

## A significação na poesia sonora

*Antonio Vicente Pietroforte*

Nada mais adequado para o desenvolvimento do tema poesia sonora que recorrer às palavras de Hugo Ball – considerado um de seus precursores – escritas em seus diários *Flucht aus der Zeit* (Fuga do tempo), quando descreve a primeira apresentação no novo gênero:

"23-06-1916. Encontrei um novo gênero de versos, versos sem palavras ou poemas fonéticos, nos quais o equilíbrio das vogais é ponderado e distribuído apenas pelo critério da ordenação. Os primeiros destes versos li hoje à noite. Eu havia construído uma fantasia própria para isto. Minhas pernas ficavam dentro de uma coluna de papelão azul brilhante que me alcançava até a cintura, de forma que até aí eu parecia um obelisco. Sobre isto eu trajava uma gigantesca gola de casaco recortada de papelão colada por dentro com papel escarlata e por fora com dourado; ela era sustentada junto ao pescoço de maneira que eu pudesse move-la como asas, levantando e baixando os cotovelos. Além disto um chapéu de xamã, cilíndrico, alto e listrado de branco e azul. Eu havia colocado nos três lados do pódio em frente ao público estante de partituras e colocara lá meus manuscritos desenhados com lápis vermelho, celebrando ora em uma ora em outra estante de partitura. Como Tzara sabia dos meus preparativos, houve uma verdadeira *première*! Todos estavam curiosos. E já que eu, como coluna, não conseguia andar, deixei que me carregassem na penumbra para o palco e comecei, vagarosa e solenemente.

gadji beri bimba  
 glandridi lauli lonni cadori  
 gadjama bim beri glassala  
 glandridi glassala tuffm i zimbrabim  
 blassa galassasa tuffm i zimbrabim...

As tônicas ficaram mais pesadas, a expressão se intensificou na ênfase das consoantes. Percebi logo que meus recursos expressivos não seriam suficientemente grandes para a pompa de minha encenação, se eu quisesse permanecer sério (e era o

que eu queria, a qualquer preço). No público eu estava vendo Brupbacher, Jelmoli, Laban, Senhora Wiegmann. Eu temia o ridículo e concentrei minhas forças. Nas estantes de partituras da direita estava a Canção de Labada às Nuvens e no da esquerda a Caravana dos Elefantes, que eu já apresentara; dirigi-me ao centro, batendo aplicadamente com as asas. As difíceis sequências de vogais e o ritmo arrastado dos elefantes me permitiram uma última intensificação. Mas como é que eu deveria terminar? Aí percebi que minha voz – à qual não restou outra saída – assumiu a arqui-velha cadência da lamentação sacerdotal, aquele estilo do canto de missas, como ele soa lamuriosamente pelas igrejas católicas do Oriente e do Ocidente.

Não sei o que me inspirou esta música. Mas comecei a cantar como num recitativo no silêncio eclesial minhas sequências de vogais e procurei não apenas permanecer sério, mas também obrigar-me a seriedade... Então apagou-se a luz elétrica, conforme eu havia pedido, e fui carregado do palco para o alçapão, coberto de suor, como se fosse um bispo mágico.

(Hausmann, 1992: 38-39)

Além da constatação histórica do encontro de “um novo gênero de versos”, o que parece a informação mais significativa da passagem citada, é difícil não observar as descrições do ânimo de Hugo Ball, oscilando entre o temor do ridículo e a solenidade sacerdotal. A seu modo, o poeta fala de como operou a transformação do provável bufão, vestido de “obelisco”, em “bispo mágico”.

Contudo, por que Hugo Ball estaria no limiar do ridículo? O ridículo é o risível, do Latim *ridicūlus* – o que talvez justifique as preocupações do poeta com a seriedade –, mas não apenas isso, o riso diante do ridículo deriva de desvios do que é considerado socialmente aceito.

Vestir-se para a encenação teatral de modo extravagante não é necessariamente ridículo, o papel de ator autoriza trajes de papelão coloridos que, fora do palco, podem parecer dignos de riso; ao que tudo indica, embora atento à vestimenta incomum, o temor do poeta reside antes no incomum da declamação. Melhor que a designação “incomum”, a palavra mais adequada seria “novidade”, pois pretende-se inaugurar um novo gênero de poesia que, esteticamente, tornou-se bastante relevante ao longo do século XX, apesar de nem sempre ser conhecido, ou até mesmo reconhecido como tal.

Espera-se do poeta, mesmo vestido de “obelisco”, que ele declame seus versos; espera-se da poesia que ela se realize em significações variadas, ambíguas, contraditórias, delirantes, etc., mas que se faça sobretudo com palavras – em termos linguísticos, com signos formados por expressão fonológica e conteúdo semântico –. Seria essa a convenção social violada nos versos “sem palavras” da poesia fonética de Hugo Ball?

### **A construção de um campo literário**

Solenemente, a *performance* do poeta não trata da comédia, mas da construção de um campo literário; os versos declamados parecem perguntar o que cabe na literatura, colocando em questão os domínios da poesia.

A leitura dos muitos manifestos das vanguardas do século XX levam a crer que, ao construir seus campos de atuação estética e ideológica, os movimentos artísticos valem-se de, pelo menos, três tópicos argumentativos: (1) renovação; (2) exploração de potencialidades estéticas das linguagens em questão; (3) antecedentes históricos.

Quando um grupo de artistas sente necessidades de se manifestar em nome de renovações estéticas, surgem orientações discursivas opondo valores novos a antigos, fazendo com que o movimento proposto afirme-se em relação a outras afirmações contrárias, próprias das estéticas já estabelecidas e devidamente justificadas. O concretismo literário, por exemplo, afirma a poesia sintético-ideogramática, contrária à poesia analítico-discursiva, considerada tradicional ou, muitas vezes, ultrapassada. Entretanto, como não se pretende investir contra a linguagem em questão, mas contra determinados usos que se faz dela, trata-se de renovar explorando suas potencialidades, ou seja, não se trata de inventar linguagens, mas de descobrir novos modos de realiza-las. Ainda no concretismo, não há, em seus manifestos, repúdio à linguagem verbal, pretende-se, isto sim, sua resignificação. Consequentemente, porque são exploradas potencialidades, é possível encontrar explorações afins na história da arte, permitindo que as novidades sejam justificadas também em função de antecedentes históricos. Na literatura, o concretismo encontra semelhanças entre sua estética verbo-visual e os poemas visuais alexandrinos; a poesia experimental portuguesa se diz herdeira do barroco português.

A poesia, ao lado da prosa, é uma linguagem verbal; de acordo com a linguística, as linguagens verbais são formadas por signos linguísticos, cuja expressão é de ordem prosódico-fonológica e o conteúdo, de ordem semântica. Em outras palavras, a expressão

verbal – o significante – realiza-se por meio de vogais, consoantes e semivogais, dispostas em curvas entoativas marcadas por acentos tônicos e átonos, enquanto o conteúdo verbal – o significado – realiza-se em conceitos, formados por traços semânticos. Desse ponto de vista, tudo levaria a crer que tanto a poesia quanto a prosa implicam na atuação nesses dois planos da linguagem; a arte verbal seria uma arte oral e conceitual.

Todavia, as argumentações anteriores não são pressuposições lógicas, elas são, antes de tudo, encaminhamentos discursivos, em relação as quais a poesia de Hugo Ball se define, afirmando um discurso contrário, em vias de construção. Em relações interdiscursivas, trata-se de opor “versos sem palavras ou poemas fonéticos”, aos tradicionais versos com palavras, compostos de expressão prosódico-fonológica e conteúdo semântico conceitual, abolindo, assim, o significado da poesia em função do significante.

Diante da renovação, caberia indagar quais potencialidades verbais, não desenvolvidas até então, são exploradas pela poesia sonora.

Nos domínios do plano de expressão das línguas naturais, os sons produzidos pelo aparelho fonador nos atos de fala não devem ser confundidos com as formas fonológicas, responsáveis pela realização desses sons e de sua inserção em uma linguagem verbal. Devem-se diferenciar, portanto, os fonemas, próprios de uma língua determinada, dos sons da fala; metodologicamente, a técnica para fazer essa triagem consiste em verificar a função dos fonemas de distinguir signos linguísticos. Em português, por exemplo, /r/ e /s/ são fonemas, pois permitem distinguir os signos “arco” e “asco”, todavia, os diferentes modos de pronunciar o /r/ depois das vogais, como as diferenças entre as pronúncias paulista, paulistana e carioca no português do Brasil, não podem ser consideradas fonemas, mas variações fonológicas, justamente por não cumprirem a função distintiva. Em linhas gerais, há uma ciência fonológica, cujo objeto de estudo são os fonemas das línguas, e uma ciência fonética, cujo objeto de estudo são os sons das falas.

Em termos linguísticos, a poesia insiste antes nas dimensões fonológicas que nas fonéticas, seja em seu labor conceitual, pois as palavras devem fazer sentidos, seja em seu labor oral, pois não são levadas em conta os diferentes modos de pronuncia-la. A poesia sonora, portanto, não demole a linguagem verbal, mas investe em suas potencialidades fonéticas ao explorar não mais as formas linguísticas, mas sua substância sonora, fazendo com que a fonologia perca sua função distintiva em nome do equilíbrio das vogais “ponderado e distribuído apenas pelo critério da ordenação”

Assim colocadas, parece que fonologia e fonética dão forma a domínios contrários e nitidamente separados, levando a crer que haveria duas poesias, uma para cada domínio. A poesia sonora, porém, em seus desenvolvimentos, sugere continuidades entre ambos, encaminhando não sua separação, mas as tensões em que um se define em relação ao outro.

### **Por uma tipologia da poesia sonora**

Uma vez que a poesia sonora define-se em relação à poesia com signos verbais, é possível, com inspiração nas propostas do poeta italiano Enzo Minarelli (Minarelli, 2010: 13-50), falar em poesia vocal nos domínios fonéticos e em poesia oral nos domínios do signo verbal. Além disso, para evitar a noção de descontinuidade entre ambos os domínios, as poesias vocal e oral devem ser consideradas como limites de um mesmo eixo da expressividade verbal, permitindo teorizar a respeito das muitas gradações entre elas e determinar regimes de atuação poética sobre esse mesmo eixo.

Em princípio, o eixo semiótico do qual se trata estaria construído, em um de seus extremos, pela poesia oral, formada por signos verbais, permitindo à engenharia poética atuar tanto nos domínios semânticos quanto fonológicos, e, no outro extremo, pela poesia vocal, construindo-se um campo literário focado no plano de expressão das linguagens verbais, no qual a poesia se faz nas tensões entre as formas prosódico-fonológicas e suas realizações fonéticas.

poesia oral  $\longleftrightarrow$  poesia vocal

Desse modo, é evidente classificar a poesia tradicional como poesia oral e a poesia de Hugo Ball e demais poetas sonoros como poesia vocal. Entretanto, quais seriam as classificações de poemas como “O interregno” e “Cantata para a maldade semântica”, de Ana Hatherly, o soneto “Só Ne Tó”, de Ernesto Manuel de Melo e Castro, ou as propostas de onomatopeias encaminhadas por Filippo Tommaso Marinetti? De fato, o próprio termo poesia vocal atribuído à poesia sonora em todas as suas variações já implica em uma generalização bastante inoportuna; além do mais, há poemas, como o haikai “iaia iaia ia / aí: ôi ioiô: aí / ai ai iaia ia”, de Pedro Xisto, que podem ser lidos tanto no regime oral quanto vocal.

Em “O interregno”, a partir da estrofe “Na comutação do sintagma / o que perturba o indagador é / que todas as testemunhas / possam ter razão. Quanto tempo / durará esse interregno, não / se sabe.”, Ana Hatherly encaminha três variações: primeiramente, apenas as vogais; em seguida, apenas as consoantes; por fim, a estrofe “Na comut’ do ’int’gm / o q’e p’rt’rb o indag’r é / ’ t’s ’s t’s’t’mu’s / p’ss ’r ’z’~o. ’ua’o t’mp’ / durará ’s’e inter’gn’, n~ / ’ s’b’.”. Composto por quatro estrofes, o poema começa como poesia oral para, depois, modificar-se em poesia vocal, sugerindo uma gradação entre os dois regimes poéticos orientada da oralidade para a vocalidade.

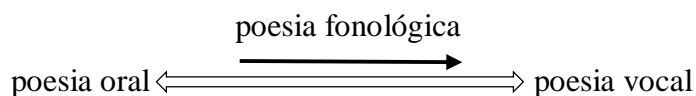
Ainda nessa orientação, há o soneto “Só Ne Tó”, de Melo e Castro, do qual se reproduz o primeiro quarteto:

e se o i de se que de  
 e de se que de ó de u  
 de que que se de i de de  
 e se o é de é que tu

Percebe-se, em ambos os poemas, uma desmontagem dos signos da poesia oral mediante uma inflexão sobre o significante prosódico-fonológico, que por sua vez promove o enfraquecimento e, no limite, a indeterminação das categorias semânticas. Em “O interregno”, a primeira estrofe é convertida em seus constituintes fonológicos nas três variações que a seguem; em “Só Ne Tó”, monossílabos, que porventura coincidem com algumas palavras da língua portuguesa, como artigos, verbos ou conjunções, têm seus valores lexicais subvertidos a favor das disposição sonora dos significantes. No primeiro poema, a negação da oralidade em pró da vocalidade se faz nas relações entre o tema da primeira estrofe e suas variações fonológicas; no segundo poema, esse processo distribui-se ao longo do soneto, na medida em as possíveis palavras, devido à ordenação não gramatical, são transformadas em sílabas sem significado, ordenadas pela sonoridade.

Ainda que por meio de soluções poéticas distintas, verifica-se nos dois poemas a presença da oralidade, que, uma vez desarticulada, converte-se em poesia vocal: no poema de Ana Hatherly há uma estrofe em poesia oral; no de Melo e Castro, há a sugestão de palavras, além da prosódia regular em versos de oito sílabas em todo o soneto. Não se trata, portanto, da poesia eminentemente oral, como a de Hugo Ball, na qual não há quaisquer reminiscências semânticas; trata-se, isto sim, de, sobre o eixo formado pelos limites oralidade vs. vocalidade, negar a oralidade a caminho da afirmação da vocalidade.

Define-se, nesse processo semiótico, um terceiro tipo de poesia, que pode ser chamada poesia fonológica e que, por preservar conteúdos semânticos e remeter à rede de fonemas de determinada língua – no caso dos exemplos anteriores, a língua portuguesa –, ainda não se resolve na poesia propriamente fonética, atenta antes às potencialidades do aparelho fonador que a sistemas fonológicos.



Conforme está exposto anteriormente, a fonologia estuda as unidades distintivas do plano de expressão das linguagens verbais; seu objeto de estudos, embora envolva a fonação e usos do aparelho fonador, está centrado nas línguas naturais, pois só é possível a determinação de fonemas dentro de um sistema linguístico específico. Em Português, /a/ e /u/ são fonemas, pois distinguem signos como “mala” e “mula”, entretanto, a duração das vogais não é pertinente para descrever a fonologia desta língua como é para o Latim, em que “malum” com /a/ longo significa “maçã” e, com /a/ breve, significa “mau”. A fonética, diferentemente, concentra-se no estudo do aparelho fonador e na análise de suas propriedades acústicas e articulatórias; embora a fonética abarque o estudo das línguas, seu enfoque a aproxima da física e da anatomia.

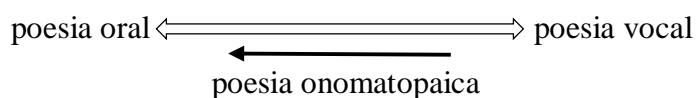
A poesia vocal, com suas opções fonéticas, busca desvincular-se das funções fonológicas, distanciando-se cada vez mais de conteúdos semânticos, o que a leva a insistir nas articulações de sons cuja única coerção é serem produzidos pelo aparelho fonador, longe de quaisquer funções distintivas em linguagens verbais. A “Ursonate”, de Kurt Schwitters, sua sonata para os sons primordiais, é bem mais radical que a poesia de Hugo Ball no que diz respeito à exploração das potencialidades da fonação; se em Hugo Ball ainda são respeitados padrões silábicos, como “gadji beri bimba”, sugerindo palavras, ainda que palavras estranhas, na “Ursonate” isso é bem menos frequente, os “urros” e “murmúrios” predominam ao longo do poema, como se pode verificar em sua introdução:



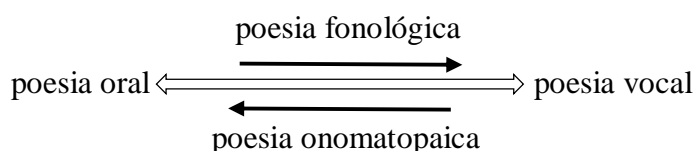


A rigor, as onomatopeias são palavras como as demais palavras de determinada língua, contudo, elas sugerem, por remeter à imitação dos sons, elos menos arbitrários entre o significante e o significado que outras palavras. Em decorrência disso, um dos efeitos de sentido das onomatopeias é, sem desviar a linguagem de seus conteúdos conceituais, atualizar potencialidades prosódico-fonológicas, tão caras à poesia sonora.

Para concluir, convém chamar onomatopaica a esse quarto tipo de poesia, que pode ser assim inserida no eixo oralidade vs. vocalidade:



Em síntese, a exploração das potencialidades sonoras da linguagem verbal pode ser sistematizada nas gradações formadas pelo eixo oralidade vs. vocalidade, por meio do qual é possível deduzir, no que diz respeito à sonoridade, quatro regimes básicos de poesia:



Embora muitos poemas sonoros sejam expressos basicamente em poesia fonológica, vocal ou onomatopaica, em vários outros esses procedimentos são complexificados com a poesia oral em um mesmo poema, dando forma ao que Enzo Minarelli chama poesia vocoral (Minarelli, 2010: 48-50). Essa complexificação pode ser, basicamente, de dois tipos: (1) em sequência, quando os regimes sonoros são intercalados ao longo dos versos – por exemplo, o poema “Cantata para maldade semântica”, de Ana Hatherly –; (2) em paralelo, quando a mesma sequência fonológica pode ser lida oralmente, por meio de signos verbais, em regime oral, mas os significantes desses mesmos signos são de tal modo articulados que se prestam também a sonorizações em regime vocal – por exemplo, o haikai de Pedro Xisto citado anteriormente –.

Em “Cantata para maldade semântica”, como se pode verificar em seus primeiros versos, Ana Hatherly inicia o poema em regime onomatopaico, intercalando onomatopeias com frases em regime oral, para, em várias passagens, desenvolvê-lo em regime vocal, além de algumas desmontagens fonológicas quando escreve em língua francesa:

TOC  
 a maldade semântica abre a boca  
 TIC!  
 a seguir dá dois passinhos  
 TOCTOC!  
 volta-se para trás  
 TAC!  
 dá dois tiros fecha a porta  
 PLOCK.  
 entra em casa  
 toma a tisana  
 óóóóóóóóóóóó ó ó ó ó ó ó óck!  
 TOC!  
 tira o suporte  
 TOCTOCTOC!  
 dellarte je m'en mock  
 PLOCK!  
 por toda a parte  
 fofrock.fofrock.fofrock.fofrock.fofrock.fofrock.  
 quel'frock!  
 quel'mock! !  
 quel'momock! ! !  
 quel mo.mo.mo.mo.mo.mo.mo.m o c k !  
 je te rapaporte:  
 FLOCK!  
 abre la poporte:  
 TATAFLOCK!  
 je te renmène je te renmock:  
 TAFROFROCK!  
 PLOCK!  
 TROCK!  
 TOCTOC!  
 t ó ó ó ó ó ó ó óóóóóóóóóóóó c!  
 tótótótótótótótó t ó c !  
 T O C !  
 des tiques & des toc !

Já o haikai de Pedro Xisto, “iaíá iaíá ia / aí: ôi ioiô: aí / ai ai iaíá ia”, em uma primeira leitura, sugere um poema vocal, no qual vogais e semivogais são distribuídas em função de suas sonoridades, entretanto, tais vocalizações também são significantes de palavras lexicalizadas em língua portuguesa, encaminhando, em paralelo, uma leitura oral:

(1) “iaiá”, em uma variante regional do Português falado no Brasil, significa “senhora”, derivada das transformações *senhora > sinhá > iaiá*; (2) “ioiô” significa, na mesma variação, “senhor”, derivado de *senhor > sinhô > ioiô*; (3) “ia” é o verbo “ir” conjugado na primeira ou terceira pessoas do singular do pretérito imperfeito do indicativo; (4) “ai” é um advérbio de lugar; (5) “ai” e “oi” são interjeições.

### **A convocação do passado**

Nos itens anteriores, com base nas dimensões sígnicas, fonológica e fonética das linguagens verbais, os tópicos da renovação e da exploração de potencialidades estéticas propostos pela poesia sonora estão descritos por meio da tensão semiótica oralidade vs. vocalidade, definida entre duas formas contrárias de expressividade linguística. Resta, por fim, tratar do tópico da busca por antecedentes históricos, que também pode ser explicado pelo mesmo modelo semiótico.

Embora seja elaborado sobre um eixo contínuo, a tensão oralidade vs. vocalidade pode, em alguns contextos discursivos, parecer uma ruptura, ainda mais quando os regimes oral e vocal são exemplificados com poesias tão díspares, como seria comparar a lírica de Camões com a “Ursonate”, de Kurt Schwitters. Entretanto, os poemas de Ana Hatherly, Ernesto Manuel de Melo e Castro, Filippo Tommaso Marinetti e Pedro Xisto revelam a continuidade expressiva que, em seus limites, aparentaria ruptura.

Por se tratar da exploração de potencialidades sobre uma continuidade expressiva, torna-se comum encontrar explorações semelhantes fora dos contextos discursivos da poesia sonora elaborada no século XX. Isso se evidencia com mais intensidade quando se reconhece que figuras de linguagem como aliterações, assonâncias e rimas já configuram explorações da expressividade verbal capazes de salientar a vocalidade em meio à oralidade poética, permitindo verificar em poetas do passado, naqueles mais audaciosos em suas invenções prosódico-fonológicas, algumas afinidades estéticas.

Na busca dessas afinidades, Dick Higgins, em seu ensaio “Às origens da poesia sonora” (Higgins, 1992: 103-112), recua ao século II A.C. com o fragmento “O Tite, tute, tati, tibi tanta tyranne tulisti”, de Quintus Ennius (239-168 A.C.), no qual, segundo o autor, os significantes se sobrepõem aos significados do verso, sugerindo procedimentos semelhantes aos da poesia sonora. Por meio desse critério, são citados: Hugobald O. Benedictino, poeta do século IX; as meditações lúdicas sobre a morte, de Nicholai de Dacia,

poeta do século XIV; Manuel de Faria e Souza, poeta português do século XVI; Luis de Góngora y Argote, poeta espanhol, também do século XVI. De Góngora, um dos exemplos é este:

A lo mismo  
 Algualete, hejo  
 Del Señor Alà  
     Ha, ha, ha  
 Haz, vuesa, merc  
 Zalema e zalà,  
     Ha, ha, ha  
 Bailà, mahuma, bailà  
     Falala laila  
 Taña el zambra la jauenà  
     Falala lailà  
 Que el amor del nenio me matà.  
     Me maità  
     Falala lailà

Evidentemente, tais ocorrências, embora significativas, não fazem dos poetas citados poetas sonoros em sentido estrito; em nenhum deles a invenção poética foi levada tão longe como por Hugo Ball ou Kurt Schwitters. Contudo, além de confirmar que se trata de explorações sobre as potencialidades de uma continuidade expressiva, textos como o de Higgins negam o isolamento do campo literário da poesia sonora em relação ao universo literário de modo geral, fazendo com que, justificados com a antecedência histórica de poetas de valor reconhecido, como Góngora, os poetas sonoros do século XX deixem de parecer tão estranhos.

### **As presenças do corpo**

Retomando a citação dos diários de Hugo Ball, é possível verificar na poesia sonora uma inclinação para a performance poética, fazendo de sua realização também uma encenação teatral. Em outras palavras, a poesia sonora não é apenas uma exploração das potencialidades da linguagem verbal, ela também explora as presenças do enunciador poeta enquanto corpo falante.

Entre suas muitas realizações, o Dadaísmo de artistas como Hugo Ball e Kurt Schwitters não é responsável apenas por inovações como a poesia sonora, devem-se ser contadas entre elas a arte aleatória, a colagem, a arte performática (Goldberg, 2006: 40-64). Considerados precursores de muitas vanguardas posteriores, os dadaístas deram novas dimensões à declamação de poesias; basta lembrar as performances do Cabaré Voltaire, em Munique, quando vários poetas recitavam ao mesmo tempo, contrariando expectativas tradicionais; nesse contexto histórico, a performance de Hugo Ball torna-se mais uma entre as várias intervenções dadaístas nos desenvolvimentos da arte.

Na citação, evidentemente, estão presentes as inquietações, propostas e soluções de Hugo Ball em relação à composição de seu poema sonoro enquanto enunciado, trata-se da leitura do poema; todavia, essa leitura está inserida em um texto maior, cujo conjunto significativo vai além da linguagem verbal e da expressividade fonético-fonológica. Hugo Ball compõe não apenas o poema, mas sua cena enunciativa, como se pode verificar nos cuidados com figurino, cenário, atuação, incluindo na última a determinação de um tom de voz específico. Como resultado, a recitação transforma-se em performance poética, na qual o poema é mais um elemento em sua composição integral.

Enunciado como performance e não somente como poema, a poesia sonora, com sua deriva vocal e em suas ênfases nas potencialidades do aparelho fonador, ao enfatizar a voz, termina por enfatizar também o corpo do enunciador. Recitado pelo “bispo mágico”, o poema ganha uma voz e um corpo, fazendo com que a presença do corpo falante no texto do poema-performance seja uma inovação tão relevante quando a poesia sonora enunciada por meio dele.

A Arte do Corpo, tal como é reconhecida na história da arte enquanto movimento estético da segunda metade do século XX, entre suas contestações reage contra a arte do passado – inclusive o Modernismo –, chamada por seus críticos arte transcendental, definida como a arte derivada do paradigma cartesiano “penso, logo existo”, que desconsideraria o corpo na concepção da existência (Jones, 2012: 18-43). Não que a arte transcendental não tenha representado o corpo humano, mas trata-se, na Arte do Corpo, de enfatizar as presenças do corpo vivo da obra de arte, e não somente mediante formas indiretas, como a escultura, a pintura ou a fotografia.

Nas artes plásticas, a Arte do Corpo considera essa presença em várias graduações: da action painting, de Jackson Pollock, cuja pintura depende da performance corporal do pintor, à pintura corporal de Carolee Schneemann, que se vale do próprio corpo como tela; das pinturas com urina, de Andy Warhol, às mutilações de Gina Pane e Bob

Flanagan. Nesse contexto estético, cuja ênfase recai sobre a pertinência do corpo do artista, a voz, por ser gerada no corpo e não em sistemas linguísticos gerais e abstratos, é tão determinante quanto a urina ou o sangue.

A poesia sonora, portanto, encaminha o corpo falante em seu projeto de arte; para compreendê-la, com vistas a apreciá-la melhor, não basta redimensionar os domínios da poesia oral somente com a exploração da vocalidade. A poesia sonora é também uma Arte do Corpo, sua significação plena só pode ser investigada nos domínios dessa estética e da poesia performática.

## **Bibliografia**

- CAMPOS, Augusto, CAMPOS, Haroldo & PIGNATARI, Décio (2006). *Teoria da poesia concreta*. São Paulo, Ateliê.
- GOLDBERG, RoseLee (2006). *A arte da performance*. São Paulo, Martins Fontes.
- HAUSMANN, Raul – “História da poesia fonética”. In: MENEZES, Philadelpho (1992). *Poesia sonora*. São Paulo, Educ, p. 31-42.
- HATHERLY, Ana (2001). *Um calculador de improbabilidades*. Coimbra, Quimera.
- HIGGINS, Dick – “Às origens da poesia sonora”. In: MENEZES, Philadelpho (1992). *Poesia sonora*. São Paulo, Educ, p. 103-112.
- JONES, Amelia – “Survey”. In: WARR, Tracey (2012). *The artists body*. Londres, Phaidon, p 18-43.
- MELO E CASTRO, Ernesto Manuel de. (2000). *Antologia efêmera*. Rio de Janeiro, Lacerda.
- MENEZES, Philadelpho (1992). *Poesia sonora*. São Paulo, Educ.
- MINARELLI, Enzo (2010). *Polipoesia*. Londrina, Eduel.
- RUSSOLO, Luigi – “Consoantes: os ruídos da língua”. In: MENEZES, Philadelpho (1992). *Poesia sonora*. São Paulo, Educ, p. 23-29.
- XISTO, Pedro (1979). *Caminho*. Rio de Janeiro, Berlendis & Vertecchia Editores.