

PHILADELPHO MENEZES: UMA VOZ EXPERIMENTAL DENTRO DO POLISSISTEMA LITERÁRIO

Vinícius Silva de Lima¹

RESUMO: Este artigo busca apresentar o trabalho de pesquisa e produção de poesia sonora desenvolvidos por Philadelpho Menezes, no início dos anos 1990. Após a apresentação de alguns conceitos sobre poesia oral, vocalidade e poesia sonora, discutimos a produção poética de Menezes, incluído nos dois CDs produzidos e organizados por ele, e suas posições sobre o tema, presentes em vários artigos, principalmente no livro *Poesia Sonora: Poéticas Experimentais da Voz* (1992). Discutimos ainda o conceito de *canonicidade* desenvolvido por Even-Zohar e como a poesia sonora se configura dentro desse conceito, a partir dos diversos atritos que se submete com alguns segmentos canônicos do polissistema literário, entre eles a poesia verbal e visual.

Palavras-chave: Philadelpho Menezes. Poesia Sonora. Oralidade. Polissistema Literário.

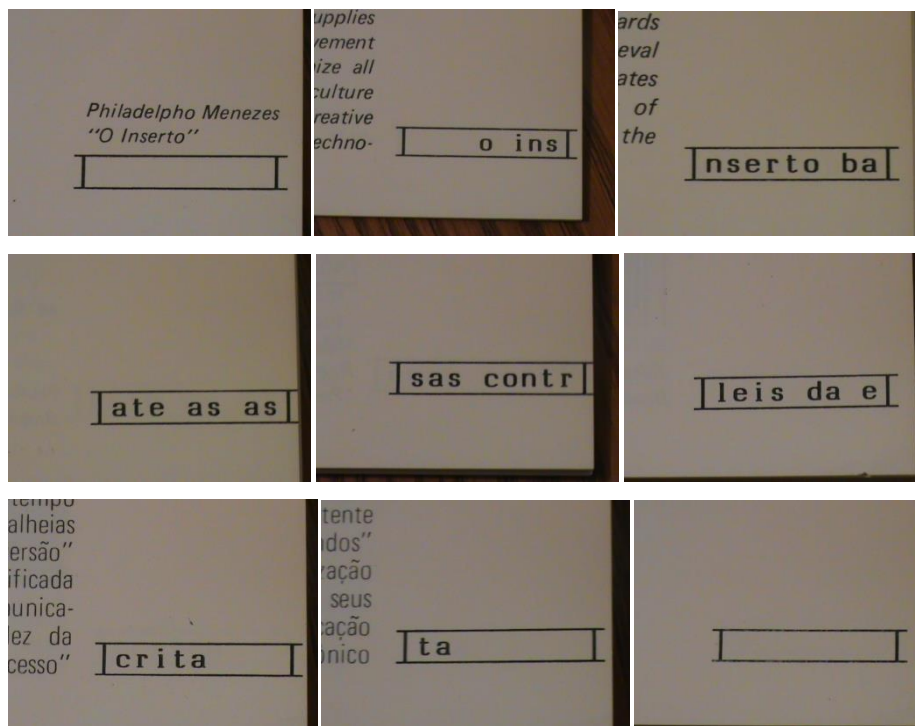
ABSTRACT: This article aims to present the research work and production of sound poetry developed by Menezes, in the early 1990. After the presentation of some concepts of oral poetry, voicing and sound poetry, discussed the poetic production Menezes, included in the two produced CDs and arranged for him, and their positions on the subject, present in several articles, mainly in *Poesia Sonora: Poéticas Experimentais da Voz* (1992). We also discuss the concept of canonicity developed by Even-Zohar and as the sound poetry is configured within that concept, from the various frictions undergoing with some segments of canonical literary polysystem, including verbal and visual poetry.

Keywords: Philadelpho Menezes. Sound Poetry. Orality. Literary Polysystem.

“O inserto bate as asas contra as leis da escrita”. É com esse verso que Philadelpho Menezes inaugura suas experiências com a poesia sonora. A frase, pertencente ao poema *O Inserto*², está inserida no catálogo da *I Mostra Internacional de Poesia Visual de São Paulo*, realizada entre os dias 30 de junho e 14 de agosto de 1988. Mais precisamente na beirada de baixo, no canto direito das últimas páginas da publicação, o texto só acontece quando o leitor folheia as páginas de trás para frente com o polegar, cinematizando o poema, como na origem do cinema, em que o movimento se dá quadro a quadro.

¹ Professor do curso de Graduação em Comunicação Social – Jornalismo, Unopar. Doutor em Letras (UEL). E-mail: viniciuslima@sercomtel.com.br.

² Em 2010, Flo Menezes, irmão de Philadelpho Menezes, e um dos mais conceituados músicos experimentais do mundo, realizou sua peça eletroacústica chamada *O Farfalhar das Folhas*, baseada no poema *O Inserto*. A obra de Flo Menezes não musica o poema, mas é baseado nele em relação intersignica.



(MENEZES, 1988, p. 37-159)

O micro-poema-ensaio de Menezes apresenta suas primeiras opiniões sobre o que seria a poesia sonora e sua batalha contra a escrita. Com toda uma semântica escritural do barulho do inseto se debatendo, Menezes, de forma pioneira no Brasil, apresenta a desconhecida poesia sonora, para a qual, um pouco mais tarde, dedicaria todo um livro editado, organizado e traduzido por ele e alguns parceiros músicos e poetas, o já clássico *Poesia Sonora: Poéticas Experimentais da Voz no Século XX* (1992). É o próprio poeta quem explica a proposta do poema:

Pedimos a licença dos articulistas deste catálogo para usar o canto direito inferior de suas páginas. Aí se verá um poema (O Inseto) que deve ser manuseado folheando-se o catálogo de trás pra frente, com a ponta dos dedos em velocidade, fazendo das páginas lâminas de um desenho animado. O movimento ordenará [seu] verso alexandrino. O farfalhar das folhas entra como uma informação que, à primeira escuta, é um simples ruído contra a leitura da frase, mas que, em seguida, é o próprio inseto em desespero contra a transparência enganadora do vidro que se materializa pela decifração intersignica. (MENEZES, 1988, p. 19)

A partir desse momento, Philadelpho Menezes se aproxima cada vez mais das poéticas que têm na voz seu grande suporte, buscando com esta modalidade de poesia a mesma postura crítica frente ao aspecto verbal da poesia ocidental, herança da escrita. Assim como na poesia

visual, Menezes vai buscar nas vanguardas do começo do século XX, subsídios para o desenvolvimento de seus conceitos sobre poesia oral e poesia sonora, e a partir daí criar seu paideuma³ sonoro que servirá de base para o debate e criação de sua poética da voz.

Mais uma vez é perceptível a presença do processo de interferência, sem esquecer que esta interferência nem sempre é óbvia, pois os canais de interferência em muitos casos se localizam nas periferias, não sendo visíveis pela cultura oficial. É o que acontece com a interferência do repertório das vanguardas na poesia vocal desenvolvida por Menezes, no final dos anos 1980. Tal processo fica claro quando observada a seleção de textos e manifestos feita por Menezes para o já citado livro *Poesia Sonora: Poéticas Experimentais da Voz* (1992).

Ao longo do livro, é possível verificar uma trajetória histórica da presença da voz na poesia, que começa com os futuristas italianos, como no ensaio *Onomalíngua*, de Fortunato Depero; passa pelo Futurismo russo e sua *Declaração da língua transmental*, de Alexei Krutchenik; avança com os dadaístas, e suas experiências com a optofonética, como no texto *História da Poesia Fonética*, de Raoul Hausmann; encontra o Letrismo de Isidore Isou, até chegar à metade do século XX com a Poesia Sonora de Henri Chopin. A partir daí, Menezes seleciona textos de contemporâneos seus, que dialogam com as origens da poesia sonora e seus desdobramentos, como o texto de Dick Higgins, *As origens da Poesia Sonora*, publicado em 1990; e *História da Poesia Sonora no século XX: cânones e classificações*, de Enzo Minarelli, criador da Polipoesia e amigo colaborador de Philadelpho Menezes em vários de seus projetos de poesia sonora.

A organização e traduções dos textos, que montam esse livro idealizado pelo poeta brasileiro, expõem mais uma vez a existência de uma configuração de poeta-produtor no que se refere ao trabalho de Philadelpho Menezes, e é nesta obra que o crítico brasileiro mais se aproxima de uma espécie de acerto de contas com os cânones da poesia experimental da qual descende. O próprio poeta mostra sua posição com relação a uma antologia sobre poesia sonora:

Dar nome a um livro que reúne textos de autores das mais variadas tendências, de todas as fases da poesia de nosso século, é uma tarefa delicada, já que seria necessário fisgar o signo mais representativo de todas essas experiências para detectar o que os une, por fora e acima das mitologias particulares. Poesia Sonora é mais um mito brilhante e mudo. Brilhante porque reflete com precisão e radicalidade aquilo que centraliza todas as tendências representadas pelos textos aqui publicados: a elaboração

³Segundo Pound, Paideuma é "a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos". (POUND, 2007, p. 161).

fonética, vocal, acústica, eletroacústica das poéticas de experimentação do nosso século. (MENEZES, 1992, p. 09)

Menezes se situa desta forma, dentro de uma tradição poética que tem a voz como instrumento de criação radical, e isso mostra como as pesquisas com a vocalidade experimental realizadas pelo poeta devem muito às experiências de diversos outros poetas, principalmente a partir do início do século XX.

O trabalho com a ideia de polissistema exige uma mudança de foco na abordagem sobre o cânone literário. A noção de cânone como o conhecido, que se refere à lista de textos literários preservados pela comunidade, para que constituam parte de uma herança histórica, está demasiadamente ligada a um ponto de vista sincrônico das relações literárias. O cânone se converte em uma lista na qual os círculos dominantes da cultura, ou seja, o estrato central do polissistema, que incluem ou excluem as obras que seguem os padrões por eles estabelecidos. Tornam-se canonizados os textos legitimados pelos círculos dominantes da cultura e não canonizados os ilegítimos perante a esse círculo central.

Penso que uma análise que se fundamente nesta concepção de cânone, não proporciona base para o entendimento das questões levantadas sobre as relações entre os diversos fenômenos do sistema literário. Com esse modelo é possível apenas detectar as variações do cânone ao longo de determinado período de tempo, ou seja, as inclusões e exclusões de textos dentro do sistema, sem uma compreensão dos processos e regras que pautam a sua formação e manipulação.

Pensando na questão do que torna um texto canônico, Even-Zohar cria o conceito de *canonicidade*, separando-o em dois níveis: *canonicidade estática* e *canonicidade dinâmica*. A canonicidade estática resulta da inclusão ou exclusão de textos pelo estrato central do polissistema, ao passo que a canonicidade dinâmica é fruto da introdução de determinado modelo literário como princípio produtivo de um polissistema por intermédio de seus repertórios. Dessa forma, “textos” canônicos são aqueles que reproduzem o modelo legitimado pelo grupo que dita as regras do sistema. O conceito de canonicidade dinâmica, por estar ligada à análise diacrônica das relações literárias, possibilita a detecção das leis que regem a dinâmica do cânone ao longo do tempo e a evolução dos modelos canonizados. Sendo assim, o “texto”, no interior do polissistema literário, mais do que desempenhar seu papel nos processos de canonização, é fruto desse processo.

Philadelpho Menezes ilustra bem como se dá esta movimentação de canonicidade dentro do polissistema literário brasileiro, explicitando a atualidade e necessidade de se apresentar a

poesia sonora ao sistema cultural do país, em face da atualidade desta poética dentro de um ambiente tecnológico e intermediário:

Não é sem razão colocar a discussão dessa poesia no nosso ambiente cultural. Se não bastasse o interesse que se deve ter por uma parcela significativa da experimentação poética contemporânea que não foi desenvolvida pelos poetas brasileiros (e que se põe, assim, com possibilidades absolutamente novas a serem utilizadas), há também o fato de que as derivações da poesia sonora, em seus cruzamentos com a visual e a performática, de alguma maneira sempre se colocam quando se fala de poesia intermediária, ou seja, do poema trabalhado em vídeo, computação e outras tecnologias. Essas interfaces que criam a poesia experimental tecnicista do presente jogam essas questões para dentro de nossa poesia, auxiliando na sua reflexão teórica e crítica, para sua reciclagem e devida avaliação. (MENEZES, 1992, p. 16)

Mas o que é um poema sonoro, e quais são os elementos que fazem de um poema uma experiência sonora? A principal marca desta poética se encontra no afastamento da verbalidade onipresente na poesia ocidental, através de uma vocalização que a retira do suporte fixo do papel, ou seja, “a voz impõe sua primazia sobre a escrita, absoluta supremacia, desconsiderando o uso do suporte tecnológico” (MINARELLI, 2010, p. 13). A ruptura com os elementos verbais na poesia sonora ocorre, pois:

Desde as suas origens mais remotas, a poesia aspira, como a um fim ideal, liberar-se dos vínculos semânticos, sair da linguagem, ir ao encontro de uma totalidade na qual seja abolido tudo aquilo que não é simples presença. A escritura oculta ou reprime essa aspiração. (ZUMTHOR apud MENEZES, 2001, p. 257)

Seguindo o raciocínio de Zumthor, o fato de a voz comunicar a si mesma e ao corpo que a gera, possibilita que prescindida da linguagem, isso porque “o uso da voz em si é um ato, um gesto da arte, uma atividade, até a sua audição requer concentração” (MINARELLI, 2010, p. 13).

Com a introdução dos meios eletrônicos audiovisuais, como a televisão, o disco e o vídeo, houve uma profunda alteração na forma de se criar arte, o que inevitavelmente atinge a produção poética, que passa a buscar outros “afetos”, devido à possibilidade de produção de outros estímulos e percepções sensoriais. O avanço das aparelhagens eletrônicas foi fundamental para a expansão das transmissões orais tradicionais da poesia oral, sendo que os primeiros fonógrafos remontam ao final do século XIX. Somente em meados do século XX, com o surgimento do magnetofone, foi possível que a poesia vocal ganhasse uma flexibilidade sonora nunca antes vista, principalmente pela possibilidade de se sintetizar sons gravados. Com esses novos instrumentos, a poesia sonora, “modifica radicalmente a natureza da oralidade. Ela

permite agir diretamente no campo acústico, por modulação, variação de velocidades, reverberação, produção de ecos, uso de sintetizadores múltiplos” (ZUMTHOR, 2005, p. 161).

Foi o que fez Henri Chopin, ao desconstruir os sons da voz e expor as suas “micropartículas vocais”. O experimento de Chopin (2002) com o poema *La Peur (medo)* é exemplar para ilustrar esta nova vocalidade. Nesta peça sonora, o poeta fragmenta o som em partículas, e o funde aos ruídos do ambiente de forma não linear, possibilitando uma nova perspectiva auditiva para o poema. Para Zumthor, esta fragmentação da voz em micropartículas é a grande marca da poética vocal de Henri Chopin, que revitaliza a poesia:

Habitualmente fundidas no ruído das palavras, essas partículas, recuperadas, entregues à atenção auditiva, restabeleciam a verdade da voz, num nível mais profundo de realidade: percussão da língua sobre o palato, sopro do ar entre os dentes; fluidez escorregadia da saliva, aspiração e respiro, toda essa riqueza comprometendo, cada vez mais, a corporeidade inteira. (ZUMTHOR, 2005, p. 161)

Desde as primeiras décadas do século XX têm-se o desejo por parte dos artistas de oralizar seus poemas. A experimentação com a voz como corporeidade ganha destaque principalmente com as Vanguardas Europeias, em especial com o Futurismo Italiano, Cubofuturismo Russo, Dadaísmo e Letrismo. No fundo, toda palavra poética aspira a dizer-se, a ser ouvida e percorrer vias corporais. Se no início, com as vanguardas, havia uma predominância da poesia fonética e performática, com Henri Chopin, surge a Poesia Sonora, termo que o próprio poeta cunhou para representar seus poemas concebidos em aparelhagem eletroacústica.

Com o esgotamento dessas experiências sonoras vinculadas aos estúdios de música concreta e eletrônica, os poetas sonoros tiveram que se reciclar e rever o papel da tecnologia em suas produções. A partir dos anos 1980, principalmente com o poeta italiano Enzo Minarelli e sua Polipoesia, há uma reaproximação do poeta com o palco. O aparato tecnológico não é abandonado, sendo utilizado em toda sua potencialidade, porém desta vez deve se submeter a um projeto que escape dos meros efeitos virtuosísticos, e recoloca em cena o corpo e a voz em suas possibilidades de expressão poética. Sobre essa relação dos poetas contemporâneos com a performance, Enzo Minarelli afirma:

O corpo do poeta reclama o direito irrenunciável a uma presença, para além de sua função fática subentendida. O poeta sonoro sente prazer ao estar em cena, em ser os centros das atenções, onde suas projeções chegam a falhar uma vez que se encontra

em poder do acaso. Ele nunca deixa de ser partícipe e consciente daquilo que está fazendo, como um Narciso que se deixa influenciar. (MINARELLI, 2010, p. 63)

O trabalho criativo de Menezes com a poesia sonora é pioneiro no Brasil, tendo apenas como antecessores, alguns poucos exercícios de Augusto de Campos, com a sonorização de poemas previamente apresentados no formato visual, além da obra de dois músicos que flertaram, até certo ponto, com as poéticas experimentais da voz: Caetano Veloso e Walter Franco. Walter Franco com sua experiência no disco *Ou Não*, de 1973 e Caetano Veloso com o seu *Araçá Azul* de 1973.

Herdeiro direto das experiências de Henri Chopin e seu flerte com a música eletroacústica francesa, Philadelpho Menezes se transformou, nos anos 1990, no arauto das poéticas da voz em nível mundial, juntamente com o italiano Enzo Minarelli. Suas pesquisas com a poesia sonora projetaram-no internacionalmente, direcionando-o para a produção de dois CDs, além da realização de inúmeras oficinas, performances, mostras de poesia, cursos e orientações de pesquisa, tanto em nível de mestrado quanto doutorado, que constituem um legado que já se tornou um patrimônio para a poesia experimental brasileira.

Voltar-se para o mundo dos sons, vocalizá-los e resignificá-los, talvez seja a mais antiga lição que diversos poetas ao longo da história deixaram como herança para a contemporaneidade. Philadelpho Menezes segue nesta “tradição” levando adiante as experiências com a voz, submetendo-a aos mais arrojados e exuberantes recursos tecnológicos, atingindo resultados inovadores e marcantes para a história da poesia experimental.

1 Pioneirismo Vocal

O primeiro produto poético estritamente dedicado à poesia sonora, realizado por Philadelpho Menezes, foi o CD *Poesia Sonora: do fonetismo às poéticas contemporâneas da voz* (1996).

POESIA SONORA
do fonetismo às poéticas
contemporâneas da voz



Apoio:



Realização:



(Capa CD)

Fruto de um trabalho iniciado, em 1993, com o *Grupo de Poéticas da Voz*, formado por alunos de pós-graduação de comunicação e semiótica da PUC-SP, Menezes apresenta ao público brasileiro a poesia sonora em áudio. As gravações dos poemas, edição e finalização do CD foram feitas no estúdio do Laboratório de Linguagens Sonoras (LLS) do programa de pós da PUC-SP.

O CD abre com uma série de poemas fonéticos pertencentes às vanguardas históricas, retrabalhados por intermédio de aparelhagem eletroacústica, ganhando mais do que um aspecto de mera homenagem. Isso porque, “a repoesitização desses poemas do dadá tem um significado de breve levantamento das origens e das fontes mais radicais da poesia sonora, nunca antes trabalhadas no Brasil” (MENEZES, 1996, s.n.). A segunda parte do CD é formada por poemas idealizados e vocalizados pelos alunos do grupo de pesquisas da PUC-SP, que participaram do curso intitulado *Poesia Visual e Sonora*, ministrado no segundo semestre de 1993 pelos poetas Philadelpho Menezes, em parceria com o italiano Enzo Minarelli e o americano Harry Polkinhorn. Os poemas gravados no CD nasceram desses debates teóricos, e da relação entre os professores e outros colaboradores. O próprio Philadelpho Menezes relata como se deu esse processo, no encarte que acompanha o CD:

A realização de cada um dos trabalhos se deu de uma forma efetivamente interativa entre o autor do projeto do poema, os outros membros do grupo e colaboradores ligados ao LLS – o compositor Hélio Ziskind, o engenheiro de som, Milton Ferreira, que viabilizou tecnicamente todos os poemas e a própria produção do CD (atuando muitas vezes como co-autor de poemas concebidos por outros). (MENEZES, 1996, s.n.)

Os poemas inseridos nesse projeto evidenciam algumas das características fundamentais da poesia sonora que a distinguem da poesia oralizada ou musicada. Nos poemas que compõem o disco, não existem textos anteriormente concebidos, os trabalhos são pensados como exploração das possibilidades da voz e do som como produtores de significados fora do texto escrito. Semelhante à poesia visual praticada por Menezes (poema-montagem e poesia intersignos), em que o poema carrega de significados as imagens que não são texto, “a poesia sonora carrega de significados os sons da voz sem que ela esteja lendo um texto” (MENEZES, 1998c, p. 113).

Nesse projeto são encontrados nove poemas de Philadelpho Menezes que mostram diversas facetas do poeta. As peças são, em sequência de faixas: *Time* (Faixa nove), *Encontro Amoroso* (Faixa dez), *Futuro* (Faixa onze), *Céu da Boca* (Faixa doze), *Paradiso/Inferno/Paraíso* (Faixa treze), *Nomes Impróprios* (Faixa quatorze), *Poema não-música* (Faixa quinze), *Poema sonoro para sarau* (Faixa dezesseis) e *Sentido* (Faixa dezessete).

Em *Time*, Menezes cria um poema sonoro a partir dos versos iniciais do canônico poema *Four Quartets*, de T.S. Eliot. A voz e realização do poema são de Pedro Milliet. Na faixa *Encontro Amoroso*, o poeta faz uso de pulsações diferentes das palavras “eu” e “tu”, produzindo uma ideia de circularidade do tempo. No poema *Futuro*, a palavra “futuro” é alongada digitalmente por dois minutos, expandindo o tempo da voz para outro instante. *Céu da Boca* é uma típica peça fonética, em que o próprio Philadelpho Menezes produz sons da língua contra o palato, em clara referência ao poeta sonoro e pesquisador Demétrio Stratos. *Paradiso/Inferno/Paraíso* é construído a partir da tradução de um terceto do *Paraíso* da *Divina Comédia*, do italiano Dante Alighieri. Em *Nomes Próprios*, Menezes faz uma brincadeira com o próprio nome “Philadelpho” conduzindo a dicção da palavra para um terreno de crescente dificuldade de pronúncia. A faixa *Poema não-música* é montada com a sobreposição de um trecho da *Sinfonia 40* de Mozart, com o canto dos pigmeus africanos. Na faixa *Sentido*, Philadelpho Menezes lança no espaço sonoro, a palavra “sentido” e correlatas em várias línguas, que se desmancham em eco. *Poema sonoro para sarau* é o poema crítico de Menezes, e surge da declamação de *Necrológio dos desiludidos do amor*, de Carlos Drummond de Andrade, feita pelo próprio Menezes com a boca cheia de amendoins. Nesse poema, uma espécie de poema sonoro feito a partir de um poema declamado, existe uma desconstrução do texto de Drummond, produzida com o ruído gerado pela leitura, o que possibilita pensar em uma postura crítica de Menezes, frente ao modelo de leitura de poesia declamatória e da poesia verbal linear e

impressa. Esta peça expõe outra faceta de Philadelpho Menezes, a de performer de palco. Estava ali, na opinião de Wilton Azevedo, uma das grandes qualidades do poeta.

Eu sempre gostei de sua atuação na qual ele lia trechos literários de clássicos omitindo, às vezes, uma vogal. Isto costumava ter um efeito hilário entre a platéia, e a hilaridade aumentava assim que ele começava a mastigar amendoim, continuando a ler e a mastigar ruidosamente, parando, por um momento, para beber um pouco de Coca-Cola, e, então, lendo mais, mastigando palavras, picando sílabas, reprimindo fonemas – tendo como objetivo distorções orais e fônicas, alterando significados. Arranhões inteligentes no classicismo literário: um sinal, mais uma vez, de pura e simples experimentação. (MINARELLI apud AZEVEDO, 2009, p. 135)

O segundo projeto em CD organizado e lançado por Philadelpho Menezes recebeu o título de *Poesia Sonora Hoje: uma antologia internacional* (1998b).



(Capa CD)

Feito em colaboração com os também poetas Harry Polkinhorn (EUA), Christian Scholz (Alemanha) e Enzo Minarelli (Itália), o projeto tenta criar um painel da poesia sonora em todo mundo. Dado interessante desse trabalho é que a seleção de peças sonoras tentou abranger o que estava sendo produzido naquele momento, apontando as relações que esses trabalhos têm com as poéticas da voz do início do século XX. Esta preocupação estava presente na proposta inicial do projeto planejado por Philadelpho Menezes:

Esse quadro, abrangendo a produção deste fim de século em seis países, dá um panorama diversificado das poéticas experimentais orais em diferentes culturas. Em todas elas pode-se sentir o diálogo intenso com o percurso específico da poesia sonora e fonética, mas todas também guardam estreito vínculo com as características locais

de cada cultura e os modos de incorporação das formas universais de experimentação aos aspectos particulares de cada local. (MENEZES, 1998b, s.n.)

Esses dois trabalhos ilustram bem a importância das instituições para o funcionamento do polissistema literário como é abordado por Itamar Even-Zohar. Além do apoio da própria universidade (PUC-SP), o projeto contou com o apoio da FAPESP (Fundo de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo). A própria FAPESP foi responsável direta na implantação do LLS, que hoje é símbolo de laboratório de experiências sonoras em nível nacional e internacional, colaborando para a execução de diversos projetos, principalmente na área acadêmica. Importante pensar como é a partir desses movimentos entre instituições e produtores que nascem projetos, que de certa forma problematizam e oxigenam o próprio polissistema cultural nacional.

No entanto, mesmo que existam algumas instituições que apoiem as poéticas não centrais do polissistema literário, em sua maioria, não se interessam pelas novidades que são trazidas, nem com a possibilidade de renovação de repertórios. Essa é a principal crítica de Enzo Minarelli, ao analisar a atuação das instituições, tanto na editoração, quanto no armazenamento do material produzido pelos poetas experimentais ao redor do mundo.

2 Instituições, colaborações e parcerias

Para Minarelli, existe certo descaso por parte das instituições que ele chama de *Instituições (In) sensíveis*. No campo da editoração, as editoras, uma das chamadas instituições, na concepção de Even-Zohar, não se interessam pela poesia sonora, cabendo aos próprios poetas se auto-editarem, a fim de verem seus trabalhos circulando pelo sistema literário. O grande problema na auto-editoração é a circulação das obras publicadas:

As obras sonoras têm muita dificuldade em serem disponibilizadas para livrarias ou lojas de discos especializadas, seja por razões de baixa tiragem devido ao escasso orçamento, seja por conta de editores oportunistas ou pelos proibitivos custos da própria distribuição, seja, enfim, pelo permanente ostracismo imposto pelos grandes editores contra este tipo de obra, considerada como um segmento de pouca demanda. (MINARELLI, 2010, p. 137)

Somados a esses fatores, é importante lembrar que o poema sonoro é um tipo de produção poética com pouca penetração dentro do polissistema, seja por sua completa dissociação com a cultura escrita, base dos polissistemas literários, seja pela dificuldade em se

catalogar esse tipo de poesia, que não pode ser considerada teatro, e muito menos leitura de poesia. Alguns trabalhos podem ser destacados como auto-editorações bem sucedidas artisticamente, ao redor do mundo, entre elas, a já legendária antologia *Poesia Sonora* (1974), editada por Maurizio Nannuci, além do importante trabalho desenvolvido por Enzo Minarelli, com o seu *3 Vitre Archivio di Polipoesia*, que ao longo dos anos 1980, editou seis discos em 45 rotações, além de diversos LPs contendo material sonoro histórico ou contemporâneo.

De acordo com Minarelli, tal projeto “tinha como objetivo inicial publicar poetas de minha geração, sem esquecer nomes históricos e, sobretudo, dar espaço a poetas novos” (MINARELLI, 2010, p. 140). Dentre os trabalhos produzidos por Minarelli, aquele que mais se destaca é a antologia *3 Vitre PAIR dischi di polipoesia*⁴, fruto de uma pesquisa que durou três anos (1983-1986), mesmo período em que o poeta escreveu seu *Manifesto da Polipoesia*, e que contou com trabalhos de poetas da poesia sonora francesa, italiana, americana, da polipoesia, além dos históricos experimentos de Henri Chopin.

A compilação *3 Vitre* é uma referência imprescindível para os pesquisadores e poetas que atuam com as poéticas da voz, por apresentar um panorama do que já foi feito com esta modalidade artística no mundo. Philadelpho Menezes (1992) classifica a poesia sonora em: acústica, eletroeletrônica e gestual performática. As três formas podem ser encontradas nesse projeto de Enzo Minarelli, abarcando toda a produção poética vocal já produzida pelos poetas experimentais ao redor do mundo.

Outro trabalho importante a ser destacado é o disco em 45 rotações *Ou*, lançado em 1960, produzido por Henri Chopin, que teve papel fundamental na divulgação dos poetas experimentais pioneiros, ajudando a consolidar a poesia sonora dentro do cenário poético. Ainda na França, Julien Blaine e Philippe Castellin contribuíram com as edições da revista *Doc(s)s*, que apesar de priorizar a poesia visual, também lança edições em CDROM com trabalhos interativos que integram visualidade e som.

No Brasil, as auto-editorações também são constantes. As primeiras revistas a se dedicarem à poesia sonora, ou pelo menos a uma forma dela, foram a *Balalaicae* a *ARTERIV*, ou, *ARTÉRIA IV*, lançadas em 1980. Editadas pela *Nomuque Edições*, as revistas saíram em formato de fita cassete (K7), sendo que a novidade se deu no fato de se realçar os aspectos sonoros dos poemas predominantemente visuais, dentro da concepção verbivocovisual dos poetas concretos, ou seja, buscando a harmonia entre o verbal, o vocal e o visual, que se

⁴ O disco *3 Vitre* está disponível em: <<http://www.ubu.com/sound/3v.html>>.

constituiria em uma das principais regras da poesia concreta. Tal projeto contou com a colaboração de poetas como Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Carlos Valero, Omar Khouri, além dos músicos Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira.

Os primeiros projetos que se dedicaram exclusivamente aos poemas sonoros foram os dois CDs produzidos por Philadelpho Menezes no LLS (Laboratório de Linguagens Sonoras) e que introduziram a poesia sonora histórica no Brasil, além de se preocupar em fomentar nos novos poetas o interesse pelas poéticas da voz, explicitando mais uma vez sua atuação como produtor cultural. É o que aponta Irene Machado, sobre o lançamento do primeiro CD, *Poesia Sonora: do fonetismo às poéticas contemporâneas da voz*, em 1996:

Quando lançou esse CD, longe de ficar restrito ao laboratório da Universidade, Philadelpho submeteu-o à apreciação dos jovens afoitos pelas novidades do mundo sonoro. Durante o mês de setembro de 98, aconteceram em São Paulo, por iniciativa do poeta Cláudio Willer, da Secretaria Municipal de Cultura, oficinas culturais dedicadas à poesia vocal, poesia sonora e temas afins. Nelas, Philadelpho procurou mostrar a seus jovens alunos como a poesia convive com uma diversidade de recursos sonoros. (MENEZES apud MACHADO, ANTONIO e MIRAULT, 2001, p. 179)

Nesse trabalho, Philadelpho Menezes se ocupa de um tipo de experimentação sonora que prime pelo ruído produzido pela voz “pura” ou por esta voz reprocessada por aparelhagem eletroacústica. Assim, “estamos longe, portanto, de uma poesia que se confunde com declamação e muito próximos de um diálogo entre diferentes línguas e ruídos igualmente diversificados” (MACHADO, 2001, p. 179). Outro dado importante é que Menezes também possuía sua própria editora, a *Experimento*, que além de vários de seus livros teóricos, lançou diversos autores da área de comunicação e artes, como Lucia Santaella e Mario Costa.

Após essa abertura realizada por Menezes, alguns outros trabalhos foram lançados, mas sempre de forma tímida e de pouca circulação. É o caso do trabalho desenvolvido por Ricardo Corona, que também divide as atividades de poeta de livro com a de editor⁵ e performer, tendo já lançado dois discos com poemas oralizados, musicados e poemas sonoros.

O primeiro trabalho saiu pela editora do próprio poeta, *Medusa* Edições, com o nome *Ladrão de Fogo*, lançado em 2001. O segundo trabalho, projeto de longa data, é um livro-disco lançado, em 2007, pela editora *Iluminuras* com o nome de *Sonorizador*, constituído todo de poemas sonoros, que o poeta chama de *eletropoesiacústica*, pois “é nele que o trabalho se

⁵ Corona é proprietário da editora curitibana *Medusa*, responsável pela publicação de diversos poetas que desenvolvem trabalhos experimentais e não encontram espaço em outras editoras. Também editou as revistas de poesia e arte *Medusa* (1998-2000) e *Oroboro* (2004-2006).

potencializa nas suas tensões – sem jamais solucioná-las – com a inter-relação de poesia e música acústica e eletroacústica” (CORONA, 2007, p. 43). Resumindo, são poemas realizados para o suporte voz com a interferência da música experimental eletroacústica.



(Capa Sonorizador – 2007)



(Capa Ladrão de Fogo – 2001)

Outro ponto bastante crítico no que se referem às instituições é com relação ao armazenamento do material sonoro, que em sua grande parte é feita de forma precária e inacessível ao público, o que para Minarelli é bastante problemático, pois “para pesquisar a poesia sonora é preciso nos orientar pelos arquivos institucionais, nos quais reinam, em muitos casos, a claudicação e a defasagem, para não falarmos da incompetência” (MINARELLI, 2010, p. 155). O poeta italiano elenca alguns dos arquivos mais importantes que possuem em seu acervo gravações de poemas sonoros, dentre os quais, destaca-se, como a melhor coleção da Europa, em se tratando de arquivos públicos, o *Arquivo Nacional de Som da British Library*, em Londres. Com relação ao setor privado, os arquivos são mais bem abastecidos, porém de difícil acesso. Na Itália, destacam-se a *Zona Arquivo*, dirigida por Maurizio Nannucci, em Firenze; o *Arquivo Baobab*, situado na Reggio Emília; e o *Arquivo 3 Vitre de Polipoesia*, dirigida pelo próprio Minarelli, que recolhe e armazena arquivos de poesia sonora da metade da década de 1970, até os dias atuais. O *3 Vitre* é um arquivo em permanente expansão. Em nível internacional, os arquivos no setor público geralmente estão ligados a universidades, como por exemplo, o *Poetry Center*, da San Francisco State University, único que possui em seus acervos, material de videograções com performances de poetas sonoros, o *Áudio Arts* de Londres, o *Post Arte Archivo*, coordenado por César Espinosa, o arquivo ligado à PUC-SP,

criado e organizado por Philadelpho Menezes, entre muitos outros que vem desempenhando seus papéis de instituições fomentadoras da cultura. Um arquivo muito importante, e que não pode ser deixado de lado, é o site *Ubu Web*⁶, criado em 1996, pelo poeta Kenneth Goldsmith, e que pode ser considerado o maior arquivo de poéticas experimentais da Internet, contendo em seu acervo, desde textos, manifestos, gravações de áudio e vídeos. De acordo com crítica Marjorie Perloff, o mérito do site está em colocar o termo “vanguarda” novamente em circulação, desafiando os críticos e teóricos de arte que se negam a dar espaços para as artes experimentais:

Todos esses termos, modernismo, vanguarda, pós-modernismo, se baseiam em distinções muito escorregadias. Muitas pessoas se opõem ao termo vanguarda, pensam que soa elitista. Mas é claro que é elitista, sempre foi. O UbuWeb é fundado nessa crença, de que precisamos de um site que não vai se dedicar apenas ao que agrada à média das pessoas. (PERLOFF apud CONDE, 2011, s.n.)

O trabalho realizado por Menezes enriquece ainda mais quando analisado o papel que o poeta desempenhou como produtor cultural dentro e fora da PUC - São Paulo. Um aspecto bastante presente na produção de Philadelpho Menezes, e que ratifica esta postura de poeta-produtor são as parcerias que fez para viabilizar seus projetos. Inúmeros foram os parceiros de Menezes, entre os quais se destaca Ana Aly, esposa e artista plástica criadora de praticamente todas as capas dos livros do poeta, além de cuidar do trabalho gráfico de grande parte de seus poemas visuais, Enzo Minarelli, poeta italiano renovador da poesia sonora com a sua Polipoesia, Wilton Azevedo, co-criador do projeto *Interpoesia*, que resultou em um CDROM com poemas interativos.

Pode ser enxergada aí, mais uma vez, a presença da visão de produtor de Menezes, que ao se aproximar de outros artistas também experimentais, permitiu que seu trabalho ganhasse em qualidade, e por outro lado contribuiu para a consolidação de sua obra e do cenário poético experimental no Brasil. Esta postura de confraria entre os poetas experimentais funciona como uma estratégia de organização, produção e circulação das obras de seus membros. A poesia experimental, por estar localizada nas periferias do polissistema literário, para que possa marcar sua posição dentro desse cenário, precisa elaborar inúmeras formas de se mostrar, promovendo a pressão necessária para a não fossilização do cânone e seu gradual desaparecimento.

A figura do produtor ganha força no coletivo e isso se deve ao fato de que “los productores individuales normalmente no tienen un particular impacto en la cultura, en el

⁶ O site pode ser acessado pelo endereço <<http://www.ubuweb.com/>>.

sentido en que sus acciones no lideran un cambio o una modificación del repertorio cultural” (EVEN-ZOHAR, 2011, p. 144). As atividades em grupo potencializam o poder de penetração (interferência) de determinado repertório novo dentro dos polissistemas, sendo que estas atividades, “tanto en sus manifestaciones más evidentes como en las más sutiles, constituye un cierto tipo de ‘industria’ cuyos productos compiten en el mercado con más fuerza que los productos sin identificación procedentes de productores casuales” (EVEN-ZOHAR, 2011, p. 144). É o que expõe o crítico israelense ao debater a importância dos produtores em se organizarem em grupos para aumentar o poder de suas ações:

No nos encontramos con "un productor" meramente, o con un grupo de "productores" individuales tan solo, sino con grupos, o comunidades sociales, de personas involucradas en la producción, organizadas de diferentes formas y, en cualquier caso, no menos interrelacionadas unas con otras que con sus consumidores potenciales. Como tales, constituyen ya parte tanto de la institución literaria como del mercado literário. (EVEN-ZOHAR, 2011, p. 38)

3 Os Festivais de poesia

Uma das principais formas de organização dos poetas experimentais, desde as vanguardas artísticas, encontra-se na realização dos festivais, que na linha de pensamento de Even-Zohar, constituem-se como espaços de mercado, ou seja, é o local onde os produtores poderão exercer a função de *marketers*, desdobrando-se em funções para além da de poeta, assumindo uma clara função de poeta-produtor.

Enzo Minarelli aponta diversos festivais ao redor do mundo que se ocupam com a circulação e divulgação de poesia sonora. Na Itália, destacam-se os festivais *Milanopoesia*, iniciado nos anos 1980, interrompido com a morte de seu promotor, Gianni Sassi. Em Gênova, há o *Festival Internacional de Poesia*. Outro destaque também é dado ao *Festival de Poesia Sonora*, realizado por Minarelli, dedicado exclusivamente à poesia sonora internacional e à polipoesia, não abrindo espaço para a poesia linear, nem musical, e que inclui debates, oficinas, além da apresentação de vídeos e performances poéticas. Na França, sob direção de Serge Pey, ocorre o *Festival Internacional de Poesia de Toulouse*. Em Barcelona, ocorre anualmente o já tradicional *Festival de Polipoesia*, produzido por Xavier Sabater.

No Brasil, destacaram-se como festivais, as mostras de *Poesia Intersigno*, capitaneadas por Philadelpho Menezes durante os anos 1990, e o *Festival de Poesia Sonora*, em 2000, todo planejado e organizado por Menezes, e dado continuidade por Wilton Azevedo, em decorrência

da morte de Menezes às vésperas do festival. Esse encontro agrupou poetas sonoros do Brasil, Uruguai, Portugal e Itália, tendo sido realizado em Porto Alegre, São Paulo e Belo Horizonte, congregando poetas como Enzo Minarelli, Américo Rodrigues, Marcelo Dolabela, Wilton Azevedo, entre outros.

A figura de Philadelpho Menezes foi fundamental para que o festival tivesse êxito, graças ao seu espírito agregador e empreendedor de sempre manter o diálogo entre os poetas experimentais ao redor do mundo. Sobre a importância de Menezes, Wilton Azevedo escreve um texto *in memoriam* de apresentação do festival que resume o papel de Menezes para a consolidação da poesia sonora e experimental em nível nacional e internacional:

Dizem que a história é sempre contada pelos vencidos, mas existem aquelas pessoas que correm atrás da verdadeira história, no exercício de destruir os muros concretos que separam as linguagens poéticas e principalmente as experimentais. Philadelpho Menezes foi um destes. Poeta, ensaísta, tradutor, professor e acima de tudo um grande amigo, que deixou e sempre deixará sua marca híbrida, não se limitando apenas aos efeitos performáticos, mas criando um novo recorte da poesia deste país. Seu lugar será marcado pela grande força de trabalho, que a dele era incansável quando se tratava de dividir a fatia exata para cada vencido que insistiu em contar apenas sua história. Phila, como nós o chamávamos, agrupou poetas, gêneros novos de poesia, formou professores para disseminar o som da imagem verbal, publicou suas ideias para que elas fossem públicas e promoveu encontros internacionais que não serviam para os efeitos da mídia, mas colocou a poesia no exercício de romper os muros da linguagem. Este evento será realizado como era de seu desejo, no sentido de manter uma continuidade para que uma nova história nunca deixe de existir. Assim constataremos em cada encontro, como o trabalho de Philadelpho Menezes estará sempre presente quando se tratar de contemplar o diálogo entre diversos códigos integrando a produção intersigno. A grande homenagem que poderíamos dar a Philadelpho Menezes é mostrar que todo o seu trabalho serviu para começarmos a contar uma nova história nas escolas, espaços culturais e museus, para que se algum dia ela for contada pelos vencidos, que vença a poesia. (AZEVEDO, 2000, s.n.)

Esta declaração que aponta a versatilidade de Philadelpho Menezes, por assumir diferentes funções no polissistema literário, é a prova de que os poetas, a um bom tempo, deixaram de ser escritores isolados em uma “torre de marfim”, para entrarem de cabeça em muitas das etapas do processo artístico. É o que alega Enzo Minarelli, referindo-se aos festivais:

Assim, por trás de cada festival, encontra-se na cabine de comando um poeta que dirige a operação, e mais, distribui convites, tem controle das contas, realiza as conferências de imprensa, além de ir atrás de patrocinadores ou iniciar contatos com assessores culturais ou prefeitos. Compreendemos que sempre tenha sido assim, mas cada vez mais a metamorfose do poeta para o gestor cultural torna-se necessária, devido à inação crônica das instituições. (MINARELLI, 2010, p. 160)

Dá a contribuição de Menezes para o cenário poético brasileiro. Ao apontar os holofotes para a literatura nacional de forma crítica e criativa, ajudou a oxigenar o polissistema literário

brasileiro com suas pesquisas sobre visualidade e poesia sonora. Experiências que vão desaguar em um projeto inovador e não menos importante no cenário da poesia contemporânea: a *Interpoesia*. Nesse projeto, Menezes demonstra um grande poder de inventividade, aliada a uma postura de produtor cultural, defendendo uma poética feita da relação entre signos verbais, sonoros e visuais.

A semântica complexa que caracteriza esta poesia pode ser realizada tanto em um poema visual, sonoro ou intermídia, mas sempre com a visão estratégica de atingir de forma crítica o “leitor”, ao apontar caminhos ainda não explorados e manter a dinâmica dos polissistemas culturais.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Wilton. **Interpoesia**: o início da escritura expandida. 2009. Trabalho de Pós-Doutorado apresentado a Universidade Paris 8 – Laboratoire de Paragraphe. Paris.

CHOPIN, Henri. La Peur. In: **La Peur and Co** (1958-1979). Alemanha: Records, 2002. 1 CD. Faixa 4 (37 min 40 s).

CONDE, Miguel. Vanguarda da pilhagem: roubo e arte no UbuWeb. In: **O Globo – Blogs. Rio de Janeiro, 26/03/2011**. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2011/03/26/vanguarda-da-pilhagem-roubo-arte-no-ubuweb-371095.asp>. Acesso em: 03 set. 2013.

CORONA, Ricardo. **Ladrão de Fogo**. Curitiba: Medusa Edições, 2001. 1 CD

_____. **Sonorizador**. São Paulo: Iluminuras, 2007. 1 CD

EVEN-ZOHAR, Itamar. **Polisistemas de Cultura** (2007-2011). Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv – Laboratorio de investigación de la cultura. 2011.

MACHADO, Irene; ANTÔNIO, Jorge Luiz e MIRAULT, Maria Angela. Philadelpho Menezes: crítica a cultura e experimentação poética. In: **Revista Galáxia**. n. 2, p.171 – 183, 2001.

MENEZES, Philadelpho; AZEVEDO, Wilton. **Interpoesia**: Poesia Hipermídia Interativa. São Paulo: Universidade Mackenzie, EPE PUC-SP, Fapesp, 2000. 01 CDROM.

_____. **A crise do passado**. 2. ed. São Paulo: Experimento, 2001.

_____. Uma abordagem tipológica da poesia visual. In: **Catálogo I**: Mostra Internacional de Poesia Visual de São Paulo. São Paulo: Nobel, 1988.

_____. **Poesia Sonora:** Poéticas Experimentais da Voz no Século XX. São Paulo: Educ, 1992.

_____. **Poesia Sonora:** do fonetismo às poéticas contemporâneas da voz. São Paulo: LLS, 1996. 01 CD.

_____. **Poesia Sonora Hoje:** uma antologia internacional. São Paulo: LLS, 1998b. 01 CD.

_____. Poesia Visual- Reciclagem e Inovação. In: **Revista Imagem.** Campinas: Ed. UNICAMP, n.6, p. 39-48, janeiro/abril 1996.

_____. **Roteiro de Leitura:** poesia Concreta e Visual. São Paulo: Ed. Ática, 1998c.

MINARELLI, Enzo. **Polipoesia:** entre as poéticas da voz no século XX. Londrina: Eduel, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo.* Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sônia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

[Recebido: 13 abr. 15 – Aceito: 03 jun. 15]