto” (ZUMTHOR, 2010, p. 8). E prossegue dizendo que, na sua função anterior à influência da escrita, a voz age ao invés de descrever e tem os gestos como aliados na designação das circunstâncias em que o som está sendo entoado. Nesse ponto, a história da humanidade observa as tradições orais como mantenedoras de práticas culturais de longas datas. A Poesia Oral, como parte de uma tradição oral, traduz para a contemporaneidade os aspectos da palavra viva que reverberam em cada sociedade a cada par de séculos. Zumthor (2010) diz que a Poesia Oral contém densidade nas marcas semânticas. Ela se diferencia de outros gêneros da literatura oral (contos, fábulas, lendas, mitos, etc.) através da força das suas unidades, “pela intensidade dos seus caracteres, sendo formalizada mais rigorosamente e provida de indícios de estruturação mais evidentes” (ZUMTHOR, 2010, p. 47). Em outras palavras, cada caractere na Poesia Oral apresenta um elemento de significação que ultrapassa os limites da unidade. Daí vem o seu poder.

Em algumas culturas africanas cuja tradição oral – do verbo – é latente, há uma evidente rejeição, como afirma Zumthor, a tudo que venha quebrar o ritmo da voz viva. Sobretudo aquelas localizadas no leste e no centro do continente. Para essas culturas, o autor afirma que “a única arte que se pratica é a poesia e o canto. O verbo, força vital, vapor do corpo, liquidez carnal e espiritual, no qual toda a atividade repousa, se espalha no mundo ao qual dá vida” (ZUMTHOR, 2010, p. 66).

Como disse Zumthor (2010), um subgrupo da Poesia Oral é a poesia cantada. Outra estudiosa que aborda o tema sobre a poesia cantada é Ruth Finnegan (2012). A autora afirma que provavelmente a forma mais comum da poesia na África Subariana é a lírica, o poema cantado. Segundo a autora, “não é sempre identificado que essas canções – nas quais o elemento musical é de óbvia importância – são poemas de fato [...] Mas isso não pode nos privar de chamá-las de poema” (FINNEGAN, 2012, p. 235, tradução nossa)²⁹. Finnegan

²⁹ “It is not always recognized that these songs, in which the musical element is of such obvious importance, are in fact poems. [...] But this should not prevent us from calling them poems”

(2012) dá por certo que os aspectos verbais aparecem, em muitos casos, menos desenvolvidos do que aqueles apresentados em poemas extensos que são recitados ou falados (hinos, louvores, cantos de caça etc.). Mas, ao mesmo tempo, alerta que os poemas do grego clássico ou os cantos elisabetanos foram igualmente criados para serem cantados. Por isso, os cantos tornam-se uma das formas mais importantes da literatura oral da África.

No contexto de discussão a respeito da Poesia Oral em diversos ambientes, Paul Zumthor (2010) convida à reflexão sobre a oralidade. Para ele:

Oralidade não significa analfabetismo, o qual, despojado de valores próprios da voz e de qualquer função social positiva, é percebido como uma lacuna. Como é impossível conceber realmente, intimamente, o que pode ser uma sociedade de pura oralidade (supondo-se que tenha existido algum dia!), toda oralidade nos aparece mais ou menos como sobrevivência, reemergência de um antes, de um início, de uma origem. Daí ser frequente, nos autores que estudam as formas orais da poesia, a ideia subjacente – mas gratuita – de que elas veiculam estereótipos ‘primitivos’ (ZUMTHOR, 2010, p. 24-25, grifo do autor).

Assim, Zumthor (2010) distingue três tipos de oralidade, a saber: a primeira corresponde à oralidade primária, aqui o poder da palavra encontra só na imprecisão e na impermanência os seus limites; a segunda equivale à oralidade secundária, essa é marcada pela dissimulação da escritura; por fim, tem-se a oralidade mediatizada, a qual “[...] assegura a exatidão e a permanência, às custas de uma submissão à quantidade e ao cálculo dos engenheiros” (ZUMTHOR, 2010, p. 28). Segundo Zumthor (2010), o universo da oralidade mediatizada, em meio ao acesso a aparelhos de rádio e televisão, consegue provocar um estado de receptividade mais ativa no ouvinte-espectador. Mas, ao mesmo tempo, a voz mediatizada – voltada para a cultura de massa – é despersonalizada pela sua reiterabilidade.

O filósofo francês Pierre Lévy (2010) apresenta, em sua obra *Les technologies de l'intelligence* (1990) – *As tecnologias da inteligência* (2010), um conceito acerca de oralidade que, em certa medida, vai ao encontro do que foi apresentando por Zumthor (2010) e também dá contribuições significativas ao

(FINNEGAN, 2012, p. 235).

debate. Na concepção de Lévy (2010), a oralidade está dividida também em três momentos. O primeiro deles corresponde a oralidade “primária” cuja conexão com a memória está intimamente associada à carência da escrita. Para o autor, na oralidade primária a função principal da palavra é gerir a memória social. Palavra e memória estão associadas intimamente. Essa abordagem de Lévy (2010) dá sentido à prática dos rapsodos, dos *griots*, dos *Brâhmanas*, dos *aedos* etc., citados no capítulo anterior, quando transmitiam oralmente informações de interesse de todos. Lévy (2010) afirma que a função da palavra nesse momento da oralidade não está pautada somente na expressão livre e nem na comunicação cotidiana das pessoas. A oralidade primária, precedente a qualquer diferença entre o falado/escrito, compreende sociedades imersas em lembranças. E “a inteligência, nestas sociedades, encontra-se muitas vezes identificada com a memória, sobretudo com a auditiva” (LÉVY, 2010, p. 77). A voz, neste caso, exerce papel fundamental na comunicação e informação entre as pessoas de modo a incentivar o armazenamento dos códigos e dos significados. Na poesia antiga, clássica, medieval esses elementos podem ser identificados através da função dos oralistas: fazer uso da voz, dos gestos, do corpo para transmitir sua produção.

A segunda oralidade para Lévy (2010) – a oralidade “secundária” – está “relacionada a um estatuto da palavra que é complementar ao da escrita, tal como o conhecemos hoje” (LÉVY, 2010, p. 77). O autor afirma que as influências míticas da primeira oralidade deram lugar à perspectiva histórica da segunda oralidade. Foram acrescentadas aqui a “teoria, a lógica, as sutilezas da interpretação dos textos [...] a razão, a verdade, a história” (LÉVY, 2010, p. 87). Através da escrita, o discurso deixa de ser elemento exclusivo do ambiente particular de sua produção – como ocorre com a expressão oral da palavra viva – e passa a ter autonomia na recepção. Não é mais necessária a mediação humana em tempos e espaços similares para que a comunicação seja transmitida autor-receptor. Na oralidade secundária, a voz do autor ganha mais poder de reverberação para com o seu leitor na medida em que prioriza a interpretação do enunciado através da impressão. A escrita oferece ao leitor a possibilidade de voltar diversas vezes às linhas para a compreensão histórica do texto.

Embora tenha sentidos muito próximos, beirando a semelhança, a terceira oralidade apresentada por Lévy (2010) contém o título diferente daquele exposto por Zumthor (2010). Enquanto para esse a terceira oralidade é chamada de mediatizada, para aquele, a terceira oralidade está materializada nas tecnologias digitais. É através da “Rede Digital” que o processo de comunicação e informação se dissemina. A “Rede Digital” cunhada por Lévy (2010) considera que o processo de digitalização “conecta no centro de um mesmo tecido eletrônico o cinema, a radiotelevisão, o jornalismo, a edição, a música, as telecomunicações, a informática” (LÉVY, 2010, p. 103). Pode-se observar que na contemporaneidade, na perspectiva de “Oralidade Mediatizada” ou de “Rede Digital”, o aspecto oral da poesia e a presença da voz estão armazenados na rede mundial de comunicação e informação e podem ser acessados por muitas pessoas simultaneamente e em diferentes lugares do mundo. Seja pelas imagens (TV), pelas ondas sonoras dos aparelhos de som (rádio), seja por pontos de conexão (computadores), etc.

A voz poética ganha intensidade à medida que sua audição e visualidade são solicitadas por via de cabos coaxiais dos aparelhos de TV. Por exemplo, em 1993, ano de lançamento da obra *Nome* (CD-vídeo-livro) de Arnaldo Antunes, o poeta publicou um texto intitulado “21 metas para a televisão do futuro”. Como uma “antena da raça” – definição para poetas cunhada por Pound (2006a) –, Antunes apresenta uma antecipação da oralidade mediatizada da TV na contemporaneidade. Segundo o poeta na sua décima meta, a TV poderia apresentar:

Outras possibilidades de alteração do som e da imagem. Além dos tradicionais comandos de sintonia, saturação, volume, contraste e brilho; inserção de comandos para interferência criativa sobre o material transmitido. Possibilidades de solarizar, negativar, inverter, multiplicar, distorcer, sobrepor as imagens e equalizar, remixar, fundir os sons. Tratamentos dados a som e imagem em computadores e ilhas de edição passariam a fazer parte do repertório comum de controles dos aparelhos de TV, para livre manipulação do espectador, agora mais ativo na relação com o meio (BANDEIRA, 2000, p. 79).

O mesmo ocorre com a oralidade mediatizada nos aparelhos de rádio e na digitalização da comunicação por meio dos computadores. A voz da poesia ganha maior possibilidade de disseminação e de reprodução em larga escala. E mais

recentemente, já no século XXI, a voz poética vibra em diferentes mídias e é recepcionada por ouvintes-leitores em tempo real ao ser entoada pelo autor. No entanto, de acordo com os teóricos em questão, a oralidade para a cultura de massa é produzida com grau de repetição muito grande, o que reduz a característica pessoal, a identidade do autor em detrimento de uma identidade e de uma tradição de um povo, de uma época. A arte sonora produzida num dado momento histórico na localidade “X”, ao ser submetida à “Rede Digital”, ao ser difundida através da “oralidade mediatizada” do século XXI, ganha características técnicas comuns nos ambientes de divulgação. Há, de fato, uma despersonalização do autor, mas os aspectos da época em que a obra foi produzida geralmente são percebidos.

Com o seu exemplo, o poeta Arnaldo Antunes adianta em alguns anos o que ocorreria com a voz poética no Brasil nas décadas seguintes. As alterações de som e imagem que Antunes apresenta no seu comentário fazem parte da mediatização da oralidade, expressão cunhada por Zumthor (2010). A disseminação em larga escala e em cada vez menos tempo traduz o processo de digitalização que Lévy (2010) discute.

Embora os dois autores, Zumthor (2010) e Lévy (2010), trabalhem dentro de situações similares acerca das subdivisões da oralidade, suas abordagens são marcadas por duas distinções importantes. A primeira é temporal, o tempo entre ambos os críticos e suas publicações. Zumthor (1915-1995) publicou sua obra sobre a Poesia Oral em 1983 após mais de duas dezenas de livros sobre a poesia, a oralidade ou a literatura. Pierre Lévy (1956 -) publicou a sua obra em 1990, três anos após seu primeiro livro. A segunda distinção importante é tecnológica. As ferramentas, os dispositivos à disposição para cada um deles apresentavam níveis de funcionalidade diferentes. São mais de quatro décadas que separam ambos os teóricos. Lévy (2010) não cita Zumthor em sua obra, mas utiliza boa parte dos seus referenciais. E, por conta da distância das realidades entre eles, existem alguns experimentos tecnológicos da oralidade apresentada por Lévy a que Zumthor não teve acesso. No entanto, no que diz respeito à oralidade materializada na voz física e o sentido depreendido dela, os caminhos entre ambos se fundem. Na perspectiva de Zumthor, a voz ganha uma dimensão social e é a partir dessa dimensão que ela realiza duas oralidades, isto é, “uma fundada

na experiência imediata de cada um; a outra, sobre um conhecimento mediatizado, pelo menos em parte, por uma tradição: dupla polarização... que permeia também a poesia oral” (ZUMTHOR, 2010, p. 33). Com isso, o conhecimento transmitido através da fala, apoderado pelo ouvido do outro, se inscreve num modelo de reconhecimento, recorrendo a crenças, hábitos interiorizados que caracterizam um determinado grupo.

Zumthor (2010) traz para o debate sobre a poesia oral os estudos de Marcel Jousse, quem define as particularidades antropológicas do que ele chamou de “gênero oral”. São elas: “a primazia do ritmo, subordinação do oratório ao respiratório, da representação à ação, do conceito à atitude, do movimento da ideia ao do corpo” (ZUMTHOR, 2010, p. 34), dentre outros. Diante do exposto, sobre o trabalho de Jousse, Zumthor (2010) considera:

Suas pesquisas, bem como as de Parry e de Lord, tiveram o grande mérito de atribuir um sentido à expressão até então vazia de *literatura oral*; elas demonstravam que os termos *voz* e *escritura* não são homólogos e que as diferenças entre elas enumeradas são irregularmente pertinentes. A oralidade não se define por subordinação de certos caracteres da escrita, da mesma forma que esta não se reduz a uma transposição daquela (ZUMTHOR, 2010, p. 34).

Feita a distinção entre os aspectos orais e os aspectos escritos da linguagem, vale ressaltar que, mesmo com essa diferença, é possível que poetas orais sofram influências de alguns procedimentos linguísticos que são próprios de obras escritas e vice-versa. Esse diálogo entre ambas as expressões irá variar de acordo com cada registro. Mesmo assim, é inegável que na atualidade a poesia oral está em contato com a poesia escrita em diversos pontos, sobretudo na expressão da voz do poeta ou no uso das tecnologias digitais.

Zumthor (2010) se questiona ainda sobre a aplicação da noção de literariedade e sua aplicação à poesia oral. Como resposta o autor observa:

É poesia, é literatura, o que o público – leitores ou ouvintes – recebe como tal, percebendo uma intenção não exclusivamente pragmática: o poema, com efeito (ou, de uma forma geral, o texto literário), é sentido como a manifestação particular, em um dado tempo e em um dado lugar, de um amplo discurso constituindo

globalmente um tropo de discursos usuais proferidos no meio do grupo social (ZUMTHOR, 2010, p. 39).

Entretanto, o autor citado argumenta que o texto poético oral rejeita, mais que o texto escrito, qualquer análise “[...] na medida em que se engaja um corpo pela voz que o leva” (ZUMTHOR, 2010, p. 40). Afinal, ao se submeter ao processo de análise, este tipo de texto se dissociaria de sua função social, assim como da tradição por ele reivindicada. Desse modo, Zumthor (2010, p. 40) afirma que “[...] o texto oral se atém, por isso, às condições e aos traços linguísticos que determinam toda comunicação oral”. Sobre essa reivindicação pela tradição, é importante frisar:

[...] toda cultura possui seu próprio sistema passional, cujas configurações de base percebemos graças a marcas semânticas mais ou menos dispersas, porém específicas, em cada um dos textos que ela produz. O texto poético oral parece ser aquele em que estas marcas são mais densas. Vem daí a impressão que a poesia oral às vezes provoca: a de, mais intimamente que o conto, aderir ao que a existência coletiva comporta de mais repetitivo em nível profundo; daí uma redundância particular e uma variedade mínima de temas (ZUMTHOR, 2010, p. 40).

2.1.3 – *Performance*

Essa produção poética, enraizada na tradição, tem a *performance* como uma de suas marcas constantes. Segundo Zumthor, ela é tanto um elemento quanto o principal fator que constitui a natureza da forma poética oral. Refletindo sobre a definição da categoria aqui apresentada, Zumthor (2014) observa que se trata de um elemento repleto de heterogeneidade a que não se pode atribuir uma simples definição.

Na esteira desse pensamento, ele se questiona a respeito da relação entre *performance* e voz, *performance* e escrita, assim como sobre o lugar que esse conceito ocupa entre voz e escrita. Para responder à problemática suscitada são elencados quatro aspectos do problema. O primeiro está situado no pensamento de Marshall McLuhan, o qual se refere à determinação da história das mentalidades e dos modos de pensar por meio dos meios de comunicação e sua evolução. O segundo problema aborda a ideia de que, de modo geral, o termo

performance faz referência a um acontecimento de caráter oral ou gestual. Já o terceiro implica a noção de que “a performance não apenas se liga ao corpo mas, por ele, ao espaço” (ZUMTHOR, 2014, p. 42), engendrando uma noção de teatralidade e reconhecendo um espaço de ficção. E por fim apresenta a noção, quarta problematização, de que o que se busca ao utilizar o conceito de *performance* não é o questionamento de uma origem. Em resposta aos problemas pode-se citar uma concepção dessa categoria, com base em seus estudos:

Performance implica *competência*. Além de um saber-fazer e de um saber-dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço. O que quer que, por meios linguísticos, o texto dito ou cantado evoque, a performance lhe impõe um referente global que é da ordem do corpo. É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama, emanção do nosso ser. A escrita também comporta, é verdade, medidas de tempo e espaço: mas seu objetivo último é delas se liberar. A voz aceita beatificamente a servidão (ZUMTHOR, 2010, p. 166).

Nesse contexto, há o destaque para a convergência entre poesia e *performance*. Ainda de acordo com Zumthor (2014) há na poesia um processo de ritualização da linguagem e tanto uma quanto a outra desejam a qualidade deste rito. Assim, a poesia estaria ligada não só ao objeto a ser construído, mas também ao efeito que provoca no outro. Com base nessa ideia, o ato de performatizar implica a presença de mais de um ator, ou seja, aquele responsável pela emissão e aqueles (ou aquele) que serão os receptores.

Zumthor suscita aqui dois elementos importantes: a oralidade e o corpo. Porém, o crítico suíço não os considera como elementos distintos ou opostos. Pelo contrário, a oralidade não seria configurada somente pela voz. Trata-se, portanto, de uma “expansão do corpo, embora não o esgote. A oralidade implica tudo o que, em nós, se endereça ao outro: seja um gesto mudo, um olhar” (ZUMTHOR, 2010, p. 217). Por isso, à poética também estão integrados os movimentos do corpo, vinculando assim gesto e enunciado. O elemento gestual, por sua vez, implica a competência do intérprete se projetando assim na *performance*.

Recrudescendo a ideia de *performance* e poesia, Zumthor (2010) afirma que “a performance é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é

simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida” (ZUMTHOR, 2010, p. 31). Pode-se entender através da leitura de Zumthor (2010) que para que a mensagem (elemento imprescindível da comunicação, posto que é o conteúdo forte, o ponto máximo do processo) transite pelos diversos atores e ambientes da comunicação é necessária a presença da função poética (aquela cujo foco está centrado da mensagem e nos seus elementos de criatividade e inovação do signo) e da função fática (aquela utilizada para iniciar, encerrar ou manter um canal de comunicação). É importante acentuar a observação de Jakobson (2007) a respeito das duas funções da linguagem. Quanto à função poética, o crítico russo afirma que ela não está enclausurada apenas na poesia e que, em alguns casos, pode estar subordinada ou até mesmo ser predominante em relação a outras funções da linguagem. Ainda com o russo:

A concepção da linguagem poética como uma forma de linguagem onde a função poética é predominante ajudar-nos-á a compreender melhor a linguagem prosaica de todos os dias, em que a hierarquia de funções é diferente mas em que tal função poética (ou estética) tem necessariamente um lugar e desempenha um papel tangível tanto do ponto de vista sincrônico como sob o ponto de vista diacrônico (JAKOBSON, 2007, p. 21).

Desse modo, mesmo que o estudo da linguagem esteja centrado nos aspectos da prosa cotidiana e não dos versos, a função poética servirá como auxílio no caminho para a compreensão do sentido, pois esta função desempenha um papel de análise da situação e tradição, de locutor e autor. Segundo Octavio Paz, Ezra Pound fez uso da linguagem cotidiana nos seus versos livres e críticos, nos seus poemas em prosa como recursos “contra a versificação silábica e contra a poesia concebida como discurso rimado” (PAZ, 1990, p. 76, tradução nossa)³⁰. A produção poética de Pound e outros poetas como T. S. Eliot, por exemplo, das décadas iniciais do século XX voltavam-se para a redução de uma falsa “dicção 'poética'” (PAZ, 1990, p. 76) utilizada por poetas do final do século XIX para a utilização de uma linguagem do dia a dia, mais concreta no ponto de vista da imagem e do ritmo. Em se tratando da *performance* da produção poética, os

³⁰ “recursos contra la versificación silábica y contra la poesía concebida como discurso rimado” (PAZ, 1990, p. 76).

elementos da comunicação poética podem ser percebidos no exato momento da ação, na récita, no “aqui e agora” para usar os termos de Zumthor (2010).

Da mesma maneira, a função fática representa importante papel para a mensagem, visto que é o “pendor para o contato [e] pode ser evidenciada por uma troca profusa de fórmulas ritualizadas, por diálogos inteiros cujo único propósito é prolongar a comunicação” (JAKOBSON, 2007, p. 126, grifo nosso). Para acrescentar sua relevância no processo de comunicação, a função fática é a primeira função verbal adquirida por crianças. Os aspectos da linguagem focados na voz, no ruído, no gesto etc. não informam de maneira direta a mensagem, porém há uma tentativa de apreensão de sentido envolvida. Os sons vocálicos e consoantes bilabiais “entoados” pelas crianças são necessários para estabelecer o início do processo de comunicação com seus pais, mesmo que haja “a-comunicabilidade” (MENEZES, 1992, p. 10) nos primeiros contatos. É nesse âmbito que os pequenos elementos de significação fônica, somados às vogais, e às consoantes são tentativas de alcançar o sentido da mensagem, mesmo que, na maioria das vezes, não seja uma “comunicação informativa”, para usar as palavras de Jakobson (2007).

Na poética oral, o campo que mais se aproximou desse tipo de produção foi a “poesia experimental” focada na vocalidade, no ruído, no som. A respeito da poesia experimental o poeta, crítico e tradutor Philadelpho Menezes (1998) afirma que o termo se refere “a toda e qualquer forma de poesia moderna que utiliza recursos fora do texto versificado tradicional, aquele tipo de escrita que se ligava a um mundo em desaparecimento ou, ao menos, em transformação” (MENEZES, 1998, p. 15). Tanto do ponto de vista visual – como pode ser observado no capítulo anterior –, como do ponto de vista sonoro, a presença do experimento da/com a poesia é constante. Há, por assim dizer, experimentos que se aproximam, em alguns aspectos, dos elementos da comunicação oral da criança. Principalmente no que diz respeito ao uso das pequenas unidades sonoras, dos ruídos, dos estalidos da língua, lábios, palato, etc.

A poesia experimental com características sonoras teve início nos primeiros anos do século XX com as vanguardas históricas europeias. Philadelpho Menezes (1992) ilustra a origem desse segmento da poesia na perspectiva da intitulada Poesia Fonética, cujo foco das manifestações da voz era baseado no

uso do aparelho fonador humano. Logo em seguida, a Poesia Fonética deu lugar às experimentações radicais da Poesia Sonora, que inicialmente lidava com a dinâmica da voz em seu estado natural e passou a trabalhar com dicções eletrônicas e, a posteriori, deu lugar à poesia eletroacústica, uma “modificação tecnológica do som vocal, com efeitos de repetição, alongamento, contração, sobreposição de fonemas nunca antes ouvidos” (MENEZES, 1992, p. 13). É a junção entre a poética sonora e a música concreta do pós 1950. A Poesia Sonora incorporou elementos naturais pouco utilizados na produção poética moderna, como por exemplo o sopro, o arroteo, o bocejo, o gargarejo, etc. A voz, neste caso, exerce o papel principal de materialidade da poesia. Nas palavras de Giovanni Fontana (1992) acerca da voz e da evolução da Poesia Sonora ao longo do século XX, concomitante aos poetas responsáveis por seus tópicos, em seu artigo “A Poesia Pré-textual”:

A voz veste o mundo e assina seus traços. A voz é movimento e delinea a dinâmica sonora que, às vezes, se apoia na natural melodia da língua falada (A. Lora Totino), no microcosmo da boca (Henri Chopin), ao corpo (Jean Paul Courtay), nas possibilidades rítmicas do texto (R. Kostelanetz), assonância da linguagem inventada (Bliem Kern), no uso do microprocessador (Larry Wendt), na micromodulação da leitura (Ernest Robson), no sopro (I. e P. Garnier), na manipulação eletrônica (C. Amirkhanian), na permutação acústica de grupos de palavras (L. Kucharz), na capacidade técnica da dicção (D. Startos), nas qualidades hipnóticas do texto (Altagor), nas variações fonéticas interpretativas (A. Spatola), nos efeitos contrapontísticos da montagem (B. Heidsiek), no fonema (E. Minarelli), no uso do dialeto (A. Contó), no berro (F. Tiziano), no *outro* movimento (G. Fontana) etc. etc. etc. (FONTANA, 1992, p. 134-135, grifo do autor).

Segundo Menezes (1992), o que caracteriza a Poesia Sonora está para além da sua audibilidade ou sua relação autor-receptor através da escuta. Para o crítico, a Poesia Sonora é a expressão de grande impacto no campo das artes poéticas porque o que a define é o seu “divórcio inconciliável com a escrita e seus modos declamatórios, 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). Na poesia Sonora, as palavras passam a ser pronunciadas pelos seus elementos

constituintes não por seu sentido explícito. As palavras são coisas, formadas por unidades menores, fonemas, ruídos, suspiros, etc. Essas unidades no poema estão graficamente representadas por letras e sonoramente por fonemas. É o que o poeta francês Isidore Isou (1992) intitulou de Poesia Letrista. Nesse tipo de poesia, a *performance* é dada a partir da pronúncia dos sons mínimos, de modo a apresentar as possibilidades da voz. Um convite a sair dos “lugares-comuns a respeito das palavras” (ISOU, 1992, p. 43). É o relevo das letras em detrimento das palavras. A primazia das unidades mínimas que formam o todo.

Na atmosfera das unidades mínimas (letras, fonemas, etc.), as vogais e as consoantes levam grande parte da atenção na Poesia Sonora porque é através da articulação delas que se dá a *performance* da voz. Tal como ocorre na vida cotidiana, a *performance* poética é dada a partir da regulagem da altura da voz de acordo com os sons e silêncios do lugar ou mesmo dos seus ruídos. Os sons e ruídos podem ser naturais (cachoeira, mar, animais, etc.), artificiais (máquinas, objetos, etc.) ou humanos (timbres, volumes, tons da voz, etc.). O músico futurista italiano Luigi Russolo (1992) afirma que há uma incontestável influência que os ruídos exercem sobre a voz e a língua. Sobretudo no que diz respeito ao volume da voz dos falantes e, em alguns casos, na sugestão de seu local de origem. Para o músico, para superar o ruído do vento ou das ondas do mar, o falante precisa falar muito mais alto do que um cidadão que mora em zonas urbanas pouco ruidosas. O mesmo ocorre com profissões que exigem maior esforço do falante para a comunicação, como é o caso dos trabalhadores de indústrias.

Quando esses ruídos caem no ambiente da poesia e música, a representação dos aspectos mínimos da voz se dá através de consoantes. Russolo diz que os ruídos são simbolizados por consoantes, enquanto as vogais emanam o som da língua. Talvez, decorra daí que as rimas silábicas finais da poesia trovadoresca sejam realizadas a partir das vogais. E de ser pouco utilizada a rima interna e aliterativa das consoantes, como ocorreu na poesia germânica antiga, por exemplo. Para Russolo (1992), o ruído é parte integrante da língua e também da canção na concepção polissêmica do termo (verso, canto, poesia, poema lírico). E que a consoante, como representação gráfica e fonética do ruído, pode imitar de forma exata ou aproximada qualquer som da natureza ou da vida. O ponto necessário para essa imitação é a duração da repetição da consoante –

sem a presença da vogal. Algo em torno de 16 vezes por segundo, para Russolo (1992). A partir dessa reiteração da consoante, o músico italiano afirma que os poetas sonoros foram capazes de “ouvir o valor integral do ruído na poesia” (RUSSOLO, 1992, p. 25) e revelaram sua importância através dos ruídos onomatopaicos. Algo que só tinha relevo através das vogais. Ele afirma ainda que a *parole in libertà* do futurista Filippo Tommaso Marinetti foi a responsável por dar liberdade à consoante utilizada com o intuito de “multiplicar os elementos de expressão e emoção” (RUSSOLO, 1992, p. 25).

A Poesia Sonora, intimamente ligada à voz, surgiu como uma poesia em que os significados e as regras da escrita não ditavam seu curso e produção. Configura-se como um tipo de poesia que se completa em si mesma através do som e da sua presença no mundo. “Essa presença é a do indivíduo corporalmente vivo, repensado a partir de sua relação física e sensorial com o ambiente em que vive, reposto no centro das vivências estética e cotidiana, num momento em que ambas se fundem” (MENEZES, 1992, p.10). Ela teve o seu esgotamento a partir da parceria com a música concreta e eletrônica da segunda metade do século XX. O advento das aparelhagens eletrônicas ressignificou o método e fins dos códigos verbais e dos sons. A Poesia Sonora, inscrita na música eletrônica, teve suas experimentações sonoras organizadas com o objetivo puro de propagação, sem que houvesse a necessidade de “elaborações conceituais para se realizar” (MENEZES, 1992, p. 15).

Embora tenha tido uma vida razoavelmente curta e questionável e tenha, a posteriori, dado vida à chamada Poesia Total (fusão entre os códigos, mídias e gestualidades), a Poesia Sonora contribuiu para a observação atenta aos elementos mínimos, às unidades do poema que servem como auxílio na busca do sentido do texto. E isso se deu, sobretudo, nas décadas finais do século XX. Período no qual o termo experimentar estava relacionado à expectativa do devir poético, à fuga da normalidade através do uso das ferramentas tecnológicas disponíveis. Para Menezes:

A fusão tecnológica das formas expressivas, o produto estético dirigido exclusivamente à sensorialidade redentora e apaziguadora, o poema como efeito óptico ou acústico nas atuais poéticas visuais e sonoras, que extravasa seus limites para uma arte do corpo e do espaço, são respostas para essa nova situação

em que experimentar, nesse âmbito, é a norma e a expectativa e não o desvio e o estranhamento. O experimentalismo sonoro-poético tem que enfrentar agora a rotinização de todas as suas fórmulas técnicas de criação, seja no poema puramente acústico, seja no eletroacústico e no gestual performático (MENEZES, 1992, p.15).

Embora tenha tido um contato muito tardio com a Poesia Sonora, Paul Zumthor (1992) afirma que a revelação da Poesia Sonora para ele interpretava quase que integralmente o seu objeto de pesquisa por toda a vida: a poética oral. O autor sustenta a ideia de que a Poesia Sonora tem dois desejos dialéticos, ao mesmo tempo complementares e que fazem parte da sua origem que são “o desejo de retorno ao oral, no âmbito dos poetas; o desejo de retorno ao falado, no âmbito dos músicos” (ZUMTHOR, 1992, p. 139).

Um exemplo desse tipo de poesia pode ser observado/ouvido nas comunidades *Inuit* (povo indígena do Ártico, sobretudo no Canadá, geralmente conhecido como “esquimó”), no que diz respeito à *performance* da récita intitulada *Katajjaq*^{31,32}. A presença gutural da voz, a pergunta-resposta do corpo somada a um andamento e altura crescentes do som bucal de necessariamente mulheres em plena batalha fonética^{33 34} sugere uma construção poética que exige elasticidade do aparelho fonador humano para produzir as unidades sonoras do canto. Mesmo se o ouvinte compreender a língua das *performers*, o sentido do

³¹ “Hidden language of infra-language, “katajjaq” can only be understood by the dead or their representation in the form of Northern lights which manifest themselves through whispering or whistling; it can also be understood by “Tunnuarruit,” the flying heads, that is, humans without bodies but with characteristics of women and birds whose language it is. “Katajjaq” is also a language understood by women, whether they are seductive birds, game or dead souls from men’s point of view; “katajjaq” is sometimes done in imitation, either of nature or of geese courting cries or of other animals” (SALADIN D’ANGLURE, Bernard, 1978, p.91 citado por NATTIEZ, Jean-Jacques, 1983, p. 460).

³² Língua secreta da infralíngua, “katajjaq” só pode ser entendida pelos mortos ou sua representação na forma de Aurora Boreal que se manifesta por meio de sussurro ou assobio; ela também pode ser entendida por “Tunnuarruit,” a cabeça alada, ou seja, seres humanos sem corpos, mas com características de mulheres e pássaros cuja língua é ela mesma. “Katajjaq” é também uma língua entendida por mulheres, se estas forem aves sedutoras, jogo ou almas mortas do ponto de vista dos homens; “katajjaq” é algumas vezes feita de imitação, seja da natureza, de gansos grasnando ou outros animais (SALADIN D’ANGLURE, Bernard, 1978, p.91 citado por NATTIEZ, Jean-Jacques, 1983, p. 460, tradução nossa).

³³ Esta obra pode ser ouvida no canal do *Youtube*: TRADICIONAL MUSIC CHANNEL. **Canada Inuit music 1**: “Three Katajjait from Ungava Bay” by Maggie Grey and Jessie Tomassie. 2014. 1 post (45 min). Postado em: 20 de março de 2014, Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nXKBx67GzVo>>. Acesso em: Out. de 2015.

³⁴ Esta obra pode ser vista no canal do *Youtube*: JERRYS TRAVELS. **Inuit Throat Singing**. 2013. 1 post (50 s). Postado em: 20 de julho de 2013, Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2p9ZhQUUxaM>>. Acesso em: Jul. de 2015.

que é dito não está necessariamente nas palavras, mas no som e na *performance* das “adversárias”. Isso porque o *Katajjaq* é um “recitativo alternado, no qual duas mulheres num ritmo crescente deixam que a linguagem se desfie progressivamente sobre os lábios, até o instante em que, reduzida ao puro respiro, só possa ser substituída pelo riso” (ZUMTHOR, 1992, p.140).

Importante salientar que o objetivo aqui não é supervalorizar as unidades fonéticas da poesia ou seus microelementos fônicos (vogal, consoante, sopro, etc.) em detrimento de qualquer outro aspecto das obras (palavra, sentença, etc.). Tampouco, pretende-se fazer uma leitura puramente semântico-sintática – como é visto em maiores proporções nos trabalhos literários contemporâneos. Muito menos preterir as informações estéticas, vocovisuais à última escala de análise do poema. A proposta deste trabalho é buscar sentido a partir da leitura de todas as informações contidas no poema e através das pistas – sobretudo as sonoras – encontrar meios para resolver seus enigmas. É necessária a leitura integral da poesia para a apreensão e, muitas vezes, decifração do conteúdo de verdade da obra. Propõe-se aqui o foco nos sons e nos silêncios dos versos, somados aos elementos visuais e aos seus conjuntos inteligíveis como um bloco uno de significação.

2.2 ESPÉCIES DE POESIA

Para Pound (1976), se a poesia for analisada com atenção e detalhe o que realmente poder-se-á observar é que a linguagem poética está repleta ou “energizada” de várias maneiras. É através desse modo de apresentação que se pode verificar qual expressão poética está avultada, está em evidência. O poeta classificou essa apresentação da poesia de “Espécies de Poesia”.

2.2.1 Fanopeia

Existem três espécies de poesia para Ezra Pound (1976). A primeira espécie, intitulada Fanopeia, é aquela em que a poesia está repleta de visualidade. O crítico afirma que esta espécie de poesia corresponde a “uma atribuição de imagens à imaginação visual” (POUND, 1976, p. 37). Na Fanopeia, tanto as imagens internas quanto as imagens externas são valorizadas. Em outras palavras, os poemas que compreendem em si a visualidade física através das letras, tipografia, ideogramas, imagens, espaços em branco, etc. fazem parte da primeira metade do conceito de Fanopeia. A outra metade, e talvez a que representa de maneira mais seivosa a Fanopeia na concepção de Pound, é aquela em que as imagens são suscitadas a partir da imagem mental dos signos do poema. É quando palavras e letras apresentam uma imagem muito clara do que está ali representado. É quando não há uma descrição, mas sim uma apresentação imagética através das palavras e que não pode ser apresentada da mesma maneira que as artes visuais. Pound (1976) dá como exemplo dessa apresentação da imagem mental um trecho de “Hamlet” de William Shakespeare. Na ocasião em que o guarda Horácio em diálogo com seus colegas de trabalho, Marcelo e Bernardo, após uma noite de vigília e visão do fantasma do Rei Hamlet, diz ao ouvir o galo cantar e a alvorada surgir “Aurora, em ruivo manto envolta” (DANTAS; PAES, 1976, p. 13) e arremata “Pisa no orvalho, subindo a colina do Oriente” (SHAKESPEARE, 2015, p. 8)³⁵. De acordo com a classificação poundiana, tais imagens mentais são orientadas pela leitura dos versos. O que

³⁵ “[...] the morn, the russet mantle clad/ Walks o'er the dew of yon high eastward hill:” (SHAKESPEARE, 2015, p. 10, Ato 1, Cena 1)

para “Shakespeare está *apresentando* algo que o pintor não mostra” (POUND, 1976, p. 13, grifo nosso).

Para o crítico, um pintor descreve uma paisagem de forma mais efetiva do que um poeta. Logo, ao tentar representar imagens, cabe ao poeta não ser descritivo como o pintor. O poeta deve apresentar as imagens mentais por via da arte da palavra, da semiose. Cabe ao escritor associar o objeto apresentado através da sua representação sígnica e se amparar no “interpretante” (PEIRCE, 1977), ou seja, na imagem mental que tal signo produz. Para Winfried Nöth (1995), o “signo não é uma classe de objetos, mas a função de um objeto no processo da semiose. O signo, portanto, tem sua existência na mente do receptor e não no mundo exterior” (NÖTH, 1995, p. 68). Assim, a poesia fanopaica está centrada na produção e, em alguns casos, reativação de imagens mentais – interpretantes – na cabeça do receptor. Seja por via da produção de situações ainda não experimentadas na recepção ou, então, pela revisita de situações – metafóricas, reais, imagéticas, sensoriais – do receptor. Toda essa experiência é alcançada, segundo Pound (1976), por via da imagem interna que o leitor produz. É a arte que “atinge os *olhos* da imaginação do leitor” (POUND, 1976, p.14, grifo do autor).

Tal característica pode ser percebida em outros gêneros, como é o caso do conto “Tango” de Dirceu Câmara Leal ou da canção “Domingo no Parque” de Gilberto Gil. Numa análise comparada à luz da abordagem de Tânia Carvalhal (1986), para quem “a comparação, mesmo nos estudos comparados, é um meio, não um fim” (CARVALHAL, 1986, p. 07), em ambos os casos, as imagens produzidas a partir da leitura/ouitiva das obras são abundantes. Se no conto de Câmara Leal a imagem interna está mesclada à imagem externa – posto que a obra de Leal apresenta uma relação imagética dupla –, na canção de Gil, a imagem é oriunda da resultante letra/voz do narrador/conflito. Em ambos os casos, o nível narrativo gira em torno de situações similares. Uma mulher, dois homens, violência etc.

Na produção em versos, a imagem pode ser observada, por exemplo, na última estrofe do poema “Morte do Leiteiro”, de Carlos Drummond de Andrade, na obra *A Rosa do Povo* (2000):

[...]
 Da garrafa estilhaçada.
 no ladrilho já sereno
 escorre uma coisa espessa
 que é leite, sangue... não sei
 Por entre objetos confusos,
 mal redimidos da noite,
 duas cores se procuram,
 suavemente se tocam,
 amorosamente se enlaçam,
 formando um terceiro tom
 a que chamamos aurora
 (DRUMMOND, 2000, p. 111).

Nesta estrofe do poema de Drummond, percebe-se um princípio descritivo – entre a garrafa quebrada e o amanhecer do dia – que evolui para uma construção de imagem interna das cores do leite (branco) e do sangue do leiteiro (vermelho), resultando na cor da aurora (rósea). É possível dizer que o final do poema drummondiano contém a mesma atmosfera imagética presente no diálogo entre Horácio, Bernardo e Marcelo em *Hamlet*, e no despertar de Menelau no seu palácio, na *Odisseia*: “Logo que a Aurora, de dedos de rosa, surgiu matutina” (HOMERO, 2011b, p. 92, Canto IV, versos 306).

Para Ezra Pound (1976), a Fanopeia pode ser traduzida quase que na totalidade e dificilmente pode ser estragada no processo de tradução. Salvo por disparates ou desvarios do tradutor. Essa ação só é possível porque é na espécie de poesia em questão que a imagem das palavras surge como fundamental para sua criação. A Fanopeia centraliza a imagem como principal elemento de apresentação poética. O vocábulo, ou o espaço virgem, a disposição das letras num plano, as imagens formadas pelas letras (que por sua vez são desenhos por si só), ideogramas, rabiscos, rubricas, caligrafias são aspectos imanentes e necessários para depreender o significado total da obra. É a “projeção de uma imagem na retina mental” (POUND, 2006a, p. 53).

2.2.2 Melopeia

A segunda espécie de poesia, Melopeia – ponto nevrálgico da teoria deste trabalho, é aquela em que as palavras estão repletas de algum atributo musical que conduz a poesia para uma cadeia de significados. O silêncio, o contraponto,

as rimas, o ritmo, o metro, a musicalidade e figuras de linguagem são elementos que sustentam essa forma de apresentação poética. A Melopeia é a espécie de poesia em que “as palavras são impregnadas de uma propriedade musical (som, ritmo) que orienta o seu significado (Homero, Arnaut Daniel e os provençais)” (CAMPOS, 2006b, p. 11). Ezra Pound (1976) afirma que se o poema for baseado na música, ele deve deleitar os ouvidos mais aguçados e experientes. Do mesmo modo, a musicalidade na produção poética deve proporcionar “que o neófito identifique assonância e aliteração, rima imediata e retardada, simples e polifônica, tal como se espera de um músico que conheça harmonia e contraponto, assim como todas as minúcias do seu ofício” (POUND, 1976, p. 12).

Um elemento importante da poesia melopeica é o ritmo. Para o poeta e teórico Décio Pignatari (2005), o ritmo é “um ícone que resulta da divisão e distribuição no tempo e no espaço [...] de elementos ou eventos verbivocovisuais (= verbais, vocais, visuais)” (PIGNATARI, 2005, p. 21). Ele está intimamente ligado ao ouvido em se tratando de poesia. Na poesia do ocidente, segundo o autor, o ritmo se apresenta dividido em quatro esquemas básicos: 1 binário ascendente — um acento fraco (breve) + um acento forte (longo), ou um *Iambo* —; 1 binário descendente — um acento forte (longo) + um acento fraco (breve), ou um *Troqueu* —; 1 ternário ascendente — dois acentos fracos + um acento forte, ou um *Anapesto* —; 1 ternário descendente — um acento forte + dois acentos fracos, ou um *Dáctilo* —. De acordo com Décio Pignatari (2005), o ritmo expresso entre som e silêncio está ligado tanto à poesia quanto à música:

o ritmo é uma sucessão ou agrupamento de acentos fracos e fortes, longos e breves. Esses acentos não são absolutos, mas relativos e relacionais — variam de um caso para outro. O ritmo tece uma teia de coesão. O ritmo pressupõe um jogo fundo/figura. No caso do som, o fundo é o silêncio. Contra-acento é a pausa. Trata-se de um silêncio ativo, não passivo e neutro. O silêncio é parte integrante da música e da poesia (PIGNATARI, 2005, p. 22).

No desenvolvimento dessa perspectiva, o ritmo poético se organiza de forma coerente e se caracteriza como ícone na medida em que interage com a informação contedística do verso e, sobretudo, com o significado das palavras. O autor afirma que os ritmos formam sistemas e que não podem ser inteiramente explicados porque são figuras, ícones cuja interferência provém da palavra e dos

seus significados e não apenas da métrica e do compasso. O ritmo é “pulsação de eventos ou elementos, sucessiva ou simultaneamente [...] elementos ou eventos sonoros: música, poesia” (PIGNATARI, 2005, p. 21).

Para Ezra Pound, “a poesia é a composição de palavras com a música. Ela deve ser lida como música e não como poesia”³⁶ (POUND citado por OAKES, 1964, p. 106, tradução nossa). Nesse aspecto, além de apresentar uma hibridez interartes, a musicalidade torna a *performance* e a recepção da poesia um tanto quanto essencial e universal, muito embora sua atração inteligível esteja associada a ouvintes que compreendam o idioma falado/cantado. Isso decorre da relação sonora que ultrapassa o limite da língua. Leitores/ouvintes de poemas melopaicos conseguem identificar o som na poesia, mesmo que haja uma extensão do sentido da obra e que a mesma requeira habilidades linguísticas acima do nível básico no idioma de origem. Isso se dá porque, no aspecto fonético, a organização sonora é identificada em primeira instância, mesmo que em línguas distintas – rimas, aliteraões, silêncios e outros aspectos são facilmente percebidos. Já no ponto de vista gráfico, a repetição de desenhos (letras), cesuras, acentos gráficos, palavras e outros sugerem, também, a repetição de som numa sílaba ou de vocábulo numa sentença.

Muitas vezes, ainda no aspecto gráfico, os sinais de pontuação indicam certo compasso de música. Theodor Adorno (2012) afirma que os sinais de pontuação se assemelham bastante à música. Para o alemão, “em nenhum de seus elementos a linguagem é tão semelhante à música quanto nos sinais de pontuação” (ADORNO, 2012, p. 142). Cada um dos sinais representa uma função musical em se tratando de aspecto gráfico. A vírgula, por exemplo, representa uma cadência interrompida. Refere-se, de forma alusiva, a uma respiração curta se for considerada a *performance* poética no ato da récita. O ponto, para o filósofo, corresponde a uma “cadência autêntica” (idem), enquanto os sinais de interrogação “são acentuações de frases musicais no contratempo” (idem). As reticências, para Adorno, “sugerem a infinitude de pensamento e associação, justamente o que falta aos escritores de segunda categoria, que se contentam em simular essa infinitude por meio do sinal gráfico” (ADORNO, 2012, 145). Para o autor, o poeta precisa estar sempre atento aos sinais de pontuação utilizados em

³⁶ “Poetry is a composition of words set to music. It must be read as music and not as poetry” (OAKES, 1964, p. 106).

sua obra, de modo que tais sinais possam representar um som específico. Uma cadência, um volume, uma duração. Daí que, no exato momento da criação, o poeta precisa imprimir sua musicalidade a partir da pontuação de modo a reverberar na recepção o efeito sonoro idealizado anteriormente. Sobre isso, Pound afirma que “Poetas que não estudam música estão deficientes”³⁷ (POUND, 1977, p. 06, tradução nossa).

Os sons que se repetem/repelem, a entoação, suas relações com a palavra cantada, a seleção das unidades de significação, dão o ritmo e a direção em prol do sentido para poesia com características sonoras. Ou seja, os aspectos sonoros da poesia são partes fundamentais para a sua significação. De modo que, sem a análise dos elementos vocovisuais do poema, seu sentido torna-se limitado e, por vezes, errático.

A Melopeia, de acordo com Pound (1976) pode ser dividida em três partes. A primeira parte dessa espécie de poesia é aquela “composta para ser cantada sobre uma melodia” (POUND, 1976, p. 41). Se a melodia pode ser considerada como uma sucessão de notas e pausas, de sons e silêncios organizados de forma coerente e lineares, a melopeia se configura, neste caso, através da produção escrita que acompanhará as unidades sonoras já estabelecidas. A melopeia aqui está diretamente ligada aos aspectos do canto na poesia — antiga, clássica, provençal etc. — e da canção do ponto de vista do texto. Embora a audição das características (texto-música-*performance*) seja o resultado final da canção, para Pound, o que caracteriza a primeira parte da melopeia é a musicalidade das palavras na obra criada para ser cantada. A seleção das palavras, neste caso, já está subordinada a uma sequência organizada de notas. O universo semântico tem relação direta com a melodia pré-estabelecida. Isso direciona a construção poética a um temário melopaico muito similar no que diz respeito à letra e ao som. A melodia termina por preferir e também preterir, com antecedência, os grupos de palavras que comporão a parte vocalizada da obra, ou seja, o que melhor se encaixa para determinada nota ou pausa a partir de sua linha melódica. Por isso mesmo, a tônica (e a átona), a divisão das sílabas, a duração, o volume, além do significado de cada palavra são fundamentais para “montar” a primeira parte da melopeia. A esse respeito, pode ser citada a explicação de Arnaldo Antunes

³⁷ “Poets who will not study music are defective” (POUND, 1977, p. 06).

(2006a) acerca da sua produção musical. Em entrevista para os músicos e críticos Arthur Nestrovski, Francisco Bosco e José Miguel Wisnik, Antunes (2006a) afirma que compor uma letra para ser cantada sobre uma melodia não é algo tão fácil assim. Porque ela:

Tem que caber exatamente e tem que soar com naturalidade. Isso implica sempre um corpo a corpo com a métrica, com o lugar onde caem as tônicas. E não dá pra forçar a barra. Acho que é um pouco parecido com o trabalho de tradução de um poema de uma língua para outra (ANTUNES, 2006a, p. 368).

Para o autor é necessário obedecer algo já pré-definido. E neste caso, a pré-definição está determinada pela melodia.

O segundo tipo da melopeia é aquela “composta para ser entoada ou cantada numa espécie de cântico” (POUND, 1976, 41). Esse aspecto da melopeia está ligada à entoação, à fala, à presença da voz. Necessariamente, não precisa estar relacionada com uma reprodução idêntica aos elementos do cântico, como ocorre com mais frequência na canção. O ato de entoar ou cantar um poema se configura como uma sequência de notas melódicas que evidenciará seu caráter musical. Com foco no que é dito e também na maneira como é dito um enunciado, a presença do corpo é muito importante neste segundo tipo da espécie melopeia. O corpo pode ser entendido como essencial para a apreciação e análise do poema, uma vez que os cânticos estão associados à reiteração das palavras e expressão ritmada do *performer*. Assim como ocorreu, por exemplo, com os cantos védicos, a relação melopaica paira no ato da repetição de sons da voz. Essa reiteração sonora condensa a palavra e seus significados em pequenas unidades fonéticas que, à medida que são pronunciadas de modo ininterrupto, promovem ao ouvinte a sensação de uma ritualização da poesia. Os hinos religiosos, ou as odes são exemplos dessa apuração do sentido a partir do som. Isso porque a primeira etapa de construção do poema atende a essa prerrogativa: seleção de palavras ou grupo de palavras com o objetivo de serem entoadas em intervalos de tempo organizados e contendo elementos sonoros similares (como a rima final, por exemplo) e que corroboram com os aspectos musicais. Mesmo que as palavras presentes no grupo sejam ininteligíveis ao idioma do ouvinte ou

mesmo que, em sendo inteligíveis, atropelem-se durante o cântico como cantos simultâneos, polifônicos.

Esta abordagem de Pound sugere uma entoação de forma livre, tal como ocorre na fala ou de forma fixa, tal como ocorre na canção. Porém, o termo “cântico” compreende uma vasta significação. Moisés (1999) apresenta abaixo algumas definições acerca do vocábulo:

Poema destinado ao canto. Confundindo-se com a ode, a canção, o hino, o salmo, o cântico resiste a uma conceituação precisa. Historicamente, principia por ser um canto religioso, em louvor a Deus. E embora conhecido de gregos e latinos, acabou por identificar-se com o rito cristão. Já no *Velho Testamento* podem-se localizar vários espécimes, às vezes designados de salmos, dos quais resulta o *Cântico dos cânticos*, série de poemas amorosos atribuídos ao rei Salomão. Na liturgia cristã, católica e protestante, denominam-se cânticos os cantos em língua vulgar. Com o tempo, e afora dos quadros eclesiásticos, o cântico veio adquirindo feições profanas que, porém, guardam lembranças do antigo caráter sagrado. E ‘hoje é um hino amoroso em que transparece um sentimento de adoração, de culto por um ente querido, levado á altura da divindade’, ou seja, ‘toda a espécie de canção em que transparece uma paixão vibrante’ (MOISÉS, 1999, p. 74, grifos do autor).

Percebe-se que, segundo aponta Moisés (1999), a definição do termo “cântico” varia de acordo com o momento histórico e com a crença e não está vinculada apenas ao canto religioso, muito embora sua gênese seja justamente o louvor a Deus. A polissemia do termo mantém intersecção apenas com um ponto específico, segundo Moisés (1999): o cântico é uma criação direcionada ao canto. Direta ou indiretamente os cânticos mantêm relação com versos e com a adoração a algo.

É possível observar o segundo tipo da melopeia em alguns exemplos da produção poética e em outros exemplos entre letra e som. Para além das súplicas encontradas em alguns cânticos religiosos (como a ladainha cristã³⁸, súplica do sufismo islâmico³⁹, ou reza budista⁴⁰ etc.) outras formas de rogo coletivo podem ser observadas na contemporaneidade, o que ratifica o caráter polissêmico do

³⁸ Um exemplo dessa ladainha pode ser ouvido no canal do *Youtube*: IMACULADA CONCEIÇÃO. **Bento XVI Ladainha de Nossa Senhora**. 2015. 1 post (4 min e 25 s). Postado em: 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=06hQD2D8f_A> Acesso em: Abril de 2016.

³⁹ Um exemplo dessa súplica pode ser ouvido no canal do *Youtube*: BABAK DARVISH. **Islamic Chanted Prayer (Sufi Supplication)**. 2012. 1 post (4min e 9 s). Postado em: 2012. Disponível em:< <https://www.youtube.com/watch?v=Zypbd4VgmCw>> Acesso em: Abril de 2016.

termo. Em se tratando da produção popular, os cânticos da Capoeira de Angola são exemplos de como a melopeia entoada ou cantada pode se organizar de maneira híbrida (eclesiástico e profano). Existem três formas básicas de cântico na Capoeira de Angola: a ladainha, o louvor e o corrido. Na obra *João Pequeno de Pastinha: uma vida de capoeira*, organizada pelo professor Luiz Augusto Normanha Lima da Universidade Estadual Paulista de Rio Claro, o mestre João Pequeno de Pastinha afirma que a ladainha é cantada sozinha e que existem “ladainhas antigas tradicionais que são feitas com acontecimentos da Capoeira ou acontecimentos reais, fatos que ocorreram, mas também a ladainha pode-se criar no momento, depende da pessoa ser bom trovador” (LIMA, 2000, p. 25). Nesse contexto, o historiador e etnólogo Waldeloir Rego, em sua obra *Capoeira de Angola: um ensaio sócio-etnográfico*, afirma que a ladainha — ou hino da capoeira — é “a louvação dos feitos ou qualidade de capoeiristas famosos ou um herói qualquer” (REGO, 1968, p. 48).

Eu tava em minha casa
Sem pensar, nem imaginar
Quando ouvi bater a porta
Salomão mandou chamar
Para ajudar a vencer
esta batalha liberal
Tendo o Rio de Janeiro
Pernambuco e Paraná
Que nós temos na Bahia
Que luta não há por lá
(LIMA, 2000, p. 25)

Segundo o mestre João Pequeno, essa ladainha era muito pronunciada pelo seu primeiro mestre de capoeira em Salvador e que “até o sotaque do meu canto é sempre o sotaque do canto dele” (LIMA, 2000, p. 25). Após a ladainha, segue o louvor como um cântico a(aos) deus(es), aos mestres, aos instrumentos e aos companheiros com quem o capoeirista vai jogar. Nesse momento que precede o jogo de Capoeira de Angola em si, as vozes estão representadas pelo “cantador” que entoa e pelo “coro” que canta reiterando a fala do cantador ou repete uma sentença até a mudança do cântico. O dispositivo fático das vozes do

⁴⁰ Um exemplo dessa reza pode ser ouvida e vista no canal do Youtube: SOURCE OF LIGHT MON. **Buddhist prayer chants**. 2011. 1 post (46 min e 8 s). Postado em: 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SxctWc_DBjg> Acesso em: Abril de 2016.

Nesta passagem da *Odisseia*, o canto “belíssimo” das sereias se transforma em cânticos melopaicos de segundo tipo a medida que oito versos não dão conta do período necessário para que Odisseu e seus companheiros atravessassem a remo a ilha das sereias. Está implícito que os oito versos foram entoados algumas vezes pelas sereias. Haja vista que, mesmo na alta velocidade, a nau não passou ligeiro o suficiente para não ser notada por elas. Confere ao leitor a sugestão de que as sereias entoaram os versos de modo a seduzir Odisseu através da repetição. E de tanto ouvir as vozes, o canto das sereias virou cântico para Odisseu. A resposta veio através do corpo guerreiro, que ao ouvir as vozes ficou fascinado e sedento para “consumir” o som.

O tom melífluo das vozes das sereias contrasta com a rapidez das remadas do barco do grego e com a sua inquietação. A cena apresenta cadência justamente por isso. O ritmo está dado por causa das vozes que se repetem e formam o plano de fundo de toda a passagem. É importante a volta à reflexão de Tatit (2012) a respeito do que é dito e de como é dito e sua relação direta com a fala e canto: “As inflexões caóticas das entoações, dependentes da sintaxe do texto, ganham periodicidade, sentido próprio e se perpetuam em movimento cíclico como um ritual” (TATIT, 2012, p. 15). A melopeia de segundo tipo pode ser vista como o cântico resultante da entoação ininterrupta das sereias e da resposta corporal de Odisseu a essa resignificação do que estava sendo dito. O som era tão sedutor quanto o que estava sendo dito.

A característica de transmissão do sentido através da voz, do canto, do cântico parece ser perpétua em se tratando de arte. Seja nos hinos religiosos (dos Vedas, da Bíblia, do Alcorão, etc.), nos poemas clássicos da Grécia homérica, ou nos poemas Provençais com os trovadores, os versos que se resignificam a partir de sucessivas repetições entoam melopeia como cânticos. Passam também a suscitar significados a partir do som das unidades fonéticas e não somente das palavras ou sentenças.

E o terceiro tipo de Melopeia é aquela “composta para ser declamada” (POUND, 1976, 41). Esse último tipo corresponde à característica mais tradicional do que se entende como poesia em ação. Os elementos de musicalidade que sustentam o ritmo poético fazem parte desse último tipo de Melopeia. As rimas; a

repetição de vogais, consoantes e sílabas; a paronomásia, o volume, etc., todos eles como elementos da cadência da fala no ato da recitação do poema.

A *performance* é um dos elementos fundamentais dessa nuance melopáica, haja vista que o ato declamatório envolve ênfases, intensidades e pausas na voz, acrescidos da expressão corporal. Juntos, eles fortalecem o sentido do poema. A poesia composta para ser declamada exige do poeta a seleção vocabular, mas, ao mesmo tempo, a adequação do produto artístico segundo as prerrogativas do tempo e do espaço de recitação. As escolhas do poeta não somente passam pelo ato estético, mas também pela sua relação ética. Se na poesia a palavra atende à polissemia como uma das partes constituintes do fazer poético, na poesia composta para declamação o elemento histórico e o ambiente de declamação são partes importantes para organização das palavras (quando escrita) ou na entoação (quando proferida).

Vale lembrar que poemas feitos para serem declamados, em sua maioria, são poemas que envolvem as palavras na sua composição. É na sêntese de tônicas presentes nos versos que o ritmo será delineado. Enquanto a poesia visual, muitas vezes, mantém reduzida a possibilidade de entoação, a poesia que utiliza unidades mínimas e máximas da palavra potencializam os sons e, com isso, as ferramentas para a melopeia. Por isso, é comum que poemas preparados para serem declamados sejam organizados de modo prévio ao próprio ato performático. E, numa adequação entre o período da sua confecção e o espaço da sua apresentação, pode haver modificações de qualquer elemento que compõe o poema. Menos do ritmo e da cadência do mesmo. Uma palavra aqui, uma tônica acolá, inversão de sentenças logo adiante. No entanto, será rara a quebra da musicalidade no poema.

Em certa medida, esse tipo de Melopeia poundiana pode ser observado em diversos poemas, já que esta é a forma mais comum que a poesia é veiculada. Por exemplo, no poema “nocaute” de Antunes (2015):

ileso em meu asilo
 de carne e pele
 passo
 do impasse que me impede
 ao impulso que me impele
 ao impacto

e peço
 ao tempo que apressa o passo
 do ímpeto ao inevitável
 que me livre
 de empate
 e me leve
 leve
 ao nocaute
 do casulo que me isola
 agora
 (ANTUNES, 2015, p. 15)

Percebe-se a musicalidade através dos fonemas /s/, /i/, /z/, dos quais nenhum declamador poderá fugir no momento da récita. De alguma forma, o poema apresenta uma “fórmula” preparada para a declamação. Que, diante da criatividade do poeta e das possibilidades de leitura, a fórmula poderá ser totalmente desfeita e dar lugar a outra maneira de leitura. No entanto, este poema apresenta uma maneira de entoação muito mais demarcada do que, por exemplo, o poema “Acordo”:

ACORDO

concordo discordo

acordo

(ANTUNES, 2006a, p. 129)

Há, neste, uma declamação potencializada pela quebra da sintaxe. Diferente de “nocaute”, as maneiras de falar “Acordo” estão mais para a surpresa do que para o lugar-comum. Que começa com a metafoia do título – com a vogal tônica “o” semifechado ou semiaberto – e descamba nas diversas possibilidades de leitura, ordem e repetição das palavras. No entanto, algo declamatório já está impresso no poema: a organização de tese (concordo), antítese (discordo) e síntese (acordo). Em qualquer que seja o ato melopaico na declamação, se afastar dessa construção prévia poderá inviabilizar o seu sentido.

Para além da poesia escrita de forma prévia à declamação existe a poesia de improviso. Mesmo que a produção oral seja de improviso, há também a presença de uma composição precedente à *performance* do aqui e agora. É certo que, mesmo que a *performance* do poema permita improvisos de unidades semânticas (palavras ou expressões), determinados pela exigência do momento exato da declamação, o formato e as regras de construção e metrificação já foram exaustivamente treinadas pelo poeta. De modo que, quando lhe é solicitado um poema de improviso, a organização das palavras se dá de acordo com a habilidade e rapidez que o mesmo tem em construir um verso sobre uma base (musical e linguística) já consolidada em sua mente. Para isso, não é necessário o conhecimento escrito do idioma, e sim o conhecimento sonoro e de sentido das palavras. Exemplo desse tipo de criação está presente no repente e no *rap*. Há uma certa correlação entre o repentista e o *MC (rapper, mestre de cerimônia)* com os trovadores e com os cantores da poesia clássica, na medida em que a rima interna/externa e a métrica são elementos de fixação da musicalidade da obra. A produção oral brasileira, em se tratando de poesia para declamação, tem nesses dois exemplos (repente e *rap*) uma trajetória que está amalgamada à canção. O improviso está atrelado ao exercício diário de versificação e também ao do exercício da memória e criatividade. Os duelos do rap presentes nas ruas representam um improviso de tema e combinação de palavras. No que diz respeito ao repente, um dos ícones é o poeta cearense Patativa do Assaré, pseudônimo de Antônio Gonçalves da Silva. Comentando a tese de doutorado de Claudio Henrique Sales de Andrade acerca da obra de Patativa do Assaré, Gonçalo Júnior (2009) afirma que Patativa ressignificou a maneira dualista da peleja poética como desafio dos cantadores. O poeta cearense, para os críticos, cria “vários poemas em que dá voz a dois pontos de vista distintos e em oposição, e põe essas vozes a debater tirando efeitos muito interessantes desses desafios de um só autor” (GONÇALO JÚNIOR, 2009). Patativa memorizava seus poemas para depois recitá-los em ocasiões variadas. Embora tenha tido contato restrito com a educação formal, Patativa teve acesso à poética oral como elemento de formação literária. Além disso, era constante sua leitura de algumas obras do cânone da literatura de língua portuguesa – de acordo com Gonçalo Júnior (2009), Camões, Castro Alves, Casemiro de Abreu, Olavo Bilac, Gregório de

Matos. Segundo Claudio Henrique Sales de Andrade, citado por Gonçalo Júnior, o interesse de Patativa por Gregório de Matos se deveu porque além da produção satírica encontrada na produção de ambos os poetas, “Gregório usava a mesma estrofe de dez versos, com a métrica e o esquema de rimas que são adotados até hoje nos desafios de cantadores e que também encontramos na obra de Patativa” (ANDRADE citador por GONÇALO JÚNIOR, 2009). Isso o ajudou a desenvolver a diversidade de métrica da produção de Patativa e da sua declamação. Curiosamente, a relação de Melopeia presente em muitos versos de Patativa se aproxima do canto melódico da patativa – ave presente em diversas regiões do Brasil. Até aí, mesmo que não houvesse a escrita prévia dos seus versos, havia uma preparação anterior à declamação. E a poesia de Patativa era declamada já no ato de criação.

Uma maneira de identificar, na modernidade, a musicalidade da poesia antiga feita para ser “cantada” é a leitura de seus versos utilizando o canto. Ezra Pound sugeriu que as universidades contratassem cantores profissionais, que entendessem o significado das palavras, para recitarem os poemas. Acerca da primeira Melopeia, composta para ser cantada, Pound completa de maneira ácida: “Meia dúzia de horas dedicadas a ouvir uma boa execução dos versos dariam ao estudante, dessa espécie de *melopéia*, conhecimento melhor do que um ano de estudo de Filologia” (POUND, 1976, p. 55, grifo do autor).

A Melopeia pode ser apreciada por qualquer pessoa, independente da nacionalidade, contanto que haja sensibilidade de apreciação. Pound afirma que existem formas diferentes de reunir as palavras para cada uma dessas partes da Melopeia, pois seus objetivos são distintos. A Melopeia representa o ponto adjacente entre duas linguagens: literatura e música. “E a música talvez seja a ponte entre a consciência e o universo sensível não-pensante, ou mesmo não sensível” (POUND, 1976, p. 39).

2.2.3 Logopeia

A espécie Logopeia “é a última a aparecer e talvez seja a mais complicada, aquela em que menos se pode confiar” (POUND, 1976, p. 38). Nessa espécie, a poesia envolve o substrato da palavra nos seus mais variados conceitos. Tanto no

que diz respeito ao seu significado direto e dicionarizado quanto nos seus hábitos de uso, no seu contexto e nos seus jogos de ironia. É “a dança do intelecto entre palavras” (POUND, 1976, p. 37). Na Logopeia, as palavras remetem literalmente ao tom arbitrário do signo verbal, bem como estão sujeitas à convenção de uso local. Daí que, ao fazer a leitura de poemas logopaicos, faz-se necessária a compreensão do contexto específico.

Segundo Pound (1976), a Logopeia não pode ser traduzida diretamente. As particularidades dos signos, envolvidos na criação poética, fazem dela [a criação] uma produção local. É somente através da paráfrase que as traduções se configuram. Pound (1976) reafirma que apenas por equivalência de significados, pode-se alcançar derivados entre palavras de línguas distintas, já que na Logopeia as expressões podem ter mais de um significado real.

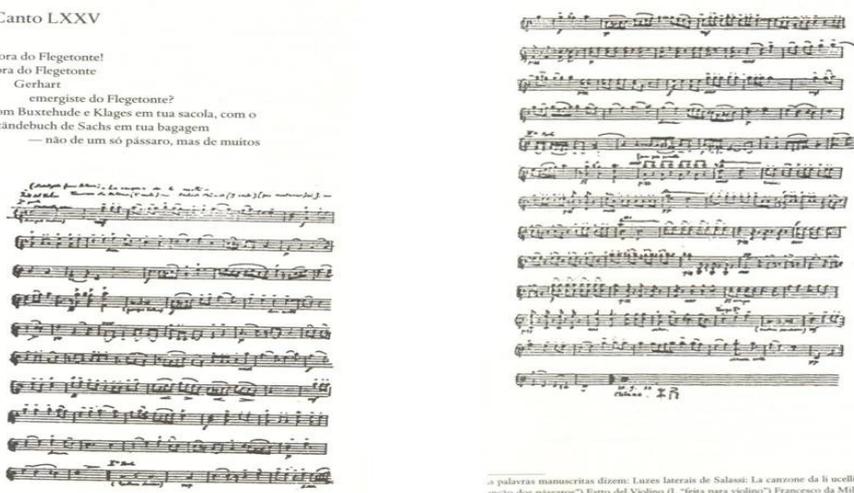
2.2.4 Consonâncias das espécies

Vê-se, a seguir, um exemplo da materialização poética da teoria de Pound acerca das espécies de poesia em um dos seus poemas. É certo que, assim como a maioria dos críticos e dos teóricos literários, sobretudo os de textos em versos, Pound sintetizou “máximas” que são aplicadas a uma fração de poemas, mas a outros elas não soam tão efetivas. Isso porque a idiosincrasia de algumas análises poudianas eram construídas e alimentadas em torno das suas próprias produções ou do seu paideuma. No cerne de sua devoção à palavra e à criação poética de qualidade, o crítico envolvia-se num trabalho científico como se estivesse fazendo arte. E na arte como se estivesse fazendo ciência. Contudo, no poema a seguir – o “Canto LXXV”, já citado no capítulo anterior – percebe-se a sua teoria acerca das espécies da poesia “tomando corpo”. Ganhando vida. Pegando forma.

“Canto LXXV”

Canto LXXV

Fora do Flegetonte!
fora do Flegetonte
Gerhart
emergiste do Flegetonte?
com Buxtehude e Klages em tua sacola, com o
Ständebuch de Sachs em tua bagagem
— não de um só pássaro, mas de muitos



474 [EZRA POUND]

as palavras manuscritas dizem: Luzes laterais de Salassi: La canzone da li uccelli (l. "a união dos pássaros") Fatto del Violino (l. "feita para violino") Francesco da Milina (5^{to} ato) [F. da Milina] l. "Francesco de Milano (15^o século)" [cf. 8 abaxio] Gerhart Münch anno g) [cf. 2 abaxio] [per metamorfosi] (l. "por metamorfosis")

OS CANTOS] 475

Fonte: (POUND, 2006b, p. 474-475)

O poema “LXXV” d’*Os Cantos*, a priori, é perceptível por sua apresentação visual. De imediato, como muitos poemas de Pound, o que sobressai à primeira vista é o diálogo visual em que o sentido da mensagem é transmitido ao leitor. A esse tipo de leitura, com base nas próprias observações do autor acerca das espécies de poesia, pode-se classificar a obra acima como uma construção fanopaica em primeira instância. O leitor, mesmo que não compreenda o código linguístico, em qualquer que seja a língua, ou que não compreenda a linguagem musical ali posta, aferirá, sem muitos problemas, que há uma imagem além de palavras, bem como, observará que o poema tem relações diretas com a música.

Num contato mais próximo com o poema, a primeira parte, dotada de palavras, está disposta de modo não-linear desobedecendo ao metro, à rima e ao pé do poema. Com isso, a imagem das palavras suscita um diálogo, mesmo que não se possa aferir o significado real de todas as palavras. Podem ser observados os sinais gráficos de exclamação, interrogação e um travessão. Sinais de pontuação comumente encontrados em diálogos.

LXXV

Out of Phlegethon!

out of Phlegethon,
 Gerhart
 art thou come forth out of Phlegethon?
 With Buxtehude and Klages in your satchel, with the
 Ständebuch of Sachs in yr/luggage
 – not of one bird but of many
 (POUND apud BUCKNELL, 2001, p. 113, Canto LXXV, versos 1-7).

CANTO LXXV

Fora do Flegetonte!
 fora do Flegetonte
 Gerhart
 emergiste do Flegetonte?
 com Buxtehude e Klages em tua sacola, com o
 Ständebuch de Sachs em tua bagagem
 – Não de um só pássaro, mas de muitos
 (POUND, 2006b, p.474-475, Canto LXXV, versos 1-7).

Uma das primeiras empreitadas para tentar desvendar parte do enigma desse poema é procurar a referencialidade dos itens presentes no mesmo e que podem ter seus significados buscados historicamente, para chegar ao seu “conteúdo de verdade”. Como um jogo de *Sudoku* ou de quebra-cabeça nos quais o jogador sabe que as peças estão ali, bastando, então, uma atenção maior para organizá-la de maneira convincente. O primeiro item a ser observado é o vocábulo “Phlegethon” (Verso 1). Esta palavra está diretamente relacionada a uma incursão logopaica de Pound. É uma referência direta ao rio flamante do Hades. Além dessa associação direta à mitologia grega, Pound relê de maneira indireta o “Canto XII” do “Inferno” de Dante versos 46 e 48.

A seguir, o vocábulo “Gerhart” (verso 3) faz referência direta a Gerhart Münch, um pianista alemão que dividiu com Olga Rudge a responsabilidade de adaptar no piano e no violino uma obra do século XVI intitulada *Le chant des oiseaux* (*O canto dos pássaros*) de Clement Janequin. Janequin compôs sua obra em 1539 e deu primazia à polifonia dos cantores de maneira que os mesmos, no momento da *performance*, sugerissem o canto dos pássaros. A este respeito, Pound, na sua obra “ABC da Literatura” afirma que:

Clement Janequin escreveu um coro com sons para os cantores das diferentes partes do coro. Esses sons não teriam qualquer valor literário ou poético sem a música, mas quando Francesco da Milano os adaptou para o alaúde os pássaros ainda estavam na música. E quando Münch os transcreveu para instrumentos modernos os pássaros ainda estavam lá. Eles ainda ESTÃO lá na parte de violino. Eis porque o monumento sobrevive ao bronze (POUND, 2006a, p. 54-55 grifos do autor).

Outros vocábulos presentes no poema são “Buxtehude” e “Klages” (Verso 5) em referência respectiva, segundo afirma Oakes (1964), ao músico e compositor alemão Dieterich Buxtehude (1637-1707) que ficou conhecido em publicações no início do século XX por ter iniciado os concertos dentro de igrejas – chamados de *Abendmusiken* – e ao compositor, pianista e violonista Charles Klage (1850).

A referência a “Ständebuch of Sachs” (verso 6), ainda com a contribuição de Oakes (1964), está fundamentada na árvore genealógica da família de Hans Sachs. Para Oakes (1964), Hans Sachs era um *Meistersinger* ou uma espécie de trovador, bardo, cantor de poema no alemão medieval. Para o autor, *Meistersinger* ou *Meistersänger* pode se referir tanto a um grupo quanto a ópera de Wagner intitulada “Os Mestres Cantores [de Nuremberg]”⁴¹ (OAKES, 1964, p. 105, destaque do autor, tradução nossa).

A última sentença dessa estrofe “– not one bird but a lot of birds” (verso 7) é uma paráfrase da frase que Münch pronunciou antes de executar *Le chant des oiseaux* (*O canto dos pássaros*) de Clement Janequin em Rapallo, na Itália, em 1933. A partir dessa sentença, o poema apresenta a fotografia de uma cópia da partitura que a violinista Olga Rudge fez para a execução da obra. Percebem-se algumas anotações ao longo da partitura que indicam ritmo, alturas e melodia.

⁴¹ “*Die Meistersinger* [von Nürnberg]” (OAKES, 1964, p. 105, destaque do autor, tradução nossa).

“Canto LXXV” (fragmento)

a slur for violin
 a slur for wood
 both words on one note

Out of Phle - ge - than! — out of Phle - ge - than Gen.
 hert out thou canst forth out of Phle - ge - than? with Bre - te - bu - de and Klages in your
 sa - tsel, with the Stamm - buch of Sachs iyn/ lug - gye.

Fonte: (OAKES, 1964, p. 106)

Associa-se o poema, de modo instantâneo, a uma música visto que as linhas, organizadas em cinco ao longo do mesmo, localizadas na segunda parte do poema, remetem a uma partitura musical. Logo, a informação visual independente do idioma do leitor para o seu entendimento, em se tratando de atmosfera da obra. Não é necessário muito esforço do leitor, independente da nacionalidade, para compreender a relação da obra com a música. Outro dado acerca de música está disposto nos primeiros versos. Aparentemente os versos de 1 ao 7, com exceção do canto dos “pássaros”, não apresentam relação direta com a música. No entanto, somado às informações referenciais de nomes e lugares já apresentados, a quantidade de versos (sete) alude à quantidade de notas musicais, também sete: Dó-Ré-Mi-Fá-Sol-Lá-Si.

De modo amalgamado aos indícios de Fanopeia, o poema apresenta um sinal irrefutável de musicalidade, de Melopeia. Não fosse pela relação musical presente na partitura, os últimos versos da primeira parte do poema e a elucidação das palavras manuscritas que abrem a partitura comprovam o que o crítico chamou de “uma força que tende com frequência a embalar, ou distrair o leitor do sentido exato da linguagem” (POUND, 1976, p. 33).

Respectivamente, a partitura, embora seja percebida e organizada pela Fanopeia, já que envolve a imagem e dá ao leitor uma autonomia no esclarecimento da mensagem, pode ser relacionada à musicalidade já que envolve atributos musicais tais como as mínimas, semínimas e colcheias (sinais gráficos da linguagem musical). Ainda nesse sentido, os últimos versos da primeira parte do poema soam como um prelúdio a uma expressão sonora de um bando, quando diz: “- Não de um só pássaro, mas de muitos” (POUND, 2006b, p. 474). Logo em seguida, as palavras manuscritas que antecedem os sinais gráficos dizem:

Luzes laterais de Salassi: La canzone da li ucelli (I, “a canção dos pássaros”) Fatto Del Violino (I, “feita para violino”) Francesco da Milina (5 cento) [F. da Milano] I, “Francesco de Milano (15º século)” [cf. 8 abaixo] Gerhart Münch (canto g) [cf. 2 abaixo] [per metamorfosi] (I, “por metamorphosis”) (POUND, 2006b, p. 475).

O que essas informações-enigmas revelam, após uma corrida em prol do seu conteúdo de verdade, é que Olga Rudge, ao inserir este manuscrito na partitura, quis apresentar a canção e suas versões anteriores já adaptadas. Primeiro pelo título do poema, traduzido para o italiano (inglês/português) da obra de Janequin do século XVI “Canção dos Pássaros”. Depois, para indicar a adaptação para seu instrumento “feito para violino”. Em seguida, ela revela a primeira releitura da obra de Janequin realizada por “Francesco da Milano” para alaúde e a cooperação de “Gerhart Münch” na adaptação moderna da obra. Por fim, Rudge indicou a “metamorphosis” pela qual o poema tem passado ao longo dos séculos.

É bem verdade que algumas informações permanecem ainda em enigma. Informações que ficam sedentas por resolução e pela busca do conteúdo de verdade. Um exemplo disso é a escrita de Rudge referindo-se a Francesco da Milano como “(15º século)” já que o músico italiano nasceu no antepenúltimo ano do referido século. No entanto, outros signos podem ser percebidos à medida que o contexto histórico da produção do poema é revelado. Por exemplo, a citação do “Flegetonte”, nos primeiros versos, e até a seleção do tema do canto podem estar relacionados ao período em que Pound permaneceu preso na Itália, dias antes de ser extraditado para os Estados Unidos em 1945, após o fim da Segunda Guerra

Mundial. Acredita-se que o poeta criou o “Canto LXXV” quando, preso numa “gaiola de ferro” (CAMPOS, 1985, p. 38), viu alguns pássaros nos fios elétricos do lado de fora da prisão (metáfora do rio flamante Flegetonte/do inferno de Dante). Esta imagem o remeteu diretamente a notas musicais e, possivelmente tenha incentivado o poeta a recorrer ao recital de Olga Rudge e Gerhart Münch.

Essas palavras e expressões envolvem o leitor no ambiente musical de tal modo que mesmo aquele que não saiba tocar qualquer instrumento, que não tenha qualquer habilidade musical, possa apreciar e, principalmente, imaginar como é o canto dos pássaros eternizado na partitura. No entanto, o poema é uma recorrente busca pelo “intelecto das ideias” – Logopeia –. Sem algumas informações básicas de referencialidade, o entendimento e o sentido *strictu* do poema torna-se trincado e quase impossível de aferir. Há a evidência nos significados, embora, muitas vezes idiossincráticos, do Canto. Daí a concepção fanopaica do mesmo.

3 SOM ESCRITO/VERSO CANTADO

Como visto na apresentação dos aspectos históricos e estéticos do som, da voz e da *performance* como elementos centrais de investigação do sentido poético e partindo do pressuposto de que a poesia tem origem na musicalidade, é importante deixar em evidência a tentativa de ilustrar uma leitura das obras de Antunes a partir das sugestões sonoras presentes nos seus próprios trabalhos e sob a mirada melopaica de Ezra Pound. Ou seja, o que o poeta deixou como pista nas obras em análise e que podem auxiliar o leitor na busca do sentido dos poemas. Esta proposta sugere a inversão da leitura dos poemas, tal como pode ocorrer, por exemplo, em visitas a obras expostas em museus. Tanto na poesia, quanto nos espaços culturais, os leitores das obras miram profusamente a legenda de uma tela ou de uma escultura em vez de observar a obra nas suas partes constituintes (volume, cor, intempéries, expressão, sugestão, material, técnica, etc.). É muito comum “apreciar” uma tela após desvendar o seu título, ou o seu período de criação, ou a técnica utilizada, ou, até mesmo, quem a criou. Por outro lado, o caminho inverso, o de apreciar as informações estéticas da obra antes das suas descrições técnicas não é tão comum. Descobrir os elementos constituintes da obra é algo sedutor, em se tratando do jogo de descoberta, porém, enveredar pelo esclarecimento e deleite ou tentar desvendar o período de produção da obra a partir dos traços, relevos e pinceladas fica em segundo plano.

Assim ocorre com o poema. A análise dos elementos visuais e sonoros é comumente deixada para o segundo plano. Essa ordem só é invertida quando há traços formais fixos como, por exemplo, o soneto, os versos com metrificações demarcadas etc.. Isto é, quando as letras, as palavras e sua organização na folha ou em qualquer suporte, são usadas de maneira aleatória causando um estranhamento. Mesmo que a disposição das palavras pareça ser aleatório (como no Dadaísmo), elas fazem parte de uma seleção prévia (de material, de suporte etc.) do autor, portanto, são passíveis de ser analisadas. Em extensão, mesmo que haja uma construção idiossincrática do poema, mesmo que o autor escolha elementos particulares na obra a partir de suas experiências mais íntimas, ainda

aí, ele [o poema] manterá um enigma que diz respeito à época, à técnica e ao ato criativo de reordenar os elementos básicos.

Os poemas de Antunes oferecem canais diversos de absorção e inteligibilidade sensível ao leitor. No lugar de observar o sentido da obra de modo primário e único através do significado das palavras, a proposta é, além de analisar este aspecto, buscar nos elementos melopaicos as peças de encaixe do seu enigma.

É possível perceber que o trabalho sonoro na poesia de Antunes dá prosseguimento a algo que existe há muito tempo. O canto poético faz parte de uma lírica que perdura desde os hinos védicos até as repetições cibernéticas do século XXI. Mesmo falando em nome de um “eu” ressignificado no pensamento e na produção do “nós” do final do século XX e início do século XXI, Antunes produz uma obra poética que valoriza a linguagem e suas possibilidades formais como caminho para alcançar o núcleo duro do sentido da obra.

Silviano Santiago, no texto digital intitulado “Jogos de simultaneidades”, afirma que Arnaldo Antunes é um “discípulo confesso dos concretos” (SANTIAGO, 2015), se referindo aos poetas do movimento concretista brasileiro: Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. Nesse contexto, assim como o trio paulista, Antunes também toma a palavra como algo manipulável. Não somente o discurso está em jogo, mas a maneira de proferir são elementos fundamentais desse tipo de poética.

A teoria da Poesia Concreta, fundada no Brasil em meados da década de 1950 pelo trio Noigandres⁴² supracitado, estava baseada na quadrícula: mínima discursividade + geometrização + impessoalidade + produção visual para expressar as possibilidades da palavra-coisa. A esse propósito, Augusto de Campos (1975), em seu artigo intitulado “Poesia concreta”, afirma:

Em sincronização com a terminologia adotada pelas artes visuais e, até certo ponto, pela música de vanguarda (concretismo, música concreta), diria eu que há uma poesia *concreta*. Concreta no sentido em que, postas de lado as pretensões figurativas da expressão (o que não quer dizer: posto à margem o significado),

⁴² Termo que dá o título a um dos poemas do poeta provençal Arnaut Daniel, tão estudado por Ezra Pound e pelos poetas concretos, de modo que no início dos anos 1950, como afirma Campos (2009), o trio paulista passa a publicar poemas na revista-livro intitulada NOIGANDRES e passaram também a ser reconhecidos por esse nome.

as palavras nessa poesia atuam como objetos autônomos. Se, no entender de Sartre, a poesia se distingue da prosa pelo fato de que para esta as palavras são signos enquanto para aquela são coisas, aqui essa distinção de ordem genérica se transporta a um estágio mais agudo e literal, eis que os *poemas concretos* caracterizar-se-iam por uma estruturação ótico-sonora irreversível e funcional, e, por assim dizer, geradora de idéia, criando uma entidade todo-dinâmica, ‘verbivocovisual’ – é o termo de Joyce – de palavras dúcteis, moldáveis, amalgamáveis, à disposição do poema. (CAMPOS, Augusto de, 1975, p. 34, grifos do autor).

A abreviação da distância entre a palavra e a coisa representada por ela foi um ponto almejado pelos poetas concretos. A busca do que eles chamavam de “mundo dos objetos” (CAMPOS, Haroldo de, In: CAMPOS *et al*, 1975, p. 71) foi o impulso para equalizar os elementos visuais, óticos e significantes do poema. Na Poesia Concreta, o equilíbrio entre os três estímulos da palavra – verbo, voz e visualidade – resulta na possibilidade de dizer algo com a própria linguagem. Ou seja, é um “conteúdo-estrutura” (CAMPOS, Haroldo de, In: CAMPOS *et al*, 1975, p. 71). A palavra retoma a característica de coisa e não, apenas, de representação de algo. Ela é a própria realidade da coisa. Nas palavras de Haroldo de Campos (1975), o poema concreto “não está ligado à comunicação de conteúdos e usa a palavra (som, forma visual, cargas de conteúdo) como material de composição e não como veículo de interpretação do mundo objetivo, sua estrutura é seu verdadeiro conteúdo” (CAMPOS, Haroldo de In: CAMPOS *et al*, 1975, p. 73).

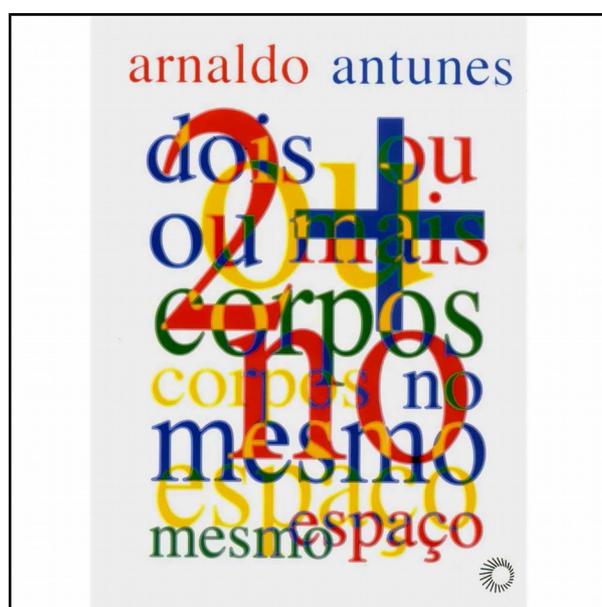
E nesse ínterim, diz:

Rastros de conteúdo existem realmente, e de maneira inegável, numa arte como a poesia, cujo instrumento – a palavra – diferentemente da cor ou do som, não pode ser tratado como um elemento totalmente neutro, antes carrega um lastro imediato de significado. A função da poesia concreta não é – como se poderia imaginar – desprover a palavra de sua carga de conteúdo: mas sim utilizar essa carga como material de trabalho e em pé de igualdade com os demais materiais a seu dispor (CAMPOS, Haroldo de, In: CAMPOS *et al*, 1975, p. 73-74).

A poesia de Antunes é fruto da atualização de algumas das prerrogativas da Poesia Concreta dos irmãos Campos e de Pignatari, somadas a uma subjetividade cara ao período entre séculos e aos lapsos de discursividade nas

unidades do poema quando recitado. Os elementos mínimos, os fonemas, na récita de Antunes são evidenciados e, em muitos casos, germinam múltiplos sentidos. A reitera o de sons, sílabas ou palavras direcionam a aten o do leitor-ouvinte ao tema do poema. Importante ressaltar que as poesias de Antunes são, em geral, híbridas do ponto de vista de apresenta o. A emissão da mensagem do poema   plural, assim como as possibilidades de recep o.

Um exemplo dessa incursão polivalente de Antunes está presente na obra *2 ou + corpos no mesmo espaço*.



Fonte: (ANTUNES, 2009, foto da capa).

Esta que representa a sexta (6^a) compila o de poemas em livro do autor   marcada por simultaneidade de palavras e, sobretudo, de vozes. Como afirma Silvano Santiago (2015) acerca da simultaneidade da obra do ponto de vista sonoro:

Antunes entrega-a a si mesmo, leitor profissional e músico, a fim de nos transportar para a babel dos jogos de simultaneidade (dois ou mais corpos no mesmo espaço). Trabalhados ou sugeridos nos textos do livro, esses jogos são conseguidos, em última instância, com voz educada e aparatos ultramodernos de grava o e reprodu o. Em termos clássicos, o poema   uma partitura, o poeta, seu melhor intérprete. A partitura   insuficiente

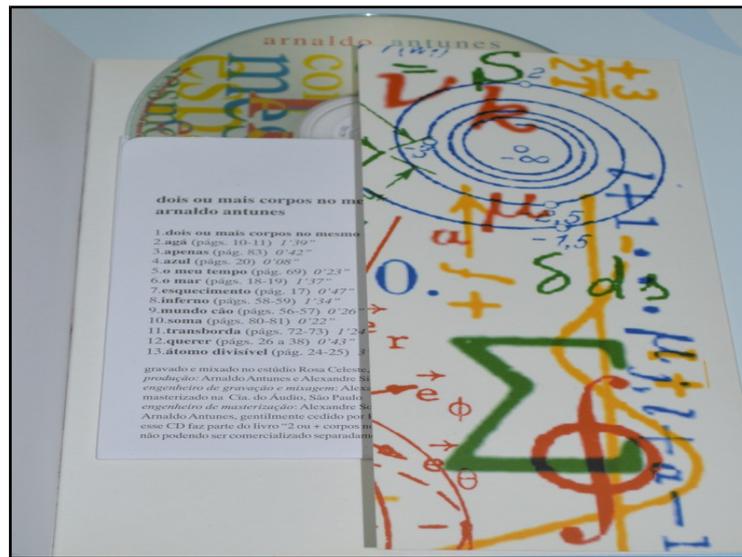
para o leitor comum. A sua interpretação pelo autor lhe é excessiva (SANTIAGO, 2015).

O livro de Antunes também oferece ao leitor a chance de desvendar as possibilidades de leitura das simultaneidades. Composto por cinquenta e quatro (54) poemas, dos quais treze (13) foram vocalizados em récitas melopáicas gravadas em CD, *2 ou + corpos no mesmo espaço* dispõe o arsenal poético e multifacetado de Antunes em versos verbivocovisuais. A organização do objeto-livro também recebe tratamento do autor, visto que a capa e o projeto gráfico são assinados pelo mesmo. Ou seja, já na confecção da obra, o significado da palavra poética é entendido como um complexo de três frentes. Forma e conteúdo mostram ser a mesma coisa. A capa com título pode ser lida de duas maneiras e de forma concomitante (*2 ou + corpos no mesmo espaço* ou *dois ou mais corpos no mesmo espaço*). Essa simultaneidade na obra de Antunes é uma provocação ao princípio físico da impenetrabilidade da matéria, segundo o qual duas matérias não podem ocupar, ao mesmo tempo, o mesmo lugar no espaço. A obra em questão é quase toda composta por essas simultaneidades. A parte gráfica do título é um prelúdio do que o leitor encontrará no corpo da obra. Palavras sobrepostas, escritas umas sobre as outras, de modo a se aproximarem da poesia labiríntica praticada em outros momentos literários, como, por exemplo, no século XVIII como foi citado no primeiro capítulo deste trabalho. Como exemplo, nos poemas: “ávida”, “mundo cão”, “espelho”, “apenas”, “agouro” etc. é possível observar que a inscrição de duas ou mais palavras num mesmo espaço causa estranheza ao leitor. Uma perspectiva de leitura dessas coexistências de palavras é percebê-las como correspondências gráficas do som da fala. Não da fala cotidiana, mas da fala poética.

No que diz respeito à parte sonora, além dos exemplos citados, é possível perceber a simultaneidade de sons ao longo de todos os poemas recitados no CD. Embora o autor não subverta o princípio da impenetrabilidade da matéria – posto que o som não é matéria e, portanto, possa ter suas ondas propagadas de maneira concomitante –, ele faz vibrar o corpo (ouvido) do receptor a partir do estímulo polifônico da récita. As vozes são do mesmo autor, são de timbres diferentes e foram produzidas com auxílio de materiais eletroacústicos. É uma espécie de adaptação daqueles mesmos materiais utilizados na poesia

eletroacústica e na música concreta da segunda metade do século XX e que compuseram o passo seguinte da Poesia Sonora como arte posterior às vanguardas da Europa. Nas palavras de Santiago (2015): “Na complementar, correta e nada surrealista leitura-guia que Arnaldo faz no CD vê-se nitidamente um traço de proposta multimidiática para a poesia, mas ainda e sobretudo constata-se um traço típico da vanguarda construtivista do século 20” (SANTIAGO, 2015).

Terceira capa e orelha + CD



Fonte: Arquivo Pessoal

Sumário

sumário	
10-11.....água
12.....foco
13.....solto
14.....meu nome
15.....sol
16.....sem com
17.....esquecimento
18-19.....o mar
20.....azul
21.....luna
22.....da sua memória
23.....o buraco do espelho
24-25.....átomo divisível
26 a 38.....querer
39.....dívida
40-41.....terra
42.....o amor
43.....os sapatos
44-45.....rio
46.....nós
47.....the and
48.....taovez
49.....mãos
50.....reflexo
51.....janela cama

Fonte: Arquivo Pessoal

Uma das características preponderantes nas cento e trinta e três (133) páginas da obra é o carimbo de Antunes no tempo presente, na contemporaneidade singular-plural da sociedade brasileira. A apresentação da linguagem (imagem e som), o tom ensimesmado de alguns poemas e o uso de ferramentas tecnológicas, o colocam, indubitavelmente, no período histórico em que está inserido. Ele acaba sendo um representante da “oralidade mediatizada” da qual citou Zumthor (2010). Mister verificar nos poemas que seguem.

3.1 O *MEU TEMPO* – Tempo de entoar

Mais próximo do que pode ser conhecido como uma formatação poética comum – versos marcados, estrofes organizadas, respeito às margens da página –, o poema “O meu tempo” é o trigésimo nono da obra *2 ou + corpos no mesmo espaço*.

O meu tempo não é o seu tempo.
O meu tempo é só meu.

O seu tempo é seu e de qualquer pessoa,
até eu.

O seu tempo é o tempo que voa.
O meu tempo só vai onde eu vou.

O seu tempo está fora, regendo.
O meu dentro, sem lua e sem sol.

O seu tempo comanda os eventos.
O seu tempo é o tempo, o meu sou.

O seu tempo é só um para todos,
O meu tempo é mais um entre muitos.

O seu tempo se mede em minutos,
O meu muda e se perde entre os outros.

O meu tempo faz parte de mim,
não do que eu sigo.

O meu tempo acabará comigo
no meu fim.

(ANTUNES, 2009, p. 69)

Suas características no campo da versificação estão mais próximas do que distantes da poesia dita tradicional, pelo menos se for considerada toda a produção poética do autor. No texto em questão, as dezoito (18) linhas são divididas em nove (9) dísticos, numa configuração de versos heterométricos, haja vista a marca da regularidade e da predominância dos versos eneassílabos, com nove (9) sílabas poéticas, embora coexistam no mesmo poema versos com duas, três, quatro, seis e dez sílabas métricas. Desse modo, a liberdade métrica não é comprometida, já que o poeta aproxima a escrita à fala, numa teia sonora medida e desmedida, sem compromisso com a forma, ainda que ela seja observada.

O caminho de análise mostra que a seleção das palavras no poema se deu muito mais pela possibilidade de diálogo entre o(s) interlocutor(es) envolvidos no poema do que pela neutralização das palavras em prol do respeito à métrica. A oralidade “primária” é transportada para a oralidade “secundária” como se fosse uma maneira de materializar a memória do autor e torná-la um arquivo histórico. Por isso, a métrica da fala na escrita se insere no campo instável entre um e outro. Essa realidade é vista na recorrência dos versos de nove sílabas, mas com a presença de algumas variantes. Nem tão livre e não tão “preso” à métrica, mas indefinido, como uma obra dos fins de século, dos inícios de técnica, da instabilidade econômica e política do país, e de um autor decidido pelas possibilidades.

Antunes (2009) toma a reiteração da sequência das palavras, ao longo dos versos, como forma de dar unicidade ao tema do poema: o tempo. A presença do paralelismo (artigo + pronome + nome + verbo + complemento) nos versos ímpares do poema acentua a subjetividade do tempo que é dividida entre o eu-lírico, o interlocutor e, também, o leitor. A exceção ocorre no verso 1 “O meu tempo não é...”, que contém uma negativa, e o verso 13 “O seu tempo se mede em minutos,” que tem a partícula “se” expressa de maneira ambígua, antes do verbo “mede”. Ora o “se” pode compor o verbo pronominal “se mede” e suscitar a medição do tempo por alguém ou alguma coisa, ora pode assumir a função de pronome reflexivo em que o “tempo” pratica e recebe a ação de medir a si mesmo.

O paralelismo é um dos elementos que dá ritmo ao poema. A reiteração, potencializada pela anáfora e metonímia, funciona como o “tic” tônico do relógio,

no primeiro verso de cada estrofe. Conquanto o segundo verso representa o “tac” átono que dá o contrapeso da demarcação do tempo. Esses intervalos regulares entre o “tic” e o “tac”, somados ao silêncio (pausa) entre os dísticos representam o compasso do poema, cujo metrônomo está representado pelos próprios versos.

Do ponto de vista macro, cada estância representa um compasso com pausa padronizada após dois pulsos — verso ímpar (forte) e verso par (fraco). Do ponto de vista micro, os versos são formados por intervalos tônicos que variam de linha para linha. Enquanto boa parte dos versos pulsa mais forte a cada três sílabas fonéticas, ou seja, nas 3º, 6º e 9º sílabas, como é o caso, por exemplo, dos eneassílabos tônicos – versos ímpares – “O/ seu/ **tem**/po es/tá/ **fo**/ra/, re/**gen**/do” (verso 7), “O/ seu/ **tem**/po/ co/**man**/da os/ e/**ven**/tos” (verso 9), “O/ meu/ **tem**/po /faz/ **par**/te/ de /**mim**” (verso 15). Os anapestos criados por Antunes dão a ideia de movimento ao poema, como se fosse um ponteiro do relógio, que sempre tilinta ao chegar nos 1/4 de hora: 3, 6, 9. A marca 12 dessa analogia do relógio está representada pelo silêncio do verso até a chegada da próxima linha, onde tudo será repetido. É representada, também, pelo sinal de pontuação presente no final do verso. Lembrando a observação de Adorno (2012), os sinais de pontuação são muito íntimos à música. E, neste caso, como sinais de pontuação, o ponto e a vírgula ao final de cada verso dão cadência ao poema. Eles conquistam seu “*status* fisiognomônico, sua expressão própria, que certamente é inseparável da função sintática, mas não se esgota nela” (ADORNO, 2012, p.141).

Essa estrutura selecionada pelo autor — tônica a cada três sílabas fonéticas (∪∪–) — não é tão comum na literatura do Brasil. Porém, em certa medida, a tal estrutura encontra eco em alguns versos do hino à Bandeira Nacional “Salve **lindo** pendão da **esperança!**” (BRASIL, 2011), do hino de Pernambuco “Desse **povo** coberto de **glória**” (PERNAMBUCO, 2011), do hino ao Senhor do Bonfim “Aos teus **pés** que nos **deste** o **direito**” (WANDERLEY, SALLES, 1968). Tem, ainda, sua proximidade com os “Martelos Agalopados” da Literatura de Cordel. A estrutura deste tipo de Cordel se apresenta como dois anapestos (duas sílabas breves e uma longa) e um peônio (três sílabas breves e uma longa). Vale lembrar que as sílabas breves (∪) são também átonas, enquanto as sílabas longas (–) são tônicas.

No poema em análise, os versos são divididos em três pés (trímetros), cuja estrutura interna é formada por três anapestos (∪∪ –, ∪∪ –, ∪∪ –) “O/ seu /**tem**/po é/ o/ **tem**/po/ que/ **vo**/a” (verso 5). Percebe-se um “galope” peculiar no poema. O último pé é formado por três sílabas poéticas e não por quatro como na literatura de cordel. A organização de alguns versos de Antunes (2009) é oposta e não simétrica aos versos gregos da *Odisseia*, por exemplo. Enquanto lá há o hexâmetro dactílico, aqui há o trimetro anapéstico. Vale ressaltar que a presença de *enjambement*, também conhecido como encavalgamento ou encadeamento de versos se dá apenas na penúltima estrofe. O que dá a entender que a poesia foi escrita com versos que respeitam a pausa no final da sua extensão e, portanto, mais adequada a uma recitação. Cada verso tem seu tempo de som e de silêncio. Este silêncio no fim da extensão da linha é representado pelos sinais gráficos de pontuação: “.” “,”, como visto logo acima.

Por outro lado, outros versos têm seu pulso mais brando e irregular, como no caso dos átonos – versos pares – “O/ meu/ **tem**/po é/ **só** /meu” (verso 2), um hexassílabo; do “a/**té** eu” (verso 4), um dissílabo; do “**não**/ do/ que eu/ **si**/go” (verso 16), um tetrassílabo; e do “no/ meu/ **fim**” (verso 18), um trissílabo.

Com seus versos heterométricos, Antunes (2009) torna esta organização muito mais próxima da poesia oral do que da canção. Se para Tatit (2009), a canção envolve uma entoação fixa, no poema em questão, a entoação varia de acordo com o verso e essas variações são importantes no poema. Mesmo que haja uma coluna melopaica bem solidificada na obra, ela funciona melhor na récita do que na canção porque o “estímulo da entoação” vem muito mais da fala e se direciona à declamação volátil e livre do que à entoação fixa da canção vinculada a uma melodia. O entoador pode “forçar” uma linha melódica fixa a partir da tentativa prosódica ou do contratempo. Alterando os acentos de algumas palavras e sua duração, o entoador poderia tentar a criação de uma canção a partir do texto do poema. No entanto, seria bem mais árduo encontrar um resultado que funcionasse bem na canção, pois, de acordo com Antunes (2006a), a melodia e a divisão rítmica devem se adequar bem à letra e devem soar com naturalidade, de modo a parecerem explicar uma a outra (texto e música), e, além disso, deve proporcionar múltiplas leituras. Neste caso, uma tentativa de transformar o texto em canção, além de fugir da linha natural e da sugestão do

poema, “quebraria” a primazia do ritmo, da respiração e do movimento do corpo, de acordo com a sugestão de Zumthor (2010) ao comentar sobre os “gêneros orais” de Marcel Jousse. Decorre daí o fato de que o poema está mais direcionado à declamação do que à canção.

Diante da diversidade do conceito de tempo e da inadequação a tratar de modo aprofundado de todos eles, é salutar fazer o recorte das definições mais consoantes à melopeia. De acordo com o dicionário digital Priberam dicionário (2016), a palavra tempo tem sua origem do latim *tempus* e, dentre outras definições, significa:

1. série ininterrupta e eterna de instantes. 2. medida arbitrária da duração das coisas. 3. Época determinada [...] 6. Época (relativamente a certas circunstâncias da vida, ao estado das coisas, aos costumes, às opiniões). [...] 12. [Gramática] Conjunto de inflexões do verbo que designam com relação à atualidade, a época da ação ou do estado. 13. [Música] Cada uma das divisões do compasso. 14. [Linguagem poética] Diferentes divisões do verso segundo as sílabas e os aspectos tônicos. [...] 17. [Mecânica] Quantidade de movimento de um corpo ou sistema de corpos medida pelo movimento de outro corpo (PRIBERAM DICIONÁRIO, 2016).

O poema “o meu tempo” sugere um monólogo e, ao mesmo tempo, um diálogo do eu-lírico com um interlocutor indeterminado em que o mote de significação gira em torno da explicação do que é o tempo para si e para o outro. O poema começa com “O meu tempo não é o seu tempo” (ANTUNES, 2009, p. 69, verso 1). O pronome “meu” direciona ao leitor habituado a ler poemas – e àqueles que não sejam tão próximos assim – a perceber que há um sujeito que diz algo para alguém. Porém, o segundo pronome do verso, “seu”, insinua a existência de um interlocutor às intervenções do sujeito e que além de existir está bem próximo do eu-lírico. Neste caso, a interpretação do interlocutor pode ser dada a partir de alguns caminhos. O primeiro deles é o de que o interlocutor está inserido no mundo cotidiano, externo e coisificado em que viver significa estar subordinado à ditadura do tempo: “O seu tempo comanda os eventos” (ANTUNES, 2009, p. 69, verso 9). Ele vive como uma grandeza física, medindo as durações e as unidades dos intervalos “em minutos” (ANTUNES, 2009, p. 69, verso 13). É um ser em que a concepção de tempo sem distinção e impessoal

está massificada nas atividades diárias, “só um para todos” (ANTUNES, 2009, p. 69, verso 11) e termina por formar a sociedade contemporânea, reificada na arbitrariedade do termo “tempo”.

A informação visual observada na possível representação do relógio a partir do “O” maiúsculo presente no início de quase todos os versos – com exceção dos versos 4, 16 e 18 – é um dos elementos de significação do poema. No outro extremo da figura composta pelo poema, a assonância final entre os dísticos pares “meu” e “eu” (ANTUNES, 2009, p. 69, versos 2 e 4); “vou”, “sol”, “sou” (versos, 6, 8 e 10); “muitos”, “outros” (versos 12 e 14) e a correspondência das unidades fonéticas finais dos versos ímpares “oa”, “oa” (versos 3 e 5); “tos”, “dos” “tos” (versos 9, 11, 13) dão a impressão de circularidade sonora. Mesmo na estrutura dos dois últimos dísticos, a circularidade se mantém. Nos quatro últimos versos do poema, o ritmo é parcialmente quebrado pelo metro dos versos pares: “Não do que eu sigo” (verso 16) com quatro sílabas poéticas, “No meu fim” (verso 18), com três sílabas poéticas. Do ponto de vista da sentença das duas últimas estrofes, o método que o poeta usou para dar continuidade ao movimento de todo o poema foi manter a mesma métrica dos versos ímpares: “O meu tempo faz parte de mim” (verso 15) e “O meu tempo acabará comigo” (verso 17), ambos com nove sílabas poéticas.

Na rima interpolada (ABBA) das duas estrofes finais, há uma preponderância de voz que pode ser analisada em dois aspectos. O primeiro se baseia no fato de que, ao longo do poema o possível diálogo entre eu-lírico e interlocutor se dá através da apresentação do “tempo” de um em relação ao “tempo” do outro e, nos quatro versos finais, eles se acentuam nas suas respectivas sínteses. O segundo aspecto da preponderância de voz é o sinal de pontuação dos dois dísticos. Assim como nos eneassílabos, o sinal do ponto acompanha o final dos versos de quase todo o poema, inclusive nos 16 e 18. Em cinco versos, o ponto dá lugar à vírgula ao longo do poema. Nas últimas duas linhas ímpares, o ponto dá lugar à vírgula (verso 15) e dá lugar à ausência de sinal gráfico (verso 17), configurando um encavalgamento da penúltima para a última linha. Essa mudança sugere algo em torno do diálogo entre os dois sujeitos.

Para o eu-lírico, o tempo é visto na sua relação coletiva, quase metaforizada em momentos. Ele observa o tempo como uma “1. série ininterrupta e eterna de instantes” (PRIBERAM DICIONÁRIO, 2016). Enquanto que o interlocutor observa o tempo de maneira particular, dependente apenas de si. E nesse entendimento oposto do que seja o tempo, eles se conflitam no poema.

A polissemia do termo “tempo” somada à ausência de travessão torna cada verso um diálogo em pleno enigma. Por exemplo, na primeira estrofe, “O meu tempo não é o seu tempo.” (ANTUNES, 2009, p. 69, verso 1), o sinal gráfico do ponto, como “cadência autêntica” (ADORNO, 2012, p. 142), certifica supostamente a fala do eu-lírico. A partir de então, entra em cena o seu interlocutor dizendo que “O meu tempo é só meu.” (ANTUNES, 2009, p. 69, verso 2). Como quem emite uma opinião, o interlocutor diz o que tem que ser dito e depois finaliza sua fala com a mesma “autenticidade”, o ponto. Em seguida, o eu-lírico responde em dois versos: “O seu tempo é seu e de qualquer pessoa,/ até eu.” (ANTUNES, 2009, p. 69, versos 3 e 4).

A possibilidade de leitura desses versos é a de que a vírgula não dá um andamento regular e verdadeiro à terceira estrofe — único hendecassílabo de todo o poema —, ela o interrompe para continuar na quarta estrofe. Em outras palavras, o eu-lírico começa um discurso na terceira linha e só termina na quarta após uma possível respiração, representada pela vírgula. Do ponto de vista semântico, é como se o eu-lírico estivesse explicando para o seu interlocutor que assim como ele mesmo (o eu-lírico), o tempo do seu interlocutor é de qualquer pessoa além de ser dele (do eu-lírico). Dessa forma, a vírgula oferece ao leitor um aspecto prévio — porque gráfico — de que há uma pausa de discurso ali.

Seguindo no desenvolvimento do poema, as estrofes três, quatro e cinco mostram versos em que tanto eu-lírico quanto o interlocutor apresentam teses distintas em relação à visão de tempo de cada um. O eu-lírico, em cada uma dessas estrofes, está representado pelo verso ímpar e com visão coletiva do tempo. O uso recorrente na sentença “O seu tempo”, atrelada a uma associação do tempo do seu interlocutor com situações externas e gerais nas quais o tempo ganha características de ser vivo. Ele voa, rege, comanda. Ao longo das três estrofes, o eu-lírico não usa aspectos particulares para representar o tempo.

Por outro lado, o interlocutor está representado pelo verso par e com a perspectiva individualizada do tempo. A subordinação do tempo aos desejos do interlocutor “só vai onde eu vou”, “sem lua e sem sol” pressupõe um aprisionamento. Observa-se a posse que o interlocutor constrói acerca do tempo ao longo das três estrofes. Mesmo nas quarta e quinta estrofes em que a expressão “o meu tempo” está implícita, percebe-se que o sinal de pontuação ao final de cada um desses dísticos é o ponto final. As opiniões expressas parecem não ceder ao ponto de vista oposto. Esse possível diálogo, assente nas nove sílabas fonéticas e também nas ideias simétrico-opostas de tempo, dá uma cadência à leitura. A leitura flui sem muita adstringência. Até mesmo quando utiliza a vírgula no meio do verso “O seu tempo está fora, regendo” (ANTUNES, 2009, p. 69, verso 7), o outro rebate com a mesma interrupção “O meu dentro, sem lua e sem sol” (verso 8).

Essa sequência só é interrompida quando, na impossibilidade de exprimir, em apenas um verso, sua opinião acerca do “tempo”, cada um deles (eu-lírico e interlocutor) toma a voz por toda uma estrofe. Essa mudança na forma do discurso é iniciada pelo interlocutor quando diz que “O seu tempo é só um para todos, O meu tempo é mais um entre muitos” (versos 11 e 12). Ele obedece à lógica de um mundo administrado no qual tudo é separado em unidades. Não há espaço para o coletivo na perspectiva do interlocutor. Sua ideia representa um mundo coisificado nos objetos adquiridos, nas atividades diárias, na urgência das ações capitalistas e metaforizado pela palavra tempo. De acordo com Adorno (2012), isso representa a “prepotência das coisas”, uma “dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida” (ADORNO, 2012, p.69). O interlocutor contrapõe a ideia do eu-lírico de que o tempo é um só para todo mundo e demarca o seu próprio tempo como algo único, só dele, como se fosse um relógio de pulso.

Imediatamente, o eu-lírico vai de encontro a sua opinião: “O seu tempo se mede em minutos,/ O meu muda e se perde entre os outros” (ANTUNES, 2009, p. 69, versos 13 e 14). Sugere que o tempo do seu interlocutor é medido em minutos, como uma grandeza física que mede a duração das coisas ou as segrega, segundo suas concepções de linearidade de acontecimentos. Em sua

incursão, o eu-lírico induz à leitura de que a perspectiva do interlocutor esteja inserida em postulados científicos de que o tempo possa ser medido sempre. Ele apresenta, então, sua concepção mais próxima da relatividade subjetiva do tempo do que de uma relatividade objetiva e termina dizendo que o seu próprio tempo é mutável assim como todos os outros tempos.

O elemento de indicação dessa tomada no diálogo pode ser percebido por via dos sinais gráficos de pontuação, ou seja, nos dois dísticos, a vírgula, como “cadência interrompida” (ADORNO, 2012, p. 142), ocorre como uma pausa para o fôlego, uma respiração rápida do discurso entre o eu-lírico e seu interlocutor. E a emissão de cada ideia só termina com o ponto.

E, nos dois últimos dísticos, os sinais de pontuação acrescidos pela rima intercalada propõem uma leitura na qual os sujeitos do discurso tendem a intercalar opiniões como se eles fossem a mesma pessoa. Eles flexibilizam seus pontos de vista acerca do tempo apontando suas fragilidades. O eu-lírico diz que “O meu tempo faz parte de mim,/ não do que eu sigo.” (ANTUNES, 2009, p. 69, versos 15 e 16). Este trecho implica um reconhecimento de que o tempo é algo natural e que pulsa nele mesmo e não em convicções seguidas, como ocorre com o seu interlocutor. No entanto, simultaneamente, o trecho aponta que o tempo é algo inerente ao eu-lírico e que, nem mesmo nele, pode ser encapsulado como uma ideologia a ser seguida.

Por outro lado, é o interlocutor que finaliza o poema dizendo nos dois últimos versos que “O meu tempo acabará comigo/ no meu fim.” (versos 17 e 18). Há um certo reconhecimento do interlocutor de que sua perspectiva do tempo será responsável pela sua destruição. O encavalgamento dos dois últimos versos auxilia na construção desta “confissão”, ao mesmo tempo em que oferece uma resistência final: “[...] acabará comigo/ no meu fim.” (verso 18). É certo que, no fim ele já estará acabado. Por isso a resistência final. No entanto, ausência de sinal de pontuação entre o penúltimo e o último verso é um elemento de estilo utilizado para sustentar a musicalidade do poema e para finalizá-lo com uma quadra de ideias intercaladas, porém que se encontram. Como se fossem a mesma pessoa — eu-lírico, interlocutor:

O meu tempo faz parte de **mim**,
 não do que eu **sig**o.

O meu tempo acabará com**igo**
 no meu **fim**.
 (ANTUNES, 2009, p. 69, grifos nossos).

Esses elementos sonoros em “o meu tempo” funcionam como dutos que transportam a poesia para uma declamação, isto é, dentro dos tipos de melopeia concebidos por Pound (1976), o referido poema de Antunes torna-se mais adequado ao poema composto para ser recitado, portanto o último tipo apontado pelo crítico. Além dos aspectos sonoros (rima, métrica, repetições, sinais de pontuação, etc.), o elemento contedudístico do poema, como exposto acima, sugere vozes conflitantes de uma mesma pessoa. Como se houvesse um lapso de esquizofrenia ou personalidades diferentes de um único sujeito, o eu-lírico. A possibilidade de leitura escorre para a análise de uma frequência na pulsação do poema e que, vez ou outra, tem suas variações métricas e imagéticas consoantes a suas variações de conteúdo. O sentido do poema decorre justamente da junção desses elementos.

Sendo assim, no momento da *performance* do poema, alguns elementos são imprescindíveis (voz, ritmo, compasso, flexibilidade na entoação) enquanto, outros elementos não teriam tanta reverberação no corpo e na voz de quem declama (a entoação fixa da canção e dos hinos, tampouco a repetição em forma de cânticos). Assim, o que mais se sustenta no poema são suas motivações para a declamação, para a vocalização das seleções do autor e para a sonorização dos elementos mínimos dos versos. Na sua melopeia pronta para a récita, o poema resguarda uma musicalidade circular. O tema é fundado sobre o tempo. E a cadência do poema é dada pela recorrência dos fonemas /m/ e /n/ somadas às vogais fechadas /e/ e /o/. A nasalização das sílabas fonéticas lembra o som de um relógio de pêndulo, à corda, no momento exato da marcação da hora.

O seu **tempo** é o **tempo** que voa.
 O meu **tempo** só vai **onde** eu vou.

O seu **tempo** está fora, **regendo**.

O meu **dentro**, **sem** lua e **sem** sol.

O seu **tempo** **comanda** os **eventos**.
 O seu **tempo** é o **tempo**, o meu sou.
 (ANTUNES, 2009, p. 69).

É possível estabelecer a relação do tempo passando, em pleno deslocamento, à medida que a obra oferece ao leitor este lembrete sonoro. A própria palavra “tempo” tem papel fundamental de não somente indicar a passagem do tempo — com a marcação /tem/ —, mas também de provocar uma expectativa de um som que virá em poucos pulsos. Neste caso, há uma junção entre o que está sendo dito e a forma como se diz. A melopeia se estabelece no fato de haver uma predisposição sonora no poema. Obviamente, Antunes cria um poema com ritmo peculiar à poesia com características sonoras. Um “ritmo absoluto”, como o nomeia Pound (1976). Neste sentido, o crítico acredita:

num ritmo que, em poesia, corresponde exatamente à emoção ou nuance de emoção a ser expressa. O ritmo de um homem deve ser interpretativo; há de ser, por conseguinte, e afinal de contas, peculiar a ele, não imitado, não imitável (POUND, 1976, p.16).

Este tal “ritmo absoluto” pode ser percebido, por exemplo, na declamação que o próprio poeta faz do poema em questão. Antunes (2009) declama o poema, que pode ser ouvido no CD que acompanha o livro. Na declamação, a simultaneidade de vozes do declamador 1 e do declamador 2 — neste caso, vale dizer que ambos os declamadores são a mesma pessoa, o próprio autor do poema: Arnaldo Antunes — reduz a duração do poema. Os dísticos são recitados como se fossem um verso. Ouvem-se as vozes concomitantes, entoadas em timbres diferentes para haver distinção. O tempo é o mesmo, as tônicas se assemelham, muitas vezes, e existem dois “corpos” no mesmo espaço.

A intervenção das vozes é possível no poema por causa do auxílio de ferramentas tecnológicas. Antunes (2009) faz uso dos computadores e das possibilidades digitais do *sampler* para propor uma oitiva do poema que acompanhe o seu sentido. Com o uso da máquina, ele se inscreve na categoria de poetas que utilizam a voz dentro da “oralidade mediatizada”, expressão

cunhada por Zumthor (2010) e problematizada por Lévy (2010). Se no poema gráfico, a leitura pressupunha a presença de duas vozes oriundas de apenas um sujeito, na proposta de declamação de Antunes (2009) essa proposição se consolida. O diálogo entre o sujeito e ele mesmo que, na “oralidade escrita” (ZUMTHOR, 2010) já se desenhava, na “oralidade mediatizada” é solidificada. Antunes (2009) declama o poema, de modo a apontar a similitude entre forma e conteúdo, mostrando que, em síntese, elas acabam sendo a mesma coisa. Forma e conteúdo se amalgamam em um todo artístico. Assim como o eu-lírico e um possível interlocutor (representado por ele mesmo) se amalgamam em um só. As intervenções de vozes simultâneas abreviam o diálogo, em monólogo, e em alguns pontos em solilóquio. Nas palavras de Charles A. Perrone (1996), “quer-se encarar o outro, tentar compreender algo de si, contemplar a dialética fixo-fluxo” (PERRONE, 1996).

A declamação do poema corresponde à quinta faixa do CD que acompanha o livro e sua duração é de 23 segundos. Como o poema é composto por nove estrofes, portanto, ímpar, a maneira de resolver a simultaneidade das duas vozes recitadas ao mesmo tempo segue abaixo. Vale indicar que o verso disposto em cor preta, normal, corresponde à voz do eu-lírico, enquanto o verso disposto em negrito corresponde à voz do interlocutor. As duas primeiras e as duas últimas estrofes apresentam versos sublinhados, indicando que as vozes entoam de forma simultânea nos grupos de versos indicados entre parênteses maiores. Tanto nas duas primeiras quanto nas duas últimas estrofes, os versos ímpares são recitados concomitantemente (verso um com verso três/ verso quinze com verso dezessete):

(

O meu tempo não é o seu tempo.
 O meu tempo é só meu.

O seu tempo é seu e de qualquer pessoa,
até eu.
)

(

 O seu tempo é o tempo que voa.
O meu tempo só vai onde eu vou.
)

(

 O seu tempo está fora, regendo.
O meu dentro, sem lua e sem sol.
)

(O seu tempo comanda os eventos.
O seu tempo é o tempo, o meu sou.)
 (**O seu tempo é só um para todos,**
 O meu tempo é mais um entre muitos.)
 (O seu tempo se mede em minutos,
O meu muda e se perde entre os outros.)
 (O meu tempo faz parte de mim,
 não do que eu sigo.
O meu tempo acabará comigo
no meu fim.)
 (ANTUNES, 2009, p. 69, grifo nosso).

A *performance* de quem recita exige algumas adaptações em relação ao poema escrito. Por exemplo: quanto aos dois primeiros dísticos, vê-se um grande bloco na pronúncia. Os quatro versos são recitados de modo intercalado. No primeiro momento, recitam-se os versos ímpares de cada estrofe — indicados pelo sublinhado. Cada voz recita o primeiro verso de “sua” incumbência. Diferente da análise acerca do poema escrito, em que na primeira estrofe foi identificada uma voz de cada sujeito, o poema falado tem a primeira estrofe recitada unicamente pela voz do eu-lírico. Uma voz em que a diferença principal em relação à voz do seu interlocutor, presente só na segunda estrofe, é o volume. Em outras palavras, o que a oralidade secundária sugeria é parcialmente observado na análise da oralidade mediatizada. A declamação do poema e sua observação auditiva apresentam um entrelace entre sua forma de apresentação, seu conteúdo e sua pré-disposição para a recitação.

Da mesma forma que há uma peculiaridade com os primeiros versos ímpares, ocorre com os dois primeiros versos pares. As vozes se entrelaçam de maneira labiríntica. O ouvinte precisa aguçar os ouvidos para distinguir as falas, já que as vozes parecem ter sido gravadas em um único canal (mono) para não serem dissociadas. Assim, o entrelaçamento de vozes ocorre ao longo de todo o poema. No entanto, no terceiro, no quarto e no quinto dísticos, os elementos sonoros e visuais encontram harmonia na circularidade das vozes. Não há variação em relação ao que foi observado no poema escrito.

Porém, quanto ao sexto e ao sétimo dísticos, a declamação sofre alteração. Enquanto na escrita observa-se uma voz responsável por cada dístico (o interlocutor pelo sexto e o eu-lírico pelo sétimo), na récita o *performer* optou por inverter a entoação das vozes. A voz de maior altura ocupa as extremidades (versos 11 e 14), enquanto a voz de menor altura ocupa os dois versos internos. Pressupõe-se que em vez de intercalarem as falas e as opiniões acerca do tempo, os interlocutores ensaiam um desfecho que mais sintetizam do que contrapõem o discurso do tempo. É um prelúdio do que ocorre nas duas últimas estrofes. Numa retomada da maneira de declamar já instituída nos quatro primeiros versos, o poeta repete a maneira de citar os versos ímpares e pares já vistas nos primeiros dísticos, contudo, não há variação das vozes em relação ao observado na leitura do poema escrito.

O poema “o meu tempo” inscreve-se no tipo de melopeia “composta para ser declamada” (POUND, 1976, 41) porque todos os elementos verbivocovisuais que o compõem direcionam a uma leitura adequada às *performances* da fala. As alterações melódicas ganham liberdades a depender da criatividade e dos aparelhos à disposição do poeta. Não é necessário e nem importante uma tentativa de adequação do texto numa melodia pré-estabelecida. Igualmente, seus versos não se sustentam como um poema ininterrupto, embora o poema lide com a circularidade do tempo. Os pequenos versos 4, 16 e 18 promovem uma quebra de ritmo necessária ao tema do poema. Logo, ele funciona muito mais como uma máquina representada pelas vozes “cibernéticas” da declamação do CD, do que como uma canção ou um mantra.

3.2 MUNDO CÃO – Bateria *Rock'n'Roll*

Uma das principais inovações da poesia do século XX, segundo muitos poetas de vanguarda, deu-se com a publicação do poema “Um Lance de Dados”, de Mallarmé. Para Pignatari (2005), Mallarmé “estraçalhou o verso francês e o distribuiu pelo branco da página” (PIGNATARI, 2005, p.26). A dobra do livro não oferecia mais limite para a criação e para a apresentação do poema, pois as

páginas abertas passaram a amplificar as possibilidades da apresentação dos versos. Esse foi um dos aspectos mais robustos que inseriu o poema “Um Lance de Dados” no centro das maiores inovações da poesia moderna. De modo que, ainda com Pignatari (2005), “esse poema [...] está na base das maiores radicalizações poéticas de nosso tempo. Ele corresponde, na poesia, à Lei da Relatividade, na física” (PIGNATARI, 2005, p.26).

Não é desrespeitoso analisar a observação de Pignatari (2005) à luz de um olhar relativo e livre de exageros. Ao que tudo indica, a lei da Relatividade proposta por Albert Einstein, por exemplo, promove muito mais dúvidas e estranhamento no século XXI do que as radicalizações poéticas de Mallarmé — não porque haja facilidade de compreensão entre uma e outra, mas porque a poesia de Mallarmé é apresentada através do ritmo, da visualidade e do conteúdo, tornando a compreensão muito mais palatável, para a maioria dos cidadãos, do que os postulados de Einstein. Além disso, por se tratar de naturezas distintas e múltiplas em cada um dos seus campos, as duas áreas mantêm níveis diferentes de percepção da relevância pela sociedade.

No entanto, ainda na afirmação de Pignatari (2005), percebe-se que o poeta e crítico paulista alcança um resultado interessante ao estabelecer, de modo alusivo, a criação de Mallarmé com a Lei da Relatividade — espaço-tempo. Duas páginas podem se transformar em apenas uma. O risco fosco que se localiza entre uma e outra página pode ganhar aspectos de significação e também compor o poema. Em outras palavras, e também de maneira alusiva, são dois ou mais corpos (página ímpar, página par e a linha preta imaginária entre ambas), ocupando o mesmo espaço-tempo.

A “radicalidade” de Mallarmé abriu as portas para a rotação dos signos na página, para direita ou esquerda, para cima ou para baixo, com possibilidade até de ficar de ponta-cabeça. Isso vai depender de como o poema está organizado e de como ele é lido. A estética de Mallarmé é potencializada, contemporaneamente, pelo desenvolvimento da tecnologia e dos dispositivos digitais, constituindo aqui a relatividade da leitura da obra em se tratando de espaço e de tempo.

O que nos fins do século XIX e início dos anos de 1900 provocava estranheza, do ponto de vista da apresentação estética do poema, como é o caso

Percebe-se que o poema em análise é um entrecruze de linguagens artísticas, tendo como ponto de partida a visualidade do poema e sendo acompanhada de perto pelo conteúdo e pelo som.

Seguindo a prática utilizada em quase todos os poemas da obra, Antunes não põe o título do poema em questão. Desde a perspectiva do leitor, o que se apresenta em primeira instância ao se deparar com as páginas é uma imagem acinzentada com diversas letras, aparentemente desconexas, que preenchem toda a área da folha aberta. Um impacto fanopaico de primeira ordem. É importante notar que, na edição analisada da obra, o poema se apresenta como o trigésimo da sequência e está impresso no quarto de nove cadernos do livro. “Mundo cão” está bem no meio do caderno quatro e, por conseguinte, da costura. Esta estratégia gráfica facilita a sua leitura de página aberta porque dá para ver os mínimos detalhes da criação.

O poema foi escrito com uma fonte (letra) de impacto e em caixa alta, tal como aquelas encontradas em manchetes de jornais impressos, utilizadas para informar alguma notícia. A “manchete” em questão trata-se de uma intertextualidade com o ditado popular “Quem não tem cão, caça com gato” ou, como afirma o professor, escritor e pesquisador Reinaldo Pimenta (2012), “Quem não tem cão, caça como gato”. Para o pesquisador, o que está por trás da segunda possibilidade do ditado é o fato de que caso o caçador não tenha um cão para informar a presença ou para encurralar sua caça, o mais prudente é caçar de maneira “sorradeira, astuciosa como um gato faz” (PIMENTA, 2012).

No poema “mundo cão” percebe-se nas doze letras (A, Ã, C, Ç, D, E, M, N, Q, O, T, U), organizadas em grupo de seis palavras (CAÇA, CÃO, COM, MUNDO, QUEM, TEM), que o fonema consonantal em evidência é o /k/. Ele está presente em quase todos os vocábulos do poema: k’asə, k’ãw, k’ôm, m’ũdu, k’ěj, t’ěj. Essa evidência insere o poema numa circularidade de sons em torno de tal fonema, mesmo que sua leitura seja construída seguindo qualquer uma das direções apresentadas graficamente — direita para esquerda; esquerda para direita; de cima para baixo e vice-versa, de ponta-cabeça, entrecortado —, no qual o som /k/ servirá como um dos elos entre a forma de apresentação e o conteúdo do poema. Outro elemento que fortalece a musicalidade é a reiteração dos fonemas vogais nasalizados /ã/, /ě/, /õ/, /ũ/.

Não há uma ordem de leitura, tampouco uma organização em versos, muito menos uma obrigatoriedade de apresentação linear e gráfica das palavras. Assim, a leitura do poema pode ser dada de várias maneiras. Numa leitura inicial, “mundo cão” causa estranheza por causa da falta de velocidade na absorção do significado por parte do leitor menos experiente nas tentativas de Antunes. No quesito estético e organização das palavras no suporte (papel), o poema parece ter sido criado sob o método de *Criar um poema Dadaísta*, do poeta Tristan Tzara, presente na oitava parte do manifesto DADA:

CRIAR UM POEMA DADAÍSTA

Pegue um jornal.
 Pegue a tesoura.
 Escolha no jornal um artigo do tamanho que você deseja dar a seu poema.
 Recorte o artigo.
 Em seguida, recorte cuidadosamente cada uma das palavras que formam o artigo e coloque-as num saco.
 Agite suavemente.
 Depois, tire cada pedaço um após o outro.
 Copie conscientemente na ordem em que elas são tiradas do saco.
 O poema se parecerá com você.
 E aí está você — um escritor infinitamente original e de uma sensibilidade encantadora, ainda que incompreendido pelo povo.
 (TZARA, 2016, tradução nossa).⁴³

De acordo com a professora Sabrina Vilarinho (2016), o Dadaísmo é a resultante mais radical das três vanguardas artísticas que vieram antes dela: o Cubismo, o Expressionismo e o Futurismo. Para a professora, “os artistas desse período eram contra o capitalismo burguês e a guerra promovida com motivação

⁴³ “TO MAKE A DADAIST POEM

Take a newspaper.
 Take some scissors.
 Choose from this paper an article of the length you want to make your poem.
 Cut out the article.
 Next carefully cut out each of the words that makes up this article and put them all in a bag.
 Shake gently.
 Next take out each cutting one after the other.
 Copy conscientiously in the order in which they left the bag.
 The poem will resemble you.
 And there you are - an infinitely original author of charming sensibility, even though unappreciated by the vulgar herd” (TZARA, 2016).

capitalista. A intenção desta vanguarda é destruir os valores burgueses e a arte tradicional” (VILARINHO, 2016). A lógica e o sentido convencional não são pontos nevrálgicos da arte dadaísta. Na poesia, a sonoridade advinda da voz é o propulsor máximo do movimento.

Há certa proximidade de resultados vocovisuais entre a proposta DADÁ de Tzara e o poema de Antunes que pode ser visto, por exemplo, através do procedimento utilizado na confecção dos trabalhos. O poema “mundo cão” não foi o único a ter esta característica. Presente na mesma obra, *2 ou + corpos no mesmo espaço*, o poema “quero” apresenta em nove páginas os mesmos procedimentos estéticos e de organização de palavras ou frases no papel utilizados em “mundo cão” (impressões tipográficas, recorte, colagem, sobreposição, exposição, fotografia, impressão em livro). O que pode ser aferido é que os dois poemas foram compostos para uma exposição e que são verdadeiros cartazes-poemas. Curioso o fato de que uma das fotografias do poema “quero” aparece como capa da antologia de Antunes *Como é que chama o nome disso* (2006). O que torna ainda mais inclassificável o autor e toda a sua obra.

Nessa perspectiva de poema, o poeta fonético do movimento Dadá Raoul Hausmann (1992) se pergunta por que não fazer cartazes com as possibilidades dadaístas. E em 1918 ele cria o poema-cartaz “OFFEAHBDC”⁴⁴:



⁴⁴ Poema “OFFEAHBDC” de autoria de Raoul Hausmann. Disponível em: <<http://www.dada-companion.com/hausmann/soundpoetry.php>> Acesso em: Jan de 2016.

Segundo Hausmann (1992), esse poema foi criado numa gráfica a partir do método de Tzara — sacando as unidades tipográficas de um recipiente e as organizando em ordem de aparição sobre um suporte. Para o poeta austríaco, a presença e inteligência do tipógrafo Robert Barthe foram determinantes para a confecção do poema. Acerca do resultado ele diz:

Isto foi uma coisa que tinha que espantar os senhores poetas, também os da revista *Sturm* por exemplo! Grandes letras visíveis, portanto poemas letristas, mais ainda, eu digo óptico-fonéticos! Diferentes tamanhos com diferentes tônicas! Consoantes e vogais, isto grasna e tiroleia muito bem! É claro que estes cartazes de letras tinham que ser cantados! DA! DADA! (HAUSMANN, 1992, p. 42, grifo do autor).

O poema “mundo cão” parece ter sido criado em cinco momentos. O primeiro foi a ideia do poeta ao criar na mente a proposta; o segundo é a utilização de elementos tecnológicos para a impressão tipográfica; o terceiro é a colagem da impressão em um determinado suporte; o quarto é a exposição seguida da fotografia da obra; e o quinto é a incorporação do resultado num livro. Percebe-se que no percurso criativo, na maioria das vezes, a lógica e a busca pela significação do que está sendo criado é latente. Esse é um ponto dissemelhante entre o processo de criação de Antunes e o método de Tzara. Porém, mesmo que haja, no poema, uma primazia da palavra e também da(s) sentença(s), o terceiro momento da criação do poema é bem similar ao método dadaísta. O que parece é que o poeta brasileiro imprimiu as palavras, recortou todas em unidades ou em grupos, as colocou num saco, sacudiu cuidadosamente e depois as tirou, colando-as de maneira aleatória num suporte. A sobreposição na colagem e a organização das palavras e frases são aparentemente desconexas. Esse, talvez, seja o responsável pela confusão do leitor no primeiro contato com a obra. Mas um olhar cuidadoso oportuniza ao leitor ligar as dicas do poema a caminho da sua lógica lírica e social.

A outra proximidade de resultados vocovisuais entre a proposta DADÁ de Tzara e o poema de Antunes está pautada na característica temporal da arte. A esse respeito, o poeta fonético Hans Arp afirma que os poetas dadaístas foram “a vanguarda combativa e entusiasta de uma poesia concreta. Em 1916, Hugo Ball e Tristan Tzara escreveram poemas onomatopaicos que visivelmente contribuíram

para esclarecer o sentido de uma poesia concreta” (ARP citado por HAUSMANN, 1992, p. 40). Como Antunes tem grande influência do movimento concreto, por extensão, algumas de suas produções apresentam aspectos mínimos do Dadaísmo. A base de Antunes está assentada em duas gerações anteriores. Neste caso, seria um reflexo do “avô” — Dadaísmo, e não apenas do “pai” — Concretismo. É certo que a forte carga de significação do poema de Antunes e a redução máxima de significado das palavras no Dadá tornam o diálogo entre ambas as produções um tanto quanto limitado. Por exemplo, enquanto no poema “OFFEAHBDC” de Hausmann (2016) há o foco na letra, no poema “mundo cão” de Antunes (2009) o foco é na palavra e em seus múltiplos significados. Os dois poemas ganham reverberação na voz e na apresentação visual.

Diferente do que preconizava a poesia fonética do movimento Dadá, o poema “mundo cão” apresenta pistas em prol da resolução do seu significado. Há diferentes possibilidades de leitura. Se a imagem não revela completamente o sentido, o som a auxilia e o significado arremata a compreensão. Mesmo nessa pluralidade de recepção do poema, as letras e palavras sugerem uma decodificação poética do seu conteúdo que está baseada nas três sentenças que apontam para o sentido integral do poema e que aparecem de maneira esporádica nas duas páginas — “QUEM TEM CÃO”, “CAÇA COM CÃO”, “MUNDO CÃO”, em caixa alta, numa tipografia jornalística.

Embora a visualidade seja o ponto de partida na leitura do poema, a sua carga sonora é rapidamente apreendida quando se leem as suas palavras em evidência. A melopeia é compreendida através da reiteração do ditongo descendente nasal “ão”, no final de cada sentença. Além disso, as mais de trinta repetições dessa mesma palavra — ou de parte dela — ao longo das sobreposições dá a vitalidade melopaica do poema. A palavra “Cão” aparece atrelada a sentenças, aparece sozinha, aparece em fragmentos, aparece sob e sobre outras palavras, aparece de ponta-cabeça, inclinada e rasurada.

Numa tentativa de alcançar o que Adorno (2015) cunhou como conteúdo de verdade, a partir da análise entre o som e o sentido do poema, o que pode ser examinado com atenção é que, através de alguns elementos do texto, seu sentido pode ser compreendido. Por exemplo, o título, a repetição do fonema /k/ das palavras, a polissemia da palavra mais recorrente “cão” e a completa

desorganização dos vocábulos, beirando a balbúrdia, dá a impressão de duas coisas: 1 – Quando lidas as palavras ou pedaços delas em voz alta, ouve-se um ganir de um cão. A recorrência fonética incorporada no /k/ e nas vogais anasaladas que as sucedem, sugerem o cainhar de um cachorro: “QUEM”, “CÃO”, “CAÇA”, “COM”. 2 – É através desse caos estético, dessa desorganização linguística que o poema reflete o mundo. É por meio desse mesmo caos que, bem ou mal, as pessoas se organizam. Ou nas palavras de Chico Science, na ocasião de lançamento do álbum *Da lama ao caos* (1994), “que eu me organizando posso desorganizar/ que eu desorganizando posso me organizar/ que eu me organizando posso desorganizar” (SCIENCE, 1994).

A expressão popular “mundo cão” é normalmente atribuída a uma situação de adversidade, conflito, perversidade etc. de caráter pessoal e/ou social cuja ligação com o animal é dada de forma direta ou indireta. Tal expressão tornou-se usual, quer pela reação não comedida dos envolvidos, quer pelo tom inóspito dos ambientes por eles frequentados. É certo que na maioria das vezes seu uso envolve as mesmas atmosferas presentes no espaço físico de criação do poema de Antunes (matadouro, local semiabandonado etc.) e nos próprios elementos constitutivos da poesia do autor (unidades gráficas garrafais, confusão na direção das palavras, monocromia, cortes bruscos de palavras etc.)

Com grande repercussão mundial a partir do filme italiano *Mondo Cane*, de 1962, de autoria de Gualtiero Jacopetti, Paolo Cavara e Franco Prosperi, a expressão se tornou popular no Brasil através do programa do apresentador Jacinto Figueira Júnior, conhecido também como “o homem do sapato branco”. Em entrevista ao programa “Provocações”, de Antônio Abujamra, Figueira Júnior (2012) afirma:

“Mundo cão”. Quem inventou “mundo cão” fui eu. [...] com é que eu inventei? Apareceu no Brasil o dono daquele filme “Mondo Cane” [...] Ele foi na minha emissora porque era o mais popular, o maior programa da época e ele então, o Jacopetti, [disse] “eu venho aqui para mostrar o meu filme”. Mas que filme? “Mondo Cane”. Mondo Cane? Mas ninguém falava nisso. Ninguém sabia o que era “mundo cão”. Então diga, como é que é o negócio? Então ele mostrou alguns *trailers* do filme. Mondo Cane! Interessante! A semana depois, todo mundo, “o programa do Jacinto é mundo cão” (FIGUEIRA JÚNIOR, 2012).

O poema de Antunes acaba sendo um dos poemas mais politizados da sequência utilizada neste trabalho. Em verdade, este o poema no qual as características políticas estão mais evidentes. O local de criação, o suporte utilizado, o processo, o tema e o título levam o leitor a se engajar nos caminhos políticos expressos no poema. Caminhos que encontram veredas nas décadas iniciais do século XXI, visto que o “mundo cão” está presente, enquanto barbárie, nos diversos períodos do Brasil. O escritor Zuenir Ventura (2016), em se tratando da expressão, diz:

A expressão “mundo cão” popularizou-se a partir de 1962, quando o filme italiano com esse nome disputou e perdeu a Palma de Ouro em Cannes para o brasileiro “O pagador de promessas”. Era um “shockumentary”, ou documentário chocante, com cenas de depravação e perversidade, recolhidas em vários países. A reação foi a prometida: um choque. Com o tempo, porém, muitos daqueles desvios como que passaram a ser norma, pela frequência nas páginas de jornais e telas de TV, sem falar na internet, o universo preferido delas. A categoria tem vários graus, inclusive de crime contra a humanidade, como na Síria, onde a cada 25 minutos uma pessoa é morta e nem as crianças são poupadas dos bombardeios. Mas também se manifesta em versões mais brandas, como na política brasileira com o mundo cão de Jair Bolsonaro, que homenageia um notório torturador, e o de Eduardo Cunha, no qual tudo que é errado dá certo (VENTURA, 2016).

São vários os exemplos do uso dessa expressão nas artes, além do poema de Antunes. Alguns dos exemplos podem ser vistos nas músicas “mundo cão” do álbum *Pet Shop Mundo Cão* de Zeca Baleiro, “mundo cão” do álbum *A melhor Banda de Todos os Tempos da Última Semana* dos Titãs e com o álbum *Mundo Cão* da banda portuguesa de rock homônima. E no cinema, o filme *Mundo Cão* de Marcos Jorge. Todos eles fazendo referências à situação política, social e cultural dos sujeitos e também ao animal que adjetiva a palavra “mundo”, mesmo que seja direta ou indiretamente, como dito anteriormente. Curioso é que tanto a banda portuguesa quanto a banda brasileira utilizam a bateria do *rock'n'roll*, num compasso 4/4, para *performatizar* suas canções. E como extensão, o protagonista do filme de Marcos Jorge é um funcionário do Departamento de Combate às Zoonoses que trabalha diretamente com cães e nas horas vagas toca bateria.

As criações multifacetadas de Antunes, sua relação com o movimento da Poesia Concreta e, por conseguinte, com o trio paulista Pignatari e os irmãos Campos são visíveis nos mais diversos meios e o caracterizam como *bricoleur* de diferentes artes e épocas. O poema “mundo cão” é mais uma produção artística que transita entre as artes. Por estar imerso no campo fértil da oralidade mediatizada, Antunes faz uso das possibilidades poéticas a partir do uso da máquina. Muitos dos seus trabalhos são frutos de várias tentativas de se obter um resultado final unindo linguagem e técnica. Essa característica só é possível por causa da sua motivação para o uso de equipamentos tecnológicos. Em entrevista dada ao programa Roda Viva, Antunes (2000) afirma que, no começo da carreira, vendeu alguns exemplares de seus livros. Contudo, tais exemplares eram diferentes daqueles produzidos pelos poetas do movimento da Poesia Marginal. Ao contrário da poesia feita em mimeógrafos, Antunes (2000) diz que chegou a vender livros e que “fazia uns livrinhos de Xerox muito caprichados, num papel especial [...] tinha um capricho gráfico já desde o começo” (ANTUNES, 2000).

O computador surgiu para Antunes como o passo seguinte daquilo que vinha desenvolvendo nos anos de 1970 e 1980. Em entrevista para a Revista Vogue, nº 196 de 1993, a matéria descreve sua casa como:

Grande e confortável, semivazia com poucos móveis, a maioria estilo anos 50; e vídeos, computadores, impressoras, aparelhos de som e todo equipamento eletrônico necessário para as perspectivas que Arnaldo pretende explorar, daqui para a frente (ANTUNES, 1993b).

Percebe-se aí que o autor fazia suas próprias experiências estéticas com o computador. Daí que o professor Charles Perrone (1996), na resenha do livro em análise, chamou Antunes de “*graphic designer* cantador” (PERRONE, 1996). Segundo Augusto de Campos, na quarta capa da obra de Alessandra Santos (2012), Antunes:

ajudou-me muito quando eu me iniciava, ainda sem computador pessoal próprio, na linguagem digital — arte-finalizou, então, alguns poemas meus e colaborou belamente comigo num trabalho que assinamos juntos — as “iluminações” computadorizadas do meu livro Rimbaud Livre (CAMPOS citado por SANTOS, 2012, grifos do autor).

Vale ressaltar que a obra de Augusto de Campos citada acima foi lançada em 1992. Nessa época o computador não era uma máquina tão popular como na atualidade. Utilizá-lo para fins artísticos requereria uma prática de bricolagem, visto que poucas pessoas no Brasil sabiam manuseá-lo ou entendiam os seus comandos e aqueles poucos que o usavam não o faziam para este fim.

Inserido neste contexto, “mundo cão” traz um pouco das experiências vocovisuais e tecnológicas realizadas por Antunes. A bricolagem utilizada no poema impõe a ele a característica de um trabalho criado sob uma tentativa poética e sob uma tentativa técnica. Não bastasse a complexidade da construção poético-verbal dentro do seu contexto de produção, o poeta teve ainda que lidar com a forma de apresentação do poema.

No que diz respeito à atmosfera de criação do poema, é importante dizer que o poema foi criado para compor a primeira exposição coletiva do projeto de intervenção urbana *Arte/Cidade*, realizada em 1994 na cidade de São Paulo. Idealizado pelo filósofo Nelson Brissac Peixoto, o projeto propõe intervenções em áreas urbanas não institucionalizadas para a exposição de arte — edifícios semiabandonados, margem da ferrovia, centro da cidade, periferia da cidade —, cujo tema geral da sua primeira edição foi *Cidade sem Janelas*, abordado através da materialidade. Nesta edição, de acordo com Peixoto (2013) o ponto de partida do trabalho se deu sobre a cidade contemporânea e seus movimentos contínuos, marcado por trânsito constante e intenso entre coisas e pessoas, artes, economia, sociedade e tecnologia de modo a reconfigurarem sempre o cenário urbano. Por isso as intervenções coletivas ganharam um caráter abrangente em se tratando de lugar de exposição. As obras eram criadas para a cidade e não para lugares fechados como museus ou centros culturais.

Para o idealizador do projeto, a intervenção é:

Uma inscrição num fluxo mais amplo e complexo que é a dinâmica urbana. Implica entender a cidade como *algo em movimento*. Não da forma de vetor progressivo, orientado, mas de várias direções. Intervir: um gesto sobre o que já está em movimento. Como surfar ou entrar numa frequência. É um paradigma da metrópole contemporânea: uma vasta rede que existe por si, em que sempre se entra em movimento. Isso sintetiza a natureza atual da metrópole: um universo onde só se pode interferir indiretamente,

por reverberação. Uma ação necessariamente local, ecoa em outros pontos, como ondas (PEIXOTO, 2013, p. 14).

Nesse contexto, entender o poema “mundo cão” como uma idiossincrasia ou como devaneio estético de Antunes (2009) é negar o que o poema apresenta imanente à sua forma e no seu contexto de criação. Igualmente, analisá-lo como uma voz isolada na cidade é ignorar que ele reverbera e encontra recepção em outro ambiente igualmente edificado pelas relações caóticas das grandes cidades. Para Peixoto (2013), as intervenções que compunham o projeto foram planejadas para ocupar um lugar que estava em pleno momento de transição, entre sua funcionalidade original e o seu futuro uso. Segundo esse autor, as intervenções são “investigativas e críticas, especulações essencialmente artísticas sobre a natureza e o destino daquelas áreas da cidade. Não visavam determinar o perfil definitivo daqueles lugares. Nem efetivar reformas estruturais na trama urbana” (PEIXOTO, 2013, p. 15). No entanto, após a exposição, o matadouro acabou virando um espaço destinado à arte.

Longe de uma “arte pela arte”, como pode suscitar a primeira leitura, “mundo cão” tem um significado entranhado nas suas expressões verbovocais. Ora porque sugere caos, movimento, gritos a partir das informações estéticas do poema, ora porque foi criado sob um processo ímpar, coletivo e dialogado/debatido. Souza (2006) afirma que, durante três meses no ano de 1993, curadores, artistas e quatro teóricos discutiam em oficinas semanais sobre “temas propostos, os conceitos básicos de relações entre arte e cidade e a apresentação e discussão das propostas de intervenção de cada artista” (SOUZA, 2006, p. 236). Em outras palavras, além de ser resultante dos poliolfhares de Antunes em torno e intra sua própria cidade, ele também se mostra como um poema, de certo modo, coletivo, pois é resultado de vários dias de encontros e discussões acerca do tema central do projeto. Em entrevista a Souza (2006), Peixoto afirma que eram “tardes inteiras alucinadas, divagações, brigas e tudo, e que no fundo foi uma experiência pessoal inusitada para todo mundo. Todo mundo que funcionava na base do segredo, não falar nada, era obrigado a dizer o que iria fazer” (SOUZA, 2006, p. 238).

Esta primeira edição contou com artistas de diversas linguagens que se reuniram periodicamente no antigo matadouro do bairro Vila Mariana⁴⁵ — local que abrigaria a futura exposição — para discutirem sobre o que iriam criar sobre o temário do projeto. Segundo Gabriel de Souza (2006), foram quatro artistas plásticos, uma coreógrafa, uma arquiteta, um diretor de teatro, dois fotógrafos, três cineastas, um *videomaker* e dois músicos: Arnaldo Antunes e Livio Tragtenberg.

Em artigo intitulado “Mostra canta réquiem para espaço urbano”, o crítico Marcelo Coelho faz referência ao contexto e à participação de Arnaldo Antunes na exposição. Coelho (2013) afirma que viu a paradoxal ressurreição do matadouro onde ocorreram as exposições, que ele é formado por galpões “escuros e vazados” e que os visitantes não conseguiam ver lógica “industrial naquele espaço” (COELHO, 2013, p. 268). Quanto à intervenção de Antunes, o crítico compara seus poemas-cartazes a lambe-lambes ou a “folhas de papel, com letras pretas ou vermelhas colocadas para avisar espetáculos sem mídia. Antunes usou esse meio para desarticular provérbios, ‘quem não tem cão caça com gato’” (COELHO, 2013, p. 269, grifo do autor).

O “mundo cão” oferece ao leitor um misto de palavras e letras cortadas. Para Antunes o “corte numa palavra faz aparecer uma outra parte dela que já é uma outra palavra” (FERRAZ, 1997, p. 8). O poeta afirma que, neste caso de bricolagens, recortes e colagens de palavras, “as partes formam uma terceira coisa, só que elas se preservam enquanto informação autônoma” (FERRAZ, 1997, p. 8). A matéria-prima da criação artística do autor, a palavra, funciona como uma célula biológica. Embora seja subdivida e se apresente nas mais diversas linguagens da arte, ela adquire autonomia, mesmo que esteja fragmentada. Isso se dá porque a palavra ao ser subdividida formará uma nova “unidade orgânica”, vinculada a sua ascendência, mas que ganhará novas possibilidades de significação. Decorre daí a autonomia da informação que acabara de ser criada com o recorte da palavra.

⁴⁵ “Largo Senador Raul Cardoso, nº 207. Construído em 1887 e desativado desde 1927 (em virtude de políticas sanitárias), o Matadouro era então utilizado como depósito pela Companhia Pública de Iluminação. Após *Cidade sem Janelas*, o edifício foi reformado e transformado na sede da Cinemateca Brasileira” (SOUZA, 2006, p. 207).

Migrando da exposição em parede para a linguagem poética impressa em livro, o poema-cartaz passou pela transformação em fotografia para depois sofrer uma edição lógica até se apresentar na forma de poema em tinta. Além dos elementos estéticos já citados (fonte, caixa alta, desordem sintática das palavras etc.), o poema apresenta o preto e branco como mais uma informação estética que dá um ritmo na leitura e direciona o leitor ao seu significado. As cores neutras potencializam a leitura do poema, em vez de limitar suas possibilidades. No ato da recepção do poema, mesmo que o leitor não esteja ciente de que o texto tenha partido de uma produção que envolvia a cor vermelha, o aspecto observado na escala de cinza entre as duas extremidades cromáticas aqui sugere mais informações do que se fosse apresentado em cor. O foco atual não está mais pautado no matadouro e na cidade da exposição. As significações se multiplicam à medida que as cores se reduzem ao preto e branco. O fotógrafo Sebastião Salgado, no livro de relatos *Da minha terra à Terra*, diz:

Com o preto e o branco e todas as gamas de cinza, posso me concentrar na densidade das pessoas, suas atitudes, seus olhares sem que sejam parasitados pela cor. Sei muito bem que a realidade não é assim. Mas quando contemplamos uma imagem em branco e preto, ela penetra em nós, nós a digerimos e, inconscientemente, a colorimos. O preto e o branco, essa abstração, é, portanto, assimilado por aquele que o contempla, que se apropria dele. Considero seu poder realmente fenomenal (FRANCQ; SALGADO, 2014, p. 128).

O preto e branco dão espaço para a leitura sinestésica. Se a visão apenas não resolve, a sonoridade das palavras representa algo em prol do seu significado. O poema pulsa mais forte nas unidades sonoras mínimas e mais fraco nas três sentenças que o norteiam. O som do poema se aproxima do ruído observado na poesia fonética de Russolo (1992), pois tem representação no fonema /k/ na maioria das palavras que o compõem. Mesmo tendo encontrado as sentenças “QUEM TEM CÃO” — centro superior, “CAÇA COM CÃO” — maior incidência na parte inferior esquerda, “MUNDO CÃO” — fragmentado em todo o poema, o leitor terá ainda que solucionar a recorrência da letra C e M articulada pela letra A em todo o texto. A força aí está representada pelas consoantes que se sobrepõem, se atropelam, se cortam numa remota correspondência à cacofonia

da cidade. A reiteração dos fonemas citados e a apresentação do poema surgem como uma conexão ao tema da exposição: transformação dos espaços. O autor desenvolve esta relação a partir da materialidade das letras porque transforma o espaço das páginas do livro num suporte que leva informações visuais, sonoras e de significado para o leitor. Ao mesmo tempo tem uma relação com o ruído das máquinas da modernidade, sobretudo com a estrofe nas produções poéticas brasileira da década de 1990: o computador. Tudo isso sem perder o vínculo com o lugar de criação do poema-célula anterior (no matadouro), afinal, embora a obra escrita tenha sido publicada quatro anos após a sua primeira versão em cartaz, seu local de discussão e criação original ofereceu o ponto de partida para as seleções do autor. Logo, qualquer recorte que venha a ser feito no poema, por mais que forme outras bases de significação, carrega no seu “DNA” a atmosfera inicial de criação. Do ponto de vista sonoro, o uso das unidades mínimas se assemelha à materialidade utilizada pelos poetas fonéticos, “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 da onomatopeia” (RUSSOLO, 1992, p. 25).

Por outro lado, representadas pelos sons anasalados, as vogais dão a variedade necessária ao alcance de diferentes notas, o que converge à melodia do poema. A simultaneidade de vocábulos e letras só torna sua entoação possível com apenas uma voz através do uso de aparelhos eletrônicos, alguns deles nos primeiros anos de vida. Caso não disponha da máquina, a maneira mais sonora de estabelecer a *performance* do poema, atendendo aos seus elementos mínimos (vogais e consoantes), bem como às palavras que funcionam como marcadores temporais é através do canto. O uso do primeiro tipo de melopeia, “composta para ser cantada sobre uma melodia” (POUND, 1976, p. 41), parece ser o que melhor se encaixa neste poema. Isto é, neste caso, os dois elementos (texto e música) são criados ao mesmo tempo. Embora com características visuais fortes e irrefutáveis, o poema sustenta uma musicalidade também muito forte. Não o lugar-comum da musicalidade em poesia, não a primazia da vogal, mas, por outro lado, o som a partir da consoante. A melodia do poema chega primeiro aos olhos. A caixa alta representa o grito — a atenção redobrada ao volume exigido para entoação. A recorrência da consoante C está relacionada a pulsação da música,

diz respeito ao tempo musical; igualmente ocorre com as vogais anasaladas que representam a regularidade dos sons. De certo modo, há uma entoação estruturada a partir de elementos que se repetem em momentos predeterminados. Como exposto no capítulo anterior, a canção funciona como uma entoação fixa e isso é um dos pontos que a distingue, de certa forma, da linguagem cotidiana. Além disso, o poema apresenta os espaços em branco que funcionam como a pausa na música. Na tipologia poundiana “mundo cão” ensaia uma aproximação maior com uma melopeia criada para ser cantada sobre uma base melódica ou, neste caso, criada concomitantemente com a melodia do que com os outros tipos de melopeia (para ser entoada como cântico ou para ser declamada), dados os elementos sonoros fixos do poema. Ezra Pound afirma que “para cada um desses tipos é diferente a arte de reunir as palavras” (POUND, 1976, p. 41) e, ao que parece, as palavras neste poema foram selecionadas a partir da adaptação de um provérbio (à guisa de melodia) pouco sonoro e teve sua organização modificada para atender aos propósitos éticos e estéticos de criação.

É no ápice de sinestesia e simultaneidade que Antunes (2009) apresenta a versão do poema de maneira oral. A oralidade mediatizada na *performance* vocal “mundo cão” é a nona faixa do CD. Segundo a indicação da editora, como parte integrante do livro, o CD não pode ser vendido separadamente. São vinte e seis segundos de rigor e vozes divididas como uma bateria de *Rock’n’Roll*, disposta num compasso (4/4). O que na versão impressa representa dificuldade de compreensão na leitura de primeiro contato, na versão cantada do poema as características são rapidamente assimiladas porque as palavras são entoadas de modo fixo e são organizadas numa estrutura já conhecida pelos ouvintes. A dificuldade de leitura (oriunda da informação visual) encontrada nos primeiros momentos com o poema passa a ser processada pelo leitor a partir do momento em que o contato sonoro é estabelecido. Mesmo que o conhecimento musical do leitor seja reduzido, as informações prévias que o mesmo possa ter acerca dos elementos sonoros — tanto do ponto de vista do provérbio, quanto do ponto de vista dos pulsos e das pausas do poema — o auxiliarão na interpretação do poema. Os aspectos sonoros são fortes aliados no trabalho de leitura do poema porque eles se repetem em intervalos fixos. Inclusive a pausa recai, na maioria

das vezes, no último pulso do compasso. Há aqui a apreensão empírica pelo leitor/ouvinte a partir da canção:

É comum alguém dizer que ouviu um samba de Tom Jobim, um *rock* dos Titãs ou mais uma canção romântica de Roberto Carlos. Todas essas designações de gênero denotam a compreensão global de uma gramática. Significa que o ouvinte conseguiu integrar inúmeras unidades sonoras numa sequência com outras do mesmo paradigma. [...] Uma outra forma de apreciação empírica da canção é a identificação dos estribilhos e dos mecanismos de reiteração. Trata-se também de um dispositivo de gramática melódica, fundamental para a retenção da memória e para as faculdades de previsão que esse tipo de linguagem temporal exige. A reiteração torna significativo o fluxo inexorável do tempo. Basta um ligeiro apuro musical do ouvido para se depreender reiterações (TATIT, 1997, p. 101).

O leitor/ouvinte pode estabelecer uma relação de proximidade entre a vocalização de “mundo cão” e uma canção de *rock*, como, por exemplo, as canções de *rock* do próprio Arnaldo Antunes quando fazia parte do grupo Os Titãs. No CD, a construção melódica do poema se estabelece a partir e unicamente das vozes que o compõe. A canção tem sua *performance* estabelecida à capela, ou seja, não existem instrumentos musicais acompanhando o desenvolvimento do poema. Apenas vozes realizam a *performance*. Os aparelhos eletroacústicos, sobretudo o *sampler*, são os responsáveis pela proliferação das vozes do mesmo entoador na canção e pela reprodução simultânea dos seus diferentes timbres e volumes.

Curiosamente, o poema é vocalizado através da fórmula de compasso quaternário (4/4), simbolizado pela letra C. Os números representam respectivamente o tempo para cada compasso (4) e a duração de tempo que a nota será tocada no compasso de acordo com as demais notas (4). Neste caso, a figura rítmica que representa a duração da nota é a semínima.

A fórmula de compasso utilizada na canção “mundo cão” é uma das mais utilizadas no *rock*. São quatro tempos em semínimas cuja pronúncia das sílabas já havia sido anteriormente identificada na leitura do poema. Isso sugere que a pista dada em tinta é consumada no som. O mesmo fonema que apresenta força e se repete na versão do livro /k/ (QUEM, CAÇA, CÃO) é responsável pelo tempo

forte e andamento na versão vocalizada. São efetivamente dois corpos no mesmo espaço.

A primeira voz poética que se apresenta na música, utiliza nos três primeiros tempos do primeiro compasso uma sílaba correspondente. Primeiro tempo: “QUEM”, segundo tempo: “TEM”, terceiro tempo: “CÃO”, restando-lhe ao último tempo, o quarto, o silêncio de semínima (♯). Enquanto isso, a segunda voz pronuncia a palavra “cão” nos segundo e quarto tempos, coincidindo com o monossílabo “tem” e com o silêncio da primeira voz.

No segundo compasso, a primeira voz mantém a entoação respeitando os tempos. No entanto, como a sentença é modificada, a voz poética modifica a duração da pronúncia da primeira palavra para manter o ritmo, estabelecer uma entoação fixa e se caracterizar enquanto canção. No início do segundo compasso, ao invés de pronunciar apenas uma sílaba, a voz poética fala duas e apresenta a colcheia como figura rítmica que expressa duração do primeiro tempo. Enquanto isso, os outros três tempos restantes do segundo compasso não recebem alteração na duração. Primeiro tempo: “CAÇA”, segundo tempo: “COM”, terceiro tempo: “CÃO” e o quarto tempo: o silêncio de semínima (♯). A segunda voz permanece alternando a entoação da palavra “CÃO” no segundo e no quarto tempo.

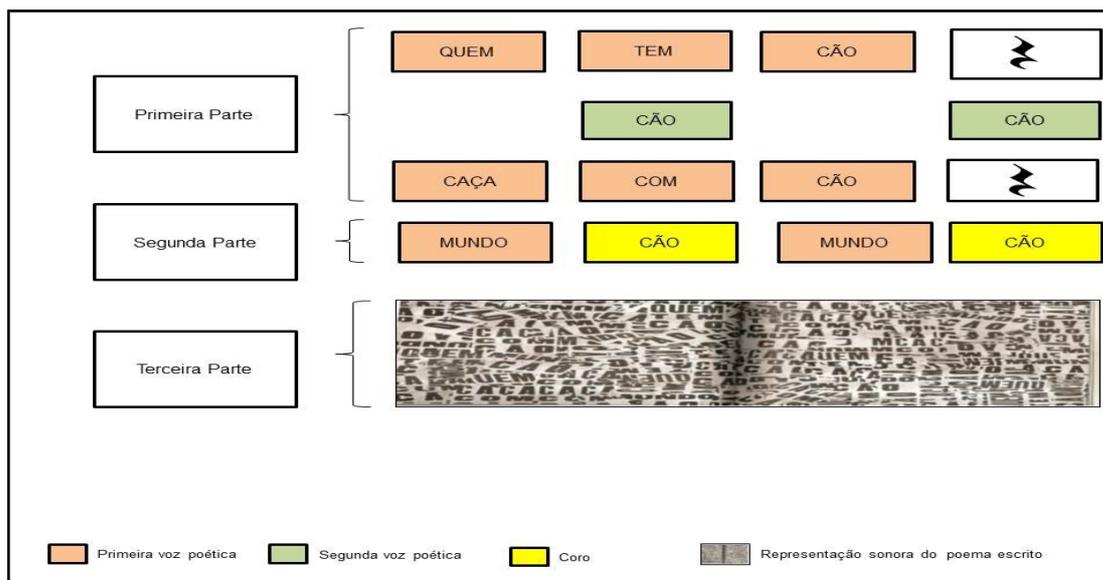
Essa postura das duas vozes se repete nos dois compassos seguintes, totalizando quatro compassos alternados e findando nos primeiros segundos da canção. É importante ressaltar que tanto a primeira voz poética quanto a segunda são rascantes, estão em alto volume, alcançando o grito algumas vezes e também se entrecruzam. Essa *performance* da voz poética vai ao encontro da leitura realizada acerca do poema em tinta, dando sentido à estética das letras maiúsculas do mesmo. Há também a ressonância de um em outro na medida em que as vozes poéticas se entrelaçam em pronúncias simultâneas.

A partir daí, a canção apresenta a primeira mudança significativa. A primeira voz entoa a palavra “MUNDO” de forma breve, ou seja, canta todas as sílabas em apenas um tempo (primeiro e terceiro), enquanto a segunda voz dá lugar a um coro a repetir o vocábulo “CÃO” com vigor nos tempos pares (segundo e quarto). A mudança de volume na pronúncia, em certa medida, desloca a tônica de /mun/ para /cão/. Mais do que uma simples transmissão de ideias a partir da

versão escrita, a vocalidade apresenta nas suas possibilidades poéticas uma aproximação com o objeto e com tema do poema. Segundo Eliana Kefalás (2012), “no espaço sonoro da voz há uma circulação de sentido” (KEFALÁS, 2012, p. 92) que se transmite desde o corpo do emissor — pélvis, caixa torácica, pulmões, respiração, boca — até sua recepção pelo ouvinte — tímpano, ouvido, corpo etc.. O corpo exerce papel fundamental para a geração de significados e de sensações.

Neste caso, a *performance* oral de “mundo cão” pode ser vista, por exemplo, como a performance de um músico que começa a tocar a partir da “partitura” poética a que ele teve acesso. A voz poética lê o que já foi, parcialmente, apresentado na versão escrita através dos elementos gráficos. Ou seja, a música já estava pulsando ali, nos diversos pedaços.

A segunda mudança significativa é que, nos quatro compassos que seguem, além de a primeira voz poética continuar a pronunciar a palavra “MUNDO”, ela retorna a entoar também as duas primeiras sentenças de modo simultâneo à *performance* do coro. É nesse momento que a imagem do poema é representada na canção. É uma espécie de transcrição para o som daquilo que foi anteriormente escrito. Como mostra a imagem abaixo, a primeira parte é composta pela *performance* da primeira voz intercalada pela segunda voz poética. Na segunda parte, a segunda voz poética dá lugar ao coro e, na terceira parte, há uma entoação polifônica das diversas vozes poéticas da canção. A partir de então, o poema caminha para o final utilizando o coro no lugar da segunda voz.



Fonte: Elaboração pessoal

A *performance* na leitura do poema aumenta consideravelmente de intensidade na estrutura melopáica vocalizada. Mesmo na sua versão sonora, o poema continua apresentando a bricolagem que lhe foi característica na escrita. Essa é uma das ferramentas que o autor utiliza no processo de criação. Como afirma Santos (2012), a bricolagem na música de Antunes “proporciona uma afinidade contínua ao movimento punk (no qual sua carreira musical começou), sempre explorando a linguagem” (SANTOS, 2012, p. 160, grifos da autora). Posto que ao longo de sua carreira artística, ele tem usado elementos do rock tanto na música, quanto no poema. Nas multiplataformas de “mundo cão”, desde o poema-cartaz, a fotografia, o poema em tinta e a melopeia à guisa de canção, percebe-se o som rompendo o silêncio da leitura sentada. Mesmo que sua característica fanopáica seja a primeira a chegar ao leitor. Segundo observação de Perrone, “curiosamente, alguns dos textos oralizados são os mais visuais e não os mais versificados” (PERRONE citado por SANTOS, 2012, p. 122).

Nota-se que, mesmo que a canção seja uma entoação fixa, como afirma Tatit (2009), ela pode receber as variações na vocalização. As vozes percussivas que cantam a dinâmica da metrópole, no poema em questão, aproximam o leitor/ouvinte do frenesi caótico da cidade ao utilizar cento e cinquenta batidas por minuto (150 bpm). O andamento de “mundo cão” é indício da representação viva da materialidade do verbo (de acordo com Zumthor (2014), um certo peso,

estrutura acústica e reações que a palavra provoca) em confluência com a materialidade de uma época (perspectiva do consumismo caro ao período de criação do poema-canção).

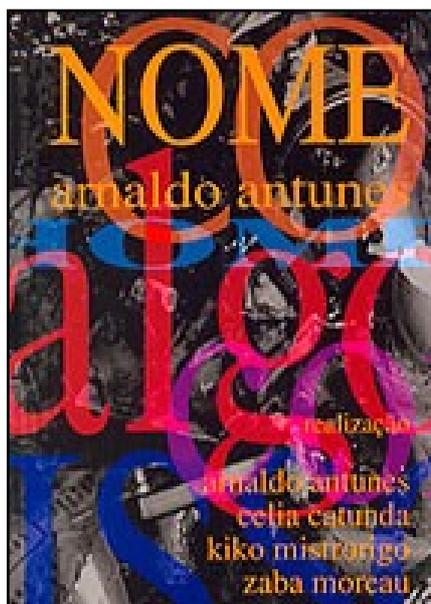
Na esteira dos elementos verbivocovisuais do poema “mundo cão” e da sua tradução em som através da oralidade mediatizada homônima, percebe-se que a organização fixa das unidades sonoras mínimas pulsa no poema desde o seu nascimento. Mesmo passando por transformações ao longo dos anos e gerando outros significados com as diversas secções propositais, “mundo cão” reverbera os ruídos das metrópoles, do *modus vivendi* da população urbana e capitalista, do advento da máquina digital e da poesia amalgamada em música. O poema apresenta uma lógica sonora centrada nas palavras que formam sons. Estes, por sua vez, mimetizam instrumento musical ou animal como uma onomatopeia gráfico-sonora (na letra e na voz, no livro e no CD). Tanto lá quanto cá, o ritmo frenético do poema é um dos elementos de que tende a aproximar este poema do primeiro tipo de Melopeia poundiana, composta para uma canção.

Percebem-se ainda as inversões que Antunes praticou nesse poema. Em vez de criar uma melodia anterior ao texto com vistas a ser cantado, como preconiza a definição de Pound acerca de melopeia, Antunes criou um poema com características visuais externas, sonoridade interna e externa e significado latente ao tempo e espaço. Nesse processo, a melodia surgiu como resultado simultâneo da criação. Essa hibridez demonstra que a melodia foi criada no ponto zero, nem anterior, nem posterior ao texto, o que a deixa extremamente próxima da canção, e, neste caso, revela Antunes como um malabarista da canção, para usar o termo de Tatit (2012).

3.3 MESMO – Cântico de si

Em 1993, Antunes publica *Nome*, uma obra que inclui CD + Vídeo + Livro num formato de apresentação de produção poética pouco explorada no Brasil naquele período. A obra *Nome* foi publicada entre *As Coisas* (1992) — livro que ganhou o prêmio Jabuti daquele ano — e *2 ou + corpos no mesmo espaço* (1997).

Como o suporte DVD ainda não existia, vindo a ser criado apenas em 1995, o poeta publicou o compêndio que continha músicas, videoclipes em VHS e poemas, em formato de CD, pois este era um dos poucos meios de armazenamento de dados digitais à época.



Fonte: (ANTUNES, 1993a)

Seu envolvimento com os códigos binários do mundo digital lhe deu a possibilidade de caminhar por outros ambientes literários, de modo a alcançar mais pessoas no que diz respeito à recepção de poesia. As inovações de Antunes se apresentam nas mais comuns e previsíveis situações. Em entrevista para a Revista Vogue a respeito de sua recém-publicada obra *As Coisas* (1992), Arnaldo Antunes (AA) e Haroldo de Campos (HC) se revezam nas perguntas e respostas entre um e/ou outro, numa espécie de entrevista dentro de outra, de modo a deixar em segundo plano as perguntas do periódico. O tema da “conversa” gira em torno de sua saída do grupo de rock *Titãs*:

HC [...] O que eu gostaria é que o Arnaldo falasse sobre o seu desligamento dos Titãs.

AA: Foram anos de projeto coletivo. Meu desligamento se deve ao cansaço e à excitação por outros projetos. Aquilo vinha tomando

todo o meu tempo e não era mais proporcional a excitação produzida. Há um ano venho pensando na poesia, unida ao vídeo e a computação gráfica. Entra aqui o que eu vinha desenvolvendo com a poesia visual, mais a inserção de movimentos, animação, mais a produção musical que não cabia nos Titãs. São coisas que não pertencem à canção. É um experimento musical sonoro que pertence ao campo da poesia. E tudo isto acabou sendo migrado para o vídeo. Realizei muito dentro dos Titãs. Desliguei-me amigavelmente, não houve intrigas. Era um rompimento inevitável, me faltava tempo para ler e trabalhar outros projetos (ANTUNES, 1993b).

A partir daí, o assunto recai sobre a sua então futura obra *Nome*. Antunes relata as suas experiências de simultaneidade entre música, vídeo e poesia que seria apresentada meses após esse encontro:

HC: Você volta ao palco?

AA: Não abandonei a música: Deixei os Titãs. A música pertence à poesia. Comecei a pensar em música muito tempo depois que trabalhava com o verbal, com a poesia. Acho que sempre fui um intruso na música.

HC: Mas este trabalho, multimídia, você vai mostrar no palco?

AA: Por enquanto, estou fazendo vídeo e um disco com a trilha do vídeo. Mas não excluo uma ação performática, em que entra a leitura, a música ao vivo, o vídeo.

HC: Mesmo porque, sua origem é performática. Você veio da Banda do Aguilar.

AA: Musical e performática. Sou herança disto. Não me vejo num registro único. Poesia, música, vídeo, dança, transito entre estas coisas facilmente. Fazer o "contrabando" entre um registro e outro é o que me interessa (ANTUNES, 1993b).

É interessante observar que atrelado às características com as quais a poesia pode ser apresentada, Antunes tem como preocupação perene em seu trabalho a *performance* dos poemas. Não somente imaginá-los e cria-los, mas também pô-los em movimento através da voz, do corpo ou do computador. Por conta do desenvolvimento dessa linguagem e dos diversos projetos pessoais, Antunes saiu de umas das maiores bandas de *rock* do país, *Titãs*. Em verdade, o poeta já desempenhava diversas funções: cantava, dançava, compunha letras de

canções e “poemúscas”, era um dos *performers* mais excêntricos durante sua década no grupo.

O que se pode perceber a partir de sua saída da banda foi que suas criações poéticas foram, cada vez mais, tomando formas de uma poesia mais plural. Isto é, suas produções viriam a tomar o aspecto de um trabalho que compreende três tópicos fundamentais para a criação e recepção de uma obra: significado a partir de informações visuais (tanto na imagem que o poema mostra de imediato através da organização das letras e palavras nos espaços da página, quanto na imagem que o mesmo sugere a partir da decodificação do signo linguístico - fanopeia); significado a partir de informações sonoras (o uso de elementos musicais, fonéticos que aproximem o leitor/ouvinte ao significado da própria obra - melopeia); significado inscrito no momento histórico, cultural e político (a decodificação não somente da palavra, mas também da sentença para compreender o propósito da obra e perceber as sugestões de sentido e período histórico que a mesma oferece para recepção - logopeia).

Nome, essa “epopeia multimídia” (FONSECA, 1993), contribuiu muito para concretizar a proposta literária do ex-*Titãs*. A compilação com poucas possibilidades de definições singulares oferecia uma nova perspectiva de leitura de poesia. A avalanche de sentidos que a junção entre texto, som e imagem proporcionava era inédita na literatura nacional e notável porque utilizava as inovações gráfico-digitais. Não é novidade que a literatura, de modo geral, utiliza desde seu princípio o entrelace entre som, imagem e significado. No entanto, a liga entre esses elementos, essas “espécies de poesia”, para utilizar o termo de Pound (1976), se deu a partir do tecido eletrônico para a quinta obra poética de Antunes, o que impulsionou ainda mais a intersemiose do seu trabalho.

Este autor representava um grupo pequeno e seletivo de poetas que trabalhou a palavra enquanto coisa, pois elevou à décima potência o significado da poesia sonoro-imagética do final do século XX, quando somou a esses elementos, imanentes à poesia, os terminais virtuais e as possibilidades digitais. A palavra poética passa a se transformar em coisa. O intermédio entre coisa e signo tem sua via de ligação abreviada pela materialidade das produções apresentadas no *kit*, *Nome*. Essa necessidade de apresentação artística em várias frentes e suportes representa, talvez, as características de um artista “antena da raça” no

Brasil, pois utiliza ferramentas reservadas a poucas mentes criativas. Ao mesmo tempo, Antunes desponta como um representante da peculiaridade brasileira em relação ao mundo em plena ebulição da globalização. O poeta torna-se um dos porta-vozes do ambiente físico e ideológico da época, pois inaugura a possibilidade digital de unir música, vídeo e literatura numa só produção, bem como abrir precedente para as escrituras eletrônicas que se tornariam mais comuns no Brasil do século XXI. Além disso, ele ainda põe em prática a máxima do poeta russo Vladimir Maiakóvski (2013) de que não há conteúdo revolucionário sem a utilização de um caminho de representação também revolucionário. Nesse ínterim, o poeta paulista antecipou o uso do suporte de armazenamento de dados digitais – DVD – para a publicação de conteúdos em diferentes linguagens num só pacote. O que ocorreria com a reedição da própria obra em 2006.

Nome é composto por trinta poemas escritos. Alguns dos poemas que compõem a poliobra já foram publicados em outros livros de Antunes. Por exemplo, os poemas “A B C”, “dentro”, “Imagem”, “Nomes Não”, “Sol ouço” foram publicados na obra *TUDOS* (1990), enquanto os poemas “Água” e “Luz” apareceram inicialmente em *PSIA* (1991). Já os poemas “cultura” e “se não se” também fazem parte da obra *As Coisas* (1992). Todos os poemas em tinta têm *performance* audiovisual, em videoclipe. Dentre os mesmos trinta poemas, vinte e três também têm *performance* em música, em formato de CD – exceto “A B C”, “Água”, “Ar”, “Mesmo”, “Pessoa”, “Sol ouço” e “*Whatever*” –. O terceiro objeto de análise melopaica deste trabalho está centrado no vigésimo sexto poema do livro e do videoclipe:

Mesmo

eu em mim mesmo
 esmo em marasmo
 asma em miasma
 eu em eu mesmo

eu em mim lesma
 em mi mesmado
 desorganismo
 desabitado
 (ANTUNES, 1993a)

O poema é composto por duas estrofes de quatro versos cada uma, portanto, duas quadras. Quase todos os versos contêm cinco sílabas gráficas, com exceção dos versos: dois “es/mo/ em/ ma/ras/mo” e três “as/ma/ em/ mi/as/ma”, ambos com seis sílabas. Contudo, no que diz respeito à sílaba fonética, o poema apresenta todos os versos tetrassilábicos, o que já dá a dica do seu significado.

É importante observar que a primeira quadra é composta por versos tetrassilábicos eu/em/mim/mes/mo; es/moem/ma/ras/mo; as/maem/mi/as/ma; eu/em/eu/mes/mo e que todos os versos dessa estrofe possuem junções de vogais. Há aqui tanto a contração de sílabas fonéticas decorrente da assimilação de vogais (elisão), como pode ser visto em “moem”, no verso dois, onde o fonema /o/ é parcialmente anulado pelo fonema /e/. Por outro lado, há a formação de ditongo a partir de vogais distintas (sinalefa) na segunda sílaba fonética do verso três, “maem”, pois tanto o fonema /a/, quanto o fonema /e/ são conservados na pronúncia. A diferença, neste caso, se dá no andamento da sílaba contraída em ditongo nasal tal como ocorre, por exemplo, com a palavra “mãe”. Neste verso da estrofe, a nasalização é realizada com o auxílio da consoante /m/.

O ritmo é dado ora pelas contrações das vogais nas quatro linhas, ora pelos metros interpolados dos versos ou então pelo paralelismo entre os versos das pontas e os do centro. A carga sonora dessa primeira estrofe é potencializada pela rima externa, também interpolada, dos versos ABBA “ismo, asma, asma, ismo” e rima interna com presença de aliterações, paronomásia e assonância.

Esse recurso sonoro ocorre de modo alternado na segunda estrofe. Os finais “esma, ado, ismo, ado” conduzem o ouvido à apreensão do sentido a partir de repetições ininterruptas, como se fosse um mantra. Na segunda estrofe, as sílabas fonéticas também são tetrassilabas. Mesmo que, visualmente a quadra apresente uma escala decrescente de caracteres, se contado com os espaços em branco ou silêncios gráficos — “eu em mim lesma”, com quinze caracteres; “em mi mesmado”, com treze; “desorganismo”, com doze; e “desabitado” com dez — a quantidade de sílabas fonéticas se mantém nos versos. No ponto de vista sonoro, os dois últimos versos da estrofe não contêm pausas internas. Já os dois

primeiros, contêm silêncios representados pelos espaços gráficos e que auxiliam no andamento das sílabas de acordo com o tempo da leitura.

Assim como observado na primeira estrofe, o ritmo dessa segunda também se estrutura a partir de elementos sonoros que sustentam uma linha melódica. A peculiaridade da segunda quadra está centrada na rima final alternada ABAB “esma, ado, ismo, ado” e, por último, a presença do prefixo de negação “des” no início dos dois últimos versos. Um dos aspectos centrais de ligação entre as estrofes e, por conseguinte, de todo o poema é a assonância final dos oito versos, ora em /ə/, ora em /u/ e, obviamente, sua organização em versos de quatro sílabas fonéticas. O poema soa sempre em torno dos mesmos campos sonoros porque utiliza vogais e consoantes similares.

Esses elementos entre pausa e som ao serem lidos em voz alta impingem uma sonoridade circular regida tanto pelas vogais /e/ e /o/, quanto pelas consoantes /m/ (oclusiva nasal) e /s/ (fricativa linguo-alveolar). O som anasalado do “eme” acrescido pelos “esses” soa como um instrumento musical que induz uma leitura entre os aspectos estéticos do texto. O poema representa uma criação minimalista, pois utiliza elementos mínimos para a produção de sentido. *Grosso modo*, são as repetições de um pequeno grupo de fonemas, de vogais e de consoantes que vão orientar o leitor ao foco do assunto tratado. Da mesma maneira como ocorre com a voz ou a respiração nas meditações no yoga, ou como ocorre com o uso de alguns instrumentos musicais como a *tanpura*, o *sitar* ou a espécie de *sampler* indiano, o *harmonium*. Os sons desses instrumentos e da voz em mantras hindus podem ser comparados ao som produzido pela sucessão de fonemas vozeados e desvozeados como o /m/ e o /s/ do poema de Antunes. Um som que vibra pela cavidade bucal, na parede posterior da faringe e que reverbera para além do corpo. Uma significação que começa a partir do texto escrito e continua com a propagação das ondas sonoras.

O poema aciona repetidas vezes os mesmos fonemas, o mesmo tecido muscular, as mesmas posições e funções dos componentes do aparelho fonador, produzindo, com isso, mesmos sons. A parceria entre o corpo e a voz é somada à reiteração dos mesmos “ruídos” e provocam uma maior reflexão acerca do que está sendo dito. Anterior ao significado das palavras, a forma como as mesmas são pronunciadas servem como prelúdio ao tema. É uma espécie de

junção entre a voz da voz I e a voz da voz II de Luiz Tatit (2012). Ou seja, a importância do poema está tanto na voz do canto dentro da fala, quanto na voz da fala dentro do canto. As experiências sensíveis do corpo e da voz dos envolvidos no processo de *performance* e recepção do poema são adicionadas à maneira de como é dito o texto e do que é dito nas suas organizações verbivocovisuais. Todos esses elementos se entrelaçam numa massa homogênea de tinta, voz, e sentido.

Como exemplo desse ângulo de análise, a observação da sonoridade do poema pode ser vista no videoclipe de Antunes. Também publicada em *Nome*, a versão audiovisual de “Mesmo” dá voz à reiteração de consoantes e vogais como se fosse um pianista em plena execução de cada verso. Os “emes” e os “es”, “os”, articulados pelos “esses”, são executados simultaneamente e formam acordes ao longo das duas estrofes. O poema gráfico antecipa o uso dos fonemas que serão “tocados” na sua *performance* vocal. Contudo, no vídeo-poema, na sua pronúncia em alto e bom som, a repetição das unidades fonéticas e, por conseguinte, das palavras com proximidades homófonas realizam uma récita circular. Palavras distintas formadas por mesmas letras sugerem um anagrama em torno do som e do sentido, uma vez que o tema do poema refere-se a aspectos introspectivos do sujeito. Inevitavelmente, o primeiro contato para alcançar o significado *strictu* do poema — e daí o seu enigma — está mesmo nas suas pistas visuais e sonoras. Essas dicas são largamente utilizadas no videoclipe.

Como aparelhos de tecnologia digital para gravação e reprodução de imagem e som estavam em processo de construção, o meio utilizado para a criação dos vídeos-poemas foi o magnetoscópio⁴⁶. Assim como todos os vídeos-poemas de *Nome*, “Mesmo” teve a criação e animação assinadas por Arnaldo Antunes, Celia Catunda, Kiko Mistrorigo e Zaba Moreau. Em um minuto e quarenta e cinco segundos o poema é *performatizado* pela voz do próprio Antunes. Acompanhado pelos efeitos sonoros de Peter Price, responsável pela versão em inglês do poema, a voz grave do *performer* ganha tons metálicos quando junta-se com o som das panelas, pratos e maleta de plástico executadas

⁴⁶ 2. Aparelho eletrônico que permite gravação simultânea de som e imagem e fita magnética ou formato digital, e que permite reproduções futuras de cenas que podem passar como atuais em relação ao momento da transmissão = gravador de vídeo cassete (PRIBERAM, 2016).

por Price. A voz poética, ao passo que tem sua similitude com o som dos metais que a acompanha, sugere também uma semelhança com os instrumentos harmônicos e metalizados utilizados nos cânticos indianos, como os já citados *Sitar*, *Tanpura* etc.. Os aspectos “físicos” da voz do *performer* também reverberam um *link* com o mundo dos bits em plena ascensão. A récita quase que robotizada — tanto pela repetição dos fonemas /m/, /s/ e pelos desdobramentos finais do fonema /z/, quanto pelas características e timbre da voz — introduz um mundo de códigos binários como “moeda de troca” da comunicação. Enquanto o poema em tinta faz uso da repetição de elementos mínimos, a voz poética da *performance* oral repete ininterruptamente os versos do poema. Um atrás do outro como se fosse um cântico metalizado em prol de um solilóquio. As linhas são pronunciadas de forma pausada e são acompanhadas tanto por sons extraídos de objetos quanto por fonemas — ora breves, ora longos — proferidas pela mesma voz poética. Percebe-se aí a presença de aparelhos de reprodução de sons ou de gravações sobrepostas. Não mais como os aparelhos da música eletroacústica utilizados em meados do século XX e vistos na análise anterior mas, aparelhos que combinam som e imagem numa nova ordem de produção de comunicação e informação. A polifonia é construída através de aparelhos eletrônicos voltados para os múltiplos sentidos e não mais apenas para o ouvido. As vozes secundárias, os fonemas ordenadamente pronunciados acompanham o andamento da voz principal, que é a mesma que recita o poema à guisa de mantra.

A construção semântica do poema apresenta um sentido em torno de um período específico e de grandes mudanças no país. As experiências externas são encapsuladas no poema e a partir dele o leitor pode restabelecer o momento histórico de sua produção. Quer através da oralidade primária de Zumthor (2010) e Lévy (2010) — àquela relacionada à memória e à expressão oral através da *performance* oral —, quer através da oralidade secundária de ambos os teóricos — a oralidade escrita cuja expressão da história está nas entranhas dos elementos estéticos. Ambas sendo disseminadas através da mídia, do mundo digital, dos códigos binários, do ciberespaço, isto é, da terceira oralidade.

No período de lançamento de *Nome*, o Brasil estava passando por um momento até então ímpar no contexto político. O país havia acabado de sair de

um período de Regime Militar. Regime que acometeu muitos países sul-americanos na segunda metade do século XX. A ditadura militar no Brasil foi uma das mais longas do sul da América. Começou em 1964 e só iria acabar em 1985.

Entre 1985 e 1990, o povo brasileiro esteve imerso num processo de redemocratização política processual. O primeiro presidente do Brasil após o Regime Militar havia sido eleito de forma indireta e morreu antes de assumir o cargo. Seu vice-presidente, José Sarney (que desde 1980 ocupa a trigésima oitava cadeira da Academia Brasileira de Letras) assumiu o governo do país por cinco anos. Durante a presidência de Sarney, o país votou uma nova Constituição Federal, aprovou novos planos econômicos e viu ser concretizado o movimento de eleições diretas para presidente. Em 1989, o Brasil tem seu primeiro presidente eleito Fernando Collor de Mello, por meio de eleição direta. O presidente Collor, que assumiu em 1990, tinha como ícone de sua campanha o combate à corrupção e a redução das altas taxas de inflação. Fernando Collor de Mello renunciou à presidência da República em 29 de dezembro de 1992 após sofrer *Impeachment* dois meses antes. O motivo do seu impedimento político foi justamente aquele que ele havia dito combater: a corrupção. Mais uma vez, o Brasil vê um vice-presidente assumir os trabalhos com situação econômica não muito favorável. O novo presidente da República, Itamar Franco convida Fernando Henrique Cardoso para ser seu ministro e quem o sucederia na presidente do país nos dois mandatos seguintes, de 1994 a 2002.

É nessa atmosfera política e num país imerso em muita pobreza e desigualdade social que vive o poeta Arnaldo Antunes e é com essas informações externas e seus ecos internos que o poema “Mesmo” é concebido. Um país que nos três anos iniciais da década de 1990 tem dois presidentes e que após passar tantos anos sob o regime militar e sob um sistema indireto de eleição para presidente, acreditava que havia chegado a hora de mudança. É, no entanto, um país que se frustra com a situação política. O resultado das produções artísticas a partir dessa época incorpora essa frustração e soma a elas os aparatos tecnológicos em plena ascensão. No período da ditadura militar as artes brasileiras versavam sobre liberdade de maneira veemente, de forma indireta e com muitos enigmas. Se no período da intervenção militar a crença pairava na possibilidade de um governo efetivo para os anseios e necessidades do povo,

bem como para liberdade de expressão e produção, no período neoliberal da década de 1990 o tema passou a ser diverso. A liberdade de informação e expressão estava ao alcance de quem tivesse dinheiro para adquirir as informações e as máquinas que as produziam e/ou para quem tivesse criatividade.

A “realidade histórica” - para tomar emprestado o termo de Josefina Ludmer (2007) citada por Diana Klinger (2008, p.13) - das produções literárias em verso compreende uma realidade na qual a história está inscrita na própria obra literária e é a partir dela que a leitura literária deve ser feita, e nessa época, um dos pontos que mais pulsava era o crescente uso dos computadores como meio de inserção no mundo globalizado. Embora Ludmer (2007) apresente uma mirada sobre literatura mais voltada para textos narrativos, textos em prosa, do que em versos, há de se observar um ponto muito interessante no que diz respeito às literaturas pós-autônomas, que são aquelas praticadas nos territórios da atualidade, segundo a autora. Para Ludmer (2007), as literaturas pós-autônomas são alicerçadas em dois postulados de mão dupla. “O primeiro é que todo o cultural (e literário) é econômico e todo econômico é cultural (e literário)”. Já o segundo postulado expressa que “a realidade [...] é ficção e a ficção é realidade” (LUDMER, 2007, p.01)⁴⁷.

Esta observação de Ludmer corrobora com a ideia de que, no Brasil, a produção literária a partir da década de 1990 refletiu as ressignificações pelas quais passavam os artistas, os poetas e a sociedade como um todo. As mudanças no campo político do país somadas com expectativas reduzidas da sociedade quanto à economia e às novas ferramentas tecnológicas ajudaram a elaborar novos conceitos para a produção literária. Conceitos cuja força está justamente focada na voz das novas produções e na análise combinatória de conceitos antes intocáveis.

Se antes os temas encerravam em literatura e história ou literatura e ficção de modo muito “delimitado”, como diz Ludmer (2007), porque havia os gêneros literários bem elaborados e bem conceituados, na contemporaneidade, com a volatilidade da economia e da concepção da sociedade – e conseqüentemente

⁴⁷ “El primero es que todo lo cultural (y literario) es económico y todo económico es cultural (y literario)”. “la realidad [...] es ficción y la ficción es realidad” (LUDMER, 2007, p.01).

dos artistas – as possibilidades se multiplicam. Os elementos são outros e são vários. No entanto, a mudança, a história, não deixa de se inscrever na literatura.

Embora haja uma mudança temática - simplesmente porque o tema do mundo mudou - o “conteúdo de verdade”, como cunhou o filósofo Adorno (2015), pode ser extraído da obra literária. Ou seja, as informações históricas, independente do seu tempo e espaço de criação, estão inscritas nas obras de arte e para extraí-las é necessária a visão crítica e filosófica de quem se propõe a decifrar suas nuances e seus enigmas em quaisquer que sejam os formatos. Seja num filme, numa pintura, em versos, em narrativa, em música, arquitetura, etc.

Nesse período alguns movimentos ganham destaque. Muitos desses eventos são compostos por coletivos formados por artistas jovens que começam a produzir arte cuja temática se refere mais às necessidades particulares do que para perspectivas plurais, como observado nas décadas anteriores. Isso porque, em muitos casos, há um desencanto em torno das expectativas frustradas de outros momentos. Aparentemente, há uma falsa controvérsia na conduta dos grupos, uma vez que muitos coletivos são formados com o intuito de versar sobre aspectos particulares, anseios pessoais e localmente situados. No entanto, é justamente a partir da idiosincrasia dos grupos que estavam em formação que uma identidade social da época parece florescer. Tryno Maldonado (2008), se referindo a coletivos e antologias de jovens mexicanos das décadas de 1970 e 1980 e suas reações à política daquele país, chamou essa geração de “Uma geração órfã e desencantada”⁴⁸ porque para o autor:

A geração a que pertencem os autores desta antologia é cheia de desencanto, que se arma no cinismo e na indiferença para evitar se envolver e se frustrar, que já não acredita em nada porque toda a sua vida tem transcorrido sob o engano. Uma geração a quem o seu país criou com base em grandes doses de promessas não cumpridas, uma maior do que a outra, como uma piada sem fim. [...] Prometeram-lhes as virtudes tranquilizantes e purificadoras do neoliberalismo, do primeiro mundo e de uma ordem mundial, que os fariam parecerem um pouco mais *fashion*, mais bonitos e menos sujos. Mas, nada disso. Prometeram-lhe mais recentemente uma democracia e uma sucessão no poder. No entanto, muito pouca nitidez tem-se visto sobre isso (MALDONADO, 2008, tradução nossa)⁴⁹.

⁴⁸ “Una Generacion Huérfana y Desencantada” (MALDONADO, 2008)

⁴⁹ A la que pertenecen los autores de esta antología es una generación llena de desencanto, que se pertrecha en el cinismo y en la indiferencia para evitar volver a ser defraudada, que ya no cree

No Brasil, a frustração, se assim pode também ser chamada, se deu no campo político. A produção nacional voltou-se para aspectos peculiares e correspondentes a determinados grupos ou pessoas e não mais se relacionam com movimentos de repercussão nacional. O que estavam em voga era a modificação do formato de comunicação e informação, o sujeito em primeiro plano, o ciberespaço e o paradoxo plural/singular nas comunicações via rede. Neste período, o país não experimentava movimentos que tivessem alcance nacional, assim como ocorreu com a Bossa Nova e o Tropicalismo ou com o movimento da Poesia Concreta nas décadas anteriores, por exemplo. O movimento Manguê Beat, do início da década de 1990, representa um dos poucos movimentos artísticos com repercussão nacional. Após esse movimento, o país viu essas particularidades da produção artística tomar a dianteira e ser uma das responsáveis pela produção contemporânea. As produções com características individuais passam a ser produzidas na “solidão” do computador e tem como endereço outros “computadores” igualmente solitários. E, assim, um novo campo de criação literária foi sendo criado, causado tanto pelo desencanto político partidário do país e potencializado pela redução do Estado, aumento da globalização e acesso ao computador e à internet.

Em algumas criações poéticas da contemporaneidade o autor é muitas vezes confundido com o “eu” poético. Seja por causa de obras baseadas no próprio autor, em sua própria vida e com poucos itens de universalidade, ou porque a obra seja criada com um personagem/sujeito que se confunde com o autor numa linguagem limitada. “Mesmo” apresenta os vocábulos relacionados a um sujeito no singular, mas que representa um coletivo que, em meio às frustrações da época, cria perspectivas de uma realidade diferente porque também tinha ao alcance das mãos as ferramentas novas para “talhar” o poema: a comunicação via códigos binários. No meio da singularidade e das possibilidades

en nada porque toda su vida ha transcurrido en el engaño. Una generación a quien su país ha creado a base de grandes dosis de promesas incumplidas, una mayor que la otra, como una broma que no tiene fin. [...] Se les prometieron las virtudes lenitivas y purificadoras del neoliberalismo, del primer mundo y de un orden global, que los harían verse un poco más fashion, más bonitos y menos sucios. Pero de eso nada. Se les prometió más recientemente al fin una democracia y una sucesión en el poder. Pero sobre eso, tampoco han visto muy claro aún. (MALDONADO, 2008).

da nova linguagem, “Mesmo” põe em evidência um “eu” poético que trabalha coletivamente no silêncio dos seus aposentos, em frente a sua tela, contudo o resultado é direcionado para o mundo. A velocidade termina por ser um grande aliado dessa perspectiva de comunicação híbrida.

Escavando informações internas, pode-se observar que o possível ócio criativo do temário do poema começa nos espaços singulares do sujeito, dentro do próprio “eu”: “eu em mim mesmo/ esmo em marasmo” (ANTUNES, 1993a, verso 1 e 2). Numa repercussão interna sobre si, a situação vivenciada pelo “eu” poético pode ser na verdade a representação de uma coletividade externa, amortecida pela descrença política. Por outro lado, e concomitantemente, havia por parte de alguns grupos, uma produção de música também singular (movimento Manguê Beat, por exemplo), organização de produções coletivas (a exposição Arte Cidade, por exemplo), escrita e publicação literária e, principalmente, interação por meio das tecnologias como maneira de modificar o meio.

Neste caso, o aparente paradoxo dá lugar a uma linguagem nova formada por elementos idiossincráticos, ensimesmados, ao mesmo tempo singulares e plurais que originariam uma conexão globo-digital da comunicação poética em suportes da rede mundial de computadores: sites, blogs, etc.. Todos estes elementos sustentando a dialética entre a produção de si — que, ao mesmo tempo, representa muitas pessoas — e a produção solitária, atrás das telas digitais, mas com repercussões mundiais porque encontram ecos em outros corpos. Os corpos da recepção funcionam como roteadores que recebem e transmitem dados à medida que se identificam com a mensagem. Analogamente à criação e disseminação das produções poéticas da década de 1990 e do século XXI, a ideia de um *bit* — unidade binária da máquina que se apresenta com caractere 0 ou 1. Isto significa que uma produção artística ganha corpo à medida que está em contato com a rede, mesmo que seus elementos constituintes tenham sido criados a partir dos aspectos particulares do autor. Se houver identificação coletiva e peculiaridade artística do trabalho produzido nos confins de um quarto escuro em frente a uma tela, o poema acaba por representar não apenas o autor, mas um grupo de pessoas. E se coletivos criam elementos artísticos dentro de linguagens estéticas semelhantes e sob as mesmas

atmosféricas éticas, as produções desses coletivos passam a formar um corpus, um bloco passivo de análise porque representam uma época. Mesmo que seja de qualidade artística duvidosa.

É certo que o período de criação de “Mesmo” coincide com a turbulência política do afastamento, renúncia e *impeachment* do governo Collor e assunção do seu vice, Itamar Franco, posto que a concepção e idealização do poema se deram majoritariamente em 1992 e 1993. Portanto, a política partidária do Brasil exalava ares mais próximos de chorume do que de flores, que pela metáfora com algo sujo/podre causa asfixia por causa do mau cheiro “asma em miasma” (ANTUNES, 1993a, verso 3), e daí decorre a volta para si ao invés da ida para o outro “eu em eu mesmo” (verso 4).

A conduta de vida praticada pelas pessoas que utilizam o computador a todo o momento e para diversos fins, que pulsa forte na atualidade, ganhou força no Brasil a partir dos anos 1990. Atrás da tela dos computadores eles começaram a criar uma nova linguagem para todo o mundo. O que antes representava uma perspectiva particular se uniu com outras perspectivas particulares até formar uma plataforma comum que caracteriza o grupo composto. Expressões antes limitadas à intimidade de um ou de poucos passa a ser disseminada para o mundo. No campo artístico não foi diferente. Antunes (2008) comentando sobre a importância da tecnologia digital para reaproximar do ser humano o aspecto indissociável entre a vida e a arte, o que é praticado com veemência em outros momentos históricos da humanidade, afirma:

Então, é..., você não tinha a diferenciação precisa entre as linguagens e nem a diferenciação de arte e vida. A criação estava impregnada no dia a dia das pessoas. E acho que a tecnologia trouxe um pouco dessa mistura, né, porque, na civilização, o homem foi criando com o decorrer do tempo, as artes plásticas para serem vistas, a música para ser ouvida, a literatura para ser lida... Foi compartimentando um pouco, separando os sentidos. E, de certa forma, a tecnologia propicia a gente reatar alguns desses laços dos sentidos que a história da civilização do homem foi separando. E talvez esse seja um dos sentidos possíveis da expressão do McLuhan “aldeia global”. Você, através de um progresso tecnológico, você restituiu o espírito de aldeia. E cada vez mais eu acredito nisso, na arte colada à vida (ANTUNES, 2008).

Na segunda quadra, o “eu” poético mantém o discurso de si e sobre si. Embora haja uma diminuição da ocorrência das unidades fonéticas (nasal /m/ e fricativa desvozeada /s/) em relação à primeira quadra, vê-se o uso do fonema fricativo vozeado /z/ que compõe o início dos dois últimos versos. O paralelismo do prefixo “des” desses versos se junta às rimas internas aparadas na vogal /e/ e às rimas externas sustentadas pela construção alternada de toda a estrofe. Desse modo, além de manter a musicalidade a partir da isometria dos versos e da sonoridade de toda a quadra, o poema também mantém diálogo entre os elementos estéticos das duas quadras e do seu significado como um todo uníssono.

Além das ferramentas já citadas, a repetição em voz alta dos versos distingue o poema num cântico de si. Por exemplo, na *performance* vocalizada do videoclipe o *performer* repete cinco vezes todo o poema. A voz se arrasta entre consoantes e vogais nasais, numa separação silábica inevitável, associando-se a um declamar que simula o deslocamento de uma lesma. Ao mesmo tempo em que a voz poética entoia o poema, dois vídeos sobrepostos — ambos transmitindo a mesma imagem, sendo que com focos diferentes — apresentam um “eu” poético escrevendo, com um lápis a grafite, todo o poema “Mesmo” numa folha de papel amarelada pela luz ou pelo tempo. Ao final das cinco declamações, o “eu” poético toma um apontador e simula que está apontando o lápis. Embora o andamento da rítmica e da escrita seja lento dá a entender com isso que haverá uma continuação das duas atividades. O canto parece ser interrompido apenas para a manutenção dos instrumentos responsáveis por sua emanação.

O poema se apresenta de diferentes maneiras nos suportes e ao longo das edições. No site do autor, “Mesmo” (1993a) é apresentado com duas quadras. Essa organização em duas estrofes é fortalecida pelas versões em espanhol (“Mismo” por Iván Larraguibel) e em Inglês (“Really” por Peter Price). Nas três versões — Português, Espanhol e Inglês —, “Mesmo” é apresentado como um poema de duas estrofes. Já na segunda edição, de 2006, o poema é um oitava. Vale ressaltar que esta análise se baseia prioritariamente no poema extraído da página do autor e recorre aqui ou ali ao kit relançado em 2006. Não houve, por parte deste investigador, contato direto com a primeira edição física da obra, visto que a tiragem se encontra esgotada há anos. Outro dado importante tanto na

leitura quanto na escrita é o segundo verso da segunda estrofe. Na versão escrita do poema, ele aparece como “em mi mesmado” (ANTUNES, 1993a, verso 6), do mesmo modo como ocorre na segunda edição da obra *Nome* de 2006. A separação dos três vocábulos “em”, “mi”, “mesmado” dão algumas sugestões ao leitor. A primeira delas é a de que “mi” pode estar separado da próxima letra do verso “m” e que se fossem se unir formariam um pronome já visto nos versos anteriores, “mim”. Do mesmo modo, a sobra dessa separação, “esmado”, sugeriria uma variante de outra palavra também já utilizada anteriormente. Uma pessoa a esmo, num cálculo impreciso acerca da sua conduta e assente em suas próprias ações é algo que não foge da significação do poema levantada aqui.

A segunda sugestão da separação é que o “mi” desse mesmo verso pode estar relacionado à terceira nota musical. Esse elemento auxilia no encadeamento dos sons e das pausas do poema. Sua melopeia foi construída de modo a respeitar as sílabas e os silêncios. Na *performance* audiovisual, o *performer* escreve o referido verso como se fosse apenas uma palavra “emmimesmado”. Na verdade, o verso soa como uma alusão à palavra “ensimesmado” cujo significado encontra consonância com o “conteúdo” do poema. Ou seja, alguém ensimesmado está voltado para si mesmo, é introspectivo e meditativo ou fechado e vaidoso.

Esse tom de meditação em torno do som da palavra ganha mais um sentido melopaico da segunda classificação poundiana — “aquela composta para ser entoada ou cantada numa espécie de cântico” (POUND, 1976, p.41) — na medida em que Cardoso e Mascarenhas (1973) afirmam que a nomenclatura das notas musicais surgiu a partir do hino cantado para São João Batista. Segundo os autores, corais de meninos cantavam este hino antes de apresentações públicas a fim de que São João Batista protegesse suas cordas vocais:

Consta que foi Guido D’Arezzo, célebre músico do século XI, que deu nome aos sons musicais aproveitando a primeira sílaba de cada verso do seguinte hino a São João Batista:

Ut queant laxis,
Resonare fibris,
Mira gestorum,
Famuli tuorum,
Solve polluti,
Labii reatum.

Sancte Iohannes
(CARDOSO, MASCARENHAS, 1973, s/p)

O verso relacionado ao “Mi” significa em tradução livre “Atos maravilhosos”. Na tradução de Cardoso e Mascarenhas (1973), todo o hino significa:

“Purificai bem-aventurado João, os nossos lábios polutos, para podermos cantar dignamente as maravilhas que o Senhor realizou em Ti. Dos altos céus vem um mensageiro a anunciar a teu pai, que serias um varão insigne e a glória que terias” (CARDOSO, MASCARENHAS, 1973, s/p).

A peculiaridade do poema “Mesmo” é a que o cântico é construído sobre si, para si, mas que ganha eco em outros corpos igualmente em estado de torpor. O autor não apresenta uma poética que elabora o que foi feito antes dele. Ele compreende tais obras, digere-as. Em seguida cria possibilidades a partir de elementos que mesclam a literatura conceitual do movimento da Poesia Concreta Brasileira, da Música Popular Brasileira e das linguagens de código binário. É dessa maneira que ele transita entre o orgânico e a máquina. Não à toa, por causa da internet, seus textos são lidos por pessoas de diversos lugares.

Num conglomerado entre logopeia, fanopeia, melopeia, “Mesmo” compreende repetições de sons das vogais e das consoantes, ao longo das linhas e ecoa aliterações que apresentam um longo ato de pensamento. Pensamento sobre a mesma coisa, sobre o mesmo ato. Numa atitude de análise logopaica, numa observação acerca da situação política do Brasil na ocasião da publicação do poema, o ato de o sujeito refletir sobre si, oportuniza a leitura de que, ao pensar sobre si, o sujeito o faz de maneira muito lenta. E, nesse “desgoverno” moroso, o sujeito não habita em si, senão em outro lugar. Em outras palavras, o sujeito do poema está perdido, porém consciente de que está perdido. Ele verbaliza esta situação e encontra ouvido e voz em outros sujeitos (fictícios ou não) que vivem situação parecida no contexto político e social da época.

Numa visão fanopaica, a letra e o vídeo sugerem repetições circulares, circunlóquios que, assim como a melopeia, também se assemelham a um cântico religioso, a um hino de igreja que só encontra o fim por causa da impossibilidade de estar se repetindo até agora. A câmera filmadora, ou magnetoscópio, anexada

ao lápis sugere uma total atenção à escritura do próprio “eu” poético. Um “eu” que pode ser qualquer um, visto que são tantos textos escritos falando sobre “eu” que a única conclusão é que se pode saber exatamente quem é “eu”. Um “eu” que não se cansa de falar de si, mas que encontra recepção em diversos lugares.

Numa visão melopaica, o poema é declamado segundo um formato de cântico por causa das diversas repetições dos versos. Ou seja, o aspecto sonoro é sobressalente a qualquer outro aspecto da poesia. Nos poucos segundos do poema é como se o “eu” poético quisesse falar consigo mesmo, falar aos quatro cantos e de diversas formas sobre a situação da escritura do “eu”. Como se fosse um porta-voz de uma situação universal. De modo que transpareça a ideia de que aquilo o que o sujeito diz é pessoal e também é político.

Este poema é um exemplo de que a estética da era digital envolve afeto e, ao mesmo tempo, transnacionalização. Essa ideia de plurilocal é possível porque desde 1993 a obra não estava reduzida a ser lida apenas em solo brasileiro. Diferente de outras mídias, desde a publicação da obra sua leitura pôde ter sido realizada de modo mais veloz (pois foi veiculada em três versões — espanhol, inglês e português —) e com poder de alcance estendido pelas formas de apresentação (palavra, imagem e som). Por isso mesmo que em 1995, segundo Antunes (2006b), *Nome* recebeu Menção Honrosa do *The First Annual New York Video Festival* e Recomendação do Júri do Festival Internacional de Vídeo da Cidade de Vigo. Pelo contrário, além de ter a possibilidade de ser lida e ouvida em qualquer lugar da América do Sul e do mundo, ela também suscita proximidades e/ou distanciamentos afetivos a partir do seu formato de apresentação. Uma vez que a obra é classificada, dentre outras coisas, como música, mas é toda recitada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É sabido que os elementos vocovisuais na poesia exercem papel crucial no ato em prol da elucidação do seu significado. Nesse sentido, como visto ao longo dos capítulos, os elementos sonoros representam um dos primeiros — senão o primeiro, em muitos casos — contatos entre o ser humano e uma obra de arte em versos. Embora tenha uma poética bastante híbrida, Arnaldo Antunes explora o som, a voz, o canto no poema que começa desde sua concepção em escrita.

“Ouvir” o que os poemas “o meu tempo” e “mundo cão” da obra *2 ou + corpos no mesmo espaço* (1997) e “mesmo”, do livro *Nome* (1993) tinham a dizer a partir dos elementos impressos no papel até chegar ao canto consistiu em um dos objetivos de estudo dessa pesquisa. A leitura dos poemas deu a oportunidade de analisar a obra com base nas nuances de Ezra Pound acerca da espécie de poesia melopeia. Tomando como ponto de partida os aspectos sonoros mínimos e máximos dos poemas de Antunes, bem como a organicidade da teoria das espécies de poesia de Ezra Pound, foi possível observar que a leitura dos poemas citados começa pela atenção e significação que o leitor dá àquilo que é um dos seus cartões de convite: o som. É bem certo que, em se tratando das obras de Arnaldo Antunes, reduzir o primeiro contato à sonoridade apenas é o mesmo que visitar um museu e só ler a legenda das obras ou então ver uma orquestra sem, no entanto, ouvi-la. Foi possível identificar as dicas sonoras impressas nos poemas e como elas anteciparam as informações históricas que, em muitos casos, se confirmariam na busca pela resolução dos “problemas” expressos em cada um deles.

Fazendo uso da crítica de poesia, de obras literárias monumentais e de estudos analíticos, como os de Pound (1976, 2006b), Campos *et al* (1975), Zumthor (2010, 2014), Tatit (2012), Homero (2014), Alighieri (2011) dentre muitos outros, este trabalho confirmou que a obra literária de Arnaldo Antunes pode ser utilizada como amostra contemporânea de canto poético que pode ter na micro e macro musicalidade o primeiro elemento de contato para alcançar o significado e desvendar os enigmas do poema. Foi possível estabelecer uma compreensão do

trabalho de Antunes tomando como base a melopeia poundiana nos seus diferentes tipos.

Essa constatação pode ser observada na análise de cada poema. A seleção de um fonema ou palavra em vez de outra, a localização e organização dos versos no poema permitiu identificar não só o processo criativo de Antunes, mas também como a musicalidade cadencia e como ela traduz um determinado período de criação: experiências pessoais, experiências sociais ou disponibilidade de novas ferramentas.

Em “o meu tempo” foi possível acompanhar o tilintar dos ponteiros do relógio do mundo administrado, urgente e capitalista da contemporaneidade em cada fonema e em cada repetição nos versos. Antes de qualquer informação acerca do processo de criação do poema, do momento histórico de publicação ou até mesmo do compêndio onde está organizado, foi possível identificar que a sucessão de /t/ e /s/, cantados em voz alta, simulam um relógio em pleno “tic” e “tac”. Diante das três subdivisões de Pound sobre a melopeia, este poema apresentou mais características para a declamação, portanto, ele compôs uma obra que já nasce com características específicas para ser recitada.

Na versão vocalizada, as expectativas acerca da récita traduzem em *hertz* o que já havia sido visto em tinta. No papel, embora em silêncio porque impresso, o poema melopaico soa como um alarme nos primeiros dísticos e depois toma um ritmo cadenciado por causa do metro dos versos. Ao ouvir a *performance* vocal, o que se observa é que a melodia se estrutura de tal modo que tanto o leitor quanto o ouvinte se certificam da relação entre o tempo, o relógio e a crítica sobre eles.

Na sua polissemia e inexatidão de conceito e gênese, “mundo cão” subverte a visualidade para impor sons que partem da espessura, do tamanho, da cor das letras. Se no poema anterior houve certa idealização e crítica do capitalismo, em “mundo cão” a parte selvagem se inicia desde a reiteração dos sons, da constância do andamento e, sobretudo, a partir da organização do poema. A pista sonora está baseada na indicação em caixa alta das letras. O dispositivo de ativação da significação do poema exige que o leitor preencha a lacuna construída a partir do ditado popular subscrito. Uma vez que o mesmo toma as letras como tipografia de jornal, e as lê da maneira como está sendo

sugerido, por sua vez, a associação com o título e com o conteúdo chega instantaneamente.

O trabalho vocal é tão contundente quanto a leitura do texto e as informações visuais extraídas dele. No entanto, o que possibilita a classificação de “mundo cão” como um poema cuja melopeia, na classificação poundiana, tenha sido criada para interagir com uma determinada melodia é o fato de que a música e a possível maneira de entoar foram construídas após a publicação do texto. Ou seja, a canção e as informações melódicas formais são posteriores à melopeia implícita do texto escrito. Dentre outros elementos, é por isso que ao cantar o poema o “eu” poético se aproxima da batida da caixa, do bumbo e do surdo de uma bateria. A melodia bem marcada no momento da leitura silenciosa e individual é disseminada para uma recepção maior na *performance* vocal.

O poema “mesmo” representou o segundo tipo da melopeia poundiana. Isto é, o que pode ser observado foi a similaridade com cânticos, com hinos e com mantras, em certa medida. A repetição compassada das sílabas, o tema introspectivo já no primeiro contato com as unidades mínimas são elementos que corroboraram essa mirada. A pronúncia das palavras e até o seu tamanho levaram a uma análise em que o olhar sobre si do eu-lírico foi visto de duas maneiras: ensimesmado e coletivo na sua representação singular. Neste poema foram identificadas características sonoras que demonstram uma proximidade de um cântico de si, ou seja, o “eu” lírico roga para/sobre si mesmo. Somam-se aos já expostos os versos isométricos e curtos.

Na versão verbivocovisual, o *performer* apresenta uma conduta que reitera a ideia de cântico ou hino porque utiliza a repetição pausada, tal qual está no texto em tinta, para recrudescer a ideia transmitida nos versos. Porém, em vez de ser uma meditação destinada a uma divindade, “mesmo” é uma entoação de forma particular. No entanto, por causa das ferramentas tecnológicas utilizadas o poema ganha mais repercussão tornando-se plural.

Essa perspectiva de análises sonoras de poesia é uma pequena porção da rica fonte de pesquisa e análise acerca da melopeia de Ezra Pound e dos poemas de Arnaldo Antunes. Vale salientar que não foi encontrado por este pesquisador qualquer trabalho que vincule os três tipos de melopeia propostos por Ezra Pound em poemas de Arnaldo Antunes. Esse trabalho espera ter contribuído para novas

possibilidades de análise em torno da musicalidade na poesia, bem como espera auxiliar na divulgação de análises poéticas na crítica literária brasileira. Outra expectativa do trabalho é ajudar no incentivo da leitura de uma obra de arte a partir dos seus elementos constituintes como chave para resolução das suas informações internas.

A proposta aqui foi dar continuidade a um debate já há muito inesgotável: análise sonora de poemas. E, por se tratar de um recorte na poesia contemporânea brasileira a partir de uma teoria advinda de um poeta estrangeiro, percebem-se muitas possibilidades de análise tanto nas investigações acerca da crítica e teoria de Ezra Pound quanto na análise da simultaneidade dos poemas de Arnaldo Antunes. Esta dissertação espera ter dado continuidade ao trabalho de disseminação da literatura, sobretudo da poesia, e ter contribuído com a crítica literária no meio acadêmico, com a pesquisa sobre o som e o silêncio dos versos na sociedade brasileira.

REFERÊNCIAS

ACKROYD, Peter. **Ezra Pound**. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

ADORNO, Theodor.W. **Dialética negativa**. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

_____. **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. 2ª ed São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2012.

_____. **Teoria estética**. Trad. Artur Morão. 1ª reimpr. da 2ª ed. Lisboa: Edições 70, 2013.

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Trad. de Vasco Graça Moura. São Paulo: Landmark, 2005.

ANDRADE, Carlos Drummond. **A Rosa do Povo**. 21ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ANTUNES, Arnaldo. **2 ou + corpos num só espaço**. 1ª reimpr. da 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **agora aqui ninguém precisa de si**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. Canções. 1992. *In*: BANDEIRA, João (Org.). **Arnaldo Antunes 40 escritos**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

_____. **Como é que chama o nome disso antologia**. São Paulo: Publifolha, 2006a.

_____. et. al. **Nome**. São Paulo: Sony/BMG/RCA, 2006b. 1 disco compacto (44 min): digital, estéreo + 1 DVD.

_____. et al. **Nome**. 1993a. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_dvd_list.php?view=1> Acesso em: Mar. de 2016.

_____. **Poesia e Literatura**. [15 jun. 2008]. Palestra para o II Festival Internacional de Poesia. Dois Córregos, SP, 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EDUFC_e4xuE&feature=related> Acesso em: Mar. de 2016.

_____. **Roda Viva**. [09 de Out. 2000b]. Entrevistado por: Cunha Jr. São Paulo, SP: TV Cultura, 2015.

_____. Poesia x Poesia: Haroldo de Campos e Arnaldo Antunes. Revista Vogue nº 196; 1993. **Textos**. 1993b. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_textos_list.php?page=3&id=30>. Acesso em: Jan. de 2016.

ARISTÓTELES. **Arte poética**. Disponível em: <<http://www.psb40.org.br/bib/b2.pdf>>. Acesso em: Abril de 2015.

BABAK DARVISH. **Islamic Chanted Prayer (Sufi Supplication)**. 2012. 1 post (4min e 9 s). Postado em: 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Zypbd4VgmCw>> Acesso em: Abril de 2016.

BANDEIRA, João (Org.). **Arnaldo Antunes 40 escritos**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

BEOWULF. Trad. de Erick Ramalho. Belo Horizonte: Tessitura, 2007.

BEARD, David; GLOAG, Kenneth. **Musicology: The Keys Concepts**. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2005.

BHAGAVAD GITA: Canção do Divino Mestre. Trad. de Rogério Duarte. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

BLAKE, William. *The Songs of innocence and Experience*. 2015. In: LETRAS UFRJ. **Iluminuras de William Blake**. Disponível em: <www.letras.ufrj.br/veralima/romantismo/poetas/blake/album_iluminuras/pages/image/imagepage1.html>. Acesso em: Set. de 2015.

BRASIL. **Hino à Bandeira Nacional**. 2011. Disponível em: <<http://www2.planalto.gov.br/acervo/simbolos-nacionais/hinos>>, Acesso em: Dez. de 2015.

BRIGHT, J.W. **An Anglo-Saxon Reader with an Outline of Anglo-Saxon Grammar**. 3ª ed. New York: Henry Hold, 1912.

BUCKNELL, Brad. **Literary Modernism and Musical Aesthetics**: Pater, Pound, Joyce and Stein. Cambridge University Press, 2001.

CAMÕES, Luís Vaz. **Os Lusíadas**. 4ª ed. Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros. Instituto Camões, 2000.

CAMPOS, Augusto de. As Antenas de Ezra Pound. In: POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006b.

_____. EZRA POUND: “NEC SPE NEC METU” (introdução). In: POUND, Ezra. **Poesia**. Trad.: Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, José Lino Grünwald, Mário Faustino. 2ª ed. São Paulo: HUCITEC, 1985, p. 13-40.

CAMPOS, Augusto de. **Poesia da Recusa**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. As Antenas de Ezra Pound. In: POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006b.

_____. Poesia Concreta. In: CAMPOS, Augusto *et al.* **Teoria da Poesia Concreta**. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1975. p. 34–38.

_____. **Verso, Reverso, Controverso**. 2ª ed. 1ª reimp. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Coleção Signos).

CAMPOS, Augusto *et al.* **Teoria da Poesia Concreta**. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1975.

CAMPOS, Haroldo de. Poesia Concreta – Linguagem – Comunicação. In: CAMPOS, Augusto *et al.* **Teoria da Poesia Concreta**. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1975. p. 70–85.

CARDOSO, Belmira; MASCARENHAS, Mário. **Curso Completo de Teoria Musical e Solfejo**. 1º Vol. Rio de Janeiro e São Paulo: Irmãos Vitale S.A., 1973.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípios).

CHIQUETTO, Marcos José, PARADA, Antônio Augusto. **Física 2**. 4ª ed. São Paulo: Scipione, 1992.

COELHO, Marcelo. Mostra canta réquiem para espaço urbano. In: PEIXOTO, Nelson Brissac. **Intervenções Urbanas: Arte/Cidade**. Edições Sesc São Paulo, São Paulo: Senac São Paulo, 2013. p. 268–270.

COELHO, Nelly Novaes. Fernando Pessoa: A dialética de ser-em-Poesia, In: PESSOA, Fernando. **Obra Poética**. Vol. Único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981. p.XXXI.

DANIEL, Arnaut. DOUTZ BRAIS E CRITZ. In: CAMPOS, Augusto. **Verso, Reverso, Controverso**. 2ª ed. 1ª reimp. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Coleção Signos).

DANTAS, Heloysa; PAES, José Paulo. In: POUND, Ezra Loomis. **A arte da Poesia**. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

DELL'ARCIPRETE, Nicolangelo, GRANADO, V. Néelson, **Física 2**, 4ª ed. São Paulo: Ática, 1980.

DUARTE, Rogério. Tradução do Sânscrito, Introdução e Notas. In: **BHAGAVAD GITA: Canção do Divino Mestre**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

DANTAS, Heloysa; PAES, José Paulo. In: POUND, Ezra Loomis. **A arte da Poesia**. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

FERRAZ, Heitor. Entrevista com Arnaldo Antunes. Cult. Novembro, 1997. 6-13. IN: SANTOS, Alessandra. **Arnaldo Canibal Antunes**. São Paulo: nVersos, 2012.

FIGUEIRA JÚNIOR, Jacinto. **Provocações** [16 de Ago. 2012]. Entrevistado por: Antônio Abujamra. São Paulo, SP: TV Cultura, 2016.

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

_____. **Oral Literature in Africa**. United Kingdom: Open Book Publishers, 2012 (World Oral Literature Series, volume 1).

FONSECA, Celso. **Diversos**. 1993. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_livros_view.php?id=4&texto=5> Acesso em: Mar. de 2016.

FONTANA, Giovanni. A poesia pré-textual. In: MENEZES, Philadelpho (Org.). **Poesia Sonora: poéticas experimentais da voz no século XX**. São Paulo: Educ, 1992. p. 131-137.

FRANCQ, Isabelle; SALGADO, Sebastião. **Da minha terra à Terra: pela primeira vez o maior fotógrafo do mundo conta a sua história**. Trad. Julia de Rosa Simões. São Paulo: Paralela, 2014.

GONÇALO JÚNIOR. **O voo de Patativa do Assaré**. 2009. Disponível em: <<http://revistapesquisa.fapesp.br/2009/04/01/o-voo-de-patativa-do-assare/>>. Acesso em: Jan. de 2016.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Trad. Ana Luísa Faria. 1ª ed. Lisboa: gradiva, 1994.

GRÜNEWALD, José Lino. Ezra Pound: Uma dialética de Formas. In: POUND, Ezra. **Os Cantos**. Trad. de José Lino Grünwald. 1ª ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006b.

HAUSMANN, Raoul. **OFFEAHBDC**. Disponível em: <<http://www.dada-companion.com/hausmann/soundpoetry.php>>. Acesso em: Jan. de 2016.

_____. História da Poesia Fonética. In: MENEZES, Philadelpho (Org.). **Poesia Sonora: poéticas experimentais da voz no século XX**. São Paulo: Educ, 1992 p. 33 – 42.

HOMERO. **Ilíada**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011a.

_____. **Odisseia**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011b.

IMACULADA CONCEIÇÃO. **Bento XVI Ladainha de Nossa Senhora**. 2015. 1 post (4 min e 25 s). Postado em: 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=06hQD2D8f_A> Acesso em: Abril de 2016.

INVOCAÇÃO. In: MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. 14^a ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

ISOU, Isidore. Manifesto da poesia letrista. In: MENEZES, Philadelpho (Org.). **Poesia Sonora: poéticas experimentais da voz no século XX**. São Paulo: Educ, 1992. p. 43 - 50.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein, José Paulo Paes. 24^a ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

JERRYS TRAVELS. **Inuit Throat Singing**. 2015. 1 post (50 s). Postado em: 20 de julho de 2013, Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2p9ZhQUUxaM>>. Acesso em: Jul. de 2015.

KLAEBER, Friedrich. **Beowulf and The Fight at Finnsburg**. Tradução de Erick Ramalho. Boston: Heath, 1922

KLINGER, Diana. A arte murmurada ao redor do fogo. (Um mapa possível da narrativa latino americana do presente). In: **Revista Grumo**. Buenos Aires – Rio de Janeiro, p. 12-19, 2008.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática**. Trad. Carlos Irineu da Costa. 2^a ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2010.

LIMA, Luiz Augusto Normanha (Org.). **Uma vida de Capoeira João Pequeno de Pastinha**. . São Paulo, s.n. 2000.

LOPES, Rodrigo Garcia. Posfácio. In: **The Seafarer**. Trad. de Rodrigo Garcia Lopes. Rio de Janeiro: Lamparina editora: 2004.

LUDMER, Josefina. **Literatura Postautónomas 2.0.**, 2007, Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/literaturas-postautonomas-2-0-de-josefina-ludmer/>> Acesso em: 01 de Maio, 2015.

MARTINS, Roberto de Andrade. As dificuldades de estudo do pensamento dos Vedas. Pp. 113-183, in: FERREIRA, Mário; GNERRE, Maria Lucia Abaurre; POSSEBON, Fabricio (Orgs.). **Antologia Védica**. Edição bilíngue: sânscrito e português. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2011.

MAGNETOSCÓPIO. In Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2013, Disponível em: <<https://www.priberam.pt/DLPO/magnetosc%C3%B3pio>> Acesso em: Mar. de 2016.

MACDONELL, Arthur Anthony. **A history of Sanskrit literature.** Delhi: Motilal Banarsidass, 1986.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. **Poemas.** Trad. CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; SCHNAIDERMAN, Boris. São Paulo: Perspectiva, 2013.

MALDONADO, Tryno. Grandes hits vol. 1. Nueva generación de narradores mexicanos. **Blog Atari2600,** 2008. Disponível em: <http://atari2600.blogspot.com.br/2008_05_01_archive.html> Acesso em: Abril de 2015.

MALLARMÉ, Stephane. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard.* In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio, CAMPOS, Haroldo de. **Mallarmé.** São Paulo: Perspectiva, 2015, p.15-16. Separata.

MEDEIROS, Elton. Hávamál: uma tradução do nórdico antigo comentada para o português. **Revista Mirabilia Ars.** SALVADOR GONZÁLEZ, José Maria (org). *Mirabilia 17 (2013/2), Mulier aut femina: Idealismo ou realidade da mulher na idade média.* Disponível em: <http://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/pdfs/2013_02_23.pdf>. Acesso em: Set. de 2015, p. 545-601.

MENEZES, Philadelpho (Org.). **Poesia Sonora:** poéticas experimentais da voz no século XX. São Paulo: Educ, 1992.

MENEZES, Philadelpho. Da Poesia Fonética à Poesia Sonora. In: _____(Org.). **Poesia Sonora:** poéticas experimentais da voz no século XX. São Paulo: Educ, 1992. p. 9-18

_____. **Roteiro de Leitura:** poesia concreta e visual. São Paulo: Ática, 1998.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários.** 14ª ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

MOURA, Vasco Graça. Introdução, tradução e notas. In: ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia.** Trad. Vasco Graça Moura. São Paulo: Landmark, 2005.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Some Aspects of Inuit Vocal Games. **The Society for Ethnomusicology,** V. 27, N. 3, University of Illinois Press, 1983, p. 457-475.

NÖTH, Winfried. **Panorama da semiótica de Platão a Peirce.** São Paulo: Annablume, 1995.

NUNES, Carlos Alberto. Musas. In: HOMERO. **Ilíada.** Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011a.

OAKES, Loisann. An explication of “Canto LXXV” by Ezra Pound. **Wisconsin Studies in Contemporary Literature**, Vol. 5, No. 2, Books & Writers of the 1920's & 1930's, 1964, p. 105-109.

O Navegante – The Seafarer. Trad. de Rodrigo Garcia Lopes. Rio de Janeiro: Lamparina editora: 2004.

ONG, Walter J.. **Orality and Literacy - The Technologizing of the word**. London and New York: Routledge Taylor and Francis group e-library, 2005.

PADILHA, Laura Cavalcanti. **Entre voz e letra: O lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX**. 2ª ed. Niterói: EdUFF / Palla, 2007.

PAZ, Octavio. **El Arco y La Lira**. 3ª ed. Séptima reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1977

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Intervenções Urbanas: Arte/Cidade**. Edições Sesc São Paulo, São Paulo: Senac São Paulo, 2013.

PERNAMBUCO BRASIL. **Hino de Pernambuco por Alceu Valença**. 2011. 1 post (2 min 53 s). Postado em: 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n_Nfb_aqnMo> acesso em: Dez em 2015.

PERRINE, Laurence. **Sound and Sense, An Introduction to Poetry**. 5ª ed. Atlanta: Harcourt Brace Jovanovich, 1977.

PERRONE, Charles. **Resenha do livro 2 ou + corpos no mesmo espaço**. 1996, Disponível em:< http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_livros_view.php?id=5&texto=21>. Acesso em: Jan de 2016.

PESSOA, Fernando. **Obra Poética**. Vol. Único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.

PIGNATARI, Décio. **O que é Comunicação Poética**. 8ª ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

_____. Ovo novo no velho. In: CAMPOS, Augusto *et al.* **Teoria da Poesia Concreta**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1975.

PIGNATARI, Décio; PINTO, Luis Ângelo. Nova Linguagem, Nova Poesia. In: CAMPOS, Augusto *et al.* **Teoria da Poesia Concreta**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1975. P. 159 – 171.

PIMENTA, Reinaldo. Conheça a origem de alguns ditados e expressões populares. **Gshow**, São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://gshow.globo.com/programas/encontro-com-fatima-bernardes/O-Programa/noticia/2012/08/conheca-origem-de-alguns-ditados-e-expressoes-populares.html>>. Acesso em: Jan.de 2016.

PINHEIRO, Marcus Reis. Nota do revisor. In: HOMERO. **Odisseia**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011b.

PINTO, Zemaria. **Poesia x poema**. Jornal de Poesia. 2005. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/zpinto04c.html> >. Acesso em: abril de 2015.

POUND, Ezra Loomis. **A arte da poesia**. Trad. DANTAS, Heloysa e PAES, José Paulo. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

_____. **ABC da Literatura**. Tradução Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11 ed. São Paulo: Cultrix, 2006a.

_____. **Cantares**. Trad. de Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, Ministério da Educação e Cultura/ Serviço de documentação, 1961.

_____. **Canto I**. Disponível em: <<http://www.poetryfoundation.org/poem/241042>>. Acesso em: Ago. de 2015.

_____. **Ezra Pound and Music: The complete criticism**. Nova York: R. Murray Schafer, 1977.

_____. **Os Cantos**. Trad. de José Lino Grünwald. 1ª ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006b.

_____. **Ripostes**. London: Stephen Swift and Co., LTD., 1912.

_____. **The Spirit of Romance**. New York: A New Directions Books, 1968.

PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa. Prefácio. In: CAMÕES, Luís Vaz. **Os Lusíadas**. 4ª ed. Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros. Instituto Camões, 2000. p. 9 – 47.

PRIBERAM DICIONÁRIO. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo>> Acesso em: Jan de 2016.

RAMALHO, Erick. Introdução. In: **Beowulf**. Belo Horizonte: Tessitura, 2007.

RAMOS, Nuno. **Cine-letra: ou/e**. 1984. Disponível em: <www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_livros_view.php?id=11&texto=46> Acesso em: Jun de 2014.

REGO, Waldeloir. **Capoeira de Angola**: um ensaio sócio-etnográfico. Salvador: Itapuã, 1968.

REVISTA LÍNGUA. **Poesia é Visual**. Número 13. Ano II. São Paulo. Segmento. 2006.

RUSSOLO, Luigi. Consoantes: Os ruídos da língua. In: MENEZES, Philadelpho (Org.). **Poesia Sonora**: poéticas experimentais da voz no século XX. São Paulo: Educ, 1992. p. 23-29.

SALLES, Arthur de; WANDERLEY, João Antônio (1923). Hino Ao Senhor do Bonfim. Interpretado por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Os Mutantes. (Tropicália ou Panis Et Circencis) – 1968. 2013. 1 post (3 min 40 s). Interpretado por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Os Mutantes. Postado por Luciano Assunção em: 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7fK7DF8EyDk>> acesso em: Dez de 2015.

SALOMÃO, Douglas. **Um enlace de três**: Augusto de Campos Ana Cristina Cesar e Arnaldo Antunes à luz da visualidade. Vitória: EDUFES, 2012.

SANTIAGO, Silvano. **Jogos de Simultaneidade**. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_livros_view.php?id=5&texto=23>, Acesso em: Set. de 2014.

SANTOS, Alessandra. **Arnaldo Canibal Antunes**. São Paulo: nVersos, 2012.

SCHLEGEL, Friedrich. On the language and wisdom of the Indians. In: **The aesthetic and miscellaneous works**. Trad. E. J. Millington. London: Henry G. Bohn, 1849. P. 425-526.

SCIENCE, Chico. **Da lama ao caos**. 1994. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/chicoscience/#>> Acesso em: Nov. de 2015.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Trad. Millôr Fernandes Disponível em: <<http://www.encontrosdedramaturgia.com.br/wp-content/uploads/2010/10/Shakespeare-HAMLET-Tradu%C3%A7%C3%A3o-Mill%C3%B4r-Fernandes.pdf>> Acesso em Set. de 2015.

SONG. In: **The New Grove**: Dictionary of Music and Musicians. 2nd edition. Edited by Stanley Sadie, Executive Editor John Tyrrell, v. 23. United Kingdom: Macmillan, 2001.

SOURCE OF LIGHT MON. **Buddhist prayer chants**. 2011. 1 post (46 min e 8 s). Postado em: 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SxctWc_DBJg> Acesso em: Abril de 2016.

SOUZA, Claudeir A. de; SOUZA, Adalberto de O. Música e poesia nas canções de malandragem de Chico Buarque de Hollanda. **Boitatá**, Londrina- PR, v. 3, jan-jun de 2007. Disponível em:

<revistaboitata.portaldepoeticasorais.com.br/revista/edição/numero-3-semester-jan-jun-2007/3>. Acesso em: Out. de 2015.

SOUZA, Gabriel de. Experimentalismo institucional: a experiência interdisciplinar da exposição cidade sem janelas. In: II ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE. 2006, Campinas – SP. **Anais eletrônicos**. Campinas: IFCH / UNICAMP, 2006. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2006/DE%20SOUZA,%20Gabriel%20Girnos%20Elias%20-%20IIIEHA.pdf>>. Acesso em: Jan. de 2016. P. 234 – 241.

STORIA DELLA MUSICA. Belle, Bonne, Sage. Disponível em: <xoomer.virgilio.it/alessandro_corti/storia_della_musica.htm>. Acesso em: Set. de 2015.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica**: ensaios. São Paulo: Annablume, 1997.

_____. **O cancionista**. 2.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

_____. **O Século da Canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

_____. **Palavra (En)cantada | Luiz Tatit**. 2009. 1 post (9 min e 34 s). Postado em: 2010 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=toO0ZbO6FIM>>. Acesso em: Out. de 2015.

TEMPO. In: PRIBERAM DICIONÁRIO 2008-2013, Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/tempo>> Acesso em: Jan de 2016.

THEOLOGOUMENA MUSICAE. **Tout par compas suy composés**. 2010. 1 post (2 min e 33 s). Postado em: 2010, Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=EBWEivGRyzk>>. Acesso em: Jul. de 2015.

THE NEW GROVE. **Dictionary of Music and Musicians**. 2nd edition. Edited by Stanley Sadie, Executive Editor John Tyrrell, v. 23. United Kingdom: Macmillan, 2001.

TRADICIONAL MUSIC CHANNEL. **Canada Inuit music 1**: “Three Katajjait from Ungava Bay” by Maggie Grey and Jessie Tomassie. 2014. 1 post (45 min). Postado em: 20 de março de 2014, Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nXKBx67GzVo>>. Acesso em: Out. de 2015.

TUROCHAMP. **Baude Cordier Belle, Bonne, Sage**. 2009. 1 post (4 min e 34 s). Postado em: 2009, Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?list=RDEBWEivGRyzk&v=l-k11GGpYjk>>. Acesso em: Jul. de 2015.

TZARA, Tristan. **DADA Manifesto.** Disponível em: <<http://www.391.org/manifestos/1920-dada-manifesto-feeble-love-bitter-love-tristan-tzara.html#.VuJy030rJdg>>. Acesso em: Jan. de 2016.

UNESCO. **The tradition of vedic chanting.** Versão de 2015. Disponível em: <<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?RL=00062>>. Acesso em: jun de 2015.

VENTURA, Zuenir. Mundo Cão. **O Globo**, São Paulo, 2016. Disponível em: <<http://noblato.globo.com/geral/noticia/2016/04/mundo-cao.html>> Acesso em: Jul. de 2016.

VILARINHO, Sabrina. **Mundo Educação: Dadaísmo.** Disponível em: <<http://mundoeducacao.bol.uol.com.br/literatura/dadaismo.htm>>. Acesso em: Jan. de 2016.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral.** Trad. Jerusa Pires Ferreira et al. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

_____. **Performance, recepção , leitura.** 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. Poesia do Espaço: Novos territórios para uma nova oralidade. In: MENEZES, Philadelpho(Org.). **Poesia Sonora:** poéticas experimentais da voz no século XX. São Paulo: Educ, 1992. p. 138-144