

LUÍS CARLOS MORAIS FILHO

**POESIA SONORA, PARADIGMA E SINTAGMA: ENTRE S-CÓDIGOS  
E ELOCUÇÕES**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música, no Programa de Pós-Graduação em Música do Setor de Artes, Comunicação e *Design* da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Daniel Quaranta

CURITIBA

2017

Catálogo na publicação  
Sistema de Bibliotecas UFPR  
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/ Batel (AM)

Morais Filho, Luís Carlos  
Poesia sonora, paradigma e sintagma: entre s-códigos e elocuições. / Luís Carlos Moraes Filho –  
Curitiba, 2017.  
133 f.

Orientador : Prof. Dr. Eduardo Daniel Quaranta  
Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal  
do Paraná.

1. Poesia Sonora. 2. Paradigma. 3. Sintagma. 4. Elocução.5. S-código I.Título.

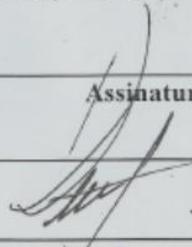
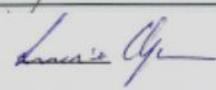
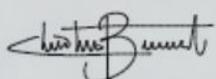
CDD 780

## PARECER

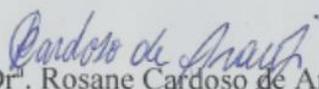
Defesa de dissertação de mestrado de **Luis Carlos Moraes Filho** para obtenção do título de **Mestre em Música**.

Os abaixo assinados, **Daniel Quaranta**, **Lúcio Agra** e **Christian Benvenuti**, arguiram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação: "**Poesia Sonora, Paradigma, Sintagma: Entre s-Códigos e Elocuções**".

Procedida a arguição, segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Música**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
<b>Daniel Quaranta</b> (UFJF)		APROVADO
<b>Lúcio Agra</b> (UFRB)		APROVADO
<b>Christian Benvenuti</b> (UFRGS)		APROVADO

Curitiba, 17 de março de 2017.

  
Prof.ª Dr.ª Rosane Cardoso de Araújo  
Coordenadora do PPGMúsica



*Dedico este trabalho ao  
Inominável.  
Aos meus pais, pela força, pela  
confiança, pela fé.  
Ao meu irmão, pelo  
companheirismo e por constantemente  
ser capaz de simplificar-me.  
À Aline, meu amor, pelo amor.  
Aos amigos, poetas que são ou  
serão, pela poesia.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à CAPES por ter me concedido a oportunidade de subsídio para a realização do curso de Mestrado em Música, sem o qual não haveria como.

Agradeço a todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Música pela excelência e pela humanidade que demonstram, em especial aos professores Danilo Ramos, que me descortinou um novo mundo ao ter me sugerido tentar a pós-graduação, e à Silvana Scarinci, que orientou meu estágio supervisionado e com quem aprendi sobre a profissão de professor desde a graduação, a partir de uma perspectiva humana e paciente que desde sempre admirei.

Agradeço muito ao meu orientador, prof. Daniel Quaranta, pelas indicações frutíferas, pela disponibilidade demonstrada, apesar da distância física em que a orientação se deu, pela liberdade que me concedeu e pela justiça e amizade com que foi rigoroso quando a excedi e, sobretudo, pela confiança que demonstrou em mim.

Ao professor Christian Benvenuti, que me apontou o centro daquilo que eu, vendado, procurava pelo tato.

Ao professor Lúcio Agra, que me deu dicas valiosas quando participou da minha banca de qualificação, que fizeram com que eu me repensasse.

Aos amigos Jonathan Mendes Caris, Lela Izar e Wistefan Vieira, por terem me emprestado suas vozes, literal e figurativamente, ao longo deste processo, pela paciência com a qual lidam com a minha verborragia, pelo que temos construído no Templo Arabesco, por tudo...

Ao meu irmão, Lucas Morais, por ter me emprestado a voz, por ser o mais sábio dentre nós quando quer, por ter quebrado miríades de galhos ao longo destes dois anos.

À Gabriela Coiradas, pelo zelo, pela amizade, por acreditar.

Ao Julian Dedablio, esse desordenado vulcão cuja potência se revelará em breve, pela grande amizade e pelo enriquecedor compartilhamento de ideias que estabelecemos ultimamente.

Ao Marti Nuci, que compartilhou o período do mestrado comigo, pela amizade, pela sinceridade, pelo CD da Stilnovisti, pelo pão com manteiga de amendoim que comemos enquanto partilhávamos angústias.

Ao Alex Pedrotti, como quem diz: és o próximo!

Aos meus pais, pela compreensão, pelo carinho, pelo amor, pela luta, pelo apoio, pela confiança, pela fé, por madrugadas mais místicas...

À Aline, amor da minha vida, por tudo o que enfrentamos e haveremos de enfrentar, pelo sorriso, pela luta, pela presença, pelo amor, pela existência...

*“[...] dê-nos a expressão sem a face!”*

*Ludwig Wittgenstein*

## RESUMO

Por meio desta dissertação pretende-se desenvolver o pensamento composicional aplicado à poesia sonora. Em um primeiro momento, há uma breve revisão histórica em que se busca descrever o percurso e a evolução desta forma poética ao longo do século XX. Após, há uma revisão cujo objetivo é expor e contrapor as ideias de alguns dos principais pesquisadores no terreno da comunicação poética, como Roman Jakobson, Décio Pignatari, Umberto Eco e Paul Zumthor. Em um terceiro momento, procura-se identificar as possibilidades paradigmáticas e sintagmáticas relacionadas à poesia sonora; no eixo paradigmático estão situadas reflexões acerca dos atos elocutórios, dos gestos sonoros e dos gestos espaciais; no eixo sintagmático, procura-se desenvolver a hipótese de replicação de s-códigos entre mensagens, gerando intertextos informacionais. Ao final, constam em memorial descritivo os processos composicionais dos poemas *Fugata em direção a si mesmo I e II*, *Democracia?*, *Não há política que seja econômica* e *Crise*.

Palavras-chave: Poesia sonora. Paradigma. Sintagma. Elocução. S-código.

## **ABSTRACT**

*Through this dissertation we intend to develop compositional thinking applied to sound poetry. At first, there is a brief historical review that seeks to describe the course and evolution of this poetic form throughout the twentieth century. Afterwards, there is a revision that aims to expose and contrast the ideas of some of the leading researchers in the field of poetic communication, such as Roman Jakobson, Décio Pignatari, Umberto Eco and Paul Zumthor. In a third moment, we try to identify the paradigmatic and syntagmatic possibilities related to sound poetry; In the paradigmatic axis are situated reflections on utterance, sound gestures and spatial gestures; In the syntagmatic axis, we try to develop the hypothesis of s-code replication between messages, generating informational intertexts. At the end, there is a descriptive memorial of the compositional processes of the poems Fugata em direção a si mesmo I and II, Democracia?, Não há política que seja econômica and Crise.*

*Keywords: Sound poetry. Paradigm. Syntagm. Utterance. S-code.*

## LISTA DE SONS

- Som 01 – Hugo Ball: Gadji Beri Bimba  
<<https://www.youtube.com/watch?v=aiKHSeDIU1U>>
- Som 02 – Christian Morgenstern: Das Grosse Lalula  
<<https://www.youtube.com/watch?v=Y7JAelKuS9A>>
- Som 03 – Felippo Tommaso Marinetti: Parole in libertà  
<<https://www.youtube.com/watch?v=-saKyPqRQ10>>
- Som 04 – Fortunato Depero: Tramvai  
<<https://www.youtube.com/watch?v=Vyx06AKscks>>
- Som 05 – Giacomo Balla\Luigi Russolo: Macchina Tipografica  
<<https://www.youtube.com/watch?v=VcHJySm7ZO0>>
- Som 06 – Velimir Khlebnikov: Bobeobi  
<<https://www.youtube.com/watch?v=ch-IpdQhroE&list=PLKtvIII9mqTyrTQ6iFZVQ6MiYr6gM1TgO>>
- Som 07 – Aleksei Kruchenykh: Dyr Bul Schyl  
<<https://www.youtube.com/watch?v=XTfgLxCveu8>>
- Som 08 – Tristan Tzara: l'Homme approximatif  
<<https://www.youtube.com/watch?v=YYXW02LYytA>>
- Som 09 – Kurt Schwitters: Ursonate  
<<https://www.youtube.com/watch?v=PXtDkAnJx7o>>
- Som 10 – Raoul Hausmann: Oiseautal  
<<https://www.youtube.com/watch?v=83hGHjqVMrk>>
- Som 11 – Isidore Isou: Traité de Bave et d'Éternité  
<<https://www.youtube.com/watch?v=H-Yp9MZXGV4>>
- Som 12 – Henri Chopin: Vibrespace  
<<https://www.youtube.com/watch?v=B7BKD66Q90A>>
- Som 13 – Henri Chopin: La Civilisation du Papier  
<<https://www.youtube.com/watch?v=9vXUbbqxC1s&t=182s>>
- Som 14 – François Dûfrène: Crirythme  
<<https://www.youtube.com/watch?v=IJYkA-fPyJM>>
- Som 15 – François Dûfrène: Batteries Vocales  
<<https://www.youtube.com/watch?v=9BiccQDF6nc>>
- Som 16 – William Borroughs: The Cut Ups  
<[https://www.youtube.com/watch?v=Uq\\_hztHJCM4](https://www.youtube.com/watch?v=Uq_hztHJCM4)>

Som 17 – Haroldo de Campos / Gilberto Mendes: Nasce morre

<<https://www.youtube.com/watch?v=WXuRsJZsl4E&list=PL1833D97D05CFEDE4&index=2>>

Som 18 – Luciano Berio: Sequenza III

<<https://www.youtube.com/watch?v=E0TTd2roL6s>>

Som 19 – Dick Higgins: Danger Music #17

<<https://www.youtube.com/watch?v=HS5ZkPXkto0&t=105s>>

Som 20 – Enzo Minarelli: Cantico spirituale di San Juan de la Cruz

<<https://www.youtube.com/watch?v=wWQmy-utZHM>>

Som 21 – Enzo Minarelli: Romanzi nelle i

<<https://www.youtube.com/watch?v=kd0ibnNJFx8>>

Som 22 – Antonin Artaud: Pour en finir avec le jugement de Dieu

<<https://www.youtube.com/watch?v=EXy7lsGNZ5A>>

Som 23 – Caetano Veloso e Gilberto Gil: Rap popcreto

<<https://www.youtube.com/watch?v=TOrvpgnTXSo>>

Som 24 – Fugata em direção a si mesmo I

<<https://soundcloud.com/user-38259373/fugata-em-direcao-a-si-mesmo-i>>

Som 25 – Fugata em direção a si mesmo II

<<https://soundcloud.com/user-38259373/fugata-em-direcao-a-si-mesmo-ii>>

Som 26 – 2016: o ano que se recusou a acabar. I - Democracia?

<<https://soundcloud.com/user-38259373/2016-o-ano-que-se-recusou-a-acabar-i-democracia>>

Som 27 – 2016: o ano que se recusou a acabar. II Não há política que seja econômica

<<https://soundcloud.com/user-38259373/2016-o-ano-que-se-recusou-a-acabar-ii-nao-ha-politica-que-seja-economica>>

Som 28 – 2016: o ano que se recusou a acabar. III Crise.

<<https://soundcloud.com/user-38259373/2016-o-ano-que-se-recusou-a-acabar-iii-crise>>

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Trecho de Ursonate.....	50
Figura 2 – Grade de nove posições espaciais identificáveis .....	58
Figura 3 – Modelo geral de comunicação .....	61
Figura 4 – Diagrama.....	64
Figura 5 – .Arranha-céu desenhado por uma criança .....	74
Figura 6 – Exemplo 1 .....	77
Figura 7 – Exemplo 2 .....	77
Figura 8 – Exemplo 3 .....	78
Figura 9 – Exemplo 4 .....	78
Figura 10 – Exemplo 5 .....	78
Figura 11 – Exemplo 6 .....	79
Figura 12 – J. S. Bach – KWV 1007, compassos 1-4.....	80
Figura 13 – Exemplo de transposição do s-código.....	80
Figura 14 – Exemplo estrofe – voz I .....	88
Quadro 1 – Correspondência s-códigos e palavras.....	87

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	14
2	A POESIA SONORA.....	17
2.1.	DO INÍCIO AO INÍCIO DO SÉCULO XX – POESIA FONÉTICA E VANGUARDAS... 17	
2.2.	POESIA SONORA: ENTRE A POESIA E AS MÚSICAS CONCRETA E ELETROACÚSTICA.....	25
2.3.	ALGUMAS ABORDAGENS CLASSIFICATÓRIAS .....	29
3	ENTRE -ISMOS E -DADES: A POESIA E A COMUNICAÇÃO .....	33
4	POESIA SONORA, MÚSICA E PARADIGMA.....	48
4.1	ATOS ELOCUTÓRIOS E GESTO MUSICAL .....	52
4.2.	OUTROS SONS.....	56
4.3.	O ESPAÇO .....	56
4.4.	CONSIDERAÇÃO SOBRE O EIXO PARADIGMÁTICO EM POESIA SONORA.....	58
5	A TEORIA DA INFORMAÇÃO COMO FERRAMENTA DE ORGANIZAÇÃO SINTAGMÁTICA.....	59
5.1.	DA TEORIA DA INFORMAÇÃO .....	59
5.1.1.	O modelo de comunicação .....	60
5.1.2.	Mensagem e repertório.....	62
5.1.3.	Informação, entropia e redundância.....	63
5.1.4.	Código .....	66
5.2.	S-CÓDIGO E SINTAGMA: ALGUNS USOS E IMPLICAÇÕES .....	76
6	MEMORIAL DESCRITIVO .....	81
5.1	DUAS FUGATAS EM DIREÇÃO A SI MESMO .....	83
6.2.	<i>2016: O ANO QUE SE RECUSOU A ACABAR</i> .....	90
6.2.1.	<i>Democracia?</i> .....	91
6.2.2	<i>Não há política que seja econômica</i> .....	97
6.2.3.	<i>Crise</i> .....	100
6.2.4.	<i>Outras considerações sobre 2016: o ano que se recusou a acabar</i> .....	102
7.	CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	102
	REFERÊNCIAS .....	105
	ANEXOS.....	109

## 1 INTRODUÇÃO

A proposta que norteia este trabalho é a de indicar algumas estratégias para a composição de poemas sonoros. Para que isso seja possível, ele foi dividido em quatro etapas distintas que se intercomunicam, das quais três são resultados de pesquisas de caráter teórico e uma é resultado de pesquisa prática.

No primeiro capítulo, que representa também a primeira etapa, um apanhado resumido sobre a história da poesia sonora cumpre a função de situar alguns dos aspectos mais significativos do estilo e apresentar alguns dos principais compositores que o marcaram desde o início do século XX. Serão abordados inicialmente os movimentos das vanguardas históricas que contribuíram para o desenvolvimento da poesia sonora, como os futuristas russos e italianos, os dadaístas, entre os quais figuram personagens como Marinetti, Kruchonyk, Kurt Schwitters, Hugo Ball e Raoul Hausmann. Há também menções ao Letrismo de Isidore Isou, que representa um momento de transição entre a poesia sonora anterior à utilização de aparelhos de gravação e a poesia sonora posterior.

Posteriormente, abordam-se autores e obras subsequentes à utilização do gravador como ferramenta de exploração da vocalidade e de composição, começando pelo Ultralettrismo de François Dûfrène e passando por autores como Henri Chopin, Dick Higgins, a *Polipoesia* fundada por Enzo Minarelli e Philadelpho Menezes.

Ainda no primeiro capítulo, faz-se uma comparação entre os cinco tipos de poemas sonoros caracterizados por Dick Higgins (2004) e as quatro tendências para o futuro da poesia sonora pensadas por Philadelpho Menezes (2004), com a finalidade de identificar algumas das características e problemas passíveis de serem enfrentados pelo compositor de poesia sonora, do ponto de vista da comunicação.

No segundo capítulo, que constitui a segunda etapa, é feita uma revisão acerca de algumas das principais correntes de pensamento que versaram sobre a linguagem e a comunicação poética ao longo do século XX. Parte-se dos autores do Formalismo Russo, para depois considerar particularmente os escritos de autores como Roman Jakobson, Jean Cohen, Iuri Lotman, Algirdas Julius Greimas, Umberto Eco, Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Paul Zumthor.

O terceiro e o quarto capítulos fazem parte da terceira etapa, na qual procura-se refletir acerca dos eixos paradigmático e sintagmático, cuja inter-relação ambígua é um dos fatores característicos da comunicação poética.

No terceiro capítulo, a partir do conceito de *vocalidade* cunhado por Paul Zumthor, pretende-se delinear quais são os tipos de objeto sonoro que caracterizam a poesia sonora, bem como, estabelecendo um diálogo entre Trevor Wishart e Denis Smalley, procura-se estabelecer relações entre gestos vocais e não vocais. Com isso, pretende-se circunscrever, ainda que não de maneira sentenciosa e rígida, os dados que possam se referir ao eixo paradigmático da poesia sonora.

No quarto capítulo, pretende-se descrever meios de articulação do sintagma a partir dos instrumentos teóricos fornecidos pela Teoria da Informação. Após uma introdução acerca de seus conceitos principais, procura-se demonstrar que o conceito de s-código enunciado por Umberto Eco pode ser compreendido como uma maneira de controlar o comportamento informacional em diversos níveis do discurso, assim como pode ser utilizado para realçar a unidade conceitual de formas distintas e propiciar intertextos baseados na estrutura informacional.

No quinto capítulo são descritos os processos de composição em que se aplicam os raciocínios desenvolvidos na atividade compositiva. Eles se dividem em dois grupos de poemas. O primeiro consiste em dois poemas sonoros, *Fugata em direção a si mesmo I e II*, em que a proposta foi a de criar poemas com um arranjo sintagmático diferente, mas a partir do mesmo conjunto de elementos. O segundo diz respeito a três poemas, reunidos sob o nome comum de *2016: o ano que se recusou a acabar*. Os títulos dos poemas em sua individualidade são *Democracia?*, *Não há política que seja econômica* e *Crise*. Aqui, a proposta é a de manter a disposição sintagmática e modificar os elementos utilizados em cada uma das peças.

Em ambos os casos, mas mais intensamente em relação aos problemas de 2016, além das explicações técnicas concernentes ao processo compositivo, figuram também alguns excertos de caráter autoetnográfico que têm por objetivo justificar determinadas escolhas temáticas. Especificamente em relação ao segundo grupo de poemas compostos, cuja intenção é a de construir uma narrativa de aspecto cronista, são descritos alguns acontecimentos políticos que afetaram toda uma coletividade. Mesmo em tais momentos, o texto produzido tem o objetivo de se

constituir em autoetnografia, visto que retrata pontos de vista pessoais do compositor a respeito de tais acontecimentos.

Do ponto de vista metodológico, portanto, as três primeiras etapas foram elaboradas a partir de pesquisa bibliográfica, enquanto a quarta se trata de uma exposição autoetnográfica acerca do processo de composição. Nas considerações finais, há, ainda, traços de uma autoetnografia crítica.

## 2 A POESIA SONORA

### 2.1. DO INÍCIO AO INÍCIO DO SÉCULO XX – POESIA FONÉTICA E VANGUARDAS

Entre o surgimento real da poesia sonora enquanto atividade poética e sua denominação e articulação teórica, pode-se dizer que há uma grande distância histórica. Talvez não seja impossível afirmar que antes da existência das fronteiras e delimitações erigidas pela cultura ocidental, para a compreensão de fenômenos culturais hoje entendidos como artísticos, estéticos, poéticos e outras categorias, já houvesse atividades que, aos olhos de hoje, pertenceriam justamente às fronteiras que atualmente estabelecemos como referência. É necessário, portanto, que se tenha em mente, ao falar sobre poesia sonora, que se está diante, ao mesmo tempo, de um conceito (por sinal, razoavelmente aberto) historicamente situado e de uma prática cuja historicidade se apresenta de forma distinta.

Não obstante, o surgimento e o desenvolvimento conceitual da poesia sonora, que remonta ao início do século XX, reflete, como afirma Philadelpho Menezes, uma postura que se pode definir como um “divórcio irreconciliável com a palavra 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). É o surgimento das vanguardas e sua força de reação a paradigmas estabelecidos pela sociedade burguesa que define o ímpeto que fez surgir as primeiras manifestações modernas da poesia sonora. Dmitry Bulatov comenta:

Estritamente falando, uma ideia geral das obras de arte visual e auditiva, ou seja, eliminar as fronteiras entre as disciplinas não pode ser concebida como uma descoberta do século XX. Os historiadores de arte e teóricos da poesia experimental muitas vezes referem-se ao período barroco, com seus famosos versos e partituras 'elaborados'. No entanto, o equilíbrio consumado na fronteira que existe na palavra e imagem (poesia visual), palavra e música (poesia sonora), palavra e gesto (a poesia de ação) – em suma, as origens das tendências intermídia em sua forma mais ativa – tornou-se muito evidente no início do século XX, período em que

ganharam força movimentos de vanguarda como o futurismo, o construtivismo, o dadaísmo<sup>1</sup> (BULATOV, 2004, p. 21).

Dick Higgins vai ao encontro da posição de Bulatov ao afirmar a invalidade do ponto de vista neotérico segundo o qual a poesia sonora é um fenômeno restrito ao século XX (HIGGINS, 2004, p. 27). Menciona também o fato de que houve, em outras épocas, manifestações poéticas que tinham como centro o aspecto sonoro do discurso, como se encontra em exemplos folclóricos dos Navajos, dos mongóis e da música afro-americana, além de exemplos da cultura europeia, em que se pode identificar a presença tanto escrita quanto musical de figuras onomatopaicas em finais de estrofe ou como imitações de sons da natureza, ainda que de forma relativamente mais restrita (HIGGINS, 2004, p. 27-28).

Para Higgins, foi no período da Primeira Guerra Mundial que se deixou de tratar a poesia sonora como característica de obras humorísticas e ligeiras e passou-se a representar outras possibilidades, em consonância com as mudanças estéticas que marcaram o período (HIGGINS, p. 29-30). Se em épocas anteriores a produção poética centrava-se no poder comunicativo atrelado ao significado, no início do século XX isso já não era mister (HIGGINS, p. 30). Bulatov observa, por exemplo, que houve uma tendência a negar a linguagem (instituída) à época por parte das então nascentes vanguardas históricas:

Se um investigador contemporâneo decidisse analisar o conteúdo ideológico dessas tendências revolucionárias, ele seria obrigado a centrar a sua atenção sobre a rebelião contra a chamada 'natureza terrorista' da linguagem e uma mente regulamentada e orientada alfabeticamente, assim como nos gestos radicais instigadores executados, em última análise, com o fim tanto de destruir os limites da linguagem como a própria linguagem<sup>2</sup> (BULATOV, 2004, p. 21).

---

<sup>1</sup> *“Estrictamente hablando, una idea general de las obras de arte visuales y fonéticas, esto es, eliminar las fronteras que existen entre las disciplinas, no se puede conceber como un descubrimiento del siglo XX. Los historiadores del arte y los teóricos de poesía experimental a menudo nos remiten a la época barroca con sus famosos versos y partituras 'elaborados'. Sin embargo, el equilibrio consumado en la frontera que existe en la palabra e imagen (poesía visual), palabra y música (poesía sonora), palabra y gesto (poesía de la acción) - en pocas palabras, las orígenes de las tendencias intermedia en su forma más activa - se volvió muy evidente a principios del siglo XX, período en lo cual cobraron fuerza los movimientos vanguardistas como el futurismo, el construtivismo, el dadaísmo.”* (tradução minha).

<sup>2</sup> *“Si un investigador contemporáneo decide analizar el contenido ideológico de estas tendencias revolucionarias, se vería obligado a centrar su atención en la rebelión en contra de la llamada 'naturaleza terrorista' de la lenguaje y de una mente regulada y orientada alfabeticamente, así como en los gestos radicales instigadores ejecutados, a la larga, con el fin tanto de destruir las fronteras de la lenguaje como el lenguaje mismo”* (tradução minha).

Essa tendência pode ser demonstrada pelas palavras enunciadas por Hugo Ball<sup>3</sup>, no Cabaret Voltaire, no ano de 1916, a respeito dos poemas fonéticos desenvolvidos à época. O poeta foi um dos fundadores do Dada Zurich e, naquele momento, leu algumas notas programáticas a respeito do que se pretendia com tais poemas:

Nestes poemas fonéticos renunciamos totalmente à linguagem da qual se tem abusado e que o periodismo tem corrompido. Devemos regressar à alquimia mais interna da palavra, devemos até rejeitar a palavra mesma, para manter na poesia seu último e mais sagrado refúgio. Devemos rejeitar a escritura de segunda mão, ou seja, aceitar as palavras [...] que não são de invenção recente para nosso uso pessoal<sup>4</sup> (BALL *apud* SCHOLZ, 2004, p. 41).

Se não se pode dizer que a poesia sonora, em seu sentido lato, é um fenômeno específico do século XX, a poesia fonética, de acordo com Christian Scholz, é característica do início desse século e tem como origem os futurismos italiano e russo, seguidos pelos dadaístas entre 1910 e 1917 (SCHOLZ, 2004, p. 39). Segundo o autor, os primeiros poemas fonéticos foram escritos por Paul Scheerbarth e Christian Morgenstern<sup>5</sup>, respectivamente em 1897 e 1905 (SCHOLZ, 2004, p. 39).

O futurismo italiano, encabeçado sobretudo por Filippo Tommaso Marinetti<sup>6</sup>, autor do *Manifesto futurista*, fundou-se, de acordo com Philadelpho Menezes, “na ideia de *simultaneísmo* da manifestação estética, em substituição à (ou radicalização da) noção simbolista de *sinestesia*” (1992, p. 12). Enzo Minarelli alude ainda a fatores como “a abolição da cadeia morfossintática, a introdução da analogia, o uso da associação livre e do verbo no infinitivo” (MINARELLI, 1992, p.114). De acordo com Quaranta:

Os futuristas italianos consideravam que era indispensável a criação de uma nova linguagem que expressasse a nova realidade. Propõe [*sic*] então a abolição do advérbio, a supressão da gramática e a sintaxe, a utilização do verbo no infinitivo, para suprimir o ‘EU’, a mudança dos signos de pontuação

---

<sup>3</sup> Ver Som 01.

<sup>4</sup> “*En estos poemas fonéticos renunciamos totalmente al lenguaje del cual se ha abusado y el cual ha corrompido el periodismo. Debemos regresar a la alquimia más interna de la palabra, hasta debemos rechazar la palabra misma, para mantener en la poesía su último y más sagrado refugio. Debemos rechazar la escritura de segunda mano: o sea, aceptar las palabras [...] que no son de invención reciente para nuestro uso personal*” (tradução minha).

<sup>5</sup> Ver Som 02

<sup>6</sup> Ver Som 03.

por signos matemáticos e musicais, e a utilização, como instrumentos musicais, de martelos, buzinas, motores ou máquinas de escrever. Também propõe o uso poético de onomatopéias e ruídos, a partir do conceito de ruidismo, proposto por Luigi Russolo no manifesto de 1913 'A Arte dos Ruídos' (QUARANTA, 2008, p. 75)

Segundo Jean-Yves Bosseur, cada poeta futurista passou então a criar sua própria técnica para concretizar essas propostas (2004, p. 90). Houve, por exemplo, a utilização de signos musicais para a orientação da declamação, assim como de orientações entre parêntesis que serviam para indicar mudanças de velocidade na execução, com a finalidade de controlar seus aspectos rítmicos (BOSSEUR, 2004, p. 90).

Outros exemplos de poetas do futurismo italiano são Giacomo Balla<sup>7</sup> e sua *onomatopoesia*, do qual se aproxima Fortunato Depero<sup>8</sup>, com sua *onomalíngua*. Pode-se citar também a poesia pentagramática, criada por Francesco Cangiullo, em torno de 1922, em que as palavras eram associadas às notas musicais para que se determinassem direções tanto rítmicas quanto entonativas, e a arte do ruído de Luigi Rossolo (BOSSEUR, 2004, p. 89). Para Bosseur, características como a polirritmia e a desarmonia (em outras palavras, a utilização de microintervalos) foram aspectos dominantes dos projetos criativos da música futurista (BOSSEUR, 2004, p. 89). Entretanto, o futurismo da Itália, com sua pretensão de abolição da individualidade e uma marcada intencionalidade voltada exclusivamente para o futuro, como se observa no *Manifesto Futurista*, difere-se do futurismo russo em bastantes aspectos.

Valeri Scherstjanoi argumenta que, no caso russo, a intenção de destruição da linguagem materializou-se inicialmente pela criação de neologismos, relativos inicialmente às possibilidades da língua russa (2004, p. 61). Esses primeiros experimentos teriam sido realizados por Velimir Khlebnikov<sup>9</sup>. Já em 1908, este “se encontrava inventando não somente neologismos, mas também palavras completamente novas, que descreve como ‘paisagens de sons’” (SCHERSTJANOI, 2004, p. 62). Além de Khlebnikov, o autor destaca Iliadz<sup>10</sup>, Aleksei Kruchonykh<sup>11</sup> e Vasilij Kamensky como manifestantes desse comportamento neologista que permeou boa parte do futurismo russo. A poesia *zaum*, como era chamada por

---

<sup>7</sup> Ver Som 05.

<sup>8</sup> Ver Som 04.

<sup>9</sup> Ver Som 06.

<sup>10</sup> Pseudônimo de Iliá Mikhailovich Zdaniévich.

<sup>11</sup> Ver Som 07.

esses poetas, baseou-se também na incorporação de elementos folclóricos e mágicos. Raoul Hausmann observa que houve na “língua *zaum*” uma influência parcial de línguas pré-históricas e asiáticas, como o chinês (HAUSMANN, 1992, p. 34).

Essas características podem ser observadas na *Declaração da Língua Transmental* (*Deklaracja zaumnogo jazyka*), escrita por Kruchonykh. Ele distingue, por exemplo, três formas de criação verbal:

[...] Assim, é necessário distinguir três formas fundamentais de criação verbal:

- I. Transmental: a) cantos mágicos, exorcismos, encantamentos; b) ‘revelação’ (pelo nome ou imagem) de coisa invisível – misticismo; c) criação verbal fonético-musical: instrumental, textura sonora (*faktura*);
- II. Racional (o oposto da loucura clínica, cujas leis são definidas pela ciência; enquanto aquilo que ultrapassa o conhecimento científico retorna ao campo da estética transracional);
- III. Transracional (o alógico, o casual, a instabilidade, a combinação mecânica de palavras: erros, pastel, *lapsus*; retornam dessa forma, ainda que parcialmente, os deslizes sonoros e semânticos, sotaques nacionais, o balbucio, a imitação da linguagem infantil, etc.) (KRUTCHENIK<sup>12</sup>, 1992, p. 30).

Além da magia e do folclore inferíveis dessa passagem específica, percebem-se também na *Declaração* as tendências à valorização da liberdade (em oposição à linguagem comum), do primitivo em sua acepção de referência àquilo que vem antes e dá fundamento ao seu conseqüente (o poeta afirma que o *zaum* é a forma poética primigênia), da síntese, da universalidade e da organicidade (KRUTCHENIK, 1992, p. 30-32).

Durante o período dadá(ista), além de Hugo Ball, pode-se destacar a participação de Tristán Tzara<sup>13</sup>, Kurt Schwitters<sup>14</sup>, Richard Hülsenbeck e Raoul Hausmann<sup>15</sup>. Dentre suas manifestações<sup>16</sup>, a *Ursonate* de Schwitters, publicada na íntegra em 1932, talvez seja uma das mais conhecidas (SCHOLZ, 2004, p. 43).

<sup>12</sup> Adotou-se, no texto, a transliteração Kruchonykh, como utilizada no *Homo Sonorus*, organizado por Bulatov (2004). Contudo, a tradução integral da *Declaração da língua transmental*, contida no volume *Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*, organizado por Philadelpho Menezes (1992), adota uma transliteração diferente, que é a que aparece na citação e aparecerá sempre que esse texto for mencionado.

<sup>13</sup> Ver Som 08.

<sup>14</sup> Ver Som 09.

<sup>15</sup> Ver Som 10.

<sup>16</sup> De acordo com Peter Bürger, em virtude de os movimentos de vanguarda terem buscado uma ruptura em relação à arte (enquanto instituição histórica representativa da sociedade burguesa), eles se afastaram também da noção de “obra” enquanto categoria (BURGER, 2008, p. 105-110). Daí a utilização, aqui, de manifestação ao invés de “obra”.

Nela, Schwitters parece ter tentado aproximar a poesia fonética da música, o que talvez se possa inferir da utilização de termos relacionados à sonata clássica em suas notas explicativas (SCHOLZ, 2004, p. 45).

O caso de Schwitters merece especial atenção no contexto do dadá pelo fato de que ele foi considerado, pelo próprio movimento, um “desvio”, definido por Lúcio Agra como uma “terminologia típica de uma certa atitude programática da época, identificada com a prática partidária de esquerda” (2010, p. 13). Isso teria se devido ao fato de que “quando Schwitters procurou conduzir o dadá a um paroxismo radical, com a criação de uma estética própria, o Merz<sup>17</sup>, os dadaístas reprovaram a sua atitude” (SCHOLZ, 2004, p. 45). A poesia Merz, análoga à pintura dessa estética particular, esteve, em um primeiro momento (em torno de 1919), ligada a um procedimento de colagem que tinha como componentes frases retiradas, entre outros, de jornais e catálogos, com ou sem modificações (SCHOLZ, 2004, p. 43). Em um segundo momento, posterior a 1921, Schwitters mudou de posição a respeito da palavra como material poético, passando a considerar a letra e suas possibilidades como unidade constitutiva (SCHOLZ, 2004, p. 44). Essa postura parece se confirmar na *Ursonate*, que antecipa manifestações ulteriores, como o letrismo de Isidore Isou. Scholz observa que nela são omitidas expressões emocionalmente carregadas, como gritos e lamentos, bem como instrumentos e ruídos. Mantém-se apenas os sons que caracterizam a língua alemã, vinculados às letras de que o poema é constituído (SCHOLZ, 2004, p. 46).

Em que pese a contribuição de Schwitters, que se estendeu não só pelo campo da poesia, mas influenciou boa parte da arte contemporânea posterior, Scholz argumenta que foi Raoul Hausmann quem iniciou o processo de liberação da poesia sonora em relação aos procedimentos fonéticos (SCHOLZ, 2004, p. 46). Comparando Hausmann a Ball, o autor explicita seu ponto de vista da seguinte maneira:

Os poemas sonoros iniciais de Hausmann diferem dos poemas sonoros de Hugo Ball da seguinte forma: as sequências de letras nos poemas onomatopeicos não apresentam palavras desconhecidas, mas os sons e/ou poemas sem função semântica. De acordo com suas teorias e produções criativas de poesia sonora, Hausmann foi o primeiro a regressar

---

<sup>17</sup> O termo “Merz”, segundo Lúcio Agra, “trata-se de uma palavra montada a partir de uma colagem em que se lia a expressão ‘Kommerz und Privat Bank’, banco comercial e privado, de onde Schwitters saca o seu terço de informação, o trecho de palavra ‘merz’” (2010, p. 15).

ao material pré-linguístico para alcançar uma autonomia total do som, ao isolá-lo de todas as categorias morfológicas e sintáticas, de todos os contextos familiares de comunicação<sup>18</sup> (SCHOLZ, 2004, p. 47).

Essa emancipação do som da voz em relação à comunicação verbal, diferentemente das propostas neologistas de Hugo Ball e dos futuristas russos, permitiu uma ruptura com a intencionalidade semântica vista como definitiva à época, inclusive, talvez, pelo próprio Hausmann, quando proclamou a “total liberdade do indivíduo que destrói os tabus orais que têm sido criados pelas línguas no processo de aprendê-las, e que evitam a superação das regras artificiais do uso diário da fala” (SCHOLZ, 2004, p. 48). Talvez tenha sido essa a postura que representou o legado de Hausmann para seus sucessores.

Foi a partir de propósitos similares que, em 1942, Isidore Isou<sup>19</sup> fundou o movimento letrista, em colaboração com Maurice Lemaître (BOSSEUR, 2004, p. 93). Para os integrantes desse movimento, a letra deveria ser compreendida como uma manifestação tanto sonora quanto visual (BOSSEUR, 2004, p. 94). No início do movimento, os letristas aventaram a hipótese de que as letras do alfabeto poderiam vir a substituir as notas musicais, em um tipo de manifestação que foi chamada por eles de *música-letrismo* (BOSSEUR, 2004, p. 94). Pode-se dizer que, a partir do procedimento letrista, pretendia-se abarcar todo o espectro de possibilidades sonoras e poéticas passíveis de ser produzidas pelo corpo (BOSSEUR, 2004, p. 94). O próprio Isou declarou, em 1947, em uma crítica à poesia desprovida de seu elemento oral:

*Na tarefa de cinzelar, os signos escritos fizeram com que fossem esquecidos seus originais. As significações que se acrescentaram às letras escritas exigiam mais articulações excepcionais. A palavra tornou-se noção. Já não se pronunciavam mais as palavras por seus elementos, mas por seu sentido. Pela evolução, a poesia letrista muda de aspecto. O conceito tornou-se letras, fragmentado em seus componentes. A poesia deverá tirar deles o máximo de rendimento possível (ISOU, 1992, p. 51).*

Participaram do movimento letrista, além de Isou e Lemaître, François Dufrêne, Gil Wolman e Gabriel Pomerand. Foi a partir do rompimento de Dufrêne

<sup>18</sup> “Los poemas sonoros tempranos de Hausmann difieren de los poemas sonoros de Hugo Ball de esta forma: las secuencias de letras en los poemas onomatopéyicos no presentan palabras desconocidas, sino sonidos y/o poemas sin función semántica. De acuerdo con sus teorías y sus producciones creativas de poesía sonora, Hausmann fue el primero a regresar al material prelingüístico para lograr una autonomía total del sonido al aislarlo de todas las categorías morfológicas y sintácticas, de todos los contextos familiares de la comunicación.” (Tradução minha).

<sup>19</sup> Ver Som 11.

com o letrismo (que marcou, entre outras coisas, o rompimento com a escritura e sua substituição pelo gravador eletrônico) que se iniciaram as pesquisas que levaram à consolidação teórica da poesia sonora, dessa vez em oposição às poesias fonéticas e ao letrismo (BOSSEUR, 2004, p. 94). Cabe ainda a alusão a Antonin Artaud e o interessante entremeio que representou seu *Pour en finir avec le Jugement de Dieu*, criado com a finalidade de ser apresentado por meio de difusão radiofônica, em 1947, e que, se não pode ser definido exatamente como poesia sonora, “teve o grande mérito de inaugurar um interessante relacionamento com a música, aqui utilizada, seja como estrutura, seja como ambientação” (MINARELLI, 1992, p. 119).

Cabe também situar a existência, na primeira metade do século XX, de manifestações de vanguarda para além do circuito europeu em que se verifica a atividade fronteiriça entre a poesia e o som. É o caso, por exemplo, do Estridentismo, de origem mexicana. Segundo Quaranta:

Simultaneamente ao desenvolvimento das vanguardas européias, na América Latina encontramos outras manifestações. Em 1920, surge no México um movimento chamado Estridentismo que teve como principais protagonistas Maples Arce e Lizt Arzubide. É importante mencionar que nesse movimento, assim como no futurismo e no dadaísmo, usaram-se [*sic*] metáforas musicais para determinar as diretrizes estéticas e ideológicas da Poesia Estridentista. Algumas delas eram as seguintes: “somos notas do pentagrama” e, também, “queremos converter a poesia numa música de idéias” (QUARANTA, 2008, p. 76).

As semelhanças entre os procedimentos aqui citados e situados historicamente são, talvez, o retorno do corpo como meio de expressão e o combate à linguagem comum, no sentido de demonstrar que há outras possibilidades de expressão vocal fora dela. Em meados do século XX, quando a tecnologia passou a ser utilizada como extensão das possibilidades do corpo (com as telecomunicações, o gravador etc.), as possibilidades de exploração das potencialidades comunicativas e poéticas do corpo passaram a ser mediadas de maneira distinta, gerando outras manifestações.

## 2.2. POESIA SONORA: ENTRE A POESIA E AS MÚSICAS CONCRETA E ELETROACÚSTICA

Foi no período mais próximo ao fim da Segunda Guerra Mundial que começaram a surgir essas manifestações, nas quais se incluem aquelas mais próximas de uma poesia sonora em sentido estrito, compreendido aqui como aquele proposto por Henri Chopin da década de 1950<sup>20</sup>. O poeta francês compara a relação entre a poesia fonética (no âmbito da qual ele inclui os futuristas e dadaístas) e a poesia sonora, segundo ele a concebe, à relação entre o cinema mudo e o cinema falado (CHOPIN, 1992, p. 61-62). Essa diferenciação baseia-se na premissa de que, uma vez difundida a utilização do gravador eletrônico, os poetas passaram então a poder ouvir sua própria voz:

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

Os procedimentos que surgiram a partir desse contexto, com a presença da máquina eletrônica e suas possibilidades de gravação, manipulação e difusão, aproximaram a poesia sonora da música concreta e da música eletroacústica (QUARANTA, 2008, p. 76). Michael Lentz distingue três vertentes da poesia sonora pós-1945:

Depois de 1945, os poemas/a poesia sonoros podem ser divididos basicamente em três tipos diferentes, cada um dos quais marca a fronteira entre a indeterminação improvisada e a maior indeterminação possível, também em associação com o som não vocal e o ruído; as peças puras em tempo real (que em parte usam a eletroacústica ou a eletrônica para a amplificação acústica e para distorcer o som e o ruído de origem vocal e não vocal, *e.g.* o eco ou a reverberação; as gravações em transmissores de som ou de imagens têm uma função documental e de distribuição), performances ao vivo em combinação com material de pré-fabricado de som ou imagem, *i.e.* com equipamento reproduzidor acústico ou ótico, assim como

<sup>20</sup> Michael Lentz afirma que a primeira utilização do termo *poesia sonora* (*lautgedich*, em alemão) foi feita por Franz Richard Behrens, em 1916. Esse termo ganhou outra conotação, talvez mais ampla, a partir de 1945, época em que também começaram a ser desenvolvidas diferenciações entre gêneros específicos e enfoques estéticos, como a *métapoésie* de Altagor, os *poèmes lettristes* de Isidor Isou ou a *musique concrète vocale* de François Dufrene, entre outros. O sentido dado por Henri Chopin está ligado de forma direta com a relação entre o som gravado/modificado da voz e suas possibilidades de manipulação (ele fala também em termos de *audio-poèmes* e *poésie électronique*) (LENTZ, 2004, p. 123-124).

peças puras em tempo de estúdio, cuja recepção depende das mídias audiovisuais<sup>21</sup> (LENTZ, 2004, p. 123).

François Dufrêne<sup>22</sup> foi, em 1953, o primeiro a utilizar a fita magnética para produzir poesia sonora (LENTZ, 2004, p. 125). Fundador do Ultralettrismo, cuja preocupação deixou de ser sobre um conjunto de signos codificados, à exemplo do Lettrismo de Isadore Isou, e passou a ser sobre o processo articulatório do som e sua produção orgânico-genética (LENTZ, 2004, p. 125). Aqui, a utilização de sons vinculados à expressão emocional e/ou paralinguística (o riso, a tosse, o gemido, o sussurro etc.) de articulação espontânea por parte do poeta sonoro “é manipulada por um modelo de articulação reproduzido mnemotecnicamente, assim como por uma retroalimentação cinestésica dos órgãos da fala e uma retroalimentação auditiva auto-afetada durante os procedimentos de articulação” (LENTZ, 2004, p. 126).

A utilização do som da voz gravado diretamente na fita magnética e sem a mediação da escritura promoveu uma mudança paradigmática, em que a voz percebida acústica ou eletroacusticamente passou a ser o elemento central da poesia sonora (LENTZ, 2004, p. 126). Henri Chopin faz alusão, como representantes dessa época e dessa mudança, a Arthur Petrônio e sua *verbofonia*, a Bernard Heidsieck e a criação de seus *poemas-partituras*, a Pierre Garnier e suas *fonias*, a Willian Borroughs<sup>23</sup> e seus *cut-ups*, entre outros (além da alusão a si mesmo e a Dufrêne), cujas manifestações marcam o período entre 1953 e 1974 (CHOPIN, 2004, p. 65-66), ainda que nele não se possa dizer que tenham sido esgotadas suas possibilidades.

No Brasil, a poesia concreta, desenvolvida principalmente pelos irmãos Haroldo<sup>24</sup> e Augusto de Campos e por Décio Pignatari, na década de 1950, revelou características que, se não relacionadas diretamente com a experiência sonora,

---

<sup>21</sup> “Después de 1945, los poemas/ la poesía sonoros pueden dividirse basicamente en tres tipos diferentes, cada un de los cuales marca la frontera entre la indeterminación improvisada y la mayor indeterminación posible, también en asociación con el sonido no vocal y el ruido; las piezas puras en tiempo real (que en parte usan la electroacústica o la electrónica para la amplificación acústica y para distorsionar el sonido y el ruido de origen vocal y no vocal; e.g. el eco o la reverberación; las grabaciones en transmisores de sonido o de imágenes tienen una función documental y de distribución), performances en vivo en combinación con material prefabricado de sonido o imagen, i.e. con equipo reproductor acústico u óptico, así como las piezas puras en tiempo de estudio, cuya recepción depende de los medios audiovisuales” (tradução minha).

<sup>22</sup> Ver Som 14 e Som 15.

<sup>23</sup> Ver som 16.

<sup>24</sup> Ver som 17.

pensavam nos termos de uma “estruturação ótico-sonora irreversível e funcional e, por assim dizer, geradora da ideia, criando uma entidade todo-dinâmica, ‘verbivocovisual’” (CAMPOS, A., 1975, p. 34). Ainda que se possa observar uma preocupação maior dos concretistas brasileiros com o aspecto visual de sua produção, nada obsta que se observe que a visualidade esteve também a serviço da sonoridade, numa relação em que poderia surgir uma espécie de reciprocidade desigual entre imagem e som, que indica, talvez, de forma antecipada, as direções intersígnicas e intermidiais que se verificariam da década de 1970 em diante.

Já nos Estados Unidos, a poesia sonora esteve relacionada à noção de *texto-som*. Segundo Richard Kostelanetz, “o termo texto-som caracteriza uma linguagem cujo elemento de sustentação é o som, em detrimento da sintaxe e da semântica. Isto é, uma linguagem cuja coerência resida no próprio som independente de seus significados denotativos (1992, p. 74). Para ele, a diferença entre a poesia sonora e o texto-som, enquanto classificações, é a de que o segundo é mais abrangente, por permitir a inclusão de trabalhos “cuja estrutura está mais próxima da ficção ou até mesmo de ensaios (como são tradicionalmente conhecidos) do que da poesia” (KOSTELANETZ, 1992, p. 75).

Dean Suzuki advoga a favor da ideia de que, no caso dos EUA, a distinção entre o poeta sonoro e o compositor de música não era precisa. Seria então acentuada uma tendência musical da poesia sonora estadunidense, pelo fato de que muitas das obras que representam a ocorrência da poesia sonora naquele país foram compostas por músicos. Segundo ele:

Os criadores de muitos dos exemplos da poesia sonora estadunidense consideram suas obras como peças musicais, ainda que também caiam sem problema na classificação de poesia sonora. Um grande número de obras-primas do gênero foi escrito por aqueles que consideravam a si mesmos compositores de música e não poetas sonoros, muito menos compositores textuais-sonoros<sup>25</sup> (SUZUKI, 2004, p. 134).

Não se pode, contudo, afirmar que a imprecisão entre a atividade do “compositor de música” e “de poesia sonora” tenha sido uma exclusividade ianque (BOSSEUR, 2004, p. 89-107), na medida em que, ainda que se considere que possa

---

<sup>25</sup> “Los creadores de muchos de los ejemplos de poesía sonora estadunidense consideran sus obras como piezas musicales, aunque también caen sin problema en la clasificación de poesía sonora. Un gran número de obras maestras en el género fueron escritas por aquellos que si consideraban a sí mismos compositores de músicas y no poetas sonoros, mucho menos compositores textuales-sonoros” (tradução minha).

haver um núcleo consensual no que diz respeito à poesia sonora como texto-som, a diluição de fronteiras entre as artes, da qual ela é uma das representantes, tornaria ambíguas as posições tanto de obras com as dos *The Last Poets*, precursores do que veio a se tornar o *rap* americano, quanto de outras da música contemporânea, como a *Sequenza III*, de Luciano Berio<sup>26</sup>.

São exemplos da poesia sonora estadunidense o poeta Amirkhanian e integrantes do grupo *Fluxus*, como Dick Higgins<sup>27</sup>, Robert Watts e Alison Knowles (SUZUKI, 2004, p. 138-139). É de Higgins a elaboração do conceito de intermídia, que veio a influenciar a poesia sonora posterior, como a de Enzo Minarelli e Philadelpho Menezes.

Na década de 1980, surge em Valencia a *Polipoesia*, proposta por Enzo Minarelli por meio de manifesto. Com ela, tanto as tendências já então tradicionais no escopo da poesia sonora foram reafirmadas, tais como a necessidade de levar a investigação sobre a linguagem aos seus mais “diminutos e profundos segmentos” (MINARELLI, 2004, p. 278) e o não reconhecimento de limites para a experimentação sonora (MINARELLI, 2004, p. 279), quanto são estimuladas novas noções a respeito, por exemplo, do protagonismo do computador no âmbito do *boom* informático do final do século XX (que, não obstante, não chegou a produzir uma nova onda de poesia sonora), da utilização prática da distinção entre *oralidade* e *vocalidade*<sup>28</sup>, assim como de sua justaposição performática, chamada por Minarelli de *vocoralidade*, além da proposta intersignica de interação entre o som e outros elementos como a dança, o espaço, a imagem, os objetos, a luz etc. (MINARELLI, p. 278-284). Minarelli<sup>29</sup> enfatiza, apesar da presença de outros signos e meios, a predominância da *vocoralidade* da polipoesia.

Acreditamos que na polipoesia, sem intenção de criticar a teoria passada, é evidente o desejo de esclarecer a atuação, ao tentar criar um novo grupo. A polipoesia não opera através de fusões ou hibridações, mas mantém visível o papel protagonista da ‘vocoralidade’ (entenda-se, ‘poesia sonora’) capaz de captar o diálogo com outros meios de comunicação, sem perder ou

---

<sup>26</sup> Ver Som 18.

<sup>27</sup> Ver Som 19.

<sup>28</sup> A distinção entre *oralidade* e *vocalidade* é uma das marcas do pensamento de Paul Zumthor. Enquanto a *oralidade* se refere à voz no âmbito de uma apresentação simbólica, ligada à palavra, a *vocalidade* está vinculada à voz compreendida em sua materialidade, da qual a palavra é apenas uma das manifestações (ZUMTHOR, 2001, p. 21).

<sup>29</sup> Ver Som 20 e som 21.

esquecer o seu carácter específico. Em termos matemáticos, pode-se dizer que a vocoralidade ocupa uns 70 por cento<sup>30</sup> (MINARELLI, 2004, p. 283).

Philadelpho Menezes afirma que, uma vez constatada a diluição da poesia sonora *strictu sensu* (como a definida por Henri Chopin), o desenvolvimento da poética experimental procurou fundir meios técnicos em busca de uma *poesia total*. Já sem o carácter revolucionário das vanguardas históricas, a fusão de mídias surge como revitalizadora de um experimentalismo que já então (Philadelpho escreve em 1992) não se tratava mais de desvio, mas sim de regra (MENEZES, 1992, p.15). O poeta brasileiro, diante desse cenário, sugere:

Não é fora de sentido nem de lugar, portanto, aventar a hipótese de uma renovação (vanguardista talvez, mas já sem o totalitarismo exclusivista das vanguardas históricas) da poesia sonora, física e intermídia à medida em que os poemas se afastem da linhagem esgotada do mero efeito sensorial acústico, performático ou tecnológico, para buscar acentuar modos organizativos desses efeitos com finalidades conceituais, semânticas: pensar por sons, mesmo não-verbais [...] retomando, de certa maneira, a tradição esquecida da ideografia, dos hieróglifos e dos gestos – estágios históricos por que passaram todas as línguas –, em que a associação metafórica se coloca como nova racionalidade, distanciando-se tanto da irracionalidade sensorial da experimentação pós-moderna, esvaziada de significados, quanto da lógica racional e linear da escrita, cuja significação se assenta em convenções e intermediações anuladoras da sensibilidade e da percepção estética livres (MENEZES, 1992, p. 16-17).

É a partir sobretudo dessa sugestão de Philadelpho que a criação poético-sonora será discutida neste trabalho.

### 2.3. ALGUMAS ABORDAGENS CLASSIFICATÓRIAS

A aceção da poesia sonora como arte de fronteira entre a poesia e a música, sugerida por Quaranta, torna necessárias algumas considerações relativas às diversas características (gerais e específicas) desenvolvidas em seu âmbito ao longo de aproximadamente um século. É preciso que se esclareçam seus pontos de tangência e distanciamento, não no sentido de buscar delimitar uma nova fronteira

<sup>30</sup> “Creemos que en la polipoesía, sin intención de criticar la teoría pasada, es evidente el deseo de aclarar la actuación, al intentar crear un nuevo grupo. La polipoesía no opera a través de fusiones ni de hibridaciones, sino que mantiene visible el papel protagonista de la vocoralidad (entiéndase 'poesía sonora') capaz de captar el diálogo con otros medios de comunicación sin perder u olvidar su carácter específico. En términos matemáticos puede decirse que la vocoralidad ocupa un 70 por ciento.” (tradução minha).

ontológica entre ser-música, ser-poesia e ser-poesia-sonora, mas no de esclarecer os sentidos investigativos e produtivos a partir dos quais a poesia sonora pode ser elaborada, compreendida, fruída, compartilhada.

Dick Higgins, por exemplo, argumenta a favor da distinção entre a poesia sonora e a música da seguinte maneira:

A música é a primeira coisa que não pode ser poesia sonora. Claro que tem o seu lado musical, e muito marcado; mas se forem comparadas as peças típicas de poesia sonora com peças musicais típicas, se verá que a música em geral é a apresentação ou a ativação do tempo e do espaço, mediante o impacto do som. [...] No entanto, toda a poesia relaciona o tempo, espaço e o som com a experiência. Dessa forma, a poesia sonora aponta para uma direção diferente, intrinsecamente relacionada à comunicação e seus meios linguísticos e/ou fáticos<sup>31</sup> (HIGGINS, 2004, p. 36).

Já Micheal Lentz afirma que “o poema sonoro é uma categoria da arte acústica que habita a fronteira intermídia entre a poesia e a música, que em sua multiplicidade transcende gêneros” (2004, p. 122). Quando, porém, comparam-se os procedimentos da poesia sonora com os da música concreta, a própria noção de haver uma territorialidade fronteira ocupada pela poesia sonora pode ser colocada em questão. Essa descrição se encontra, de uma maneira geral, nas palavras de Pierre Schaeffer:

A música concreta pretendia compor obras com sons de qualquer origem (especialmente os chamados de ruídos), judiciosamente escolhidos e reunidos depois mediante técnicas eletroacústicas de montagem e mescla das gravações<sup>32</sup> (SCHAEFFER, 2003, p. 20).

A diferença entre a música concreta e a poesia sonora feita a partir da utilização do gravador talvez seja a da maior abrangência do repertório de objetos sonoros utilizados pela primeira, que não centrou necessariamente sua investigação sobre sons vocais. Pode-se então pensar nessa poesia sonora como música concreta feita a partir dos sons da voz (não raras vezes também os mais ruidosos) e,

<sup>31</sup> “La música es lo primero que no puede ser poesía sonora. Por supuesto que tiene su lado musical, y muy marcado; pero se si comparan las piezas típicas de poesía sonora con las piezas típicas musicales, se verá que la música en general es la presentación o la activación del tiempo y el espacio mediante las incidencias del sonido. [...] Sin embargo, toda poesía relaciona el tiempo, el espacio y el sonido con la experiencia. Así, la poesía sonora apunta a una dirección distinta, relacionada de forma inherente con la comunicación y sus medios lingüísticos y/o fáticos” (tradução minha).

<sup>32</sup> “La música concreta pretendía componer obras con sonidos de cualquier origen (especialmente los que se llaman ruidos) juiciosamente escogidos y reunidos después mediante técnicas eletroacústicas de montaje y mezcla de las grabaciones.” (tradução minha).

consequentemente, como uma especificidade dessa manifestação musical? Ou ainda, no caso historicamente anterior de Schwitters, dever-se-ia desprezar a dimensão musical que, como visto, ele incorporou à sua *Ursonate* (inclusive no nome)? Um caminho para elucidar essas questões é o de observar algumas abordagens classificatórias enunciadas pelos próprios poetas sonoros na intenção de situar em quais termos a poesia sonora pode ser, ainda que de forma difusa, definida.

Higgins desenvolveu cinco categorias a partir das quais se pode classificar os poemas sonoros. A primeira delas identifica os poemas escritos em linguagem artificial ou inventada, como a poesia *zaum*, a *Parole in libertà* de Marinetti, o *lautgedichte* dadá de Hugo Ball, correspondentes, como visto anteriormente, à produção do início do século XX. A segunda categoria inclui obras que, segundo Higgins, são “quase absurdas”, tendo em vista a incorporação de elementos destituídos de sentido (o que é diferente da primeira classe, em que se pretendia um sentido, ainda que particular). A terceira classe é a dos poemas fáticos, nos quais o significado semântico se subordina à expressão da entonação das palavras, de tal forma que gera outros significados, distintos da referencialidade delas. De acordo com Higgins, o poema *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, de Antonin Artaud, exemplifica essa categoria, pelo uso que faz de palavras convencionais que se mostram pouco compreensíveis, em contraste com a ênfase posta em suspiros, gritos, sussurros e outros sons dessa natureza. A quarta categoria se define pela ausência de vínculo com textos escritos, ainda que possam possuir esquemas de execução ou notações gráfico-musicais. Participam dessa categoria, por exemplo, as *Crirhythmes*, de François Dufrêne, as explorações da voz por meio do gravador feitas por Henri Chopin e poemas gravados em estúdio por Swedes, Bengt Emil Johnson e Sten Hanson. Por fim, a quinta categoria engloba os poemas sonoros com notação, em que por “notação” Higgins entende “o tipo normativo de notação musical, em que há certa correspondência entre o espaço, o tempo, a palavra e o som, e alguma espécie de indicador textual ou gráfico de tais elementos (HIGGINS, 2004, p. 33). Pode-se citar como exemplos dessa categoria a obra letrista de Isidore Isou; o *Golem*, de Hans G. Helms; o *Das Fussballspiel: Ein Stereophonisches Hörspiel*, de Ludwig Harig; e o *Le petit cirque au fin du monde y Ommage*, do próprio Higgins,

assim como poemas concretos quando performados por meio da voz (HIGGINS, 2004, p. 29-35).

Philadelpho Menezes faz uma distinção diferente ao procurar compreender as tendências da poesia sonora entre o fim do século XX e começo do XXI, apontando quatro delas. Os *poemas de fala* são aqueles que se aproximam da declamação não experimental para depois transformá-la, como as obras de Carlos Estévez, Jake Berry, Michael Basinski e Harry Polkinhorn. Os *poemas fonéticos* são aqueles que procuram um retorno à exploração da voz pura em presença do corpo, como ocorreu nos futurismos e no dadá. Menezes cita como exemplos dessa categoria o trabalho do holandês Jaap Blonke e da brasileira Elke Riedel. Os *poemas de representação* são aqueles que se baseiam em gestualizações e teatralizações dentro da poesia, em que se destacam, segundo Philadelpho, as apresentações de Julien Blaine e as performances de Alex Hamburger e Clemente Padin. Os *poemas intersigno* são aqueles que incorporam vários tipos de elementos visuais (gestos, luz, espaço, projeções) com função semântica, com vistas a superar a ideia já antiga de *multimídia* para atingir uma etapa *intermídia*. São exemplos as obras polipoéticas de Enzo Minarelli e os poemas do argentino Fabio Doctorovich (MENEZES, 2004, p. 252-253).

Dessas duas elaborações classificatórias – a de Higgins observando o passado e o presente de quando escrevia e a de Menezes observando seu presente e buscando antecipar tendências futuras – é possível inferir alguns dos problemas artísticos enfrentados pelos poetas sonoros até os dias de hoje. Em um primeiro momento, poder-se-ia dizer que a constante invenção de códigos poéticos, aqui no âmbito da manipulação das possibilidades do som, em boa parte dos casos, esteve ligada, ao longo do último século, a uma negação inicial quanto à utilização de procedimentos e materiais típicos de momentos históricos anteriores e que, quando resultou impraticável uma nova negação, dada a multiplicidade quase inabarcável de códigos específicos então existente, passou-se a adotar uma atitude integradora, baseada na sobreposição e/ou interconexão de meios e linguagens (processo pelo qual, diga-se de passagem, passaram boa parte das atividades artísticas ao longo do século XX e início do XXI).

Nesse sentido, procurar compreender a criação poético-sonora de forma maneirista, inferindo padrões de técnicas específicas e/ou existentes, pode afastar a

investigação da natureza experimental própria da poesia sonora, ainda que essa não seja em si uma atitude negativa. Pelo mesmo motivo, buscar oposições dialéticas quanto aos procedimentos e motivações anteriores poderia levar a elaborações pautadas ainda no inumerável repertório anterior, em relação ao qual seria impraticável trabalhar apenas pela negação.

Uma das alternativas possíveis a essas perspectivas é a de, compreendendo aspectos comuns à comunicação poética em geral, assim como o das particularidades atinentes à poesia sonora, elaborar métodos e caminhos passíveis, talvez, de equilibrar as relações entre a forma que se utiliza para comunicar determinada ideia poética e a própria ideia, seus significados e seus sentidos.

Para isso, faz-se necessário compreender a provavelmente rasa medida em que o compositor pode controlar as relações pragmáticas que envolvem sua atividade. Trabalhar com vistas à recepção, nesse íterim, é possível somente a partir da consciência de que a não univocidade do sentido de cada parte e do conjunto de cada obra está em relação direta com as idiosincrasias do receptor da mensagem poética, mas que, ao mesmo tempo, os meios, signos e procedimentos utilizados podem nortear as escolhas interpretativas no momento da recepção de uma mensagem.

### 3 ENTRE -ISMOS E -DADES: A POESIA E A COMUNICAÇÃO

*Alguns –  
ou seja nem todos.  
Nem mesmo a maioria de todos, mas a minoria.  
Sem contar a escola onde é obrigatório  
e os próprios poetas  
seriam talvez uns dois em mil.*

*Gostam –  
mas também se gosta de canja de galinha,  
gosta-se de galanteios e da cor azul,  
gosta-se de um xale velho,  
gosta-se de fazer o que se tem vontade,  
gosta-se de afagar um cão.*

*De poesia –  
mas o que é isso, poesia.  
Muita resposta vaga  
já foi dada a essa pergunta.*

*Pois eu não sei e não sei e me agarro a isso  
como a uma tábua de salvação.*

*Wisława Szymborska – “Alguns gostam de poesia”.*

O poema de Szymborska reflete, de certa forma, uma atitude contrária àquela que se verificou quando surgiram alguns dos desenvolvimentos teóricos que tiveram a poesia e a arte como objeto, a partir do início do século XX. Indica também o quanto a poesia, ou a comunicação poética, pode ser um objeto de complexa definição, gerador mais de dúvidas do que de consensos.

Pode-se dizer que esses desenvolvimentos aos quais se aludiu estiveram muito próximos do desenvolvimento das vanguardas em um primeiro momento, posto que se pode identificar uma influência recíproca entre teóricos e poetas. Vale lembrar, por exemplo, a presença de poetas como Maiakovski, Pasternak, Mandelstam e Assiéiev no Círculo Linguístico de Moscou (SCHNAIDERMAN, 1976, p. X), ou ainda a atuação dos concretistas brasileiros tanto como poetas quanto como pesquisadores e professores universitários.

Foi com o Formalismo Russo que surgiram as primeiras elaborações teóricas caracterizadas pela tentativa de analisar objetivamente o fenômeno poético. Segundo Boris Schnaiderman:

Desde o início a nova corrente se caracteriza por uma recusa categórica às interpretações extraliterárias do texto. A filosofia, a sociologia, a psicologia, etc., não poderiam servir de ponto de partida para a abordagem da obra literária. Ela poderia conter esta ou aquela filosofia, refletir esta ou aquela opinião política, mas, do ponto de vista do estudo literário, o que importava era o *príom*, ou processo, isto é, o princípio de organização da obra como produto estético, jamais um fator externo (SCHNAIDERMAN, 1976, p. IX).

Boris Eikhenbaum, em sua *Teoria do “método formal”*, enfatiza a distância que os formalistas deliberadamente mantiveram, em especial, em relação à estética filosófica precedente. Para ele, o enfoque nos problemas concretos que envolvem a obra de arte, em oposição a outros como o problema do belo ou do sentido da arte, propiciou não somente um surgimento de princípios mais precisos, a partir dos quais se poderia analisar os produtos da arte (e da poesia, em particular), mas também uma libertação da palavra poética, então intimamente vinculada a tendências filosóficas e religiosas preponderantes entre os simbolistas da época (EIKHENBAUM, 1976, p. 5-7). Ele afirma:

O que importava em nossa luta era opor os princípios estéticos subjetivos, que inspiravam os simbolistas em suas obras teóricas, à exigência de uma atitude científica e objetiva em relação aos fatos. Daqui vinha a nova atitude do positivismo científico que caracteriza os formalistas: uma recusa às premissas filosóficas, às interpretações psicológicas e estéticas, etc. O próprio estado de coisas nos pedia que nos separássemos das estéticas filosóficas e das teorias ideológicas da arte. Era necessário ocuparmo-nos dos fatos e, rejeitando sistemas e problemas gerais, partimos de um ponto arbitrário, deste ponto em que entramos em contato com o fato artístico. A arte queria ser examinada de perto, a ciência se exigia concreta (EIKHENBAUM, 1976, p. 7-8).

A partir da constatação de Jacobinski de que a diferença entre a “língua poética” e a “língua cotidiana” estava na falta de autonomia desta, Eikhenbaum sugere que as tentativas futuristas de conceber uma poesia transracional indicavam a revelação do valor autônomo das palavras, novamente em oposição à tendência simbolista que, embora valorizasse a sonoridade das palavras utilizadas, ainda as vinculava aos seus sentidos (EIKHENBAUM, 1976, p. 10). Ele comenta, ainda, que, a partir do artigo *Sobre a poesia e a língua transracional*, de Viktor Chklovski, tornou-se possível observar que a utilização de palavras sem referência ao seu sentido denotativo, ou mesmo a algum sentido, são fatos linguísticos que caracterizam a poesia. Dessa observação surge outra: a de que o aspecto articulatório da língua, capaz de viabilizar a recepção de palavras que não possuem sentido, pode ter uma significação autônoma (EIKHENBAUM, 1976, p.10-11).

Da maneira como Eikhenbaum situa a evolução do método formal, é possível dizer que, dessa diferenciação inicial entre a língua cotidiana e língua poética, elaborou-se uma nova noção sobre a forma (enquanto conceito) que levou às noções de *procedimento* e de *função*. Chegou-se também a concepção do verso como forma particular do discurso, cujo principal fator construtivo era o ritmo poético (em oposição ao metro), além das propostas de observação do material tanto como motivação da construção quanto como integrante dela e da perspectiva de que a “evolução das formas” estaria ligada à diferença entre materiais e procedimentos, utilizados segundo sua função (EIKHENBAUM, 1976, p, 38-39).

Chklovski, em seu *A arte como procedimento*, procura explicar a relação entre materiais e procedimentos a partir da crítica a um senso-comum da época, característico do simbolismo, segundo o qual a arte consiste em um “pensamento por imagens” (CHKLOVSKI, 1976, p. 39). Para ele, a partir dos procedimentos

utilizados na construção do discurso, a arte teria o papel de desautomatizar a percepção dos objetos postos em jogo. Sobre o caso da “língua poética”, ele diz:

Examinando a língua poética tanto nas suas constituintes fonéticas e léxicas como na disposição das palavras e nas construções semânticas constituídas por essas palavras, percebemos que o caráter estético se revela sempre pelos mesmos signos: é criado conscientemente para libertar a percepção do automatismo; sua visão representa o objetivo do criador e ela é construída artificialmente de maneira que a percepção se detenha nela e chegue ao máximo de sua força e duração. O objeto é percebido não como uma parte de espaço, mas por sua continuidade. A língua poética satisfaz estas condições (CHKLOVSKI, 1976, p. 54).

Essa desautomatização no âmbito do discurso poético está, no pensamento de Chklovski, relacionada à tensão dialética que ele estabelece em relação ao discurso prosaico. A ordem da arte, em que se situa a poesia nesse contexto, surge como violação da ordem comum. O ritmo poético, que foi um dos tópicos mais constantes da investigação formalista, é violação do prosaico, mas somente na medida em que não se torna também uma regra, caso em que perderá sua força enquanto procedimento (CHKLOVSKI, 1976, p. 56).

Viktor Zirmunski, em contrapartida, objeta que os procedimentos de desvio, considerados por Chklovski e Eikhenbaum como mais importantes quando comparados a fatores morais ou filosóficos, são na verdade “apenas um traço secundário que reflete a evolução ocorrida na consciência dos leitores atrasados quanto às suas exigências artísticas” (ZIRMUNSKI, 1976, p. 65). Ele argumenta, então, em favor da consideração de elementos temáticos no estudo da poesia, chegando a declarar como uma deficiência de sua época a preferência pelas “questões de composição” em relação às “de temática” (ZIRMUNSKI, 1976, p. 66-68). Para ele, o “conteúdo” deveria ser “encarado como um fato atuante artisticamente” (ZIRMUNSKI, 1976, p. 68).

Iuri Tinianov, em seu *O problema da linguagem poética*, sintetiza questões relativas aos problemas ligados aos conceitos de *princípio construtivo* e *material*. Ao considerar o material como formal em si mesmo e observar o dinamismo do princípio construtivo, ele situa o ritmo poético como fator cuja investigação trouxe à baila a “essência específica do verso”, que, para ele, está vinculada ao fator desviante deste em relação à fala comum no que tange à sua realização acústica (TINIANOV, 1972, p. 22). No pensamento de Tinianov, isso não implica, porém, considerar as

formas de articulação e interação acústicas do verso segundo um modelo puramente métrico, mas a percepção de que os elementos sonoros do material versificado se distinguem do material da fala comum por meio dos princípios construtivos do ritmo poético TINIANOV, 1972, p. 22). Ao discorrer sobre o verso livre, por exemplo, ele afirma que se trata de uma “espécie de forma métrica variável”, a partir da qual se dinamiza a regularidade do sistema métrico (TINIANOV, 1972, p. 32-33).

Tinianov reconhece, como Zirmunski, que a realização acústica do verso não esgota as possibilidades de investigação acerca da linguagem poética, de modo que também teoriza sobre o sentido da palavra poética, ainda que a considere secundária em relação ao ritmo. Nesse terreno, a primeira coisa para a qual ele chama a atenção é a diferença entre a existência de um indício fundamental do significado, vinculado à unidade lexical da (de uma) palavra, e de indícios secundários ou *flutuantes*, vinculados ao uso que se faz da palavra em dado contexto (TINIANOV, 1972, p. 57-63).

A concepção de uma poética compreendida no âmbito dos estudos linguísticos, como foi o caso do formalismo russo, foi ampliada ao longo do tempo. Nos textos de Roman Jakobson já se pode observar o reconhecimento de que haveria traços poéticos em outros tipos de construção que não a linguística. De acordo com ele:

[...] numerosos traços poéticos pertencem não apenas à ciência da linguagem, mas a toda a teoria dos signos, quer dizer, à semiótica geral. Essa afirmativa, contudo, é válida tanto para a arte verbal como para todas as variedades de linguagem, de vez que a linguagem compartilha muitas propriedades com alguns outros sistemas de signos ou mesmos com todos eles (traços pansemióticos) (JAKOBSON, 2015, p. 152).

Segundo Jean Cohen, outra contribuição de Jakobson foi a de ter, talvez em virtude da observação de que pode haver traços poéticos pertinentes a outros códigos que não o verbal, sugerido o termo *literariedade* para designar o conjunto de invariâncias que determinam que um determinado texto pode ser compreendido como literário. A tentativa de delimitação ontológica da literatura por meio de um conjunto de qualidades se refere, neste caso, ao conjunto finito de processos a partir dos quais o texto literário pode ser engendrado (COHEN, 1987, p. 7-8). Nada obsta que, a partir desse raciocínio, outras tentativas ontológicas sejam concebidas, tais

como a *artisticidade*, a *oralidade* e a *vocalidade*. Esta última, em especial, interessa à investigação sobre a poesia sonora e será abordada em outro momento.

A partir de Jakobson, clarificou-se também a perspectiva de que “a linguagem deve ser estudada em toda a variedade de suas funções” (2015, p. 156), como já fora esboçado pelos formalistas russos. Mais próximo da Semiótica e da Teoria da Informação, ele indica seis fatores que, de acordo com sua explicação, estão “inalienavelmente envolvidos na comunicação verbal” (JAKOBSON, 2015, p. 156). É preciso, pois, que haja um *remetente* que envia uma *mensagem* a um destinatário, assim como que haja um *contexto* (ou *referente*), um *código* (conhecido total ou parcialmente pelo *destinatário*) e um *contato*, que é definido por Jakobson como “um canal físico e uma conexão psicológica entre o remetente e o destinatário, que capacite ambos a entrar e permanecer em comunicação” (JAKOBSON, 2015, p. 156).

Ele explica, então, que esses fatores determinam as funções da linguagem, que não se verificam de forma isolada na comunicação efetiva, mas que se encontram em ordens hierárquicas diferentes em cada caso. São elas: 1) a função referencial, que, como o nome sugere, é orientada para o contexto e, de acordo com o autor, costuma ser preponderante em relação às demais; 2) a função emotiva, centrada no remetente, que evidencia traços emocionais da comunicação. Jakobson afirma que os procedimentos da função emotiva se diferenciam daqueles da função referencial por sua configuração sonora, e utiliza as interjeições e as diferenças elocutivas atribuíveis a uma mesma palavra como exemplo; 3) a função conativa, orientada para o destinatário e representada no âmbito verbal pelas construções imperativas e vocativas; 4) a função fática, que se relaciona com o *contato* e serve para prolongar ou interromper a comunicação; 5) a função metalinguística, que focaliza o código utilizado na comunicação; e 6) a função poética, cujo pendor é para a mensagem enquanto tal (JAKOBSON, p. 156-163).

Uma ressalva feita por Jakobson acerca da função poética é a de que ela não se reduz à poesia, assim como a poesia não deve ser vista apenas a partir da função poética. Ele cita os exemplos da poesia épica, em que se põe em constante destaque a função referencial da linguagem, assim como a poesia lírica faz em relação à função emotiva. Sugere, então, que, para que se compreenda a função poética, sejam observados os dois modos básicos de arranjo que caracterizam o

comportamento verbal: a seleção e a combinação. Para ele, o que caracteriza a mensagem poética é a projeção do princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação (JAKOBSON, p. 65).

Décio Pignatari exemplifica esses eixos, referidos por ele como paradigmático (de seleção) e sintagmático (de combinação) da seguinte forma:

Examine um cardápio: o que você vê ali? Estão agrupados (por semelhança) os pratos que formam as entradas, as carnes, os peixes, os acompanhamentos, as sobremesas, as bebidas. Quando você escolhe uma certa entrada, uma carne, um acompanhamento, uma sobremesa e uma bebida para formar a sua refeição, você está montando um sintagma, gastronômico. Como se convocam os jogadores de futebol da seleção nacional? Goleiros, laterais, zagueiros, médios volantes, pontas-de-lança. Para armar o time (sintagma), a comissão técnica combina os melhores elementos de cada posição (paradigmas). Dê uma espiada num guarda-roupa feminino. Ali estão agrupados as blusas, as saias, os sutiãs, as calcinhas, as meias, os sapatos. Ao escolher e combinar as peças, no vestir-se, a moça está montando um sintagma do vestuário (PIGNATARI, 2006, p. 15-16).

É preciso que se esclareça que essa projeção do paradigma sobre o sintagma não caracteriza *per se* a função poética, tendo em vista que nas mensagens em que predomina a função referencial ocorre o mesmo processo. Para constatá-lo, pode-se observar que na clássica proposição “Sócrates é um homem” há uma projeção do léxico, que pertence ao eixo paradigmático neste caso, sobre a combinação que a própria forma proposicional estabelece (por exemplo, sujeito + predicado). No pensamento jakobsoniano, é a ambiguidade da mensagem que determina a predominância da função poética:

Em poesia, não apenas a sequência fonológica, mas, de igual maneira, qualquer sequência de unidades semânticas tende a construir uma equação. A similaridade superposta à contiguidade comunica à poesia sua radical essência simbólica, múltipla, polissêmica, belamente sugerida pela fórmula de Goethe ‘Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis’ [‘Tudo quanto seja transitório não passa de símbolo’]. Dito em termos mais técnicos: tudo quanto é transitório é um símile. Em poesia, onde a similaridade se superpõe à contiguidade, toda metonímia é ligeiramente metafórica e toda metáfora tem matiz metonímico (JAKOBSON, 2015, p. 191).

Essa ambiguidade, considerada por Jakobson como “corolário obrigatório da poesia” (JAKOBSON, 2015, p. 191), resulta do fato de que a mensagem poética volta-se para si mesma por tornar ambíguo o aspecto referencial do conjunto de

seus elementos. Umberto Eco postula que “a mensagem com função estética<sup>33</sup> é, antes de mais nada, estruturada de modo ambíguo em relação ao sistema de expectativas que é o código” (1976, p. 52). Para Eco, essa autorreflexibilidade decorre de certas características apresentadas pela mensagem. A primeira delas é a de que “os significantes adquirem significados apropriados só pelo *interagir contextual*” (ECO, 1976, p. 54); a segunda, a de que “a *matéria* que compõe os significantes não é arbitrária no que concerne aos significados e à relação contextual desses significantes” (ECO, 1976, p. 54), o que significa que a combinação dos elementos que compõem a mensagem também se articula levando-se em conta a *materialidade* dos significantes; e a terceira, que se depreende da relação entre as duas anteriores: “a mensagem pode pôr em jogo vários níveis de realidade [...] *como se todos os níveis fôssem definíveis*, e o são, *com base num só código geral que a todos estrutura*” (ECO, 1976, p. 55).

Jean Cohen propõe, ainda, situado no âmbito da tradição que busca a identificação de traços ontológicos capazes de definir o que poesia vem a ser (e, portanto, na esteira de Jakobson e dos formalistas russos), que haja dois polos da linguagem, caracterizados a partir de duas lógicas antitéticas, que ele trata como “poesia” e “não poesia”. Enquanto o “não poético” se caracteriza por uma lógica da diferença, “segundo a qual uma unidade semiológica só funciona por oposição a uma outra unidade”<sup>34</sup> (COHEN, 1987, p. 29), o poético se caracterizaria pela abolição da estrutura opositiva da linguagem (COHEN, 1987, p. 30). A passagem a seguir ilustra tal concepção:

Definida como sistema de desvios, a poesia aparece como pura negatividade, desconstrução da própria estrutura da linguagem. Mas se é a não-poesia que se constitui como negação de si mesma, então a

---

<sup>33</sup> Em *A estrutura ausente*, Eco utiliza a expressão “mensagem estética” ao invés de “mensagem poética”. Contudo, logo antes do postulado aqui referenciado, o autor menciona as seis funções da linguagem mencionadas por Jakobson, substituindo o termo (função) “poética” por (função) “estética”, que ele caracteriza da seguinte maneira: “a mensagem assume função estética quando se apresenta estruturada de modo ambíguo e surge como auto-reflexiva, isto é, quando pretende atrair a atenção do destinatário primordialmente para a forma dela mesma, mensagem” (ECO, 1976, p. 52), ou seja, da mesma forma com que Jakobson caracterizou a “mensagem poética”.

<sup>34</sup> Esta concepção parece derivar da tese de Ferdinand de Saussure, segundo a qual “a *presença do som*, numa língua, é o que se pode imaginar de mais irreduzível como elemento de sua estrutura. É fácil mostrar que a presença desse som determinado só tem valor por oposição com outros sons presentes; e é essa a primeira aplicação rudimentar, mas já incontestável, do princípio das OPOSIÇÕES, ou dos VALORES RECÍPROCOS, ou das QUANTIDADES NEGATIVAS e RELATIVAS que criam um estado de língua” (SAUSSURRE, 2012, p. 27). Cohen considera também os fatores semânticos a partir da mesma premissa.

aparência inverte-se. A estratégia dos desvios, como negação da negação, devolve à linguagem à sua positividade plena. Podemos, por isso, propor agora esta definição: a poesia é uma linguagem sem negação, a poesia não tem um contrário de si mesma. É, como tal, um processo de totalização do sentido (COHEN, 1987, p. 67).

É preciso ressaltar que há uma série de ressalvas possíveis a serem feitas em relação à proposta de Cohen. A primeira delas é a de que postular uma teoria da *poeticidade* (que é o que Cohen procura fazer) a partir da oposição entre poesia e não poesia, para depois afirmar que a poesia não possui um contrário de si mesma, com base na aplicação analógica de conceitos matemáticos como a “negação da negação”, é uma contradição. O segundo problema está relacionado com a proposição de que a poesia é “definida como um sistema de desvios”. Se tal proposição for tomada como verdadeira, há também que se admitir que: 1) a poesia é um sistema de desvios somente em relação à disposição, também sistemática, da “linguagem comum”. Vale lembrar que o conceito de sistema se baseia na ideia de organização advinda da ligação interdependente entre elementos, em geral relacionada a uma finalidade. Isso implicaria reconhecer que a comunicação poética não só teria como fundamento a oposição entre si mesma e a linguagem ordinária, como também que se opera nela uma série de relações de oposição entre seus elementos, que permitem efetivar escolhas interpretativas diferentes daquelas que se obteria a partir puramente da análise da função referencial tanto de cada uma de suas unidades constitutivas quanto de seu conjunto. Isso possivelmente invalidaria a proposição segundo a qual “a poesia devolve a linguagem à sua positividade plena”; 2) se a poesia é obtida pela estruturação de um sistema de desvios que somente são considerados dessa forma em oposição à linguagem comum, então não se poderia considerar como desvio aquilo que está na própria forma de afiguração poética, se a referência for a própria mensagem e não o conjunto de outras mensagens possíveis às quais ela se opõe. Ou seja, não se pode prescindir, na análise de uma mensagem que tem como características a autorreflexibilidade e a ambiguidade, da própria estrutura que as possibilita, já não como desvio, mas como forma organizada, sistema de expectativas, código. Iuri Lotman argumenta, por exemplo, que:

Subjectivamente, pelo autor e o seu público, a tendência para destruir o sistema das regras habituais pode ser entendida como a recusa de toda a norma estrutural, como uma criação ‘sem regras’. No entanto, a criação à

margem das regras, à margem das relações estruturais, é impossível. Ela opor-se-ia ao carácter da obra de arte enquanto modelo e ao seu carácter enquanto signo, isto é, tornaria impossível conhecer o mundo com a ajuda da arte e transmitir os resultados desse conhecimento ao público. Quando um determinado autor ou uma determinada corrente, lutando contra os 'literatores', recorrem ao ensaio, à reportagem, à inclusão no texto de documentos autênticos, manifestamente não artísticas, de extractos da atualidade, eles destroem o *sistema habitual* mas não o *princípio de sistemicidade*, visto que qualquer linha de jornal transposta palavra por palavra para um texto artístico (se não perder então sua qualidade de artisticidade), *torna-se um elemento estrutural*. A percepção de uma tal arte, do ponto de vista da teoria matemática dos jogos, representa não um 'jogo sem regras', mas um jogo em que é necessário fixar as regras no decorrer do jogo (LOTMAN, 1978, p. 465).

Feitas as ressalvas, nada obsta que a proposta de que a mensagem poética possa conduzir a uma totalização do sentido seja levada em consideração, embora talvez não com base nas premissas de Cohen. Desde que seja reconhecida a necessária dependência entre o(s) sentido(s) apreendido(s) pelo destinatário e as possibilidades dadas pelo seu repertório para que isso ocorra, a própria perspectiva de ambiguidade gerada pela poesia leva à possibilidade da formulação de juízos sintéticos gerados a partir da oposição entre os diversos sentidos extraídos da mensagem. Dizê-lo, contudo, não significa afirmar que a ocorrência dessas formulações seja necessária, mas somente que a ampliação das probabilidades de que ocorram pode ser vista como uma característica da mensagem poética.

Algumas elaborações teóricas sobre a linguagem poética dialogam com o conceito de *função semiótica*, elaborado por Louis Hjelmslev, que procura descrever a forma pela qual se correlacionam a expressão e o conteúdo de um dado enunciado, gerando significado (1975, p. 53). É preciso que se esclareça em que sentido Hjelmslev adota o termo *função*, uma vez que difere do sentido utilizado até então:

Adotamos aqui o termo *função* num sentido que se situa a meio caminho entre seu sentido lógico-matemático e seu sentido etimológico, tendo este último representado um papel considerável em todas as ciências, incluindo-se aqui a linguística. O sentido em que tomamos está formalmente mais próximo do primeiro, sem com isso ser-lhe idêntico [...]. Poderemos dizer que uma grandeza no interior de um texto ou de um sistema tem determinadas funções e, com isso, aproximarmo-nos do emprego lógico-matemático deste termo com ele exprimindo: primeiramente, que a grandeza considerada mantém dependências ou relações com outras grandezas, de modo que certas grandezas pressupõem outras e, segundo, que pondo em causa o sentido etimológico do termo, esta grandeza funciona de uma determinada maneira, representa um papel particular, ocupa um 'lugar' preciso na cadeia. Num sentido, pode-se dizer que a

acepção etimológica da palavra *função* é sua definição realista, que evitamos explicitar e incluir no sistema de definições porque ela supõe premissas mais numerosas que as da definição formal à qual é redutível (HJELMSLEV, 1975, p. 39-40).

Ainda para Hjelmslev, as grandezas que se apresentam como conteúdo e expressão de um dado enunciado são *funtivos* que constituem a função semiótica, e esta representa nada mais do que a relação de interdependência entre tais funtivos (1975, p. 54). Essa forma de conceber a maneira pela qual se dão os processos de significação aparentemente teve o objetivo de criticar a noção comum de *signo* utilizada, por exemplo, na linguística de Saussure ou na semiótica de Charles S. Peirce.

É com base nesse raciocínio que Algirdas Julius Greimas, na tentativa de sistematizar o conceito de *fato poético*, propõe que “o discurso poético é na realidade um *discurso duplo* que projeta as suas articulações simultaneamente nos dois planos – no da expressão e no do conteúdo<sup>35</sup>” (1976, p. 12), percepção parecida com a de Jakobson, que, como enunciado anteriormente, se refere à função poética como uma concretização da projeção de um eixo paradigmático sobre um sintagmático capaz de gerar ambiguidade. O linguista lituano relaciona essa dupla articulação a “duas espécies de regularidades superpostas – umas gramaticais e microestruturais e as outras, discursivas e macroestruturais” (GREIMAS, 1976, p. 14). Também próxima das ideias de Jakobson está a perspectiva de que o discurso poético é “susceptível de ser definido por essa superposição e pelo desvio por ela produzido” (GREIMAS, 1972, p. 14).

Ainda segundo ele, seria possível pôr em discussão um “agenciamento exclusivamente paradigmático dos discursos poéticos” (GREIMAS, 1972, p. 15), o que, em outras palavras, significaria dizer que é a partir da disposição de uma série de *objetos poéticos* em um discurso que a comunicação poética poderia ser definida, e que, para tal, seria necessária a elaboração de uma *gramática poética* que descrevesse as características de tais objetos, que poderiam pertencer tanto ao plano de expressão quanto ao plano do conteúdo (GREIMAS, 1972, p. 28). O discurso daí resultante seria, também, um objeto poético (GREIMAS, 1972, p. 15). Tais objetos poéticos estariam relacionados a um isomorfismo entre os dois planos e

---

<sup>35</sup> A explicação dos conceitos de “plano da expressão” e “plano do conteúdo” pode ser a de que, no primeiro, situam-se determinadas ocorrências que veiculam as possibilidades de interpretação contidas no segundo (ECO, 2002, p. 39).

a isotopias encontradas nos discursos, gerados por uma “motivação relativa”. Segundo ele:

Na qualidade de signos, os objetos poéticos podem ser ditos motivados, desde que se entenda por motivação, dentro da tradição saussuriana, a existência de relações não-arbitrárias entre o significante e o significado. Entre a motivação por assim dizer absoluta, tal como a encontramos no grito situado no limite da linguagem humana, e o caráter imotivado dos signos, devido à ausência de isomorfismo dos planos do significante e do significado no momento de sua manifestação, instala-se a *motivação poética*, susceptível de ser definida como a realização das estruturas paralelas e comparáveis que estabelecem correlações significativas entre os dois planos da linguagem fornecendo, com isto, um estatuto específico aos signos-discursos assim manifestados (GREIMAS, 1976, p. 29).

Em contraposição ao conceito de objeto poético, Décio Pignatari afirma, em seu *Contracomunicação*, que “o mundo dos objetos, das coisas-em-si, é um mundo em fase de superação. Entramos na era da linguagem, do código e da mensagem. Da informação e da comunicação. A linguagem é a nova realidade objetiva de nosso tempo, a nova realidade universal” (PIGNATARI, 1971, p. 114). Dito de outra forma, a preocupação que se verificava já na década de 1970, contexto em que Décio formulou essa passagem, passou a ser sobre os meios a partir dos quais a comunicação se estabelece. Metaforicamente, poder-se-ia dizer que o *como* se tornou o novo *o que* no que diz respeito à comunicação. A célebre frase de Marshall McLuhan, “o meio é a mensagem” (1969, p. 21), traduz e influencia a posição de Pignatari. O autor estadunidense defende sua afirmação dizendo que “o ‘conteúdo’ de qualquer meio é sempre um outro meio ou veículo” (1969, p. 22). Pode-se dizer que isso faz com que cada coisa antes entendida como “objeto” passa a ser vista como meio e, conseqüentemente, como mensagem, produzindo potencialmente um conjunto infinito de relações. Tais relações se constituem a partir de um repertório.

Em *Obra aberta*, Umberto Eco enfatiza a relação existente entre as possibilidades de interpretação de uma obra de arte e seu fruidor. A análise recai, entre outros fatores, sobre o aspecto histórico envolvido na ideia de que há, por parte do fruidor, uma liberdade interpretativa que o permite escolher, dentre os sentidos possíveis de uma obra, qual ou quais adotar:

A poética da obra ‘aberta’ tende, como diz Pousseur, a promover no intérprete ‘atos de liberdade consciente, pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais êle instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma *necessidade* que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída; mas (apoiando-nos naquele

significado mais amplo do termo 'abertura' que mencionamos antes), poder-se-ia objetar que qualquer obra de arte, embora não se entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor. Acontece, porém, que essa observação constitui um reconhecimento a que a estética contemporânea só chegou depois de ter alcançado madura consciência crítica do que seja a relação interpretativa, e o artista dos séculos passados decerto estava bem longe de ser criticamente consciente dessa realidade; hoje tal consciência existe, principalmente no artista que, em lugar de sujeitar-se à 'abertura' como fator inevitável, erige-a em programa produtivo e até propõe a obra de modo a promover a maior abertura possível (ECO, 1971, p. 42).

Essa consideração da dimensão histórica leva a uma possível reabsorção de fatores extratextuais no âmbito das discussões acerca da comunicação poética. A abertura da obra, como sugere Haroldo de Campos, pode ser vista como uma espécie de resultante vetorial obtida a partir da oposição dialética entre forças previsíveis e imprevisíveis (CAMPOS, H., 1975, p. 30). Essa resultante não pode ser considerada somente a partir do texto, tendo em vista que o previsível e o imprevisível são dados pertinentes ao indivíduo e seu múltiplo repertório de expectativas, que possui características específicas geradas pela sua própria vivência, no conjunto do qual estão os traços culturais comuns aos grupos no seio dos quais ele se desenvolveu.

Uma outra observação feita por Haroldo é a seguinte:

Parece que uma das características fundamentais da arte contemporânea, e que pode ser observada tanto de um ponto de vista ontológico quanto de uma perspectiva existencial, é a da *provisoriedade do estético*. Enquanto que, numa estética clássica, a tendência seria considerar o objeto artístico *sub specie aeternitatis*, a arte contemporânea, produzida no quadro de uma civilização eminentemente técnica em constante e vertiginosa transformação, parece ter incorporado o relativo e o transitório como dimensão mesma de seu ser. Esta consideração, de ordem modal, não está em contradição com o reconhecimento de certos valores permanentes da obra de arte, que a podem projetar para além do tempo histórico e das condições sócio-econômicas em que ela foi criada: o que fez Marx e a crítica sociológica se interrogarem sobre a perenidade da arte grega; o que nos faz fruir esteticamente a modernidade de um Dante, por exemplo (CAMPOS, H., 1969, p. 15-16).

Uma vez comparados os textos de Umberto Eco e Haroldo de Campos, pode-se inferir que: 1) tanto o indivíduo criador da obra de arte quanto seu fruidor são sujeitos históricos, e que ambas as atividades, a de criar e a de fruir, têm suas características determinadas em parte pelas idiosincrasias consideráveis como totalmente individuais quanto por aquelas compartilhadas no seio da cultura; 2) em

função disso, a fruição de uma obra de arte será sempre variável, ainda que no contexto dessa variedade possam ser encontrados aspectos comuns entre as percepções de fruidores distintos; 4) ainda que o texto possa ser visto como dado objetivo, como propuseram os formalistas russos, a sua interpretação será sempre subjetiva, *ainda que pretenda possuir um caráter científico*; 4) a ambiguidade gerada pela função poética em cada linguagem é um aspecto dessa fruição, assim como a autorreflexibilidade, que na verdade pode ser compreendida como apenas uma das diversas escolhas interpretativas feitas pelo fruidor (que consiste em escolher colocar a forma da mensagem em um primeiro plano).

Cada tipo de texto possui um certo *meio de produção* que possibilita sua manifestação. Nos textos criados pelo ser humano, o primeiro meio a ser considerado é o corpo. É no corpo que as linguagens se processam, e é por meio dele que as expressões são criadas, recebidas e interpretadas.

O que entender aqui pela palavra 'corpo'? Despojado como ele está em minha frase, parece escapar, por demasiado puro e abstrato, ideal, como o ego transcendental de Husserl! No entanto, é ele que eu sinto reagir, ao contato saboroso dos textos que amo; ele que vibra em mim, uma presença que chega à opressão. O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo (ZUMTHOR, 2014, p. 27).

A consideração do corpo como meio se reflete na distinção sugerida por Paul Zumthor entre *oralidade e vocalidade*. Para ele, a oralidade é uma abstração, que diz respeito à ausência de escritura (1993, p. 21), assim como representa um uso da voz a partir de um modo especificamente formalizado, via de regra associado à palavra e à linguagem (1997, p. 35). Já a vocalidade diz respeito ao poder fisiológico da voz, “sua capacidade de produzir a fonia e organizar a substância” (1993, p. 21). O grito, descrito por Greimas como exemplo de uma “motivação absoluta”, diz respeito à vocalidade. A distinção pode ser mais bem esclarecida a partir do seguinte trecho:

Ora, a voz ultrapassa a palavra. Ela é, segundo a expressão de D. Vasse, aquilo que designa o sujeito a partir da linguagem. ‘Ela clama no *désêtre*’. A voz não traz a linguagem: a linguagem nela transita, sem deixar traço. Talvez, em nossa mentalidade mais profunda, a voz exerça uma função protetora: a de preservar um sujeito que ameaça a sua linguagem, de frear a perda da substância que constituiria uma comunicação perfeita. A voz *se diz* enquanto diz; em si ela é pura exigência. Seu uso oferece um prazer, alegria de emanção que, sem cessar, a voz aspira a realizar no fluxo

lingüístico que ela manifesta e que, por sua vez, a parasita (ZUMTHOR, 1997, p. 13).

Esse aspecto do pensamento de Zumthor pode ser relacionado com a mudança de referência indicada por Décio Pignatari. Percebe-se, aqui, que o que é tratado como objeto por Zumthor é a voz enquanto meio e que as mensagens emissíveis pela voz são consideradas em função dela própria. Nesse sentido, uma poética da voz deve estar relacionada com a *performance vocal*, ou melhor, deve ser *fundamentada* por ela, pois a voz, ao contrário da palavra escrita, exige a presença do corpo de quem fala. Para Zumthor, “na situação de uma oralidade pura, tal como pode observá-la um etnólogo entre populações ditas ‘primitivas’, a ‘formação se opera pela voz, que carrega a palavra; a primeira ‘transmissão’ é obra de um personagem utilizando em palavra sua voz viva, que é, necessariamente, ligada a um gesto” (2014, p. 65).

O mesmo raciocínio, a saber, o de considerar as possibilidades do meio produtor de um certo tipo de mensagem que se identificará com ele, pode ser aplicado a poéticas de toda sorte. É preciso considerar, nesse ínterim, que a própria mensagem gerada cumpre uma função mediadora. A voz não se relaciona com uma mensagem produzida através dela como meio, mas como fonte da qual possibilidades se depreendem. Vale dizer, a mesma coisa pode ser meio em um dado processo de comunicação e, em outro contexto, ser fonte de informação, assim como pode ser mensagem ou mesmo destinatária. E, além disso, ela pode vir a participar de todos esses processos *ao mesmo tempo*. As múltiplas funções de um *smartphone* atual são um exemplo do que se pretende explicar.

No contexto da troca de mensagens de voz entre pessoas, ele cumpre a função de *meio de comunicação* entre um indivíduo e um satélite, que será, por sua vez, destinatário. Entre o aparelho de um indivíduo e o de outro, o satélite será *meio* e o *smartphone* do primeiro indivíduo, emissor. Entre o satélite e o segundo indivíduo, o aparelho deste será meio, o satélite será emissor e o segundo indivíduo, destinatário. Pode-se também considerar o sistema *aparelho1 – satélite – aparelho2* como meio de comunicação entre tais indivíduos. Em um contexto como o da moda, o próprio aparelho, dotado de diversas características físicas que fazem diferença nesse caso, poderá ser mensagem. Da mesma forma o será o satélite, na hipótese de alguém vendo-o passar no céu durante a noite. Ou ainda o serão os próprios

indivíduos e sua mera presença ou ausência nos círculos sociais tanto de que fazem parte quanto naqueles de que não fazem. Isso poderia ainda ser pormenorizado pela consideração da comunicação entre as partes do corpo de cada pessoa, ou de cada componente eletrônico de cada máquina envolvida no exemplo. Longe de procurar estabelecer uma abordagem atomista do problema, o que se pretende demonstrar aqui é a relatividade envolvida na aplicação dos modelos de comunicação que determinam a função que cada elemento desempenha. Em resumo, a afirmação de que o meio é a mensagem só faz sentido se considerarmos que ele nunca será ambos no mesmo processo de comunicação, e que isso deve ser compreendido à luz da simultaneidade dos contextos em que algo cumpre funções diferentes em processos de comunicação distintos.

Considerar a comunicação poética a partir da forma das mensagens geradas com essa finalidade possui, à luz do que foi discutido, ao menos duas vantagens para quem pretende produzi-las. A primeira delas é que a forma da mensagem é controlável pelo poeta e/ou compositor, ao passo que não se pode prever os resultados que ela gerará enquanto meio. A segunda se resume à ideia de que, tendo a produção da mensagem como finalidade, clarificam-se também os meios de produção utilizados para concebê-la.

Pretende-se, ao longo da sequência deste trabalho, considerar os eixos sintagmático e paradigmático como parâmetros gerais a partir dos quais o controle a que se referiu possa ser exercido. As noções de ambiguidade e autorreflexibilidade também nortearão a discussão, reconhecido o limite de sua interpretação: o próprio compositor. É sob essa ótica que a comunicação poética será aqui discutida, tanto quanto possível, no que tange à criação de poesia sonora.

#### **4 POESIA SONORA, MÚSICA E PARADIGMA**

Um primeiro ponto a partir do qual se poderia pensar o eixo paradigmático da poesia sonora é que, radicalmente identificada com tais poéticas, a vocalidade se apresenta como uma constante. Segundo Philadelpho Menezes:

A Poesia Sonora se apresenta como um novo modo de pensar a poesia como a arte da vocalidade não domada pela linguagem comunicativa e letrada, e

sim libertada num espaço de a-comunicabilidade (não anticomunicabilidade) através da criação de uma língua (um racional código aberto) que não carrega significados, mas somente sua própria 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).

Considerar a vocalidade como um dos aspectos a partir dos quais o eixo paradigmático de um poema sonoro se constitui implica não prescindir de uma outra consideração: a de que a vocalidade está sempre ligada à ideia de *performance*. Segundo Zumthor, “a *performance* é ato de presença no mundo e em si mesma. Nela o mundo está presente” (2014, p. 67). O autor diz, ainda, sobre a *performance*:

Texto antropológico e não histórico, relativo, por um lado, às condições de expressão, e da percepção, por outro, *performance* designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados neste ato de maneira *imediate*. Nesse sentido, não é falso dizer que a *performance* existe fora da duração. Ela atualiza virtualidades mais ou menos numerosas, sentidas com maior ou menor clareza. Ela as faz ‘passar ao ato’, fora de toda consideração pelo tempo. Por isso mesmo, a *performance* é a única que realiza aquilo que os autores alemães, a propósito da recepção, chamam de ‘concretização’ (ZUMTHOR, 2004, 51).

Como visto no capítulo um deste trabalho, a *performance* em poesia sonora pode ser vista à luz de três momentos distintos. O primeiro deles remete aos futuristas e aos dadaístas, momento no qual a *performance* dos poemas pressupunha uma relação direta entre o poeta e o público, numa concretização imediata de ideias que, ainda que figuradas mediante escritura pelos compositores, davam-se a conhecer somente quando manifestadas. O segundo deles, representado, por exemplo, por Henri Chopin e François Dûfrène, pode ser compreendido como aquele em que o gravador começou a *mediatizar* a vocalidade, o que permitiu uma manipulação do som da voz (por meio da manipulação do suporte em que foi gravada) posterior à sua *performance*. O terceiro momento representa uma síntese dos dois primeiros: é onde a presença do poeta volta a recobrar sua força, incluindo na *performance* manipulações eletrônicas da voz em tempo real, ou, ainda, a apresentação concomitante da voz *mediatizada* e da voz *não mediatizada* no contexto de uma mesma obra.

Do ponto de vista da atividade composicional em cada um desses momentos, pode-se dizer que ela se relaciona com a *performance* da seguinte



significa também dizer que cada *performance* de *Ursonate* será diferente, já que o que permanece como fator organizador é a escritura da peça.

No segundo momento, tornou-se desnecessário proceder dessa forma. Ao possibilitar o trabalho diretamente sobre a fita magnética, a presença do gravador retirou da escritura o papel de organizadora da *performance* e, por sua vez, da *performance* como concretizadora da obra. Ao contrário do que sugere Zumthor ao dizer que “a voz é inobjetivável” (2014, p. 80), a partir da premissa de que a voz se compreende como lugar simbólico em que se articulam relações sujeito-objeto e objeto-objeto, o som da voz aqui não somente foi *manipulado* como objeto, como muitas das obras compostas neste momento possuem *em si* caráter de objeto. Pode-se, por exemplo, ouvir *La civilisation du papier*, de Henri Chopin, em canais do YouTube, atualmente. Em contrapartida, a princípio, somente aparelhos podem “performá-la”, o que vai de encontro com a concepção necessariamente humanizada de *performance* sugerida por Zumthor. Isso se dá pela inversão do papel da *performance* na ordem dos acontecimentos em um caso como este. Se antes o compositor organizava as tendências da *performance* de forma simbólica e representativa, a utilização do gravador e da fita magnética permitiu uma organização e uma manipulação *posteriores* àquilo que foi dado anteriormente pela *performance* vocal. Dizê-lo, contudo, não implica afirmar nem o desaparecimento da escritura como modo de organização, nem a extinção da *performance* humana como realizadora da obra, mas sim somente constatar que ambas as condições deixaram de ser *sine qua non*. A proposta integradora da *performance* sugerida pela *Polipoesia* é um exemplo da permanência e do retorno do corpo e da *performance* no contexto poético, assim como exemplifica o terceiro momento a que se aludiu.

Mediatizada ou não, o fato é que os elementos a partir dos quais a poesia sonora é composta estão prenes de vocalidade. Ainda que se possa pensar em outros elementos sonoros ou *performáticos* que a venham integrar, é a partir da voz e de seus desdobramentos que a poesia sonora pode ser compreendida e elaborada.

#### 4.1 ATOS ELOCUTÓRIOS E GESTO MUSICAL

Trevor Wishart, em *On Sonic Art*, fala do papel de atos elocutórios no âmbito da arte sonora (termo mais abrangente do que *poesia sonora*). Segundo ele, o estudo das elocuições pode ter desdobramentos no âmbito da arte sonora em dois sentidos correlacionados:

Em primeiro lugar, onde quer que as vozes entrem em estruturas sonoras, teremos que lidar com as características especiais que pertencem à arquitetura sônica da elocução, por exemplo, gestos elocutórios universais, paralinguagem, objetos fonêmicos, a articulação da língua-corrente. Ao mesmo tempo, aspectos de elocução podem ser observados ou estruturados na morfologia de outros objetos e eventos sonoros. Assim como podemos imaginar uma paisagem contendo um enunciado, podemos imaginar um enunciado contendo uma paisagem (um exemplo grosseiro seriam sons do mar vocalizados). Ambos podem ser aspectos de uma composição essencialmente musical<sup>36</sup> (WISHART, 1996, p. 241).

Essa dupla relação entre enunciado e paisagem que Wishart estabelece pode ser explicada pelo conceito de *source-bonding*, cunhado por Denis Smalley e definido por ele como “a tendência *natural* a relacionar sons com fontes e causas supostas, e de relacionar sons uns com os outros porque eles aparentam possuir fontes relacionadas ou associadas<sup>37</sup>” (1997, p. 110). Smalley, assim como Wishart, reconhece que entre os sons vocais e os sons instrumentais há uma diferença, que para ele diz respeito ao fato de que os sons vocais remetem diretamente a fontes humanas (1997, p. 110-111). Em todo caso, há em ambos a percepção de que os atos elocutórios humanos são percebidos de maneira distinta, o que pode conduzir a um primeiro aspecto do repertório de que se vale a composição de poesia sonora. De acordo com Flora Holderbaum:

<sup>36</sup> “First of all, wherever voices enter into sonic structures, we will have to deal with the special characteristics which pertain to the sonic architecture of utterance, for example, universal utterance-gestures, paralinguage, phonemic objects, languade-stream articulation. At the same time, aspects of utterance may be observed in, or structured into, the morphology of other sound-objects and events. Just as we can imagine a landscape containing an utterance, so we can imagine an utterance containing a landscape (a crude example of would be vocoded sea sounds). Either of these may be aspects of an essentially musical composition” (tradução minha).

<sup>37</sup> “[...] the natural tendency to relate sounds to supposed sources and causes, and to relate sounds to each other because they appear to have shared or associated origins” (tradução minha).

É sob esta perspectiva ampliada dos sons e da expressão verbal que o estudo das possibilidades da enunciação vocal revelaria uma nova classe de objetos fonêmicos, possibilidades vocálicas, tipos de motivos timbrais de pronúncia em eventos texturais da voz, não mais baseados numa grade bidimensional de alturas e durações, mas no *continuum* sonoro de duração, timbre, alturas e dinâmicas, incluindo aí outros aspectos sônicos (mas também quinésicos ou proxêmicos) possíveis (HOLDERBAUM, 2014, p. 114).

Uma das primeiras distinções feitas por Wishart na tentativa de classificar alguns dos sons que pertencem ao repertório humano de elocução é entre os sons que intrinsecamente possuem curta duração e os sons que podem ser sustentados (1996, p. 263). Os sons de consoantes representados pelas letras *t*, *p* e *k*, por exemplo, possuem intrinsecamente uma curta duração, ao passo que vogais fazem parte da categoria dos sons que podem ser sustentados. Essa classificação se assemelha à feita por Smalley a respeito das características espectromorfológicas da duração dos sons. Pensando em termos de *formas arquetípicas* que poderiam ser utilizadas para classificar gestos sonoros, Smalley divide as possibilidades de audição de tais gestos segundo a duração em três: a) sons que só possuem um ataque (*onset*); b) sons que possuem um ataque e um decaimento (*attack-decay*); e c) sons que são contínuos graduados, ou seja, que são sustentados por algum período identificável pelo ouvido (1997, p. 113).

Wishart segue sua descrição classificando as partes do trato oral humano que servem como osciladores e como filtros de ressonância (1996, p. 264-279). A glote, a língua, os lábios e a bochecha são exemplos de osciladores segundo essa classificação. Já os filtros de ressonância estão ligados a movimentos específicos que projetam o som para diversas regiões do corpo, gerando, por exemplo, ressonâncias nasais, ressonâncias “de cabeça” etc. (HOLDERBAUM, 2014, p. 115).

Uma observação feita por Wishart acerca dos objetos fonêmicos auxilia a compreensão da extensão do repertório possível no âmbito da voz humana. Ele afirma:

Qualquer idioma em particular excluirá um grande número de possíveis elocuições humanas da esfera da fonêmica. Se, no entanto, analisarmos todos os idiomas existentes (e extintos), descobriremos que uma grande parte dos sons do repertório humano estão sendo (e foram) usados na linguagem humana (WISHART, 1996, p. 287)<sup>38</sup>.

<sup>38</sup> “Any particular language will exclude a large number of possible human utterances from the sphere of the phonemic. If, however, we scan all existing (and extinct) languages, we will discover that quite a

O compositor britânico afirma ainda que os objetos fonêmicos são exemplos de objetos sonoros de morfologia complexa. Ele dá o exemplo da distinção entre ouvir superficialmente a palavra *when* a fazê-lo num contexto em que a palavra é produzida de forma muito lenta. No primeiro exemplo, os fonemas *w*, *e* e *n* podem ser interpretados como três entidades distintas. No segundo exemplo, pode-se perceber que, na verdade, a palavra enunciada é um som contínuo e complexo, articulado pela abertura dos lábios e pelo movimento coordenado da língua, que ao final do movimento une-se ao palato, cortando o fluxo do ar (1996, p. 287-288).

Isso permitiu a Wishart afirmar que técnicas de analogia fonêmica que consistam em utilizar fonemas da linguagem corrente como unidade de referência para combinações que sirvam de analogia para outros sons devem ser substituídas. Segundo ele, seria mais interessante trabalhar a partir da totalidade das possibilidades de elocução, aumentando assim tanto as possibilidades de analogia quanto a precisão na correspondência entre o som vocal e o som com o qual se pretende relacioná-lo (1996, p. 292).

Tais correspondências poderiam ser obtidas, por exemplo, a partir de alguns dos arquétipos que podem ser relacionados a gestos sonoros, classificados por Smalley. Cumpre, antes, dizer o que ele entende por gesto. Segundo ele, o gesto é “uma trajetória de energia-movimento que excita o corpo sonoro, criando vida espectromorfológica”<sup>39</sup> (1997, p. 111).

Smalley propõe a existência de três níveis de sub-rogação a partir dos quais os gestos podem ser compreendidos no âmbito do processo de inferência que permeia a escuta (*source-bonding*). No primeiro nível estão os gestos *primitivos*, que em linhas gerais podem ser definidos como os gestos em que a fonte é facilmente reconhecida. No segundo nível, no qual se encontram, por exemplo, os gestos da instrumentação musical tradicional, estão aqueles em que “uma habilidade de *performance* reconhecível foi usada para desenvolver uma extensa peça articulatória” (1997, p. 112). Smalley utiliza como exemplo músicas acusmáticas que se utilizam apenas de sons reconhecíveis. O terceiro nível de sub-rogação diz respeito aos gestos que são inferidos ou imaginados na música. Neste caso, há uma

---

*large proportion of the sounds in the human repertoire are being (and have been) used in human language*” (tradução minha)

<sup>39</sup> “[...]an energy–motion trajectory which excites the sounding body, creating spectromorphological life.” (tradução minha).

certa medida de indeterminação quanto à fonte e/ou a causa dos gestos. É o caso de quando não se consegue compreender de que maneira um som foi produzido, pois sua qualidade sonora não é familiar. Há ainda o que poderia ser compreendido como um quarto nível: o da sub-rogação remota. Neste caso, há apenas vestígios gestuais, porém, tanto a fonte quanto a causa permanecem desconhecidas e não reconhecíveis (1997, p. 112). Neste nível, a apreensão do gesto dependerá de sua duração ou do tipo de energia espectral que contém (1996, p. 86)

No caso de sons vocais, pode-se dizer que a produção de gestos correspondentes ao terceiro e ao quarto nível de sub-rogação são mais difíceis de ser obtidos. Isto porque a identificação entre a voz e o ser humano é mais imediata e sua descaracterização, mais complexa (SMALLEY, 1996, p. 86).

Smalley oferece alguns níveis e funções estruturais a partir dos quais se pode analisar gestos sonoros, seja quanto às suas características, seja em relação à forma como são utilizados na criação dos contextos em que eles se inter-relacionam. De acordo com ele, as noções de *gesto* e *textura*, os *processos de movimentação e crescimento*, o *comportamento*, as *funções estruturais*, o *espaço* e a *densidade espectral*, assim como a *espaçomorfologia* podem fazer parte dos níveis estruturais a partir dos quais a escuta pode ser orientada (1997, p. 114). Destes, são as funções estruturais que interessarão a esta investigação. Elas estão relacionadas com a expectativa do ouvinte em relação ao gesto e se refletem sobre os três momentos do gesto a que se referiu anteriormente (*onsets*, *continuants*, *terminations*). Smalley utiliza termos metafóricos para identificar as possíveis características de cada um desses momentos.

Segundo ele, os *onsets* podem ser partidas (no sentido do verbo “partir”), emergências, anacruses, ataques, *upbeats* ou *downbeats*. Os *continuants* podem ser passagens, transições, prolongamentos, mantimentos (no sentido do verbo “manter”) ou afirmações. As *terminations* podem ser chegadas, desaparecimentos, fechamentos, liberações, resoluções ou planos. Smalley enfatiza que esta categorização normalmente não faz parte de um processo consciente, que está sujeita à revisão e à ambiguidade, assim como esclarece que não há uma fronteira temporal claramente delimitada entre os três momentos (1997, p. 115).

A justaposição entre as características dos três momentos do som e o timbre obtido pelos osciladores e ressonadores do corpo pode ser utilizada como

ferramenta para a elaboração de gestos vocais que auxiliem analogias entre o som da voz e outros sons, assim como o contrário, entre os outros sons e a voz.

#### 4.2. OUTROS SONS

Apesar de os sons vocais representarem uma constante na poesia sonora, nada obsta que sons não vocais a integrem. O conceito de *source-bonding* de Denis Smalley abre um espaço para que jogos de correspondência entre sons vocais e não vocais sejam elaborados. Há ainda que se considerar a utilização de sons atinentes à primeira ordem de sub-rogação, de caráter icônico, que possibilitem articulações de sentido para além das possibilidades do vocal e que se relacionem com ele com a finalidade de enriquecer as possibilidades do discurso, o que, dada a correspondência imediata entre som e fonte, constitui um caso particular de significação.

#### 4.3. O ESPAÇO

Uma outra possibilidade que, ainda que não seja dado obrigatório para que se componha poesia sonora, pode representar um repertório autônomo diz respeito ao preenchimento e/ou a criação do espaço pelo som. A diferença entre um e outro se reflete na diferença entre o som como dado puramente físico e o som como dado percebido. Segundo Denis Smalley:

Embora a música acústica possa ser recebida através de um único modo sensorial, isso não significa que os outros sentidos permaneçam adormecidos; na verdade, eles se espalham pela experiência sônica. Nosso senso de textura é aprendido através da visão e do toque, assim como do som; nossa experiência do ato físico de produzir som envolve tanto o toque quanto a propriocepção; o movimento espectral e o movimento e a distribuição de sons no espaço se relacionam com a nossa própria experiência de movimento físico e ambientes culturais e naturais<sup>40</sup> (SMALLEY, 2007, p. 39).

---

<sup>40</sup> “*Although acousmatic music may be received via a single sensory mode, this does not mean that the other senses lie dormant; in fact they spill over into sonic experience. Our sense of texture is learned through vision and touch as well as sound; our experience of the physical act of sound making involves both touch and proprioception; spectral motion, and the movement and distribution of sounds in space relate to our own experience of physical motion and cultural and natural environments*” (tradução minha).

Ao relacionar as características espectromorfológicas do som ao sistema proprioceptivo, responsável pela orientação do corpo em relação ao espaço, Smalley abre um campo de discussão em que se poderia 'significar o espaço' a partir das características do som. Esse ponto de vista é corroborado pela Linguística Cognitiva. Segundo esse enfoque, propriedades conceituais são criadas como resultado da forma com que o cérebro e o corpo são estruturados e com que se relacionam com o mundo físico. Essa criação se dá a partir de metáforas conceituais, que projetam padrões esquemáticos de imagem de caráter transmodal, que somente se compartimentalizam em virtude da necessidade presente (ROHRER, 2007, p. 38).

Para Smalley, o conceito de *source-bonding* se aplica também ao espaço e está relacionado a diversas instâncias entre os espaços naturais e culturais, a partir das quais podem ser representados diversos contextos distintos, inclusive por meio de sobreposições contextuais indicadas pela presença concomitante de espaços que representam fatores distintos. Os espaços naturais são aqueles nos quais a presença e a ação humana não se verificam, ao contrário dos espaços culturais. Estes são chamados por Smalley de *espaços promulgados* e podem ser divididos em duas categorias: *espaços elocutórios*, formados a partir da voz, e *espaços agenciais*, formados a partir do movimento do corpo e da interação com objetos (SMALLEY, 2007, p. 38). Tais conceitos dizem respeito ao espaço como produto da relação entre determinadas características espectromorfológicas e a recepção.

Trevor Wishart afirma que, via de regra, os movimentos espaciais podem ser entendidos como gestos musicais e pode-se pensar uma abordagem contrapontística para eles. Ele analisa e configura uma série de gestos espaciais considerados em um contexto em que o ouvinte possa estar em contato com sons oriundos de todas as direções horizontais. Considerando uma distribuição quadrifônica de alto-falantes como produtora dos sons, ele indica, em consonância com Smalley, que o espaço sugerido pelos sons pode ser maior do que o limite que a disposição dos falantes estabelece (WISHART, 1996, p. 198-202).

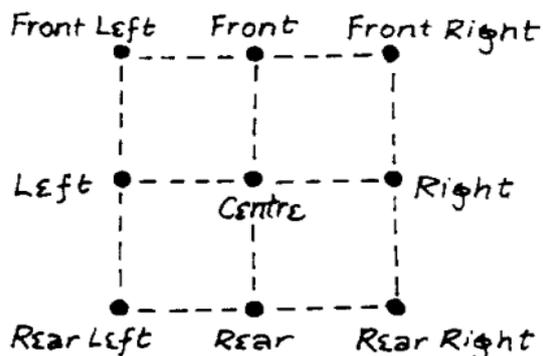


Figura 2 – Grade de nove posições espaciais identificáveis. (WISHART, 1996, p. 201)

A imagem acima representa os principais pontos espaciais identificáveis pelo ouvido. Devido a limitações de ordem física, como o mascaramento que a própria cabeça produz em sons vindos de trás, a recepção desses sons não ocorre da mesma maneira que a dos sons frontais ou laterais. Esta forma de organizar as possibilidades de recepção auxilia a visualização das formas dos gestos espaciais. Segundo Wishart, pode haver uma série de movimentos gestuais, tais como os diretos (em linha reta), os diagonais, os parabólicos, que passam pelo centro do espaço, os circulares, os oscilatórios etc.

#### 4.4. CONSIDERAÇÃO SOBRE O EIXO PARADIGMÁTICO EM POESIA SONORA

Pode-se dizer que as possibilidades extraídas dos atos elocutórios, as possibilidades que se verificam em outros sons, em conjunto com a elocução, e o agenciamento espacial dos gestos destes sons pode constituir, nesta ordem hierárquica, o eixo paradigmático a partir dos quais pode-se operar escolhas para a composição de poesia sonora. Estes elementos, articulados de uma determinada maneira, produzirão uma dada forma musical e poética. Podem-se fazer escolhas tanto devido à característica espectromorfológica destes sons quanto ao seu aspecto semântico.

## 5 A TEORIA DA INFORMAÇÃO COMO FERRAMENTA DE ORGANIZAÇÃO SINTAGMÁTICA

### 5.1. DA TEORIA DA INFORMAÇÃO

A Teoria da Informação, também conhecida como *Teoria Matemática da Comunicação*, foi inicialmente desenvolvida por Claude Shannon, no período em que participou do grupo de pesquisas matemáticas dos Laboratórios Bell, em Nova York (GLEICK, 2013, p. 12). Foi publicada como monografia no *The Bell System Technical Journal*, no ano de 1948, e contou, no ano seguinte, com o comentário de Warren Weaver escrito para a *Scientific American* sobre o tema<sup>41</sup> (GLEICK, 2013, p. 229).

Essa teoria foi formulada com os objetivos tanto de fornecer uma teoria unificada para as comunicações quanto, e talvez sobretudo, de possibilitar a resolução de problemas da engenharia da comunicação. Ao longo da segunda metade do século XX, outras disciplinas começaram a fazer uso dos instrumentos da Teoria da Informação em seus próprios campos, como a Psicologia, a Genética, a Neurofisiologia, a Cibernética, a Linguística e a Semiologia (ECO, 1976, p. 4). Nas áreas de pesquisa e produção artística há também uma série de exemplos que refletem a aplicação desses mesmos instrumentos. Christian Benvenuti cita o caso do físico e foneticista Werner Meyer-Eppler, que introduziu Karlheinz Stockhausen, entre outros, aos conceitos da Teoria da Informação (2010, p. 1). Pode-se falar ainda de Abraham Moles (1978) e sua aplicação da TI à estética musical, de Leonard Meyer e seus estudos sobre o significado e a emoção em música (1957; 2000), ou, ainda, de Max Bense (1971), Umberto Eco (1971; 1976), e Décio Pignatari, que discutiram o vínculo entre a TI e a arte de forma mais geral.

A utilização da Teoria da Informação, no contexto deste trabalho, não pretende abordar com profundidade os aspectos matemáticos complexos que nela se verificam. Christian Benvenuti expressa a opinião de que “os aspectos mais úteis da teoria da informação, para compositores, são os mais gerais, e aqueles que não

---

<sup>41</sup> Trata-se do *Mathematics of Communication*, publicado em julho de 1949.

requerem cálculos matemáticos avançados”<sup>42</sup> (2010, p. 2). É neste sentido que ela será aqui abordada.

### 5.1.1. O modelo de comunicação

Warren Weaver identificou haver problemas nas comunicações em três níveis: *técnico*, *semântico* e *influenciário*. No nível técnico, a preocupação é acerca da precisão na transmissão da informação entre um emissor e um receptor, e representa um problema presente em qualquer comunicação. No nível semântico, trata-se da adequação entre a interpretação da mensagem pelo receptor e o significado pretendido pelo emissor. No nível influenciário, diz respeito à relação entre a mensagem recebida e a mudança de conduta provocada por ela no receptor (1949, p. 11). Umberto Eco vê o terceiro nível como *dimensão pragmática* (1971, p. 31), expressão que talvez auxilie à sua compreensão.

Para Shannon, a principal questão a ser compreendida na comunicação era a de como manter a fidelidade entre mensagem emitida e recebida, o que significa que sua ênfase foi deliberadamente sobre o primeiro nível de problemas:

O problema fundamental da comunicação é o de reproduzir em um ponto exatamente ou aproximadamente uma mensagem selecionada em outro ponto. Frequentemente as mensagens têm significado; isto é, elas se referem ou estão correlacionadas de acordo com algum sistema que possua certas entidades físicas ou conceituais. Esses aspectos semânticos da comunicação são irrelevantes para o problema de engenharia. O aspecto relevante é o de que a mensagem atual é selecionada a partir de um conjunto de mensagens possíveis. O sistema deve ser projetado para operar para cada seleção possível, não apenas para a que será escolhida, uma vez que esta é desconhecida no momento da concepção (SHANNON, 1948, p. 379)<sup>43</sup>.

Weaver argumenta que tratar o problema técnico em primeiro plano é justificável tendo em vista que os aspectos semânticos e pragmáticos da

<sup>42</sup> “[...] the most useful aspects of information theory for composers are the most general ones, and the ones that do not require advanced mathematical calculations.” (tradução minha).

<sup>43</sup> “The fundamental problem of communication is that of reproducing at one point either exactly or approximately a message selected at another point. Frequently the messages have meaning; That is they refer to or are correlated according to some system with certain physical or conceptual entities. These semantic aspects of communication are irrelevant to the engineering problem. The significant aspect is that the current message is selected from a set of possible messages. The system must be designed to operate for each possible selection, not just the one that will be chosen since this is unknown at the time of design.” (tradução minha).

comunicação estão “inevitavelmente restritos pelos limites teóricos da precisão na transmissão de símbolos”<sup>44</sup> (1949, p. 11). Em outras palavras, se a precisão na transmissão de uma mensagem for comprometida, poderá afetar também a interpretação e a mudança de conduta esperada.

Shannon e Weaver representam um modelo geral da comunicação conforme a imagem seguinte:

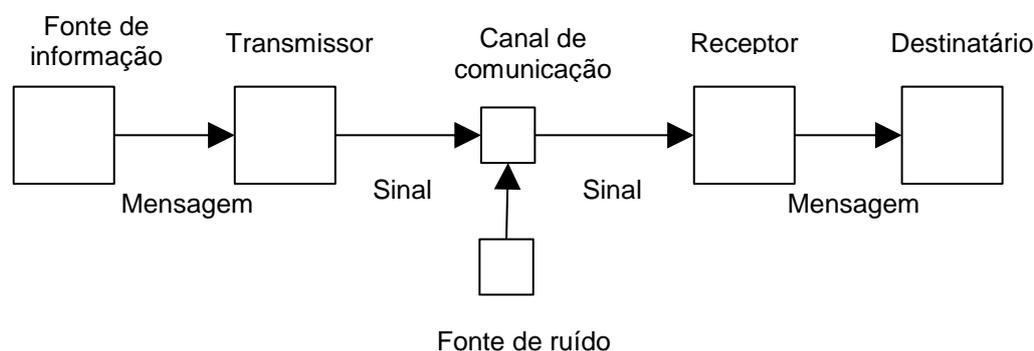


Figura 3 – Modelo geral de comunicação (WEAVER. 1949, p. 12-13)

Neste modelo, tem-se que: 1) uma *fonte de informação* produz uma mensagem ou uma sequência de mensagens para serem comunicadas ao receptor; 2) um *transmissor* transforma a mensagem em um sinal adaptado, para que seja transmitido pelo *canal de comunicação*; 3) o sinal recebe a adição de *ruído* durante sua transmissão por esse canal; 4) o sinal é recebido pelo *receptor*, que fará a operação inversa daquela feita pelo transmissor; 5) a mensagem é recebida pelo destinatário (WEAVER, 1949, 11-12). A centralização no problema técnico pela TI visa justamente eliminar ou atenuar os riscos oferecidos pelo ruído à comunicação, que nada mais é do que um sinal indesejado vinculado à natureza mesma do canal (WEAVER, 1949, p. 12).

Outros modelos de comunicação surgiram como complementação deste ou como resultado da aplicação dos conceitos ali envolvidos a situações específicas. Décio Pignatari exhibe, em seu *Informação. Linguagem. Comunicação.*, um modelo em que o ruído não se insere somente no canal, mas também entre a fonte de

<sup>44</sup> “[...] inevitably restricted to by the theoretical limits of accuracy in symbol transmission.” (tradução minha).

informação e o emissor, bem como entre o receptor e o destinatário (1977, p. 18). Umberto Eco, ao aplicar o modelo ao caso específico da comunicação entre seres humanos, propõe uma alternativa para que o nível semântico seja contemplado, introduzindo os conceitos de *código* e *léxico* relacionados ao remetente e ao destinatário, que os operacionalizariam com vistas à comunicação de uma mensagem significativa (1976, p. 48). Christian Benvenuti sugere uma série de modelos de comunicação que visam a explicar o percurso da transmissão de mensagens entre o compositor musical e o público, contemplando na análise desde a relação do compositor consigo mesmo até as relações entre o compositor e a notação por ele utilizada, e entre o compositor e o *performer*, identificando nessas relações os tipos de ruído possíveis em cada instância (2010, p. 40-49).

### 5.1.2. Mensagem e repertório

Ao indicar, como faz Shannon, que a fonte de informação *seleciona uma mensagem* para ser enviada, isso implica dizer que há na própria fonte um conjunto finito de possibilidades de seleção, a partir do qual é feita uma escolha. Abraham Moles afirma que os critérios para a escolha dos elementos que constituem a mensagem são definidos em função das propriedades do receptor (1978, p. 24). Uma vez observado que “uma mensagem é um grupo finito e ordenado de elementos de percepção tirados de um ‘repertório’ e reunidos numa estrutura” (MOLES, 1978, p. 24), é preciso que tanto os elementos quanto a estrutura sejam compatíveis com o canal de comunicação utilizado.

Max Bense, ao utilizar o conceito de repertório no âmbito da elaboração estética, estabelece uma diferença entre *repertório material* e repertório semântico (1971, p. 66), que pode ser interpretada coextensivamente à afirmação de Moles. Segundo ele:

Todo repertório de elementos que podem ser entendidos como signos é, primariamente, um *repertório material*, determinado por categorias de substância, forma e intensidade. Todavia, também pertencem ao repertório elementos ideais, não-materiais. Como juntamente eles constituem a dimensão semântica, relevante para o interpretante, dos signos, ou dos super-signos, podemos denominá-los “semantemas” e falar em *repertório semântico*. A diferença entre o repertório material e o

semântico constitui parte fundamental da “teoria do repertório” da estética mais recente (BENSE, 1971, p. 66).

As categorias a que Bense se refere são exemplos, ainda gerais, daquilo em que consiste o *eixo paradigmático* ao qual se referiu anteriormente neste trabalho. Da organização de elementos dele extraídos em uma dada estrutura (identificada com o *eixo sintagmático*), obtém-se a mensagem.

### 5.1.3. Informação, entropia e redundância

Uma das marcas da Teoria da Informação foi ter desvinculado o conceito de informação e o de significado. Umberto Eco explica *informação* da seguinte forma:

[...] a informação é apenas a *medida de probabilidade* de um evento no interior de um sistema equívoco. A probabilidade é a relação entre o número de casos que se concretizam e que poderiam se concretizar. A relação entre uma série de casos e a série de suas probabilidades se identifica com a relação entre uma progressão aritmética e uma progressão geométrica, representando esta última o logaritmo binário da primeira. Assim, dado um evento que pode realizar-se entre  $n$  diferentes casos, a quantidade de informação acumulada com a ocorrência daquele dado evento (uma vez selecionado) é fornecida por  $\log n = x$  (ECO, 2002).

Warren Weaver afirma que o termo *informação* se refere não àquilo que foi efetivamente dito, mas ao que poderia ser dito, ou seja, que “a informação é a medida de sua liberdade de escolha quando você seleciona uma mensagem”<sup>45</sup> (1949, p. 12). Décio Pignatari reforça essa percepção ao dizer que “só pode haver informação onde há dúvida e dúvida implica na existência de alternativas — donde escolha, seleção, discriminação” (1977, p. 45).

O contexto mais simples em que pode haver escolha é aquele em que há duas possibilidades iguais envolvidas. As alternativas sim/não, ligado/desligado e o jogo de “cara ou coroa” estão entre os exemplos mais comuns dessa circunstância (PIGNATARI, p. 51). Em ambos os casos, a efetivação de uma das probabilidades gera 1 bit (*binary digit*) de informação (PIGNATARI, p. 51). A função logarítmica que determina essa medida foi escolhida por Shannon tanto por questões de utilidade prática ligadas à engenharia de comunicação quanto pela sensação intuitiva de que

<sup>45</sup> “[...] *information is a measure of your freedom of choice when you select a message.*” (tradução minha).

se trata de uma forma apropriada de medida (1948, p. 379-380). “Sente-se, por exemplo, que dois cartões perfurados devem ter o dobro da capacidade de transmitir informações do que apenas um”<sup>46</sup> (1948, p. 380).

Em *A estrutura ausente*, Umberto Eco apresenta o seguinte diagrama para ilustrar esta forma de medida:

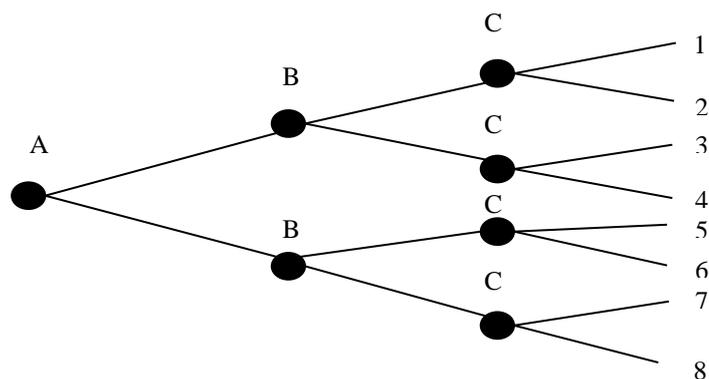


Figura 4 – Diagrama (ECO, (1976, p. 11)

A partir da imagem, pode-se observar a quantidade de disjunções binárias necessárias para efetivar uma escolha. Os pontos de disjunção binária estão indicados pelas letras do alfabeto. Se A for tomado como ponto de partida, é necessária uma disjunção binária para chegar a B2, por exemplo, ponto em que se pode dizer que o repertório possui dois elementos. Nesse caso, como visto anteriormente, a escolha gerará 1 bit de informação. Caso se deseje chegar a C3, serão necessárias duas disjunções binárias, ou seja, a escolha gerará 2 bits de informação quando feita a partir de um repertório com quatro elementos. Seguindo o mesmo raciocínio, para individualizar o evento *número 7* serão necessárias três disjunções binárias para escolher dentre um repertório de 8 elementos, o que gerará 3 bits de informação. Em termos logarítmicos, a última hipótese pode ser descrita por  $\log_2 8 = 3$ .

Como se pode notar, a quantidade de informação depende do número de possibilidades existentes na fonte. No caso de uma fonte em que os elementos estejam em estado de equiprobabilidade, qualquer escolha representará a mesma quantidade de informação. A este estado de indeterminação dá-se o nome de

<sup>46</sup> “One feels, for example, that two punched cards should have twice the capacity of one to transmit information.” (tradução é minha).

*entropia*. Tal indeterminação se relaciona com a equiprobabilidade pelo fato de não ser possível inferir de um sistema equiprovável uma *tendência* capaz de orientar ou influenciar a escolha (ECO, 2002, p. 35). Para calcular a entropia de um sistema equiprovável (cujo resultado representará a quantidade de bits por símbolo), a equação é a seguinte:

$$H_{MÁX} = \text{Log}_2 n$$

A letra H da equação simboliza a entropia e a variável  $n$ , o número de elementos do repertório na fonte. Pode-se notar que a fórmula não se diferencia daquela usada para o cálculo da informação. Isso se dá pois, como dito anteriormente, em um sistema em estado de equiprobabilidade, a escolha de qualquer dos elementos gerará a mesma quantidade de informação. Nesse caso, a entropia é descrita na equação como uma entropia máxima, tendo em vista que aqui está considerado o maior grau de indeterminação.

Como exemplo, pode-se contrapor a esse tipo de sistema outro em que a distribuição probabilística não é uniforme. Pode-se pensar em um dado que possua em três de seus lados o número 1 e nos outros três, os números 2, 3 e 4. Neste caso, a chance de que, após ser lançado, o dado caia com uma face para cima em que conste o número 1 é de 50%, ao passo que cada um dos outros três resultados representará aproximadamente 16,66% de chance de se efetivar. Para casos como esse, em que a distribuição das probabilidades não é uniforme, Shannon desenvolveu uma equação diferente para possibilitar a descrição em bits da complexidade do sistema (BENVENUTI, 2010, p. 9):

$$H = - \sum_{i=1}^n p_i \log_2 p_i$$

Nesta equação,  $n$  representa o tamanho do repertório (assim como na anterior) e  $p_i$  representa o valor decimal da probabilidade de cada símbolo (BENVENUTI, 2010, p. 9).

Ao aplicarmos a equação no caso do dado desigual a que nos referimos, o resultado será o de que a entropia do sistema será de aproximados 1,792252 bits

por símbolo, ao passo que, no caso de um dado comum, a entropia será próxima de 2,584962 bits por símbolo. No caso de um dado com 4 lados, a entropia em estado equiprovável seria de 2 bits, ainda maior do que no primeiro exemplo. Isso não apenas ajuda a demonstrar que o estado de equiprobabilidade representa a maior incerteza possível, e conseqüentemente um estado de caos ou desordem maior, mas que a liberdade de escolha no caso de uma distribuição desigual entre as possibilidades é sempre reduzida. No exemplo, o dado com distribuição desuniforme apresenta apenas 69,33% de liberdade de escolha se comparado com um dado comum. Em oposição à desordem, a redução da liberdade de escolha sempre introduzirá *ordem* ao sistema em alguma medida.

No âmbito da teoria da informação, essa diminuição é chamada de *redundância*. Pignatari afirma que “a redundância introduz no sistema uma certa capacidade de absorção de ruído e de prevenção do erro” (1977, p. 55), o que, segundo Benvenuti, a coloca em um papel central para a Teoria da Informação assim como para o problema da comunicação como um todo, pois é a sua presença que determina a possibilidade de regras estruturais que facilitam a recepção de mensagens (2010, p. 11).

Um caso ilustrativo em que se observa a redundância é o da cadeia de Markov, espécie de processo estocástico<sup>47</sup> em que as probabilidades dependem de eventos precedentes (ECO, 1971, p. 140). Neste caso, a incerteza tende a decrescer à medida em que se observa o comportamento do sistema na seleção de símbolos e mensagens, tendo em vista que a determinação dada pelo conjunto de ocorrências anteriores indica as tendências estatísticas da ocorrência de cada evento posterior, aumentando assim o nível de sua previsibilidade.

#### 5.1.4. Código

Assim como é possível tentar inferir indutivamente padrões probabilísticos existentes na fonte de informações, por meio da análise das mensagens escolhidas por ela, é possível estabelecer de antemão esses padrões, por meio de processos de codificação. De acordo com Décio Pignatari, o *código*:

---

<sup>47</sup> Segundo Eco, “um sistema que produz uma sequência de símbolos afinados com uma probabilidade é chamado de processo estocástico” (1971, p. 140).

Pode ser definido como um esquema de divisão de energia que pode ser veiculada ao longo de um canal. É um sistema de símbolos que, por convenção preestabelecida, se destina a representar e transmitir uma mensagem entre a fonte e o ponto de destino (PIGNATARI, 1977, p. 19).

Dessa definição, seria possível concluir que, para que um código cumpra a sua função no processo comunicativo, qual seja, representar e transmitir uma mensagem ou um conjunto de mensagens, seria necessário que tanto o emissor quanto o receptor possuíssem uma base apriorística de conhecimento que permita a maior aproximação possível entre a representação pretendida pelo emissor e a entendida pelo receptor. Disso decorre que, além de unidades simbólicas discretas como letras, fonemas, palavras ou notas musicais, devem fazer parte do repertório de ambos uma série de modos de organização, a partir das quais pode-se produzir diferentes mensagens. Contudo, as formas a partir das quais as convenções são estabelecidas nem sempre se dão a partir de um estabelecimento *a priori* de ambos os polos do processo de comunicação. Se assim fosse, seria pouco provável, ou ao menos dificultada, a aprendizagem de códigos novos. É possível, por exemplo, que um conjunto de mensagens seja elaborado a partir de um rígido processo de codificação prévia por parte do emissor, mas que seja recebido como uma cadeia de Markov. Em um caso como esse, o receptor poderia aprender o código a partir de processos indutivos, o que de fato ocorre, como será exposto a seguir.

Se considerarmos seres humanos como referências nos polos de emissão e recepção, um primeiro ponto a ser considerado é o de que o desenvolvimento biológico de mecanismos de predição foi uma vantagem evolucionária para a espécie (vale lembrar que o nível de redundância pode ser visto como uma medida de previsibilidade). Segundo David Huron e Elizabeth Margulis:

A predição é tão importante para a sobrevivência que a evolução aparentemente criou mais de um mecanismo preditivo. Uma forma de os organismos se prepararem para o futuro é a de prescrever mentalmente cenários futuros diferentes por meio do processo de *imaginação*. [...] Outros mecanismos preditivos são mais automáticos e não requerem uma contemplação ativa. Ao escutar uma *playlist* familiar de canções, por exemplo, ouvintes tipicamente antecipam o começo da próxima música à medida em que a atual acaba. Essa experiência familiar ocorre mesmo quando a relação entre canções sucessivas é completamente arbitrária. Isto é, ouvintes podem aprender a antecipar sons futuros, mesmo quando não

há um princípio musical ou uma relação estrutural ligando os dois eventos<sup>48</sup> (HURON; MARGULIS, 2012, p. 577).

O exemplo de Huron e Margulis ilustra o fenômeno da aprendizagem estatística, no qual aprende-se por mera exposição (HURON; MARGULIS, 2012, p. 578). Dessa aprendizagem e da diferença entre as frequências em que ocorrem diferentes fenômenos, surgem diferentes níveis de expectativa. No caso da música, objeto do texto de Huron e Margulis, isso pode ser exemplificado pelo fato de que ouvintes “antecipam mais fortemente as sequências de sons às quais foram expostos de forma mais frequente” (HURON; MARGULIS, 2012, p. 578).

O papel da memória é, portanto, importante para a determinação de cenários futuros, uma vez que ela fornece a base de dados a partir da qual a simulação desses cenários se torna possível (HURON; MARGULIS, 2012, p. 578). Huron e Margulis pontuam que “a ideia de que a função biológica da memória deve ser prospectiva ao invés de retrospectiva sugere que a distinção clássica entre várias formas de memória (p. ex. memória semântica, memória episódica, memória de trabalho, etc.) são melhor pensadas como diferentes formas de expectativa”<sup>49</sup> (2012, p. 580). Jamshed Barucha sugere que há duas formas de expectativa concernentes ao conhecimento a respeito de uma obra musical: a *expectativa esquemática*, a partir da qual se busca projetar os eventos futuros da obra específica com a qual se está interagindo no presente (exatamente como no caso da cadeia de Markov); e a *expectativa verídica*, que identifica familiaridades entre a especificidade dessa obra e uma linguagem musical. Essas duas formas de expectativa são interdependentes e ocorrem ao mesmo tempo da escuta musical (HURON *et al.*, 2012, p. 580). Isso pode ser estendido a outras formas de conhecimento e de comunicação.

---

<sup>48</sup> “Prediction is so important for survival that evolution appears to have created more than one predictive mechanism. One way that organisms prepare for the future is by mentally enacting different future scenarios through the process of imagination. [...] Other predictive mechanisms are more automatic and require no active contemplation. When listening to a familiar playlist of songs, for example, listeners typically anticipate the beginning of the next song in the playlist as the current song ends. This familiar experience occurs even when the relationship between successive songs is entirely arbitrary. That is, listeners can learn to anticipate future sounds even when there is no musical principle or structural relationship connecting the two events.” (tradução minha).

<sup>49</sup> “The idea that the biological function of memory must be prospective rather than retrospective suggests that the classic distinctions between various forms of memory (e.g. semantic memory, episodic memory, working memory, etc.) are better thought of as different forms of expectation” (tradução minha).

A relação entre tais concepções, oriundas da Ciência Cognitiva, e os processos de codificação e decodificação envolvidos na comunicação pode ser compreendida ao compararmos suas premissas com as da Teoria da Informação. O primeiro ponto em comum diz respeito à própria noção de *probabilidade* da qual *informação*, *entropia* e *redundância* derivam e que se relaciona diretamente com a expectativa gerada a partir do que foi aprendido estatisticamente por um indivíduo. O segundo ponto de tangência diz respeito à causalidade. Se, ao ouvir uma música em uma *playlist* familiar, o ouvinte é capaz de antecipar sons futuros a partir do som presente, isso constitui para ele, em virtude dos dados que possui em sua memória, uma relação de causa e efeito entre o primeiro e o segundo som. Ou seja, mantidas as condições, se a primeira música está tocando, a segunda tocará em seguida.

Essa relação de causalidade entre duas ocorrências pode ser percebida no conceito de *função sígnica*, enunciado por Eco. Segundo ele, “há função sígnica quando uma expressão se relaciona a um conteúdo, tornando-se ambos os elementos correlatos *funtivos* da correlação” (ECO, 2002, p. 39). Uma outra passagem que clarifica a semelhança que ora se busca estabelecer é a seguinte, na qual o autor diferencia *senal* de *signo*: “um sinal pode ser um estímulo que não significa nada, mas provoca ou solicita algo. Contudo, quando usado como ANTECEDENTE reconhecido de um CONSEQUENTE previsto, é assumido como signo, pois fica no lugar do próprio conseqüente (para o emissor ou para o destinatário)” (ECO, 2002, p. 39). Cabe ressaltar que “o signo não é uma entidade semiótica fixa” (ECO, 2002, p. 39), isto é, que um elemento pode se relacionar com mais de um outro, estabelecendo assim funções sígnicas diferentes.

O trabalho de codificação consiste em uma aplicação do mesmo princípio, só que desta vez entre dois sistemas, em uma relação em que um conjunto de antecedentes se correlaciona com um outro conjunto, de consequentes. O primeiro sistema é veiculante; o segundo, veiculado (ECO, 2002, p. 39). O código é, portanto, o sistema de expectativas que resulta dessa correlação.

#### 5.1.4.1. S-código

É possível, entretanto, pensar na forma de tal correlação sem considerar *quais* elementos estarão correlacionados. Um exemplo disso é a existência de formas musicais, como a forma-sonata. Em linhas bastante gerais, ela se define

como uma forma estruturada em três grandes partes: a *exposição*, o *desenvolvimento* e a *reexposição*, havendo a possibilidade de uma *introdução* precedente à exposição. No caso de uma obra composta no âmbito do sistema tonal, durante a exposição, desenvolvem-se dois temas musicais contrastantes, o primeiro em uma tonalidade *principal* e o segundo, em uma tonalidade *secundária*, separados por uma transição, e uma *codetta* (à guisa de síntese) ao final. Há a possibilidade de que a exposição seja repetida uma vez. Durante o desenvolvimento, os elementos motivicos apresentados nos dois temas da exposição são variados e reelaborados de acordo com a sensibilidade do compositor. Na reexposição, repetem-se os temas presentes na exposição, com a diferença de que o segundo tema é aqui apresentado também na tonalidade principal, que culmina em uma coda (COOK, 1987, p. 265).

Pode-se perceber que, em um modelo como este, é possível identificar que há relações de causalidade definidas entre as partes em virtude de sua disposição sucessiva. Todavia, os elementos que constituem os temas, como a tonalidade em que serão compostos e os motivos utilizados, dependerão da escolha de um compositor. Do mesmo modo ocorre com a escolha do compasso, do andamento, da duração de cada tema, da disposição frástica dos motivos e da instrumentação utilizada.

Esse tipo de construto se aproxima da definição de *s-código*, como enunciada por Eco:

Os s-códigos são, na verdade, SISTEMAS ou ESTRUTURAS que podem muito bem subsistir independentemente do propósito comunicativo que os associa entre si, e, como tais, podem ser estudados pela teoria da informação ou pelos vários tipos de teorias generativas. Eles são compostos por um conjunto finito de elementos estruturados oposicionalmente e governados por regras combinatórias mediante as quais podem dar origem a liames finitos ou infinitos (ECO, 2002, p. 30).

Faz-se necessário ressaltar que, para Umberto Eco, o termo *estrutura* se refere a um “modelo construído e *estabelecido* com vistas a standardizar diversos fenômenos de um ponto de vista unificado” (ECO, 2002, p. 32). A partir disso, pode-se chegar à conclusão de que a liberdade de escolha exercida para que seja elaborada a organização interna de um s-código também é informação. Como, porém, ela resulta de um projeto que visa à transmissão de informação, o s-código

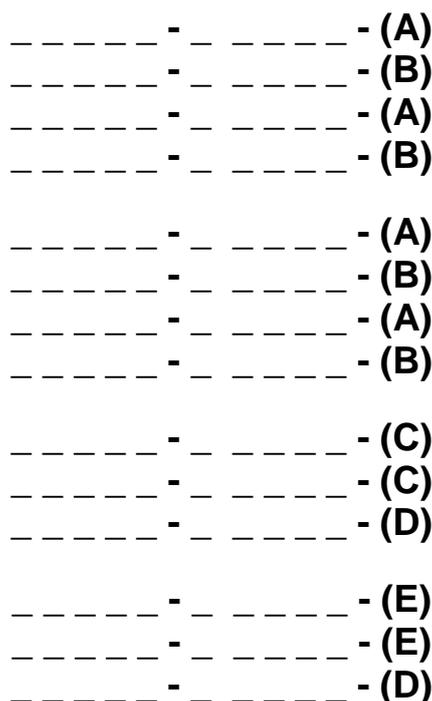
deveria ser observado como um outro tipo de fonte, com propriedades informacionais particulares (ECO, p. 35).

A isso pode-se adicionar a proposta de que o s-código, antes de ser fonte, é também mensagem. Isso porque também é constituído de um conjunto de elementos organizados em uma certa estrutura. Portanto, pode-se se dizer que o s-código é uma mensagem utilizada para controlar as possibilidades de um sistema a par dela própria, e que, como tal, é também fonte se considerado *no momento da geração de mensagens estabelecidas por suas propriedades*.

Como visto anteriormente, há s-códigos capazes de produzir liames finitos e infinitos. No caso da forma-sonata, por exemplo, pode-se dizer que os liames produzidos pelo s-código, que é a própria forma, são potencialmente infinitos, dadas as aberturas que a forma permite às escolhas de quem pretende compor a partir dela. Há, contudo, exemplos com uma abertura menor.

É o caso do soneto em versos alexandrinos. Um primeiro dado útil para a análise que ora se pretende fazer é o de que, nesse caso, há uma fixação do tamanho da mensagem. Inexoravelmente, um soneto desse tipo possui 14 versos, o que já representa uma limitação sob um dos parâmetros de composição possíveis. Eles são divididos em duas estrofes de quatro versos e duas estrofes de três versos, o que também limita o tamanho da mensagem em um segundo parâmetro, que é o da forma das estrofes. Em cada um desses versos, deve haver 12 sílabas poéticas, o que limita a mensagem em um terceiro parâmetro. Sob o ângulo da quantidade das sílabas poéticas, a mensagem sempre possuirá a extensão de 168 desses elementos. Além disso, é necessário que, em cada verso, a sexta e a décima segunda sílabas sejam tônicas (fortes), em oposição às demais sílabas, o que marca também uma padronização rítmica ideal da possível elocução de um poema feito nestas bases. Do ponto de vista dessa idealidade sonora, há também uma limitação imposta pela necessária presença de rimas, que podem possuir possibilidades diferentes para as estrofes de quatro e três versos. Essas possibilidades são, entretanto, bastante restritas. Nas estrofes de quatro versos, as rimas podem ser cruzadas (ABAB/ABAB), emparelhadas (AABB/AABB) ou interpoladas (ABBA/ABBA). Já nas estrofes de três versos, há uma liberdade um pouco maior, que consiste em uma série de arranjos entre sílabas C, D e E. Sob o ponto de vista da escolha dessa distribuição, a rima talvez seja o parâmetro fixo do soneto

alexandrino que permite a maior liberdade de escolha. Apesar disso, ainda reduz o repertório de terminações possíveis em cada verso para inexoravelmente 5. Além de todas essas restrições, é necessário que todas as palavras finais de cada verso sejam paroxítonas (também chamadas de *graves*, no contexto da versificação metrificada). É possível ilustrar as relações entre essas quatro características necessárias do verso alexandrino com o seguinte esquema gráfico:



No exemplo, os traços mais abaixo representam sílabas fracas e os mais acima, sílabas fortes. O aspecto de organização oposicional característica do s-código fica aí evidente, e da mesma maneira o caráter estrutural e a disposição baseada em uma constrição de possibilidades combinatórias. A composição de um soneto como esse reflete a sobreposição do s-código ao repertório representado pelo idioma em que ele será escrito, à medida que for conhecido pelo poeta.

A diferença que se pode estabelecer com certeza entre a forma-sonata e o soneto em versos alexandrinos é a limitação do tamanho da mensagem neste. Esse fator determina o caráter finito das possibilidades de composição desse tipo de poesia, assim como o potencial infinito gerável pela forma-sonata, desde que se leve em conta um certo recorte temporal, que aqui será chamado de *presente*. Para que o rigor da análise seja mantido, serão considerados não repertórios individuais, mas o repertório geral da língua portuguesa (em princípios que poderiam ser transpostos

para outros idiomas) e o repertório de sons utilizáveis no âmbito da composição uma sonata tonal.

No caso do soneto, cabe que seja dito que o repertório silábico e léxico da língua portuguesa presente é um repertório finito. Isso, em si, não excluiria a hipótese da possibilidade de geração infinita de mensagens, tendo em vista que entre essas unidades (palavra e sílaba) poderia haver uma infinidade de relações, assim como ocorre com o repertório de alturas afinadas pelo sistema cromático e audíveis pelo ser humano, que também é finito e conta com inúmeras possibilidades associativas. Tanto na língua portuguesa como no sistema tonal, há possibilidades infinitas de associação de elementos, ainda que os aspectos sintáticos de tais sistemas determinem exclusões de certas possibilidades de associação.

Quando observamos a possibilidade de associação entre elementos rítmicos, entretanto, a infinitude não se aplica ao soneto como se aplica à sonata, já que esse aspecto é fixo no soneto. Mesmo que se considerem as pequenas flutuações entre as sílabas fracas, as possibilidades de ocorrência entre flutuações distintas são limitadas pelo tamanho da mensagem. Se considerarmos que as 140 sílabas poéticas fracas que constam no soneto estejam, cada uma, em uma oposição identificável em relação às demais, determinada, por exemplo, por uma diferença tipográfica capaz de indicar essa oposição, o arranjo possível ainda é limitado pelo tamanho da mensagem, o que também poderia ocorrer em relação às 28 sílabas fortes e às possibilidades associativas entre os dois tipos rítmicos, desde que se mantivesse evidente a diferença entre forte e fraco exigida pelo soneto (vale lembrar que, tanto no caso do soneto quanto no da sonata, estamos no âmbito da geração das mensagens e não da *performance*, caso em que a interpretação da mensagem certamente geraria, em termos físicos, uma infinidade de possibilidades). Em termos quantitativos, o número de possibilidades rítmicas permitido pelo soneto seria sem dúvida bastante alto, mas ainda assim, finito.

O mesmo se aplica à quantidade de palavras e de sílabas escritas (não poéticas) permitidas pelo soneto, já que a unidade do verso, assim como o próprio soneto, indica uma quantidade de associações finitas entre elementos de repertórios finitos, o que também geraria uma quantia alta de possibilidades, mas não infinita. Se considerarmos as relações sintáticas permitidas pela língua portuguesa, essa quantidade se reduzirá, ainda que consideremos como parte de seu repertório todas

manifestações escritas dos possíveis desvios encontrados na *parole* já manifestados ao longo da história da utilização do idioma, caso em que a língua portuguesa presente continuaria a constituir um repertório finito de elementos.

O potencial de geração de mensagens infinitas da forma-sonata se deve justamente a não haver uma fixação do tamanho da mensagem. Para exemplificar essa questão, pode-se tomar inicialmente uma mensagem musical  $x$ , que consista em apenas dois acordes diferentes sucessivos, independentemente de sua construção rítmica. Opondo-se a ela uma mensagem musical que seja formada a partir da repetição de  $x$ , seja  $2x$  ou  $1,0.10^{999999}x$ , o tamanho da mensagem fará com que sejam mensagens distintas, pois um dos elementos que fazem parte da mensagem é justamente a *quantidade de eventos e relações entre eles que ela possui em sua estrutura*. A equação  $2x = 3x$  só é válida se  $x = 0$ .

Ao compor uma sonata, mesmo que cada um dos repertórios envolvidos nas escolhas que culminarão na composição seja finito no presente (instrumentação, alturas, divisões rítmicas, sistemas de hierarquização de alturas, dinâmicas, andamentos etc.), e mesmo que a utilização de tais repertórios seja total, sempre haverá, no presente, uma quantidade infinita de mensagens possíveis a partir da forma, pois, mesmo considerada a hipótese de que fossem as possibilidades associativas dos elementos dos repertórios, elas poderão ser repetidas indefinidamente.

Rudolph Arnheim dá outro exemplo que, retirado de seu contexto original, pode clarificar a diferença entre s-códigos geradores de possibilidades de combinação finitas e infinitas. Ele relata o caso de uma criança que, desenhando um arranha-céu, absteve-se de representar todas as janelas (1971, p. 15), como na figura seguinte:



Figura 5 – . Arranha-céu desenhado por uma criança (ARNHEIM, 1971, p.15)

Neste caso, o tamanho da mensagem, representado aqui pelas janelas, é de 20 unidades. A palavra *etc.* constitui, em relação às janelas, uma segunda mensagem que, tomada como instrução para a interpretação, poderia indicar que a primeira mensagem, em sua relação entre o repertório de elementos pertencentes à categoria “janela” e o repertório delimitado pela estrutura espacial que organiza esses elementos, deve ser entendida ou como fonte de uma cadeia de Markov capaz de gerar uma terceira mensagem *infinita*, baseada na repetição da primeira mensagem ao longo do espaço, ou ainda um número infinito de possibilidades de interpretação sobre o tamanho da mensagem que seria gerada, ou seja, um número infinito de possíveis mensagens. Evidentemente, essa consideração abstrai o desenho dos limites do suporte em que foi feito, o que é lícito se a premissa for a de que se considera aqui o desenho e as possibilidades retratadas como signos abstratos. No caso de se considerar um limite inferior do quase-retângulo, seja pela adição de uma linha no desenho, seja pelo limite espacial físico do suporte, haveria um número máximo de mensagens possíveis resultantes da imposição recíproca de limitações entre o quase-retângulo (ou retângulo, no caso da adição da linha), a mensagem construída pelo elemento *janela* aplicado a uma estrutura, e a palavra *etc.* Isto porque o tamanho da mensagem seria controlado pelo limite espacial ou do retângulo ou do suporte e porque o repertório da mensagem controlada é finito (só possui *janela*).

Pode-se concluir, então, que: a) um s-código é um sistema de relações definidas em termos oposicionais; b) o s-código é gerado como mensagem por uma fonte; c) na condição de regulador das possibilidades de um segundo sistema, o s-código se comporta como fonte; d) s-códigos que limitam o tamanho das mensagens que geram possuem possibilidades de geração finitas; e) s-códigos que não limitam o tamanho das mensagens possuem possibilidades de geração infinitas.

Inversamente à noção de que o s-código é gerado como mensagem, é possível também inferir que uma mensagem apresenta um conjunto de s-códigos finitos, abstraíveis em função da qualidade dos elementos que a constituem, que geram repertórios diferentes dependendo do parâmetro analisado. A contraposição da quantidade desses elementos (paradigma) às posições que ocupam na mensagem (sintagma) pode ser entendida como s-código e pode ser extraída da mensagem, o que permitiria então sua compreensão como estrutura autônoma. Se

as janelas do desenho fossem substituídas por outras, circulares, um dos s-códigos existentes ali permaneceria o mesmo. Esse tipo de procedimento, que substitui elementos mantendo um ou mais s-códigos de uma mensagem, pode ser verificado em alguns exemplos de paródias de canção popular, por exemplo.

## 5.2. S-CÓDIGO E SINTAGMA: ALGUNS USOS E IMPLICAÇÕES

Em *Sound, noise and entropy*, Christian Benvenuti (2010) procura demonstrar, entre outras coisas, uma possível aplicação de conceitos da Teoria da Informação à análise musical. A partir da observação de uma peça de Eliot Carter (*Gra*) e de uma peça de Philip Glass (*Methamorphosis one*), ele demonstra tanto a possibilidade de analisar o comportamento informacional de uma obra, desde que se especifique o parâmetro a partir do qual ela está sendo analisada, quanto a possibilidade do controle deste comportamento por parte do compositor. Esta análise é feita a partir da mensuração da entropia do sistema, que é a mensagem para cada momento em que um dos seus símbolos se efetiva.

É possível identificar ao menos três procedimentos, do ponto de vista do trabalho com a informação, que podem ser utilizados para compor. Um deles é o da delimitação inicial de um repertório a partir do qual se articularão procedimentos combinatórios. Neste caso, a disposição do eixo sintagmático da mensagem em que a obra consiste será construída *em função* das possibilidades dos elementos que constituem o eixo sintagmático, tais como identificadas e/ou elaboradas pelo compositor. Pode-se proceder pelo contrário, selecionando elementos que constituirão o repertório *em função* de um s-código preestabelecido. Pode-se, ainda, operar escolhas em ambos os eixos ao longo do processo composicional. Em todos os casos, poder-se-á inferir da obra finalizada uma curva informacional que diz respeito ao comportamento de um dado parâmetro.

Como dito anteriormente, qualquer mensagem em si considerada gera uma gama de s-códigos finitos, que dizem respeito às características posicionais e oposicionais referentes ao parâmetro observado. Serão sugeridas, neste momento, algumas imagens que possibilitam que isso seja observado:

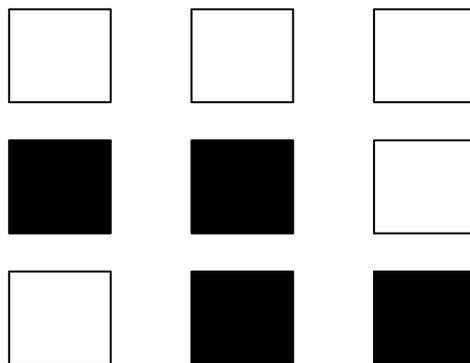


Figura 6 – exemplo 1 (elaborado pelo autor)

Na imagem acima, pode-se notar uma distribuição sintagmática que se constitui de nove quadrados, distribuídos em um formato 3x3. Neste caso, o formato 3x3 já poderia ser visto como um dos s-códigos que se podem extrair do todo. Há, nesta construção, quatro quadrados pretos e cinco brancos, o que também pode ser tomado como um s-código, relacionado com a entropia da imagem. Um terceiro s-código se depreende da posição que quadrados pretos e brancos ocupam. Um quarto s-código diz respeito à oposição existente entre cada quadrado e o restante do sistema que é a imagem. Um quinto diz respeito ao repertório de formas utilizadas, que possui somente *quadrado* como possibilidade.

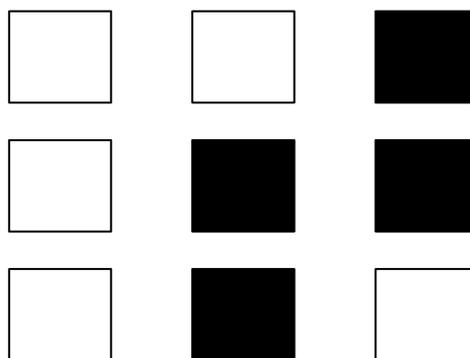


Figura 7 – exemplo 2 (elaborado pelo autor)

Esta segunda imagem, em relação à primeira, possui alguns dos mesmos s-códigos. Também possui uma disposição 3x3 em sua forma, assim como 4 quadrados pretos e 5 brancos. As relações entre as oposições entre cada quadrado, considerado em conjunto com sua cor, e o restante, também são as mesmas. Apenas sob o ângulo posicional é que ambos os quadrados possuem s-códigos distintos.

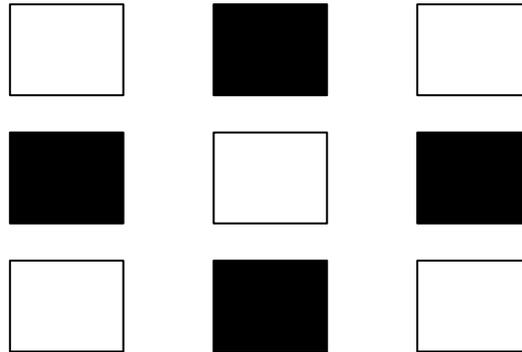


Figura 8 – exemplo 3 (elaborado pelo autor)

Já nesta terceira imagem, é possível notar que do ponto de vista oposicional ela também se distingue do segundo quadrado, ainda que do ponto de vista do formato 3x3 e do ponto de vista da quantidade de quadrados pretos e brancos a imagem possua os mesmos s-códigos que as duas anteriores.

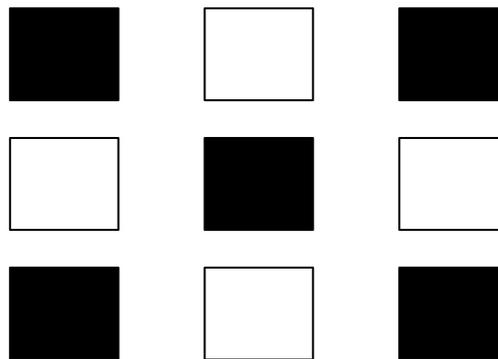


Figura 9 – exemplo 4 (elaborado pelo autor)

Entre a terceira imagem e esta quarta, o único s-código que se distingue é o da quantidade de quadrados pretos e brancos. Em termos informacionais, é preciso lembrar que o s-código se configura primordialmente a partir de oposições na estrutura. O grupo de 5 quadrados brancos foi substituído pelos quadrados pretos da anterior, e o mesmo ocorreu com o outro grupo. A oposição da forma como estavam distribuídos, contudo, manteve-se a mesma. Em decorrência, a oposição entre cada quadrado e o todo também se manteve a mesma, assim como a disposição 3x3.



Figura 10 – exemplo 5 (elaborado pelo autor)

Já neste caso, a quantidade de quadrados pretos e brancos manteve-se a mesma em relação ao anterior, assim como o tamanho da mensagem, considerado o quadrado como parâmetro de referência. Contudo, a forma 3x3 foi alterada e por isso não se pode falar em relações posicionais ou oposicionais análogas, a não ser que se considerem os padrões formados pelas linhas verticais ou horizontais, com as quais a imagem atual guarda alguma semelhança.



Figura 11 – exemplo 6 (elaborado pelo autor)

Nesta última imagem, o que se pode perceber é que, com exceção da mudança da forma existente no repertório, os outros s-códigos mantiveram-se os mesmos. As cores se apresentam no mesmo esquema de oposição e ocupam cada uma o mesmo número de círculos, assim como o tamanho da mensagem e a relação espacial entre os círculos mantiveram-se os mesmos.

Como se pôde observar, a partir da utilização de um mesmo s-código puderam ser criadas mensagens distintas. Em cada um dos momentos, a preservação de um ou mais s-códigos representou uma replicação da curva informacional em uma segunda mensagem, o que é possível devido ao fato de que, como já abordado, a informação diz respeito à escolha dentre um dado repertório. No caso de imagens, que são formadas por elementos espaciais e suas possíveis articulações opositivas, basta que se mantenham as mesmas quantidades de elementos presentes em cada parâmetro para que se possam utilizar s-códigos comuns.

Em certo sentido, isso também se aplica a mensagens que se desenvolvem no tempo, como é o caso da música. Contudo, há que se considerar que se a mensagem enquanto sistema pode ser observada dessa forma, a sua recepção se dá de outra maneira. A expectativa verídica que se relaciona com esta recepção atua de forma distinta, dado o menor protagonismo do receptor desse tipo de mensagem em relação à escolha da ocorrência que irá observar. Isso faz com que fatores posicionais e oposicionais representem um papel importante no desenvolvimento da atividade compositiva, como se pode observar em

procedimentos como o dos cânones de aumento e diminuição constantes no rol de possibilidades do contraponto tonal.

Um aspecto interessante da observação e da análise de mensagens musicais a partir do comportamento da informação é o de que, a partir da réplica das características posicionais e oposicionais de uma dada obra, pode-se compor outras que possuam elementos parcial ou completamente distintos. Dado que fazê-lo seria replicar, neste caso, também uma série de relações entre antecedentes e consequentes, o que constitui de certa forma uma tradução intersemiótica capaz de dar margem a outras possibilidades intertextuais. Em alguma medida, proceder pela manutenção de relações posicionais e oposicionais na música não é uma novidade: a transposição de uma peça para outra tonalidade demonstra exatamente tal procedimento. Há que se explorar as possibilidades novas.

Supondo que se tome como referência um fragmento de quatro compassos da Suíte n. 1 para Cello de J. S. Bach:



Figura 12 – J. S. Bach – KVV 1007, compassos 1-4 (WERNER, 1997)

Pode-se dizer que a mensagem que o fragmento representa possui 64 símbolos, se o parâmetro definido para análise for o das as notas utilizadas, e que conta com um repertório de 8 símbolos, caso em que a mesma nota escrita em oitavas diferentes leva essa diferença em conta. Estes símbolos estão dispostos sintagmaticamente sobre uma estrutura da qual se podem inferir valores posicionais e oposicionais.

Pode-se produzir a mesma curva informacional com o seguinte trecho:



Figura 13 – Exemplo de transposição do s-código (elaborado pelo autor)

Nesse segundo contexto, altera-se a qualidade intervalar na relação entre uma nota e outra, porém a relação posicional e oposicional de cada uma das notas

na forma da mensagem se mantém a mesma. Esse mesmo raciocínio pode ser estendido a padrões de notas consideradas como unidade de referência, ou a repertórios que digam respeito a outras características, como a dinâmica e o timbre.

Um outro ponto sobre o qual se pode pensar é o da criação de tensões dialéticas entre s-códigos relacionados aos vários parâmetros possíveis de um determinado repertório. Se informação e expectativa fazem parte da recepção, talvez seja um caminho interessante pensar que um nível alto de liberdade de escolha na construção de um s-código e um nível baixo de liberdade de escolha em outro podem vir a servir como estratégia para que sejam percebidos em primeiro plano aqueles parâmetros que se deseja enfatizar. De certa maneira, isso poderia contribuir para uma consciência maior daquilo que Eco chama de *idioleto da obra*. Segundo ele:

Se a mensagem estética, como quer a crítica estilística, se realiza ao *transgredir a norma* (e essa transgressão da norma não é outra coisa senão a estruturação ambígua em relação ao código), todos os níveis da mensagem transgridem a norma segundo a mesma regra. Essa regra, êsse código da obra, em linha de direito, é um *idioleto* (definindo-se como idioleto o *código privado e individual de um único falante*); de fato, êsse idioleto gera imitação, maneira, consuetude estilística e, por fim, novas normas, como nos ensina toda a história da arte e da cultura

No caso da poesia sonora, em que as relações entre os sons podem obedecer a critérios aparentemente menos rígidos do que os exigidos pela partitura e pela afinação temperada, a utilização de procedimentos baseados em s-códigos pode contribuir tanto para o planejamento da forma quanto para a escolha dos materiais, ambos fatores que influenciam as formas de organização que darão ensejo à composição da obra. A utilização dos mesmos s-códigos pode contribuir para que haja unidade conceitual entre obras distintas, caso seja essa a necessidade. O memorial descritivo deste trabalho tange ambas as possibilidades.

## 6 MEMORIAL DESCRITIVO

Para exemplificar as relações até então observadas, assim como para contribuir com o repertório de poesia sonora disponível, optei por desenvolver cinco poemas sonoros, dos quais os dois primeiros, *Fugata em direção a si mesmo I* e

*Fugata em direção a si mesmo II*, estão relacionados entre si, assim como os três últimos, *Democracia?*, *Não há política que seja econômica* e *Crise*.

O motivo pelo qual escolhi compor dois grupos de peças inter-relacionadas foi o de poder evidenciar as relações entre os eixos paradigmático e sintagmático das obras, a fim de tecer considerações sobre o trabalho de produção sígnica em cada um deles. O foco do trabalho nessa relação entre seleção e combinação então se dividiu em um ciclo de obras em que o material escolhido se manteve o mesmo para obras arranjadas diferentemente, e em outro ciclo em que o sintagma se manteve o mesmo e a seleção do material variou de um poema para o outro.

Em ambos os casos, mantive a presença da palavra como unidade de significado e os procedimentos que utilizei raramente foram no sentido de desvirtuar sua recepção enquanto palavras. Entretanto, em todos os casos, a presença da palavra não significou a presença concomitante de arranjos sintagmáticos típicos da linguagem verbal, como relações sujeito-predicado, formas proposicionais, locuções verbais ou similares. A intenção foi a de manter a palavra como unidade sonora replicável, assim como aproveitar sua potencialidade simbólica. Isso talvez se deva tanto à minha trajetória pessoal no campo da poesia escrita e da canção, em que a presença da palavra e do trabalho sobre suas possibilidades semânticas costuma ser um fator predominante (ao menos no meu caso), quanto a uma tentativa de exposição didática em relação aos fatores que foram discutidos ao longo deste trabalho, tendo em vista que vejo a palavra como dado acessível para o receptor, o que pode facilitar tanto a recepção quanto a compreensão dos procedimentos utilizados.

Por esse motivo, creio que não se pode considerar que as obras desenvolvidas aqui sejam de caráter intermídia, a não ser que tomemos a palavra em um sentido excessivamente aberto. Nenhum dos cinco poemas foi produzido com o intuito de ser *performato* ao vivo, por exemplo, e tampouco há relações entre eles e outras mídias visuais, a não ser que consideremos a escritura que concebi para orientar os executantes das *Fugatas em direção a si mesmo* durante seu registro, que apenas orientam de forma tipográfica e aberta a forma de elocução das palavras no primeiro poema e que, no segundo, não se distinguem de um poema escrito comum em termos de formato. Os três últimos poemas não chegaram a

contar com registros escritos, tendo em vista que foram elaborados diretamente a partir do material sonoro, coletado em sua maioria de vídeos do *Youtube*.

## 5.1 DUAS FUGATAS EM DIREÇÃO A SI MESMO

Os poemas *Fugata em direção a si mesmo I*<sup>50</sup> e *Fugata em direção a si mesmo II*<sup>51</sup> foram compostos de forma concomitante, a partir da ideia de utilizar o mesmo material para criar sintagmas distintos. O que percebi em primeiro lugar foi que, para que isso fosse possível, seria necessário que a escolha do material permitisse uma dupla articulação sintagmática sem prejuízo do potencial semântico dos poemas, que é um fator de motivação para sua composição, como dito anteriormente.

Optei então por basear as escolhas no âmbito paradigmático em oposições entre conceitos verbais, o que me permitiria basear o arranjo sintagmático em dois códigos baseados em valores oposicionais: o código morse e o código binário utilizado nas linguagens de computação. Essas escolhas, que não são originais (é possível constatar isso ao pesquisar nos mecanismos de busca da internet a utilização musical desses códigos), têm a vantagem de proporcionar a possibilidade de um *soggetto cavato* sobre o qual organizar o material, de forma a originar, a partir de uma mesma ideia semântica, dois sintagmas diferentes.

Contudo, apenas criptografar uma mensagem qualquer para que o procedimento fosse operacionalizado pareceu-me uma ideia ainda muito embrionária. Era preciso que a mensagem representada pela disposição sintagmática do poema representasse algo que se relacionasse com a própria ideia de haver, no mesmo discurso, uma série de pares de valores antagônicos que têm em comum apenas o fato de que representam esse antagonismo. Pareceu-me, então, que o próprio ser humano, na medida em que atua no mundo de forma discursiva e cria para si modelos duais a partir dos quais se orienta, era a figura sobre a qual o *sogetto cavato* das obras poderia versar. O problema passou a ser a abordagem sobre a categoria “ser humano”, sobre a qual qualquer juízo pode vir a

---

<sup>50</sup> Ver som 24.

<sup>51</sup> Ver som 25.

exigir um comprometimento do formulador em diversos níveis. Preferi deixar para o receptor a responsabilidade sobre esse(s) juízo(s), supondo, é claro, o caso em que o receptor perceberia a presença da criptografia nos poemas. No caso contrário, a ideia geral deveria estar contida no título das obras, o que contribuiria para que a recepção se aproximasse da intenção.

Escolhi então a frase “conhece a ti mesmo” como *sogetto cavato*, escrita no pátio do Templo de Apolo, na cidade grega de Delfos. Preferi essa forma à original grega e à tradução latina, assim como à versão em língua portuguesa em que se lê “conhece-te a ti mesmo”, por achar demasiadamente redundante a adoção do pronome reflexivo. A frase, bastante conhecida, pôde servir para completar o vínculo entre o conhecimento das dualidades e o conhecimento sobre o ser humano, representado então pelo próprio receptor.

A tradução de “conhece a ti mesmo” para morse pode ser representada da seguinte maneira:

-.-. --- -. .... . -. . .- - .. -- . ... -- ---

E a tradução para código binário (especificamente para a linguagem ASC II, utilizando-se letras minúsculas apenas), como a seguir:

```
01100011 01101111 01101110 01101000 01100101 01100011 01100101
00100000 01100001 00100000 01110100 01101001 00100000 01101101
01100101 01110011 01101101 01101111
```

Já aí há proto-organizações sintagmáticas a partir das quais se poderia proceder pela mera substituição de valores correspondentes ao ponto e ao traço, ao zero e ao um. Também poderia ser dito que já há, nesse instante da formulação das obras, dois *s-códigos* sobre os quais se poderia construir uma infinidade de obras, o que fica mais claro se esquecermos por um momento as funções sígnicas já convencionadas pelos códigos utilizados.

Nesse ponto, surge um novo problema: como fazer com que o mesmo repertório de formas elocutórias utilizado contribua para tornar possível (ainda que não necessariamente fácil) a identificação tanto dos dados criptográficos contidos nos *s-códigos* quanto do sentido pretendido? É preciso levar em consideração que, embora ambos possuam apenas dois valores positivos sobre os quais se pode

trabalhar, a quantidade de símbolos envolvidos em cada uma das mensagens é variável, assim como há uma diferença entre os agrupamentos em morse, em que cada letra pode ser designada por quantidades de símbolos diferentes (de 1 a 4 pontos ou traços), e os agrupamentos do código binário, que invariavelmente possuem 8 símbolos formados pelas diversas combinações entre 0 e 1 possíveis.

A primeira alternativa para o problema no caso destas obras foi a de aproveitar o largo espectro de possibilidades que a enunciação das palavras envolve, prevendo regras de articulação diferentes em cada um dos casos. Em outras palavras, o que ocorreu foi que, entre os dois poemas, o repertório é redundante somente se considerarmos as palavras escolhidas como unidade abstrata de sentido, mas não se considerarmos a forma como foram enunciadas. Estas formas de articulação, como veremos adiante, foram pensadas para facilitar a referência aos códigos morse e binário utilizados para organizar as obras sintagmaticamente. Uma segunda alternativa foi a de pensar, em ambos os casos, a forma musical dos poemas como um estilo fugado, o que possibilita que as relações entre redundância e informação presentes nos *s-códigos* sejam repetidas em diversas vozes, ainda que elas se constituam de materiais sonoros e simbólicos diferentes entre si.

Para que isso fique mais claro, elaborei um quadro para que as correspondências entre os valores dos *s-códigos* e as palavras seja observada:

	<b>. ou 0</b>	<b>- ou 1</b>
1	nada	tudo
2	pouco	muito
3	nunca	sempre
4	voltar	ir
5	baixo	alto
6	cara	coroa
7	fêmea	macho
8	diabo	deus
9	Yin	Yang
10	feio	belo

11	pobre	rico
12	terra	ar
13	fraco	forte
14	sujo	limpo
15	leve	pesado
16	escuro	claro
17	pousar	voar
18	calar	falar
19	silêncio	som
20	difícil	Fácil
21	complexo	Simples
22	salgado	Doce
23	ódio	Amor
24	guerra	Paz
25	sussurro	Grito
26	fora	Dentro
27	vazio	Cheio
28	pequeno	Grande
29	pouco	Muito
30	mal	Bem
31	ruim	Bom
32	descer	Subir
33	água	Fogo
34	sair	Entrar
35	separar	Juntar
36	tolo	Sábio
37	errado	Certo

38	falso	Verdadeiro
39	prosa	Poesia
40	côncavo	Convexo
41	frio	Calor
42	devagar	Rápido
43	prazer	Dor
44	ponto/zero	traço/um

Quadro 1 – Correspondência s-códigos e palavras (elaborado pelo autor)

A quantidade de palavras aqui utilizadas (88 divididas em 44 pares) deveu-se à quantidade de caracteres possíveis contida na frase “conhece a ti mesmo”, que é a de 10 mais uma, correspondente ao espaço, cuja necessidade se depreende do fato de que os espaços possuem codificação na linguagem binária e que optei por não omiti-los do processo criptográfico proposto. A opção por um estilo fugado levou à concepção para quatro vozes, daí os 44 pares de oposições.

No âmbito interno de cada poema, em nenhuma das vozes há palavras utilizadas por outra voz, o que se pensou justamente para que houvesse variedade semântica para além da mera oposicionalidade. Dentre as palavras se pode notar oposições entre características, juízos, ações, conceitos religiosos, substantivos concretos ligados à natureza, a oposição cara-coroa, além dos únicos pares de oposições que diferem entre os poemas: ponto-traço ou zero-um (nº 44 da tabela). Essa única diferença se trata novamente de uma indicação acerca da natureza criptográfica atribuída aos s-códigos nestas peças.

Na *Fugata em direção a si mesmo I*, produzi uma escritura<sup>52</sup> baseada em diferenças tipográficas, na qual informo aos executantes que as palavras maiores e em negrito devem ser enunciadas de forma mais lenta e com maior intensidade, assim como as palavras menores devem ser enunciadas de forma mais rápida e com uma intensidade comparativamente tão menor quanto possível para que sejam compreendidas. Na figura abaixo, tem-se o exemplo da primeira “estrofe” da voz I, escrita dessa forma:

<sup>52</sup> Ver anexo I.

**Tudo** nada **tudo** nada  
**tudo** **tudo** **tudo**  
**tudo** nada  
nada nada nada nada  
nada  
**tudo** nada **tudo** nada  
nada.

Figura 14 – Exemplo estrofe – voz I (elaborado pelo autor)

Aqui, pode-se notar que a própria noção de tempo exigida pela escritura quando da execução já sugere a sequência `-. . - . . . . . -. . .`, que corresponde à palavra “conhece” em código morse. Também foi dito aos executantes que enunciassem o conteúdo de cada linha em um só fôlego e que houvesse silêncio entre as enunciações de cada linha, para que a contiguidade entre as palavras enunciadas pudesse ser percebida em cada grupo. A concepção tímbrica da enunciação foi deixada em aberto para os executantes, desde que atendidas as exigências anteriores.

Neste primeiro poema, cada vez que o par-oposição muda em cada voz, isso corresponde à mudança da palavra criptografada da qual se extraiu a organização. Como visto anteriormente, a primeira voz começa enunciando nada-tudo, em uma organização correspondente à palavra “conhece”. O próximo par enunciado nessa voz é pouco-muito, e sua aparição corresponde à palavra “a”. Logo após, o par nunca-sempre sugere a palavra “ti”, seguido pelo par voltar-ir, que indica a palavra “mesmo”. Como para cada voz foram escolhidos 11 pares-oposição, o *s-código* é repetido três vezes em cada voz, sendo que o primeiro par-oposição da sequência que cada voz encerra é repetido no final.

No momento da gravação, em que *performaram* os textos os amigos poetas Jonathan Mendes Caris e Lela Izar, além de meu irmão, Lucas Morais, e eu próprio, sugeri a cada um que desse um grito e um suspiro no microfone, material que utilizei em ambos os poemas de forma aleatória.

No caso da *Fugata em direção a si mesmo II*, a proposta sonora baseou-se mais na necessidade de manter a contiguidade entre as palavras enunciadas do que em acentuar uma diferença oposicional no nível do som. Isso porque cada caractere codificado exigiu a reunião de oito símbolos (palavras) para que a ideia fosse mantida. A oposição conceitual entre as palavras foi de grande valia nesse caso. Como se trata na verdade de uma faixa a mais de redundância a respeito da ideia mesma de oposição, ela contribui para que o *s-código* seja indicado.

Enquanto no poema anterior cada mudança em relação aos pares-oposição enunciados serviu também para indicar a mudança das palavras criptografadas, aqui a mudança se refere a uma mudança de caracteres. Tomemos o exemplo da primeira voz, escrita da seguinte forma:

Nada tudo tudo nada nada nada tudo tudo.  
 Pouco muito muito pouco muito muito muito muito.  
 Nunca sempre sempre nunca sempre sempre sempre nunca.  
 Voltar ir ir voltar ir voltar voltar voltar.  
 Baixo alto alto baixo baixo alto baixo alto.  
 Nada tudo tudo nada nada nada tudo tudo.  
 Baixo alto alto baixo baixo alto baixo alto.  
 Cara cara coroa cara cara cara cara cara.  
 Fêmea macho macho fêmea fêmea fêmea fêmea macho.  
 Cara cara coroa cara cara cara cara cara.  
 Diabo deus deus deus diabo deus diabo diabo.  
 Yin yang yang yin yang yin yin yang.  
 Cara cara coroa cara cara cara cara cara.  
 Feio belo belo feio belo belo feio belo.  
 Baixo alto alto baixo baixo alto baixo alto.  
 Pobre rico rico rico pobre pobre rico rico.  
 Feio belo belo feio belo belo feio belo.  
 Pouco muito muito pouco muito muito muito muito.

Cada linha foi escrita para ser enunciada como se tratasse de uma frase comum<sup>53</sup>, seja ela interrogativa, afirmativa, exclamativa ou imperativa, o que deixei a critério dos executantes, e é nessa proposta que reside um dos aspectos desviantes desse poema no que diz respeito ao som. Isso também foi feito para garantir a contiguidade entre as oito palavras de cada linha, que estão relacionadas aos oito *bits* de cada caractere da linguagem binária.

Em “conhece a ti mesmo” há redundâncias no aparecimento dos caracteres *c*, *o*, *e* e *m*, assim como redundam o espaço entre os caracteres, codificado na

---

<sup>53</sup> Ver Anexo II.

linguagem binária. Como se pode notar acima, a essas redundâncias correspondem as repetições também no uso dos pares-oposição e não somente em relação ao padrão formado pelos zeros e uns. Novamente, isso serve para que a redundância auxilie a criação do vínculo entre os padrões de cada “frase” e a criptografia.

A ideia de *fugata* se baseia, aqui, no fato de que a organização da forma se deu de forma análoga, ou seja, em cada poema um mesmo s-código de relações várias vezes, cada uma em uma relação de “atraso” em relação à outra. Contudo, a velocidade da articulação de cada *performer* foi bastante diversificada, o que não ocorre nas formas fugadas em que, ainda que conste a presença de cânones de aumento ou diminuição, eles se relacionam com o mesmo andamento, motivo pelo qual o termo *fugata* aqui utilizado possui caráter apenas metafórico.

## 6.2. 2016: O ANO QUE SE RECUSOU A ACABAR

“A loucura pública é a mesma. Comprado,  
o cidadão vota em troca dos espólios,  
pelo que quer que tenha o som do ouro.  
São corruptos, o Senado é corrupto,  
seus favores colocados à venda.  
Até homens velhos decaem em sua liberdade e virtude.  
O poder muda de mão por onde passa o ouro,  
e sua grandeza dourada jaz podre no pó”

Petrônio – Satiricon

Para esse grupo de poemas sonoros, a escolha do material diz respeito não somente ao horizonte de possibilidades vinculado aos aspectos mais abstratos da morfologia dos objetos sonoros; antes, se trata de uma relação direta com a materialidade das vozes de personalidades específicas, das quais se depreendem significados políticos e históricos. A intenção foi a de inserir um aspecto de cronismo ao sentido das obras.

Uma distinção importante entre as *Fugatas em direção a si mesmo* e as peças de *2016: o ano que se recusou a acabar* é a cunhada por Umberto Eco entre *réplica* e *duplo*. Segundo ele, “nas réplicas o tipo difere da ocorrência. O tipo prescreve somente as propriedades essenciais que a ocorrência deve realizar para ser julgada uma réplica satisfatória, independente de outras características suas” (2002, p. 161). Já para que se obtenha um duplo, “é necessário, naturalmente,

reproduzir todas as propriedades do modelo, mantendo-o na mesma ordem, e para tanto deve-se conhecer a regra que presidiu à produção do objeto-modelo” (ECO, 2002, p. 160). Eco afirma ainda que “duplicar não é representar nem imitar [...] mas reproduzir, através de procedimentos iguais, iguais condições” (ECO, 2002, p. 160).

Os exemplos de Eco são o da palavra falada e o da palavra escrita. A palavra “dita” pode ser no máximo uma réplica de uma outra de mesmo tipo lexicográfica (excetuado o caso de palavras gravadas sendo reproduzidas várias vezes, caso exato deste conjunto de obras). Já a palavra escrita, na mesma fonte, de mesmo tamanho e impressa com a mesma cor de outra e com o mesmo tipo lexicográfico constituirá um duplo. Pode-se resumir a ideia de duplo dizendo que ele consiste de uma ocorrência com um alto grau de redundância em relação à outra nos termos da disposição de sua forma material. Duas *Brasílias* igualmente amarelas (ou vermelhas, ou de outra cor) constituem um exemplo de duplo<sup>54</sup> (ECO, 2002, p. 160).

Essa distinção é útil por dois motivos principais. O primeiro deles reside no fato de que, em cada uma das três peças, o repertório de sons utilizados diz respeito a amostras de som em sua maioria retiradas de discursos de figuras públicas, disponíveis no *YouTube*. O segundo motivo é o de que as três peças possuem a mesma ordem relativa entre as amostras de som, ou seja, a posição ocupada por cada som na primeira peça é substituída na segunda por um som diferente, preservando as relações oposicionais da estrutura sintagmática. Ou seja, mantendo o mesmo s-código.

Diferentemente das *Fugatas*, as redundâncias entre os sons aqui não dizem respeito a réplicas, mas a duplos dos sons coletados e/ou processados. Da mesma forma, a relação entre o s-códigos também é a de que são duplos um do outro (não são a mesma ocorrência, mas redundam 100% entre si).

### 6.2.1. *Democracia?*<sup>55</sup>

<sup>54</sup> O exemplo original de Eco é o de dois *Fiat 147*, mas considerei a *Brasília* um exemplo mais interessante, dado o tema das obras que descreverei.

<sup>55</sup> Ver som 26.

O ano de 2016 representou para a população brasileira não somente o agravamento de crises políticas, econômicas e institucionais, mas também uma tendência ao paroxismo no que diz respeito às relações intersubjetivas e aos conflitos que delas derivaram. Pessoalmente, creio que as eleições presidenciais do ano de 2014, que culminaram na reeleição de Dilma Rousseff para o cargo, foram o ponto de partida de uma gradual intensificação de paixões políticas e ideológicas que, na prática, acabaram por reavivar de maneira geral tanto a participação política da população quanto os conflitos de opinião dela decorrentes. Evidentemente, não me cabe, aqui, fazer profundas análises conjunturais da política brasileira durante o período. Como compositor, posso compartilhar apenas aquilo que vi e ouvi, o resultado das discussões das quais participei nesse contexto (que atingiu e ainda atinge todo o país), aquilo que delas consegui extrair e, talvez, sobretudo, as impressões que todos esses fatos me causaram. O que direi aqui sobre essas impressões é de caráter meramente opinativo e serve somente para que se compreenda a motivação sobre a escolha do tema e de seu tratamento.

A primeira dessas impressões, talvez a mais importante em relação à composição desenvolvida, foi o fato de que uma parte considerável das pessoas públicas que se envolveram nas discussões sobre o bem comum e o que se deveria fazer dele tiveram em comum uma série de características discursivas: advogaram para si mesmas a condição de defensores da democracia e do Estado de Direito, acusaram seus opositores de estarem pondo em curso um golpe, pautaram boa parte de sua legitimidade no artifício retórico do ataque à grande mídia (em especial à Rede Globo, no que concordo), apresentaram figuras messiânicas teoricamente capazes de resolver os problemas gerados pela(s) crise(s) e falaram em nome da melhoria das condições de vida dos economicamente desprivilegiados. À primeira vista, essas pareceriam características do discurso considerado à esquerda no Brasil, sem dúvida bastante criticadas pelos setores favoráveis ao *impeachment*. Essa impressão se revelou equivocada para mim à medida que eu pesquisava os discursos de pessoas públicas no *YouTube* para coletar o material sonoro que utilizei para concretizar estas obras.

O que verifiquei (volto a dizer, subjetiva e despretensiosamente) é que, apesar de haver então discursos antagônicos sobre questões políticas e

econômicas, ligadas ou não ao processo contra Dilma Rousseff, as estratégias retóricas dos dois “lados” foram incrivelmente similares, em especial no que se referiu às características que enumerei anteriormente.

A composição de *Democracia?* não pretende retratar discordância ou concordância em relação ao afastamento de Dilma. É antes uma crítica ao discurso produzido durante esse período pelas pessoas públicas que se posicionaram diante dele, muitas vezes baseado em uma repetição ao excesso de termos fabricados e palavras de ordem. Evidentemente, os debates não se trataram somente desse tipo de discurso, bem como é compreensível que chavões sloganáticos possuam a seu favor a ideia de que sua simplicidade permite a utilização por um grande número de pessoas, o que foi o caso.

Entretanto, o que pude constatar quando observei pessoalmente as manifestações das duas correntes ocorridas em Curitiba (sem participar de nenhuma delas) foi que em ambas houve um grande nível de hostilidade em relação às pessoas que demonstravam defender ideias contrárias. Nesta cidade, o tratamento dado à atriz Letícia Sabatella pelos manifestantes pró-*impeachment*, amplamente divulgado pelas redes sociais, foi um exemplo dessa hostilidade. Outro caso que posso enumerar foi o que me foi relatado pelo também ator Ranieri Gonzalez, que, assim como eu, frequenta o Café Arabesco no centro de Curitiba, e por vezes compartilha a mesa comigo. Segundo ele, em um dia em que aconteceram simultaneamente manifestações pró-*impeachment* e contra o golpe, um interlocutor perguntou a se “havia comparecido à manifestação”. Ele respondeu, descontraído, “de qual facção?”. A reação do interlocutor foi a de agredi-lo com um soco no olho após receber a resposta. Na ocasião em que ele me relatou o ocorrido, não cheguei a perguntar de qual facção era esse interlocutor, dada a mudança de assunto que se seguiu.

No lado contrário, foi relatado pela Folha de São Paulo, no dia 11 de junho de 2016<sup>56</sup>, o caso em que o líder do Movimento Revoltados Online foi agredido em uma manifestação contra o golpe em um hotel em Salvador, onde ocorria o 5º Congresso do Partido dos Trabalhadores, por estar usando uma camiseta com o slogan “*impeachment* já”. Um aspecto comum a todos esses casos é o de que as

---

<sup>56</sup> Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/poder/2015/06/1641059-militante-anti-dilma-e-cercado-por-petistas-e-agredido-em-evento-do-pt.shtml>>. Acesso em: 02 de janeiro de 2017, às 17:13.

vítimas de agressão foram acusadas de estarem promovendo uma provocação, o que em si, mesmo que fosse o caso, não justificaria, a meu ver, agressões como essas. Tais fatos são um retrato da tensão que envolveu a discussão política brasileira, em que o convencimento e o debate deram lugar à expressão paroxista de paixões políticas em diversos momentos. Eu próprio já fui tanto convidado a ir à Cuba quanto chamado de “coxinha” em diversos momentos desse período, em ambos os casos sem motivo razoável aparente.

A partir dessa reflexão e dessas impressões, resolvi compor uma peça que se baseasse nas vozes dos atores que estiveram no centro desse complexo momento histórico. Como a quantidade de pessoas públicas envolvidas nesse processo é de tal monta que seria impraticável articular os sons de todas as suas vozes em uma composição, escolhi sete atores de cada um dos lados (*pró-impeachment*, contra o golpe) para representar em alguma medida a relação antagônica que se intensificou em 2016. As vozes utilizadas para representar o grupo contra o golpe são as dos ex-presidentes Dilma Rousseff e Luiz Inácio Lula da Silva; dos senadores Lindbergh Farias e Gleisi Hoffmann; dos deputados federais Jandira Feghali e Jean Wyllys e do ex-Advogado Geral da União e advogado de defesa de Dilma no processo de *impeachment*, José Eduardo Cardozo. Para representar a corrente *pró-impeachment*, foram escolhidas as vozes do líder nacional do Movimento Brasil Livre, Kim Kataguiri; do ex-jornalista, ex-astrólogo, escritor e *youtuber* Olavo de Carvalho; do jornalista e editor-chefe do Jornal Nacional, William Bonner; do ex-deputado federal e ex-presidente da câmara dos deputados, Eduardo Cunha; do deputado federal Jair Bolsonaro; do senador Aécio Neves e da professora de Direito da USP e uma das proponentes do *impeachment*, Janaína Paschoal.

Os objetos sonoros coletados são as vozes de cada uma dessas pessoas dizendo de duas formas diferentes as palavras *impeachment*, *golpe* e *democracia*. Com isso pretendeu-se estabelecer relações entre as palavras como esquema de imagem e as relações semânticas que se poderia extrair de sua elocução, seja do ponto de vista do significado da palavra, da sua forma de elocução e conseqüentes características gestuais, ou seja, de seu aparecimento como dado sonoro que, como já discutido, remeterá à fonte estabelecendo uma função sígnica que poderá identificar os atores à medida que forem conhecidos, além de sua posição na ordem

cronológica da peça, tendo em vista que procurei, ainda que de forma difusa, refletir a ordem dos acontecimentos por meio dela.

Este poema, primeiro da série, não contou com uma elaboração sintagmática prévia, o que, à primeira vista, pode parecer contrassensual em relação à ideia de compor a partir do sintagma. Isso se deu dessa maneira porque a intenção foi a de não controlar a organização sintagmática no primeiro poema, mas, uma vez pronta, duplicá-la nos outros dois poemas seguintes, preservando as relações posicionais entre os objetos sonoros, mas alterando o material, ou seja, extraíndo o *s-código* sintagmático do primeiro poema e replicando-o.

A mixagem da obra foi pensada para sistema quadrifônico. Nele, as vozes contra o golpe estão posicionadas à esquerda e as vozes *pró-impeachment*, à direita, como metáfora das posições políticas adotadas via de regra pelos atores cujas vozes foram utilizadas. No centro do espaço criado pela disposição quadrifônica estão alargamentos (*time stretchings*) das vozes de Dilma Rousseff e Eduardo Cunha, que sublinham as ocorrências “literais” das vozes em três momentos.

O primeiro deles diz respeito, também metaforicamente, ao período em que alguns setores da sociedade brasileira manifestaram-se publicamente pedindo o *impeachment* de Dilma. Esses setores estão ali representados pelas vozes de Kim Kataguirí, Olavo de Carvalho e William Bonner. As vozes da própria Dilma e do ex-presidente Lula também aparecem, tanto pelo fato de que ambos eram os personagens visados pelas manifestações quanto pelo fato de que, desde então, se pronunciaram a respeito de forma contrária.

Logo após, em um breve momento em que as vozes estendidas silenciam, ocorre apenas a voz de Janaína Paschoal, numa metáfora que se refere ao momento em que o pedido de impeachment foi feito formalmente.

Quando do retorno das vozes alargadas, as vozes em questão passam a ser majoritariamente de personagens que, à época das votações sobre a admissibilidade do *impeachment*, atuavam na Câmara dos Deputados: Eduardo Cunha, Jair Bolsonaro, Jandira Feghali e Jean Wyllys. Há também uma eventual aparição das vozes de Dilma e Lula, que continuavam a ser os principais alvos de crítica e repúdio naquele momento, assim como de William Bonner, representante da grande mídia que cobria então os acontecimentos. Um dado interessante é o de que um dos

*samples* da voz de Jean Wyllys, referente à palavra “golpe”, foi extraído de seu discurso durante a votação que definiria a admissibilidade do *impeachment*. Há também uma das amostras do som da voz de William Bonner em que a palavra é *impeachment*, e que foi extraída da cobertura feita pela Globo naquele mesmo dia, no contexto em que Bonner comenta a aprovação da admissibilidade do processo após o voto do deputado Bruno Araújo, do PSDB. Um último comentário dessa passagem diz respeito aos *impeachments* de Eduardo Cunha, retirados do discurso de defesa proferido por ele instantes antes da cassação de seu mandato pela Câmara.

Depois disso, há um segundo momento de silêncio das vozes estendidas em que a única voz que ocorre é a de José Eduardo Cardozo. Isso se deve não somente à tentativa de sugestão de uma contraposição ao momento de silêncio anterior, mas também para indicar a transição do processo para o ambiente do Senado Federal, no qual a sua atuação como advogado de defesa de Dilma foi mais expressiva.

O terceiro e último momento sublinhado pelos *time stretchings* está vinculado justamente ao julgamento do processo de *impeachment*. As vozes que ocorrem nessa parte são as dos senadores Aécio Neves, Gleisi Hoffmann e Lindbergh Farias, de Janaína Paschoal e de José Eduardo Cardozo. Majoritariamente, os *samples* das vozes desses personagens foram extraídos de discursos proferidos no âmbito do próprio senado durante o julgamento. Há também a presença da voz de Dilma em *ostinato*, somente proferindo a palavra “golpe”.

À guisa de coda, há um breve instante em que se combinam as vozes de Aécio Neves e Janaína Paschoal, por um lado, e de Gleisi Hoffmann e José Eduardo Cardozo, por outro, metaforizando os momentos finais do julgamento. Em seguida, há um silêncio curto seguido pela voz de Dilma, que, após o próprio impedimento, reafirmou o caráter golpista do *impeachment* e deu sua palavra final prometendo uma dura oposição ao governo do então presidente interino Michel Temer.

Por fim, há uma sequência em que todas as vozes da direita, agora distribuídas por todos os espaços, proferem simultaneamente a palavra *impeachment*, seguida pelas vozes da esquerda, proferindo a palavra *golpe* e distribuídas de forma análoga. O último momento é aquele em que as vozes da direita e da esquerda enunciam a palavra *democracia*, já novamente divididas pelos dois lados do *pan*.

### 6.2.2 Não há política que seja econômica<sup>57</sup>.

Este poema está relacionado com o 2016 após o afastamento de Dilma, em maio deste ano<sup>58</sup>, em especial no que diz respeito à mudança do foco de discussão pública que se seguiu. Uma vez que tal afastamento não representou uma solução imediata dos problemas que o país enfrentava e enfrenta (o que parecia ser a esperança de alguns), a discussão passou a ser sobre as crises política e econômica, via de regra na forma de comentários sobre fatos ocorridos no âmbito desses contextos.

Uma vez empossado Michel Temer como presidente, foi anunciada uma série de reformas que teriam, em tese, o objetivo de fazer com que o Brasil “retomasse o crescimento”. O discurso, na realidade, já vinha desde o exercício interino de Temer, cuja primeira atitude sob tal pretexto foi a redução do número de pastas ministeriais, que contou já no início com a extinção dos Ministérios da Cultura, do Desenvolvimento Agrário, das Comunicações, dos Direitos Humanos e da Igualdade Social, além das Secretarias dos Portos e de Comunicação Social e da Casa Militar da Presidência da República. Após críticas e pressão política de movimentos populares, feitas por meio das redes sociais ou ainda pela ocupação de prédios pertencentes ao Ministério da Cultura (em Curitiba, o prédio do IPHAN)<sup>59</sup>, o então presidente voltou atrás e recriou a pasta, o único recuo que houve sobre o assunto. Movido pelo *slogan* “não fale em crise, trabalhe”, Temer enviou ao Congresso Nacional a Proposta de Emenda à Constituição 241, que em linhas gerais propunha o congelamento do orçamento para as despesas primárias da União por vinte anos, corrigida apenas pela inflação anual. A oposição a essa emenda foi significativa, em especial nos setores estudantis, que ocuparam escolas e universidades como ato de protesto que possuía como pauta, além desse tema, o fim de uma reforma no ensino médio editada por Temer por meio de Medida Provisória (MP 746). O Congresso, entretanto, aprovou a então PEC 55 (a mesma, que mudou de numeração ao chegar ao senado), já com a posse definitiva de

---

<sup>57</sup> Ver Som 27.

<sup>58</sup> Disponível em

<[http://www.bbc.com/portuguese/brasil/2016/05/160512\\_atualizacao\\_dia\\_d\\_impeachment\\_senado\\_lgb](http://www.bbc.com/portuguese/brasil/2016/05/160512_atualizacao_dia_d_impeachment_senado_lgb)>. Acesso em: 25 de janeiro de 2017, às 22:57.

<sup>59</sup> Disponível em: <<http://paranaportal.uol.com.br/cidades/sede-do-iphan-e-ocupada-em-curitiba/>>. Acesso em: 25 de janeiro de 2017, às 23:01.

Temer, e a reforma no ensino médio não foi alterada, apesar da discordância massiva da população, que se pode verificar, por exemplo, no *site* do Senado Federal, que abriu uma consulta pública a esse respeito<sup>60</sup>. Reformas no sistema trabalhista e previdenciário fazem parte dos temas que, durante o desenvolvimento da composição do poema que descreverei aqui, ainda estavam em discussão, com forte possibilidade de aprovação. Tais reformas apontam para questões como a mudança (para cima) da idade mínima para a aposentadoria.

Durante o período posterior ao processo de *impeachment*, o que se pôde verificar foi que as crises política e econômica geraram uma série de comentários por parte de pessoas públicas, em especial entre políticos, jornalistas e economistas. Entre o reconhecimento da urgência para que se efetive uma reforma política e os questionamentos sobre as participações positivas e negativas do estado nas atividades econômicas, o que não se pode negar, em minha opinião, é que um grande contingente dos setores citados foi *beneficiado* pelas crises, seja em termos de visibilidade (indiretamente econômicos), seja em termos econômicos em seu sentido próprio.

Essa constatação, subjetiva, é um dos nortes da composição de *Não há política que seja econômica*. Uma outra motivação foi a de procurar relacionar o assunto das crises com personagens que tenham participado de alguma forma das relações entre política e economia ao longo da última década, seja diretamente, seja na produção de pensamento sobre o assunto. Evidentemente, ocorreu aqui o mesmo que em *Democracia?*, ou seja, foi necessário um grande recorte, tendo em vista que foram muitas as pessoas que participaram disso.

Uma diferença que se pode ressaltar quanto à escolha desses personagens, em relação à feita em *Democracia?*, é a de que muitos deles são menos conhecidos, ou seja, são menos icônicos. Disso se depreende que a recepção do poema provavelmente será mais ruidosa do ponto de vista do ruído cultural. Do meu ponto de vista, como compositor, isso foi tomado como um dado desejável.

Outra diferença é a de que, ao contrário da narrativa de *Democracia?*, baseada em uma sequência de fatos, a composição de *Não há política que seja econômica* não tem o objetivo de retratar uma sequência real de participações de cada personagem nas conjunturas políticas e econômica.

---

<sup>60</sup> Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/ecidadania/visualizacaomateria?id=126992>>. Acesso em: 25 de janeiro, às 23:05.

A criação deste poema procura relacionar-se com *Democracia?* tanto em virtude da aplicação do mesmo s-código a um repertório distinto quanto por algumas possibilidades significativas que se depreendem da correspondência posicional entre alguns personagens do primeiro poema e deste segundo. Pode-se citar como exemplo a utilização da voz de Temer nos mesmos momentos em que, no poema anterior, ocorria a voz de Dilma, numa tentativa de, considerada a inter-relação entre os poemas, representar a troca de governo que houve. Também são exemplos a substituição de Olavo de Carvalho e Silas Malafaia, que possuem em comum visões conservadoras e muitas vezes sensacionalistas sobre os temas abordados, ou ainda a substituição de William Bonner por Ricardo Amorim, ambos representantes da mídia. A oposição conhecida entre Jair Bolsonaro e Jean Wyllys foi substituída por outra, que ocorre no âmbito do pensamento, entre Marilena Chauí e Luiz Felipe Pondé, que representam posições político-econômicas contrastantes. As outras substituições não dizem respeito a questões como essa, e reconheço que isso representa um risco ao projetar a possibilidade de uma interpretação que busque estabelecer relações entre os dois poemas. Contudo, não achei interessante deixar de utilizar vozes como a de Fernando Henrique Cardoso ou de Henrique Meirelles para que o sentido de tais substituições fosse preservado *in totum*.

Uma novidade representada por este poema em relação ao outro é a utilização de poemas não vocais. Foram utilizados, além das vozes, 28 sons de caixa registradora que eu já possuía em meu banco de sons antes de começar o curso de mestrado e que foram retirados de bancos de sons gratuitos na *web*. Eles ocupam na estrutura do poema as mesmas posições ocupadas pela palavra “golpe” no poema anterior.

Cabe uma pontual descrição das vozes utilizadas: figuram no repertório as vozes dos ex-presidentes da República Fernando Henrique Cardoso e Luiz Inácio Lula da Silva; a voz do atual presidente da República, Michel Temer; as vozes dos professores Luiz Felipe Pondé e Marilena Chauí; as vozes dos presidentes da Câmara dos Deputados e do Senado Federal ao fim de 2016, Rodrigo Maia e Renan Calheiros; a voz do pastor Silas Malafaia, da igreja Assembleia de Deus; a voz do presidente do Banco Central durante o governo Dilma, Alexandre Tombini; a voz do ministro da Fazenda do mesmo governo, Joaquim Levy; a voz de Ciro Gomes, ministro da fazenda do governo Itamar Franco, e pré-candidato à presidência da

República em 2018, bastante atuante no debate público atual; a voz de Gleisi Hoffmann, que foi escolhida neste poema por ter sido ministra-chefe da Casa Civil durante o governo Dilma; de Ricardo Amorim, economista e jornalista; e a voz de Henrique Meirelles, que foi presidente do Banco Central durante o governo Lula e que hoje encabeça o Ministério da Fazenda do governo Temer.

Em termos procedimentais, pode-se dizer que a substituição do repertório de *Democracia?* por este outro, respeitando-se a ordem dos acontecimentos, foi o que foi feito para organizar a forma de *Não há política que seja econômica*. O maior trabalho neste caso foi a seleção do repertório em função da forma. Há, também, como fator distintivo adicional, uma redução do andamento.

### 6.2.3. *Crise*.

As situações econômica e política brasileiras continuam em crise, apesar dos discursos. A terceira composição deste grupo de poemas procura enfatizar esse fato, utilizando apenas a palavra *crise* em seu *corpus* léxico. Tal palavra, dita pelos personagens escolhidos, aparece de duas formas aqui: ou de maneira íntegra, como duplo extraído de um discurso original, ou de forma desconstruída, por meio de *time stretchings*, filtros e recortes. Tal desconstrução busca uma relação de metalinguagem em relação à raiz etimológica da palavra *crise*, que pode significar ao mesmo tempo separação, momento de decisão ou de julgamento, ou ainda o momento de transição de um doente, que poderia representar ou a cura ou a morte. Num intertexto com momentos anteriores, pode-se dizer que a utilização intensiva da palavra *crise*, em contextos que vão dos principais órgãos de exercício do poder a conversas cotidianas em filas e em cafés, representa o nível de indeterminação do momento histórico pelo qual se passa. A crise é uma elevação da entropia dos vários sistemas que constituem o que chamamos de sociedade.

Neste poema, utilizei os mesmos sons de caixa registradora utilizados em *Não há política que seja econômica*, porém em outra ordem e invertidos. Essa inversão serve aqui como metáfora: o dinheiro que entra no caixa de quem afirma discutir saídas para o problema da crise é aquele que sai das pessoas que realmente sentem seus efeitos, ou seja, a população menos privilegiada economicamente. Enquanto isso, coisas como a entrega de bens públicos a empresas de

telecomunicações (representando um montante próximo de 100 bilhões de reais) são efetuadas<sup>61</sup>. Enquanto um trabalhador comum precisará trabalhar mais, doravante, para que possa se aposentar, ocupantes de cargos públicos seguem recebendo altos valores como aposentadoria após quatro anos de mandato, ou recebendo durante o exercício de suas funções valores acima do teto fixado em lei. Enquanto a UERJ (Universidade Estadual do rio de Janeiro) está sob risco de fechar as portas<sup>62</sup>, perdoa-se a evasão de divisas por meio da Lei de Repatriação.

Também em relação a isso está a substituição, na forma do poema em relação ao anterior, da palavra *política* pelos sons invertidos das caixas registradoras. As distorções da palavra *crise* estão nos mesmos lugares ocupados anteriormente pela palavra *economia*. A palavra *crise*, em sua forma sonora original, está na posição ocupada anteriormente pelas caixas registradoras.

As vozes apresentadas aqui são majoritariamente de pessoas já citadas pelos outros poemas. São as de Alexandre Tombini, Ciro Gomes, Dilma Rousseff, Gleisi Hoffmann, Henrique Meirelles, Michel Temer, Renan Calheiros, Rodrigo Maia e William Bonner. Constam como personagens novos, no contexto de *2016: o ano que se recusou a acabar*, o ministro do Supremo Tribunal Federal, Gilmar Mendes; o ex-ministro da fazenda dos governos Dilma e Lula, Guido Mantega e o jornalista Ricardo Boechat.

Como se pode ver, tais escolhas se referem a personagens da mídia e do poder público. É preciso aqui justificar uma escolha que fiz: a de utilizar os sons de uma voz sintética masculina e de uma voz sintética feminina. Ela se deu porque, ao longo da pesquisa do material sonoro para os três poemas de *2016*, pude constatar uma crescente utilização dessas vozes por parte da mídia alternativa que se hospeda no *YouTube*. Ela normalmente se refere a canais sobre assuntos políticos com uma orientação à direita, e parece ser uma prática cujo objetivo é mascarar a identidade dos produtores dos textos “lidos” por essas vozes, textos que, via de regra, têm um forte caráter sensacionalista, muitas vezes (embora não majoritariamente, nos casos que pude observar) incentivador da ideia de uma intervenção militar. Pareceu-me um dado relevante que muitos desses canais

---

<sup>61</sup> Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/blogs/intervozes/os-presentes-de-temer-para-os-radiodifusores-e-operadoras-de-telecom>>. Acesso em: 08 de fevereiro de 2017, às 18:31.

<sup>62</sup> Disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/uerj-pode-fechar-as-portas-por-conta-de- crise-financeira.ghtml>>. Acesso em: 08 de fevereiro de 2017, às 18:34.

possuam uma quantidade alta de acessos (chegam a cem mil em alguns casos) e que isso representa um aspecto da relação entre a população e as redes sociais. Em alguns casos, paradoxalmente, os mesmos canais em que se encontram críticas à grande mídia possuem fragmentos de notícias encontráveis em canais de grande circulação lidos por tais vozes.

A técnica de superpor o repertório de sons à forma vazia do s-código foi mantida neste poema, no qual também há um retorno ao andamento original de *Democracia?*. Pode-se constatar que tanto *Democracia?* quanto *Crise* duram dois minutos e quarenta e sete segundos.

#### 6.2.4. Outras considerações sobre 2016: o ano que se recusou a acabar

A proposta de utilização de diversas vozes de pessoas públicas relativamente conhecidas foi inspirada pela faixa *Rap Popcreto*<sup>63</sup>, do álbum *Tropicália 2*, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, lançado em 1993. Nesta faixa, os compositores se apropriaram de diversas manifestações da palavra *quem* no contexto da música popular brasileira. O jogo interpretativo proposto por essa faixa, que parece ser, entre outros fatores, a identificação das vozes utilizadas, faz parte da intenção dos poemas de 2016.

Houve também escolhas que podem ser abstratamente consideradas contrapontísticas. Pode-se observar no s-código figurado no anexo do trabalho a presença da reiteração e do desenvolvimento de alguns elementos motivicos, que podem vir a passar um tanto quanto despercebidos devido à simultaneidade dos sons e da diferença que cada som possui em relação aos demais.

## 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando, no momento da avaliação para entrada no curso de mestrado, propus um projeto cujo objeto era a poesia sonora, minha intenção de fundo era antes conhecê-la. Ela, à época, me parecia uma síntese final entre as áreas

---

<sup>63</sup> Ver som 23.

artísticas pelas quais eu habitualmente transitei até então: a canção e a poesia escrita. Entretanto, pude constatar o contrário: não se trata de uma síntese, mas de uma transcendência.

Pesou-me a preservação do aspecto semântico da comunicação. As significações fugidias que por vezes caracterizam o estilo pareciam carecer de uma consideração mais profunda. Foi mais um âmbito em que mudei de opinião. Talvez trate-se somente de uma dedicação à escuta a diferença entre o tipo de significado que se pode encontrar no escrito e no sonoro. Se antes eu concordava com Jean Cohen, que afirma que a única questão poeticamente pertinente era “o que compreender na minha palavra?”, hoje esta se tornou uma preocupação menor.

Nesse sentido, cabe uma autocrítica: as composições que desenvolvi ao longo do trabalho valeram-se intensivamente, quase exclusivamente, da palavra e não há uma conjunção adversativa após essa constatação. Há, talvez, uma necessidade maior de aprofundamento nas questões da voz e da *performance* que, abstraídas do poder ambíguo da palavra, ainda me causam algum estranhamento.

Apesar da abordagem quase que demasiadamente matemática que a Teoria da Informação engendra, o contato com ela foi bastante esclarecedor. Isto porque a possibilidade de desdobramentos criativos da forma músico-poética que resultam de sua aplicação é imensa. O poeta é, antes de qualquer coisa, um comunicador. Assim como o músico.

A hipótese de Jakobson, sustentada por Greimas, da predominância do eixo paradigmático sobre o sintagmático é corroborada, a meu ver, pela hipótese aqui desenvolvida acerca da identificação e da utilização do s-código como organizador da estrutura de uma mensagem. Isto porque, em si, as posições dos objetos (símbolos) na mensagem só os pode alterar à medida que há objetos em oposição gerando sentido. Verificar a possibilidade de traduzir semioticamente uma mensagem em outra diferente mantendo-se a estrutura é, também, dizer que o reconhecimento de uma dada forma de arte, sonora ou não, é dada pelo repertório dos objetos possíveis em cada uma. Da mesma maneira, artes de fronteira, como a poesia sonora, podem proceder a partir da utilização concomitante de mais de um repertório de objetos definido pela cultura como pertencente a uma dada forma artística.

A partir dessa mesma questão, parece ser possível entrever no argumento da existência e da utilização de s-códigos uma hipótese favorável à tese de Abraham Moles, segundo a qual é possível diferenciar informação semântica de informação estética. Ele dirá:

[...] a informação semântica será a mensagem de seqüências de sons normalizados, de fonemas normalizados, de palavras fonéticas repertoriadas no dicionário vocal, de frases modelo, etc. A informação estética será a mensagem levada pela escolha preferencial feita por um certo indivíduo, devido à constituição de seu conduto vocal, de certas frequências e certas combinações constituindo símbolos espectrais, de certas durações dos fonemas, certas combinações fonêmicas, etc. cada uma dentre elas sendo, num mesmo indivíduo, afetada por um coeficiente de frequência relativa  $p_i$ . Em cada escala estrutural se encontrará pois definida uma taxa de informação apreensível objetivamente (MOLES, 1978, p. 195)

Há que se perceber, contudo, que as próprias referências, que são os eixos sintagmático e paradigmático, se intercambiam e geram, um no outro, projeções. Pode-se dizer, por exemplo, que escolher um dentre os três s-códigos aqui utilizados para compor no nível sintagmático significa também haver um repertório de s-códigos utilizados para tal função, repertório que é por definição pertencente ao âmbito paradigmático. Inversamente, é possível reconhecer que conceitos abstratos como o “objeto em sua totalidade” permitem entrever sua constituição por objetos menores organizados em um sintagma. Isso remete ao próprio conceito de informação, que se no âmbito teórico possibilita relações matemáticas absolutas, depende de delimitações referenciais em sua aplicação a dados da realidade.

Uma das dificuldades que se me apresentou foi a de que o escopo da poesia sonora é bastante abrangente, o que na verdade dificulta algumas tomadas de decisão. As opções aqui consideradas na verdade refletem, de alguma forma, a tentativa de procurar formas autônomas de organização que não dependessem de análises anteriores, ou seja, que procurassem identificar conceitualmente a composição da poesia sonora. O caminho aqui traçado pode ser visto como um começo.

## REFERÊNCIAS

AGRA, Lúcio. **Monstrutivismo**: reta e curva das vanguardas. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ARNHEIM, Rudolf. **Entropy and art**: an essay on order and disorder. Berkeley: University of California Press, 1971. Versão adaptada para web disponível em: <<http://www.aakkozzll.com/pdf/arnheim.pdf>>.

BENSE, Max. **Pequena estética**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BENVENUTI, Christian. **Sound, noise and entropy**: an essay on information theory and music creation. 2010. 64 f. Tese (Doutorado em Composição). Department of Music and sound recording. University of Surrey. Surrey. 2010.

BOSSEUR, Jean-Yves. De la poesía sonora a la música. In: BULATOV, Dmitry (org.). **Homo sonorus**: una antología internacional de poesía sonora. México: Ríos y raíces, 2004, p. 89-107.

BULATOV, Dmitry. Vere-dicto y obediencia. In: BULATOV, Dmitry (org.). **Homo sonorus**: una antología internacional de poesía sonora. México: Ríos y raíces, 2004, p. 19-26.

CAMPOS, Augusto de. Poesia concreta. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975, p. 34-38.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

\_\_\_\_\_. A obra de arte aberta. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975, p. 30-33.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: **Teoria da literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1970, p.39-56.

CHOPIN, Henri. Mutações poéticas. In: MENEZES, Philadelpho (org.). **Poesia sonora**: poéticas experimentais do século XX. São Paulo: Educ., 1992, p. 60-73.

COHEN, Jean. **A plenitude da linguagem (teoria da poeticidade)**. Coimbra: Almedina, 1987.

COOK, Nicholas. **A guide to musical analysis**. New York: George Braziller, 1987.

ECO, Umberto. **A estrutura ausente**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

\_\_\_\_\_. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

\_\_\_\_\_. **Tratado geral de semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

EIKHENABAUM, Boris. A teoria do “método formal”. In: **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1970, p.3-38.

GLEICK, James. A informação: uma história, uma teoria, uma enxurrada. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2013.

GREIMAS, Algirdas J. Por uma teoria do discurso poético. In: GREIMAS, Algirdas J. (org.). **Ensaio de semiótica poética**. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 10-31.

HAUSMANN, Raoul. História da poesia fonética. In: MENEZES, Philadelpho (org). **Poesia sonora: poéticas experimentais do século XX**. São Paulo: Educ., 1992, p. 33-42.

HIGGINS, Dick. Cuatro puntos hasta a una taxonomía de la poesía sonora. In: BULATOV, Dmitry (org.). **Homo sonorus: una antología internacional de poesía sonora**. México: Ríos y raíces, 2004, p. 27-38.

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

ICKING, Werner. **Six Suites a Violoncello Solo**. Senza Basso composées par Sr. Joh. Seb. Bach. Maître de Chapelle. 1997, D-53721 Siegburg, Farnweg 28.

ISOU, Isidore. Por uma nova poesia oral: a respeito de uma sensibilidade sonoro-auditiva. In: MENEZES, Philadelpho (org). **Poesia sonora: poéticas experimentais do século XX**. São Paulo: Educ., 1992, p. 51-54.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2015, p. 150-207.

JIRMUNSKI, Viktor. Sobre a questão do “método formal”. In: **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1970, p. 57,70.

KRUTCHENIK, Alexei. Declaração da língua transmental. **Poesia sonora: poéticas experimentais do século XX**. São Paulo: Educ., 1992, p. 30-32.

KOSTELANETZ, Richard. A arte do texto-som: um panorama. In: MENEZES, Philadelpho (org). **Poesia sonora: poéticas experimentais do século XX**. São Paulo: Educ., 1992, p. 74-84.

LENTZ, Michael. Un breve bosquejo da la poesía sonora/ música después de 1945. In: BULATOV, Dmitry (org.). **Homo sonorus: una antología internacional de poesía sonora**. México: Ríos y raíces, 2004, p.122-129.

LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Estampa, 1978.

MENEZES, Philadelpho (org). **Poesia sonora: poéticas experimentais do século XX**. São Paulo: Educ., 1992.

MINARELLI, Enzo. El manifiesto de la polipoesía tiene doce años. In: BULATOV, Dmitry (org.). **Homo sonorus**: una antología internacional de poesía sonora. México: Ríos y raíces, 2004, p. 276-284.

\_\_\_\_\_. *História da poesia sonora no século XX: cânones e classificações*. In: MENEZES, Philadelpho (org). **Poesia sonora**: poéticas experimentais do século XX. São Paulo: Educ., 1992, p. 113-128.

MOLES, Abraham. **Teoria da informação e percepção estética**. Rio de Janeiro: Tempo Universitário, 1978.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. São Paulo: Ateliê, 2006.

QUARANTA, Daniel. *Poema sonoro/ música poética entre a música e a poesia sonora: uma arte de fronteira. Entre a Música e a Poesia Sonora. Artes de Fronteira*. In: **Anais do SIMPEMUS 2008**. UFPR, Curitiba, 2008 (p. 74-79).

SAUSSURE, Ferdinand de. **Escritos de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 2012.

SCHAEFFER, Pierre. **Tratado de los objetos musicales**. Madrid: Alianza, 2003.

SCHERSTJANOI, Valeri. Sobre los neologistas de la poesía futurista rusa. In: BULATOV, Dmitry (org.). **Homo sonorus**: una antología internacional de poesía sonora. México: Ríos y raíces, 2004, p. 61.

SCHNEIDERMAN, Boris. Prefácio. A teoria do “método formal”. In: **Teoria da literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1970, p. IX-XXII.

SCHOLZ, Christian. Una revisión histórica de la poesía sonora alemana. In: BULATOV, Dmitry (org.). **Homo sonorus**: una antología internacional de poesía sonora. México: Ríos y raíces, 2004, p. 39.

SHANNON, Claude E. A Mathematical Theory of Communication. In: **The Bell System Technical Journal**, vol. XXVII, n. 3, p. 379-423, n. 4, julho de 1948. Parte I (julho) disponível em <<https://ia601607.us.archive.org/35/items/bstj27-3-379/bstj27-3-379.pdf>>.

SMALLEY, Denis. Space-form and the acousmatic image. In: Organised sound. **Cambridge University Press**, vol. 12. p. 35-58, abril/2007.

\_\_\_\_\_. Spectromorphology: explaining sound shapes. In: Organised sound. **Cambridge University Press**. vol. 2. p. 107-126, 1997.

\_\_\_\_\_. The listening imagination: listening in the electroacoustic era. In: **Contemporary Music Review**. Amsterdã: OPA, vol. 13, part.2, 1996.

SZYMBORSKA, Wisława. **Wisława Szymborska [poemas]**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

TINIANOV, Iuri. **El problema de la lengua poética**. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 1972.

WEAVER, Warren. The Mathematics of Communication. In: **Scientific American**, vol. 181, n.1, julho/1949, p. 11-15. Disponível em <<http://www.mt-archive.info/50/SciAm-1949-Weaver.pdf>>.

WISHART, Trevor. **On sonic art**. Amsterdã: OPA, 1996.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

\_\_\_\_\_. **Performance. Recepção. Leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

*Anexo I – Fugata em direção a si mesmo I  
(escritura)*

### Orientação para execução:

Cada voz deve ser executada levando-se em consideração:

- 1) Que as palavras maiores e em negrito devem ser entoadas de forma mais lenta e mais intensa (com maior volume vocal) e que, inversamente, as palavras menores devem ser articuladas de forma mais rápida e menos intensa, entre a fala normal e o sussurro (inclusive).
- 2) Que as linhas formadas pelas palavras devem ser ditas em um único fôlego, e que deve haver espaços de silêncio entre as linhas.
- 3) Que os silêncios entre as estrofes devem ser maiores que os silêncios entre as linhas.

## VOZ I

**Tudo** nada **tudo** nada

**tudo tudo tudo**

**tudo** nada

nada nada nada nada

nada

**tudo** nada **tudo** nada

nada.

Pouco **muito**

**Sempre**

nunca nunca

**Ir Ir**

voltar

voltar voltar voltar

**Ir Ir**

**Ir Ir Ir**

**Alto** baixo **alto** baixo

**alto alto alto**

**alto** baixo

baixo baixo baixo baixo

baixo

**alto** baixo **alto** baixo

baixo

Cara **coroa**

**Macho**

fêmea fêmea

**Deus Deus**

diabo

diabo diabo diabo

**Deus Deus**

**Deus Deus Deus**

**Yang** Yin **Yang** Yin  
**Yang Yang Yang**

**Yang** Yin  
 Yin Yin Yin Yin  
 Yin

**Yang** Yin **Yang** Yin  
 Yin

Feio **Belo**

**Rico**  
 pobre pobre

**Tudo tudo**  
 Nada  
 Nada nada nada

**Tudo tudo**  
**Tudo tudo tudo**

## VOZ II

**Ar** terra **ar** terra

**ar ar ar**

**ar** terra

terra terra terra terra  
terra

**ar** terra **ar** terra

terra

Fraco **forte**

**Limpo**

sujo sujo

**Pesado pesado**

leve

leve leve leve

**pesado pesado**

**pesado pesado pesado**

**Claro** escuro **claro** escuro

**claro claro claro**

**claro** escuro

escuro escuro escuro escuro

**claro** escuro **claro** escuro

escuro

Pousar **voar**

**Falar**

calar calar

**Som som**

silêncio

silêncio silêncio silêncio

**som som**

**som som som**

**Fácil** difícil **fácil** difícil

**fácil fácil fácil**

**fácil** difícil

difícil difícil difícil difícil

difícil

**fácil** difícil **fácil** difícil

difícil

Complexo **simples**

**Doce**

salgado salgado

**Ar ar**

terra

terra terra terra

**ar ar**

**ar ar ar**

## VOZ III

**Amor** ódio **amor** ódio

**amor amor amor**

**amor** ódio

ódio ódio ódio ódio

ódio

**amor** ódio **amor** ódio

ódio

Guerra **paz**

**Grito**

sussurro sussurro

**Dentro dentro**

fora

fora fora fora

**dentro dentro**

**dentro dentro dentro.**

**Cheio** vazio **cheio** vazio

**cheio cheio cheio**

**cheio** vazio

vazio vazio vazio vazio

vazio

**cheio** vazio **cheio** vazio

vazio

Pequeno **grande**

**Muito**

pouco pouco

**Bem bem**

mal

mal mal mal

**bem bem**

**bem bem bem**

**Bom** ruim **bom** ruim

**bom bom bom**

**bom** ruim

ruim ruim ruim ruim

ruim

**bom** ruim **bom** ruim

ruim

Descer **subir**

**Fogo**

água água

**Amor amor**

ódio

ódio ódio ódio

**amor amor**

**amor amor amor**

## VOZ IV

**Entrar** sair **entrar** sair

**entrar entrar entrar**

**entrar** sair

sair sair sair sair

sair

**entrar** sair **entrar** sair

sair

separar **juntar**

**Sábio**

tolo tolo

**Certo certo**

errado

errado errado errado

**certo certo**

**certo certo certo**

**Verdadeiro** falso **verdadeiro** falso

**verdadeiro verdadeiro verdadeiro**

**verdadeiro** falso

falso falso falso falso

falso

**verdadeiro** falso **verdadeiro** falso

falso

prosa **poesia**

**convexo**

côncavo côncavo

**calor calor**

frio

frio frio frio

**calor calor**

**calor calor calor**

**Rápido** devagar **rápido** devar

**rápido rápido rápido**

**rápido** devagar

devagar devagar devagar devagar

**rápido** devagar **rápido** devagar

devagar

dor **prazer**

**traço**

ponto ponto

**entrar entrar**

sair

sair sair sair

**entrar entrar**

**entrar entrar entrar**

Anexo II – *Fugata em direção a si mesmo II*  
(*escritura*)

## VOZ I

Nada tudo tudo nada nada nada tudo tudo.  
 Pouco muito muito pouco muito muito muito muito.  
 Nunca sempre sempre nunca sempre sempre sempre nunca.  
 Voltar ir ir voltar ir voltar voltar voltar.  
 Baixo alto alto baixo baixo alto baixo alto.  
 Nada tudo tudo nada nada nada tudo tudo.  
 Baixo alto alto baixo baixo alto baixo alto.  
 Cara cara coroa cara cara cara cara cara.  
 Fêmea macho macho fêmea fêmea fêmea fêmea macho.  
 Cara cara coroa cara cara cara cara cara.  
 Diabo deus deus deus diabo deus diabo diabo.  
 Yin yang yang yin yang yin yin yang.  
 Cara cara coroa cara cara cara cara cara.  
 Feio belo belo feio belo belo feio belo.  
 Baixo alto alto baixo baixo alto baixo alto.  
 Pobre rico rico rico pobre pobre rico rico.  
 Feio belo belo feio belo belo feio belo.  
 Pouco muito muito pouco muito muito muito muito.

## VOZ II

Terra ar ar terra terra terra ar ar.  
 Fraco forte forte fraco forte forte forte forte.  
 Sujo limpo limpo sujo limpo limpo limpo sujo.  
 Leve pesado pesado leve pesado leve leve leve.  
 Escuro claro claro escuro escuro claro escuro claro.  
 Terra ar ar terra terra terra ar ar.  
 Escuro claro claro escuro escuro claro escuro claro.  
 Pousar pousar voar pousar pousar pousar pousar.  
 Calar falar falar calar calar calar calar falar.  
 Pousar pousar voar pousar pousar pousar pousar.  
 Silêncio som som som silêncio som silêncio silêncio.  
 Difícil fácil fácil difícil fácil difícil difícil fácil.  
 Pousar pousar voar pousar pousar pousar pousar.  
 Complexo simples simples complexo simples simples complexo simples.  
 Escuro claro claro escuro escuro claro escuro claro.  
 Salgado doce doce doce salgado salgado doce doce.  
 Complexo simples simples complexo simples simples complexo simples.  
 Fraco forte forte fraco forte forte forte forte.

## VOZ III

Ódio amor amor ódio ódio ódio amor amor.  
 Guerra paz paz guerra paz paz paz paz.  
 Sussurro grito grito sussurro grito grito grito sussurro.  
 Fora dentro dentro fora dentro fora fora fora.  
 Vazio cheio cheio vazio vazio cheio vazio cheio.  
 Ódio amor amor ódio ódio ódio amor amor.  
 Vazio cheio cheio vazio vazio cheio vazio cheio.  
 Pequeno pequeno grande pequeno pequeno pequeno pequeno.  
 Pouco muito muito pouco pouco pouco pouco muito.  
 Pequeno pequeno grande pequeno pequeno pequeno pequeno.  
 Mal bem bem bem mal bem mal mal  
 Ruim bom bom ruim bom ruim ruim bom.  
 Pequeno pequeno grande pequeno pequeno pequeno pequeno.  
 Descer subir subir descer subir subir descer subir.  
 Vazio cheio cheio vazio vazio cheio vazio cheio.  
 Água fogo fogo fogo água água fogo fogo.  
 Descer subir subir descer subir subir descer subir.  
 Guerra paz paz guerra paz paz paz paz.

## VOZ IV

Sair entrar entrar sair sair sair entrar entrar.  
 Separar juntar juntar separar juntar juntar juntar juntar.  
 Tolo sábio sábio tolo sábio sábio sábio tolo.  
 Errado certo certo errado certo errado errado errado.  
 Falso verdadeiro verdadeiro falso falso verdadeiro falso verdadeiro.  
 Sair entrar entrar sair sair sair entrar entrar.  
 Falso verdadeiro verdadeiro falso falso verdadeiro falso verdadeiro.  
 Prosa prosa poesia prosa prosa prosa prosa prosa.  
 Côncavo convexo convexo côncavo côncavo côncavo côncavo convexo.  
 Prosa prosa poesia prosa prosa prosa prosa prosa.  
 Frio calor calor calor frio calor frio frio.  
 Devagar rápido rápido devagar rápido devagar devagar rápido.  
 Prosa prosa poesia prosa prosa prosa prosa prosa.  
 Dor prazer prazer dor prazer prazer dor prazer.  
 Falso verdadeiro verdadeiro falso falso verdadeiro falso verdadeiro.  
 Zero um um um zero zero um um.  
 Dor prazer prazer dor prazer prazer dor prazer.  
 Separar juntar juntar separar juntar juntar juntar juntar.

Anexo III – Tabela de correspondências dos sons das obras de *2016* na forma.

<b>Número</b>	<b>Democracia?</b>	<b>Não há política...</b>	<b>Crise</b>
01	KimK. Imp. 1	FHC política 1	Cx Reg inv 1
02	KimK. Imp. 2	FHC política 2	Cx Reg inv 2
03	KimK. Golpe 1	Caixa Reg. 1	Mantega Crise 1
04	KimK. Golpe 2	Caixa reg. 2	Mantega Crise 2
05	KimK. Dem. 1	FHC econ. 1	Mantega Voz desc 1
06	KimK. Dem. 2	FHC econ. 2	Mantega Voz desc 2
07	Dilma. Imp. 1	Temer política 1	Cx Reg inv 3
08	Dilma Imp. 2	Temer política 2	Cx Reg inv 4
09	Dilma Golpe 1	Caixa Reg. 3	Temer Crise 1
10	Dilma Golpe 2	Caixa Reg. 4	Temer Crise 2
11	Dilma Dem. 1	Temer econ. 1	Temer voz desc 1
12	Dilma Dem. 2	Temer econ. 2	Temer voz desc 2
13	Lula Imp 1	Meirelles política 1	Cx Reg inv 5
14	Lula Imp 2	Meirelles política 2	Cx Reg inv 6
15	Lula Golpe 1	Caixa Reg. 5	Dilma Crise 1
16	Lula Golpe 2	Caixa Reg. 6	Dilma Crise 2
17	Lula Dem 1	Meirelles econ. 1	Dilma voz desc 1
18	Lula Dem2	Meirelles econ. 2	Dilma voz desc 2
19	Olavo Imp 1	Malafaia política 1	Cx Reg inv 7
20	Olavo Imp 2	Malafaia política 2	Cx Reg inv 8
21	Olavo Golpe 1	Caixa Reg. 7	G.Mendes Crise 1
22	Olavo Golpe 2	Caixa Reg. 8	G.Mendes Crise 2
23	Olavo Dem 1	Malafaia econ. 1	G.Mendes Voz desc 1
24	Olavo Dem 2	Malafaia econ. 2	G. Mendes Voz desc 2
25	Bonner Imp 1	Amorim política 1	Cx Reg inv 9
26	Bonner Imp 2	Amorim política 2	Cx Reg inv 10
27	Bonner Golpe 1	Caixa Reg. 9	Meirelles Crise 1
28	Bonner Golpe 2	Caixa Reg. 10	Meirelles Crise 2
29	Bonner Dem 1	Amorim econ. 1	Meirelles Voz desc 1
30	Bonner Dem 2	Amorim econ. 2	Meirelles voz desc 2

31	Wyllys Imp 1	Chauí política 1	Cx Reg inv 11
32	Wyllys Imp 2	Chauí política 2	Cx Reg inv 12
33	Wyllys Golpe 1	Caixa Reg. 11	Boechat Crise 1
34	Wyllys Golpe 2	Caixa Reg. 12	Boechat Crise 2
35	Wyllys Dem 1	Chauí econ. 1	Boechat voz desc 1
36	Wyllys Dem 2	Chauí econ. 2	Boechat voz desc 2
37	Bolsonaro Imp 1	Pondé política 1	Cx Reg inv 13
38	Bolsonaro Imp 2	Pondé política 2	Cx Reg inv 14
39	Bolsonaro Golpe 1	Caixa Reg. 13	Bonner Crise 1
40	Bolsonaro golpe 2	Caixa Reg. 14	Bonner Crise 2
41	Bolsonaro Dem 1	Pondé econ. 1	Bonner Voz desc 1
42	Bolsonaro Dem 2	Pondé econ. 2	Bonner Voz desc 2
43	Jandira imp 1	Tombini política 1	Cx Reg inv 15
44	Jandira imp 2	Tombini política 2	Cx Reg inv 16
45	Jandira golpe 1	Caixa Reg. 15	Tombini Crise 1
46	Jandira golpe 2	Caixa Reg. 16	Tombini Crise 2
47	Jandira dem 1	Tombini econ. 1	Tombini Voz desc 1
48	Jandira dem 2	Tombini econ. 2	Tombini voz desc 2
49	Cunha imp 1	Gleisi política 1	Cx Reg inv 17
50	Cunha imp 2	Gleisi política 2	Cx Reg inv 18
51	Cunha golpe 1	Caixa Reg. 17	Gleisi Crise 1
52	Cunha golpe 2	Caixa Reg. 18	Gleisi Crise 2
53	Cunha dem 1	Gleisi econ. 1	Gleisi Voz desc 1
54	Cunha dem 2	Gleisi econ. 2	Gleisi Voz desc2
55	Aécio imp 1	Maia política 1	Cx Reg inv 19
56	Aécio Imp 2	Maia política 2	Cx Reg inv 20
57	Aécio golpe 1	Caixa Reg. 19	Maia Crise 1
58	Aécio golpe 2	Caixa Reg. 20	Maia Crise 2
59	Aécio dem 1	Maia econ. 1	Maia Voz desc 1
60	Aécio dem 2	Maia econ. 2	Maia voz desc 2
61	Gleisi imp 1	Levy política 1	Cx Reg inv 21
62	Gleisi imp 2	Levy política 2	Cx Reg inv 22
63	Gleisi golpe 1	Caixa Reg. 21	Voz Sint. Fem. Crise

			1
64	Gleisi golpe 2	Caixa Reg. 22	VozSint.Fem. Crise 2
65	Gleisi dem 1	Levy econ. 1	Voz Sint. Fem. Voz desc 1
66	Gleisi dem 2	Levy econ. 2	Voz Sint. Fem. Voz desc 2
67	Lindbergh imp 1	Ciro política 1	Cx Reg inv 23
68	Lindbergh imp 2	Ciro política 2	Cx Reg inv 24
69	Lindbergh golpe 1	Caixa Reg. 23	Ciro crise 1
70	Lindbergh golpe 2	Caixa Reg 24	Ciro Crise 2
71	Lindbergh dem 1	Ciro econ. 1	Ciro Voz desc 1
72	Lindbergh dem 2	Ciro econ. 2	Ciro Voz desc 2
73	Cardozo imp 1	Renan política 1	Cx Reg inv 25
74	Cardozo imp 2	Rena política 2	Cx Reg inv 26
75	Cardozo golpe 1	Caixa Reg. 25	Renan Crise 1
76	Cardozo golpe 2	Caixa Reg 26	Renan Crise 2
77	Cardozo dem 1	Renan econ. 1	Renan Voz desc 1
78	Cardozo dem 2	Renan econ. 2	Renan Voz desc 2
79	Janaína imp 1	Lula política 1	Cx Reg inv 27
80	Janaína imp 2	Lula política 2	Cx Reg inv 28
81	Janaína golpe 1	Caixa reg. 27	Voz sint. Masc. Crise1
82	Janaína golpe 2	Caixa reg. 28	Voz sint. Masc. Crise 2
83	Janaína dem 1	Lula econ. 1	Voz sint. Masc. desc 1
84	Janaína dem 2	Lula econ. 2	Voz sint. Masc. desc 1
85	TS 07	TS 07	TS 07
86	TS 09	TS 09	TS 09
87	TS 11	TS 11	TS 11
88	TS 49	TS 49	TS 49
89	TS 51	TS 51	TS 51
90	TS 53	TS 53	TS 53

Anexo IV: s-código utilizado nos poemas de 2016.





281	282	283	284	285	286	287	288	289	290	291	292	293	294	295	296	297	298	299	300
<															79	<	80		81
67	<	69	68	<		67	<	70	68	<									55
<	63	61														75		76	
10	10	9		9	10	10	9		9	10	10	9							
<	<	<	<	<	<	<	<	<	<	<	<	<	<	<	<	<	<	<	<
<	<	<	<	<	<	<	<	<	<	<	<	<	<	<	<	<	<	<	<
301	302	303	304	305	306	307	308	309	310	311	312	313	314	315	316	317	318	319	320
	82																		
<	56	<	57		58							11	<	12	<				07
77	<	78	<								9		10		9		10		08
63		64		65	<	66													
<	<	<	<	<	<	<	<	<	<										
321	322	323	324	325	326	327	328	329	330	331	332	333							
					49	<		09			83	<							
<	09				55	<		63			05	<							
<	10				37	<		45			30	<							
					79	<		34			47	<							
					01	<		75			65	<							
					19	<		70			72	<							
					26	<		16				<							