

## A significação na poesia sonora

*Seraphim Pietroforte*

Para o estudo da poesia sonora, convém recorrer às palavras de Hugo Ball, considerado um de seus precursores, escritas nos diários *Flucht aus der Zeit* (Fuga do tempo), quando se 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 movê-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 podium 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 arquivelha 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”, dificilmente não se observam 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 transformou o provável bufão, vestido de “obelisco”, em “bispo mágico”. Contudo, por que Hugo Ball se encontraria no limiar do ridículo? O ridículo coincide com o risível, do latim *ridicūlus* – o que talvez justifique as preocupações do poeta com a seriedade –, mas não apenas isso, porquanto o riso, diante do ridículo, deriva de desvios de fatos aceitos socialmente.

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

Nessas circunstâncias, espera-se do poeta, mesmo vestido de “obelisco”, a declamação de versos; espera-se, da poesia, significações variadas, ambíguas, contraditórias, delirantes, mas feitas, sobretudo, com palavras. Consequentemente, seria essa a convenção social violada nos versos “sem palavras” da poesia fonética?

### **a construção de um campo literário**

A *performance* do poeta Hugo Ball não se refere à comédia, mas à construção de um campo literário; nos versos declamados, pergunta-se o que cabe na literatura ao se questionar os domínios da poesia. Dessa perspectiva, a leitura dos manifestos das vanguardas do século XX leva a crer que, na construção de campos estéticos e

ideológicos, os movimentos artísticos se valem de, pelo menos, três tópicos argumentativos: (1) a renovação; (2) a exploração de potencialidades estéticas das linguagens consideradas; (3) os antecedentes históricos.

Quando grupos de artistas sentem necessidades de se manifestar em nome de renovações estéticas, surgem discursos opondo valores novos a antigos, afirmando as propostas recentes em relação a concepções contrárias, próprias de estéticas já estabelecidas e devidamente justificadas; no concretismo literário, por exemplo, a poesia se declara sintético-ideogramática, contrariando a poesia analítico-discursiva, classificada como tradicional ou, muitas vezes, ultrapassada. No entanto, porque não se pretende investir contra a linguagem, mas contra determinadas utilizações suas, trata-se de renovar explorando potencialidades, ou seja, não se cuida de inventar linguagens, mas de descobrir novos modos de as realizar. Ainda no concretismo, não há, nos manifestos, repúdio à linguagem verbal, pretendendo-se, isto sim, novas significações; por decorrência, porque se exploram potencialidades, encontram-se explorações afins na história da arte, permitindo justificar as novidades mediante antecedentes históricos. Na literatura, o concretismo reconhece semelhanças entre sua estética verbo-visual e os poemas visuais alexandrinos; a poesia experimental portuguesa, por sua vez, considera-se herdeira do Barroco ibérico.

A poesia, ao lado da prosa, pertence à linguagem verbal; de acordo com a linguística, as linguagens verbais se formam 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, enquanto o conteúdo verbal – o significado –, realiza-se em conceitos, formados por traços semânticos; em vista disso, crê-se que tanto a poesia quanto a prosa implicam a atuação nos dois planos da linguagem, com a arte verbal revelando-se, simultaneamente, arte oral e arte conceitual.

Deve-se considerar, ainda, a arte verbal enquanto resultado de encaminhamentos discursivos, em relação aos quais a poesia de Hugo Ball se define; em termos de relações interdiscursivas, opõem-se “versos sem palavras ou poemas fonéticos” aos tradicionais versos com palavras, compostos de expressão prosódico-fonológica e conteúdo semântico, abolindo-se, assim, o significado da poesia em função do significante. Dessa maneira, diante da renovação, cabe indagar quais potencialidades verbais, não desenvolvidas até então, encontram-se exploradas pela poesia sonora.

Nos domínios do plano de expressão das línguas naturais, os sons produzidos pelo aparelho fonador nos atos de fala não se confundem com as formas fonológicas, responsáveis pela estruturação desses sons e por inseri-los verbalmente; distinguem-se, portanto, os fonemas, próprios de determinada língua, dos sons da fala. Nessas circunstâncias, a técnica para realizar a triagem consiste, metodologicamente, em verificar a função dos fonemas na distinção dos 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, conforme as diferenças entre as dicções paulista, paulistana e carioca no português do Brasil, não se classificam como fonemas, mas variações fonológicas, por não cumprirem, exatamente, a função distintiva. Em linhas gerais, há a ciência fonológica, cujo objeto de estudo se refere aos fonemas das línguas, e a ciência fonética, cujo objeto de estudo aponta para os sons das falas.

Na poesia sonora, conseqüentemente, não se demole a linguagem verbal, mas investe-se nas potencialidades fonéticas ao explorar não apenas as formas linguísticas, mas a substância sonora, fazendo a fonologia perder a função distintiva em nome do equilíbrio das vogais, “ponderado e distribuído apenas pelo critério da ordenação”, segundo Hugo Ball. Assim, se fonologia e fonética constituem, em linguística, domínios distintos, na poesia sonora, em seus desenvolvimentos, sugerem-se continuidades entre ambas ao se encaminhar não a separação, mas os liames em que uma se define em relação à outra.

#### **por uma tipologia da poesia sonora**

Uma vez que a poesia sonora se estabelece em relação à poesia realizada com signos linguísticos, torna-se possível, com inspiração nas propostas do poeta italiano Enzo Minarelli (Minarelli, 2010: 13-50), definir a poesia vocal nos domínios fonéticos e a poesia oral nos domínios do signo verbal. Além disso, para evitar a descontinuidade entre os dois domínios, encaram-se as poesias vocal e oral enquanto limites do mesmo eixo de expressividade verbal, permitindo, assim, teorizar a respeito das muitas gradações entre elas e determinar regimes de atuação poética.

Em princípio, tal eixo semiótico se constrói, em um dos extremos, pela poesia oral, formada por signos verbais, possibilitando a realização poética tanto nos domínios

semânticos quanto fonológicos, e, no outro extremo, pela poesia vocal, em que a poesia se faz nas tensões entre as formas prosódico-fonológicas e as realizações fonéticas.

poesia oral  $\longleftrightarrow$  poesia vocal

Dessa maneira, evidentemente, classifica-se a poesia tradicional enquanto poesia oral e a poesia de Hugo Ball e demais poetas sonoros, como poesia vocal. Entretanto, quais seriam as classificações de poemas tais quais “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? Nesse contexto, o termo poesia vocal, atribuído à poesia sonora em suas variações, implica generalizações inoportunas; além do mais, há poemas, feito o haicai “iaia iaiá ia / aí: ôi ioiô: aí / ai ai iaiá ia”, de Pedro Xisto, que admitem 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 se inicia em poesia oral para, em seguida, modificar-se em poesia vocal, encaminhando-se gradações entre os dois regimes poéticos orientada da oralidade para a vocalidade.

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

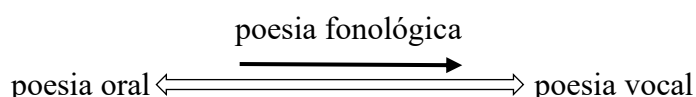
e se o i de se que de  
e de se que de ó de u  
de que que se de i de de  
e se o é de é que tu

Percebe-se, nos dois poemas, desmontagens dos signos da poesia oral mediante inflexões sobre o significante prosódico-fonológico, com vistas a enfraquecer e, no limite, a indeterminar categorias semânticas. Em “O interregno”, a primeira estrofe se converte, por meio de seus constituintes fonológicos, em três variações; em “Só Ne Tó”, monossílabos, porventura coincidentes com algumas palavras da língua portuguesa, tais

quais artigos, verbos ou conjunções, encontram-se desestabilizados, com os valores lexicais subvertidos a favor da disposição sonora dos significantes. Dessa maneira, no primeiro poema, a negação da oralidade em favor da vocalidade se realiza nas relações entre o tema da primeira estrofe e as variações fonológicas; no segundo poema, esse processo se distribui ao longo do soneto, na medida em que possíveis palavras se transformam em sílabas sem significado, ordenadas predominantemente pela sonoridade.

Dessarte, mediante soluções poéticas distintas, verifica-se nos dois poemas a presença da oralidade, que, uma vez desarticulada, converte-se em poesia vocal: (1) no poema de Ana Hatherly há uma estrofe em poesia oral; (2) no poema 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 se encontram quaisquer reminiscências semânticas; trata-se, isto sim, de, sobre o eixo formado pelos limites *oralidade vs. vocalidade*, negar a oralidade com vistas à vocalidade.

Desse ponto de vista, define-se, nesse processo semiótico, o terceiro tipo de poesia, o qual se pode chamar 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 exposto anteriormente, na fonologia estudam-se as unidades distintivas do plano de expressão das línguas verbais; seu objeto de estudos, embora envolva a fonação e usos do aparelho fonador, centra-se nas línguas naturais, pois se determinam fonemas, somente, em sistemas linguísticos específicos. Em português, por exemplo, /a/ e /u/ são fonemas, pois distinguem signos quais “mala” e “mula”, entretanto, a duração das vogais não se mostra pertinente para descrever a fonologia dessa língua como no latim, em que “malum” com /a/ longo significa “maçã” e com /a/ breve significa “mau”. A fonética, vale lembrar, concentra-se no estudo do aparelho fonador e na análise de suas propriedades acústicas e articulatórias; apesar da fonética abarcar o estudo das línguas, seu enfoque a aproxima da física e da anatomia.

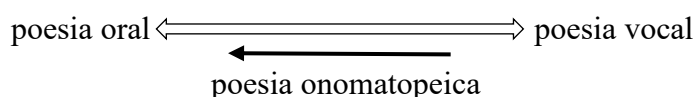


onomatopeias líricas de um trem”. Os exemplos anteriores pertencem a Marinetti; trata-se de citações dos próprios poemas (Russolo, 1992: 25-28).

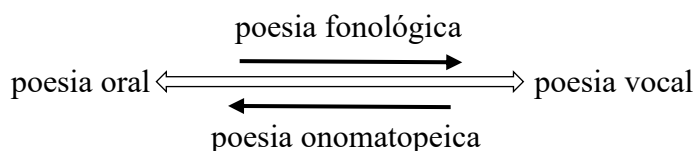
Nessas circunstâncias, os sons deixam de ser primordiais, como na *Ursanate*, e, ao se tornarem onomatopeias, aproximam-se das palavras lexicalizadas em sistemas verbais por, justamente, encaminhar significados semânticos correspondentes aos significantes onomatopaicos; em outras palavras, as onomatopeias, por possuírem significados, não coincidem com sons primordiais, derivados unicamente do aparelho fonador, todavia, não possuem o estatuto semântico das palavras recorrentes na poesia oral.

A rigor, as onomatopeias se classificam como palavras, semelhantemente aos demais vocábulos da língua, contudo, elas sugerem, por remeter à imitação dos sons, elos menos arbitrários entre o significante e o significado que o restante do léxico; em decorrência disso, um dos efeitos de sentido das onomatopeias reside, sem desviar a linguagem de conteúdos conceituais, em atualizar potencialidades prosódico-fonológicas, tão caras à poesia sonora.

Para concluir, ainda com base no eixo *oralidade vs. vocalidade*, convém chamar onomatopeica a esse quarto tipo de poesia:



Em síntese, a exploração das potencialidades sonoras da linguagem verbal se sistematiza nas gradações formadas pelo eixo *oralidade vs. vocalidade*, por meio do qual se deduz, em relação à sonoridade, quatro regimes básicos de poesia:



Nessa semiótica, embora vários poemas sonoros se expressem basicamente em poesia fonológica, vocal ou onomatopeica, em vários outros tais procedimentos se complexificam com a poesia oral no mesmo poema, constituindo o que Enzo Minarelli denomina poesia vocoral (Minarelli, 2010: 48-50). Essa complexificação se expressa, basicamente, de duas maneiras: (1) em sequência, quando os regimes sonoros se

encontram intercalados no correr dos versos – por exemplo, o poema “Cantata para maldade semântica”, de Ana Hatherly –; (2) em paralelo, quando a mesma sequência fonológica admite ser lida de dois modos: (2.1) oralmente, por meio de signos verbais, em regime oral; (2.2) vocalmente, porque os significantes desses mesmos signos se articulam prestando-se, ainda, a sonorizações em regime vocal – por exemplo, o haicai de Pedro Xisto, citado anteriormente –.

Assim, na complexificação em sequência, Ana Hatherly, em “Cantata para maldade semântica”, inicia o poema em regime onomatopeico, intercalando onomatopeias com frases em regime oral, para, em várias passagens, desenvolvê-lo em regime vocal, somadas a algumas desmontagens fonológicas ao escrever 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  
óóóóóóóóóó ó 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 no haicai de Pedro Xisto, “iaia iaiá ia / aí: ôi ioiô: aí / ai ai iaiá ia”, forma-se na complexificação em paralelo. Nos versos, enquanto se encaminha, numa leitura, poesia vocal, com vogais e semivogais distribuídas em função das sonoridades, em outra leitura, paralelamente, tais vocalizações coincidem com significantes de palavras lexicalizadas em língua portuguesa, expressando-se a leitura oral, porquanto: (1) “iaia”, em variante regional do Português falado no Brasil, significa “senhora”, derivada das transformações senhora > sinhá > iaiá; (2) “ioiô” quer dizer, 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) “aí” é advérbio de lugar; (5) “ai” e “oi” são interjeições.

### **a convocação do passado**

Nos itens anteriores, com base na semântica, na fonológica e na fonética das linguagens verbais, analisam-se, por meio da relação *oralidade vs. vocalidade*, os tópicos renovadores da poesia sonora e a exploração de suas potencialidades estéticas; resta, por fim, mediante a mesma relação, tratar do tópico da busca por antecedentes históricos.

Embora elaborado sobre eixo contínuo, a tensão *oralidade vs. vocalidade*, em algumas circunstâncias, aponta para rupturas estéticas, além de tudo, quando os regimes oral e vocal se exemplificam com poesias tão díspares, feito 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, nos limites, aparenta ruptura.

Dessa maneira, por explorar potencialidades da mesma continuidade expressiva, torna-se comum encontrar manifestações semelhantes fora dos contextos históricos e discursivos da poesia sonora elaborada no século XX. Isso se evidencia no reconhecimento de que, com aliterações, assonâncias e rimas, exploram-se manifestações da expressividade verbal com as quais se salienta a vocalidade em meio à oralidade poética; permite-se encontrar, portanto, afinidades estéticas com poetas do passado, especialmente, naqueles audaciosos em invenções prosódico-fonológicas,.

Em vista disso, buscando por tais convergências, Dick Higgins, no 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. Valendo-se desse critério, Higgins menciona ainda: (1) Hugobald O. Beditino, poeta do século IX; (2) as meditações lúdicas sobre a morte, de Nicholai de Dacia, poeta do século XIV; (3) Manuel de Faria e Souza, poeta português do século XVI; (4) Luís de Góngora y Argote, poeta espanhol, também do século XVI. De Góngora, eis um dos exemplos:

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 permitem caracterizar os poetas citados enquanto 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 explorações sobre potencialidades da mesma continuidade expressiva, em textos correlatos ao de Higgins se nega o isolamento do campo da poesia sonora em relação ao universo literário, permitindo que, justificados com a antecedência histórica de poetas de valor reconhecido, feito Góngora, os poetas sonoros do século XX deixem de parecer demasiadamente estranhos.

### **as presenças do corpo**

Retomando a citação dos diários de Hugo Ball, verificam-se, na poesia sonora, inclinações para a performance poética; em outras palavras, a poesia sonora não se limita à exploração das potencialidades da linguagem verbal, pois nela ainda se exploram as presenças do enunciador poeta enquanto corpo falante.

No Dadaísmo, artistas tais quais Hugo Ball e Kurt Schwitters não inovaram a arte mediante apenas a poesia sonora; daquelas novidades, merecem ser lembradas, pelo

menos, a arte aleatória, a colagem, a arte performática (Goldberg, 2006: 40-64). Assim, considerados precursores de vanguardas posteriores, os dadaístas redimensionaram a declamação de poesias; para constatar, basta recorrer às performances do Cabaré Voltaire, em Munique, quando vários poetas recitavam concomitantemente, contrariando expectativas tradicionais; insere-se, nessas circunstâncias, a performance de Hugo Ball entre as várias intervenções dadaístas.

Na citação, presentificam-se as inquietações, propostas e soluções de Hugo Ball acerca da composição do poema sonoro enquanto enunciado, todavia, ele também cuida da enunciação, quer dizer, dos modos de declamar, salientando que a declamação participa de um texto mais amplo, cujo conjunto significante sobrepuja a linguagem verbal e a expressividade fonético-fonológica. Dessa perspectiva, Hugo Ball compõe não apenas o poema, mas a cena enunciativa, conforme se verifica nos cuidados com figurino, cenário, atuação e, inclusive, com o tom de voz específico; conseqüentemente, a recitação se transforma em performance poética.

Nessa semiose, com enunciado enquanto performance, a poesia sonora, com vocalidade e ênfases nas potencialidades do aparelho fonador, ao se concentrar na voz, termina por evidenciar o corpo do enunciador; recitado pelo “bispo mágico”, o poema ganha voz e corpo, presentificando o corpo falante no texto do poema-performance. Com isso, Hugo Ball se integra com os inspiradores da *Arte do Corpo*, quer dizer, a *Body Art*, movimento estético da segunda metade do século XX.

Naquelas circunstâncias, entre outras contestações, na *Body Art* expressam-se reações à arte do passado, inclusive contra o Modernismo; segundo os artistas do corpo, tratou-se, naqueles movimentos anteriores, de arte transcendental, definida no paradigma cartesiano “penso, logo existo”, portanto, distante do corpo orgânico, logo sensível e socialmente enquadrado (Jones, 2012: 18-43). Isso não significa, porém, que na arte transcendental não ocorram representações do corpo humano; na *Body Art*, contudo, enfatizam-se as presenças do corpo vivo na obra e não indiretamente, como em esculturas, pinturas ou fotografias.

Dessa maneira, consideram-se, nas artes plásticas e na *Body Art*, as presenças do corpo variadamente: (1) da *action painting*, de Jackson Pollock, cuja pintura depende da performance corporal do pintor, à pintura corporal de Carolee Schneemann, quem se vale do próprio corpo como tela; (2) das pinturas com urina, de Andy Warhol, às mutilações de Gina Pane e Bob Flanagan. Nessas circunstâncias, em estéticas cujo enfoque reside na

pertinência do corpo do artista, a voz, por se gerar no corpo e não em sistemas linguísticos gerais e abstratos, torna-se tão determinante quanto a urina ou o sangue.

Na poesia sonora, por fim, encaminha-se o corpo falante como projeto artístico. 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 pertence, ainda, à *Body Art*, conseqüentemente, sua significação plena surge 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.

São Paulo, 19 de maio de 2026