



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 27 - dezembro de 2021

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2021i27p50-64>

Poesia sonora no Brasil e no mundo: uma revisitação atualizada

Sound poetry in Brazil and around the world: an updated revisitation

*Giuliano Tosin**

RESUMO

Poesia sonora é um gênero específico da poesia experimental que explora uma ampla possibilidade de usos do aparelho fonético humano, conduzindo a instâncias anteriores às entonações da fala. Este artigo inicia-se com uma apresentação conceitual da poesia sonora e, em seguida, constrói a sua retrospectiva histórica desde o dadaísmo, passando pelo lettrismo e ultra-lettrismo, o que demonstra as raízes predominantemente europeias de uma forma de arte que, em seguida, se internacionalizou. Poucas décadas depois, o surgimento dos gravadores de áudio em fita magnética interferiu diretamente na poesia sonora, que passou a conciliar a expressão vocal com o uso de recursos tecnológicos. Essa possibilidade intensificou-se a partir da difusão dos recursos digitais, tanto dos equipamentos de *hardware* (computadores, interfaces e placas) quanto dos programas, que se tornaram cada vez mais acessíveis. Apesar de um começo tardio, a poesia sonora brasileira concentra uma produção considerável, que também é abordada neste artigo.

PALAVRAS-CHAVE: Arte experimental; Poesia experimental; Poesia sonora; Poesia fonética; Arte vocal

ABSTRACT

Sound poetry is a specific genre of experimental poetry that explores the human vocal tract in an extended mode, leading to domains that precede speech intonation. This paper begins with a conceptual presentation about sound poetry and proceeds with a historical retrospective from Dadaism, Lettrism and Ultra-Lettrism, which shows the predominant European roots of this kind of art that later was internationalized. The domestic use of magnetic tapes at the end of the 1940s interfered directly with this production, which started to reconcile vocal expression with the use of technological resources. This possibility was intensified by the diffusion of digital resources comprising both hardware (computers, interfaces and boards) and software equipment, which became increasingly accessible. Despite its late start, Brazilian sound poetry has a considerable production, a topic that is also considered in this paper.

KEYWORDS: Experimental art; Experimental poetry; Sound poetry; Phonetic poetry; Vocal arts

* Centro Universitário UNIFAAT; Curso de Comunicação Social – Atibaia – SP – Brasil – giulianotosin@gmail.com

Introdução

Este artigo é a versão atualizada do trabalho intitulado “Poesia sonora no Brasil e no mundo”, publicado originalmente em uma extinta revista digital, e que se propõe a mapear a produção histórica nacional e internacional do subgênero da poesia experimental denominado “poesia sonora”. O universo que cerca esse conceito é demasiado amplo e seria impossível referenciar todas as obras que o compõem, direta e indiretamente. Sendo assim, propomos apresentar aqui um percurso que mostra os principais expoentes desse tipo de produção.

Publicado em 2004, é incerto o ano em que o artigo original tornou-se indisponível. As últimas menções a ele foram publicadas na Wikipedia, referentes aos verbetes “poesia fonética” e “poesia visual”, e datam de 2010. Desde então, amigos, poetas e pesquisadores têm me questionado acerca dele e de como obtê-lo. Dessa constatação veio a ideia de publicá-lo novamente, iniciativa que foi bem recebida pela FronteiraZ. A presente versão apresenta acréscimos e atualizações que pareceram necessários, sobretudo referentes à produção dos últimos 15 anos. Entretanto, essa produção mais recente de poesia sonora é bem mais pulverizada, diluída e hibridizada, e não constitui uma sequência direta ao percurso que descreveremos até os primeiros anos deste século.

1 Poesia sonora, parte integrante da poesia experimental

Como todas as outras artes, a poesia possui vários gêneros, escolas, tradições e estilos, e a noção mais comum que se tem dela é aplicável a quase todas essas variações. A poesia é vizinha da literatura, pois também expressa os sentimentos humanos por meio da escrita, sendo que, ao invés de frases, constrói unidades mais livres e soltas na página: os versos. É também parente da música, uma vez que o poeta explora a sonoridade dos fonemas de uma língua construindo, por meio deles, melodias. Nas diferentes épocas, desenvolveram-se variados formatos para a realização de poesia: os grandes poemas épicos, descendentes das longas histórias da cultura oral, os versos alexandrinos, decassílabos, sonetos, o verso livre, entre outros.

Mas existe um gênero radicalmente distinto do padrão usual da poesia, que abrange uma produção vasta e antiga, no qual os signos verbais, algumas vezes, sequer se fazem presentes. Às vezes, esse gênero se assemelha muito às artes plásticas, por

priorizar aspectos formais visuais; às vezes, se parece com a música de vanguarda, por explorar sons vocais anteriores à fala e, atualmente, chega a ser confundido (e fundido) à arte digital, utilizando os mais variados recursos do computador em suas realizações. É conhecido como “poesia experimental”, expressão generalizante que envolve alguns nomes que podem soar mais familiares aos ouvidos do público em geral, como poesia concreta e poesia visual.

Os estudiosos da poesia experimental situam as origens do gênero na Grécia Antiga, com as experiências caligramáticas¹ de Símiias de Rodes, e passa pela Idade Média e Renascimento com as *carminas figuratas*², chegando ao século XIX, quando as experiências simbolistas, sobretudo de Mallarmé, irão preparar o caminho que será trilhado pelas primeiras vanguardas do século XX: futurismo, cubismo, dadaísmo etc. Na segunda metade do século passado, surgiram movimentos originados por questões diretamente ligadas à poesia experimental, como a poesia concreta e a poesia sonora. No mesmo período, começaram a ser realizadas as primeiras experiências com uso do computador e, em seguida, do vídeo, abrindo novas perspectivas no campo das produções.

2 Poesia sonora internacional

Acompanhando as diferentes realizações poéticas que compõem o universo da poesia sonora ao longo de seu percurso histórico e, mais ainda, na atualidade, observa-se a sua diversidade e amplitude tipológica. Como consequência disso, deparamo-nos com dificuldades para definir esse conceito de um modo que abranja toda a sua extensão. Podemos, no entanto, selecionar algumas características básicas presentes na maioria dos casos, que constituem traços comuns, a partir dos quais poderemos introduzir uma possível abordagem estética e histórica do termo.

Para Gerhard Rühm, a poesia sonora é um conceito geral que representa todos os “produtos poéticos” nos quais a sonoridade e a articulação da língua entram “de maneira consciente” na composição do texto onde são “componentes constitutivos” (apud BARRAS; ZURBRUGG, 1992, p. 1). Para ele, um poema sonoro deve, a partir das sonoridades que entram na sua composição, transmitir uma informação “apreciável” unicamente por meio da realização acústica do texto. A poesia sonora é composta, em

¹ Tipo de poema visual em que a forma do texto imita o objeto ao qual se refere.

² Textos litúrgicos nos quais elementos visuais e verbais se fundem.

todos seus casos, pela sonoridade e pelas articulações da língua, apresentadas sob formato acústico. A matéria-prima básica para sua realização é a voz humana, uma propriedade física anterior à fala e ao universo verbal; o som que sai pela boca sem ser necessariamente modulado, sem ser uma palavra pronunciada. Isso não quer dizer que não exista poesia sonora com conteúdo verbal, mas estamos referindo-nos, *a priori*, à matéria bruta dessa manifestação.

O corpo humano conta com diversos geradores de som pertencentes ao aparelho fonético. São partes que, a partir da inalação e exalação do ar, intervêm na produção sonora sob forma de “quadros combinatórios”, como define Léo Küpper (apud CHOPIN, 1979, p. 274). Estes “geradores” são basicamente a epiglote (gerador de impulsos pequenos e variados), a glote (gerador de impulsos mais largos), a língua (gerador de ruídos, de impulsos e de sons harmônicos), os dentes (geradores de impulsos) e os lábios (geradores de ruídos, de impulsos e de sons harmônicos). A poesia sonora surgiu com o propósito de explorar a variedade de sons gerados pelas combinações entre essas diferentes partes do aparelho fonético. Constitui uma busca de revalorização da cultura oral, no momento em que a literatura “aprisionou” as manifestações poéticas nas formas escritas. É a redescoberta das riquezas da espacialização da voz humana com todos seus ruídos, normalmente reprimidos pelos aparelhos emissores e receptores do corpo, em detrimento da fala e da “tirania tipográfica”, segundo Arthur Pétrônio (apud CHOPIN, 1979, p. 51). Na definição de Roberto Altmann, “[...] reencontramos nesse processo a mesma vontade de devolver aos signos transformados em abstratos, seu corpo físico original” (1978, p. 177).

A trajetória da poesia sonora pode ser dividida em, basicamente, quatro períodos. O primeiro é o do fonetismo, período das primeiras experiências, dos dadaístas aos letristas. O segundo é o período de transição, durante o pós-guerra, com atividades dos ultra-letristas. O terceiro é a partir dos anos 1950, quando é cunhada a expressão “poesia sonora”, onde destaca-se a utilização de fitas magnéticas para as produções, e começa a surgir uma consciência histórica da poesia sonora. O último período é o atual, que conta ainda com a atuação de muitos poetas dos anos pós-1950, somada à utilização das tecnologias digitais.

Do período do fonetismo, ou a “pré-história” da poesia sonora, ficaram poucas gravações, sendo os registros preservados mais na forma de poemas escritos (partituras) e anotações. As experiências dessa época deram-se no dadaísmo, mais precisamente com Hugo Ball, Raoul Hausmann e Kurt Schwitters. Esses autores criaram poemas

abstratos, ou poemas feitos com letras que não pretendem construção alguma de sentido, mas que põem a ênfase na visualidade, no som e no ritmo de suas construções.

Esses poemas eram, em boa parte, feitos para serem lidos, sobretudo em apresentações e saraus organizados pelos artistas do movimento. Nessas ocasiões, os poemas saíam da página para ganhar o espaço acústico, por meio de performances cênicas que contavam com as habilidades do aparelho fonético de seus próprios autores. Hugo Ball, já no início do movimento Dadá, em 1916, reivindica, em seu livro *Fuga fora do tempo*, uma “língua natural”, formada por sequências sonoras sem palavras, exaltando a voz emancipada da servidão da linguagem. Restitui-se assim, a virtude mímica da linguagem, em que a poesia passa a explorar o “espaço misterioso” (BARRAS; ZURBRUGG, 1992, p. 7) que se estende entre a voz e as palavras, entre o som e a fala, como no caso do poema *Karawane*, de sua autoria.

Quanto às leituras de Ball, não conhecemos delas mais do que os testemunhos das pessoas que as assistiram, num curto período de tempo em que o poeta esteve ativo, de 1916 a 1921. Segundo esses depoimentos, o tom de leitura do autor lembrava fortemente o das formas litúrgicas, permanecendo sempre próximo à uma dicção declamada (CHOPIN, 1979, p. 63). No caso de Raoul Hausmann, existem algumas gravações dos poemas fonéticos recitados pelo próprio autor, realizadas em períodos posteriores, uma vez que, a despeito de Ball, que faleceu em 1929, esse autor viveu até 1971. Anarquista perseguido e exilado, considerado pelo regime nazista mais um “artista degenerado”, Hausmann transportou para seus poemas fonéticos uma agressividade pessoal que, segundo ele mesmo, era uma resposta à agressividade nazifascista. Explorava a sonoridade individual das letras, sua pronúncia e projeção no espaço acústico.

Autor do poema fonético *Ursonate*, composto entre 1922 e 1927, obra mais importante do gênero no período anterior à II Guerra Mundial, Kurt Schwitters busca nessa extensa composição aliar o poema fonético ao que ele chamou posteriormente de “poesia de sons”, expressão que antecede diretamente “poesia sonora”. Para Schwitters, a boca sozinha, desvinculada dos processos racionais da linguagem, é o *media* perfeito para fazer poesia. À parte do Dadá, o futurista Filippo Marinetti fazia leituras inusitadas de seus poemas visuais como *Zang tumb tumb*, de 1914, que estavam recheados de onomatopeias, trabalhavam com as sugestões de ampla variedade tipográfica e, normalmente, retratavam cenas de batalhas.

A segunda onda do fonetismo pode ser caracterizada pela “destruição da linguagem” e pela “morte da semântica” propostas pelo letrismo de Isidore Isou, que não apresenta, em aspectos sonoros e formais, grandes diferenças em relação às experiências do fonetismo dadaísta. O letrismo conduziu a linguagem a uma redução máxima, limite que se constitui em ponto de partida para o ultraletrismo, movimento encabeçado por François Dûfrene que, em 1953, criou uma série de importância fundamental na transição do fonetismo para a poesia sonora: os *Crirhythmes*. Nela o autor explora o *grito* como som inarticulado, não representando necessariamente o que conhecemos de grito como um “estouro” da voz, e o *ritmo*, sem implicar necessariamente cadência, designando a produção voluntária de fonemas puros, assilábicos, não premeditados, em uma perspectiva de buscar um automatismo extremo (BARRAS; ZURBRUGG, 1992, p. 135). Outra obra relevante do autor é *Le tombeau de Pierre Larrousse*, publicada em 1958, uma performance elaborada a partir de um poema escrito, cuja semântica é impregnada pela poesia fonética.

No final da década de 1940, começou a ser comercializado o magnetofone, aparelho de gravação e reprodução de áudio através de fita magnética, síntese do amplificador eletrônico e do princípio da pré-magnetização de alta frequência. Em torno da exploração dos recursos do magnetofone, começa o período da chamada “poesia sonora”, em meados dos anos 1950. A origem do termo, como foi recentemente citado, é oriunda da expressão “poesia de sons”, de Schwitters, e foi difundido por Jacques de la Villeglé, que escrevia para a *Grâmmes*, revista que abordava temas de vanguarda, amplamente divulgada em Paris.

Em abril de 1958 começam a surgir na revista francesa *Cinquième Saison*, textos que tratam de poesia sonora e, alguns meses depois, Maguy Lovano e Henri Chopin difundiam obras de sua própria autoria e de Altagor, Bernard Heidsieck e Pierre Garnier, ao longo de 12 transmissões na rádio Paris-Inter. Naquele ano, Dûfrene usou o magnetofone para gravar seus *crirhythmes* e, no ano seguinte, foi a vez de Heidsieck gravar seus *Poèmes-partitions*. Ao mesmo tempo, o pintor e escritor estadunidense Brion Gysin desenvolveu estudos relativos ao assunto, enquanto na Bélgica, Paul de Vree começou a realização de um trabalho similar ao dos franceses. Ainda na França, iniciaram-se as trocas entre os poetas sonoros e os músicos concretos, que se reúnem na Radiodiffusion-Télévision Française (RTF), sob o comando de Pierre Schaeffer.

Bernard Heidsieck tornou-se conhecido no *Festival d’Avant-Garde de Jacques Poliéri*, realizado em 1960. No ano seguinte, recebeu reconhecimento internacional ao

ser apresentado por Abraham Moles em um evento na Polônia, no mesmo ano em que realizou um aclamado trabalho de música e poesia com o compositor Yannis Xenakis. A partir de 1955, criou os *Poèmes-partitions*, série baseada nas sonoridades das letras e palavras, onde construía variações melódicas inspiradas nas diferenças de entonação e dinâmica (no sentido musical), adotadas durante a leitura. Fazia uso também de onomatopeias e deslocamento de letras e fonemas que compunham as palavras. Seguiram-se a esses, *Biopsies* (13 poemas, de 1966 a 1969), e *Passe-partout* (29 poemas, de 1969 a 1980), realizados com a utilização ativa do magnetofone e de colagens com fita magnética. Peças como *Le carrefour de la chaussée d'Antin*, *Démocratie* e *Publicité* são caracterizadas por preocupações políticas e sociológicas, temas, aliás, que se tornaram quase constantes em suas obras. A partir de 1963, começou a dedicar-se também à *poésie-action*, espetáculos e performances nos quais a poesia se manifesta como articulação gestual, constituindo um território intermediário entre poesia, música, dança e artes visuais, unidas em um ritual em que todas se fundem³.

Henri Chopin, juntamente com Heidsieck, são nomes expressivos da poesia sonora por seu pioneirismo e pela extensa produção de poemas e textos teóricos. Chopin foi editor da revista *Cinquième Saison*, o periódico mais importante na difusão da poesia sonora, que mais tarde juntou-se à revista *Ou* para o lançamento de revistas-discos antológicas desse âmbito. Utiliza em seus poemas sonoros manipulações eletroacústicas com variações de velocidade de rotação, ecos e reverberações. Coloca microfones muito próximos e até mesmo dentro da boca, para obter sons que saem de regiões distintas do aparelho fonético. No início de sua produção, Chopin conservava a palavra como ponto de partida para sua criação poética, como é o caso de *Pêche de nuit*, *Espace et gestes* e *sol air*. Pouco a pouco, a palavra começa a perder sua importância para o autor, que passa, então, a trabalhar mais próximo aos ruídos do corpo, manipulados pelas possibilidades eletrônicas. Os poemas produzidos dessa maneira normalmente recebem nomes alusivos ao corpo, como *Le corps*, *Mes bronches*, *Le bruit du sang* e *L'énergie du sommeil*.

Brion Gysin foi ligado ao surrealismo até ser expulso do movimento por seu fundador, André Breton, em 1937, e conhecer Antonin Artaud. Pertencente ao grupo dos poetas da *beat generation*, sempre andou muito próximo a William Burroughs, com

³ Área na qual atuaram também outros como Julien Blaine, Robert Filliou, Joël Hubaut e Enzo Minarelli.

quem compartilhou boa parte de suas reflexões sobre poesia e arte, e realizou as colagens feitas a partir de textos prontos, chamadas *cut-ups*. Possuidor de bela voz, seus poemas sonoros mais marcantes utilizavam a técnica da permutação, que consiste em alterar a ordem das palavras de um curto enunciado, até alcançar todas as combinações possíveis. A pioneira nessa técnica foi Gertrude Stein, com *Money is what words are* e *A rose is a rose*. Gysin, porém, além de ter praticado permutações em maior número do que Stein, aliou às suas experiências a utilização do magnetofone, como em *Junky is no good baby*, e do computador, como em *I am that I am*.

Outros poetas importantes nesses primeiros anos da poesia sonora foram Arthur Pétronio, autor do “Manifesto Verbofônico”, publicado em 1953, que conduzia o verbal em direção à sua musicalidade; Paul de Vree, que desenvolveu poemas para o rádio, no meio caminho entre o poema oral e o poema agregado à música, e Ladislav Novak, poeta tcheco que desenvolveu várias pesquisas originais sobre as quais baseava sua produção poética. Nos anos seguintes, revelaram-se novos poetas, como Léo Küpper, Lily Greenham, Michèle Métail, Katalin Ladik e Arrigo Lora-Totino. Esse último produziu, além de seus próprios poemas, uma caixa contendo sete discos de vinil intitulada *Futura poesia sonora*. Esse box foi lançado na Itália em 1978 pela Cramps Records e contém amplo repertório de gravações, a começar pela produção futurista, passando em seguida à linguagem transmental do *zaum* (futurismo russo), depois pelo simultaneísmo francês, encerrando com os dadaístas alemães e outros precursores.

Em 1987, Enzo Minarelli criou a *polipoesia*, sob influência da poesia sonora e da poesia-ação, que consiste em um modo de apresentar o espetáculo de poesia ao vivo, explorando a musicalidade (acompanhamento ou linha rítmica), a mímica, o gesto, a dança (interpretação, ampliação e integração do poema sonoro), a imagem (televisiva ou por outros dispositivos), a luz, o espaço, os trajes e objetos em cena. O multiartista britânico Dick Higgins, integrante do grupo Fluxus e aluno de John Cage, criou diversos poemas sonoros e visuais, além de publicar textos teóricos e críticos sobre esses assuntos.

Viraram o século XXI ainda na ativa os pioneiros Heidsieck e Henri Chopin e, além deles, outros que também vinham desenvolvendo seus trabalhos há muitos anos, como os franceses Jean-Pierre Bobillot, Jean-Pierre Espil, e Anne Gillis, os alemães Carlfriedrich Claus, Hans Rudolf Zeller, Rolf Sachsse e Dieter Schnebel, os australianos Jas Duke, Chris Mann e Amanda Stewart, os austríacos Ernst Jandl e Gerhard Rühm, a

estadunidense Ellen Zweig, o belga Jean-Michel Van Schouwborg e o italiano Eugenio Miccini.

Recentemente falecido, o poeta e performer estadunidense John Giorno (1936-2019) deixou, entre vasta quantidade de gravações, um bom número de poemas sonoros. Também nos EUA, David Moss faz da recitação a exploração de sons fonéticos abstratos, com uso de sintetizadores e música improvisada, presentes em álbuns como *Vocal village project* (2002) e *At the beach* (2014). O holandês Jaap Blonk possui uma versatilidade vocal impressionante, e suas performances são sempre sonoramente impecáveis. É bastante influenciado pela vanguarda dadaísta e busca, com frequência, a parceria de músicos e vocalistas improvisadores para suas apresentações e gravações.

Desenvolvendo técnicas vocais próprias e únicas, a alemã Ute Wassermann dedica parte de sua produção à poesia sonora. Combina sua voz com a ressonância de objetos e autofalantes preparados, realizando apresentações, gravações e *workshops* de performance vocal e poesia sonora. Cabe destacar seu trabalho junto ao quarteto Speak Easy, em que divide a participação vocal com Phil Minton. Muitos dos experimentalismos vocais da cantora estadunidense Meredith Monk, seja com palavras ou simples fonemas, assemelham-se bastante às propostas da poesia sonora. Formado por seis ex-alunos de um *workshop* de Monk, o coletivo M6 desenvolve, inspirado nas práticas da compositora, um repertório com um tipo de expressão vocal que também se identifica, em muitos momentos, com a poesia sonora.

3 Poesia sonora no Brasil

O Brasil é internacionalmente reconhecido como um país próspero na produção de poesia experimental, sobretudo a partir do surgimento da poesia concreta, nos anos 1950. Tendo sido a poesia concreta predominantemente ligada às questões da visualidade gráfica, os interesses pela poesia sonora foram pouco desenvolvidos em nosso país, de modo que a prática dessa poética é relativamente recente, situando-se quase setenta 70 anos após os fonetismos pioneiros praticados pelos dadaístas. Henri Chopin (1979, p. 236) cita um recital de poesia sonora realizado no Brasil por Mário Chamie, em 1963, mas nunca encontramos dados relativos ao evento. Menezes (apud DOMINGUES, 1997, p. 272-281) observa que o disco *Araçá Azul*, de Caetano Veloso, lançado em 1972, com composições elaboradas a partir de materiais recolhidos de canções folclóricas do Nordeste brasileiro, transformados em montagens de laboratório

sonoro, alcança formas verdadeiramente experimentais que se assemelham muito a poemas sonoros.

No final dos anos 1970, duas publicações contendo poemas sonoros foram lançadas no Brasil, ambas no formato de fita cassete C60. *Balalaica*, de 1979, uma parceria entre a Nomuque Edições e o Estúdio OM, com produção de Carlos Valero, contém obras de Villari Herrmann, Augusto de Campos, Omar Khouri, Décio Pignatari, Gilberto Mendes, Velimir Khlébnikov, Pedro Kilkerry, Oswald de Andrade e outros. No ano seguinte, surgiu a quarta edição da revista *Artéria*, novamente uma parceria entre a Nomuque Edições e o Estúdio OM, mais uma vez com produção sonora e gráfica de Carlos Valero. Teve a tiragem de 100 exemplares e contém 28 peças sonoras que vão “do poema verbal ao não verbal transcodificado, passando pelo drama radiofônico”⁴, transitando pela música experimental e pela poesia sonora. A fita conta com criações de Augusto e Haroldo de Campos, Augusto dos Anjos, Paulo Leminsky, Stéphane Mallarmé, Edgard Braga, José Lino Grunewald, Sonia Fontanezi, Tadeu Jungle, entre outros, interpretadas por Walter Franco, Walter Silveira, Luiz Antônio de Figueiredo, Carlos Valero, Paulo Miranda e outros.

Um marco importante para o processo de instauração da poesia sonora no Brasil é o lançamento do livro *Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*, organizado por Philadelpho Menezes, em 1992. Essa obra agrupa um conjunto de manifestos e textos críticos de 16 autores internacionais, das vanguardas aos anos 1990, introduzido pelo organizador. Menezes (1992, p. 14) aponta alguns motivos para a quase inexistência da poesia sonora no Brasil até o início dos anos 1990: 1) o peso significativamente pequeno da escrita na cultura brasileira e, sendo assim, os poetas não tiveram a civilização da escrita, contra a qual deveriam lutar, a exemplo das vanguardas europeias; 2) a oralidade popular e “inculta” emprestou sua forma falada à literatura por meio de movimentos regionais, nos quais se escreve como se fala, preenchendo uma lacuna que poderia ser destinada à poesia sonora; 3) a presença predominante da música popular brasileira de consumo, que esvaziou parcialmente o espaço para outros experimentos deste âmbito; 4) a canalização da potência experimental ao campo da visualidade, sob influência do concretismo e 5) a ausência de uma música experimental difundida e inventiva que preparasse a escuta em direção a diferentes sonoridades.

⁴ Texto de apresentação da versão on-line. Disponível em: <http://www.nomuque.net/arteria4/>. Acesso em: 15 mai. 2021.

É importante destacar o curso intitulado *Poesia visual e sonora*, oferecido por Menezes em 1993 no Programa de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), com a participação dos poetas sonoros Harry Polkinhorn e Enzo Minarelli. Nesse ano, Menezes fundou, na mesma universidade, o Laboratório de Linguagens Sonoras, com a participação de poetas e alunos de pós-graduação, que se ocupou de lançar critérios para uma poesia sonora brasileira. Participaram do Laboratório, entre outros, Cristina Marques, Cláudia Pastore e Dora Mendes, além de colaboradores técnicos como o compositor Hélio Ziskind, e os engenheiros de som Pedro Milliet e Milton Ferreira.

Dois CDs de poesia sonora foram lançados pelo LLS. O primeiro, *Poesia sonora: do fonetismo às poéticas contemporâneas da voz*, de 1996, contém 17 poemas. Entre eles está *Tiálogo*, que oscila do lirismo da música instrumental à elegia da voz; entre vocalizações que ora sugerem entonações “[...] de um bebê, ora de um louco, ora de voz, ora de sintetizador” (MACHADO, 2001, p. 35). Também, *Encontro Amoroso*, onde as palavras “eu” e “tu” repetem-se, inicialmente afastando-se, até se encontrarem e se fundirem em um segundo momento, fruto de um *loop* ao qual estão submetidas. *Futuro* aborda o problema do tempo, e a palavra “futuro” é acusticamente espichada, até dois minutos de duração. O segundo CD do LLS é *Poesia sonora hoje: uma antologia internacional*, de 1998, reúne experiências de poetas de diferentes línguas e culturas, realizadas desde o período pós-guerra, visando firmar o conceito de poesia sonora.

Em 1994, a Rádio Cultura de São Paulo ajudou a colocar em circulação no Brasil o debate internacional sobre esse tipo de produção, difundindo quatro programas na série *Poesia sonora*. Nesse mesmo ano, Alex Hamburger lançou a fita K7 *Sonemas*, com poemas sonoros. O autor desenvolve, desde os anos 1980, trabalhos com poesia experimental e performance, com amplo repertório, do qual cabe destacar também o poema sonoro *Microphony*, de 1999, que usa ruídos de microfonia como matéria-prima em seu processo de anticomunicação.

Elson Fróes realizou, em 1997, o poema *Sus*, acompanhado por um sintetizador, explorando palavras com a fração fonética “sus”, como suspender, sustentar, suspirar e ressuscitar. No mesmo ano, Claudio Daniel fez *Zunai* e *Kundra*, este composto por uma palavra incodificável, acompanhada por sons de expansão e estreitamento de ondas. Ainda em 1997, Arnaldo Antunes publicou o livro *2 ou + corpos no mesmo espaço*, acompanhado por um CD com leituras dos poemas do livro, aproveitando recursos

como a multiplicidade de canais de gravação e efeitos para explorar, através da leitura, os jogos de linguagem presentes nos textos.

Também em 1997, Philadelpho Menezes participou do evento Arte Tecnologia, promovido pelo Itaú Cultural, em São Paulo, com um pacote de atrações vinculadas à poesia sonora: uma instalação com 24 *headphones* transmitindo 12 poemas de autores brasileiros e 12 de estrangeiros; uma palestra, na qual Menezes traçou um percurso histórico do gênero; e uma performance, em que o poeta e o grupo Poéticas da Voz mostraram seu trabalho acompanhados por projeções de vídeo e pela bailarina Vera Sala, que pesquisou dança com poemas sonoros.

No ano seguinte, Menezes deu uma série de oficinas com o apoio da Secretaria Municipal da Cultura de São Paulo, demonstrando o casamento entre poesia e recursos sonoros digitais. No mesmo ano, organizou a exposição “Poesia Intersignos: do impresso ao sonoro e digital”, com espetáculos de poesia sonora de sua própria autoria e também de Elke Riedel, Jamil Jorge e Alex Hamburger. O “I Ciclo Internacional de Poesia Sonora”, realizado em São Paulo no ano 2000, além de homenagear o recém-falecido Philadelpho Menezes, trouxe apresentações de Marcelo Dolabela, Franklin Valverde, Gaby Imparato, Wilton Azevedo e Jamil Jorge, além de atrações internacionais como Enzo Minarelli, o português Américo Rodrigues e o espanhol Xavier Canals. Posteriormente a São Paulo, o Ciclo se estendeu por Belo Horizonte, Rio de Janeiro e Maceió. Em Buenos Aires, no *III Encuentro Internacional de Poesía Visual, Sonora y Experimental*, o stand do grupo argentino *Vortice* expôs poemas sonoros de Philadelpho Menezes e Augusto de Campos. O mesmo grupo lançou também o CD *Poesía sonora # 1*, com poetas internacionais, entre eles os brasileiros Alex Hamburger, Augusto de Campos, Claudio Daniel, Elson Fróes, Jamil Jorge e Philadelpho Menezes.

Em 2001, o músico Cid Campos lançou o CD *No lago do olho*, com a leitura de poemas concretos como *Velocidade*, de Ronaldo Azeredo e *LIFE*, de Décio Pignatari, tentando reconstruir acusticamente o sentido obtido por essas obras no campo visual. Podemos observar recurso similar em obras do coletivo Olho Caligari, grupo que mesclava música improvisada, técnicas de instrumentos expandidos, *live loops* e outros recursos digitais, com poesia sonora. Nos seus poucos anos de existência, de 2005 a 2008, realizou performances e teve gravações exibidas em festivais na América Latina, nos EUA e na Europa. Outro projeto coletivo, a Orchestra Descarrego possui formação cambiante que normalmente conta com a presença de convidados, tendo agrupado,

desde 2007, dezenas de participantes, entre músicos improvisadores e poetas, com momentos voltados à prática de poesia sonora.

O poeta Ricardo Aleixo faz performances de poesia sonora em que explora o gesto vocal com uso de três microfones: um limpo (sem efeitos), outro ligado a um processador de efeitos controlado por ele mesmo, e outro a um controlador operado pelo técnico de som. Como resultado, obtém um amálgama inesperado e aleatório de sons vocais. Poeta versátil, de produção diversificada, Caco Pontes flerta, em vários momentos, com a poesia sonora, sobretudo em seu trabalho junto ao Baião de Spoken, projeto colaborativo de música e poesia.

Compositora, pesquisadora e performer da voz, Flora Holderbaum explora as interfaces da poesia sonora com a música experimental e eletroacústica, apresentando-se em festivais no Brasil e no exterior, além de ser autora de textos teóricos sobre o assunto. Flora ministrou, em 2019, a oficina *Laboratório de vocalidades na poesia sonora*, na Casa das Rosas, em São Paulo, importante espaço de incentivo à poesia experimental. Alguns trabalhos de Yuri Bruscky, como *Trava-língua*, de 2018, também demonstram momentos nítidos de poesia sonora, usando como elementos criativos ruído, linguagem, efeitos e ambientes sonoros. O mesmo percebe-se em algumas faixas dos álbuns *Pletórax* (2011) e *Preparando meu próximo erro* (2020), de Marcello Sahea.

Conclusão

Para esclarecer cronologicamente o percurso da poesia sonora, apresentamos uma divisão em quatro períodos: o fonetismo dadaísta, o período de transição promovido pelos letristas e ultra-letristas, a consolidação da “poesia sonora” propriamente dita, a partir dos anos 1950, (com o surgimento do magnetofone), e o período mais recente (a partir dos anos 1990), marcado pela presença das tecnologias digitais.

O fator que divide ao meio a história da poesia sonora é o desenvolvimento das tecnologias de gravação de áudio. Com o ingresso dessas tecnologias no ambiente da poesia experimental, o aparelho fonético humano deixou de ser absolutamente responsável pela definição da forma final do poema, uma vez que os recursos de tratamento de som podem transformar uma simples palavra, falada em entonação e tempo normais, em um poema sonoro incompreensível nos parâmetros da decodificação verbal. Fruto também do desenvolvimento tecnológico, novos acervos e ambientes de

divulgação e compartilhamento de poemas sonoros se estabeleceram na Internet. Hoje, podemos encontrar diferentes manifestações de poesia sonora em plataformas como Youtube, Bandcamp e Vimeo, em aplicativos de música como Spotify, Deezer e Apple Music, ou em redes sociais como Instagram, Facebook e Tik Tok.

Questões como “por que a poesia sonora demorou tanto tempo para ser praticada no Brasil?”, ou “qual o verdadeiro papel da poesia experimental no cenário atual em que, aparentemente, tudo já foi experimentado?”, e ainda “teria a poesia sonora, no século XXI, se diluído em outras formas, a ponto de ser despropositado tentar adequar esse conceito à produção atual?”, continuam ressoando cada vez que os debates sobre poesia sonora vêm à tona. Enquanto isso, a experimentação poética continua preservando um lugar de suma importância no universo artístico, lançando mão de uma autonomia criativa que permite radicalizar no uso das linguagens.

REFERÊNCIAS

- ALTMANN, R. **Tecken**. [S. l.: s. n.], 1978.
- BARRAS, V.; ZURBRUGG, N. (Org.). **Poésies sonores**. Genebra: Contrechamps, 1992.
- BOBILLOT, J. **Bernard Heidsieck: poésie action**. Paris: Jean-Michel Place, 1996.
- CAMPOS, A., CAMPOS, H.; PIGNATARI, D. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CHOPIN, H.; ZUMTHOR, P. **Les riches heures de l’alphabet**. Paris: Traversière, 1992.
- CHOPIN, H. **Poésie sonore internationale**. Paris: Jean-Michel Place, 1979.
- DOMINGUES, D. **A arte no século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo: Unesp, 1997.
- DONGUY, J. **Le geste à la parole**. Paris: Thierry Agullo, 1981.
- HEIDSIECK, B. **Notes convergentes**. Marselha: Al Dante, 2001.
- ISOU, I. **Introduction a une nouvelle poésie et a une nouvelle musique**. Paris: Gallimard, 1947.
- MACHADO, I. Poesia Sonora e experimentação. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 2, 2001.

MENEZES, P. (Org.) **Poesia sonora**: poéticas experimentais da voz no século XX. São Paulo: Educ, 1992.

Data de submissão: 10/06/2021

Data de aprovação: 04/09/2021