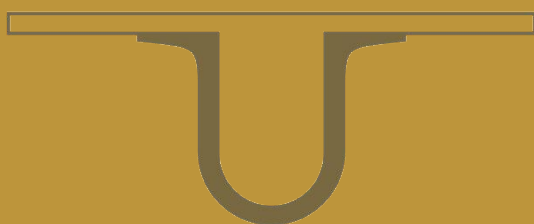




UNIVERSIDADE D  
COIMBRA



Nuno Miguel Calado Vasco dos Santos Neves

VOX EX MACHINA  
POESIA SONORA NO SÉCULO XXI

Tese de doutoramento em Materialidades da Literatura, orientada pelo Professor Doutor  
Oswaldo Manuel Silvestre e apresentada ao Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da  
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Janeiro de 2019



Faculdade de Letras  
Universidade de Coimbra

*Vox Ex Machina:*  
A Poesia Sonora no Século XXI

Nuno Miguel Calado Vasco dos Santos Neves

**Título**

*Vox Ex Machina.* Poesia Sonora no Século XXI

**Autor**

Nuno Miguel Neves

**Orientador**

Doutor Osvaldo Manuel Silvestre

**Doutoramento**

Materialidades da Literatura

**Área Científica**

Teoria da Literatura

**Data de realização das provas públicas de defesa**

29 de maio de 2019

**Júri das provas públicas de defesa**

Doutora Ana Paula dos Santos Duarte Arnaut (Presidente), Doutor Pedro Emanuel Rosa Grincho Serra, Doutora Anabela Fernandes Duarte, Doutor Manuel José de Freitas Portela, Américo Jorge Monteiro Rodrigues (Especialista)

**Qualificação final**

Aprovado com louvor e distinção, por unanimidade



## Resumo

A Poesia Sonora veio a estabelecer, ao longo da sua história, uma profunda relação com os meios tecnológicos. Mais, ela atravessa todo o século XX, em diálogo permanente com outros campos artísticos, e constitui-se, por esse motivo, como uma prática complexa e multifacetada que confirma o seu lugar, no âmbito das poéticas experimentais, como sendo de uma absoluta radicalidade. Convocam-se, por esse motivo, e para que seja possível uma análise em profundidade do fenómeno, contribuições de um conjunto alargado de campos: Teoria da Literatura, Estudos dos Media, Teoria da Performance, e Sociologia da Literatura, através dos quais nos lançamos num processo de releitura do objeto de estudo aqui em causa que permitirá colocar em evidência as relações entre o género e os diversos contextos sócio-tecnológicos em que se desenvolveu.

Assim, em primeiro lugar, procurar-se-á estabelecer o lugar da Poesia Sonora no campo dos Estudos Literários, interrogando a sua relação com um conjunto de questões do foro da Teoria da Literatura: Texto, Margem, Géneros Literários. Este processo permitirá sublinhar o seu carácter específico e contornos criando espaço para que possamos, em seguida, proceder à cartografia e inscrição das transformações da Poesia Sonora numa rede mais vasta de relações de carácter não só literário mas também cultural, social, tecnológico e político.

Procederemos, também, através de um quadro analítico quádruplo (*Media*, Política, Linguagem, Voz) a uma releitura dos principais momentos da Poesia Sonora e dos grandes períodos de transformação, construindo uma narrativa que redistribua os seus momentos chave de reconfiguração sono-plástica e conceptual na grelha formada por aqueles por forma a tornar evidentes um conjunto de novas relações.

Procurar-se-á, por fim, através do estabelecimento de uma proposta teórica que designámos como *Poética das Vocalidades*, dar conta da especificidade da Poesia Sonora na contemporaneidade, chamando a atenção para a sempre crescente heterogeneidade do discurso e registo poético da mesma, bem como para os processos de recuperação histórica que lhe subjazem.

Apresenta-se, ainda, um conjunto extenso de anexos, de caráter pedagógico, que se espera poderem vir a participar na definição, ampliação, e estabelecimento do campo de estudos próprio da Poesia Sonora, participando desta forma no preenchimento da lacuna nos estudos do campo da Poesia Sonora bem como na resolução das dificuldades de acesso a materiais para pesquisa que ela representa.

**Palavras-Chave:**

Poesia Sonora; *Lunquage*; Poética das Vocalidades; *Hacking*; Poesia Experimental

## Abstract

Sound Poetry established, throughout its history, a deep relation with technological means. Moreover, it goes through the whole of the twentieth century, in permanent dialogue with other artistic fields, and constitutes, for this reason, a complex and multifaceted practice that confirms its place, in the scope of experimental poetics, as being of an absolute radicalism. For this reason, and in order to perform an in-depth analysis of the phenomenon, we call for contributions from a wide range of fields: Theory of Literature, Media Studies, Performance Theory, and Sociology of Literature, through which we launch in a process of re-reading the object of study that will make it possible to highlight the relations between the genre and the various socio-technological contexts in which it was developed.

Thus, in the first place, we will try to establish the place of Sound Poetry in the field of Literary Studies, questioning its relation with a set of questions which belong to the forum of the Theory of Literature: Text, Margin, Literary Genres. This process will allow us to emphasize its specific character and contours and create a space that will allow us to proceed to the mapping and inscription of the transformations of Sound Poetry into a wider network of relationships of not only literary character but also cultural, social, technological and political.

Through a quadruple analytical framework (Media, Politics, Language, Voice), we will also proceed to a re-reading of the main moments of Sound Poetry and its great periods of transformation, constructing a narrative that redistributes its key moments of sonorous-plastic reconfiguration and conceptual framework in the grid formed by those in order to make evident a set of new relations.

Finally, through the establishment of a theoretical proposal that we have designated as a Poetics of Vocalities, we will try to account for the specificity of Sound Poetry in contemporary times, drawing attention to its ever-increasing heterogeneity of discourse and poetic record, as well as for the processes of historical recovery that underlie it.

The current dissertation also presents an extensive set of pedagogical attachments that are expected to participate in the definition, expansion, and establishment of the Sound Poetry field, thus participating in filling the gap in the studies of the field of Sound

Poetry as well as in the resolution of the difficulties of access to materials for research that it represents.

**Keywords:**

Sound Poetry; *Lunquage*; Poetics of the Vocalities; Hacking; Experimental Poetry



PARA O MEU AVÔ,  
JOÃO



[...]

Não houve pois cercos, balas  
que demovessem este forçado.

Viram-no à mesa com grandes livros,  
com grandes copos, grandes mãos aterradas.

[...]

Fernando Assis Pacheco



# Índice

<b>RESUMO</b> .....	<b>III</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>V</b>
<b>ÍNDICE DE TABELAS</b> .....	<b>XV</b>
<b>ÍNDICE DE IMAGENS</b> .....	<b>XVI</b>
<b>AGRADECIMENTOS</b> .....	<b>XVII</b>
<b>NOTAS PRÉVIAS</b> .....	<b>XXIII</b>
<b>UMA PERGUNTA NUMA CABEÇA, COMO UMA COROA DE ESPINHOS</b> .....	<b>1</b>
<b>Duas propostas para uma análise axiológica</b> .....	<b>8</b>
Proposta I: Poesia Sonora <sup>4</sup> .....	9
Eixo 1. <i>Media</i> .....	9
Eixo 2. Política .....	10
Eixo 3. Linguagem .....	13
Eixo 4. Voz .....	13
Relações Axiais .....	15
Proposta II: [r] .....	16
R de Rádio .....	18
R de Registo, de Reprodução .....	19
R de Recuperação .....	19
R de Remediação .....	20
R de Remistura, Recombinação .....	20
R de Repetição, de Redundância .....	21
R de Resistência, de Revolta, de Recusa .....	21
R de Ruído .....	21
<b>Brevíssima nota de tipo metodológico</b> .....	<b>22</b>
<b>CAPÍTULO UM. POESIA SONORA: DA (IN)DEFINIÇÃO À SUPERACÃO</b> .....	<b>25</b>
<b>1.1 A Arte do estilo: história da definição de uma prática</b> .....	<b>29</b>
<b>1.2 Língua(s), linguagem e Poesia Sonora</b> .....	<b>38</b>
1.2.1 <i>Lunquage</i> , or How I Learned to Stop Worrying and Love the Zang Tumb Tumb .....	43
1.2.2 Classificações .....	55
1.2.2.1 Bruson meets Bodin .....	55
1.2.2.2 Cathy Lane .....	59
1.2.2.3 Michael Lentz .....	61
<b>1.3 Poesia Sonora: Texto e Margem</b> .....	<b>62</b>
1.3.1 Políticas da Poesia Sonora .....	71
<b>1.4 Poesia Sonora, géneros literários, e outras relações insuspeitas: contributos para a definição de uma literatura abstracta</b> .....	<b>82</b>

<b>SEGUNDO CAPÍTULO. FONOTOPIA: POESIA SONORA E MODERNIDADE .....</b>	<b>97</b>
<b>2.1 Breves notas metodológicas.....</b>	<b>101</b>
<b>2.2 Fonotopia e reconfiguração dos regimes sonoros.....</b>	<b>104</b>
2.2.1 Esquizofonia, Eco Perpétuo, e Imaginação acústica .....	112
2.2.2 Expressões literárias .....	118
<b>2.3 A rádio: a remediação tópica.....</b>	<b>125</b>
2.3.1 Rádios nacionais.....	129
2.3.2 Rádio: Manifestos e Manifestações.....	132
2.3.3 Um caso particular: Os Estridentistas.....	135
2.3.4 <i>Ursonate</i> ou a Poesia Fonética em Sons Primordiais .....	139
<b>2.4 Fita Magnética .....</b>	<b>149</b>
2.4.1 AC/DC: entre a Poesia Sonora e a poesia sonora .....	157
2.4.2 A Polémica: Letrismo vs. Raoul Hausmann.....	162
<b>TERCEIRO CAPÍTULO. TECNOFONIA: A POESIA SONORA E O PÓS- MODERNISMO .....</b>	<b>175</b>
<b>3.1 Das vanguardas às pós-vanguardas: processos de institucionalização do meio.....</b>	<b>179</b>
3.1.1 Canadá & Suécia .....	181
<b>3.2 A cena literária: Poesia Sonora, Festivais, e revistas .....</b>	<b>186</b>
3.2.1 Os Festivais .....	188
3.2.1.1 International Festival of Text-Sound Composition/International Festival of Sound Poetry .....	192
3.2.1.2 First West Coast International Festival of Sound Poetry .....	197
3.2.1.3 Sound & Syntax International Festival of Sound Poetry.....	199
3.2.1.4 Outros eventos .....	200
3.2.1.5 A volta ao mundo da Poesia Sonora em 30 dias. ....	201
3.2.2 Festivais depois de 1980.....	204
3.2.3 As revistas .....	207
3.2.3.1 <i>Cinquième saison - Revue OU</i> .....	207
3.2.3.2 <i>Stereo headphones: an occasional magazine of the new poetries</i> .....	210
3.2.3.3 <i>Baobab</i> .....	211
3.2.3.4 <i>Kroklok</i> .....	211
<b>3.3 Considerações finais sobre a cena da Poesia Sonora.....</b>	<b>212</b>
<b>3.4 Tecnofonia: A Poesia Sonora e o Pós-Modernismo .....</b>	<b>214</b>
<b>QUARTO CAPÍTULO. VOX EX MACHINA .....</b>	<b>221</b>
<b>4.1 Ursonate 1986.....</b>	<b>225</b>
4.1.1 Dos longos anos 80 ao (já) longo século XXI .....	230
<b>4.2 Vox Ex Machina.....</b>	<b>234</b>
4.2.1 Da <i>Vox</i> .....	242
4.2.2 .. à <i>Machina</i> .....	246
<b>4.3 Pensar dentro da caixa. Para uma teoria do <i>hacking</i> como processo poético .....</b>	<b>248</b>
4.3.1 O Anti-funcionário .....	249

4.3.2 O Hacker como diferença .....	251
4.3.3 Humano, demasiado humano .....	256
<b>4.4 Da voz poética à poética das vocalidades .....</b>	<b>262</b>
4.4.1 O ar(quivo) de efeitos.....	268
<b>CONCLUSÃO. EPÍLOGO EM MODO CONCLUSIVO E (QUASE) EMOTIVO.....</b>	<b>273</b>
<b>1. e4 e5 2. f4 .....</b>	<b>277</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>285</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>311</b>

#### **ANEXO I. Poesia Sonora: bibliografia selecionada**

##### **Breve Contextualização**

- a) História, Periodização, e Compilações
- b) Estudos Autorais e Entrevistas
- c) Poesia Sonoras nacionais
- d) Festivais e eventos de Poesia Sonora
- e) Revistas
- f) Outros

#### **ANEXO II. Festivais: Localização e Constituição**

- 1.º Festival Internacional de Composição Texto-som | Estocolmo | 1968
- 2.º Festival Internacional de Composição Texto-som | Estocolmo | 1969
- 3.º Festival Internacional de Composição Texto-som | Estocolmo | 1970
- 4.º Festival Internacional de Composição Texto-som | Estocolmo | 1971
- 5.º Festival Internacional de Composição Texto-som | Estocolmo | 1972
- 6.º Festival Internacional de Composição Texto-som | Estocolmo | 1973
- 7.º Festival Internacional de Poesia Sonora | Londres | 1974
- 8.º Festival Internacional de Poesia Sonora | Londres | 1975
- 9.º Festival Internacional de Poesia Sonora | Londres | 1976
- 10.º Festival Internacional de Poesia Sonora | Estocolmo & Amsterdão | 1977
- 11.º Festival Internacional de Poesia Sonora | Toronto | 14 a 21 de outubro de 1978
- 12.º Festival Internacional de Poesia Sonora | Nova Iorque | 1980
- 14.º Festival Internacional de Poesia Sonora | Londres | 1984
- Festival Internacional de Poesia Sonora da Costa Oeste | São Francisco | 1977
- Som e Sintaxe | Glasgow | 1978
- Internationales Festival Phonetische Poesie | Viena | 1983
- Poetsound'84 | Glasgow | 1984

#### **ANEXO III. Cronologia do Letrismo**

##### **Breve Nota Metodológica**

**ANEXO IV. Enciclopédia de Poesia Sonora**  
**Notas Introdutórias**

**ANEXO V. SPA 1.0: Sound Poetry Archive**  
**À Propos**



## ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1. Grelha de análise.....	9
Tabela 2. Relações Axiais.....	15
Tabela 3. Algumas possibilidades de intersecção axial.....	18
Tabela 4. Classificação segundo Lars-Gunnar Bodin apud William Brunson .....	58
Tabela 5. Classificação segundo Cathy Lane .....	60
Tabela 6. Classificação segundo Michael Lentz.....	61

## ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 1: Eixo Meio/Conteúdo.....	70
Figura 2. Pormenor de Primiti Too Taa .....	229
Figura 3. Ruedapalabra (2008).....	238
Figura 4. Martin Riches ensina a Talking Machine a falar. ....	239

## Agradecimentos

Agradeço aos meus pais, sem os quais nada disto teria sido possível, e muito em particular à minha mãe, a Nandinha, incansável e insuperável no apoio, na amizade, e na cumplicidade. Ao meu irmão, João: "*não fizeste a catequese /o teu irmão estudou /até já fez uma tese*".

Ao Professor Doutor Osvaldo Manuel Silvestre por ter tomado este desafio em mãos, e pela orientação paciente, instigante, e certa. Ao programa de doutoramento em Materialidades da Literatura por ter acolhido este projeto e o ter tornado possível, e a todos os docentes deste, pela magnífica viagem em primeira classe. Aos colegas de curso Ana Silva, Caio di Palma, Diogo Marques, e Sandra Bettencourt, pelos debates e sugestões.

Agradeço aos vários autores que cederam material, tempo e paciência: a Hans Breder, pelo envio da sua *Ursonate 1986*, a Clive C. Fencott, pelo envio da memorabilia, a Henry Rasof, a Larry Wendt, e a Ellen Zweig pelo envio, também, de diversos materiais. Um obrigado também pela simpatia e à disponibilidade de Charlie Morrow, Steve McCaffery, Frédéric Acquaviva, Charles Amirkhanian, e de Marisa Stirpe, Marcus Bergner e Michael Buckley, do coletivo australiano de Poesia Sonora, Arf Arf. A sua disponibilidade prova, para além de qualquer dúvida, a existência de um espírito coletivo na Poesia Sonora. Agradeço a Francis Mckee, diretor do Centro para as Artes Contemporâneas de Glasgow e ainda a Frank Bull, do arquivo Mag-Tape, pelo envio de diversos materiais.

Agradeço à Professora Clara Keating, pela disponibilidade para o debate, ao Professor Rui Torres pela leitura atenta e pelas pertinentes e acutilantes sugestões, e ao Joshua Enslin pela leitura atenta, pelo encorajamento, e, claro, pela amizade.

Um obrigado especial, também, a Alexandra Elbakyan. A sua plataforma digital alterou por completo as possibilidades desta tese (decerto, de muitas outras) e devolveu algum sentido ao mundo da produção académica tornando-o num ecossistema mais próximo da partilha e da comunicação que propriamente do sequestro e lucro corporativo. Uma vida longa a esta versão 2.0 da Biblioteca de Alexandria.

Agradeço à Sandra Guerreiro Dias, pela amizade, pelo carinho, e pela bússola oportuna. Ao Bruno Ministro por embarcar em todos os projetos e mais algum. Aos dois, pelas missas de sapato na mão e procissões camonianas e ao último e ao que se segue por esse momento único que foi o Cabaret Voltagem. Ao Tiago Schwäbl, companheiro das ondas hertzianas. Ainda havemos de voltar a Derry e à Irlanda, essa cópia dos Açores em ponto maiúsculo. Hipoglotemos, então.

Agradeço à Real República Rás Tepartha, eterna como não podia deixar de ser, porto seguro, local de incontáveis noites em branco. A todos os amigos e amigas a quem não dei a devida e merecida atenção ao longo destes 5 anos, um agradecimento pela paciência e por saberem esperar.

Agradeço à Ludi, à Sombra, à Belita, e ao Rafael, os gatos mais admiráveis do mundo, que no seu cumprimento diário de sol são um exemplo e uma fonte de inesgotável tranquilidade e tenacidade.

Agradeço ao Zé (José Eduardo Gonçalves), cúmplice do micro-coletivo musculopoético *A Equi*, pela ajuda, apoio, carinho e preocupação deste lado e do lado de lá do atlântico, pelas oportunas chamadas à realidade, e pelo espírito verdadeiramente fraterno.

Rita, um agradecimento sem compromisso, "Estar aqui no Verão não é tomar uma atitude?"

La poésie sonore est **un** voyage.

Henri Chopin, In *Poesie sonore internationale*



Que caminho tão longo!  
Que viagem tão comprida!  
Que deserto tão grande  
Sem fronteira nem medida!  
Águas do pensamento  
Vinde regar o sustento  
Da minha vida

José Mário Branco, In *Travessia do deserto*





## Notas Prévias

A presente tese de doutoramento foi desenvolvida no âmbito do Programa de Doutoramento FCT “Estudos Avançados em Materialidades da Literatura”, da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, entre outubro de 2013 e janeiro de 2019, tendo sido objecto de financiamento por parte da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), através da Bolsa de Doutoramento PD/BD/52250/2013. A investigação enquadra-se ainda no projeto *Vox Media: o som na Literatura* e teve orientação do Professor Doutor Osvaldo Manuel Silvestre.

A presente tese segue a 17.<sup>a</sup> edição do manual de estilo Chicago. Sempre que possível optou-se por manter as citações na língua original excepto quando daí resulte prejuízo para a clareza da obra e da leitura ou quando não tenho sido possível de todo encontrar a versão original do texto. Foram também mantidos na língua original alguns conceitos para os quais não foi possível encontrar uma tradução que permita uma compreensão cabal do mesmo, e também, todas as palavras em línguas estrangeiras. Nestes casos, as expressões encontram-se assinaladas a itálico.

O critério para o destaque das citações foi colocado nas 40 palavras, ou seja, optou-se pelo destaque das citações (times new roman, tamanho 11, com indentação de 1,5cm) sempre que a citação apresentasse, no mínimo, 40 palavras.

Uma breve nota, também, em relação às datas indicadas nas referências bibliográficas quer no corpo do texto, quer, obviamente, na lista de referências bibliográficas. Optou-se, sempre que exista uma diferença considerável entre a data original de publicação de um dado texto, e a data da publicação usada para citação, pela apresentação de ambas. Espera-se, deste modo, uma contextualização mais exata da época de produção dos documentos o que permitirá, parece-nos, um nível de leitura dos mesmos mais completo.

Também uma nota em relação à introdução no texto de marcas biográficas, isto é, de datas de nascimento e morte. Elas são realizadas sempre que não exista, no anexo que corresponde à enciclopédia de Poesia Sonora, entrada concordante. Ou seja, sempre que se verifique que, em relação a um determinado autor, não existe, no corpo do texto, nota biográfica, ele poderá ser encontrada como verbete no Anexo 4.

É fundamental, neste ponto, distinguir os dois modos de utilização do termo *Poesia Sonora* tal como irão ser utilizados ao longo desta dissertação. A primeira forma - Poesia Sonora (em maiúsculas) - designa o conceito em sentido lato e entende esta como um conjunto heterogéneo de práticas que, dentro de determinados limites que procuraremos definir, se estende, sensivelmente, se tomarmos como marco de referência conceptual o nascimento do Cabaret Voltaire em 1916, ao longo de praticamente 100 anos. O segundo entendimento do termo - poesia sonora (em minúsculas) - é um conceito que toma a prática em sentido estrito e corresponde a uma parte específica dos trabalhos poéticos elencados anteriormente distinguindo-se de fenómenos literários como a poesia fonética ou a composição texto-som. É, portanto, uma divisão temporal que tem o seu início em meados dos anos 50 com as obras dos Letristas e de Henri Chopin.

A tese que em seguida se apresenta conta ainda com o suporte de um conjunto vasto de referências documentais incluídas nos anexos. O anexo 1 *Poesia Sonora: bibliografia selecionada & comentada*; o anexo 2 *Festivais: Localização e Constituição*, o anexo 3 *Cronologia do Letrismo*, o anexo 4 *Enciclopédia de Poesia Sonora*, e o anexo 5 *SPA 1.0: Sound Poetry Archive*. Sempre que tal pareceu ser necessário, apresentam, de forma introdutória, uma breve reflexão metodológica que ajudará no esclarecimento de algumas das opções que tiveram que ser, forçosamente, tomadas.

A presente tese segue o Acordo Ortográfico de 1990.





**U**ma pergunta, uma ideia vaga, quase que uma intuição<sup>(1)</sup>, a saber, a de que talvez se possa encontrar a especificidade da Poesia Sonora no século XXI por uma tentativa de reescrita da sua história que se distancie o suficiente dos esforços anteriores para que possa produzir-se, a partir do gesto, uma nova perspectiva. Mas, em que condições? Em que termos? Com que necessidade?

---

<sup>(1)</sup> Um pouco como Hans Ulrich Gumbrecht em relação ao conceito de *Presença*, sobre o qual escreve: "The author has done his best to transform this intuition about 'presence' into a conventional narrative (a friend and reader said into a 'generational fable') that starts in the past, culminates in the present, and ends with a view into possible futures." (Gumbrecht 2004, xvii)

Não tendo ainda a certeza absoluta da possibilidade de transformação desta intuição em *narrativa convencional*, optamos por começar pela questão final, cuja resposta nos parece atender a uma demanda *urgente* da atualização do campo da Poesia Sonora. Explicamos. Se nos pedissem para fazer uma lista (registro discursivo hoje muito em voga) dos textos fundamentais para uma leitura sobre o fenómeno da Poesia Sonora, ela seria constituída pelas seguintes obras<sup>(2)</sup>:

- a) *Vocable Gestures: A Historical Survey of Sound Poetry* (Wendt e Ruppenthal 1977)

Foi publicado originalmente na revista *Art Contemporary* e coincide com o ano de realização do Primeiro Festival Internacional de Poesia Sonora da Costa Oeste<sup>(3)</sup>, um evento organizado pelos autores do documento. É hoje um texto relativamente esquecido, o que pode explicar-se, em parte, pela dificuldade de acesso ao mesmo<sup>(4)</sup>, mas que não pode ser ignorado se quisermos compreender quer a história do género, quer as tentativas de historicização que sobre ele foram sendo feitas. Extenso, é a primeira tentativa de construção de uma história sistemática e exaustiva da Poesia Sonora, e embora não fazendo uma divisão por épocas, ao contrário do documento que abordaremos em seguida, é construído sobre uma descrição de tipo cronológico que se inicia na alvorada do século XX, com a descrição e invocação de futuristas e dadaístas, e que termina no final da década de 70, na descrição de um conjunto vasto e heterogéneo de autores.

- b) *Sound Poetry: A Survey* (McCaffery 1978b)

Assinado por Steve McCaffery, é o texto mais sucinto desta lista e está integrado em obra mais vasta<sup>(5)</sup>. Apresenta, por oposição à obra anterior, uma economia de escrita bastante diferente e procede a uma periodização, que viria a fazer escola e a disseminar-

---

<sup>(2)</sup> O Anexo I contém uma bibliografia alargada sobre Poesia Sonora onde poderão encontrar-se referências a um conjunto de outros textos que não foram contemplados nesta seleção *essencial*.

<sup>(3)</sup> No mesmo ano, também, da palestra que Stephen Ruppenthal e Larry Wendt apresentaram na Word Works Gallery, a 19 de março de 1977.

<sup>(4)</sup> Embora isso não explique completamente as poucas referências que lhe são feitas. Dick Higgins refere-se-lhe, em inícios dos anos 80, como um texto fundamental (*vide* Higgins 1980).

<sup>(5)</sup> Interessantíssima, de resto (referimo-nos ao catálogo editado por altura da realização do 11.º Festival Internacional de Poesia Sonora realizado em Toronto, em 1978).

se por um conjunto alargado de textos sobre Poesia Sonora, que resume o desenvolvimento daquela em três períodos: 1.º período, até 1875<sup>(6)</sup>; 2.º período, de 1875 a 1928; 3.º período, a partir dos anos 50<sup>(7)</sup>. A extensão considerável que podemos observar na cronologia proposta pelo autor canadiano levá-lo-á a afirmar a existência de uma “[...] convincing proof of the continuous presence of a sound poetry throughout the history of western literature.” (McCaffery 1978b, 6).

c) *Poésie sonore internationale* (Chopin 1979)

Esta é, de entre as obras selecionadas, a mais extensa e aquela que mais se destaca pelo detalhe e quantidade de informação. Chopin não se poupou a esforços para produzir uma obra que desse conta, à data da sua publicação, não só de um determinado percurso histórico produzido por uma extensa e pormenorizada descrição das diferentes tradições de que é composta a Poesia Sonora, mas também das múltiplas relações históricas que podemos utilizar na análise da disciplina (vejam-se as páginas iniciais, compostas por uma tábua cronológica do som gravado que retrocede ao período antes de Cristo). A obra representa um esforço até hoje inigualado na cartografia dos fenómenos e autores da Poesia Sonora. Por razões óbvias, não só pelo nome do autor mas também pelo carácter de que se reveste, trata-se de uma obra fundamental no estudo e no registo da Poesia Sonora. Há, contudo, um senão para a leitura contemporânea: deixa de fora quase 40 anos da prática. É pois necessário continuar o esforço de Chopin, corrigindo-o

---

<sup>(6)</sup> Que McCaffery descreve da seguinte forma: "The first area of sound poetry, is the vast, intractible area of archaic and primitive poetries, the many instances of chant structures and incantation, of nonsense syllabic mouthings and deliberate lexical distortions still alive among North American, African, Asian and Oceanic peoples." (McCaffery 1978b, 6). Pese embora a relevância das teses da etnopoética de Rothenberg (*vide* Rothenberg 1985), e das relações aí estabelecidas entre os *cantos* tradicionais e as formas poéticas das vanguardas, talvez pela formação deste vosso autor na área da Antropologia e por algum laivo da Escola Funcionalista que daí tenha sobrado, parece-nos discutível a equiparação de cantos tribais à categoria de Poesia Sonora, mesmo que num estado *arcaico*.

<sup>(7)</sup> McCaffery não esclarece inteiramente o que se passa entre 1928 e os anos 50, embora refira que "Sound poetry prior to the developments of the 1950s is still largely a word bound thing." (McCaffery 1978b, 10)

onde necessário, completando-o onde lacunar, atualizando-o, como não podia deixar de ser<sup>(8)</sup>.

Às obras que acabámos de elencar, devem juntar-se quatro outras, cronologicamente mais próximas:

d) *Poéticas da Voz no Século XX* (Menezes 1992b)

Entre a obra maior de Chopin, que encerra aquele que definimos como um primeiro conjunto de textos, e *Poesia sonora: Poéticas experimentais da voz no século XX*, organizado e editado por Philadelpho Menezes (que escreve também um brilhante capítulo introdutório), passam 13 anos. A edição reúne um conjunto impressionante de textos que vão de 1916 - caso de 'Consoantes: os ruídos da língua', de Luigi Russolo - à data de edição do livro com um texto, 'História da Poesia Sonora no século XX: Cânones e Classificações', assinado por Enzo Minarelli<sup>(9)</sup>. Está aqui patente, portanto, uma energia que é recorrente na Poesia Sonora e que se prende com a implementação de uma linha que atravessa e que cose a prática ao longo dos tempos. Iremos abordar esta questão, de forma mais pormenorizada, no quarto capítulo, embora ela vá sendo apresentada em diferentes outros momentos. O texto introdutório de Menezes, que julgamos ser, por si só, um documento essencial para quem pretenda estudar a Poesia Sonora, reintroduz, assim, o debate sobre a Poesia Sonora na academia colocando-o em

---

<sup>(8)</sup> A título de exemplo, note-se que não há qualquer referência, na obra de Chopin, aos Festivais de Poesia Sonora, o que só nos pode parecer estranho dada a data da publicação.

<sup>(9)</sup> A obra inclui ainda, por ordem cronológica (que não é a utilizada por Philadelpho Menezes): 'Declaração da língua transmental' (1920-21), de Alexei Krutchenik; 'Onomalingua' (1946-47), de Fortunato Depero; 'Manifesto da poesia letrista' (1947) e 'Por uma nova poesia oral: A respeito de uma sensibilidade sonoro-auditiva' (1947), de Isidore Isou; 'Uma arte nova: A Sonia' (1963), de Pierre Garnier; 'Fim do mundo da expressão' (1963), de Ilse Garnier; 'História da Poesia Fonética' (1972), de Raoul Hausmann; 'Mutações poéticas' (1979), de Henri Chopin; 'A arte do texto-som: um panorama' (1980), de Richard Kostelanetz; 'O conceito de música fonética' (1984), de Ernest Robson; 'A poesia pré-textual' (1984), de Giovanni Fontana; 'Poesia: ou a intervenção viva' (1985), de Fernando Aguiar; 'Poema-ação' (1987), de Xavier Canals; 'Às origens da Poesia Sonora: Da harmonia imitativa à glossolalia' (1990), de Dick Higgins; 'Oralidade, escritura, intermedialidade: Enredo intermedial e trama sinestésica para os novos tecidos poéticos' (1990), de Giovanni Fontana; e ainda 'Poesia do espaço: Novos territórios para uma nova oralidade' (1990), de Paul Zumthor. Nenhum dos textos é original embora ganhem aqui, pelas relações que entres eles se estabelecem, novas possibilidades de leitura.



diálogo com um conjunto de outros escritos assumidamente heterogêneos (até mesmo divergentes) sobre o gênero.

e) *Poésie Sonore: Éléments de typologie historique* (Bobillot 2009)

Devemos confessar que tínhamos outra expectativa em relação a *Poésie Sonore: Éléments de typologie historique*, assinado por Jean-Pierre Bobillot em 2009, da qual se esperava, pela vantagem que lhe confere a data de publicação, uma efetiva atualização dos processos, modos e tendências da Poesia Sonora que desse conta das décadas em falta nos esforços de historicização anteriores. Porém, a obra parte de uma concepção de Poesia Sonora estrita, que a faz corresponder apenas aos processos e tendências verificadas a partir dos anos 50<sup>(10)</sup>, remetendo a Poesia Fonética para a pré-história da Poesia Sonora (tal como McCaffery havia feito em relação ao período *arcaico*). Esquiva-se assim a essa missão de reescrita e de atualização, um movimento que poderá estar relacionado com a multiplicidade de processos e operações de hibridização que têm vindo, nas últimas décadas, a alterar a face da Poesia Sonora, ampliando, dessa forma, as dificuldades de identificação e reconhecimento do gênero<sup>(11)</sup>. Ainda assim, pela singularidade que lhe reconhecemos no campo dos Estudos Literários é uma obra que não deve deixar de ser lida e que não pode deixar de fazer parte deste rol restrito.

f) *Polipoesia: entre as poéticas da voz no século XX*<sup>(12)</sup> (Minarelli 2010)

A obra de Minarelli trata de esclarecer de que se constitui, afinal, a Polipoesia, por ele sistematizada no seu Manifesto de 1983. Devemos referir, em relação a este Manifesto, o papel que desempenhou na tentativa de resolução do que pode ser percebido como um momento de dúvida, na Poesia Sonora, que não pode nem deve ser confundido com o estado de interrogação permanente que a caracteriza. Esta dúvida vem de fora para dentro. Queremos com isto dizer que os anos 80 são, pelas reconfigurações no campo

---

<sup>(10)</sup> Que grafamos, na presente dissertação, em minúsculas (Ver *Notas Prévias*).

<sup>(11)</sup> Que não pode ser justificação, de qualquer forma, para que o trabalho académico se esquive à tarefa. Pelo contrário, esta dificuldade deve ser considerada como uma motivação adicional que requer cuidados e cautelas extra e um redobrado esforço interpretativo e analítico que possa responder à necessidade imperiosa de uma nova perspectiva.

<sup>(12)</sup> Trabalhamos aqui a partir da versão editada pela Universidade Estadual de Londrina, em 2010, cuja tradução, comentários e posfácio de Frederico Fernandes, complementam a obra de forma valiosa. O livro é acompanhado por um CD (ver anexo V).

das artes de que daremos também conta, um momento de crise *existencial*. Enzo Minarelli reconhece-o e trata de reposicionar a Poesia Sonora na sua relação com a tecnologia.

g) *As razões da voz: entrevistas com protagonistas da poesia sonora no século XX*  
(Minarelli 2014)

Por fim, *As razões da voz: entrevistas com protagonistas da poesia sonora no século XX*, compilação de entrevistas organizada pelo mesmo autor italiano. Todas as entrevistas realizadas pelo poeta sonoro italiano<sup>(13)</sup>, exceção feita para a conversa com Dick Higgins que data de 1986, são posteriores a 2000. Talvez por isso, dos quatro exemplos *contemporâneos* que apresentamos, a obra de Enzo Minarelli, que conta com uma pertinente introdução assinada por Frederico Fernandes, embora votada a um registo específico – a entrevista – ou talvez por isso, parece ser aquela que melhor consegue juntar nas mesmas páginas história e contemporaneidade, passado e presente, realizando, em simultâneo, a tarefa aparentemente contraditória de oferecer uma perspectiva histórica orientada para o futuro.

De uma análise em plano aéreo destas sete obras resultam algumas observações que não podemos deixar de anotar. Estamos perante dois períodos absolutamente distintos. Um primeiro, a que correspondem as obras a), b), e c), cujas datas de publicação (1977, 1978 e 1979), se situam no período final daquela que foi (iremos regressar a esta ideia) a década de ouro da Poesia Sonora. Um segundo, constituído pelas obras d), e), f) e g), compreendido entre 1992 e 2014, que corresponde ao *regresso* do interesse académico pelo género.

O primeiro grupo, embora tendo o mérito de estabelecer um quadro geral da Poesia Sonora e de prestar, dessa forma, uma contribuição inestimável para os estudos do campo, apresenta, aos olhos de hoje, uma *desvantagem* temporal. Significa isto que aquelas obras não dão conta, nem poderiam obviamente fazê-lo, dos 30 anos posteriores de desenvolvimento da prática. São, nesse sentido, e nesse sentido apenas dada a

---

<sup>(13)</sup> Dick Higgins (1986), Murray Schafer (2004), Nanni Balestrini (2005), John Giorno (2007), Richard Kostelanetz (2007), Jaap Blonk (2009), Fatima Miranda (2009), Jerome Rothenberg (2009), Charles Amirkhonian (2012), Steve McCaffery (2012), Bernard Heidsieck (2012), Maurizio Nannucci (2012), Charles Bernstein (2012), Enzo Minarelli (2013) [realizada por Frederico Fernandes].

pertinência que se lhes reconhece, obras datadas, o que não nos impedirá de aqui os convocar e resumir.

Não pudemos também deixar de reparar que não existe uma obra desde Chopin, apesar dos esforços de escrita das obras posteriores e de tudo o que elas permitem apreender sobre a Poesia Sonora, que esclareça de forma tão sistemática e tão *definitiva* (apesar da data de publicação) do que trata e como se compõe a mesma. Regista-se, portanto, uma falta de investimento académico sobre o tema, que se reflete na ausência de obras de fundo, o que poderá estar relacionado com o papel marginal que o género ocupa.

Uma outra questão que não podemos também ignorar, refere-se à forma como uma determinada *narrativa*, proposta por McCaffery, se veio perpetuando desde os anos 70, de que a grande maioria dos estudos sobre Poesia Sonora é tributária, de uma forma ou de outra. Não pretendendo, de forma alguma, diminuir a importância do trabalho realizado pelo autor (quer como académico quer como poeta sonoro) que é, a todos os níveis, incomparável, e tendendo a concordar com a maioria das suas análises, a sua abundante produção veio a ter consequências nefastas (não será, certamente, caso único nas Humanidades). Não nos parece, em boa verdade, que o problema esteja em Steve McCaffery, mas na grande maioria da análise que se lhe seguiu e que ele inspirou. Queremos com isto dizer que coube ao autor canadiano o ónus infeliz de *contaminar* uma parte significativa da escrita sobre Poesia Sonora que se dedicou, depois dele, a uma espécie de *pastiche* que se dedica a revisitação da teoria mccafferiana uma e outra vez e que se destaca, por isso mesmo, pela ausência de novidade que é introduzida no campo. Não queremos, note-se, esgrimir o argumento da *novidade pela novidade*. Não se trata, em absoluto, disso. Repetimos, tendemos a concordar com uma parte significativa da teoria de McCaffery. O que temos dificuldade em aceitar, até porque nos parece contrário àquilo que deveria caracterizar o espírito académico, é que ela se tenha tornado matéria recorrente, de repetição fácil e *magistral*, produzindo um efeito de esgotamento do próprio paradigma que, preso a meia dúzia de ideias tipificadas e reduzidas à sua simplicidade máxima, sirva para que se possa invocar o *magister dixit* da Poesia Sonora para, assim, dela falar com *autoridade*. Podem por este motivo encontrar-se um número considerável de artigos que repetem *ad nauseam* tudo o que já foi dito, recuperando classificações e cronologias que não permitem uma reinvenção do campo, ou uma reflexão diferente e atualizada, e, acima de tudo, que problematize os

enunciados anteriores permitindo, dessa forma, uma análise da contemporaneidade do género. Parece-nos pois evidente que um esforço de atualização dos estudos relativos à Poesia Sonora deve passar também por um esforço de releitura crítica.

Ainda sobre esta questão de uma narrativa de tipo histórico, e esclarecendo também o objetivo da presente dissertação, deve notar-se o seguinte, que constitui, no nosso entender, a introdução de uma ligeira *nuance* em relação a uma perspectiva histórica pura e dura. Como refere Peter Bürger "[...] a teoria da vanguarda não é a história dos movimentos europeus de vanguarda." (Bürger 1993, 16). A nota de Bürger, curta mas fundamental, servirá para que refreemos o esforço descritivo que nos levaria a cair no erro de uma descrição exaustiva dos sobreditos movimentos que acabaria por tomar a nuvem por Juno. Assim, embora esteja aqui presente uma evidente perspectiva histórica, não se pretende que este documento seja apenas uma história da Poesia Sonora mas também - e em primeiro lugar - uma teoria da Poesia Sonora. Se a perspectiva histórica assume aqui uma posição central, e se optámos por uma narrativa que a colocasse em destaque, é porque ela nos parece essencial para a construção desta teoria na medida em que permite perceber continuidades, rupturas, revisitações e as múltiplas relações que o nosso objeto de estudo estabelece com variados campos do social, nomeadamente com *as artes, a ciência, e a tecnologia*.

### Duas propostas para uma análise axiológica

É tempo agora de nos dirigirmos às restantes interrogações com que iniciámos a presente secção, e que se prendem com os termos e condições de realização dessa nova perspectiva que pretendemos realizar a partir de duas propostas axiológicas diferenciadas. O facto de aqui se propor uma análise dúlice não significa, em qualquer caso, que estas propostas se comportem como modelos analíticos absolutamente incomunicáveis. Pelo contrário, será incentivada a sua sobreposição na expectativa de que elas se estimulem e que, a partir dos encontros que se proporcionem, decorra a produção de novos sentidos. A diferenciação que aqui fazemos é, pois, pura e simplesmente metodológica e destina-se a um esclarecimento mais nítido do quadro analítico em que nos aventuramos.

#### Proposta I: Poesia Sonora<sup>4</sup>

A primeira proposta de análise axiológica é constituída por quatro grandes eixos - *Media*, Política, Linguagem e Voz - que acreditamos poderem participar no esclarecimento das relações entre a Poesia Sonora e os seus diferentes tempos históricos (ver Tabela 1). Veja-se, por exemplo, que à Poesia Fonética, compreendida como forma predominante entre o início do século XX e os anos 50, corresponde uma ausência dos *media*, entendidos aqui no sentido estrito dos artefactos tecnológicos, mas regista-se um forte componente política e ainda uma presença, mesmo que estilhaçada, da Linguagem.

	<i>Media</i>	Política	Linguagem	Voz
Poesia Fonética (Dadaísmo, Futurismo, Zaum)	-	+	+	-
Poesia Sonora	+	+	-/+	+
Composição Texto- Som	+	+	-	-
Poética das Vocalidades	-/+	-/+	-/+	-/+

Tabela 1. Grelha de análise

#### Eixo I. *Media*

Radical como poucas, estranha, inconformista e resistente. Poucas disciplinas da criação artística traduzem tão bem a relação com o que é do domínio do tecnológico como a Poesia Sonora. Por essa razão, este primeiro eixo será constituído pela trindade teórica formada por Friedrich Kittler, Donna Haraway, e Marshall McLuhan, que nos parece cobrir por inteiro as diferentes dimensões de que aqui procuramos dar conta: McLuhan, tratando da questão tecnológica e técnica, sublinhando as possibilidades da Máquina como extensão do sistema nervoso central (McLuhan 1967; McLuhan e Fiore [1967] 2001; McLuhan [1964] 1994), Haraway, perante a reconfiguração do ambiente tecnológico e consequente massificação dos aparatos tecnológicos na década de 80, chamando a atenção para a dimensão política da sobreposição Máquina-Humano (Haraway [1985] 2004), e Kittler, depois deles, problematizando a questão da filosofia dos meios (Kittler 1990, 1999). A sua contribuição para a presente dissertação far-se-á sentir de forma frequente.

O primeiro eixo estruturante deste processo de releitura e reescrita passa, portanto, por uma análise cuidada das intersecções entre o estudo dos *media* e o campo literário, cujas consequências se farão sentir, também, na Poesia Sonora. O facto de nos movimentarmos neste domínio, obriga-nos à introdução de um conjunto de textos e de documentos que permitem enquadrar o tema debaixo de uma perspectiva muito específica, a saber, aquilo que poderíamos designar genericamente como uma utilização emancipatória dos meios tecnológicos.

## Eixo 2. Política

*Pari passu*, uma fortíssima componente política, absolutamente evidente nos autores que acima convocámos, que se presta à descrição e ao enquadramento do nosso objeto de estudo sob a alçada de um segundo eixo: a Política.

A esse respeito, e fazendo a ponte entre estes dois eixos, não é demais sublinhar a importância das teses de Haraway que continuam onde Marx as tinha deixado, recolocando e questionando a nossa relação com a máquina num período particularmente problemático e particularmente propenso ao discurso laudatório que chegou, então, quer pelas promessas do aumento da produtividade (que surge hoje de novo com outros nomes: *apps*, *startups* tecnológicas, etc.) quer pela *inocente* relação que se estabelece com ela através do mundo dos jogos. Perante a lauda, e perante o mundo de possibilidades anunciado por empresas e corporações do mundo digital, foi relativamente fácil fazer esquecer que ao mundo cibernético correspondem importantes desequilíbrios e desigualdades que repetem os mesmos processos da Revolução Industrial, que os amplificam, e que os relocalizam, uma ideia que virá a ser explorada de forma magistral por Nick Dyer-Witheford em *Cyber-proletariat: global labour in the digital vortex* (2015). A relação com a tecnologia não é, portanto, neutra, nem poderia sê-lo num mundo orientado para o lucro o que torna ainda mais pertinente a questão da utilização das tecnologias pelos movimentos artísticos de vanguarda.

Assim, é fundamental recuperar *Cyborg Manifesto*<sup>(14)(15)</sup>, obra seminal de Haraway, publicada originalmente em 1985, e que servirá aqui como substrato que nos

---

<sup>(14)</sup> O título completo é, na verdade, "A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s". Mais tarde viria a ser (re)publicado com o título "A Cyborg Manifesto: Science, technology, and socialist feminism in the late twentieth century". Utilizaremos, por

acompanhará de forma subliminar durante todo o texto. A principal razão que nos leva a recuperar esta figura prende-se com as possibilidades de *interrupção* e de *interferência* que ela representa. Diz a autora:

[...] communications sciences and modern biologies are constructed by a common move – the translations of the world into a problem of coding [...] The biggest threat to such power is the interruption of communication. Any system breakdown is a function of stress. (Haraway [1985] 2004, 23)

A esta perspectiva juntaremos ainda uma outra, que marca a possibilidade de uma perspectiva política dos Estudos Literários, realizada sob a proposta pós-anarquista (*vide* Spinoza 2018) das Zonas Autónomas Temporárias (TAZ) de Hakim Bey e do seu *Terrorismo Poético*. Publicada também em 1985, tal como o texto de Haraway, *TAZ* é, entre outras coisas, uma reação contra uma reconfiguração que nos reaparecerá ao longo desta dissertação – a passagem das vanguardas às pós-vanguardas - e que pretende solucionar o problema da perda de efeito da experiência artística. Como refere Dani

---

questões meramente práticas, a designação pela qual o texto se veio a tornar conhecido: "Cyborg Manifesto".

<sup>(15)</sup> Queremos concentrar-nos, a partir do texto de Haraway, na questão da relação com os meios tecnológicos mais do que na questão do feminismo que, embora sendo um dos pontos chaves do texto, tornaria a análise que aqui pretendemos realizar demasiado limitada. Estamos naturalmente cientes de quão problemática é esta opção. Retirar a um texto uma das suas principais linhas de análise (no caso presente mais do que isso, retirar-lhe a sua motivação) é, no mínimo, pouco pacífico. Acreditamos, porém, que as possibilidades de análise que o texto sugere, sobre a relação humano-tecnologia, são tão poderosas que o risco vale a pena. Esta *possibilidade* é, de resto, abordada na entrevista de Donna Haraway a Nina Lykke, Randi Markussen, e Finn Olesen. Afirma a autora: "There were also readers who would take the Cyborg Manifesto for its technological analysis, but drop the feminism. Many science studies people, who still seem tone-deaf to feminism, have done this. It is generally my experience that very few people are taking what I consider all of its parts. I have had people, like *Wired Magazine* readers, interviewing and writing about the Cyborg Manifesto from what I see as a very blissed-out, techno-sublime position." (Haraway 2004, 325). Não se trata de todo, no presente caso, de cegueira epistémica ao feminismo senão de opção metodológica já que esta não é a perspetiva utilizada na presente dissertação. A este respeito, dá-se aqui conta de novas leituras sobre o fenómeno Futurista (marcado por um tom misógino e sexista reconhecido) a partir da análise das obras de Mina Loy (1882-1966) realizada de uma perspectiva dos estudos feministas (Krishna S. e Chatterjee 2015; Lusty 2008; Re 2009).

Spinosa, em *Anarchists in the academy: machines and free readers in experimental poetry*:

The feature that makes Bey's postanarchism most obviously of interest to literary studies, and one of the key features that differentiate Bey's postanarchism from the anarchism that preceded it, is its prioritization of art—often poetry specifically—as a revolutionary activist practice. (Spinosa 2018, xv)

Trata-se, pois, de entender a poesia experimental como um gesto inerentemente *revolucionário*, gerado em grande medida pela situação política do início do século XX, destinado a colocar em causa a instituição burguesa. Como refere o próprio Hakim Bey: "[...] If rulers refuse to consider poems as crimes, then someone must commit crimes that serve the function of poetry, or texts that possess the resonance of terrorism (Bey 1985, pt. 1). Embora Bey não venha nunca a esclarecer por inteiro o que cabe na sua poética radical, como Spinosa faz questão de salientar, o que parece estar aqui em causa, uma vez mais, é a da sublimação do intervalo entre Arte e Vida, um projeto caro a diversos movimentos ao longo de todo o século XX, que pode ser adivinhado a partir do elenco de exemplos usados para a demonstração do que constitui o Terrorismo Poético<sup>(16)</sup>.

Resulta desta mirada teórica uma forte componente política que se constituirá, por esse motivo, como um segundo elemento de análise a propósito do qual não resistimos a citar, uma vez mais, Haraway: "If we are imprisoned by language, then escape from the prison house requires language poets, a kind of cultural restriction enzyme to cut the code; cyborg heteroglossia is one form of radical culture politics." (Haraway [1985] 2004, 11). A Poesia Sonora, portanto, como uma manifestação radical de uma Política da Cultura (ou de uma cultura política), que só pode ser entendida pelo papel marginal que ela aceita (e procura) ocupar e que nos leva diretamente, a partir da anterior citação, ao terceiro eixo desta proposta axiológica: a Linguagem.

---

<sup>(16)</sup> "WEIRD DANCING IN ALL-NIGHT computer-banking lobbies. Unauthorized pyrotechnic displays. Land-art, earth-works as bizarre alien artifacts strewn in State Parks. Burglarize houses but instead of stealing, leave Poetic-Terrorist objects. *Kidnap someone & make them happy. Pick someone at random & convince them they're the heir to an enormous, useless & amazing fortune—say 5000 square miles of Antarctica, or an aging circus elephant, or an orphanage in Bombay [...]*" (Bey 1985, sublinhado nosso)



### Eixo 3. Linguagem

Os diferentes *momentos* da Poesia Sonora estabelecem, de forma muito ampla, diferentes relações com a Linguagem e, de um modo mais geral, com as Línguas, construindo sobre elas – a partir delas poderia dizer-se – diferentes formas de despragmatização quer da matéria sonora, quer dos próprios processos comunicativos. Esse movimento, que não podemos senão designar como um contencioso com a Linguagem, será, de resto, a força motriz de uma parte considerável da Poesia Sonora que investirá os seus esforços na criação de cargas de tensão in comportáveis destinadas à implosão do sistema linguístico que serão, por sua vez, responsáveis por uma aproximação progressiva à Voz.

Este abandono da Linguagem, mesmo quando questionado por alguns autores como McCaffery, constituirá um momento chave na resolução (ou na reconfiguração) dessa tensão primordial e fundadora do género que opõe Linguagem e Voz. Concordamos com McCaffery e sabemos que a linguagem não virá nunca a ser abandonada por completo. É, contudo, reduzida, com frequência, a mero artifício cognitivo, isto é, permite que o ouvinte não seja alienado da experiência poética mesmo que este, perdido no vácuo semântico, procure o oxigénio a todo o custo agarrando-se, para isso, a tudo o que possa produzir sentido mesmo onde ele não pode nem é suposto existir. É esse, de resto, o domínio da Voz, o nosso quarto e último eixo.

### Eixo 4. Voz

A tensão que referimos anteriormente tem como ponto de chegada a Voz. Desígnio antigo, de inspiração mitopoética<sup>(17)</sup>, como sugere Steven Connor que a propósito do pendor da Modernidade para a vocalidade (que está longe de se esgotar na Poesia Sonora), refere:

Such myths concerning the voice, and the vocal power of myth are given dimension by the modern experience of technologies of the voice. Myths of the voice are utopian

---

<sup>(17)</sup> A mitologia é rica em vozes já que o seu tempo precede o do universo tipográfico. Como refere Connor: "[...] vocal power (Orpheus), seduction (the Sirens) conjuration (Ulysses and the voices of the dead in Book XI of the Odyssey), transformation (Philomela, Echo), ecstasy and assault (Pan, Dionysus), and possession and prophecy (the Delphic oracle, the Cumaen Sibyl)." (S. Connor 1998, 213)

restorations of the power of the voice that has seemingly been diminished by such technologies. (S. Connor 1998, 213)

Contradição apenas aparente, a Poesia Sonora tratará de a resolver, colocando ao seu serviço as novas tecnologias, e continuará o seu caminho, resolvida a tensão ou reconfigurada, pelo menos, em termos diferentes dos anteriores, mais favoráveis ao cumprimento da missão poética, ao perceber que aquelas poderão, inclusivamente, trabalhar a seu favor. Ironia máxima, a mesma cera que permitiu a Ulisses tapar os ouvidos para que não fosse atraído pelo canto das sereias, servirá, no início do século XX, para o processo de registo e reprodução de outros cantos. O papel do poeta sonoro e das suas vozes não é, ademais, o do Oráculo ou figuras congéneres, nem o mito fundador daquelas é o mito da Poesia Sonora. Como lembra Roland Barthes:

É por isso que a nossa poesia moderna se afirma sempre como um assassinato da linguagem, uma espécie de análogo espacial, sensível, do silêncio. A poesia ocupa a posição inversa do mito: o mito é um sistema semiológico que pretende superar-se para se tornar um sistema factual; a poesia é um sistema semiológico que pretende retrair-se e ser um sistema essencial. (Barthes 1979, 274)

A Voz aspira à condição de agente profilático, rejeitando, nessa tomada de posição preventiva, a necessidade do *empréstimo*<sup>(18)</sup> que lhe hipotecaria as possibilidades emancipatórias. Tenta, assim, reduzir-se a uma espécie de silêncio na esperança de que isso a torne inapreensível pela tecnologia de sequestro mitológico. Como escapar à Grande Máquina senão pela produção de um *não código*? Por isso, a Poesia Sonora recusará de forma tão insistente (tentará fazê-lo, pelo menos) a Língua, obrigando-a à

---

<sup>(18)</sup> Refere Barthes: "[...] numa sociedade burguesa, não há cultura nem moral proletária, não há arte proletária: ideologicamente, tudo o que não é burguês é obrigado a contrair um *empréstimo* junto da burguesia." (Barthes 1979, 279). Vem-nos à memória, a este propósito, a seguinte passagem de *A luva in love*, de Jorge Fallorca, obra marcada por um tom desalinhado a refletir algum pessimismo pós abril de 74: "Outras, ponho-me a pensar que a classe operária o que pretende é aquele homunculóide sociedade francesa (upa, upa, pueta, mais acima, mais larvar ainda) ponho-me nessa horda de malenrabadosfodidos que entra em histeria c/ a cultura Renault ou ser magnanimamente sodomizados pela Citroen no Luna Park da Huma la liena c/ seguridad estou-me cagando, cargueiros de merda, para a ilustre classe operária, os empreiteiros de Moloch (dá de ti meu) sou muito mais operário que vocês, sou-o da febre" (Fallorca 1977, 61).

clandestinidade, e terá como pulsão inicial e permanente a viagem em direção ao registo puramente vocal.

#### Relações Axiais

São estes, resumidamente, os quatro grandes planos sobre os quais assentará a presente dissertação. Das intersecções estabelecidas entre eles, e das possibilidades analíticas que acabámos de descrever, esperamos poder encontrar as relações da Poesia Sonora com o seu tempo, quer dizer, confiamos que seja possível explorar o modo como cada tempo histórico os conceptualiza e hierarquiza, privilegiando, desse modo, relações específicas entre eles, e cuja observação e mapeamento pode trazer à superfície relações até agora encobertas. Significa isto que estas quatro dimensões só podem fazer sentido no quadro de um conjunto de relações, pelo que nos parece também fundamental introduzir a seguinte tabela que procura estabelecer as diferentes formas de contacto que entre elas podem existir.

	<i>Media</i>	Política	Linguagem	Voz
<i>Media</i>				
Política	<i>Media &amp; Política</i>			
Linguagem	<i>Media &amp; Linguagem</i>	Política & Linguagem		
Voz	<i>Media &amp; Voz</i>	Política & Voz	Linguagem & Voz	

Tabela 2. Relações Axiais

Toda a análise que se segue será, assim, orientada por estas relações binomiais ou trinomiais que podemos estabelecer entres os diferentes eixos. Damos, como exemplo, aquela que nos parece ser o binómio que melhor caracteriza as possibilidades descritivas da Poesia Sonora e aquele em que esta se centra com mais atenção e com mais insistência: Linguagem & Voz. Como veremos ao longo da dissertação, as tensões múltiplas que se estabelecerão entre estes dois eixos caracterizam a Poesia Sonora desde o seu início e irão passando por reconfigurações sucessivas, que oscilarão dando preferência a um ou ao outro termo da relação, que só podem ser cabalmente entendidas se a esta intersecção juntarmos uma terceira dimensão, os *Media*.

São estas relações axiais, em grande medida, que estão também na base da divisão por capítulos que o leitor irá encontrar. Abre-se uma exceção para o primeiro capítulo,

intitulado *Poesia Sonora: da (in)definição à superação*, onde se começa por procurar terreno seguro para que possamos, ao longo do documento, trabalhar com uma referência teórica mínima do campo em que nos movimentamos. Esta necessidade, que se nos afigura como fundamental, deve-se à natureza fluida da Poesia Sonora e ao seu hibridismo permanente que dificultam, até certo ponto, o olhar sobre um objeto em perpétuo movimento que se presta, pela autointerrogação a que regressa em permanência, ao equívoco e à dúvida. Trataremos, pois, de interrogar a sua relação com o campo literário e de proceder à sua localização nos terrenos das poéticas marginais tentando assim esclarecer o lugar da Poesia Sonora no campo dos Estudos Literários a partir da amplitude considerável que lhe é conferida pelo facto de se realizar no âmbito de um programa de doutoramento como é o das Materialidades da Literatura. Assim, procura-se também reforçar e colaborar na definição das *Materialidades*, o que não pode deixar de acontecer por uma ação de pesquisa e expansão disciplinar. Literatura, portanto, sem qualquer dúvida, embora nos seja cara a ideia da contaminação interdisciplinar ou mesmo o fim de cada uma das disciplinas tal como as conhecemos. Para que isso aconteça, contudo, há que insuflar ar suficiente em cada uma delas para que, como um balão, se estiquem até ao ponto em que a matéria, incapaz de resistir à pressão interna, ceda.

Estas relações, e o seu desenvolvimento histórico, conduzir-nos-ão, inevitavelmente, à questão que nos vem a orientar desde o início: Qual é a especificidade da Poesia Sonora no século XXI? Pergunta em parte retórica (sabemos que os tempos nunca se caracterizam pela diferença absoluta), em parte pragmática (sabemos que as diferenças se vão instalando e cristalizando até que se tornam, subitamente, absolutamente visíveis e significativas), que nos permitirá interrogar esta *viagem* e perguntar: i) Que diferenças são essas? ii) Como podem elas prefigurar uma nova fase, se ela existe, da Poesia Sonora? iii) Como podemos descrevê-las e interpretá-las na diferença que *supomos* existir?

Proposta II: [r]

Uma segunda proposta de abordagem axiológica, de que queremos dar conta ainda antes de dar por encerrada esta secção introdutória, prende-se com a letra R cuja presença nas práticas experimentais (e marginais, num sentido mais amplo) corre de forma profunda e subterrânea. Como refere Joe Milutis:

While English does not require this trill, sound poetry - a sub-subgenre of poetry and sound art - seems to demand it, especially as an efficient way to energize the sonic properties of language at the particulate level of the letter. (Milutis 2010)

Admitimos, a bem do princípio de honestidade intelectual que não pode deixar de caracterizar um documento desta natureza, que não fomos capazes de encontrar um motivo que esclareça por inteiro as razões para que isto aconteça. No entanto, perante o reconhecimento de um *padrão*, não podemos senão render-nos às evidências. Talvez esta condição se verifique dada a natureza fricativa do R, mais vocal, remetendo, por isso, para uma pragmática da vocalidade, talvez porque outros autores, noutras épocas, o terão rejeitado como explica Georges Perec, na sua *Histoire du Lipogramme*, a propósito do século XVIII: "La second tradition du lipogramme décrit une histoire de la non-lettre r "[...] la lettre fut reniée par les poètes [...]" (Perec 1973, 85). Recusa total dos poetas na utilização do *r*, posição sobre a qual o autor francês dirá ainda: "L'école italienne dans sa totalité témoigne d'un profond dégoût pour la lettre *r* et la plupart du temps pour elle seule." (Perec 1973, 86). Talvez esta aversão possa explicar o decidido interesse dos futuristas no mesmo.

Assim, do *rrrr* enrolado de Johnny Rotten, que Greil Marcus tão bem descreve em *Marcas de Baton* e que faz questão de associar às vanguardas dadaístas: "Os dentes dele a esmigalhar-se. Era o que parecia ouvir-se, quando Johnny Rotten dobrava os erres." (Marcus 1999, 37), ao *r* inesperado que Alfred Jarry adiciona à palavra *merde*, resultando em *merdre*, na sua peça *Rei Ubu*, cuja estreia terminará com uma reação violenta por parte do público, passando por *Rhotic (Phonetic Etude Nr 1)*<sup>(19)</sup>, de Jaap Blonk, um mapa para performance que propõe diversos caminhos e possibilidades (alto, baixo, sussurrado, etc.) do trabalho vocal sobre a letra *r*, ou, ainda, pela peça 'Rrrr', incluída no CD *Sparkling Materialism*, de Tomomi Adachi, os exemplos multiplicam-se<sup>(20)</sup>. Essa presença recorrente, que pode ser signo de qualquer outra coisa como refere Milutis - "R contains within it - in the secret channels between demotic Egyptian and

---

<sup>(19)</sup> A peça faz parte do álbum *Flux de Bouche*, lançado em 1993, que inclui ainda um outro estudo, 'Frictional (Phonetic Etude Nr 2)'.

<sup>(20)</sup> Tal como escreve Douglas Kahn, "Noises (an rrrrr drawn out for minutes, or crashes, or sirens, etc.) are superior to the human voice in energy." (Kahn 1999, 49). O que nos parece particularmente curioso nesta citação de Kahn, é que ele coloque o *rrrrr* - produto vocal - lado a lado com outros sons que refere serem superiores à voz humana na sua energia.

Barthes's pleasure of the text - the movement of language itself." (Milutis 2010). - resulta, pois, numa inspiração para um rol de enunciados que tentam resumir uma parte significativa do que se tentará explorar ao longo da presente dissertação<sup>(21)</sup>. Relembramos que esta segunda proposta não é, de forma alguma, uma alternativa à primeira, e que se deva optar exclusivamente por uma delas. Pelo contrário, os dois modelos de análise são complementares embora tenham, por assim dizer, miradas e profundidades diferentes. O quadro seguinte procura sistematizar algumas das relações possíveis entre elas.

	<i>Media</i>	Política	Linguagem	Voz
Rádio				
Registo, Reprodução				
Recuperação				
Remediação				
Remistura, Recombinação				
Repetição, Redundância				
Resistência, Revolta, Recusa				
Ruído				

Tabela 3. Algumas possibilidades de intersecção axial

Devemos ainda referir que os itens desta proposta operam, de forma geral, a dois níveis. Um conjunto de itens é de carácter predominantemente formal – Remistura & Recombinação, Repetição & Redundância, Ruído – e a sua utilização beneficiará, decerto, a análise de poemas sonoros. O segundo conjunto – Registo, Recuperação, Resistência - é de carácter contextual, isto é, permite apreender um conjunto de relações que a Poesia Sonora estabelece com processos mais vastos no seio dos quais se desenvolve.

#### R de Rádio

A rádio como momento chave, como metáfora e inspiração para uma nova imaginação acústica, que é, por sua vez, epítome de um trauma (de que daremos conta no segundo capítulo), que caracterizou e marcou indelevelmente o primeiro quartel do século XX mas cujas consequências se fazem sentir até hoje. A rádio como marca da ausência e da

<sup>(21)</sup> Foi precisamente esta proposta axiológica que usámos na atividade 'Ponto de Escuta', para a apresentação da exposição *VisoVox: Poesia Visual e Sonora* (decorreu entre 14 de julho e 30 de setembro de 2018, na Fundação Eugénio de Almeida, em Évora com curadoria a cargo de Américo Rodrigues, José Alberto Ferreira, e Manuel Portela).

distância, a rádio como manifestação do inesperado, do improvável, de um corte que não se julgava ser possível. A rádio como prova da maioridade e autonomia da matéria vocálica. A rádio como uma lição, a de que *tudo o que é sólido se dissolve no ar*<sup>(22)</sup>, da qual resulta uma epifania que coloca em evidência, por uma questão de *imposição* do meio, um primeiro momento de tensão entre Linguagem e Voz.

#### R de Registo, de Reprodução

Não só o registo magnético é um momento fundamental no percurso histórico da Poesia Sonora, pelas possibilidades que introduz, como a discussão em torno deste se afigura como uma das mais interessantes. Nela cruzam-se a discussão *ontológica* da irrecuperabilidade da performance e, a propósito desta, a questão do valor de mercado do ato poético. Veremos como a Poesia Sonora tem, em relação a esta questão, opiniões conflituantes que oscilam entre o hiper-registo e a recusa total e incondicional do mesmo. O debate sobre o registo assume assim um carácter político, inesperado em certa medida, que cria espaço para uma reflexão mais alargada em torno da economia política e simbólica da performance, da natureza da relação *performer*-público, e, com estas, em torno da Arte, num sentido mais lato.

#### R de Recuperação

Verifica-se, ao longo do percurso da Poesia Sonora, uma dinâmica de **Recuperação** que se materializa de diversos modos. Por um lado, pela recuperação de formas de fazer Poesia Sonora que, no decurso do devir histórico, vão sendo *ultrapassadas* (seja pelo desenvolvimento tecnológico, por questões epistémicas, ou por qualquer outro motivo). A **Recuperação** faz-se, também, pela reedição de textos sobre a Poesia Sonora. São exemplo disso mesmo, algumas das obras que elencámos na secção anterior. A **Recuperação** encontra-se, ainda, na reedição de álbuns<sup>(23)</sup> ou pela edição de

---

<sup>(22)</sup> A expressão é obviamente *roubada* a Marshall Berman que, por sua vez, a *roubou* a Karl Marx que não estaria, decerto, a pensar no efeito que a propagação aérea das ondas de rádio teria sobre a Linguagem. Ganha, julgamos, perante a dissolução das Línguas no éter, toda uma nova interpretação.

<sup>(23)</sup> Podemos oferecer exemplos abundantes desta dinâmica: *10+2: 12 American Text Sound Pieces*, de Charles Amirkhonian, foi editado pela primeira vez em 1975 e reeditado em 2003; *13 Radiophone Texte*, de Ernst Jandl foi editado pela primeira vez em 1977 e reeditado em 1999 e 2002. *Audiopoems*, de Henri Chopin, originalmente editado em 1971, foi novamente colocado no mercado em 1983, 2001, e 2010. *Oeuvre Désintégrale*, de Dufrière, foi lançado pela primeira vez

compilações que abrangem períodos prolongados de tempo e que juntam frequentemente no mesmo álbum obras bastante distanciadas no tempo.

#### R de Remediação

A Poesia Sonora pode, também, operar no campo da **Remediação** (*vide* Bolter e Grusin 2003), isto é, no campo da **Rota** medial, da transumância textual e sonora. Textos e vozes que atravessam diferentes máquinas em processos deliberados de transformação (o que não corresponde necessariamente a uma deliberação de tudo o que a partir deles acontece). Assim considerada, a Poesia Sonora opera pela reconfiguração que o próprio meio lhe imprime. A **Remediação** está, de resto, numa parte significativa da origem da Poesia Sonora dada a sua relação íntima com as experiências tipográficas desenvolvidas pelas vanguardas do início do século XX. A *Ursonate*, de Kurt Schwitters, é, a esse respeito, um exemplo paradigmático, como virão a ser, ao longo dos tempos, muitas outras obras na relação que estabelecem entre pauta e sonorização. A **Remediação** é pois o lugar da exploração *medial* por excelência, dedicada que está ao trânsito do suporte. Naturalmente, decorrem daqui consequências para a tensão primordial – Linguagem/Voz – que não podem ser ignoradas e das quais se dará conta, de forma mais completa, a partir das outras alíneas. A **Remediação** não se esgota, contudo, na materialidade textual. Ela diz também respeito aos processos, isto é, às máquinas que suportam e possibilitam as operações sobre os *textos*. Veja-se, por exemplo, como um conjunto considerável de aparelhos electrónicos e *software* se limitam a *imitar* os aparelhos analógicos que os precedem.

#### R de Remistura, Recombinação

Usados como recurso estilístico, a Poesia Sonora atua frequentemente pela **Remistura** e pela **Recombinação** que operam a partir das possibilidades oferecidas pelo **Registo** (de que demos conta anteriormente). Este é, de resto, um dos elementos desta grelha analítica que maior relação estabelece com as questões formais. Estamos, no fundo, perante a prática do *sample* (outros chamar-lhe-ão *cut up*) levada às suas últimas consequências.

---

em 1976 e reeditado em 2007, e 2010. *Verbal Hjärntvätt*, de Åke Hodell, foi lançado em 1967 e reeditado com o título *Verbal Brainwash And Other Works* em 2000 e em 2019.



#### R de Repetição, de Redundância

A **R**epetição como técnica composicional. Esta será mais uma possibilidade de análise que se aproxima, predominantemente, de uma análise de tipo formal. Armas apontadas ao imperativo semântico, a Poesia Sonora cedo perceberá que a melhor forma de o iludir é operar pela saturação que lhe chega pela **R**epetição *ad nauseam*.

#### R de Resistência, de Revolta, de Recusa

A Poesia Sonora estará, como veremos, no centro do furacão, isto é, no centro de várias propostas de **R**esistência e de **R**evolta contra as coisas do mundo. É esta condição que marca, como uma tatuagem diríamos, o seu nascimento. Como refere Haraway: "The cyborg is resolutely committed to partiality, irony, intimacy, and perversity. It is oppositional, utopian, and completely without innocence." (Haraway [1985] 2004, 9). O lugar das poéticas experimentais, considerado deste ponto de vista, é o do não compromisso, é, enfim, o que **R**ompe, o que **R**asga. Perdida a inocência, a Poesia Sonora abandonou por completo essa fase preliminar do jogo pelo jogo (*vide* McCaffery 1978b) e dedicou-se, por fim, à estratégia deliberada e intencional do jogo pela vida.

A **R**esistência e a **R**ecusa de que aqui damos conta é, ainda, de outra ordem, comum, aliás, a todas as práticas experimentais. Falamos da **R**esistência à leitura, a uma leitura simples e fácil, e da **R**ecusa de atribuição de sentido, uma condição porventura mais evidente na Poesia Sonora que noutras práticas experimentais.

#### R de Ruído

Pós-hermenêutica, por vezes, anti-lírica, sempre, a Poesia Sonora serve-se também da produção de **R**uído como máquina de obliteração e ofuscação semântica. Como dirá Donna Haraway:

[...] Cyborg politics is the struggle for language and the struggle against perfect communication, against the one code that translates all meaning perfectly, the central dogma of phallogocentrism. *This is why cyborg politics insists on noise and advocate pollution*, rejoicing in the illegitimate fusions of animal and machine. (Haraway [1985] 2004, 34, sublinhado nosso)

**P**oluição, que é como quem diz, os **R**estos, os **R**esíduos, o **R**emanescente, aquilo que é **R**ejeitado, o que está **R**iscado, o que causa **R**epulsa, o que é **R**epelido, enfim, o que é **R**epudiado. Talvez por isso, McCaffery e outros insistam tanto na questão da

impossibilidade do registo da Poesia Sonora e não nos parece que seja apenas porque essa é, a partir de determinado momento, a *ontologia* da performance, senão porque não há maior ruído que o da impossibilidade de repetição. Votada à efemeridade e ao trânsito fugaz, a Poesia Sonora aspira à interferência em estado puro e coloca-se, desta forma, numa posição privilegiada para pensar o cruzamento entre os *media* e a política.

### Brevíssima nota de tipo metodológico

Devemos referir que não duvidamos da arbitrariedade, e do perigo, que representa destacar uma disciplina. Sujeita ao recorte preciso do objeto de estudo, ela ganha talvez em definição mas perde, certamente, em possibilidades e em relações. A questão é de pertinência acrescida na Poesia Sonora, uma disciplina em que a grande maioria dos autores desenvolveu sempre trabalhos em diversas áreas no âmbito alargado das práticas experimentais, deixando que as suas diferentes vertentes se contaminassem e fertilizassem.

Pelas problemáticas que convoca, a Poesia Sonora é um género de definição problemática e hoje, com o advento do digital, que amplifica um conjunto de práticas que incorporam meios tecnológicos na construção, produção e reprodução da escrita poética, essa condição tende, mais do que nunca, a acentuar-se. Construindo-se não só nos limites da linguagem mas também nesse espaço híbrido considerado por muitos autores como um meio caminho entre música, performance, escrita e multimédia, é, por isso mesmo, um género privilegiado para pensar as várias intersecções possíveis entre escrita, performance e performatividade, voz, corpo, tecnologia e poética<sup>(24)</sup>.

---

<sup>(24)</sup> Apesar disso, e apesar do crescente interesse na academia portuguesa pelo experimentalismo português (é o caso da tese de Sandra Guerreiro Dias, "O Corpo como Texto: Poesia, Performance e Experimentalismo nos Anos 80 em Portugal", apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em 2015, da de Bruno Ministro, em progresso, também, no programa de doutoramento em Materialidades da Literatura, ou da tese de Doutoramento de Maria João Lopes Aleixo Fernandes, "O Encontro entre a Poesia e as Artes Visuais: Poesia Experimental Portuguesa 1964-1974", apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa em 2018), não há, que saibamos, produção inteiramente dedicada à Poesia Sonora para além desta tese e da tese em progresso de Tiago Schwäbl, a ser realizada, também, no âmbito do programa de doutoramento em Materialidades da Literatura.

Como chegámos até aqui? Como se manifestam hoje estes movimentos de trabalho sobre o som e a linguagem e de que forma se colocam eles, ou não, de um dos lados de uma barricada imaginária (imaginada) agora que tudo parece começar a ruir de novo?



## CAPÍTULO UM

---

# Poesia Sonora: da (in)definição à superação



The trouble with the printed word is, it is so silent. Let poetry return to its first purpose—the oral message. Let there be a law against writing poetry. It should be spoken, then recorded.

LAWRENCE FERLINGHETTI

Poesia Sonora é mais um mito brilhante e mudo.

PHILADELPHO MENEZES

*Poesia Sonora: Poéticas Experimentais da Voz no Séc. XX*





**B**rilhante e mudo, em simultâneo, mas um mito, de qualquer forma. A expressão de Philadelpho Menezes, em epígrafe, tem o mérito de ativar um conjunto alargado de significações em torno da palavra *mito*, e dos diferentes sentidos que ela permite invocar, e cria em torno da Poesia Sonora uma densa camada de possibilidades interpretativas. Do ponto de vista textual, a reflexão de Philadelpho Menezes remete para um poema de Fernando Pessoa, "Ulisses", que abre com os seguintes versos: "O mito é o nada que é tudo. /O mesmo sol que abre os céus /É um mito brilhante e mudo —[...]"(Pessoa 1934, 19). Abre-se, nessa referência, uma vista para a Antiguidade Clássica, para o retorno a uma época de ligação entre música e poesia, o que é, de alguma forma, uma consideração sobre o que tem sido definido como o lugar híbrido da Poesia Sonora. Por outro lado, e porque não parece haver nada, num primeiro momento, que ligue Fernando Pessoa à Poesia Sonora – na verdade, não há mesmo – resta a interrogação, porquê Pessoa? Num certo sentido, podemos entender essa invocação de Pessoa como sinédoque, e o Pessoa aqui invocado é, na verdade, a Modernidade ela própria, período no qual e a partir do qual se inicia essa *narrativa* do género que diz respeito à Poesia Sonora. Estamos em crer, contudo, que essa rede de significações não fica por aqui. Doutorado em Comunicação e Semiótica, parece-nos também ser possível ler, nas palavras do académico brasileiro, uma referência às *Mitologias* barthesianas. Não restando dúvidas de que o que Menezes pretende é invocar um mito fundacional, interessa portanto perceber porquê *brilhante e mudo*?

Refere Barthes que “[...] o mito é uma fala definida muito mais pela sua intenção (*sou um exemplo de gramática*) do que pela sua letra (*chamo-me leão*).” (Barthes 1979, 264). De facto, como se irá tornando evidente ao longo das páginas que se seguem, há claramente na Poesia Sonora, uma tendência meta-discursiva, uma fala que fala mais sobre si própria do que sobre o mundo para lá de si. Poderá argumentar-se que a *desordem* que as várias tendências da Poesia Sonora colocam em evidência, poderá constituir-se como obstáculo a que dela se possa ter uma visão geral como mito. Explica Barthes:

[...] tenho diante de mim uma colecção de objectos tão desordenada que não posso encontrar neles nenhum sentido [...] parecia que aqui, privada de sentido prévio, a forma não poderia enraizar em lado nenhum a sua analogia, e que o mito seria impossível. Mas o que a forma pode sempre dar a ler é a própria desordem: ela pode dar uma significação ao absurdo, fazer do absurdo um mito. (Barthes 1979, 267)

A desordem teria os seus efeitos. Em artigo de 1993, Larry Wendt, poeta sonoro dos Estados Unidos da América, refere-se ao ambiente vivido após a 12.<sup>a</sup> edição do Festival Internacional de Poesia Sonora<sup>(25)</sup>, realizado em Nova Iorque em 1980, da seguinte forma:

By 1980, the term sound poet had become meaningless as an identifier to categorize an artist as a representative practitioner. *Perhaps a clear definition of the art never existed, although many sound poets believed in their own specific definition.* (Wendt 1993, 65, sublinhado nosso)

Quem tivesse estado atento ao Festival realizado dois anos antes, no Canadá, não poderia, de forma alguma, surpreender-se. A composição do evento, cujo registo se encontra no magnífico catálogo organizado por Steve McCaffery e bpNichol, indiciava já muitas das *contradições* que viriam a resultar, dois anos depois, no início da dissolução do próprio evento e num momento de crise da própria prática<sup>(26)</sup>.

---

<sup>(25)</sup> No Capítulo III, procederemos a uma descrição detalhada destes eventos.

<sup>(26)</sup> No mesmo sentido, Clive Fencott afirma: “I know what he [Larry Wendt] means about the New York Festival. It wasn't so coherent. The Toronto Festival was a big bunch of sound poets from lots of different places around the world and there was a big communal spirit there. I know what

Em *fast forward* para 2011, 20 anos depois do texto de Larry Wendt, 30 anos depois dos acontecimentos a que o texto deste se refere, A. Rawlings iniciaria uma série de entrevistas e de diálogos sobre a contemporaneidade na Poesia Sonora que viriam ser publicados no *site* Jacket2. Em nota editorial de Sarah Dowling, a propósito da conversa entre Eiríkur Örn Norðdahl e Cris Costa, a editora refere que

A term like “sound poetry” may no longer adequately contextualize or clarify what it is intended to represent. It seems a useful moment in the history of this term to reflect on what it means, conjures, describes, encapsulates, and wishes to hold within its reach. (C. Costa e Norðdahl 2011, s/p)

Independentemente de nos parecer que estamos aqui perante uma espécie de eterno retorno ou de uma crise de insegurança ontológica em permanência, é no mínimo curioso que, em 2011, se discuta reiteradamente a mesma dificuldade na definição que parece refletir ainda, para todos os efeitos, uma crise que se arrasta já desde o início da década de 80, época que parece ser de mudança. Que acontece aí? Não se trata, certamente, de mudanças suscitadas pela introdução de elementos tecnológicos, pois isso acontecia já com uma certa regularidade desde os inícios da composição texto-som, nos anos 60, e a partir dos anos 70 com alguns equipamentos de tecnologia digital, quer *high-fi* quer *lo-fi*, consoante os recursos financeiros ou os conhecimentos de montagem de dispositivos e circuitos electrónicos de cada um. A expressão de Wendt, *had become*, parece, contudo, sugerir o fim de um processo, um processo cuja acumulação ou saturação conduziram, talvez inevitavelmente, a um ponto tal em que a diversidade de registos não permita mais saber, com certeza, de que se fala quando se diz Poesia Sonora ou ‘poeta sonoro’. Wendt sublinha, porém, uma outra questão importante que importa recuperar e dissecar: a da multiplicidade de designações encontradas pelos autores para nomear os seus trabalhos.

De facto, só a imagem retrospectiva que desenhamos de um conjunto de práticas, e a forma como as colocamos lado a lado, juntando assim fenómenos com graus variáveis de semelhança, permite a agregação de uma nomenclatura extensa e variada. É preciso regressar aos anos 50 para ouvirmos François Dufrêne referir-se aos trabalhos de Henri Chopin como Poesia Sonora. Inexistente até então, a expressão viria a ganhar corpo e

---

he's talking about the New York Festival, it didn't really have that same atmosphere.” (Neves e Schwäbl 2017d, 24'35")

dimensão ao ponto de vir a servir, ao longo dos anos, como referente de um conjunto de práticas diversas que viriam também a ganhar um peso descritivo retrospectivo. Falar de Poesia Sonora é assim ter em consideração um vasto conjunto de práticas que partilham, entre si, determinadas características e para as quais, retrospectivamente, olhamos como fazendo parte do mesmo fenómeno: o (i) *Zaum* ou Linguagem Transmental dos Futuristas Russos, as (ii) *parole in liberta* do Futurismo Italiano de Marinetti, o (iii) *Lautgedichte* do Dadaísmo de Hugo Ball, a (iv) *poesia sonora* de Henri Chopin, a (v) *composição texto-som* dos suecos ligados ao Fylkingen, a (vi) *música concreta* do Letrista François Dufrière. O rol apresentado não é, de forma alguma, exaustivo, e lista apenas algumas das *grandes tendências e escolas*. Diferentes no tempo e no espaço, e portanto no contexto, a que definição geral nos permitem elas chegar? Que espaços comuns habitam elas que permitam, nestas páginas, uma residência em comum?

Philadelpho Menezes, um dos académicos que, no Brasil, mais se debruçaria sobre este tema, diria, a este propósito:

O que caracteriza o poema sonoro não é sua simples audibilidade, sua existência acústica, sua projeção dirigida à escuta do receptor. O que o define é seu divórcio inconciliável com a escrita e seus modos declamatórios, seu distanciamento nítido do poema oralizado, sua separação da poesia concebida como arte do texto (Menezes 1992a, 10)

*Divórcio* sem possibilidade de retorno à escrita, a uma determinada escrita em todo o caso, e às formas de dizer por ela produzidas, *distanciamento* de uma poesia cuja única diferença com a forma escrita é o facto de ser *dita*, *separação* de um fazer poético centrado, única e exclusivamente, sobre o texto. O texto de Menezes deixa pouco espaço para que se duvide das tendências e aspirações *separatistas* da Poesia Sonora e da sua aversão inconciliável para com práticas *tradicionais* e talvez permita perceber da dificuldade da Literatura em a aceitar como sua, algo que iremos explorar no final deste capítulo. Em todo o caso, regista aquele que poderíamos classificar como um *modo negativo* de definição das poéticas sonoras experimentais e permite recolocar a questão de uma possibilidade de definição das práticas. Negativo porque, desde logo, a definição opera por oposição, define aquilo que a poesia sonora não é, ou não aspira a ser, um pouco como na definição de Dick Higgins (1980), que apresentaremos mais adiante, em que o autor começa por enumerar aquilo que a Poesia Sonora não é.

A separação é, em alguns casos, tão radical, que a escrita, qualquer escrita ou qualquer forma de registo que assim possa ser considerada - é o caso da gravação em fita magnética - será desconsiderada e evitada ao máximo pelos agentes da Poesia Sonora<sup>(27)</sup>. Assim pensada, uma possível definição do poema sonoro não pode deixar de ter em consideração a intencionalidade de ruptura que se manifesta de diferentes modos, com diferentes intensidades, e contra diferentes práticas, o que vai de resto ao encontro da afirmação de Michael Lentz, cuja classificação dos períodos históricos da Poesia Sonora iremos analisar detalhadamente mais adiante, de que “[...] a common historic prototype of sound poems or sound poetry [...] to which all trends in this field of phonetic poetry/music lead back, cannot be necessarily assumed” (Lentz s.d.). Não é na concretização efetiva dos textos poéticos que deve procurar-se o traço genealógico que permite a identificação da família, embora possamos descrever *grandes famílias*. Aquilo que as une é muito mais do domínio de um conjunto de intencionalidades artísticas, conceptuais e programáticas que, independentemente do grau de inscrição e de permanência que tenham logrado na história, parecem adequar-se perfeitamente à descrição quer do nascimento, quer dos primeiros 50 anos, contas redondas, da existência da prática da Poesia Sonora, apesar da alteração que se verificará a partir dos anos 60 e dos movimentos de institucionalização das vanguardas artísticas (em foco no capítulo 3).

Falar de Poesia Sonora, e como se espera que os parágrafos anteriores tenham já deixado antever, é invocar um conjunto de objetos heterogéneos que por vezes se tocam, que se afastam também, mas que não deixam nunca de partilhar um *apetite*, ou *uma apetência*, para a inclassificabilidade, uma inclinação para a porosidade das fronteiras artísticas e, com elas, naturalmente, das nomenclaturas. Pela posição fraturante que ocupam, poderia dizer-se que remetem para um erotismo literário. É Roland Barthes quem afirma, em *Le Plaisir du Texte*, que “La culture ni sa destruction ne sont érotiques; c’est la faille de l’une et de l’autre qui le devient.” (Barthes 1973, 15). Existindo nesta fenda, e fazendo dela a sua razão de ser, promovendo, constantemente, a criação de uma espécie de *terra de ninguém*<sup>(28)</sup>, pensar sobre a Poesia Sonora significa

---

<sup>(27)</sup> Caso, por exemplo, dos Four Horsemen que a partir de determinado momento rejeitariam por completo qualquer forma de gravação.

<sup>(28)</sup> Uma *terra de ninguém* que não é, de resto, exclusiva da Poesia Sonora, senão das práticas experimentais e, portanto, comum à Poesia Visual ou à Performance, entre outras. A dificuldade

que, ao contrário de outros géneros sobre os quais se pode estabelecer, com maior ou menor precisão, um conjunto teórico que permite a sua descrição de forma exata, na Poesia Sonora se passa o caso clássico do cobertor demasiado curto: se o puxar para tapar a cabeça destapo os pés, se tentar tapar os pés, destapo a cabeça<sup>(29)</sup>.

Parece por isso prudente o afastamento de definições de carácter ontológico que, permitindo talvez uma descrição hiper-pormenorizada de cada um dos momentos atrás elencados, tornariam impossível a tarefa de um olhar conjunto sobre eles. É necessário, pois, convocar o conceito de *semelhanças de família*, de Wittgenstein, desenvolvido nas suas *Investigações Filosóficas*, privilegiando um ponto de vista que tenha em consideração um olhar pragmático sobre as diferentes abordagens sonoras e poéticas e que permita pô-las em relação. Como podem então as *Investigações Filosóficas* contribuir na análise de um fenómeno como a Poesia Sonora? Leia-se a seguinte passagem:

Como explicaríamos para alguém o que é um jogo? Creio que descrevendo jogos, e poderíamos acrescentar à descrição: "isto e coisas semelhantes são chamados 'jogos'". E sabemos, nós próprios, mais do que isto? E somente a outrem é que não somos capazes de dizer exatamente o que é um jogo? Mas isto não é ignorância. Não

---

está pois em saber *como* ou *onde* desenhar as linhas do mapa que derivam dos "[...] jogos de oposições ou distinções de sistemas modelizantes secundários através dos quais a 'comunidade' se define." (Torres, Portela, e Sequeira 2014, 204), É, no fundo, o paradigma da velha anedota do pato que coloca um ovo em cima da linha de fronteira entre Portugal e Espanha... De quem é o ovo?

<sup>(29)</sup> Pese embora o facto de a experimentação sonora ser, no contexto português, lacunar, também os autores portugueses se preocuparam com esta questão, pelo que é obrigatório referir a classificação proposta por Melo e Castro em *A proposição 2.01*: "Poesia Auditiva – Experiências com a voz humana tratada ou não com o magnetofone. Poesia rítmica ou poesia melódica com palavras, sílabas ou sons puros. Algumas experiências dadaístas e letristas. Composição direta na trilha sonora. [...] Poesia Respiratória – Experiência de Pierre Garnier com o sopro humano." (Castro 1965, 60). Esta classificação será atualizada, em obra posterior, com a inclusão de novas tipologias: "Poesia auditiva ou fonética: Experiências com a voz humana tratada ou não com o magnetofone. Palavras, sílabas, sons puros, ritmos, sobreposições. Desde o dadaísmo. Raoul Hausmann, Kurt Schwitters; Petrônio; Bernard Heidsieck; Henri Chopin; François Dufrené. [...] Poesia respiratória – Experiências de Henri Chopin (A Energia do Sono) e de Pierre Garnier com o sopro humano (Poesia Fonética)." (Hatherly e Castro 1981, 115–16).

conhecemos os limites, porque não se traçou nenhum limite. Como foi dito, podemos para uma finalidade especial traçar um limite. (Wittgenstein 2002, pt. 69)

Qual é então a finalidade a que nos propomos? Com que objetivos procuramos aqui delimitar este conjunto de fenómenos? Poderia dizer-se que a Poesia Sonora faz uso constante da falha. Nomear as coisas nestes termos seria, contudo, aceitar a ideia de uma norma à qual não se pode ou não se deve fugir. Por esse motivo, temos vindo a pensar a Poesia Sonora, em momentos distintos, a partir de diferentes metáforas de tipo topográfico. Num primeiro momento, na improvável estação de comboios do Entroncamento, na espera pela passagem de um comboio que tardava em chegar e que atrasava a urgência de uma viagem rumo ao sul. E se a Poesia Sonora fosse como uma estação de comboios, como uma gare, ou um terminal dos e aos quais diferentes carruagens partiam e chegavam, com diferentes origens e destinos? E, lembrando Eugene Ionesco quando este refere que “Um homem de vanguarda é como um inimigo dentro de uma cidade que ele está virado para destruir, contra a qual ele se rebela.” (Ionesco *apud* Călinescu 1999, 110), perguntamos: e se a Literatura fosse uma grande cidade? Que lugar ocuparia nela a Poesia Sonora? Uma rua? Uma avenida? Um beco escuso, pouco frequentado? Uma ponte de passagem entre a cidade da Literatura e a cidade da Música? Uma avenida a não frequentar? Um qualquer *far-west* poético na fronteira, ao qual a força da Gramática e da Sintaxe demoram a chegar? Ou, hipótese quiçá mais interessante, um sistema subterrâneo que, correndo por baixo de toda a cidade, seria, na maior parte dos casos, invisível?

Esta ideia de uma cidade da Literatura, das Artes, se quisermos tornar o raciocínio mais abrangente, vem ao encontro do artigo de Larry Wendt, sobre aquilo que o autor designa como *Vocal Neighbourhoods* e cujo conceito parece ser, em grande medida, tributário do conceito de *Semelhanças de família*, de Wittgenstein, já abordado anteriormente. Estas *vizinhanças vocais*, que no limite levam Wendt a propor a hipótese da existência de uma poesia pós-sonora, partem também dessa observação da forma como diferentes grupos, recorrendo a diferentes estratégias e apresentando diferentes objetivos, reconfiguraram e apropriaram, ao longo dos tempos, um trabalho sobre a linguagem cuja especificidade tentaremos descrever. Proceder assim a esta análise trata exatamente de desenhar esses limites e de tentar descrever o que há de semelhante, mas também o que há de diferente, em todas estas práticas.

Uma definição inicial de Poesia Sonora, a ser sujeita ainda ao escrutínio rigoroso dos factos, pode então começar por afirmá-la como um conjunto de práticas heterogéneas, situadas nas margens do sistema literário, que recorrendo a procedimentos de diferentes naturezas - literárias, performativas, tecnológicas - procuram efeitos de estranhamento e despragmatização da linguagem *através de operações de natureza sonora*. As próximas páginas deste capítulo irão tratar, especificamente, quer de uma definição das *margens do sistema literário*, e da forma como a Poesia Sonora aí se inscreve, quer dos efeitos de *estranhamento e despragmatização*, quer ainda do papel que desempenham as diferentes *práticas literárias e performativas*<sup>(30)</sup>.

De resto, quando pomos de parte a contextualização histórica de cada uma das instâncias da Poesia Sonora, independentemente do nome por que ela responde em cada momento da história, encontramos pontos em comum. Larry Wendt, por exemplo, referindo-se concretamente à poesia sonora, define-a como uma forma poética

which emphasized acoustical properties rather than the meaning of words, i.e. the conventional relationship between sound and semantics in poetry would be reversed and the connotations would accentuate the poem's sonic, rather than semantic, qualities. (Wendt 1985, 11)

A definição de Richard Kostelanetz, a propósito da composição texto-som, em nada se opõe à de Wendt: “The term 'text-sound' characterizes language whose principal means of coherence is sound, rather than syntax or semantics” (Kostelanetz 1977, 61). Porém, o alargamento demasiado extenso do conceito a um conjunto variado de fenómenos, comporta, como nos parece óbvio, o perigo de esvaziamento do próprio conceito. Se falar de Poesia Sonora descreve tudo e mais alguma coisa, então, falar de Poesia Sonora não descreve nada em concreto. Parece-nos ser de resto neste sentido que Philadelpho Menezes se refere à Poesia Sonora como “mito brilhante e mudo”, e é ainda a propósito de uma possível definição da prática que o autor refere: “Definição tão ampla, que na sua amplitude, é um nome de significação esvanecida, quase mudo.” (Menezes 1992a, 9). É por isso absolutamente necessário pensar onde definir os limites, que práticas estão absolutamente fora desta definição mas, também, colocar a hipótese de que talvez seja necessário limitar o conceito a um conjunto mais restrito de fenómenos. Fará sentido, por exemplo, deixar a *composição texto-som* fora desta definição? Se a Poesia

---

<sup>(30)</sup> Daremos conta da forte influência dos meios tecnológicos nos capítulos seguintes.



Sonora se define, num primeiro plano, por nela se verificar uma relação particular com a linguagem, em que fenómenos, dos atrás elencados, se verifica, de forma predominante, essa relação? A questão põe-se, com pertinência acrescida, perante a afirmação de Richard Kostelanetz de que "Text-sound is preferable to 'sound poetry', another term for this art, because I can think of work whose form and texture is closer to fiction or even essays, as traditionally defined, than poetry." (Kostelanetz 1977, 62). Será então de supor que a noção de Poesia Sonora deverá ser pensada, também, a partir dos limites impostos pela *forma e textura*? Como perceber, neste contexto, a distinção entre *poesia e narrativa*? Como distinguir estas formas perante todo o trabalho que sobre elas foi realizado por movimentos de literatura experimental? Será possível uma definição cujos fundamentos não sejam, necessariamente, formais? Quando confrontado com esta questão, Steve Fencott, embora comece por afirmar nunca ter pensado na questão, avança com uma possível definição que realocaliza a problemática e a desloca para factores processuais. Diz Fencott:

*It's the relationship between a text of some sort and a vocalization. I think it's the relationship between those two and for me it was very much about that improvised relationship between any kind of text, whether it looked like a text or was considered by most people to be a text, and this improvised performance. (Schwäbl & Neves, 2017b, 37'44'', sublinhado nosso)*

Independentemente de nos inclinarmos mais para uma ou outra das possíveis definições, não nos parece ser difícil aceitar a ideia de que um trabalho como *Mr. Smith in Rhodesia*<sup>(31)</sup>, do compositor texto-som Åke Hodell, realiza um programa de desestabilização e de despragmatização diferente de uma obra de Henri Chopin, por exemplo. Numa descrição sinóptica, diríamos que onde uma faz uso de inúmeras fontes sonoras, a outra centra-se exclusivamente sobre o corpo e sobre as possibilidades sonoras que este representa.

Importa agora olhar atentamente para a Poesia Sonora, realizando uma viagem que se estabelecerá do mais pequeno para o maior, isto é, uma viagem que se cumpre entre as questões puramente formais, que correspondem *grosso modo* às formas como a linguagem é utilizada na Poesia Sonora, e as questões de contexto, isto é, uma análise das condições materiais e sociais de existência daquela. Começemos pois pela forma.

---

<sup>(31)</sup> A gravação da peça causou um escândalo considerável (Hodell s.d.).

## 1.2 Língua(s), linguagem e Poesia Sonora

Alfredo Costa Monteiro foi levado pelos seus pais para França, ainda antes do 25 de Abril, para escapar à perseguição política do regime de Salazar. Tem vivido, de forma intermitente, entre Barcelona e França, dá aulas de português, e o sotaque francês que apresenta, mesmo quando fala a língua materna, não deixa espaço para dúvidas sobre a duração da permanência em território gaulês. Os trabalhos sonoros que realiza recorrem, frequentemente, a recursos verbais das várias línguas em que se encontra imerso e representam, muitas vezes, viagens entre palavras com sentidos e formas de dizer próximas ou semelhantes pelo que invocam, de imediato, os poemas *simultâneos* produzidos pelos dadaístas no Cabaret Voltaire. Em entrevista realizada para o programa Hipoglote, da Rádio Universidade de Coimbra (RUC), o autor refere o seguinte:

[...] pouco a pouco ao misturar outras línguas vi que no fundo o que me interessava não era eh, também não era uma meta-língua, não estou a falar disso, é mais *uma espécie de língua comum que é uma língua do som*, e no fundo é quase uma língua do ser, *uma língua interna*. Isso é o que eu ultimamente, também falando com pessoas que estão a par da poesia sonora e que seguem o meu trabalho, é uma espécie de língua fonética sonora que existe em nós, que no fundo não tem nacionalidade, não teria uma língua como espaço linguístico [...] Porque, no fundo, eu trabalho sempre a partir do som, porque as palavras vêm porque os fonemas são parecidos de uma língua à outra, é por isso que eu passo de uma língua à outra, através do som. [...] sinto esta necessidade de passar de uma língua à outra porque é uma maneira de perder também a noção... a noção do... a noção de muitas coisas, a noção do presente, a noção do espaço, a noção do mundo, e conseguir entrar numa espécie de espaço onde seja a língua, embora não se perceba, mas uma espécie de língua interna, que esteja a falar. Eu diria, quase, que *é uma língua que fala apesar de mim*. (Neves e Schwäbl 2017b, 33'01", sublinhados nossos)

Alfredo Costa Monteiro resume, na forma como define o seu trabalho poético, algumas das inquietações da Poesia Sonora: a ideia de uma *língua do som*, ou a ideia de uma língua que *fala apesar de mim*, no que descreve como uma espécie de ventriloquismo involuntário. Porque é a partir da linguagem que estas questões se colocam, e porque é no trabalho sobre a linguagem que para elas se procura, em parte, resposta, é absolutamente fundamental perceber, no conjunto diverso de práticas que a constituem,

de que forma a Poesia Sonora desestabilizou e realocalizou modos hegemônicos de *fazer* ou de *estar* na linguagem. Por esta razão, a linguagem interessa, acima de tudo, como comportamento, como ato performativo, mais do que como conjunto sistemático e prescritivo<sup>(32)</sup>. Assim, se o nosso objecto de estudo produz continuamente fugas ao sistema, e se explora ininterruptamente as possibilidades não prescritas, como podem eles dialogar?

Note-se o seguinte. Devemos começar por ampliar o nosso campo de ação, já que esta é uma reflexão que, de resto, não diz respeito apenas à Poesia Sonora mas, também, a um conjunto significativo, do ponto de vista da sua importância no campo literário, de autores do Modernismo, como bem nota Benoit Tadié, em texto sobre a obra de James Joyce (Tadié 2003). Na relação estabelecida entre as diversas teorias linguísticas e a obra de Joyce, Tadié resume a inaptidão daquelas, e dos seus pressupostos, sobre as obras deste, a três problemas. Em primeiro lugar, o fosso entre a *langue* e a *parole*: não é possível deduzir a partir da forma como a Poesia Sonora, ou em larga escala a literatura experimental, utiliza a *parole*, qualquer tipo de *langue*. Na verdade, uma parte significativa do que constitui a Poesia Sonora joga-se numa tensão que resulta do desrespeito pela *langue* e pela quebra de expectativas do que constitui essa relação. No mesmo sentido, os constrangimentos da gramática, que não consegue, pela forma como é construída, oferecer uma análise e uma explicação apropriadas a certas obras nem dar conta de fenómenos de diversidade linguística. Em terceiro lugar, o problema do simbolismo fonético de Sapir<sup>(33)</sup> e da contradição que este representa no próprio

---

<sup>(32)</sup> Uma ideia paralela e a desenvolver num futuro próximo, é a de que a Linguística está, até certo ponto, contaminada por pressupostos ocidentais profundamente relacionados com o universo tipográfico e com uma ideia muito específica daquilo que pode constituir-se como linguagem. Somos educados para ignorar tudo o que não sejam as palavras propriamente ditas, e a ignorar tudo aquilo que possa constituir-se como ruído. Um exemplo que contraria a nossa ideia do ruído na linguagem: os Bosquímanos utilizam cliques para comunicar, eles fazem parte dos recursos fonéticos, ou seja, as palavras, e com elas a comunicação, têm aqui recursos sonoros mais ampliados. Ou seja, aquilo que acreditamos corresponder a um modelo limpo da comunicação linguística e dos recursos linguísticos mais não é que apenas um modelo bem localizado no tempo e no espaço, pese embora as múltiplas exportações (mais ou menos violentas) que se fizeram dos diferentes estilos linguísticos.

<sup>(33)</sup> A Hipótese de Sapir-Whorf, como viria a ficar conhecida, parte do cruzamento entre o trabalho do antropólogo e linguista alemão Edward Sapir (1884-1939) e do linguista norte-americano Benjamin Lee Whorf (1897-1941). A tese sustentou, durante anos, a teoria do relativismo

pensamento do Linguista. O primeiro quartel do século XX seria, de resto, fértil em teorias alternativas que surgem fora do âmbito estrito dos Estudos Linguísticos. É o caso das obras de Malinowski<sup>(34)</sup> ou de Sapir. Estas são, na verdade, questões que dizem respeito a todos os textos no âmbito da Poesia Sonora e cuja superação poderá permitir o desenvolvimento de um novo olhar sobre as práticas experimentais de tipo sonoro resumidas nessa tensão que Tadié descreve como “[...] the struggle between the alienating structure of linguistic categories and their liberating displacement in literature [...]” (Tadié 2003, 51).

O olhar míope da Linguística clássica viria a encontrar superação, até certo ponto, nas teorias da Linguística Sistémica Funcional e no que ela representa na mudança do ponto de vista de correlação direta e prescritiva entre a *langue* e a *parole* para uma perspectiva apontada para os aspetos performativos da linguagem como, de resto, se pode perceber pelas palavras de M.A. K. Halliday, quando afirma que “[...] language is the means whereby people interact.” (Halliday 1978, 10). Desse ponto de vista, proceder a uma análise da relação particular que a Poesia Sonora estabeleceu com a linguagem é, também, compreender que opções são tomadas no ato de enunciação poética em relação à interação com o público ou com um ouvinte em particular. Pode por isso afirmar-se que, no seguimento do proposto por Halliday, é mais pertinente, para um estudo da Poesia Sonora, a caracterização da sua relação com a linguagem de uma perspectiva que privilegie esta como comportamento, do que como conhecimento. A questão que devemos colocar é então a de *como acontece a Poesia Sonora?* Nesse sentido, é necessária uma semiótica mais alargada, que tome em consideração um conjunto variado de instâncias de produção de sentido nas quais se poderão – e deverão – incluir a própria *performance* e toda a *encenação* que ela produz e pela qual ela própria se produz. Neste contexto, falar da linguagem como comportamento, inscrita num

---

linguístico, o que nos parece ser fruto da relação de Sapir com Franz Boas, a partir da ideia de que a Linguagem funciona como modelo de construção do mundo. Criticada pela tendência cognitivista que representa, tem vindo a ser recuperada, nos últimos anos, e utilizada como suporte teórico para pesquisa junto de povos ameríndios (Frank et al. 2008; Everett 2017).

<sup>(34)</sup> A questão Linguística em Malinowski, que antecipa a Hipótese de Sapir-Whorf, viria, de resto, a estar na origem não só do conceito de observação-participante (o método por excelência, ainda hoje, da disciplina antropológica) mas seria também responsável pela introdução, na relação com o *nativo*, de uma perspectiva émica. Sobre a importância de Malinowski para uma Linguística Pragmática não deixar de ler 'Bronislaw Malinowski and Linguistic Pragmatics' (Senft 2007).

conjunto de relações sociais, permitir-nos-á abordar a ideia da Poesia Sonora como um género – literário – que privilegia os atos perlocutivos, funcionando sobre ou a partir de um determinado conjunto de expectativas criadas no momento de categorização ou de declaração do tipo de registo poético.

Pese embora a capacidade de produção de sentido, por vezes improvável, de que o ser humano se mostra capaz, a atomização e a fragmentação, as constantes interrupções da *linguagem* na Poesia Sonora resultam, amiúde, numa cacofonia em fuga permanente à possibilidade que sobre ela recai de produção de sentido. Por isso mesmo, pensar na Poesia Sonora como a arte do adestramento do estilhaço<sup>(35)</sup> é recuperar, em parte, a ideia de McCaffery de uma *Poética da Partícula*, que releva de uma economia linguística particular, como se verá em nada semelhante à encenada por outras formas poéticas ou literárias, e que permite, acima de tudo, salientar as possibilidades de ruptura semiótica. Esta é uma ideia desenvolvida em *Prior to Meaning: The Protosemantic and Poetic*, a partir de 3 imagens que podem ser encontradas, com diversas designações, em diferentes autores: “the clinamen, the monad-fold, and the dissipative structure” (McCaffery 2001, p. xv). Esta associação do *clinamen* ao universo literário não é de resto exclusiva do autor canadiano: Charles Bernstein refere-se ao trabalho de Maggie O’Sullivan como *clinamacaronic*, que é, como refere Peter Middleton, um jogo entre “[...] clinamen, macaronic, and the German kleine [...]” (Middleton 2011, s/p). Também Jean-Luc Nancy, em *Corpus*, refere a questão do *clinamen*: “Seria portanto necessário um *corpus*. Discurso inquieto, sintaxe casual, declinação de ocorrências. *Clinamen*, prosa inclinada para o acidente, frágil, fractal.” (Nancy 2000, 53). Esta perspectiva introduz, no campo da enunciação e da produção literária, factores estocásticos, largamente ignorados pela linguística ainda dependente da figura parental de Saussure, regimes de quebra e paradigmas de aleatoriedade, e que se apresentam, no nosso entendimento, como figuras bastante poderosas quer para uma descrição mais generalizada da Poesia Sonora quer para um entendimento mais aprofundado dos processos que lhe dão forma. Como refere o autor: “*Prior to Meaning* studies the ways in which language behaves rather than how it’s designed to function.” (McCaffery 2001, p. xv). A perspectiva pós-Saussuriana aqui adoptada permitirá a

---

<sup>(35)</sup> Que não diz respeito, sejamos claros, a toda a Poesia Sonora. Há uma parte desta que, embora estando concentrada sobre as possibilidades sonoras do texto, continua a fazer uso da palavra sendo, nesse sentido, mais *convencional*.

superação de alguns dos obstáculos que um olhar fundado apenas no binómio *langue/parole* coloca na compreensão e análise das obras de Poesia Sonora. Ainda a este respeito, pergunta McCaffery: “Can language be envisaged post-Saussure as a particle-wave economy in which the aleatory interactions of *parole* enfold in *langue* and resuscitate the turbolinguistics of Lucretius?” (McCaffery 2001, p. xx) Do esforço de McCaffery em encontrar um quadro analítico que permita uma descrição dos processos linguísticos, em funcionamento no interior de práticas literárias alternativas e experimentais, ressalta, acima de tudo, a necessidade de circunscrição das abordagens baseadas única e exclusivamente pelo *Diktat* Saussuriano, pouco dado, reiteramos, à descrição de fenómenos que escapam à estrutura formal pensada pelo linguista e contra o qual nada nos move senão a sua incapacidade para uma descrição adequada da Poesia Sonora.

Referimos, na definição inicial de Poesia Sonora, o facto de esta operar, de forma predominante, através de efeitos de estranhamento e despragmatização. Retorna-se agora a esta questão de modo a podermos aprofundar a ideia de uma Poética da Partícula e da relação que esta mantém com uma Linguística renovada. De uma forma geral, e sem prejuízo para outras definições dos mesmos processos, podemos pensar nestes como sendo

[...] todos os processos de desagregação e perda de pragmatismo, desde o uso da rima até à colagem e à sobreposição gráfica de letras, sem excluir nenhum meio de desvinculação referencial imediata, desde a velha metáfora até processos ainda não descobertos e potencialmente já existentes. (Pimenta 1978, 59)

Não fora a referência de Alberto Pimenta aos *processos ainda não descobertos e potencialmente já existentes*, em relação aos quais devemos confessar uma atração particular, e a sua definição pecaria pela timidez e pelas limitações que daí poderiam advir na descrição de um conjunto significativo de obras de Poesia Sonora. É portanto necessário ir mais longe e procurar definir mais acertadamente o que queremos dizer quando falamos de “perda de pragmatismo” e de “partícula”. Para esse efeito, introduzir-se-á em seguida a noção de *Lunquage*, cujas características e capacidade descritiva procuraremos dissecar.

### 1.2.1 *Lunguage*,<sup>(36)</sup> or How I Learned to Stop Worrying and Love the Zang Tumb Tumb

Um equívoco histórico, tão grande quanto invisível, contamina a história recente da Humanidade. Em *Voice* (1990), David Appelbaum refere essa tendência contemporânea de subalternidade da voz, que se confunde com a fala que, por sua vez, se confunde com a escrita, da seguinte forma:

If perpetuated and routinized, we encounter a technology of concealment. The technology that hides through speaking the loss of one's own voice is that of phonemic sound production. In mastering that technology, we lose the capacity acoustically to respond to a reality which repeatedly addresses us. On the balance sheet, however, the debit of one's own voice is offset by a technological gain: the deferment of the attention. Exchange by speech can take place without the demand of our attentive participation. *The need to hear oneself as voiced is supplanted by the desire to communicate signs.* (Appelbaum 1990, xi, sublinhado nosso)

Julgamos que é necessário rebater esta posição, pela estrutura hierárquica que produz, e assim, torna-se necessário pensar, dada a particularidade da linguagem no âmbito da Poesia Sonora, num conceito que permita traduzir os processos que aí ocorrem e que descreva, de forma tão fiel quanto possível, aquilo que McCaffery designaria como sendo “[...] the rumble beneath the word [...]” (McCaffery 2001, p. xix) ou que Roland Barthes nomearia como *le bruissement de la langue* (Barthes 2000).

Propomos, assim, uma nova noção, *Lunguage*, fortemente inspirada pela economia da *diferância* derridiana (1975) que, funcionando por oposição à *language*<sup>(37)</sup>, permitirá,

---

<sup>(36)</sup> Alguns meses após nos ter ocorrido a noção de *Lunguage*, surge-nos referência à existência de um texto da autoria de bpNichol, referido por Scobie como sendo um ensaio, denominado ‘Sound and Lung Wage’. Tentou-se durante algum tempo, sem sucesso, descobrir o dito ensaio mas a Internet, esse espaço onde tudo parece existir, não sorriu e mantemo-nos, até hoje, sem conhecer o conteúdo das palavras escritas pelo poeta sonoro canadiano. Ainda assim, a referência de bpNichol é bastante próxima da *Lunguage* para poder reconhecer nela uma alusão ao carácter aeróbico, leia-se pulmonar, da Poesia Sonora.

<sup>(37)</sup> Este binómio surgiu, pela primeira vez, em inglês. Procurámos, em diversos momentos e ao longo de uma extensão de tempo considerável, encontrar uma tradução para português que permitisse dar conta daquilo que a expressão em língua inglesa nos parece encerrar. Não conseguimos encontrar nenhuma tradução que realizasse integralmente a função da tradução pelo que se optou por manter o par na sua língua *original*.

esperamos, pensar, caracterizar e traduzir a especificidade da linguagem no âmbito da Poesia Sonora:

- (i) Permite, desde logo, pela diferença que estabelece em relação a *language*, sinalizar aquilo que há de específico nos modos de realização da linguagem na Poesia Sonora, bem como do(s) *texto(s)* produzido(s) no seio do género.
- (ii) *Lunguage* remete também para a organicidade do próprio ato de enunciação, e para uma descrição da produção sonora centrada sobre o corpo e sobre o aparelho fonador. Paul Dutton dirá, em breve texto publicado na revista canadiana *The Capilano Review*: "The significance of Sound Poetry in relation to syntactical poetry is its force in returning the poet to the muscular basis of language" (Dutton 1984, 57). Podemos aliás encontrar, em várias das obras produzidas no campo, indicações que nos sugerem pensar a materialidade da Poesia Sonora neste sentido: o álbum *Porta-Voz*, de Américo Rodrigues; o álbum *Flux de Bouche*, de Jaap Blonk; o álbum *Respirations et brèves rencontres*, de Bernard Heidsieck, ou ainda, de Gil J. Wolman, os *Megapneumies*<sup>(38)</sup>. Estes últimos são particularmente demonstrativos daquilo que preside a uma ideia de *Lunguage*. Atente-se, por exemplo, na composição de Wolman referida acima. Totalmente constituída por sopros, respirações, suspiros, ela é, no fundo, uma demonstração inequívoca da *pneumática* da linguagem<sup>(39)</sup>. Stephen Scobie, poeta e académico canadiano, em texto a propósito de bpNichol, refere o seguinte:

'Sound poetry' was all about body: the enacted, physical embodiment of voice. Not the dry, academic, impersonal tone of the printed page, but the voice, the body in front of you, performer to audience, *grunting, sweating, breathing – above all, breathing*. (Scobie 2009, 50, sublinhado nosso)

---

<sup>(38)</sup> A lista é bastante mais extensa. Outros exemplos incluem a compilação *Windpipe Moods* (referência irónica ao conjunto largo de compilações *new age* que se podiam encontrar à venda, até há relativamente pouco tempo, em qualquer supermercado).

<sup>(39)</sup> No mesmo sentido, e profundamente contaminada pela produção Letrista, a obra 'Audio-Poem (for H. C.)' de J. A. da Silva. Sobre esta obra, e sobre o autor, ler "Esboços para uma Arqueologia da Poesia Sonora Portuguesa" (Neves 2018).



- (iii) Pode pensar-se na *Lunquage* como uma peneira extremamente fina através da qual a linguagem é empurrada. A poalha linguística que daí resulta é caracterizada pela supressão de iterações e pela redução do discurso a atos mecânicos de enunciação vocal. A *Lunquage* pode ser assim entendida como representando essa *correlação particular* que se estabelece entre os diferentes códigos linguísticos e cuja forma podemos entender como configuração do código específico da Poesia Sonora enquanto *género literário*, uma questão de que se tratará mais adiante. Afirmar que, nesta *correlação*, há uma prevalência do código *fónico-rítmico*<sup>(40)</sup> e, nos casos mais radicais, um abandono quase absoluto do código *semântico-pragmático*, equivale a recuperar alguns aspectos das várias definições de Poesia Sonora estabelecidas e enunciadas ao longo dos anos e revisitadas no início deste capítulo.
- (iv) Num sentido semelhante ao proposto no ponto anterior, podemos argumentar que a *Lunquage* se atém apenas aos aspectos *técnico-compositivos* da prática poética, pelo que permite uma releitura de conceitos puramente formais que, até agora, procuraram descrever o fenómeno.
- (v) A *Lunquage* constitui-se como processo de desterritorialização próximo da ideia das “máquinas de guerra” de Deleuze, e reflete um desapego territorial, uma questão que se relaciona de perto com o debate sobre as políticas da Poesia Sonora que iremos desenvolver mais adiante.
- (vi) A *Lunquage* é também metodológica, processual. O *acidente*, característica por princípio deste modo específico de utilização da linguagem, força a uma escuta diferente da habitual. Como refere Nardone: “Rather than an *account of*, listening to the fugitive detail offers an *experience with*.” (Nardone 2015) A *Lunquage*, enquanto método, sugere desta forma uma observação-participante (imersão) no evento sonoro.
- (vii) A *Lunquage* é *arqueofónica*. Não se trata de argumentar a possibilidade, tantas vezes trazida à boca de cena por autores ligados à Poesia Sonora, de que ela permite uma (re)ligação a forças anímicas primitivas, ou de que ela

---

<sup>(40)</sup> Segundo Aguiar e Silva, aquele “[...] que regula aspectos importantes da urdidura material dos textos literários [...]” (Silva 1999, 101).

contribui, de alguma forma, para uma conexão a um passado oral perdido no tempo e na história. Pedro Serra define arqueofonia da seguinte forma:

Chamo ‘arqueofonia’ ao estudo do objecto intratável que é o sopro de ar modelado pelo corpo humano, o vento sónico carregado ora de sentido, ora de ruído a que chamamos *voz*. Será possível fazer a arqueologia da voz humana, entrar no colossal ‘arquivo’ dos materiais acumulados por séculos e séculos e poder ‘ouvir’ as vozes mais ou menos longínquas no tempo e no espaço, ser tocados pela sua *presença*? A possibilidade de estudar um objecto de natureza teológico-política, a voz no *hic et nunc* da sua ‘actualização’, reside no facto de a voz ser inextricavelmente determinada por maquinismos que a repetem, máquinas em que a voz tem de ser incorporada para *acontecer*. (Serra 2012, 1)

A *arqueofonia*, na acepção que pretendemos imprimir ao conceito, coloca em evidência uma outra subjetividade que não é a do tempo histórico e constitui-se, tal como a entendemos, como método mais do que como disciplina, como processo e esforço individual mais do que coletivo. A sua natureza também não é a *teológico-política*, ao contrário do que refere Pedro Serra. Aliás, como bem nota Osvaldo Manuel Silvestre, o programa que até então reunia o político, social, e religioso em torno da arte, torna-se, a partir do último quartel do século XVIII, impossível (Silvestre 1990). Em *Echolalias: on the forgetting of language*, obra de 2008 da autoria de Daniel Heller-Roazen, o autor, fortemente influenciado pela obra de Roman Jakobson, *Child language aphasia and phonological universals*, publicada em 1968, refere o abandono de possibilidades fonéticas como um exercício de esquecimento, algo a que chamou *amnésia fónica*. A arqueofonia da *Lunguage* corresponde pois a um exercício de *retorno*, um movimento de regresso ao *apogeu do balbuciar* [*die Bliite des Lallens*] (Jakobson 1980), espaço pré-sintáctico e pré-gramatical, portanto, pré-normativo, aquilo que Giorgio Agamben designaria como *experimentum linguae* (Agamben 1993). Nesse sentido a *Lunguage* poderá corresponder ao processo de devir-animal de Deleuze e Guattari que é, como refere Bobillot “[...] *un devenir-sonore de la poésie*.” (Bobillot 2009, 9).

(viii) A *Lunguage* é a consubstanciação de uma possibilidade fenomenológica de existência do texto poético. Como reflecte Jean Luc Nancy em *Corpus*:

Escrever não acerca *do* corpo, mas o próprio corpo. Não a corporeidade, mas o corpo. Não os signos, as imagens, as cifras do corpo, mas ainda o corpo. Foi este – e sem dúvida que já não o é mais – um programa da modernidade. (Nancy 2000, 10)

Foi este, exatamente, o programa de dadaístas e futuristas. Propomos pois que se pense a *Lunguage* como um retorno ao corpo, de alguma forma a ressoar na ideia Zumthoriana do “retorno das energias vocais” (Zumthor 2007), o que corresponde, apesar de tudo, pelos fenómenos que convoca e que agrega, a uma *física da presença*, e nunca a uma metafísica. Nesse sentido, o texto de Kathy Acker, *Against Ordinary Language: The Language of the Body* (1993), é de uma pertinência acrescida para pensar esta questão e estabelece um diálogo relevante com a ideia da produção de *presença* gumbrechtiana (Gumbrecht 2004). É necessário salientar a ideia de que este modo de actualização da linguagem pode ser observado independentemente do meio de ocorrência da Poesia Sonora, isto é, ela existe quer se trate de uma performance ao vivo<sup>(41)</sup> ou através de um registo sonoro, o que permite, uma vez mais, contestar a noção zumthoriana de uma metafísica da presença. No caso do registo sonoro, isto apenas significa que a *Lunguage* pode ser observada em diferido. Porque a *Lunguage* representa sempre a presença, ela

---

<sup>(41)</sup> A posição de Philip Auslander em relação à historicidade do conceito de performance ao vivo é aqui particularmente importante para se compreender e para se superar a noção de *liveness* bem como a relação dicotómica entre *ao vivo* e *gravação*. Como refere o autor: “[...] *liveness* is not an ontologically defined condition but a historically variable effect of mediatization. It was the development of recording technologies that made it both possible and necessary to perceive existing representations as ‘live’”. (Auslander 2012, 3). Mais adiante dirá: “It may be that we are now at a point in history at which *liveness* can no longer be defined in terms of either the presence of living human beings before each other or physical and temporal relationships. The emerging definition of *liveness* may be built primarily around the audience’s affective experience.” (Auslander 2012, 6). Sobre o debate entre a natureza ontológica da performance e o carácter secundário das gravações são particularmente interessantes as posições de Theodore Gracyk (2003), em contraste claro com a perspectiva de Peggy Phelan (2005).

existe mesmo quando a Poesia Sonora é mediada. Poderíamos, nesse caso, falar de uma presença *in absentia*.

- (ix) A *Lunguage*, tomada a linguagem como tecnologia, é um ato de sabotagem que impede a linguagem de funcionar completamente, tanto quanto pode dizer-se que ela funciona completamente e, embora não sendo o único modo constitutivo da Poesia Sonora, pode definir-se, ainda assim, como aquele que a distingue de forma mais exata e aquele que, de certa forma, descreve conceptualmente o seu *ethos*.
- (x) A *Lunguage* é condição para uma *close listening*, já que o modelo hermenêutico *clássico* não pode ser aplicado a uma parte significativa da Poesia Sonora.
- (xi) A *Lunguage* não obedece necessariamente ao postulado Saussuriano *langue/parole*. Antes faz uso de um conjunto de outras teorias e sugestões que permitem a compreensão da prática poética a partir do seu comportamento mais do que a partir do seu resultado, o que possibilita a compreensão da *Lunguage* como espaço de autonomização de processos estruturados de linguagem verbal, sintáctica, gramatical. Veja-se o exemplo de *Language Removal Service*<sup>(42)</sup>, projeto fundado por Chris Kubick. A partir de um conjunto de registos sonoros – William Burroughs ou Marilyn Monroe, por exemplo –, *Language Removal Service* apaga dos registos sonoros todos os sinais de presença da Língua, deixando apenas aquilo que lhe dá lugar e que é normalmente considerado como ruído: gritos, gemidos, sussurros, suspiros, soluços, interrupções, a saliva, o ar, a respiração. O que ouvimos em cada uma das peças deste projeto é uma parte fundamental da *Lunguage*.
- (xii) Por último, a *Lunguage* é aquilo que Deleuze e Guattari definem, em *Kafka: toward a minor literature*, como uma máquina “[...] constituted by contents and expressions that have been formalized to diverse degrees by unformed materials that enter into it, and leave by passing through all possible states.” (Deleuze e Guattari 1986, 7). Formada por mecanismos de trituração

---

<sup>(42)</sup> O *site* apresenta alguns dos projetos realizados neste contexto e pode ser consultado em <http://www.languageremoval.com/>

semântica, a máquina da Poesia Sonora corresponde à relação que se estabelece entre processos de transformação permanente.

A questão da *Lunquage*, está, pois, em saber se ela pode assumir um papel geral de descrição dos fenômenos linguísticos no âmbito da Poesia Sonora ou se ela é apenas mais um recurso estilístico. Por outras palavras, é necessário medir o alcance da proposta, percebendo em que condições, e de que modo, ela se concretiza. Olhemos então para dois casos de Poesia Sonora cujas diferenças se podem estabelecer, desde logo, empiricamente. Estamos a pensar concretamente em Henri Chopin e Bernard Heidsieck, este desenvolvendo a sua prática a partir dos anos 50 e continuando-a praticamente até à data da sua morte, por enfisema pulmonar em 2014, aquele desenvolvendo a sua prática também a partir dos anos 50. Contemporâneos e concidadãos, portanto, o que poderá ajudar a nossa comparação ao eliminar tendências e opções artísticas separadas pelo tempo, evitando-se assim a influência das periodizações literárias, ou pelo espaço, prevenindo pois a influência de diferentes tradições nacionais<sup>(43)</sup>, embora, como refere Henri Chopin, os dois autores trabalhem de forma tão absolutamente distinta que: “[...] the connection is impossible together because our ways are absolutely different [...]” (Chopin 1982, 13)<sup>(44)</sup>. A comparação será feita a partir de uma peça de cada um dos autores. De Bernard Heidsieck, escolheu-se uma das suas obras fundamentais, *Vaduz* (1974), cartografia em modo sonoro de círculos

---

<sup>(43)</sup> Esta é, na verdade, uma perspectiva que raramente foi utilizada na análise da Poesia Sonora. Exceptuam-se alguns casos que, como tal, merecem referência. O mais recente é ‘Listening to Peruvian Sound Poetry’, um artigo de 2016, da autoria de Jill S. Kuhnheim, publicado na *Revista de Estudios Hispánicos*. Em 2015, Maria Goicoechea e Victor Salceda, publicaram ‘The Mechanic Ear: North American Sound Poetry in the Digital Age’, no *Complutense Journal of English Studies*. Embora este último não se dedicasse inteiramente à questão da relação entre Poesia Sonora e literaturas nacionais, produziu um recorte a partir dessa perspectiva que não deve ser ignorado. Também em 2015, A. Rawlings perguntava, em introdução a ‘Sound, poetry: The feature’, um conjunto de artigos publicados no site Jacket2: “Is ‘sound poetry’ an overly North American or English-language category? How does an English-language, Canadian and/or American sound poetry differ from klankpöëzie, klangpoesie, poesie sonore, lettrisme, parole in liberta, zaum, lautgedichte ...? [...]” (Rawlings 2015)

<sup>(44)</sup> Numa outra entrevista, mais tardia, Chopin dirá: "Je suis plus proche, si vous voulez, du regretté François Dufrêne que de Bernard Heidsieck, même si j'ai une grande admiration pour le travail de ce dernier. Mais je suis incapable de faire ce qu'il fait, et vice-versa. Il y a plus de distance entre Heidsieck et moi qu'entre Telemann et Bach" (Barras 1992, 131).

concêntricos ao redor de Vaduz, realizada a propósito de um convite endereçado ao autor aquando da inauguração, na cidade com o mesmo nome, em 1974, de uma fundação de arte contemporânea. Atente-se no seguinte excerto da peça

il y a tout autour de Vaduz	des Dinkas	des Azandés
il y a tout autour	des	des Barumbis
	Bamilékés	
il y a tout autour	des Bakotas	des Nupes
tout autour tout autour	des Ashantis	des Ekois
il y a tout autour de Vaduz	des Dans	des Bongos
tout autour de Vaduz des...	des Bobos	des Baoulés
tout autour de Vaduz des...	des Lobis	des Mendés
tout autour de Vaduz des...	des Soussous	des Batékés
		tout

(Heidsieck 1997, 158)

Que dizer de *Vaduz*? Não pode deixar de se registrar o estilo próprio de Heidsieck, muitas vezes bastante mais próximo da composição texto-som – *Vaduz* ou *La poinçonneuse* (1970) são prova disso mesmo – do que propriamente da poesia sonora. As camadas de significação e de trabalho acústico realizadas sobre o texto original, com a ajuda de um Revox A 700 de 4 pistas, permitem multiplicar o texto, cujo excerto se apresentou acima, em várias camadas sonoras, que se cruzam, se multiplicam, se anulam, se confundem, enfim, que coexistem e se amontoam na sobreposição imposta pelo autor. A sinopse de Heidsieck, a propósito da peça, reforça a ideia de uma certa aspiração da Poesia Sonora a uma condição transnacional que ocorre normalmente pela quebra da fronteira linguística ou pela sua total inexistência, mas que aqui se transfigura em descrição das etnias do mundo e não das nacionalidades, uma ideia que o próprio autor faz questão de referir:

Consistindo o trabalho seguinte em inscrever em cada um desses círculos, a partir de Vaduz, círculo atrás de círculo, e sobre a sua colocação geográfica, *todas as etnias - e não nacionalidades* - descobertas durante aquele percurso circular, todas as etnias possíveis e que habitassem aí, na especificidade da sua língua, cultura, costumes, aspirações e singularidades. (Heidsieck 1997, 154, sublinhado nosso)

Como é visível, a partir das palavras do próprio autor, a Poesia Sonora recusa-se, uma vez mais, à lógica da nacionalidade, uma posição que, como veremos no subcapítulo

dedicado às Políticas da Poesia Sonora, é de especial relevo. Pensemos agora numa obra de Henri Chopin, *Vibrespace* (1963), por exemplo.

Há uma dificuldade óbvia na comparação das duas obras, que se manifesta desde logo pela impossibilidade de transcrição das obras de Chopin, dada a densa camada de (re)composição sonora presente nos trabalhos do autor e o seu afastamento do registo linguístico. Sujeitas às mais diversas formas de distorção, as fontes sonoras das obras de Chopin tornam-se, muitas vezes, inidentificáveis e inapreensíveis. Torna-se assim evidente, na comparação entre as duas obras, uma diferença de localização e de intensidade na forma como a *Lunguage* se manifesta e se realiza. No caso de Bernard Heidsieck, ela está na por vezes incompreensível massa sonora que resulta da sobreposição de registos vocais, nos novos sentidos que aí se criam, ou, mesmo, na impossibilidade de sentido que a sobreposição coloca. Em *Vaduz*, uma audição atenta é permanentemente interrompida pela voz que nos chega em panorâmica – pela via esquerda e direita<sup>(45)</sup> – com um breve intervalo entre as duas vias que provoca, ao longo de toda a obra, uma distração a que não se consegue escapar senão por um esforço redobrado e que obriga, uma e outra vez, a recomeçar o processo. A escuta complicar-se-á ainda mais quando, por cada via, se escutarem duas ou três vozes, multiplicando assim a sobreposição e a dificuldade de escuta de um texto *limpo* que se agravará quando a estas se juntarem efeitos como a reverberação ou o eco. Por outro lado, também a repetição joga aqui um papel fundamental na medida em que traz para a escuta do poema uma camada de apagamento semântico, tal como quando se repete

---

<sup>(45)</sup> Uma técnica que Heidsieck utilizaria, de resto, em muitas as suas obras. Como refere Théval: "Des bruits, il en est question, dont le poète, dans l'extrait des 'Notes convergentes: poésie action et magnétophone' (1968) lu sur *la piste de gauche*, souligne le caractère omniprésent, insidieux, insupportable dans la société actuelle, mais rejette l'option 'deux mégots dans les oreilles', refusant de se couper de ce bruit pour se réfugier dans ce qui serait le silence de la page blanche. Des bruits, de fait, nous en entendons, *sur la piste de droite*: des applaudissements notamment, qui ponctuent les extraits d'un enregistrement effectué à l'Assemblée Nationale durant le vote de la motion de censure, en 1968. Par la suite, ceux-ci sont remplacés par des bruits de la rue et des bruits de manifestations de mai. Des bruits prélevés, donc, sur le tissu social, urbain et politique, plongeant l'auditeur dans une ambiance sonore effervescente. Du bruit, il en est également à l'œuvre, en ce que les prélèvements montés ensemble sur la piste de droite viennent tantôt s'intercaler, tantôt se superposer au texte lu *sur la piste de gauche*, rendant ce dernier plus difficilement intelligible: gênant, perturbant, parasitant la bonne transmission du message." (Théval 2016, 1–2, sublinhados nossos).

uma palavra até que ela perca o seu sentido. Na obra de Chopin, a *Lunguage*, e a desestabilização que ela provoca, é, sem dúvida, mais intensa, está presente desde o início, e constitui-se como uma barragem sonora que, na melhor das hipóteses, permite, por vezes, qualquer coisa parecida com uma intuição semântica.

Podemos pois afirmar que a *Lunguage* promove o afastamento do código semântico-pragmático no que se constitui como parte fundamental de uma configuração específica do policódigo literário que não se pode, nem deve, em qualquer caso, confundir com o policódigo da literatura oral. Como refere Aguiar e Silva: “[...] o texto literário oral, em vez de se constituir como um fenómeno de *parole* possibilitado pela *langue* daquele policódigo [...] organiza[-se] antes como um *quase* fenómeno de *langue*.” (Silva 1999, 140). Aguiar e Silva, não terá aqui certamente em perspectiva a Poesia Sonora quando se refere aos textos da literatura oral, que havia já sumariamente definido a partir do conceito de Lord, como “(...) poetry composed *in* oral performance by people who cannot read or write [...] this definition *excludes* verse composed *for* oral presentation, as well as verse that is pure improvisation outside of traditional patterns” (*apud* Silva 1999, 138).

Tal não significa, contudo, que não possamos trazer para uma reflexão sobre a Poesia Sonora esta ideia de uma relação com o policódigo que se estabelece em quatro campos distintos: código musical; código cinésico; código proxémico; código paralinguístico. Por outro lado, deve também assumir-se como distinção o facto de nem todo o *texto* da poesia sonora ser “[...] defectivo em relação a um código grafemático [...]” (Silva 1999, 138). Na verdade, não só existe uma já extensa relação entre Poesia Concreta e Poesia Sonora, como são também extensas as relações que podemos estabelecer entre a prática da Poesia Sonora e diversos e variados sistemas de notação, mais ou menos convencionais. Alessandra Eramo, por exemplo, abordando uma obra sua, refere que “O desenho de capa de ROARS BANGS BOOMS é a visualização gestual direta da gravação sonora, ou seja, de uma palavra onomatopaica do Manifesto Futurista de Luigi Russolo.” (Eramo 2015). É preciso, contudo, notar que Eramo faz a ressalva no seguinte sentido:

Os meus desenhos não são uma notação gráfica em sentido próprio. Não existe qualquer indicação, instrução ou designação de como devam soar. [...] Interessa-me neste caso a libertação da linguagem escrita ou desenhada do seu objetivo como pura



tradução de um fenómeno acústico; considero o desenho mais como uma partitura livre que tanto está ligada a um som como está ao mesmo tempo na posição de salvaguardar a sua independência e desenvolver a sua própria vida. [...] No entanto também componho peças que são escritas para performers. É no entanto uma outra abordagem. São frequentemente indicações escritas que dão instruções aos performers/ músicos de como deve ser executada a composição. Na maior parte dos casos as minhas composições não seguem a forma de notação clássica, são antes desenhos codificados, ou eventualmente indicações ditas/ escritas. (Eramo 2015)

Aquilo que se observa, em muito daquilo que é a prática da Poesia Sonora, é um processo de retroalimentação que Charles Stein descreve do seguinte modo:

These texts were produced in the summer of 1978 during a period when I was involved with George Quasha in frequent improvised performances of sound poetry. The "drawings" were undertaken as graphic textualizations developed from the same material as the performances. I wanted to let the sound material we were using in performance work its way onto the page. The texts produced were then used to provoke further improvisations. In other words, these texts are way-stations in a process that moves from performance text to further performance, rather than scores in the traditional sense. (Stein 1980, 520)

A história da Poesia Sonora é, a este respeito, bastante heterodoxa. Basta pensar no espaço que dista entre a partitura de *Ursonate* que é, embora com um movimento reservado à improvisação, bastante rígida, e as leituras mais experimentais de Bob Cobbing - uma pedra como pauta para leitura<sup>(46)</sup> -, ou as *Vibrant Islands*<sup>(47)</sup> de Jaap Blonk, que se dedica à criação do seu próprio alfabeto fonético. É interessante notar, também, que o trânsito se realiza nos dois sentidos. Não é apenas o *texto* verbal/oral que é feito pela leitura, a partir da página, mas é também a própria realização oral do *texto*

---

<sup>(46)</sup> “During 1972, while interpreting pieces like Bob Cobbing’s ‘15 Shakespeare-kaku’, ‘The Judith Poem’ and ‘Mary Rudolf’s Chromosomes’, I got used not only to improvising to deliberately ambiguous letter forms, but to blobs, smudges and dashes among these letter patterns. So, by May, 1973, I found my eye drawn to patterning on stones, bark, water, woodknots, sliced cabbages, cobwebs... and recognised them as *sound* poems.” (Paula Claire *apud* Cobbing 1980, 29).

<sup>(47)</sup> <http://www.jaapblonk.com/Pages/vibrantislands.html>

que leva à sua fixação ou *textualização* como acabamos de perceber a partir da citação de Charles Stein<sup>(48)</sup>.

Ainda uma última questão: a definição de *Lunguage*, tal como está pensada, não parece permitir que se pense a Poesia Sonora produzida *fora da voz*, ou seja, uma voz não humana, de onde resultam, de modo sumário, três opções: ou se aceita que a definição não está completa e que pode apenas descrever uma parte, significativa é certo, da prática; ou se afirma que está, e resume-se a Poesia Sonora aos *textos* produzidos por pessoas mas não por máquinas; ou, terceira opção, é necessário proceder a uma reflexão que permita alargar a *Lunguage* aos fenómenos de *texto/som/voz* produzidos artificialmente. Trataremos desta questão em pormenor no último capítulo. Aí se discutirá, em pormenor, o que representa um conceito alargado da *Lunguage* para o

---

<sup>(48)</sup> Esta questão poderia levar um debate a todos os níveis interessante, o da diferença entre Poesia Visual e Poesia Sonora escrita. Como refere Lawrence Upton, “From the first the magazine was to be, in the words of its editor, Houédard, in the introduction to Kroklok # 1, the Writers Forum anthology of sound poetry. That is, poetry on the page which is identified as sound poetry. And this is differentiated from ‘visual poetry’”. (Upton 2012, 59). Não pretendemos entrar aqui na discussão da relação entre performance e texto pré-escrito, ou seja, a relação da Poesia Sonora com formas de notação, que seria, por si só, tema para uma outra tese (é, na verdade, o tema da tese de Tiago Schwäbl, aluno do Programa de Doutoramento em Materialidades da Literatura), senão realçar a ideia de que poderá existir uma diferença, tão subtil que dela raramente se fala, entre Poesia Visual e Poesia Sonora escrita. Sobre a complexidade da questão cita-se o elenco de Lentz sobre as formas notacionais: “[...] notations that can be ‘typologized’ in the following ways: sign-coded texts, [i.e., alphabetical combinations of letters (anagrams, kaimata, permutations/commutations, palindromes, mesostics, etc., i.e., the de-semantization of the available speech material), phonetic transcription, typographical optophonetic notation (gradations in lettering, bold print, etc.), graphic-iconic scores with, in part, privately-coded script fonts, typographical actions (fragmented lettering, “vibration texts”, pictorial configurations of letters, perturbed type, dissociation of lettering, letter-centered decompositions [in part, typewriter poems], expanded script material (supplementary signs), (scriptural-)material substitutions, ‘figurations’ (prints with ink, photomontage, script inventions)], conceptual inscription, descriptive notation, indicative notation, animated notation, attempts to determine prosodic features graphically/iconically, ‘musical’ notation with a partial adoption of conventional scores (5-line system, division into beats, metronomic counting ...), spontaneous articulations no longer necessarily (re)produceable phonographically (in part directly onto the sound carrier as ‘acoustic notation’).” (Lentz s.d.)

entendimento das práticas contemporâneas da Poesia Sonora a partir da ideia de uma *Vox Ex Machina*.

### 1.2.2 Classificações

Perante isto, parece ser de particular pertinência esquematizar os tipos de processos composicionais presentes na construção de um texto sonoro. Que técnicas são utilizadas? Que formas de desconstrução são trazidas para os processos de produção dos textos? Que métodos são utilizados pelos autores para desestabilizar o texto? Os três subcapítulos seguintes abordam algumas taxonomias pensadas a partir dos diferentes recursos cuja presença é registada no campo poético e, porque bastante diferentes na forma como abordam o assunto, permitirão uma visão panorâmica dos referidos processos. De referir que não se trata de fazer aqui uma taxonomia da Poesia Sonora mas sim dos processos de trabalho sobre a linguagem, ou sobre o som, aos quais ela pode recorrer.

#### 1.2.2.1 Brunson meets Bodin

William Brunson, ele próprio um representante da segunda geração de compositores texto-som ligados ao organismo sueco Fylkingen<sup>(49)</sup>, apresenta uma classificação, da autoria de Lars-Gunnar Bodin, um dos fundadores do referido movimento, que estabelece uma lista dos diferentes níveis de linguagem que podemos encontrar na composição texto-som ou na Poesia Sonora. Estes sete níveis poderão fornecer uma primeira abordagem que possibilite perceber onde estão, e como se constituem, aquilo a que Felipe Cussen<sup>(50)</sup> se refere como os *fantasmas da linguagem* (Cussen 2014):

- (i) O primeiro nível é aquele que Bodin situa abaixo do nível fonético. Podemos incluir nesta categoria uma parte significativa das peças

---

<sup>(49)</sup> Organismo sueco dedicado ao desenvolvimento e investigação de práticas experimentais. No capítulo III aprofundaremos a sua importância no contexto da Poesia Sonora.

<sup>(50)</sup> Felipe Cussen foi também o editor da edição 5.1 da revista do Programa de Materialidades da Literatura, dedicada ao projeto *Vox Media: O som na Literatura*, publicada em dezembro de 2017. O autor destas linhas participou também, em colaboração com Tiago Schwäbl, como editor da secção de *Mediarama*. Resultou deste trabalho de edição o artigo de apresentação da secção, intitulado 'Vox Mediarama: Um Audioguia' (Neves e Schwäbl 2017a), bem como uma compilação de obras (disponíveis para escuta em <http://impactum-journals.uc.pt/matlit/issue/view/248>).

criadas por autores ligados à Internacional Letrista, certamente todos os ‘Mégapneumes’, de Gil J. Wolman, ou os ‘Cryrhythmes’, de Dufrière e, porque fortemente inspirado nestes, a peça ‘Audio-Poem (for H.C.)’ de J. A. da Silva.

- (ii) O segundo nível de linguagem é aquele que se situa já no nível fonético. Este registo é característico da fase inicial da Poesia Sonora – dadaísta e futurista – designada, por isso mesmo, como Poesia Fonética. Será, sem dúvida, o caso de *Ursonate*, de Kurt Schwitters, ou de *Karawane*, de Hugo Ball, entre outros.
- (iii) O terceiro nível é aquele que o autor designa como linguagem artificial. Podemos aqui apresentar, como exemplo, o clássico *Jabberwocky*, de Lewis Carroll, e que surge, pela primeira vez, em *Through the Looking-Glass and What Alice Found There*, de 1872 ou, ainda, as composições *Zaum*, dos autores russos.
- (iv) O quarto nível é o do material linguístico limitado. Aponta-se aqui como exemplo deste nível a peça ‘Der Minister’, do álbum *Flux De Bouche* (1993), de Jaap Blonk. Impossibilitado de prosseguir o seu discurso, engasgado nas suas próprias palavras, este *Ministro* vai progressivamente incorporando elementos do nível I desta classificação que revelam a sua – evidente – dificuldade em continuar a produção discursiva.
- (v) O quinto nível é o da composição baseada em material linguístico mais complexo que o autor elenca da seguinte forma:

Complete sentence structure, abstract or concrete text with different degrees av [sic] semantic comprehensibility, everyday language, normal prose, dialectical pronunciation (accent), collage forms, lexical poems (Dufrière), ready-mades, material with or without electroacoustic processing. (Brunson 2009, 2)

Este item da classificação é composto por um conjunto extenso de possibilidades de ação sobre o material linguístico, nas quais podemos incluir variações diatópicas, diastráticas e/ou diafásicas e que podem ser pensadas, por exemplo, a partir da obra de Steve McCaffery, *Wot We Wukkers Wont* (McCaffery 1980). O trabalho agora citado poderia

levar-nos a perguntar, em registo quase anedótico, o que acontece quando se juntam um francês, um norte-americano e um inglês? Se o francês, o norte-americano e o inglês forem, respectivamente, Robert Filliou, Allan Kaprow e Steve McCaffery, acontece *Wot We Wukkers Want/One Step To The Next*, uma das mais bem-humoradas obras de toda a história da Poesia Sonora. A peça parte de uma leitura do *Manifesto do Partido Comunista*, feita por McCaffery, com o sotaque de West Riding of Yorkshire, a sua zona de nascimento. No jogo linguístico que faz, o autor não só produz um efeito de estranhamento, a que os próprios nativos da língua inglesa não estarão imunes, como inaugura ali uma nova reivindicação proletária. O *Wont* confunde-se facilmente com o *Won't*<sup>(51)</sup>. De referir que este nível, e os recursos que agrupa, é, por contraste com os anteriores, bastante (talvez demasiado) abrangente.

- (vi) O sexto nível é o das composições texto-som complexas. Poderão incluir-se neste nível a grande maioria das peças de autores suecos como Sten Hanson, Åke Hodell, ou Bodin, ou de autores norte-americanos como Charles Amirkhanian ou Larry Wendt.
- (vii) O sétimo e último nível é, em tudo, semelhante ao anterior, mas incorpora eventos musicais compostos para o efeito.

---

<sup>(51)</sup> A cassette, publicada em 1980 pela Underwhich Audiographic Series, uma divisão da Underwhich Editions, é, a vários níveis, uma obra única que se revela como um esforço (talvez não) de tradução do *Manifesto do Partido Comunista*, de Marx e Engels, para uma linguagem popular, e que pode ser entendida, no seguimento de obras como ‘Translating Translating Apollinaire’, de bpNichol, ou do esforço radical de tradução celular do ‘Xenotext’ de Christian Bök, e que pode ser lida a partir da ideia de Jerome McGann e Lisa Samuels de *deformative criticism* (Vide Samuels e McGann 1999).

Vejam, então, uma tabela com os 7 níveis:

1.º nível	Abaixo do nível fonético
2.º nível	Fonético
3.º nível	Linguagem artificial
4.º nível	Material linguístico limitado
5.º nível	Material linguístico complexo
6.º nível	Composições texto-som complexas
7.º nível	Igual ao anterior mas com eventos musicais

Tabela 4. Classificação segundo Lars-Gunnar Bodin *apud* William Brunson

Algumas observações são necessárias em relação a esta classificação. Sendo pensada para a composição texto-som, nada nos impede de a aplicar a um conjunto mais alargado de obras, abrindo-se desta maneira as suas possibilidades heurísticas a outras composições. Importa também notar o facto de as diferentes categorias não serem mutuamente excludentes, o que significa que diferentes níveis de utilização podem ocorrer - ocorrem com frequência - na mesma peça. Mais, é muitas vezes o jogo que se estabelece entre estes diferentes níveis que determina a dinâmica de uma determinada obra. Veja-se, por exemplo, a versão feita por Américo Rodrigues a partir do poema *Opressão*, de Alexandre O'Neill. A leitura de Américo Rodrigues segue as pistas de leitura deixadas pelo próprio poema. A palavra *opressão*, perfeitamente legível/audível ao início, vai-se tornando cada vez mais ininteligível à medida que, com cada nova linha, as letras se vão sobrepondo. A leitura inicia-se, se utilizarmos a grelha de Bodin, no 4.º nível. Há uma palavra, única, que é, no início da leitura, clara. A sobreposição das letras no poema concreto leva a que a leitura passe ao 2.º nível (fonético). Por fim, e perante a mancha, ilegível, criada pela sobreposição de todas as letras, a leitura termina no 1.º nível (sub-fonético), num conjunto sucessivo daquilo que Bodin descreve como:

Screams, grunts, smacking, onomatepoetic calls and sounds, in- and exhalation sounds, animal sound imitations, "poetry in the mouth", diverse emotional vocal gestures, which imitate linguistic behavior, etc. (Brunson 2009, 2)

A classificação levanta ainda outras questões. Desde logo, a referência à utilização de meios de manipulação de som surge apenas associada aos níveis superiores. Isto excluiria, à partida, da possibilidade de análise, a partir desta grelha, um número significativo de obras. Um trabalho construído sobre o primeiro nível a partir de sons puramente artificiais será ainda uma composição texto-som ou poesia sonora?

### 1.2.2.2 Cathy Lane

Uma segunda classificação, que embora não sendo pensada especificamente para a Poesia Sonora se revela bastante útil, é a de Cathy Lane (2006). Diz-nos a autora que:

The paper will not deal with (although it may refer to) songs or works that use voice with a musical accompaniment, or, in general, with *contemporary sound poetry* which is concerned with abstract and wordless qualities of utterance, although it will survey some of the early roots of sound poetry. (Lane 2006, 3, sublinhado nosso)

Embora não tendo possibilidade de saber ao certo a que se refere concretamente Cathy Lane quando refere a poesia sonora contemporânea, ou quando menciona as raízes iniciais da poesia sonora que, vamos supor, serem uma referência à Poesia Fonética e às raízes dadaístas e futuristas, julgamos que tal não inviabiliza, em qualquer caso, a sua utilização na análise de obras contemporâneas.

A classificação divide-se em duas partes. Numa primeira parte, que lida com a questão da fonte sonora, a autora apresenta três categorias:

- (i) A primeira categoria compreende obras em que a palavra esteja inicialmente escrita. No texto original, pode ler-se “[...] scripted or scored” (Lane 2006, 4), uma distinção que estará relacionada, parecidos, com a diferença entre o *script*, objecto literário, e o *score*, objecto relacionado com o universo musical, e que permite a inclusão de artefactos variados independentemente da tradição de que estes se reclamem. Incluem-se nesta categoria obras ou peças em que a performance sonora do texto, gravada ou não, parta de um texto escrito.
- (ii) A segunda categoria refere-se às obras cujo material tenha sido recolhido de situações quotidianas ou de entrevistas. Devemos confessar que a utilização do termo ‘entrevista’ nos pareceu ao início, e continua a parecer, um pouco inusitada. Estamos em crer que a expressão terá sido cunhada a pensar em alguns dos exemplos que a autora apresenta. Por outro lado, talvez se possa explicar como meio termo entre a voz de autor(es) e os arquivos de vozes desconhecidas que ocupam, de resto, a próxima categoria.
- (iii) Por fim, a terceira categoria, constituída por obras que utilizem fontes de arquivo pré-existentes.

A segunda parte da classificação proposta por Lane, composta por 19 categorias formadas por diferentes técnicas de composição, é, a todos os níveis, bastante mais complexa e permite, no mínimo, 57 possibilidades se partirmos do princípio, puramente teórico, de que apenas é utilizada uma técnica composicional e uma fonte sonora em cada peça. Vejamos um diagrama da proposta de Lane:

	Fonte	Técnica
1	obras em que a palavra esteja inicialmente escrita	Dissolução de sentido por processamento
2	situações quotidianas ou de entrevistas	Dissolução de sentido por desconstrução
3	arquivo pré-existent	Dissolução de sentido por tradução sonora ou equivalência
4		Acumulação de sentido por associação sonora
5		Acumulação de sentido por performance
6		Acumulação de sentido por extensão semântica ou elaboração
7		Acumulação de sentido por associação estrutural
8		Acumulação de sentido pela massificação de vozes ou montagem
9		Retenção de sentido
10		Extração melódica ou rítmica, tradução e elaboração
11		Contexto ou contexto narrativa
12		Orientação narrativa
13		Sugestão narrativa
14		Excitação Fonética
15		Permutação ou justaposição semântica
16		Justaposição nonsense e permutação incluindo a invenção de novas palavras
17		Novas línguas ou metalínguas
18		Discurso sintetizado ou gerado em computador
19		Composição textual como parte do processo de composição

Tabela 5. Classificação segundo Cathy Lane

A classificação de Lane baseia-se, portanto, em dois campos distintos: origem dos materiais trabalhados e processos de composição. Devemos notar a ausência de uma referência aos meios, embora muitos dos processos de composição reflitam já a utilização de determinadas ferramentas e meios de manipulação digital. Veja-se, por exemplo, a primeira categoria:



Dissolution of semantic meaning through processing. The semantic meaning of a word or phrase is dissolved through a processing effect such as layering, overwhelming reverberation, reversed echo, spectral processing [...] (Lane 2006, 5)

A definição não implica, obrigatoriamente, a utilização de meios digitais. Qualquer um dos efeitos aqui enunciados pode ser atingido, e foi-o abundantemente, com a utilização de meios analógicos. É o caso, por exemplo, de *Vaduz*, de que se falou anteriormente.

### 1.2.2.3 Michael Lentz

Michael Lentz propõe ainda uma outra classificação, de tipo cronológico, e parte de uma divisão histórica marcada pela segunda guerra mundial (Lentz s.d.). A proposta de Lentz, claramente inspirada por Kittler, reconhece 1945 como um ano de transição nos meios, que decorre, em primeira instância, dos desenvolvimentos tecnológicos trazidos pela indústria de guerra. O autor propõe, para o período pós-guerra, uma divisão tripartida da Poesia Sonora que, segundo ele, oscila entre a improvisação pura e formas perfeitamente determinadas, isto é, leituras que seguem uma notação no sentido estrito - “[...] pure real-time pieces; live performances in combination with prefabricated sound or picture material [...]” (Lentz s.d.) - e, por último, “[...] pure studio-time pieces [...]” (Lentz s.d.) A proposta de Lentz não se centra, pois, ao contrário das propostas de Cathy Lane ou de William Bruson que analisámos previamente, sobre processos formais de construção do texto poético mas sim sobre o modo de produção: integralmente ao vivo; ao vivo mas utilizando material pré-gravado; totalmente gravado em estúdio. A proposta, que regista, no fundo, o processo de banalização da utilização dos recursos tecnológicos na produção de peças de Poesia Sonora, contribui assim com uma outra possibilidade de análise, o que permite, obviamente, tornar mais complexa a descrição da história da produção poética na Poesia Sonora. Eis a tabela do modelo de Lentz:

Depois de 1945
peças em tempo real
Performances ao vivo em combinação com som pré-fabricado ou material visual
peças feitas em estúdio

Tabela 6. Classificação segundo Michael Lentz

### 1.3 Poesia Sonora: Texto e Margem

Como consequência do que temos vindo a descrever até agora, só poderiam resultar formas muito próprias de texto. Assim sendo, vamos alargar o nosso escopo, tratando agora de determinar não só o lugar e o modo do texto na prática da Poesia Sonora, mas também a sua importância, operação de relevância acrescida, se atentarmos à definição de Poesia Sonora de Clive Fencott, já apresentada no subcapítulo 1.1, e que agora se repete em jeito de exercício mnemónico:

It's the relationship between a text of some sort and a vocalization. I think it's the relationship between those two and for me it was very much about that improvised relationship between *any kind of text, whether it looked like a text or was considered by most people to be a text*, and this improvised performance. (Neves e Schwäbl 2017d, 37'44", sublinhado nosso)

Da citação do autor britânico ressaltam duas questões. A primeira prende-se com o que podemos entender como uma definição do modo operativo da Poesia Sonora. Dado que essa questão foi já fruto de análise no subcapítulo respectivo, escusar-nos-emos de dar aqui conta dela. Porém, Fencott traz, para o assunto vertente, uma outra interrogação que não pode ser ignorada. Referimo-nos à ideia de que a Poesia Sonora se constitui a partir da relação entre uma performance improvisada e um *texto de qualquer tipo*, adjetivação particularmente interessante que merecerá aqui atenção especial. O que é um texto de *qualquer tipo*? O que é, antes de mais, um texto<sup>(52)</sup>?

Devemos começar por relembrar e sublinhar a heterogeneidade dos textos e o papel que época, público, expectativas ou contexto desempenham na forma como estes são produzidos, transmitidos e recebidos. Por isso mesmo, temos a percepção clara de que uma visão *conservadora* do texto literário poderá levantar algumas objecções ao que, até agora, tem vindo a ser argumentado, e a oferecer alguma resistência à classificação de alguns dos textos da Poesia Sonora como textos de pleno direito. Por essa razão, é importante trazer aqui a seguinte definição:

---

<sup>(52)</sup> A questão não é exclusiva da Literatura ou da Poesia Sonora. George List, etnomusicólogo, publica, em 1963, um artigo intitulado 'The Boundaries of Speech and Song', no qual refere a dificuldade de definição de campos como discurso e canção. Onde começa um e acaba o outro? Que regimes semióticos devem ser tomados em consideração para a leitura dos objetos de estudo?

We can define text, in the simplest way perhaps, by saying that it is language that is functional. By functional, we simply mean language that is doing some job in some context, as opposed to isolated words or sentences that I might put on the blackboard. (...) So any instance of living language that is playing some part in a context of situation, we shall call a text.” (Halliday e Hasan 1989, 10, sublinhado nosso)

A definição de Halliday e Hasan parece ser suficientemente abrangente para que, a partir dela, se possa realocar o debate sobre a noção do texto no seio da prática da Poesia Sonora. É, porém, necessário sublinhar também a ideia de que, nesta prática, não se foge nunca a questões programáticas e que os seus textos refletem essa preocupação. Por isso mesmo, e para podermos situar a Poesia Sonora, é fundamental introduzir aqui uma primeira distinção, operada por Roland Barthes, entre *texte de plaisir* e *texte de jouissance*. A propósito do primeiro, diz o autor: “Texte de plaisir : celui qui contente, emplit, donne de l’euphorie; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique *confortable* de la lecture.” (Barthes 1973, 25). É bastante evidente, parece-nos, que uma leitura - uma escuta - *confortável* não será a mais adequada a uma descrição dos objetos produzidos pela Poesia Sonora, nem tão pouco esta se contenta em manter-se dentro dos limites da *cultura*<sup>(53)</sup>. Muito pelo contrário. Parece, por isso, adequar-se muito mais fielmente à experiência permitida por aquela, o *texte de jouissance*:

[...] celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu’à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, *met en crise son rapport au langage*. (Barthes 1973, 25–26, sublinhado nosso)

Uma crise da linguagem, claro, pressuposto operativo das vanguardas históricas e da sua relação com o *métier* poético, *raison d’être* de décadas de exploração de formas e conteúdos *alternativos*. Cremos não ser difícil reconhecer nesta descrição de Roland

---

<sup>(53)</sup> Relembramos aqui *Je Vous Salue Sarajevo*, de Jean-Luc Godard: “[...] Car il y a la règle, et il y a l’exception. Il y a la culture qui est de la règle, il y a l’exception qui est de l’art. Tous disent la règle, cigarette, ordinateur, tee-shirt, télévision, tourisme, guerre. Personne ne dit l’exception, cela ne se dit pas, cela s’écrit: Flaubert, Dostoïevski, cela se compose: Gershwin, Mozart, cela se peint: Cézanne, Vermeer, cela s’enregistre: Antonioni, Vigo. Ou cela se vit, et c’est alors l’art de vivre: Srebrenica, Mostar, Sarajevo. Il est de la règle que vouloir la mort de l’exception.” (1993, 0’30’)

Barthes aquilo que poderia ser, desde o seu início, uma descrição fiel da Poesia Sonora e dos objetivos a que a mesma se propôs. A relevância desta passagem para a compreensão e elaboração de um conceito de *texto* pertinente para a prática da Poesia Sonora é reforçada por uma outra passagem do mesmo autor, um pouco mais extensa, que se inclui pela discussão que permite, e que, ademais, elenca possibilidades operatórias para a produção dos textos referidos:

Comment un texte, qui est du langage, peut-il être hors des langages? Comment *extérioriser* (mettre à l'extérieur) les parlers du monde, sans se réfugier dans un dernier parler à partir duquel les autres seraient simplement rapportés, récités? [...] Comment le texte peut-il «se tirer» de la guerre des fictions, des sociolectes? — Par un *travail progressif d'exténuation*. [...] Enfin, le texte peut, s'il en a envie, *s'attaquer aux structures canoniques de la langue elle-même [...] le lexique [...] la syntaxe [...]* Il s'agit [...] de faire apparaître un nouvel état philosophal de la matière langagière; cet état inouï, ce métal incandescent, hors origine et hors communication, c'est alors du langage, et non un langage, fût-il décroché, mimé, ironisé. (Barthes 1973, 50–51, sublinhado nosso)

O diálogo que se estabelece entre as palavras de Roland Barthes e a definição de Philadelpho Menezes sobre o separatismo tresdobrado da Poesia Sonora, apresentada no início deste capítulo, é evidente. Ambos os autores anotam uma tendência programática, que se produz com intensidades diferentes consoante o período da Poesia Sonora, e que podemos resumir como uma pulsão para o abandono e para o confronto, uma ânsia que se concretiza na impermeabilização semântica, e um ataque sem quartel às estruturas canónicas da linguagem. Aquilo que as sugestões de Barthes implicam, é, de determinada forma, a questão colocada por toda a Poesia Sonora na sua interrogação sobre a possibilidade de uma linguagem para lá – ou para cá – da nomeação e/ou representação quotidiana do mundo e descreve, poder-se-ia dizer, o desenvolvimento histórico da prática da Poesia Sonora: as estruturas canónicas, o léxico, a sintaxe, no fundo a descrição de processos de exploração e depuramento formal que acabarão, eventualmente, por encontrar o *quark* linguístico, a *prima materia* a partir da qual o mundo pode ser (re)construído. A *techné* da Poesia Sonora pode assim ser compreendida como um conjunto de processos de estranhamento que operam quer a partir de estratégias de adorno excessivo da linguagem - “Too much is also too little; the infinite is also the void.” (Waldrop 1971, 19) -, quer a partir de um conjunto

de estratégias consecutivas de depauperamento dos recursos linguísticos e estilísticos que abandonam progressivamente, de forma *radical*, as formas de *uso comum* da linguagem (o subcapítulo anterior deu conta das possibilidades formais dessas mesmas operações). Podemos por isso afirmar que a Poesia Sonora opera a partir de modos *específicos* de *despragmatização* da linguagem que têm consequências profundas e bem marcadas nos textos que daí resultam. A questão que devemos então colocar, é a de como compreender o que se passa na Poesia Sonora quando o texto que nela se encontra se assume como tentativa de concretização de uma intenção utópica, pensada e exercida a partir da construção de um texto com características únicas, no qual se podem observar as marcas de obliteração do léxico e da sintaxe. Aguiar e Silva, na reflexão que faz sobre o conceito de *língua literária*, termina precisamente com a possibilidade de criação de uma *antilíngua*, que é definida da seguinte forma:

Quando, num texto literário, o código do sistema semiótico primário sofre *transgressões profundas e sistemáticas* – e estas transgressões apresentam uma *motivação e uma significação ideológicas e sociológicas* -, a língua literária configura-se como uma *antilíngua*, cuja legibilidade, sempre ameaçada de hiatos e bloqueamentos, requer uma *descodificação especializada*. (Silva 1999, 170, sublinhado nosso)

Sejamos claros. Nem toda a Poesia Sonora produz textos passíveis de descodificação. Devemos por isso procurar sentido para este processo também fora do texto, ou seja, no seu contexto e nas suas formas de uso. Uma possibilidade é a de trazer para esta discussão o conceito de Linguagem Sistémica Funcional (LSF), um modelo aplicado, como refere Eggins, na interpretação de diferentes regimes semióticos, “[...] such as visuals (Kress and van Leeuwen 1996, 2001), art (O’Toole 1994) and sound (van Leeuwen 1999, Martinec 2000).” (Eggins 2004, 2), que produzem, ou que permitem produzir, novas camadas de significação. Note-se que esta é, apesar do destaque que aqui lhe damos, uma questão de importância relativa para a Poesia Sonora. Nem todos os poemas produzidos no género almejam a interpretação e pedem antes para ser escutados como matéria sonora pura, isto é, como materialidade. Na maior parte dos casos, assistimos a uma mistura das duas posições: sonoridade e matérias em contraste ou em relação com o sentido.

Do exemplo de Suzanne Eggins (2004), ressalta o seguinte: segundo a autora, um conjunto de fonemas não pode constituir-se como um texto, já que “[...] we cannot read it 'as text'.” (Eggins 2004, 24). E se pudéssemos lê-lo como um texto? Mais, o que acontece se o lermos, de facto, como se de um texto se tratasse?

De uma análise que parta deste pressuposto deve salientar-se a seguinte ideia:

[...] language is structured to make three main kinds of meanings simultaneously. This semantic complexity, which allows ideational, interpersonal and textual meanings to be fused together in linguistic units, is possible because language is a semiotic system, a conventionalized coding system, organized as sets of choices. The distinctive feature of semiotic systems is that each choice in the system acquires its meanings against the background of the other choices which could have been made. This semiotic interpretation of the system of language allows us *to consider the appropriacy or inappropriacy of different linguistic choices in relation to their contexts of use*, and to view language as a resource which we use by choosing to make meanings in contexts. (Eggins 2004, 3, sublinhados nossos)

Gostaria de sublinhar, a partir da citação anterior, a importância do contexto e a ideia de que os enunciados podem ou não ser apropriados a um determinado momento, o que nos reconduz à questão do género literário e à ideia de que cada género apresenta formas próprias cujo significado só pode ser concretizado e entendido num determinado contexto que envolve produtores/emissores e público. Devemos então perguntar qual a relação que se estabelece entre os enunciados verbais/orais/sonoros da Poesia Sonora e o contexto em que eles são produzidos. Como refere Eggins: “[...] in some way *context is in text*: text carries with it, as a part of it, aspects of the context in which it was produced and, presumably, within which it would be considered appropriate” (Eggins 2004, 7). O problema na observação do texto na Poesia Sonora, dado que esta opera frequentemente nas margens da linguagem, parece ser de uma outra natureza e parece estar intimamente relacionado com a impossibilidade de uma escuta hermenêutica. Poderá a Poesia Sonora ser uma prática poética definida pela predominância das intenções *perlocutiva*<sup>(54)</sup> e *ilocutiva*? Aguiar e Silva, a propósito do texto *ético*, sugere uma possível resposta:

---

<sup>(54)</sup> Quem já assistiu a performances de poesia sonora não poderá ter deixado de reparar em duas coisas que acontecem, ou não, dependendo da composição da assistência. A primeira é a reação

O texto, como unidade semântica e pragmática, não é um objecto plenamente existente “em si mesmo”. Resultando dum acto de enunciação e dum acto de recepção, o texto realiza-se no quadro de um processo comunicativo, implica determinadas “situações pressupositivas complexas”, que conglobam factores psicológicos, culturais, sociais, etc., constitui-se segundo determinadas “estratégias comunicativas” do emissor e do receptor, manifesta um certo *potencial ilocutivo* e comporta um certo *potencial perlocutivo*<sup>(55)</sup> que se reportam aos domínios dos universos simbólicos, dos sistemas de crenças e convicções e da interacção social. Assim, a *competência textual*, isto é, a capacidade de um emissor produzir textos, pressupõe necessariamente a *competência linguística* de ambos, mas requer outros saberes ou competências que se situam num âmbito translinguístico, desde o conhecimento das pressuposições pragmáticas ao conhecimento das regras de argumentação e das *normas e convenções de um género literário*, por exemplo. (Silva 1999, 566–67, sublinhados nossos)

Parece-nos existir dois pontos-chave, na citação apresentada, que colhem no argumento que temos vindo a apresentar. O primeiro de entre eles, é a referência ao *potencial perlocutivo*. Pode admitir-se que o objectivo da Poesia Sonora nos seus momentos mais extremos consiste, *tout court*, numa produção massiva de atos desta natureza, produção a partir da qual todos os outros atos são abandonados. Em segundo lugar, a necessidade

---

das crianças que não hesitam em rir. A segunda, por contraste, é a da circunspecção dos adultos que cumprem assim o que lhes (nos) foi rigorosamente ensinado acerca do comportamento aceitável em eventos do género. Vem este reparo a propósito das potencialidades *perlocutivas* da poesia sonora e da possibilidade de efeitos que esta produz sobre os ouvintes. Sobre o riso como resposta à Poesia Sonora há referência, breve, de Steve McCaffery, em entrevista a Enzo Minarelli, que merece destaque: “Do ponto de vista do público, eu acho que há uma *resposta tensa para um encontro com expressões novas e nada familiares*.” (McCaffery 2014, 149, sublinhado nosso). Steve Fencott também aborda a questão, embora a coloque em termos diferentes: “[...] that's what Bob [Cobbing] was about, it could be serious and you could have serious sound poems and so on, but there's no reason it shouldn't be fun as well, or at times it shouldn't be fun, and there's no reason you shouldn't make people laugh, sometimes you communicate as much by making people, that don't really understand what you're doing, laugh [...]” (Neves e Schwäbl 2017d, 33'05”).

<sup>(55)</sup> José Augusto Mourão, em ‘O poder das palavras’, texto de introdução a *A Revolução Electrónica*, de William Burroughs, refere: “A crença de que algumas palavras e combinações de palavras podem produzir doenças e perturbações mentais graves é partilhada não apenas no campo da magia mas também no campo da psicolinguística e da pragmática. O efeito chamado perlocutivo é o efeito somático provocado pela proferição (elocução) da palavra que tem uma força (ilocucionária) particular.” (Mourão 1994, 5)

de saberes que se situem num *âmbito translinguístico*, no qual podemos inscrever as *convenções do género literário* que deverão ser do conhecimento do receptor. Esta ideia de que deverá existir um conhecimento prévio do código em questão é, aliás, reforçada na definição do *texto literário* como sendo uma

[...] unidade semântica, dotada de uma certa *intencionalidade pragmática*, que um emissor/autor realiza através de um acto de enunciação regulado pelas normas e convenções do sistema semiótico literário e que os seus receptores/leitores descodificam, utilizando *códigos apropriados*. (Silva 1999, 574–75, sublinhados nossos)

Embora seja necessária uma análise cuidada e minuciosa das possibilidades de leitura da prática da Poesia Sonora a partir da citação anterior, parece-nos que, na argumentação de Aguiar e Silva, nada obsta a que o *texto* da Poesia Sonora se possa constituir, de pleno direito, como *texto literário*. De resto, e como já referimos, os códigos apropriados para a composição e para a escuta da Poesia Sonora respeitam a regras particulares da prática e eles, e apenas eles, deverão ser usados na descodificação dos textos ali produzidos. Merecerá debate e será talvez problemática, a ideia dos textos da Poesia Sonora, e referimo-nos aqui aos textos que apresentam, pela ausência ou dissolução de traços linguísticos, mais dificuldades interpretativas, como *unidades semânticas e pragmáticas*. Esta questão irá ser discutida no subcapítulo seguinte e aí se perceberá a importância de uma definição da Poesia Sonora como género literário.

Contudo, antes de avançarmos, há uma questão preliminar que importa analisar e que decorre das opções formais de realização textual cuja consequência, ineludível, é o afastamento dos pontos *privilegiados* do campo literário, ou seja, a sua colocação à margem. Que margem é essa afinal a ocupada pela Poesia Sonora, e onde se situa? Desde logo, e como temos vindo a observar, numa relação muito particular com a ideia de linguagem e com a ideia de texto, uma relação tão particular que provoca uma deslocação da Poesia Sonora, como iremos ver, para fora dos grandes eixos da Literatura, o que não significa, contudo, que não possam existir pontos de contacto esporádicos entre centro<sup>(56)</sup> e margem. Retomemos, *hic et nunc*, a imagética topográfica

---

<sup>(56)</sup> Desta posição periférica da Poesia Sonora - colocada à margem do cânone literário – não resulta, de qualquer das formas, a impossibilidade de um cânone próprio da Poesia Sonora, uma praça



trazida por Larry Wendt algumas páginas atrás e imaginemos que os diferentes tempos e configurações históricas, e as suas preferências e promoções de diferentes formas de fazer literatura e, com isso, de diferentes recursos estilísticos, diferentes géneros, correspondem a desenhos diferentes da malha urbana. Do efeito produzido por estas dinâmicas resultam, naturalmente, processos de inclusão e de exclusão que desenham um campo com pontos centrais – uma grande praça central que todos visitam e por onde passa todo o movimento da cidade - a que nem todos os autores, obras, estilos, ou géneros conseguem aceder.

Temos vindo a pensar os fenómenos literários a partir da imagem de um eixo duplo (ver figura 1) sobre o qual aqueles se vão desdobrando. O primeiro eixo é o do *meio*, o do suporte da obra literária e aquele que pode corresponder, em sentido muito lato, à materialidade ela mesma das formas de inscrição literária. O segundo eixo é o do *conteúdo*, o do *texto* propriamente dito. Retomando a velha máxima de Marshall McLuhan, poderíamos dizer que *o meio é a mensagem* (este é um ponto a que, inevitavelmente, voltaremos, dada a relação estreita entre Poesia Sonora e tecnologia), mas teríamos que acrescentar também que ele não é *toda* a mensagem. O modelo axial aqui proposto, puramente operatório, tem a vantagem de permitir uma síntese da posição de McLuhan, criando assim espaço para uma visualização do *campo* da Literatura que não descure por completo nem *meio* nem *mensagem*. Consideremos pois este modelo como um *espaço* – uma cidade, se o leitor assim o desejar - no qual se estabelecem posições hegemónicas e posições periféricas e que permite descrever a relação produzida entre elas num dado momento histórico. O afastamento do ponto central de um dos eixos, seja o do *meio*, seja o do *conteúdo*, provoca o afastamento de uma posição privilegiada dentro do sistema e remete uma obra, uma obra *qualquer*, para o campo da Literatura *experimental*.

---

central, retomando a metáfora urbanística, ponto de encontro e de retorno, lugar fundador. ‘Ursonate’, ‘Karawane’, ou ‘Gadji Beri Bimba’ são disso exemplos.

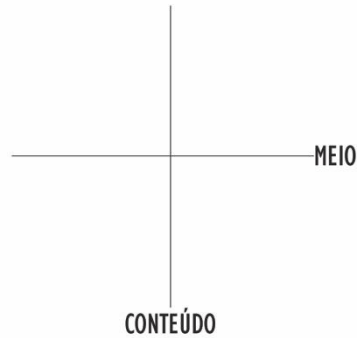


Figura 1: Eixo Meio/Conteúdo

Vejamos alguns exemplos concretos. O registo sonoro de um poeta, as gravações em vinil de poesia dita por João Villaret ou por Mário Viegas, por exemplo, desloca-se apenas ao longo do eixo do *meio*. Não existem quaisquer dúvidas em relação à importância ou à *autenticidade* da poesia de Jorge de Sena, ou de António Gedeão, que se encontra representada nos discos gravados por aqueles. Como tal, e embora não ocupando uma posição central neste modelo, algo facilmente observável se atentarmos à ausência de trabalho académico sobre estes registos, não parecem colocar-se quaisquer dúvidas sobre a sua importância para o campo literário. O capital simbólico dos autores, e o reconhecimento literário do seu trabalho no seio do cânone, é tal que o campo literário, embora afastando estes artefactos para um plano secundário, não os rejeita totalmente. Seja como for, o campo literário parece lidar melhor com deslocações ao nível do meio do que com deslocações ao nível do conteúdo e reage de formas diversas quer se trate de uma, quer se trate de outra. Imagine-se agora um livro de um autor de poesia visual. Embora se mantenha numa posição central em relação ao *meio* (através do artefacto livro), o seu conteúdo provoca o afastamento de uma posição central do modelo no eixo do *texto*. Qualquer deslizamento ao longo destes eixos, quando não ocorrendo em simultâneo, origina já problemas de categorização e de definição ou, dito de outra forma, a prática experimental, de uma forma genérica, opera pelo afastamento de um destes eixos e cria problemas específicos determinados pelo tipo de afastamento promovido.

Este é um dos pontos centrais do nosso argumento: a Poesia Sonora desloca-se ao longo dos *dois eixos*, criando nesse movimento uma posição duplamente periférica no interior do sistema literário. Como produção sonora ela existe, normalmente, ao vivo, em *performance*, ou num suporte de registo sonoro, seja ele a fita magnética, o vinil, ou o CD. Como forma de texto ela é criada, na maior parte dos casos, a partir de ações de

*despragmatização radical* da linguagem. Esta questão, e a forma como ela é resolvida pelo campo literário, coloca em evidência os próprios mecanismos de definição de literariedade. Lembremos, por exemplo, John R. Searle, que afirma que “[...] ‘literature’ is the name of a set of attitudes we take toward a stretch of discourse [...]” (Searle 1975, 320), ou ainda John M. Ellis, quando este afirma que “[...] in an importante sense, texts are made into literature by the community, not by their authors” (*apud* Silva 1999, 18), uma ideia que vai ao encontro de outros autores como Stanley Fish e às suas *comunidades interpretativas* (Fish 2000). Assim sendo, e porque há questões que se colocam para lá dos textos eles mesmos, julgamos ser necessário compreender, neste momento, as razões que levaram (e levam) a Poesia Sonora a estabelecer-se por oposição aos lugares hegemónicos. A próxima secção será por isso dedicada às políticas da Poesia Sonora cujo debate será enquadrado pela definição de Craig Dworkin:

[...] the politics *of* the poem: what is signified by its form, enacted by its structures, implicit in its philosophy of language, how it positions its reader, and a range of questions relating to the poem as a material object – how it was produced, distributed, exchanged. Or, in Bruce Andrew’s terms: “writing *as* politics, not writing *about* politics. (Dworkin 2003, 4–5)

Ou seja, debatidas que estão as questões formais – linguagem e texto –, continuaremos este trajeto, num percurso entre a microestrutura e a macroestrutura, passando pois a questões de contexto, não esquecendo, embora, que umas e outras são indissociáveis e que só da intersecção destes diferentes níveis se pode encontrar uma descrição satisfatória daquilo que é, afinal, a Poesia Sonora. Os próximos capítulos darão por isso conta, em grande medida, de questões relativas à filosofia da linguagem e aos circuitos de produção e distribuição a Poesia Sonora.

### 1.3.1 Políticas da Poesia Sonora

Como refere Jacques Sojcher, em *La Démarche poétique*, “La parole poétique est, dans son essence même, un risque, celui de l’apatridité.” (Sojcher 1976). Que significa exatamente esta afirmação? Que significa dizer-se que a palavra poética, cujo alcance e significado se encontram ainda e sempre por definir, comporta o risco do ser-se *sem pátria*? Que tem a Poesia Sonora a ver com tudo isto? Dois episódios, separados no

tempo e no espaço, permitir-nos-ão iniciar e enquadrar o debate em torno das políticas da Poesia Sonora.

O primeiro destes episódios dá pelo nome de Moresnet, território e história hoje esquecidos e um dos casos mais singulares da geopolítica europeia *fin de siècle*. Espaço triangular arrumado entre o Reino dos Países Baixos e a Prússia, territórios que hoje compreendem a Alemanha, a Bélgica e os Países Baixos, foi declarado território neutro pelo Congresso de Viena, em 1815, que não conseguiu chegar a acordo sobre o destino a dar à pequena porção de terreno com aproximadamente 3,5 quilómetros quadrados e cuja riqueza consistia numa mina de zinco que viria a esgotar-se ainda antes da chegada do século XX. A pequena *nação*, que chegou a contar com qualquer coisa como 3000 habitantes, ficou assim sob a administração conjunta dos países vizinhos e numa posição a todos os níveis ambivalente sobre sentimentos de pertença e identidade nacional e linguística até que, em 1908, o Doutor Wilhelm Molly, médico alemão a exercer no território de Moresnet, propõe que este se torne o primeiro território com o Esperanto como língua oficial e que altere o seu nome para *Amikejo*, o Lugar da Amizade.

Se aqui se recupera este caso é porque ele, para além da nota pitoresca que parece representar na história do Esperanto<sup>(57)</sup>, pode convocar uma discussão particularmente interessante para que se pensem, a partir dele, e do que ele representa enquanto encontro entre perspectivas utópicas de finais de século XIX, questões linguísticas, processos de (des/re)territorialização, e políticas da Poesia Sonora.

Apresentado ao mundo em 1887, ano de publicação de *Unua Libro*<sup>(58)</sup>, pela mão de Zamenhoff, o *Esperanto* será, ainda hoje, de todas as línguas artificiais a mais conhecida e aquela que mais curiosidade suscita<sup>(59)</sup>. Os seus princípios ficariam

---

<sup>(57)</sup> Paul Cernat, académico romeno, refere que muitas das performances de Tzara e, com ele, do Cabaret Voltaire, eram feitas em Esperanto ou em Maori (Curtin 2016). Também Khlebnikov, um dos criadores do *Zaum*, conhecia a Língua de Zamenhof, sobre a qual tinha uma opinião relativamente favorável. O autor russo terá dito, a propósito da Língua universal, que esta seria “[...] very well structured, light and beautiful, but poor in sounds and not varied.” (*apud* Cooke 1987, 208).

<sup>(58)</sup> Primeiro Livro

<sup>(59)</sup> As estimativas variam entre os 100.000 e os 2 milhões de falantes.

definidos na Declaração de Bolonha, assinada no Primeiro Congresso Internacional de Esperanto, realizado em Bolonha-sobre-o-mar, no ano de 1905, e neles se refere que

Esperanto in its essence is an attempt to diffuse over the whole world a language belonging to mankind without distinction, which, "not intruding upon the internal life of the peoples and in nowise aiming to drive out the existing national languages," should give to men of different nations the possibility of becoming mutually comprehensible, which might serve as a *peace-making language* for public institutions in those lands where different nations are involved in strife about their language, and in which might be published those works which possess an equal interest for all peoples. (Clark 1907, 1116, sublinhados nossos)

Um desejo de implementação da possibilidade de compreensão para lá das línguas nacionais, embora não contra estas, que pertença, sem distinções, a toda a humanidade: assim se pode estabelecer resumidamente o programa inaugural do Esperanto a que não serão estranhas, decerto, as aspirações utópicas da Poesia Sonora e, com ela, dos movimentos de vanguarda do início do século. Deve referir-se que, embora a invenção de línguas artificiais não seja nesta época um fenómeno novo, o século XIX é, ainda assim, e como refere Adrian Curtin, testemunha de uma alteração na forma como as línguas são pensadas e desenvolvidas, o que levaria a que, entre 1880 e 1939, tivessem surgido cerca de 200 novas propostas (Curtin, 2016), uma estatística que nos parece, apesar de tudo, conservadora e a pecar por defeito. Na verdade, ao longo da segunda metade do século XIX, multiplicam-se as propostas de línguas artificiais, mais ou menos complexas, aproveitando ou não recursos linguísticos já existentes. Vejamos um breve elenco:

- (i) Em 1839, Joseph Schipfer (1761-1843) apresenta ao mundo o seu *Communicationssprache*. Fortemente baseado na Língua e gramática francesa, a Língua de Schipfer é ainda um reflexo da posição central da França no mundo.
- (ii) Em 1866<sup>(60)</sup> é publicado *Langue musicale universelle*, também conhecida como *solresol*, da autoria do francês François Sudre (1787-

---

<sup>(60)</sup> Existiria uma versão anterior, publicada em 1864, do historiador Joseph Guadet (1795-1880) que era, na altura, professor no Instituto Nacional para Jovens Cegos, em Paris. Em 1902, Boleslas Gajewski publica uma gramática da Língua. Boleslas publicaria também, em 1907, *À bas l'argent ! la plaie de l'humanité*

1862), que vinha já a trabalhar sobre uma língua artificial, construída a partir da combinação das notas musicais desde 1827<sup>(61)</sup>.

- (iii) Em 1859, Paulin Gagne (1808-1876) desenvolve o *Monopanglosse*.
- (iv) O *Cosmoglossa* é criado por Lucien de Rudell e é desenvolvido a partir do latim, do grego, do francês, do italiano, entre outras.
- (v) O *Spokil*, foi criado por Adolphe Charles Antoine Marie Nicolas (1833-1913), que começou a desenvolver esta língua em 1890. Data de 1904 a publicação de *Spokil. Language internationale. Grammaire, exercise, les deux dictionnaires*<sup>(62)</sup>. A língua não chegou nunca a angariar um número significativo de falantes, pelo que foi sendo gradualmente esquecida.
- (vi) O *Mundolingue* é proposto por Julius Lott (1845-1905), em 1890. Virá a exercer forte influência no desenvolvimento de outras propostas linguísticas como o *Occidental* ou a *Interlingua*.
- (vii) O *Veltparl* foi desenvolvido por Wilhelm von Arnim em 1896 e resulta, assim como um conjunto de outras propostas, da dissolução do *Volapük*.
- (viii) *Interlingua*, desenvolvida a partir dos anos 20, por Alice Vanderbilt Morris (1874–1950) e pelo seu marido Dave Hennen Morris, através da Associação da Língua Internacional Auxiliar, sediada em Nova Iorque. É baseada nas línguas românicas e foi fortemente influenciada pelo *Mundolingue*.
- (ix) O *Adjuvilo* foi criado por Claudius Colas (1884-1914), um esperantista francês, em 1908, e suspeita-se que tenha sido criado para criar dissidência no seio do movimento ligado ao *Ido*.
- (x) Em 1868 é a vez do *Universalglot*, uma língua pensada por Jean Pirro (1813-1866), que viria a ser sistematizada em *Tentative d'une langue universelle. Enseignement, grammaire, vocabulaire*.

---

([https://ia601303.us.archive.org/28/items/ldpd\\_11607712\\_000/ldpd\\_11607712\\_000.pdf](https://ia601303.us.archive.org/28/items/ldpd_11607712_000/ldpd_11607712_000.pdf))

<sup>(61)</sup> Uma pequena nota: o facto de ser baseada nas notas musicais significava que a comunicação podia ser realizada a partir de instrumentos musicais, o que acabou mesmo por acontecer na conferência de imprensa em que Sudre apresentou a sua língua ao mundo.

<sup>(62)</sup> A obra pode ser consultada em <https://archive.org/details/spokillangueint00nicogoog>.

- (xi) Em 1880, Johann Martin Schleyer (1831-1912), um clérigo alemão, inventa o *Volapüke*, quase totalmente abandonado mas que, apenas 9 anos depois, contava já com quase um milhão de falantes.
- (xii) Em 1888 surge uma das variações do *Esperanto*, o *Mundolinco*, pensada pelo holandês Jacob Braakman.
- (xiii) Em 1899, pela mão de Léon Bollack (1859-1925), é a vez de surgir o *Bolak* que, sem aderentes, desapareceria rapidamente. Bollack viria a escrever extensivamente sobre a sua invenção (*La Langue Bleue Bolak: langue internationale pratique* (1899), *Abridged Grammar of the Blue Language* (1900) e *Premier vocabulaire de la langue bleue Bolak* (1902) e viria, inclusivamente a ser referido H. G. Wells, que lhe presta homenagem.
- (xiv) Em 1902, surge o *Idiom Neutral* desenvolvido pela Academia da Língua Universal a partir do *Volapüke*, cuja utilização e divulgação tinham diminuído drasticamente devido a questões internas no seio das organizações que o representavam.
- (xv) O *Ido*, outra língua derivada do *Esperanto*, surge, em 1907, graças ao trabalho de Louis Couturat (1868-1914), matemático, filósofo e linguista francês.

Não pretendemos, nem tal seria possível, fazer uma listagem exaustiva de todas as propostas linguísticas que surgiram nesta altura, mas sim salientar uma frenética atividade em torno destas questões linguísticas. No mesmo sentido, e em perfeita consonância com estas *invenções*, assistimos a desenvolvimentos no campo dos Estudos Linguísticos e Literários. Referimo-nos, obviamente, ao Círculo Linguístico de Praga, ao Círculo Linguístico de Moscovo, ou ao trabalho de autores como Edward Sapir, ou Malinowski, entre muitos outros. É preciso notar que este desejo de exploração das possibilidades de comunicação, expresso pela criação artificial de línguas, se estende a outros campos e que é concomitante com o que Steve McCaffery aponta como uma segunda fase na história da Poesia Sonora (uma história que apresentámos já, de resto, na secção inicial da presente dissertação).

Esta construção de novas línguas, tendo ou não como base referências linguísticas pré-existentes – é o caso do Esperanto, que se apoia fortemente nas línguas germânicas –,

parece opor-se ao espírito da época. Palco de várias lutas de carácter nacional, de ressurgimento e de nascimento de reivindicações, em pleno quadro romântico, de tipo nacionalista, os trabalhos que temos vindo a referir, independentemente do seu propósito e das inspirações das línguas nacionais que em cada uma possamos reconhecer, parecem ter a tendência e o desejo de anular qualquer espírito nacional que sobre eles pudesse recair e se quisermos saber a que necessidades respondem estas *invenções* não podemos senão compreendê-las sob o signo da guerra e do que isso representou para a Europa de então.

Vistas desta perspectiva, as construções como as línguas artificiais e as formas poéticas que se situam fora deste quadro nacional, parecem claramente querer inscrever-se em tipologias de tipo transnacional ou anacional, embora existam entre elas diferenças notórias. Onde as primeiras tentam a todo o custo a comunicação e se esforçam por eliminar as diferenças geográficas e históricas, as segundas parecem relegar aquela para um segundo plano e incorrem por vezes em discursos de um absoluto solipsismo como o *Zaum*. Aquilo que as une não pode portanto ser da intenção da comunicação. Embora a invenção de línguas artificiais possa ser vista como uma crítica a um ambiente que, desde a Convenção de Viena, tende claramente para uma escalada das tensões regionais e nacionais – que viriam a resultar, como sabemos, na I Grande Guerra<sup>(63)</sup> - a Poesia

---

<sup>(63)</sup> A guerra viria, aliás, a ter consequências diversas. No caso do movimento Futurista Italiano, é a batalha de Adrianópolis, ou Cerco de Adrianópolis, que decorreu entre novembro de 1912 e março de 1913, um dos momentos mais famosos da Primeira Guerra dos Balcãs, que parece funcionar quase como momento fundador. Marinetti assistiu de perto ao bulício belicoso e retirou dele as sonoridades que viria a traduzir onomatopaicamente em ‘Zang tumb tumb’. Em carta escrita a Luigi Russolo, que este replica em *A Arte dos Ruídos*, de 1913, Marinetti diria que “Furia affano orecchie occhi narici aperti! attenti! forza! che gioia vedere udire fiutare tutto tutto taratatata delle mitragliatrici strillare (...) ZANG-TUMB-TUUUMB toctoctoc (rapidissimo) crooc-craaac (lento) [...]” (Russolo 1916, 13). É bem patente o entusiasmo pela experiência dos campos de batalha e pelas paisagens sonoras que caracterizam as atividades bélicas. Diferente leitura da guerra, e dos conflitos intestinos de uma Europa em colapso evidente, teriam os dadaístas e mesmo os futuristas russos. No manifesto intitulado ‘Novas formas da palavra’, da autoria do Cubo-Futurista A. Kruchenykh, pode ler-se que “[...] it is impossible to mix war and fighting with creative work.” (Kruchenykh 1988, p. 76). No mesmo sentido, o manifesto do Lef, um dos grupos mais ativos das vanguardas russas de início do século, dirá que “[...] The Futurists were the first and the only ones in Russian literature to curse the war drowning out the saber rattling of the war-singers [...]” (Aseyev et al. 1988, p. 192). A atitude dos futuristas



Sonora, e as experiências que, de diferentes formas, preparam o caminho para que esta apareça, é, em todo o caso, bastante mais radical quer na crítica quer nas soluções que apresenta. Note-se que não pretendemos argumentar a tese de que os desenvolvimentos poéticos do início de século são um resultado direto do surgimento de novas línguas. A desconfiança das vanguardas em relação ao discurso e à palavra tem muito mais a ver com o desprezo daquelas em relação à guerra, e aquilo que ela representa. Devemos então entender este período como uma época em que confluem diferentes formas de atividade sobre a(s) Língua(s) que se expressam das mais variadas formas nos mais variados locais. (Hjartarson 2014).

O segundo episódio de que partiremos para esta análise tem lugar em 1974. Quase três quartos de século depois de Moresnet, é a vez de John Cage sintetizar as políticas da Poesia Sonora de forma magistral quando, numa entrevista realizada pouco antes da apresentação da sua obra ‘Empty Words’, afirma:

Because when it's understandable, well, people control one another, and poetry disappears - and as I was talking with my friend Norman O. Brown, and he said, "Syntax [which is what makes things understandable] is the army, is the arrangement of the army." So what we're doing when we make language un-understandable is we're demilitarizing it (Cage 1974)

Cage volta aqui à questão já enunciada por Barthes do abandono da sintaxe e o paradigma em que se funda é claramente informado por uma matriz pós-estruturalista, que encontra, de resto, eco numa citação de Deleuze e Guattari: “The enemy is the

---

russos face à guerra será, em grande medida, reflexo da sua formação marxista e do entendimento do conflito como resultado da oposição de interesses imperialistas cujo desenvolvimento pouco ou nada interessa para a classe proletária. Maiakovski, que também assina o manifesto apresentado anteriormente, refere-se à guerra de 14-18 na sua autobiografia escrita em 1922. Diz o autor, em nota intitulada A GUERRA: “Acolho-a com emoção. Primeiramente, o seu lado decorativo, os seus ruídos.” (Maiakovski [1922] 1977, 32). O fascínio inicial pela guerra e pela paleta sonora que disponibiliza, em tudo semelhante ao de Marinetti, viria contudo a esmorecer rapidamente. Em nova nota biográfica, datada de agosto, diz Maiakovski: “Primeira batalha. A guerra aparece-me em todo o seu horror. A guerra é ignóbil.” (Maiakovski [1922] 1977, 32). Mais tarde, numa nota intitulada O INVERNO: “Nojo e ódio pela guerra.” (Maiakovski [1922] 1977, 33). Esta atitude para com a guerra e com os seus arautos explicará talvez a recepção algo conturbada a Marinetti na sua viagem à Rússia em 1914, momento em que alguns sectores das vanguardas russas optaram pela ausência.

organism. The BwO [body without organs] is opposed not to the organs but to that organization of the organs called the organism” (Deleuze e Guattari 1987, 158)<sup>(64)</sup>. É nesta *linguagem sem geografia, neste espaço positivo*<sup>(65)</sup>, que se determinam, em grande medida, aquelas que podem ser consideradas como as bases para uma definição do que são as *políticas* da poesia sonora. Esta *desmilitarização da linguagem*, retomando a expressão de Cage, assume, no fundo, o desejo de uma existência construída fora dos grandes eixos estruturantes da Gramática e da(s) Língua(s), ramificações de estruturas de poder mais difusas, que regulam, através delas, a produção de discurso e tudo o que isso implica. O discurso contra um uso abusivo da linguagem, contra uma linguagem refém de interesses privados e obscuros, surgirá de forma recorrente ao longo do século XX e aparecerá com especial incidência no(s) discurso(s) dos poetas sonoros. Henri Chopin, em 1967, refere que “[...] the order imposed by the Word which everybody uses indiscriminately, always for the benefit of a capitol, of a church, of a socialism, etc...” (Chopin 1967). Bob Cobbing, por seu turno, dirá em 1978: “[...] a new means of communication which I believe is an old method re-established, which is more natural more direct and more honest than, for example, *the present day voice of politics and religion...*” (Cobbing 1978, s/p, sublinhado nosso). Como diria Susan Sontag, em *The Aesthetics of Silence*:

[...] the artist issues his own call for a revision of language. A good deal of contemporary art is moved by this quest for a consciousness purified of contaminated language and, in some versions, of the distortions produced by conceiving the world exclusively in conventional verbal (in their debased sense, “rational” or “logical”) terms (Sontag 1969, 22).

Chegamos assim àquela que é uma das áreas fundamentais, senão a fundamental, das políticas da Poesia Sonora, e aquela que influenciará, de forma determinante, todo o seu percurso. Uma obra decisiva para compreender esta energia, e a tensão que ela motiva e

---

<sup>(64)</sup> *Empty Words* é uma obra realizada a partir dos diários de David Henry Thoreau. É pensada em 4 partes que vão, progressivamente, obliterando as marcas lógicas da construção do discurso: a primeira e segunda parte começam por omitir frases; a terceira parte omite palavras; a quarta e última parte, oblitera sílabas, tornando o texto num emaranhado de possibilidades fonéticas por concretizar, próximas de sentidos que apenas podemos tentar adivinhar.

<sup>(65)</sup> Jogamos com a expressão de Acker, “[...] geography of no language, this negative space [...]” (Acker 1993, 21).

que veio a manifestar-se das mais variadas formas ao longo de todo o século XX, é *Against Language? Dissatisfaction with Language as Theme and as Impulse towards Experiments in Twentieth Century Poetry* (1971), de Rosmarie Waldrop. Waldrop começa por referir que “How the poets of this century try to change language is my actual topic.” (Waldrop 1971, 12). O nosso objetivo, ao longo deste texto, é de resto semelhante ao de Waldrop, embora ele seja aqui canalizado e afunilado para o campo específico da Poesia Sonora. Em comum a todos os tempos, o cansaço - um cansaço que é exprimido de uma determinada forma - perante aquilo que os vários movimentos de vanguarda consideram ser a instrumentalização da linguagem e o conseqüente esgotamento das suas possibilidades. Embora podendo parecer paradoxal, voltar à ideia da Poesia Sonora como a de uma *linguagem sem geografia*, torna mais clara a tarefa de pensar na Poesia Sonora a partir de uma metáfora topográfica para a construção da qual podem ser convocados diferentes conceitos cujo diálogo permitirá aprofundar uma noção das políticas desta prática. Parece-nos pois fundamental começar por definir a que nos referimos quando dizemos *território*:

a noção de território é entendida aqui num sentido muito amplo, que ultrapassa o uso que dela fazem a etologia e a etnologia. Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanta a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente «em casa». O território é sinónimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto dos projetos e das representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos. (Guattari e Rolnik 1996, 323)

Juntaríamos a estes espaços *sociais, culturais, estéticos, cognitivos*, também os espaços linguísticos, uma ideia que vai, de resto, na mesma linha de argumentação do conceito de *Zonas Autónomas Temporárias*, de Hakim Bey, surgido, pela primeira vez, em 1985, numa obra intitulada *The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*<sup>(66)</sup>, que rapidamente veio a ganhar estatuto de obra de culto, e que reserva um capítulo dedicado especificamente à questão linguística, o que permite perceber até que

---

<sup>(66)</sup> Alguns dos seus conceitos, como as Zonas Autónomas Temporárias ou o terrorismo poético, foram largamente difundidos no seio de movimentos contraculturais e serviram de forma muito prática como modelo de organização para variados movimentos sociais a partir da década de 90.

ponto Bey é sensível a esta questão na sua elaboração de um modelo político. *Chaos Linguistics*, assim se chama o capítulo, trata das possibilidades que uma subversão do sistema linguístico comporta. A conclusão é particularmente interessante e dá conta, 20 anos depois das declarações de Cage e de Chopin, do mesmo estado de espírito:

It suggests that language can overcome representation and mediation, not because it is innate, but because it is chaos. It would suggest that all dadaistic experimentation (Feyerabend described his school of scientific epistemology as "anarchist dada") in sound poetry, gesture, cut-up, beast languages, etc. - all this was aimed neither at discovering nor destroying meaning, but at creating it. Nihilism points out gloomily that language "arbitrarily" creates meaning. Chaos Linguistics happily agrees, but adds that language can overcome language, that language can create freedom out of semantic tyranny's confusion and decay. (Bey 1985)

Também Kathy Acker, em *Against Ordinary Language: The Language of the Body* (1993), reflete sobre esta questão relocalizando-a e centrando-a no corpo. A perspectiva de Acker sugere que se pense o corpo como território e é particularmente interessante a relação que a autora estabelece entre a ideia do *nacional* e do corpo que surge numa viagem a Marraquexe:

There are languages here, he says, but I understand none of them. The closer I am moving toward foreignness, into strangeness, toward understanding foreignness and strangeness, the more I am losing my own language. The small loss of language occurs when I journey to and into my own body. Is my body a foreign land to me? (Acker 1993, 24)

Pensamos que não será errado afirmar que a Poesia Sonora promove várias desnaturalizações: desde logo a desnaturalização dessa mitologia histórica, da sobreposição entre língua e nacionalidade<sup>(67)</sup>. Esta "[...] geography of no language, this negative space [...]" (Acker 1993, 21) é precisamente o local de abandono linguístico que, nesse regresso ao corpo, desaparece, ou se torna obsoleta, perante processos que

---

<sup>(67)</sup> Que pode pensar-se, por exemplo, a partir da oposição entre "Minha pátria é a língua portuguesa", de Fernando Pessoa, e "porque a língua portuguesa não é a minha pátria /a minha pátria não se escreve com as letras da palavra pátria", de António José Forte (Forte 1989, 80). Maria Velho da Costa, em *Casas Pardas*, irá mais longe e dirá: "A minha pátria são os pronomes dolorosamente pessoais." (M. V. da Costa [1977] 1996, 384)

dizem respeito única e exclusivamente ao corpo<sup>(68)</sup>. Será a Poesia Sonora uma Poética da Fenomenologia? Como *dizer* o corpo? É o que nos parece sugerir o conceito de *excrita*<sup>(69)</sup>, trabalhado por Jean-Luc Nancy, em *Corpus*. Refere o autor: “A *excrição* do nosso corpo [...] a sua deslocação *fora-de-texto* como o movimento mais *próprio* do seu texto: o texto *mesmo* abandonado, deixado no seu limite.” (Nancy 2000, 12). Também T. J. Demos, em texto incluído em *Dada Culture: Critical Texts on the Avant-Garde*, argumenta que o espírito de expatriação de Marcel Duchamp, na sua viagem para os Estados Unidos da América, permitiu o afastamento de sistemas identitários convencionais, que o autor viria a negociar a partir de formas artísticas que se realizam, em determinado momento, a partir de processos de desestabilização linguística (Vide Demos 2006). Esta expatriação<sup>(70)</sup>, esta (re)territorialização de um corpo em trânsito, que no caso de Duchamp corresponde efetivamente a um novo território nacional, equivale, de algum modo, às possibilidades instauradas pela *Lunguage*. Não sendo de lugar algum, ela é de todo o lado. Onde é então a Poesia Sonora? Heidegger diria que a “linguagem é a casa do ser” e, nesse sentido, nada poderia fazer mais sentido do que uma linguagem única e exclusivamente centrada sobre o corpo. Uma linguagem considerada assim, contudo, teria poucas possibilidades de estabelecer o seu lugar no mundo e tornar-se-ia pouco mais que exercício de solipsismo. Talvez por isso, a Poesia Sonora tenha tido, como iremos ver no subcapítulo seguinte, alguns pruridos em abandonar completamente a Língua. Tal facto não impede, contudo, que ela se tenha inventado como anacional e utópica, duas ideias que parecem enquadrar, em grande medida, aquilo que foram as fases iniciais do desenvolvimento do género.

---

<sup>(68)</sup> Lembramos as palavras de Alfredo Costa Monteiro, que citámos em subcapítulo anterior, e que parecem agora ganhar outro sentido: “[...] é uma espécie de língua fonética sonora que existe em nós, que no fundo não tem nacionalidade, não teria uma língua como espaço linguístico [...]” (Neves e Schwäbl 2017b, 33'05”).

<sup>(69)</sup> Sobre a posição de uma filosofia *anti-ocular* que Jean-Luc Nancy parece aqui representar, recomenda-se a leitura do texto “Listening: Jean-Luc Nancy and the ‘Anti-Ocular’ Turn in Continental Philosophy and Critical Theory”, de Adrienne Janus, de 2011, publicado na revista *Comparative Literature*.

<sup>(70)</sup> Ouvir “The American Gift” (1976), de Vito Acconci:  
[http://ubusound.memoryoftheworld.org/acconci\\_vito/Acconci-Vito\\_The-American-Gift\\_1976.mp3](http://ubusound.memoryoftheworld.org/acconci_vito/Acconci-Vito_The-American-Gift_1976.mp3)

#### 1.4 Poesia Sonora, géneros literários, e outras relações insuspeitas: contributos para a definição de uma literatura abstracta

Analisadas que estão as políticas da Poesia Sonora, cabe agora levar esse debate a um outro nível que, embora intimamente relacionado com o subcapítulo anterior, é mais extenso que ele e aprofunda, em certa medida, o que acabou de ser discutido. Referimo-nos ao debate sobre a possibilidade de uma Literatura não representacional, que definiremos como abstracta, no seio das poéticas experimentais e do campo mais vasto da Literatura.

Devemos, no entanto, começar por traçar um paralelo entre os desenvolvimentos históricos e epistemológicos no campo da Pintura, da Música, e da Literatura que o Modernismo introduziu. Diz Lazslo Moholy-Nagy, já em 1947:

In order to experience and participate actively in all the aspects of contemporary literature the student must be acquainted through records and concerts with (1) the tendencies of contemporary composers such as Stravinsky, Bartok, Schoenberg, Hindemith, Krenek, Milhaud, Copeland, Varese and others. Their works offer an enlightening analogy to modern literature as well as to contemporary painting [...]  
(Moholy-Nagy 1947, 292)

Ignoremos a referência à pintura, que ficará aqui subentendida, e concentremo-nos nessa ideia de que os trabalhos dos vários compositores arrolados por Moholy-Nagy podem oferecer uma analogia da Literatura moderna. Que analogia, perguntamos? A atonalidade e as experiências iniciais da Poesia Sonora decorrem em simultâneo e representam, sem dúvida, uma nova abordagem trazida pela época às possibilidades sonoras, um momento histórico e um contexto específico que iremos, de resto, explorar de forma mais detalhada no próximo capítulo. A citação de Lazslo Moholy-Nagy sugere duas possibilidades de análise: a primeira é a de que as novas formas de Literatura se aproximam, pelos modos e suportes de registo, da Música e, de facto, os cruzamentos entre o mundo da Literatura e o da produção discográfica são já, em 1947, uma realidade; a segunda ideia é a de que existem coincidências entre os desenvolvimentos das práticas musicais e das práticas literárias, no início do século. Talvez tenha sido esta a responsável, em parte, por aquele que tem sido referido, ao longo dos anos, e do que já se escreveu sobre a Poesia Sonora, em diferentes contextos, como um lugar intermédio entre a Música e a Literatura. Equívoco histórico ou não, julgamos que é uma questão

que tem que ser destrinchada de modo a podermos avançar com o nosso argumento. É certo que existe, entre estas disciplinas, como em muitas outras, uma linha que é, em certa medida artificial - e apenas em certa medida - e em que a distinção ou diferenciação disciplinar é, de forma substantiva, determinada pelo contexto. Como refere William Burroughs,

Considering sound poetry, where words may lose their so-called meaning or new words be created at random, the question arises as to what line can be drawn between music and poetry, with specific reference to the music of composers like John Cage who construct symphonies from juxtaposed sounds. The answer is that there is no such line. (Burroughs 1979, 9)

Em ‘Poética dos Meios e Arte High Tech’, E. M. de Melo e Castro, referindo-se às diferenças entre poesia visual e Poesia Sonora, sustenta que “O quadrante [...] da oralidade, conterà os valores sonoros, temporais, rítmicos que tenderão para a música.” (Castro 1988, 27). Também Tomomi Adachi, em entrevista recente a Hannah Silva, responde da seguinte forma, quando confrontado com esta questão:

hannah: How would you describe the difference between sound poetry and music?

tomomi: It’s more connected with language – I cannot say music is language.

hannah: Even when you’re not using recognisable words? How is sound poetry still language?

tomomi: You listen to a lot of language you don’t recognise, I think it’s the same thing. I was convinced for example by the poetry by Tristan Tzara, he was so inspired by an African language which he didn’t understand at all, he just caught the sound, it’s a totally different thing. I think a comfortable description is that sound poetry is an intermediary between music and literature. What I wanted to say was, I wanted to distinguish between singing and sound poetry – it’s really clear for me, because I don’t like any kind of song.

Situar a descrição da Poesia Sonora nesse espaço intermédio poderá ser, de facto, confortável, como refere Adachi, mas não permite a abordagem de um conjunto de questões<sup>(71)</sup> que nos parecem essenciais numa análise ampliada e exaustiva da prática.

---

<sup>(71)</sup> Não negamos que seja uma linha de separação por vezes muito ténue. Felipe Cussen, académico e poeta sonoro chileno, explora esta questão com uma apreciável dose de ironia em ‘Quise grabar un disco de poesía sonora, pero me salió música electrónica’ (Cussen 2014). As respostas,

Assim, e embora compreendamos quer a argumentação de Burroughs, quer a de Melo e Castro, quer ainda a de Adachi, bem como aquilo que elas podem significar no contexto mais vasto de uma discussão sobre a relação entre os vários sistemas semióticos, cremos que afirmar essa relação da oralidade com a música, ou pelo menos sugerir que a Poesia Sonora terá tendência para se aproximar da música, sem proceder a uma explicação detalhada sobre a origem deste pensamento, corresponderá a um erro que tende a desprezar as propriedades sonoras e rítmicas da própria linguagem e, portanto, a uma despromoção do código fónico-rítmico, do código próxemico, e mesmo do código musical. Queremos com isto dizer que do afastamento do código semântico-pragmático não decorre *necessariamente* uma viragem em direção à música. Um exemplo: não se diz dos bebés que eles cantam, diz-se, sim, que palram<sup>(72)</sup>. Afirmer que a Poesia Sonora não é música, não corresponde, contudo, a negar que na sua origem e no seu desenvolvimento, como começámos por referir no início da presente secção, poderão ter estado mudanças culturais que decorreram em simultâneo, numa determinada época, e que aproximam, a um nível programático, as duas áreas. Veja-se a seguinte cena descrita por Martín Luiz Guzmán (1887–1976), autor e jornalista mexicano:

Como tanto mi mujer como mis hijos opinaran, después de la primera audición, que no existe instrumento superior a la Remington para evocar las ocultas armonías, hemos hecho a un lado la pianola e el fonógrafo, no nos acordamos de Beethoven ni de Caruso y sólo gustamos ahora de escuchar, mañana y tarde, a los grandes maestros de la máquina de escribir! Quién hubiera pensado nunca que es posible ejecutar - a una y a dos manos, en color rojo y en color azul - desde un canto de Ilíada, hasta una proclama de Marinetti! Música divina! Mucho, en verdad, depende de la interpretación. En cuanto a mí, personalmente, la influencia de la máquina no ha sido menos profunda. Suelo en las noches, particularmente desde que aprendí a interpretar a Apollinaire y a Max Jacob, apagar la luz de mi biblioteca, sentarme enfrente de mi Remington y ponerme a improvisar a oscuras. Es éste un placer tan delicado y lleno de sorpresas, y tan fácil de practicar, por lo demás, que nunca agradeceré lo bastante a los dos maestros franceses ante citados - el Schoenberg y el Stravinski, por decirlo así, del nuevo arte [...] (Guzman 1920, 139 e segs.)

---

que resultam de um pedido feito a vários amigos e colegas para que classifiquem uma peça sonora, dão conta não só da dificuldade em proceder a essa classificação mas também da existência de um determinado grau de arbitrariedade nos processos de classificação.

<sup>(72)</sup> Cujo étimo é o mesmo de falar, falar.



Os maestros da máquina de escrever, o ato de escrita como performance e a escrita como *música divina*, sonoridade pura, a repetição das obras dos autores como se de músicos se tratasse, os textos como pautas, o agradecimento, à semelhança de Moholy-Nagy, a Schoenberg e Stravinsky, pese embora as várias diferenças que os caracterizam, como bem nota António Pinho Vargas (2008, 7–43)<sup>(73)</sup>, e o abandono de Beethoven e Enrico Caruso, um dos autores mais gravados no início do século XX, compõem aqui um quadro da mentalidade e das novas tendências do início de século. Esta intersecção histórica, que virá a ganhar peso e corpo próprios, e que corresponde no fundo à redescoberta daquilo que música e literatura partilham, poderá também ser responsável, em certa medida, pelo que parece ser um abandono da análise da Poesia Sonora. Parte-se do princípio, errado parece-nos, que nem a Teoria da Música, nem a Teoria da Literatura, podem descrever e explicar de forma adequada a fenomenologia da Poesia Sonora, pese embora o sofisticado e complexo aparato teórico produzido no seio de qualquer uma delas, e a Academia, sempre cautelosa, coíbe-se de tentar qualquer uma das aproximações. Não só discordamos desta impossibilidade como nos parece que a Poesia Sonora encontra a sua origem no campo literário e que deverá ser, por essa razão, aí enquadrada e analisada. Se considerarmos os poemas fonéticos do Cabaret Voltaire como o grau zero da Poesia Sonora, porque não considerar que a evolução do género tem então correspondido a uma soma de efeitos, a um acumular de sistemas e técnicas de disrupção, que se vão construindo, sobrepondo e multiplicando? Alguém ousaria afirmar que os ‘Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena’, de Jorge de Sena, não devem ser objeto de uma análise literária, pese embora a ausência de sentido que neles se regista? Não queremos com isto afirmar que não possa ser produtivo ou que não se possam convocar outras disciplinas que, perante as formas encontradas pelos poetas sonoros para a concretização das suas obras, possam explicar contexto, formas de realização, etc. (estudos de performance, indústria fonográfica/discográfica, sociologia da cultura, entre muitos outros que podem, eventualmente, participar no esclarecimento do fenómeno da Poesia Sonora.) Trata-se, pois, de não descurar os vários saberes que podem contribuir para esta análise mas fazendo-o, como sugere Aktories com quem concordamos, “[...] desde la trinchera disciplinar de la literatura [...]” (Aktories 2008, 375). Como refere ainda a autora, existem alguns paradigmas no campo dos Estudos Literários que são predominantes hoje nos estudos sobre o valor sonoro da Literatura

---

<sup>(73)</sup> No seguimento, de resto, das teses Adornianas desenvolvidas em ‘Filosofia da Nova Música’.

(Vide Aktories 2008), no que contrastam com os estudos sobre as possibilidades contemporâneas que decorrem até aos nossos dias a partir do trabalho das vanguardas. Embora possa parecer que a Poesia Sonora recupera toda uma tradição fundada sobre o período clássico e sobre as poéticas grega e medieval, é necessário não esquecer que estas, e em particular a primeira, estavam fortemente imbuídas de regras e de adesão ao sistema poetológico. Mais, na antiga Grécia, a Poesia tinha um carácter mnemónico, como refere Havelock:

The only possible verbal technology available to guarantee the preservation and fixity of transmission was that of the rhythmic word organised cunningly in verbal and metrical patterns which were unique enough to retain their shape. This is the historical genesis, the *fons et origo*, the moving cause of that phenomenon we still call 'poetry'. (Havelock 1963, 42–43)

A Poesia Sonora, muito pelo contrário, situa-se de forma bastante assertiva por oposição a esse modelo. Ou seja, se ainda que em termos meramente formais possamos encontrar algumas impressões de coincidência, já do ponto de vista da sua função social as coisas não poderiam ser mais diferentes. Onde uma procura o reforço das hierarquias, o consolidar das estruturas, e a repetição e reforço na crença de uma história colectiva, a outra situa-se, de forma bastante visceral, contra tudo isso. Como refere Alberto Pimenta,

[...] há que ver que esta perspectiva meramente exterior é ilusória [...] A questão respeitante à oposição substancial ou accidental da poesia moderna e poesia antiga não pode de facto resolver-se ao mero nível exterior dos processos, dado que se trata também de uma questão histórica. [...] Temos portanto que perguntar que é que está por trás dos processos usados, qual é a sua intenção (telos) e o condicionalismo histórico-material da sua produção. (Pimenta 1978, 62–63)

Assim, se do ponto de vista histórico, e ao longo do devir da produção literária ocidental, se registam diversos momentos em que a oralidade e o som se assumem como elemento constitutivo da experiência literária, é preciso notar que um hipotético abandono, para já apenas sugerido, da sonoridade na literatura estará portanto, em termos cronológicos, bastante perto de nós. Quando se perde essa referência ao som? Ela é, muito provavelmente, consequência da disseminação do universo tipográfico e dos processos de leitura silenciosa que daí resultaram, embora o corpo, como indicam

estudos variados, não se tenha de facto rendido ao silêncio total e ao abandono da oralização<sup>(74)</sup>.

Decorre daqui que a procura do lugar da Poesia Sonora corresponde, em grande medida, à ampliação do campo de ação dos Estudos Literários e da própria noção de Literatura, trazendo ao seu laboratório noções ampliadas do fenómeno literário, reféns ainda de paradigmas bastante tipificados e em certa medida incapazes de uma descrição fidedigna de trabalhos experimentais, obrigando-a a aceitar novos suportes e novas formas de expressão. Este será um passo obrigatório se quisermos chegar a uma definição da Poesia Sonora como forma de Literatura abstracta. Refira-se que apesar do esforço que se pode verificar ao longo das últimas duas décadas para uma reintrodução das questões sonoras no vasto campo das Humanidades, Literatura incluída, a literatura oral continua a ocupar, na contemporaneidade, um espaço marginal no seio dos estudos literários que continuam a procurar no texto impresso a sua *fons et origo*. A teoria literária, naquilo que é no fundo consequência do que temos vindo a afirmar, perante a possibilidade de optar entre uma iteração sonora e uma iteração escrita do mesmo texto, parece optar sempre pela segunda como se essa fosse a que melhor representa um hipotético carácter *ontológico* de determinada obra. Assim se explica que uma quantidade significativa da análise literária se situe sempre a partir de textos escritos e nunca a partir das diferentes versões/gravações que deles vão sendo feitas, tornando invisíveis, ou relegando para segundo plano, fenómenos como o *poetry slam*, o *spoken word*, o *RAP*, e outros, em que a importância do texto poético e/ou literário é inquestionável. Como refere E. M. de Melo e Castro,

---

<sup>(74)</sup> A subvocalização é aqui entendida no seguimento da proposta de Bruinsma: "Beginning readers who are asked to read to themselves continue to mouth the words with varying degrees of audibility. Silent reading soon becomes inaudible but movements of the lips, tongue, and larynx may continue noticeably for many years. This more or less covert movement of the oral apparatus during silent reading has been variously called subvocalization, covert speech, inner speech, and implicit speech." (Bruinsma 1980, 293). Existe abundante literatura científica sobre o assunto que não pode deixar de nos fazer questionar suposições historicamente sedimentadas sobre os processos de lecto-escrita. Para uma perspectiva histórica consultar 'Silent Speech - History and Current Status' (1963), de Donald L. Cleland e William C. Davies. Nos últimos anos tem vindo a ser desenvolvida tecnologia designada como SVR (Sub Vocal Recognition), que permitirá a produção de texto aural a partir os movimentos subvocais. A tecnologia baseia-se na electromiografia que permite monitorizar e identificar atividade elétrica em células musculares.

É comum questionar o emprego da palavra POESIA quando ligada a actividades criativas que não assumem e até contestam o uso exclusivo do suporte verbal como suporte de comunicação. Demonstrar praticamente que a exclusividade do suporte verbal quando de POESIA se trata, é um mero preconceito que corresponde a um sistema de "belas-artes" já obsoleto, é uma tarefa crítica urgente. (Castro 1988, 23)

Trata-se, portanto, de deixar cair algum lastro. O esquecimento das propriedades sonoras e orais dos textos literários é, apesar de tudo, tal como sugere Melo e Castro, um fenómeno relativamente limitado no espaço e, mesmo aí, um fenómeno recente que corresponde, em grande medida ao projeto cultural e às aspirações da burguesia europeia de novecentos. É, contudo, um fenómeno cuja engrenagem importa desmontar e combater, já que o modelo de observação académica que este regime produz sobre a Literatura, é responsável por um manto de invisibilidade que cobre um conjunto vasto de fenómenos de natureza literária que, na verdade, nunca desapareceram – caso das leituras públicas de poesia ou dos registos sonoros de poesia – ou que estão em pleno desenvolvimento – caso do *poetry slam* ou do *spoken word*. Queremos dizer com isto que a denominação ‘Poesia’, provoca, por si só, quer pelo lastro da história e, conseqüentemente, pela responsabilidade de que por vezes, inconsciente e/ou involuntariamente, se vê imbuída, uma intenção cega à possibilidade de um trabalho literário não representacional. Deve dizer-se, em abono da verdade, que uma parte da Poesia Sonora contribuiu - e continua a contribuir - para que esta questão não tenha sido nunca totalmente ultrapassada. Como refere Steve McCaffery,

Sound poetry prior to the developments of the 1950s is still largely a word bound thing. For whilst the work of the Dadaists, Futurists and Lettrists served to free the word from its semantic function, redistributing energy from theme and 'message' to matter and contour, it nevertheless persisted in a morphological patterning that still suggested the presence of the word. (McCaffery 1978a, p. 10)

Veremos a importância desta questão, à qual regressaremos no último capítulo, a propósito do debate sobre uma Poética das Vocalidades e do que isso significa para o desenvolvimento da Poesia Sonora, a par da análise da sua especificidade no século XXI. Por agora importa referir e sublinhar o regresso constante, mesmo que intermitente ou tímido, das experiências dadaístas e futuristas, à palavra, cuja força centrípeta tudo parece atrair.

Esta questão viria a ser recuperada, a partir da década de 70, numa outra dimensão. No seio da L=A=N=G=U=A=G=E, movimento norte-americano com que a Poesia Sonora estabeleceu extensos pontos de contacto, e através da revista editada por Charles Bernstein e Bruce Andrews, principal veículo das suas posições, essa ideia foi amplamente difundida e debatida, recuperando, aprofundando, e sistematizando algumas ideias que até aí só tinham surgido de forma esparsa. McCaffery apresenta-nos aquele que é, provavelmente, o sentido mais radical desta tendência, e expande a crítica à noção de referencialidade a uma crítica do Capitalismo ele mesmo. (McCaffery 1978d). O autor chegará mesmo a dizer: “Capitalism begins when you open the Dictionary” (McCaffery 1986, 178)<sup>(75)</sup>. Esta é uma proposta que nos interessa guardar para a discussão que teremos mais adiante sobre a perda do carácter utópico no momento de passagem das vanguardas para as pós-vanguardas.

Deve agora retomar-se a ideia, já explorada no subcapítulo anterior, de que a localização da Poesia Sonora à margem do campo literário resulta do facto de aquela se ter progressivamente libertado da página e dos processos de leitura ditos *tradicionais*. Ao longo desse percurso de abandono da página escrita, fez uso de outras disciplinas e aproximou-se, de diferentes formas, de processos que estarão disciplinarmente mais próximos da música e da performance, pelo que se falamos de relações insuspeitas é porque nos parece que nunca se procurou, de forma aprofundada, continuada, e consequente, encontrar o lugar da Poesia Sonora no campo da Literatura, como já vimos, nem tão pouco fazer a sua leitura a partir da questão dos géneros literários.

Sendo um género, é também necessário aceitar que ela não se trata, como qualquer literatura perfeitamente instituída, de uma literatura qualquer. Há uma particularidade, um conjunto de particularidades na verdade, que a afastam dos públicos mais alargados, das partilhas virais nas redes sociais, de um debate extenso sobre ela própria. Sobre a questão dos géneros literários refere Aguiar e Silva:

Da correlação peculiar dos códigos fónico-rítmico, métrico, estilístico e técnico-compositivo, por um lado, e do código semântico-pragmático, por outra parte, sob o influxo de determinada tradição literária e no âmbito de certas coordenadas socioculturais, resultam códigos que regulam particulares classes (*types*) de textos

---

<sup>(75)</sup> Isidore Isou diria, em 1947: "Le dictionnaire cimetière des crimes grandioses." (Isou 1947, 12)

relativamente homogéneas, tanto formal como semanticamente – são os códigos específicos dos *géneros literários*. (Silva 1999, 108–9)<sup>(76)</sup>

A *tradição literária* e as *coordenadas socioculturais* a que Aguiar e Silva se refere, correspondem, respectivamente, à *intenção (telos)* e ao *condicionalismo histórico-material da sua produção*, a que Alberto Pimenta se refere na citação feita algumas páginas atrás, e se são elas que nos permitem distinguir a Poesia Sonora de fenómenos apenas exteriormente semelhantes, são também elas que nos permitem, precisamente pela distinção que produzem, definir o lugar próprio da Poesia Sonora enquanto género literário. Se olharmos para a Poesia Sonora como um todo, isto é, desde o seu surgimento até aos dias de hoje, tornam-se evidentes as objecções a uma ideia de textos *relativamente homogéneos*. Seria, de resto, difícil, supor ou acreditar que ao longo de 100 anos nada tivesse mudado. Contudo, se introduzirmos nesta equação uma periodização da Poesia Sonora, veremos que tudo começa lentamente a fazer sentido. Podemos, por isso, falar de poesia fonética, composição texto-som, ou poesia sonora, designações que, genericamente, correspondem a diferentes momentos históricos da prática e, portanto, a diferentes coordenadas socioculturais e a distintas relações entre os códigos que a constituem, logo, a textos relativamente homogéneos. A aparente profusão de registos que podemos observar na contemporaneidade resulta de uma outra condição que podemos identificar na Poesia Sonora, algo que podemos designar como o *arquivo de efeitos*, que corresponde em grande medida a uma realização sincrónica dos vários modos de expressão, isto é, à recuperação permanente e recorrente de modos históricos de fazer Poesia Sonora, que determina em grande medida, embora não exclusivamente, já que acontece a par e passo com questões de natureza formal, a tradição literária da Poesia Sonora<sup>(77)</sup>. Assim sendo, uma tarefa fundamental na definição da Poesia Sonora enquanto género literário, deve passar, obrigatoriamente, por uma descrição dessa *correlação peculiar* que se estabelece entre os elementos arrolados na citação de Aguiar e Silva, bem como de uma descrição pormenorizada das

---

<sup>(76)</sup> No mesmo sentido de Aguiar e Silva: “El uso de la lengua se realiza en forma de enunciados concretos y únicos (orales y escritos) de los participantes de uno u otro ámbito de la actividad humana. Estas expresiones reflejan las condiciones específicas y el objetivo de cada ámbito, no solo a través de su continuidad (temática) y su estilo lingüístico – o sea por la selección de los recursos léxicos, fraseológicos y gramaticales del idioma” (Bajtín 2011, 11)

<sup>(77)</sup> Esta questão será também de importância acrescida para a discussão sobre uma *Poética das Vocalidades*, que irá ser ensaiada no capítulo IV.

*coordenadas socioculturais*. Só assim se pode compreender inteiramente a Poesia Sonora. Mais uma vez, Aguiar e Silva:

O sistema semiótico da literatura oral compreende signos paraverbais e extraverbais de grande relevância na sua constituição e na sua dinâmica, que interagem com signos literários verbalmente realizados e cuja organização semântica e sintáctica é regulada por códigos inexistentes no sistema semiótico da literatura escrita: o *código musical* [...] o *código cinésico* [...] o *código proxémico* [...] o *código paralinguístico* [...] (Silva 1999, 138–39)

A estrutura de códigos que regula a Poesia Sonora é, pois, mais extensa, mais complexa, e mais heterogénea que a da literatura *tradicional*, e tentar que o modelo desta resulte numa análise daquela só pode ser uma viagem votada, *ab ovo*, ao fracasso. Estes códigos são de importância acrescida para uma análise da Poesia Sonora performada, isto é, aquela que é realizada ao vivo, já que na Poesia Sonora gravada o código cinésico e proxémico não farão sentido. Uma parte fundamental da descrição das *coordenadas* é também possível a partir da realocização da análise do fenómeno, transferindo-a das obras elas mesmas, e das características formais de que se compõem, para um conjunto de outros *produtos*: circuitos de produção e de distribuição ou comunidades e expectativas de recepção, por exemplo, embora se coloquem aqui algumas questões de natureza metodológica. Como cartografar as expectativas de recepção ou a recepção ela própria? Onde encontrá-las? Como desenhar o quadro formado por editores e distribuidores sem que daí decorra uma análise de tipo sociológico que, embora tendo também lugar nesta tese, não é suposto ocupar o lugar principal. Quem edita Poesia Sonora? Em que contextos são publicados álbuns de Poesia Sonora? Onde ocorre a Poesia Sonora, o que é, afinal, outra forma de perguntar pelos festivais e eventos. Quem participa? Que circuitos se estabelecem? Em que moldes se difunde e divulga o género?

Ainda em torno das *coordenadas socioculturais*, é necessário ter em mente que se cria uma expectativa no ouvinte, quando digo “Isto é Poesia Sonora”, que é, em tudo, diferente da que seria criada se dissesse apenas “Isto é poesia”, ou “Isto é um romance” embora, como tivemos já oportunidade de referir, a expressão *Poesia* permita, por si só, transportar sentidos conflitantes pois que pode, naturalmente, significar coisas diferentes para pessoas diferentes. Independentemente desta possibilidade de conflito

interpretativo, e partindo do princípio de que o receptor contém o mínimo de competência na área em questão, a enunciação ou a declaração pública do género em que a obra se inscreve, tenderá a criar um quadro psicológico e cognitivo, que estrutura e que predispõe o receptor para uma expressão e um conteúdo em grande medida tipificados, ou seja, cria um *horizonte de expectativas* (Vide Jauss 1982). Uma das consequências disto é que se cria assim a possibilidade para mais um elemento de disrupção, a partir do jogo possível entre as expectativas e a concretização da obra, que pode servir como operação de estranhamento. Considerem-se os seguintes exemplos, ambos retirados da mesma cassette de 60 minutos, 'bp Nichol', editada em 1971, pela canadiana High Barnet Company: 'Love Poem for Gertrude Stein' e 'Music'. Como iremos ver em seguida, as aparências podem ser enganadoras. A *cantilena* de bpNichol, 'Love Poem for Gertrude Stein', assemelha-se, em tudo, a uma espécie de canto tribal e a existência de uma melodia parece querer afastá-la claramente da possibilidade de uma análise que se situe exclusivamente no campo literário ou no campo musical. No mesmo álbum, e numa peça intitulada 'Music', bpNichol<sup>(78)</sup> realiza a operação contrária ao nomear as notas musicais – do / mi / d / o / m / i / do / mi / la / sol / l / a / s / o / d [...] – despidas de qualquer traço melódico e realizando apenas um jogo linguístico entre permutações e combinações que constrói a partir das designações das notas. A desestabilização do género é aqui conseguida não só a partir do *texto* mas também a partir do jogo que se estabelece com aquilo que é esperado a partir do título dos trabalhos.

Realizado este excursão em torno das relações entre a Poesia Sonora como representação de uma intersecção entre Música e Literatura, e entre os códigos particulares da Poesia Sonora, regressemos agora à questão central desta secção: a discussão da possibilidade da Poesia Sonora como forma abstracta de Literatura. Como podemos então definir que Literatura é esta que representa a Poesia Sonora? Diz Giorgio Agamben, em 'Ideia da Matéria', texto incluído na obra *Ideia da Prosa*:

Onde acaba a linguagem, começa, não o indizível, mas a matéria da palavra. Quem nunca alcançou, como num sonho, essa substância lenhosa da língua, a que os antigos

---

<sup>(78)</sup> Não deixar de ler, sobre as influências de bpNichol: *Aka BpNichol: A Preliminary Biography* (Davey 2012), e *bpNichol, What History Teaches* (Scobie 2014).



chamavam silva<sup>(79)</sup> (floresta), ainda que se cale, está prisioneiro das representações. (Agamben 1999, 29)

O busílis da Poesia Sonora parece, pois, encontrar-se nessa tensão permanente entre materialidade e significado, ou, dito de outra forma, entre matéria e representação. Harold Osborne desenvolve, em *Abstraction and Artifice in Twentieth-Century Art*, duas formas de utilização da expressão *abstracto*. Vejamos uma primeira forma de entendimento da expressão:

a work of figurative or representational art, i.e. one which [...] transmits information about some segment of the visible world outside itself, is said to be more or less abstract according as the information it transmits is less or more complete. In this sense abstraction is equivalent to incomplete specification [...] Abstraction in this sense is a matter of degree and the term has no relevance or application outside the sphere of representational art. It is a factor of the relation between a work of art and that which the work represents. (Osborne 1979, 25–26)

Vejamos o segundo entendimento da expressão:

‘But abstract’ is also commonly employed as a general descriptive term denoting all the many kinds of art production which do not transmit, or purport to transmit, information about anything in the world apart from themselves. [...] There are many types of pictures and sculptures within the wide spectrum of twentieth-century art which are not pictures or sculptures of anything at all; they are artefacts made up from non-iconic elements fashioned into non-iconic structures. These works are not more "abstract" or less "abstract." There is no relation between the work and something represented because the work represents nothing apart from what it is. (Osborne 1979, 26)

Para sermos absolutamente sinceros, não estamos certos da existência de uma diferença significativa entre as duas formas como Osborne caracteriza o *abstracto*, já que a segunda expressão parece apenas ser a versão mais extrema da primeira. Contudo,

---

<sup>(79)</sup> No seu *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, José Pedro Machado refere o étimo *selva*: “[...] *fig.* grande quantidade, abundante matéria, matéria ampla, grande colheita; matéria, no sentido filosófico; rascunho, esboço, a vida mundana [...]” (Machado 1989, 173). No mesmo sentido, o Oxford Latin Dictionary: “[...] 5 [...] A mass of material [...] the raw material of a literary work [...]” (v.a. 1968, 1762).

parece haver alguma resistência a que se possa aplicar à linguagem o mesmo nível de abstração que a outros materiais. Stephen Scobie parece acreditar que a linguagem tem características próprias que a impedem de ser sujeita aos mesmos processos que outros materiais - “Language is inherently referential. As a medium, it resists abstraction much more strongly than painting did: the difference is not simply one of degree, but of kind” (Scobie 2014, 59) – e avança com possibilidades para que esse trabalho de extenuação referencial possa também aí tornar-se efetivo<sup>(80)</sup>. A posição de Scobie não pode deixar de nos parecer contraditória e não pode deixar de nos surpreender a tese de que a *linguagem é referencial por inerência*. O argumento lembra o diálogo entre Crátilo e Sócrates. A ideia não colhe. Pelo contrário, nada nos parece mais convencional do que a linguagem. Não faz, por isso, sentido aceitar a ideia de que a Literatura é incapaz de aceitar uma expressão abstracta pelo facto de a Linguagem ser qualquer coisa de diferente. De resto, se assim fosse, Scobie não poderia apresentar, como fez, sugestões para que essa abstração se realizasse.

Parece-nos, portanto, que a questão estará fora da Poesia Sonora, ou seja, no próprio campo literário. Se voltarmos ao subcapítulo sobre a Poesia Sonora e a margem, e a essa ideia dos dois eixos de suporte da experiência de produção e recepção do fenómeno literário, parece tornar-se evidente que a literatura não soube – ou não quis – aceitar, ao contrário de outras Artes como a Pintura, uma forma de expressão, senão abstracta pelo menos de tendência abstratizante. É certo que o cubismo de Picasso só seria totalmente aceite anos depois do seu surgimento, o expressionismo de Pollock beneficiou do facto de surgir nos anos 50, mas ambos, para dar apenas um exemplo, são hoje parte indiscutível do património da Pintura. Pode dizer-se o mesmo da Poesia Sonora na sua relação com o campo literário? Julgamos que não. A explicação estará, talvez, na existência de uma classe burguesa que, no início do século XIX, detém os pontos-chave do campo literário e do que este representa enquanto capital simbólico.

---

<sup>(80)</sup> “If the word is to be retained as a compositional unit, then it must be placed in a context which will drastically qualify, undercut, or cancel altogether its function as signifier: this will lead the writer towards what Bruce Andrews has called ‘an experimentation of diminished or obliterated reference,’ or, more simply, to Osborne’s ‘incomplete specification,’ semantic abstraction. If the word is not retained, the poet moves to non-iconic abstraction, and must work with sub-vocal elements of speech: individual letter-sounds, phonemes, morphemes, or the whole range of pre-verbal vocalisation: grunts, groans, yells, whistles, passionate gurgling, heavy breathing.” (Scobie 2014, 60)

Para terminar este capítulo, um último exemplo em torno desta ideia que tem vindo a ser discutida, de uma forma de expressão que se debate entre a percepção e a recepção e as intenções autorais, e que será feito a partir do relato do seguinte episódio. Na *masterclass* conduzida por Américo Rodrigues, realizada no Salão Brazil em Coimbra, a 23 de fevereiro de 2015, e na qual este autor participou, contava o poeta sonoro, a propósito de uma das suas peças mais abstractas, o seguinte episódio. À saída do espaço onde tinha realizado uma performance, alguns espectadores dirigiram-se a ele dizendo-lhe que tinham conseguido perceber a história: havia uma criança, e, no meio de toda a cacofonia linguística produzida pelo poeta, conseguiram apreender uma narrativa. Este exemplo é, sem dúvida, significativo não só das possibilidades da teoria da Poesia Sonora enquanto género literário, mas, também, das por vezes improváveis relações de causa-efeito que esta provoca. Como afirma Aguiar e Silva: "A existência e a relevância dos géneros literários fundam-se, em última instância, na impossibilidade de a semiose literária, como toda a semiose, ser engendrada *ex nihilo*." (Silva 1999, 392). O episódio parece provar que também este *ex nihilo* deve ser reavaliado e repensado face ao que são as possibilidades de produção de sentido de que o cérebro se mostra capaz<sup>(81)</sup>.

Para chegar aqui, contudo, foi preciso percorrer um longo caminho, feito de avanços e de recuos, mais ou menos compreendidos, mais ou menos aceites pelo campo literário, e que desenharam, ao longo dos tempos, diferentes cidades e mapas. É esse caminho, e o que ele nos pode dizer a propósito da Poesia Sonora no século XXI, que vamos, em seguida, começar a descrever.

---

<sup>(81)</sup> Uma sugestão, a de olhar para este *ex nihilo* aparente da Poesia Sonora como exemplo extremo da indeterminação textual de que Roman Ingarden fala em *The Literary Work of Art*, de 1973, e que permite estabelecer uma relação significativa com formas literárias não representacionais. Diz Ingarden: "In a literary work there are objects represented [...] That which is not designated – explicitly or implicitly – by the text does not exist in the represented in the represented world at all. In consequence of this there are areas of indetermination [...]" (*apud* Silva 1999, 329, sublinhado nosso). Julgamos que a afirmação só falha quando Ingarden se recusa a estendê-la à própria matéria fónica que, segundo o próprio, não deve ser considerada como parte da obra literária.



## SEGUNDO CAPÍTULO

---

### Fonotopia: Poesia Sonora e Modernidade



Only the slit throat, the terminal loss of body, indeed death, permits an eternal return of the voice. This return is situated at the origins of modernism, where the particular characteristics of recorded sound — disembodiment, alienation, repetition, eternalization, temporal malleability, and so forth — simultaneously transform age-old metaphysical and theological paradigms, and offer unheard of formal and practical aesthetic possibilities.

ALLEN S. WEISS

*Experimental Sound & Radio*

In the modern age, sound and hearing were reconceptualized, objectified, imitated, transformed, reproduced, commodified, mass-produced, and industrialized.

JONATHAN STERNE

*The audible past: cultural origins of sound reproduction*

Au début du XXe siècle, après cinq siècles d'édition graphique, la poésie se lance à l'assaut de la barrière guttenbergienne, le plus solide système de signifiants scripturaux, au sein duquel la production du sens avait été longuement emprisonnée.

EUGENIO MICCINI

*Une sémiologie de la transgression*





**N**o capítulo anterior oferecemos uma visão panorâmica de um conjunto de questões, de carácter predominantemente teórico e epistemológico, suscitadas por um olhar, de cunho global, sobre a Poesia Sonora. Estas questões, porém, bem como a análise feita em torno delas, não permitiram ainda a introdução de uma perspectiva de tipo histórico que nos parece ser igualmente essencial para responder à questão que nos motiva e para a qual nos propusemos a encontrar resposta: qual é, afinal, a especificidade da Poesia Sonora no século XXI? Por essa razão, trata-se de determinar agora, dado o fim em vista, de que forma tudo isto se veio concretizando ao longo desse já extenso processo dialético de impermanência da Poesia Sonora: como se constituiu ela ao longo dos anos; que relações manteve com o mundo à sua volta, e de que forma estas relações lhe foram dando forma, ou seja, como pode perceber-se, atenta e detalhadamente, que caminho foi feito até hoje e de que modo e até que ponto esse percurso lhe determinou carácter, forma(s), sentido(s), intenção, *praxis*.

A tese que aqui se começa a desenhar é a de que o devir da Poesia Sonora corresponde, na realidade, a um conjunto de realocalizações e de reconfigurações do género com o meio envolvente, isto é, a tese de que a história da Poesia Sonora, e a possibilidade de compreensão do que ela representa enquanto momento particular da intersecção entre Poesia e *Escrita* (ou das zonas particulares dos sistemas de escrita [*Aufschreibesysteme* (Kittler 1990)]), pode ser entendida, em grande medida, a partir das várias relações históricas que ela estabelece com a tecnologia (entendemos aqui a linguagem e a voz também como artefactos tecnológicos). A primeira realocalização, que corresponderá à primeira parte do presente capítulo, opera-se em relação à palavra, numa aspiração *logofuga*, em relação à qual se tenta, de forma infrutífera, como veremos, o distanciamento. A segunda realocalização, de que trataremos ainda neste capítulo, corresponde à possibilidade efetiva de distanciamento da palavra, em direção àquilo que Henri Chopin designou como *micropartículas vocais*, estabelecida com o auxílio dos meios de gravação, nomeadamente da fita magnética. Terceira realocalização, de que trataremos no quarto capítulo: o abandono da voz ela mesma, e o trânsito em direção às vozes artificiais, corolário contemporâneo do processo de cisão do sujeito/objeto e da extensão do sistema nervoso central.

Como refere Wellbery, na extensa e aprofundada introdução que escreve à obra de Kittler:

The body is the site upon which the various technologies of our culture inscribe themselves, the connecting link to which and from which our medial means of processing, storage, and transmission run. Indeed, in its nervous system, the body itself is a medial apparatus and an elaborate technology. But it is also radically historical in the sense that it is shaped and reshaped by the networks to which it is conjoined. (Wellbery 1990, xiv)

Destacamos, das palavras de Wellbery, o sublinhar de uma relação próxima com as tecnologias que ganha aqui uma nova dimensão pelo carácter *substitutivo* de que aquelas passam, cada vez mais, a ser investidas. Veremos, pois, como esta relação íntima que aqui se *inaugura* terá consequências, pela extensão que assume, e como continuará, até aos nossos dias, a produzir efeitos e a acumular resultados. A questão está então em saber como fazer esta história, que se desenrola no domínio daquilo que Walter Ong designou como oralidade secundária (Ong 2002), naquilo que ela tem para

nos dizer sobre a passagem de um regime visual para um regime sonoro<sup>(82)</sup>, momento de superação de “[...] uma cultura centrada obsessivamente na tipografia [...]” (Flor 2004, 125).

Vamos partir do pressuposto de que esta relação representa, de acordo com a teoria kittleriana que nos acompanhará a partir deste momento, uma forma particular de existência, e como consequência de análise, do fenómeno literário. Como refere Wellbery, mais uma vez: “[...] if literature is medially constituted — that is, if it is a means for the processing, storage, and transmission of data — then its character will change historically according to the material and technical resources at its disposal.” (Wellbery 1990, xiii). Ora, o que o autor sugere é, no fundo, uma redobrada atenção aos meios técnicos, quer isto dizer, às formas e aos meios que sustentam, *materialmente*, os processos e os produtos literários. Assim faremos, plenamente conscientes das dificuldades levantadas por uma análise com estas características. Nicholas Zurbrugg<sup>(83)</sup> diria, a propósito das dificuldades metodológicas levantadas pela historicização de processos como os da música eletroacústica, que correspondem substancialmente às dificuldades de investigação da própria Poesia Sonora, o seguinte: “One solution might be to trace its history carefully, thereby situating contemporary developments in terms of their immediate and less immediate predecessors, within a network of causes and influences.” (Zurbrugg [1982] 2000, 2). Em sentido ligeiramente diferente, Melo e Castro apresenta a seguinte proposta:

---

<sup>(82)</sup> Sobre esta separação sugere Katherine Hayles: “[...] there is another story to be told, one that would see aurality and writing not as indicating separate domains but as suggesting a bodily response to certain literary possibilities.” (Hayles 1997, 74). No mesmo sentido, Paul Zumthor: “Parece-me, hoje, evidente que a dicotomia oral/escrito, proposta por McLuhan há quarenta anos, e, depois, de forma mais sutil por Walter Ong, nos anos 1970, não pode ser mantida rigorosamente como tal” (Zumthor 1993, 21).

<sup>(83)</sup> Mais uma morte prematura na Poesia Sonora e no estudo das artes experimentais. Zurbrugg faleceu a 14 de outubro de 2001, com apenas 54 anos. Poeta e académico, foi professor de Inglês e de Estudos Culturais, e diretor do centro de artes contemporâneas na Universidade De Montfort, em Leicester. Fundou ainda a publicação *Stereo Headphones: an occasional magazine of the new poeties*, que, entre 1969 e 1982, publicou 10 números. Nas suas páginas surgiram nomes como bpNichol, Edwin Morgan, Samuel Beckett, William Burroughs, ou Dick Higgins, entre muitos outros.

Importa, pois, explicitar um pouco as relações estruturais possíveis entre o modelo linguístico e os outros modelos culturais, admitindo que todos eles são sincrónicos. [...] Não impede isto que em dado momento histórico a ênfase ou a tónica recaia sobre um certo modelo, podendo até conceber-se a história das sociedades como um estudo de mudanças de tónica nos modelos culturais e suas razões. (Castro 1976, 64–65)

Estas propostas de abordagem metodológica respondem às necessidades levantadas pela tarefa a que nos propomos, e a forma como sugerem a intersecção de diferentes modelos sincrónicos - cultural, tecnológico, linguístico, político –, seguindo a proposta de Melo e Castro, mas também diacrónicos, seguindo a sugestão de Zurbrugg<sup>(84)</sup>, permite sustentar e enquadrar um esforço cartográfico de uma complexa rede de relações, causas e efeitos. De resto, o primeiro capítulo abordou já, de um ponto de vista mais conceptual, algumas questões dos planos referidos por Melo e Castro não só na sua singularidade mas, mais importante, na intersecção que entre eles se estabelece.

## 2.2 Fonotopia e reconfiguração dos regimes sonoros

O presente capítulo desenha-se, como o próprio título indica, sob o signo da Utopia, ou, caso particular desse ícone abstracto da esperança, de algo que passaremos a designar, doravante, como Fonotopia. Como tivemos já oportunidade de ver no capítulo anterior, a propósito das *políticas da Poesia Sonora*, quer o início da Modernidade, quer o período que o precedeu, estão fortemente carregados de inspirações utópicas, contraditórias até, que aspiram à (re)construção de um mundo diferente. A Poesia Sonora é também tributária dessas aspirações e inscreve-se, poderíamos dizê-lo, num universo mais vasto de *audiotopias*, um conceito proposto por Josh Kun, em *Audiotopia: music, race, and America* (2005), que pode resumir-se da seguinte forma: “We should be thinking of pieces of music—be they songs, samples, lyrics, chords, harmonies, rhythms—as “audiotopias,” small, momentary, lived utopias built, imagined, and sustained through sound, noise, and music.” (Kun 2005, 21). Bebendo das *heterotopias* Foucaultianas, as *audiotopias* de Kun sugerem a criação de espaços imaginados de resistência e emancipação, solidamente ancorados em fenómenos de

---

<sup>(84)</sup> Como se refere ainda na introdução à obra de Kittler: “As in the sociological theory of Niklas Luhmann, the notion of society itself is abandoned in favor of an investigation of interacting subsystems endowed with their particular technologies and protocols.” (Wellbery 1990, xvii)

natureza sonora, que podem concretizar-se de diferentes formas: a língua proibida que, apesar de tudo, se fala; a língua que não se fala; os géneros musicais proibidos que se ouvem na clandestinidade; as canções proibidas; a estação de rádio que se ouve em segredo. O mundo está repleto, ainda hoje, de intensas batalhas políticas e simbólicas em torno da posse e controlo do som<sup>(85)</sup>. No mesmo sentido, as *fonotopias* encontram também pontos de contacto com o quadro epistemológico produzido por Michael Denning em *Noise uprising: the audiopolitics of a world musical revolution* (2015), no qual o autor oferece uma releitura dos processos de produção discográfica, entre 1925 e 1930, a partir da análise da produção, registo, e comercialização de novos conteúdos musicais<sup>(86)</sup> e da forma como estes colaboraram na reconstrução dos regimes de audição, colocando em primeiro plano sonoridades e expressões das periferias<sup>(87)</sup> e trazendo para o centro os seus tempos e modos de escuta.

Indissociável das atividades dos movimentos de vanguarda, a Poesia Sonora ganha a sistematização, com a atividade por eles desenvolvida, de um conjunto de processos que, embora existindo já anteriormente, só por eles foram explorados de forma intensiva, continuada, e *estratégica*. Note-se então, que se aqui descrevemos a existência dessa aspiração, no seio da Poesia Sonora, como *fonotopia*, e não como *audiotopia*, é porque nos parece essencial destacar o carácter singular de que esta intenção se reveste e que é cumprido a partir das possibilidades do jogo fonético e do aparelho fonatório, *id est*, construída sobre uma manifestação sonora mas realizada,

---

<sup>(85)</sup> Foucault referir-se-á a este vasto campo de exclusões, e à disputa simbólica que lhe corresponde, da seguinte forma: "Numa sociedade como a nossa são bem conhecidos, é certo, os procedimentos de exclusão. O mais evidente, o mais familiar também, é o interdito. Sabe-se bem que *não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que não é qualquer um, enfim, que pode falar de qualquer coisa*. Tabu do objecto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala [...]" (Foucault [1970] 1997, 10, sublinhado nosso)

<sup>(86)</sup> Sobre o contexto português é absolutamente obrigatória a leitura da obra de Leonor Losa, *Machinas Fallantes: a música gravada em Portugal no início do século XX*, publicada pelas Edições Tinta-da-china, em 2013.

<sup>(87)</sup> É o caso do Fado em Portugal, do Flamengo, no Estado Espanhol aqui ao lado, ou do Rebetiko grego. Fenómenos marginais, pela origem económico-social que lhes deu origem, viriam a tornar-se, progressivamente, fenómenos mais amplos, isto é, mais próximos de um público alargado e libertos já do estigma que lhes caracterizou o nascimento, ao ponto de virem a tornar-se, a seu tempo, por variados processos de *gentrificação*, símbolos nacionais.

quase integralmente, a partir da subversão e manipulação da estrutura e das expectativas fonéticas num processo em que, parece-nos, pode assumir-se a existência de um movimento dialéctico de reconfiguração sonora: os modos pelos quais as novas sonoridades promovem a recodificação de processos de escuta e de questões de carácter estético são os mesmos processos que, por sua vez, ajudam ao aprofundamento desta reconfiguração. Esta dinâmica permite perceber, até certo ponto, a adesão das vanguardas aos novos meios sonoros, entendidos como um importante agente de desestabilização social.

Portanto, ao dizermos *fonotopia* – sublinhando a sua importância ao inscrevê-la no título do presente capítulo ‘Fonotopia: Poesia Sonora e Modernidade’ - convocamos, nesse gesto, um conjunto de ideias, conceitos, experiências, desejos e expectativas, tentativas de descrição e/ou de sistematização do mundo, contendas e diferendos, debates, polémicas, enfim... desilusões e metamorfoses. Pensamos *fonotopia* e invocamos Dadá, Marinetti, Arces e Serna, Róisín Madigan O’Reilly<sup>(88)</sup>, a excentricidade da Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, relembremos Américo Rodrigues e ‘adverCidade’<sup>(89)</sup>, colocamos em primeiro plano fonemas e alfabetos inventados por Lemaître e Isou, numa livraria parisiense, perante a câmara de Orson Welles. Escrevemos *fonotopia* e cola-se-nos a esta palavra, escrita a negro em Times New Roman a 12 pontos, o peso de um mundo acústico – acusmático – com o qual, ou a partir do qual, esperamos trazer a estas páginas uma reinterpretação das aspirações utópicas das vanguardas do início do século passado, uma releitura dos principais movimentos de transformação do mundo pela arte, pensados, em grande medida, através de transformações radicais conseguidas pelo (ab)uso da palavra e do som.

Os exemplos acima elencados estão conformes à proposta feita por Jonathan Sterne em *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction* (2003). Defende este autor que o período compreendido entre 1750 e 1925 teria correspondido a uma época de transformação e reconfiguração dos regimes de escuta e de produção sonora, sendo 1925 o ano de conclusão de um conjunto de alterações de natureza essencialmente

---

<sup>(88)</sup> Personagem imaginária do fascinante arquivo da vanguarda irlandesa criado por Jennifer Walshe. Pode ser visitado em <http://www.aisteach.org>.

<sup>(89)</sup> Título da peça inédita publicada por Américo Rodrigues no volume 5.1 da Revista MATLIT. A peça pode ser escutada em <http://impactum-journals.uc.pt/matlit/article/view/5043/4150>

tecnológica, mas, também, social e cultural<sup>(90)</sup>. Este período, a que o autor chamou *Ensoniment* (um trocadilho com *Enlightenment*), e a reificação de artefactos sonoros, permitida pelas novas tecnologias de registo e cópia inauguradas pelo fonógrafo (que logo implica a criação de um espaço próprio no meio industrial e comercial) levaram, consequentemente, à reconceptualização do som e das práticas e formas de inscrição<sup>(91)</sup> com consequências profundas para o campo da Literatura e da Poesia. A periodização proposta por Sterne parece assim ser fundamental, embora incompleta como veremos (não nos parece que este processo tenha, de todo, chegado ao seu fim), no enquadramento do nosso objecto de estudo, dado que este capítulo se inicia, precisamente, no momento em que o Modernismo toma o seu lugar no mundo, um período tão fortemente marcado pelo som que Marshall McLuhan viria a afirmar, anos mais tarde, perante a continuação do desenvolvimento tecnológico que aí se inicia, “We are back in acoustic space.” (McLuhan 1960, 208)<sup>(92)</sup>. O *Ensoniment* sterniano coincide, ainda, com a proposta de periodização da Poesia Sonora de Steve McCaffery (1978, 1998, 2001), já referida de forma breve no primeiro capítulo, que faz corresponder o intervalo compreendido entre 1850 e 1928 a uma segunda fase da prática, caracterizada pelo desenvolvimento sistemático de um conjunto de jogos e experiências no campo da linguagem que teriam sido, até meados do século XIX, apenas pontuais. McCaffery regista, pois, a tendência para a sistematização, radicalização, e aumento de frequência destas práticas, e a consequente construção de um campo alargado de jogos e de técnicas em torno da desconstrução linguística, que se materializariam, por fim, naquilo

---

<sup>(90)</sup> 1925 é o ano de publicação de um anúncio na revista *Wireless Age* que publicita um *headphone* com a premissa de que o equipamento é absolutamente necessário para uma recepção mais clara de estações de rádio distantes. Segundo Sterne: “Brandes's 1925 headset ad marks a convenient end point for a series of transformations in practical orientations toward listening that began in the 1810s.” (Sterne 2003, 88). Se auralidade e oralidade estão intimamente associadas, como temos vindo a argumentar, este momento, embora possa ser compreendido como um momento importante na criação de um espaço acústico pessoal, é apenas parte de um conjunto de desenvolvimentos mais extensos.

<sup>(91)</sup> Diria Marshall McLuhan: “TELEPHONE, PHONOGRAPH and RADIO are the mechanization of post-literate acoustic space. Radio returns us to the dark of the mind, to the invasions from Mars and Orson Welles; it mechanizes the well of loneliness that is acoustic space: the human heart-throb put on a PA system provides a well of loneliness in which anyone can drown.” (McLuhan 1970, 16).

<sup>(92)</sup> Sobre esta questão ver também ‘Acoustic Space’, de Murray Schafer (2007).

que hoje designamos genericamente como Poesia Fonética, ou seja, anota a cristalização de um espaço próprio que se manifestou pela existência de um conjunto de autores, de publicações, e também, fundamental em qualquer gênero, do reconhecimento do seu trabalho ainda que, devido às suas características, com a devida resistência.

O início do século, e mesmo os anos que o precederam, é fértil em invenções que, num processo de retroalimentação, colaboram e são resultado desse reinventar da voz. Lembramos que, em 1860, Édouard-Léon Scott de Martinville inventava o fonógrafo, aparelho que possibilitava o registo visual de um *input* sonoro a partir da sua inscrição em papel ou vidro escurecidos pelo fumo, e que, embora não possibilitando a reprodução dos registos gravados<sup>(93)</sup>, estaria, de certa forma, na origem da invenção do fonógrafo, de Thomas Edison, 17 anos mais tarde. O gramofone, a rádio, o fonógrafo, todos eles viriam a permitir diferentes formas de fixação e de reprodução da voz até aí, efêmera e volátil. Importa portanto, dado que este nos parece ser um dos elementos fundamentais desta equação, descrever as alterações sobre ela, anotando agora a importância que aqui desempenharam as novas tecnologias e que consequências para o campo literário daí resultaram (que só não foram mais profundas porque o campo não permitiu) para levarem, por exemplo, a que Laszlo Moholy-Nagy descrevesse os trabalhos de Raoul Hausmann da seguinte forma: “The acoustical emphasis, the foaming waterfall of words<sup>(94)</sup>, anticipated a literature of phonograph

---

<sup>(93)</sup> Ver <http://www.firstsounds.org/>. Seria necessário esperar por 2008 para que membros do *Lawrence Berkeley National Laboratory*, em Berkeley, Califórnia, conseguissem proceder à leitura dos cilindros do fonógrafo. Sobre a coleção de Martinville ver o artigo de Patrick Feaster, 'Édouard-Léon Scott de Martinville: An Annotated Discography', publicado em 2010 no *ARSC Journal*. Do mesmo autor é também obrigatória a leitura de *Pictures of Sound: One Thousand Years of Educated Audio: 980-1980*, publicado em 2012 pela Dust-to-Digital. O livro é acompanhado ainda de CD com variadas *transcrições* sonoras. Ver também o artigo "Som & flama" (Schwäbl 2017a), publicado no *site* do projeto 'Vox Media: O som na Literatura', sobre a coleção de instrumentos de medição sonora existentes no Departamento de Física da Universidade de Coimbra, que inclui um exemplar do fonógrafo.

<sup>(94)</sup> Será uma referência à *Montanha Mágica*? "The whole remote and lovely spot was wrapped in a sounding solitude by the noise of the rushing waters. Hans Castorp remarked a bench that stood on the farther bank of the stream. He crossed the foot-bridge and sat down to regale himself with the sight of the foaming, rushing waterfall and the idyllic sound of its monotonous yet modulated prattle. For Hans Castorp loved like music the sound of rushing water [...]"(Mann 1971, 119, sublinhado nosso).



records and of the radio – not yet accepted but in the making” (Moholy-Nagy 1947, 351). Uma imagem brilhante, diríamos, esta de uma cascata borbulhante de palavras, que consegue colocar-nos, imagética e sonoramente, perante um quadro vibrante das novas experiências sobre a palavra que aqui nos surgem a partir da espuma resultante dessa torrente verbal em queda abrupta. Imagine-se o leitor perante uma cascata cujo movimento apenas consegue ouvir, pelo estrondo imenso que provoca, o barulho da queda e do seu encontro com o chão<sup>(95)</sup>. Quer isto dizer, *observa* todo o processo mas o sinal acústico que lhe chega é apenas o do *bater da água*, o resultado final desse efeito de choque causado por uma massa verbal que se precipita na vertical sobre uma superfície.

Os avanços tecnológicos, culturais, e todas as consequências que daí resultam e que começamos a registar, fazem parte, note-se, de uma alteração mais profunda, irreversível seguramente, de uma partida sem regresso que transformará por completo a sociedade Ocidental que podemos já adivinhar nas propostas de Sterne e de McCaffery. Friedrich Kittler, insigne teórico alemão, colocará esta transição nos seguintes termos: passagem da rede discursiva de 1800 para a rede discursiva de 1900<sup>(96)</sup>. Que significa isto em concreto? Em entrevista publicada recentemente, Kittler diria: “Contudo, a ideia por detrás de *Discourse Networks 1800/1900*, que foi perturbadora para algumas pessoas, foi a de que eu fui o primeiro leitor deste material a tomar tudo literalmente. *Não tinha de todo interesse em expor ou utilizar metáforas.*” (J. H. V. Rodrigues, Cruz, e Miranda 2017, sublinhado nosso). A leitura literal do autor alemão instaura, portanto, uma perspectiva pós-hermenêutica que não pode deixar de colocar em evidência a questão do meio: “Mediality is the general condition within which, under specific circumstances, something like “poetry” or “literature” can take shape. Post-hermeneutic literary history (or criticism), therefore, becomes a sub-branch of media studies.” (Wellbery 1990, xiii). A importância das teses de Kittler, para o argumento que aqui se enseja sobre a relevância de uma análise dos meios na prática da Poesia Sonora, é

---

<sup>(95)</sup> A metáfora traz-nos imediatamente à memória a expressão de McCaffery, já referida no primeiro capítulo, “[...] the rumble beneath the words [...]” (McCaffery 2001, xix).

<sup>(96)</sup> A expressão que aqui se utiliza “rede discursiva” é a tradução da versão inglesa. Note-se, porém, que Wellbery, que verteu a obra do alemão para o inglês, refere que o original *Aufschreibesysteme* está mais próximo de “[...] ‘systems of writing down’ or ‘notation systems’ [...]” (Wellbery 1990, xii).

inegável, já que elas permitirão, acima de tudo, compreender o alcance que o desenvolvimento dos novos meios terá no campo literário. Queremos com isto dizer que a *mise-en-scène* colocada em acção para consideração e análise do nosso objeto, bem como dos efeitos que produzirá e que estarão na origem da Poesia Sonora, será, precisamente, esta alteração de paradigma. Antes de continuar, porém, devemos proceder a uma distinção entre os diferentes planos em que estas consequências se manifestam no domínio da Literatura, uma distinção que corresponde, com efeito, a dois modos de diferente intensidade de intersecção entre Literatura e novos meios.

O primeiro modo representa uma relação *superficial* (expressão que não pretende aportar a este debate qualquer juízo de valor) que se limita a registar o aparecimento e a presença dos novos meios, introduzindo, esporadicamente, sinais e marcas *sonoras* no texto. Não se pense, atenção, que não decorrem daqui importantes alterações para o texto literário. Mesmo neste modo *epidérmico*, os novos meios provocarão, amiúde, mesmo quando o texto recuse render-se à *pureza* do fenómeno acústico, a fragmentação de uma certa homogeneidade formal ou temática. O segundo modo manifesta-se de forma mais acentuada e, como consequência, também mais marginal, mimetizando na malha textual os novos meios, criando disrupções de sentido, estilhaçando completamente o sujeito poético e criando, no limite, um resultado que se concentra apenas no sinal acústico. É a este segundo modo que correspondem as práticas experimentais do início do século, de que daremos conta ao longo deste capítulo, dado serem elas que correspondem, não só mas também, à Poesia Fonética, grau zero da Poesia Sonora. Não pode esquecer-se, todavia, o que há de comum entre os dois modos: ambos refletem um novo ecossistema mediático e permitem uma visão global de uma nova rede discursiva, de um novo paradigma que corresponde a uma época de desenvolvimento dos meios tecnológicos.

Deve notar-se ainda, regressando à discussão do efeito pós-hermenêutico, que considerar os Estudos Literários como um sub campo dos Estudos dos Media não é uma ideia consensual. Pergunta Katie L. Price, na revista *online Jacket2*: "How can media archeology inform literary studies?". Das várias respostas (Aaron Angello, Lori Emerson, Erkki Huhtamo, Jussi Parikka e Jane Birkin) destacamos a de Lori Emerson em *sentido contrário* à opinião expressa por Wellbery:

If you believe that media archaeology largely coalesces in the writing of Friedrich Kittler, then media archaeology wouldn't exist without literary studies! [...] So while I do use the Media Archaeology Lab to work through a version of media archaeology that concerns itself with excavating failed media or dead ends in the history of technology, I am equally fascinated with what I've been calling 'media poetics,' or poetry that registers media effects and that does not necessarily demand hermeneutic interpretation." (Price e Emerson 2015)

É necessário, portanto, encontrar uma posição intermédia. Esta chega-nos pela voz de Zielinski:

What I describe as media has developed into a heterogeneous, interdiscursive field. As a multifarious phenomenon, media process a variety of concrete, resistant artifacts, programs, and issues located between the arts, sciences, and technologies. These three meta-discourses form tension-fraught relationships with each other as well as with other discourses such as economics, law, and politics (Zielinski 2013, 14)

A proposta de Zielinski, como se vê, apresenta não só a vantagem de superar as posições anteriores mas permite-nos, também, retomar as propostas metodológicas que enunciámos e que se sustentam numa interdisciplinaridade epistemológica.

Em *Discourse networks 1800/1900*, Kittler refere uma experiência que, num certo sentido, simboliza uma parte considerável não só do surgimento da Poesia Sonora mas, também, dos mecanismos mais amplos em que esta se baseia. Referimo-nos às experiências realizadas pelo psicólogo alemão Hermann Ebbinghaus (1850-1909) no âmbito dos estudos sobre memória. A experiência é relativamente simples e pode resumir-se da seguinte forma: o sujeito da experiência é confrontado repetidamente com um conjunto sucessivo de sílabas sem qualquer sentido. Posteriormente, é contada a quantidade de exposições necessárias a cada uma das sílabas para que o sujeito consiga memorizá-las. Recuperamos aqui duas notas de Wellbery, em relação ao ensaio clínico. A primeira refere-se à fonte que é, como menciona o autor: “[...] not books, not the maternal voice<sup>(97)</sup>, but a mechanism for the production of random configurations [...]”

---

<sup>(97)</sup> A Mãe é uma figura que Kittler atribui às redes discursivas de 1800 e que desempenha um papel fundamental nos processos de aprendizagem de leitura e escrita. O autor dedica-lhe, aliás, um capítulo intitulado “The Mother’s Mouth”, que se inicia da seguinte forma: “Nature, in the discourse network of 1800, is Woman. Her function consists in getting people— that is, men—

(Wellbery 1990, xxix). A segunda nota refere-se à forma como a linguagem é usada, afastada de conteúdos com sentido, “[...] mere letters in their materiality and in the differential pulse of their alternation [...]” (Wellbery 1990, xxix). Mecanismo e materialidade. Processo e significante. O teste foi desenhado com um objectivo claro, o de assegurar que não é possível a introdução oportunista de atribuição hermenêutica durante o processo de leitura, algo que criaria, contra o objetivo estabelecido, não só uma camada de distração mas, também, a possibilidade de memorização, que contaminaria todo o processo e desviaria a experiência da sua intenção original, embora seja forçoso lembrar, a este respeito, que o sentido está ao virar da esquina. Como nota McCaffery: “[...] the phoneme inflects the sonic with the haunting potential of meaning.” (McCaffery 2009, 124). O resultado, uma impossibilidade hermenêutica que se traduzirá, na Poesia Sonora, na escancarada fuga ao sentido baseada, precisamente, nas possibilidades destas máquinas de produção de configurações randômicas, e nas tensões que elas produzem, que estão também na base da combinatória e permutação da Poesia Fonética.

Em resumo, pode dizer-se que a Fonotopia corresponde ao recorte analítico específico de um conjunto de ações, de vontades programáticas, de textos, de instâncias performativas, de relações com a tecnologia, e de aspirações que se destacam, pelas características que sublinhámos, no quadro de um conjunto mais vasto de transformações. Assim, embora a possamos enquadrar no seio destas, com as quais partilha um conjunto de traços identitários, é necessário buscar mais fundo e proceder a uma descrição que é, num certo sentido, mais cirúrgica.

### 2.2.1 Esquizofonia, Eco Perpétuo, e Imaginação acústica

Allen S. Weiss, que citamos em epígrafe<sup>(98)</sup>, enuncia o regresso da voz como um

---

to speak.” (Kittler 1990, 25). Donna Haraway refere-se a esta transição nos seguintes termos: "An origin story in the 'Western', humanist sense depends on the myth of original unity, fullness, bliss and terror, represented by the phallic mother from whom all humans must separate [...]" (Haraway [1985] 2004, 7)

<sup>(98)</sup> Por uma questão puramente pragmática, repetimos aqui a citação: "Only the slit throat, the terminal loss of body, indeed death, permits an eternal return of the voice. This return is situated at the origins of modernism, where the particular characteristics of recorded sound — disembodiment, alienation, repetition, eternalization, temporal malleability, and so forth —

momento de corte radical em que se misturam processos de alienação e de repetição, os primeiros pelo seu afastamento da fonte, os segundos pelas possibilidades de gravação e registo, nos quais se prefiguram algumas das potencialidades plásticas da voz como barro primordial. Mas, repare-se bem, a expressão é de uma violência tão inesperada como considerável: *slit throat*. A garganta rasgada, quer dizer, uma garganta que produz som – que não o consegue conter, diríamos - antes mesmo da sua passagem pela boca, pelos dentes, pela língua, uma garganta que não é capaz de contrariar ou de opor-se à fuga do som em bruto, hematopoiese vocálica, som visceral, um corte simbólico, também, com a canga e com o espartilho da Língua, o mesmo espartilho que, apertado contra o corpo, empurra o diafragma e restringe a livre circulação do ar. Para Weiss, o lugar da Modernidade – um lugar violento, como se constata - é então esse que estabelece a separação entre corpo e voz e que simboliza um abandono em vida do próprio corpo, isto é, uma espécie de morte<sup>(99)</sup>. Como diria Kittler: “The realm of the dead is as extensive as the storage and transmission capabilities of a given culture.” (Kittler 1999, 13)<sup>(100)</sup>. Morte, deserção, ou corte fortuito do cordão umbilical, o signo da Modernidade é, em qualquer caso, o do trauma. Corpo e voz podem, afinal, existir de forma distinta, como entidades separadas, o que se terá constituído, parece-nos, como uma heresia dessacralizadora<sup>(101)</sup>. Porém, admitir o *retorno* da voz é supor uma inversão de marcha, um regresso a um ponto anterior da história que agora se reinventa a partir de um conjunto de novas possibilidades tecnológicas. Por isso Weiss não se detém, no seu texto, na enunciação da *transformação* de paradigmas antigos – os mesmos a que Susana Aktories se refere na sua reivindicação por uma análise da Poesia Sonora

---

simultaneously transform age-old metaphysical and theological paradigms, and offer unheard of formal and practical aesthetic possibilities.” (Weiss 2001, 1)

<sup>(99)</sup> Sugerimos que pode propor-se uma leitura do episódio em que *Peter Pan*, publicado no primeiro quartel do século XX, perde a sua sombra, do mesmo modo. A sombra ou a voz como meras representações do sujeito ganham autonomia e separam-se da sua *fonte*.

<sup>(100)</sup> Em sentido contrário, Adriana Cavarero: "The voice belongs to the living; it communicates the presence of an existent in flesh and bone; it signals a throat, a particular body." (Cavarero 2005, 177)

<sup>(101)</sup> Se, como refere Jean Baudrillard (2016), a mediação com morte e com os mortos é, até um certo momento da História, privilégio da Igreja, o papel que as novas tecnologias introduzem para uma nova relação com os mortos, é absolutamente revolucionário. Allen S. Weiss produz uma impressionante elaboração sobre o tema, cuja leitura se recomenda, em *Breathless: sound recording, disembodiment, and the transformation of lyrical nostalgia* (Weiss 2002).

realizada do ponto de vista da Teoria da Literatura<sup>(102)</sup>-, e enuncia também a *oferta* de possibilidades nunca antes vistas/ouvidas. Este processo marca o início de uma separação operada entre a fonte sonora e a sua reprodução electroacústica, hoje absoluta e completamente *naturalizada*, a que R. Murray Schafer se viria a referir como *esquizofonia*, definindo-a da seguinte forma: “Two new techniques were introduced: the discovery of packaging and storing techniques for sound and *the splitting of sounds from their original contexts - which I call schizophonia.*” (Schafer 1993, 88, sublinhado nosso). Esta é, sustentamos, uma das formas motrizes da reconfiguração sonora operada na Modernidade e, com ela, do início da Poesia Sonora, com consequências que, extravasando o domínio da auralidade, se estendem, também, a partir da relação que estabelecem entre palavra e significado, entre signo e significante, e pela forma como contribuem para a ampliação & amplificação dessa tensão desestabilizadora que caracterizará uma parte significativa de toda a Modernidade, ao domínio da oralidade.

Prenhe de inovações tecnológicas que permitem gravação, reprodução, e emissão da voz mediada e à distância, num contraste nítido com a tradição oral existente até então da voz-sopro evanescente e inescapavelmente presencial, o início do século XX inaugura a era do eco perpétuo, das vozes portáteis que se repetem *ad infinitum*. Constitui-se assim, a todos os níveis, como um período de alterações significativas na forma como se percebe essa relação da voz com o corpo. Pelo teor do que tem vindo até agora a ser apresentado, vai-se assim tornando evidente que, considerada deste modo, uma reflexão sobre as poéticas sonoras da/na Modernidade não pode deixar de ter em conta a relação que se estabelece aí entre a poesia e um conjunto de aparelhos de registo, transporte, e modulação de voz embora nem todos os autores que têm vindo a estudar a voz neste contexto se apressem a admitir a importância dos novos meios. É o caso, precisamente, de Paul Zumthor que, ainda que admitindo a existência de um ressurgimento vocal, prefere vê-lo como um fenómeno que não se esgota de todo na questão dos novos meios. Diz o autor:

[...] se me ocorre falar do retorno forçado da voz, entendo por isso uma outra coisa, que ultrapassa a tecnologia dos *media*: faço alusão a uma espécie de ressurgência das energias vocais da humanidade, energias que foram reprimidas durante séculos no

---

<sup>(102)</sup> Ver referência ao texto no primeiro capítulo.

discurso social das sociedades ocidentais pelo curso hegemônico da escrita. (Zumthor 2007, 15)

Embora Zumthor coloque a questão num plano que não o da *tecnologia dos media*, insistindo em salientar que aquilo que entende como regresso da voz é algo mais amplo e etéreo do que a simples amplificação e difusão permitida pelos meios - prova, sem dúvida, do seu ímpeto metafísico<sup>(103)</sup> - parece-nos indesmentível que a rádio, como veremos adiante, e as possibilidades que comporta, se encontra numa posição privilegiada para a promoção e amplificação desse retorno das energias vocais. Devemos tornar claro que não concordamos com a noção metafísica da Voz que Zumthor parece aqui querer anunciar, uma posição que já refutámos, no primeiro capítulo, aquando da definição da *Lunguage*, embora não possamos deixar de concordar com a referência do retorno a um determinado meio – a voz – colocado durante um considerável período de tempo em plano acessório como consequência da presença omnívora do universo tipográfico. O *curso hegemónico* da escrita, como é designado pelo autor, ter-se-ia instalado como uma força opressora, silenciadora, tornando a voz numa forma *inferior* de comunicação<sup>(104)</sup>. O novo paradigma, o da rede discursiva de 1900, situa-se, pois, não numa inversão de marcha (não se trata de regressar ao passado) mas numa reconfiguração, num baralhar e voltar a dar, que corresponde, como tivemos oportunidade de verificar no primeiro capítulo, ao *divórcio* com a escrita enunciado por Philadelpho Menezes ou, como sustenta Kittler, a uma radicalização das tecnologias de

---

<sup>(103)</sup> Recuperamos a definição de metafísica proposta por Derrida que julgamos traduzir bem do que trata, afinal, a posição de Zumthor: “The enterprise of returning 'strategically,' ideally, to an origin or to a 'priority' held to be simple, intact, normal, pure, standard, self-identical, in order then to think in terms of derivation, complication, deterioration, accident, etc. All metaphysicians, from Plato to Rousseau, Descartes to Husserl, have proceeded in this way, conceiving good to be before evil, the positive before the negative, the pure before the impure, the simple before the complex, the essential before the accidental, the imitated before the imitation, etc. And this is not just one metaphysical gesture among others, it is the metaphysical exigency, that which has been the most constant, most profound and most potent.” (Derrida 1988, 93).

<sup>(104)</sup> Uma ideia que Zumthor, medievalista por profissão e por convicção, não pode aceitar. Se a escrita assinala o mundo moderno, estatístico, racionalizado, que se materializa na comunicação impressa do Estado moderno, a voz carrega o apelo de um mundo livre e coletivo. A ideia é também partilhada por McLuhan, que faz corresponder a disseminação da rádio a um processo de retribalização (*vide* McLuhan e Fiore [1967] 2001).

escrita<sup>(105)</sup> que se processa também, adicionamos, no campo sonoro. Não surpreende pois que as vanguardas do início do século XX, fascinadas ou horrorizadas pela velocidade dos novos tempos (na verdade, é indiferente, a velocidade provocará sempre os seus efeitos) tenham visto nas novas tecnologias, e na rádio em particular, uma ferramenta capaz de assegurar algumas das suas reivindicações e projetos poéticos.

Não se conclua, do que temos vindo a afirmar, que é apenas o fazer ressurgir da voz e o reinstaurar do seu *status quo ante bellum* que aqui está em jogo. O que foi não volta a ser. A voz do século XX não é, de forma alguma (não poderia sê-lo nunca), a voz dos séculos XVII, XVIII, ou mesmo XIX, dado que as possibilidades implementadas pelos novos meios representam a introdução neste cenário – e aqui reside a diferença fundamental - de paradigmas de mediação, no tempo e no espaço, de que iremos tratar em momentos distintos já que eles nos parecem corresponder a cronologias distintas e, também, a tecnologias distintas (rádio e fita magnética), que se podem considerar como sendo, em grande medida, as pedras basilares daquilo que podemos designar como *imaginação acústica*. Começemos pois pelo princípio, ou seja pela mediação espacial e por aquilo que ela representa nas possibilidades de deslocalização ou relocalização da voz tentando, *in itinere*, determinar em que medida as novas formas tecnológicas, que se irão implementar ao longo de todo o século XX e que estão, ainda, em renovação, contribuem para essa imaginação acústica.

Argumenta-se então que o final de século XIX, e as novas formas de comunicação que aí se começam a desenvolver, propiciam uma visão particular do mundo a que corresponde um tipo particular de imaginação. Como refere Weiss: “The 19th century was the epoch in which new metaphors of transmission and reception, as well as novel modes of the imagination, were conceived.” (Weiss 2001, 3) . Estas novas metáforas serão resultado, em grande medida, da cacofonia radiofónica a que Georges Duhamel se refere, pejorativamente entenda-se, como uma “acumulação de escombros” (*apud* Gallo 2007, 837), o que equivale, *mutatis mutandis*, àquilo que designámos, no capítulo anterior, como uma *poética da partícula*. Dito de outra forma, e nas palavras do próprio Kittler: “In the discourse network of 1900, discourse is produced by random generators.

---

<sup>(105)</sup> Refere o teórico alemão: “[...] in 1900 a type of writing assumes power that does not conform to traditional writing systems but rather radicalizes the technology of writing in general.” (Kittler 1990, 212).



Psychophysics constructed such sources of noise; the new technological media stored their output.” (Kittler 1990, 206). A rádio assumirá, por isso, um duplo papel na construção desta imaginação: pela sua instabilidade, na recepção, tornar-se-á, inevitavelmente, num gerador de aleatoriedade; pelo seu modo de funcionamento, etéreo, aéreo, sem corpo, tornar-se-á em modelo para uma oralidade que começa, lentamente, a reconhecer, e a ultrapassar, os seus próprios limites. A imaginação acústica só se torna possível então de forma tão vincada, e com efeitos tão determinantes, porque na sua origem se encontra um conjunto de meios que a potenciam, que a amplificam, que lhe dão uma existência real e *audível*, que a tornam, no fundo, por demais evidente para que possa ser ignorada.

Mas, porque a descrição que acabámos de elaborar corresponde a uma viragem epistémica no curso da história da sociedade Ocidental, só comparável na sua dimensão à revolução operada pela máquina de Gutenberg, é igualmente necessário descer ao particular e perceber que consequências exatas daí decorrem para o nosso tema. O surgimento da rádio, do telégrafo, do telefone, do gramofone, e o frenesi causado pelos novos meios de comunicação de massas, varreu, no início do século passado, todo o mundo e foi prontamente registada, das mais diversas formas, na escrita literária<sup>(106)</sup>

---

<sup>(106)</sup> O Modernismo Português parece situar-se, a este respeito, num plano um pouco diferente já que as referências aos novos meios de comunicação se afiguram como sendo escassas ou puramente circunstanciais, caso das referências ao telefone nas cartas de Pessoa a Ofélia. A questão talvez se explique pelo desenvolvimento tardio da rádio no nosso país e pela chegada tardia da Emissora Nacional (1935). Em 1912, são realizados os primeiros contactos do Governo Português com a Marconi. Em 1923, é fundada a Sociedade Portuguesa de Amadores de Telefonia sem Fios (T.S.F.). A partir de 1933, nascem as primeiras associações de radiófilos e só em 1935 nasce a Emissora Nacional de Radiodifusão (atualmente Antena 1). A situação é tanto mais estranha se tivermos em consideração as datas de fundação e de funcionamento das primeiras estações de rádio em Portugal. A ‘P1AA – Rádio Portugal’, a funcionar a partir dos Armazéns do Chiado, terá iniciado as suas transmissões a 1 de março de 1925. Encerrada, por ordem governamental, entre maio e julho do mesmo ano, voltaria às emissões com um indicativo diferente: ‘CT1AA - Estação Rádio de Lisboa’ e transmitiria até 1934. No mesmo sentido, não parecem ter existido em Portugal, ao contrário do que aconteceu, por exemplo, na vizinha Espanha, publicações, em número significativo, dedicadas à rádio. Deve contudo destacar-se o poema ‘Fonógrafo’ de Camilo Pessanha, e o soneto de António Nobre que se inicia com os versos: “Não repararam nunca? Pela aldeia, /Nos fios telegráficos da estrada”. Para além do título, a fragmentação discursiva do texto aponta para uma representação textual do efeito de locução intermitente do meio, como sugere aliás Matangrano (2017).

que, atenta às coisas do mundo, dará nota do fenómeno e incluirá nas suas páginas os novos meios, registando para a posteridade o espanto, a admiração, e o fascínio que eles provocaram. Disso mesmo darão conta os vários exemplos que em seguida se apresentam e que apontam diretamente para ressonância do mundo, em que as diversas fontes se misturam e se sobrepõem, e que permitirão determinar os lugares-comuns e os tropos que passarão, a partir deste momento, a fazer parte da mala de ferramentas da literatura<sup>(107)</sup>.

### 2.2.2 Expressões literárias

Em 1909, Robert W. Service (1874-1958), poeta canadiano, publica *Ballads of a Cheechako* onde se inclui ‘The Telegraph Operator’, um poema que dá conta da irónica<sup>(108)</sup> solidão de um operador de telégrafo. Escreve Service:

[...] Faintly as from a star  
Voices come o'er the line  
Voices of ghosts afar,  
Not in this world of mine.  
Lives in whose loom I grope;  
Words in whose weft I hear  
Eager the thrill of hope,  
Awful the chill of fear. [...]" (Service 2013).

A distância, as vozes que viajam pelas linhas, os fantasmas, as linhas que se estendem, são motivos que iremos também encontrar, no outro lado do atlântico, na voz de Juan

---

<sup>(107)</sup> Um exemplo, que não exploraremos mas que deixamos anotado, de 1930, é *La Voix humaine*, de Jean Cocteau, em relação ao qual aqui deixamos nota marginal sucinta. Na introdução à edição portuguesa, traduzida por Carlos de Oliveira e publicada pela Assírio & Alvim, Gastão Cruz refere o seguinte: “Após o momento da viragem, a ansiedade dá lugar ao desespero, o discurso torna-se totalmente desamparado e mais fluido. Deixa quase de ser necessário recorrer ao *truque das interrupções* [...]”. (Cruz 1989, 20). Parece-nos que a leitura de Gastão Cruz é, em certa medida, anacrónica, e não estamos em crer que as interrupções sejam traço estilístico ou *truque* narrativo, senão marca de realidade. Na época de escrita da obra, esta era, de facto, a realidade do meio e parece-nos que Cocteau se limitou a transportá-la para o interior do texto, não deixando de aproveitar, obviamente, as suas possibilidades e mantendo a verosimilhança.

<sup>(108)</sup> Ou talvez não. O operador de telégrafo é aqui reduzido, tal como no conto ‘De Viagem’, incluído no livro de contos *O Elefante* (1957), da autoria do polaco Mrozeck, a uma peça da engrenagem de comunicação.

Larrea (1895-1980), autor do Ultraísmo Espanhol, no poema *T.S.H.*<sup>(109)</sup>, num texto que, de resto, repete o título da obra do estridentista Arce:

En las antenas  
se abaten las bandadas mensajeras  
[...]  
En la infinita noche de los auriculares  
[...]  
América<sup>(110)</sup>  
silba en inglés un cake walk  
una voz me llama desde las estrellas  
.....<sup>(111)</sup>

---

<sup>(109)</sup> Publicado na revista *Grecia. Revista Decenal de Literatura*, fundada por Isaac del Vando Villar (1890-1963) a 12 de outubro de 1918, e que apresenta, nas 24 páginas que constituem cada número, abundante publicidade. Foi o principal meio de comunicação do movimento Ultraísta e dará a conhecer nas suas páginas uma extensa lista de manifestos. A 15 de dezembro de 1918, Cansinos publica “Poemas del ultra”; a 1 de janeiro de 1919, o poema “Ultra canem”. A 15 de março, aparece “Un manifiesto literario” para divulgação do ultraísmo, assinado por José Rivas Panedas, Pedro Iglesias Caballero, Xavier Bóveda, Guillermo de Torre, e Pedro Garfias. A 20 de agosto de 1919, encontra-se a republicação de um artigo de Antonio Machado (1875-1939) como o título: “Nosotros los del ultra”. Na data do primeiro aniversário da revista, apresenta-se ao público o texto intitulado: “El triunfo del ultraísmo”. A revista publicou também texto de diversos autores europeus como Max Jacob, Apollinaire, Picabia, ou Tzara, assim como textos de autores da América Latina como Vicente Huidobro ou Jorge Luis Borges. Dos ultraístas espanhóis, entre muitos outros, publicou Juan Larrea, Ernesto López Parra, Ramón Gómez de la Serna. A partir do número 46 passará a ser designada como o “órgão do movimento ultraísta espanhol”. As suas atividades terminarão com a publicação do número 50, lançado a 1 de novembro de 1920. É obrigatória a leitura, sobre a revista, de *La revista Grecia y las primeras vanguardias* (1997), e de ‘Revisión de Grecia en la Vanguardia’ (2002), ambos de José María Barrera López.

<sup>(110)</sup> A América é um tema recorrente em muitos autores das vanguardas. A título de exemplo, destacamos, no Futurismo português, António Ferro: em 1927 publica *A Idade do Jazz-Band*; em 1930, *Novo Mundo, Mundo Novo*, escrito após uma viagem de duas semanas aos Estados Unidos da América como correspondente do *Diário de Notícias*; em 1931 publica *Hollywood, Capital das Imagens*.

<sup>(111)</sup> Tentou-se sem sucesso, quer junto de algumas pessoas com formação em comunicações (radiotelegrafia), quer através de *software* de *tradução*, descodificar a mensagem. Não foi possível, não sabemos se pelo facto de não haver aqui qualquer mensagem e de se tratar apenas

[...]

En los aires

las palomas se enredan las alas

en los invisibles cables. (Larrea 1919, 4)

A imagem desenhada pelo poema é, uma vez mais, a de uma rede invisível que se estende por todo o mundo. De notar também as referências variadas às diferentes peças dos mecanismos que possibilitam e materializam a comunicação sem fios: as antenas, os auriculares, e, por fim, os cabos invisíveis. O último verso, de longe o mais contundente, é profundamente representativo da mudança de paradigma e do abandono de um regime centrado quase exclusivamente na importância da visão. Afirmar a invisibilidade dos cabos (que não existem, na verdade, já que falamos de rádio), é proclamar a total e inequívoca inutilidade da visão. Deve também ser notada, com particular atenção, a introdução de um verso em código morse, trazendo o telégrafo diretamente para o interior do poema. Em 1919, Joan Salvat-Papasseit (1894-1924), poeta catalão próximo dos movimentos de vanguarda, publica *Poemes en ondes hertzianes*. A novidade do livro passa também, em grande medida, pelo arranjo tipográfico, claramente inspirado nos *Caligramas* de Apollinaire, e pelos jogos que se desenham a partir da mancha gráfica, de resto em consonância com muitas daquelas que eram as práticas das vanguardas da altura. Em 1925, vem a lume *¡Hay que matar el morse!*, de Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), obra em que o principal protagonista é um operador de rádio (será talvez um ouvinte). A íntima relação de Serna com a rádio é, de resto, referida por vários autores (Demeuse 2008; Fernández-Medina 2012) e Nigel Dennis, que editou, em 2012, *Greguerías onduladas*, de Serna, refere a existência de fortes ligações entre o trabalho deste e esse mundo sem fios que funcionará, na obra do autor, como elemento quase omnipresente. O fascínio de Serna pelo meio era tal que chegou a dedicar-lhe várias das suas ‘Greguerias’, textos

---

de uma sucessão de pontos e traços sem sentido, se pelo facto de se encontrar numa língua que não a portuguesa. Poderíamos indicar um conjunto de possibilidades, especulativas em certa medida, sobre este verso: 1) O código morse contém marcas convencionais da comunicação morse (v.g. início de linha, fim de comunicação) que terão sido entretanto atualizados. Sem acesso aos protocolos de comunicação Morse da época a sua descodificação encontra-se particularmente dificultada. 2) Haverá uma gralha que impede a correta descodificação do texto. 3) Não há, de facto, qualquer mensagem contida nesta linha de código Morse o que o tornaria numa referência puramente sonora. Note-se contudo que “[...] -.....” = TSH.

anedóticos onde transparece a paixão que o novo meio provoca: “Muchas veces, en horas sin posibilidad [de emissões], deixo abierto mi aparato para saber cómo respira electrónicamente el aire, cómo bulle su sistema nervioso”<sup>(112)</sup> (Serna 1932, 8), escreverá Serna do alto da sua devoção. O caso do autor espanhol é, de resto, exemplar, nesta relação entre meios e Literatura, como fez questão de salientar J. Diaz Fernandez que, em 1927, escrevia o seguinte:

“La alianza tenía que producirse un día u otro. La radio y la greguería son dos ejemplos actuales y pertenecen a la misma especie de incitaciones modernas [...] La greguería, extraída de la vida cotidiana, revelando de pronto todo el contorno de las cosas, aborrece la estructura retórica, la organización propia de toda obra literaria [...] No será una literatura para lectores, sino para oyentes.” (Fernandez 1927, 5)

É o caso, ainda, de *Liriche radiofoniche* (1934), do futurista italiano Fortunato Depero, sobre o qual refere Luca Cottini:

In his vision, radio expressed not just a unique continuum of words and sounds (or 'onomalingua') but also an experimental poetic form, representing the modern capacity of registration, transmission, and displacement of sound from its contingent location to a multitude of simultaneous spaces and atmospheres. (Cottini 2018, 125)

A influência da rádio iria, contudo, mais longe. Em 1939, ano de publicação de *Finnegans's Wake*, James Joyce encontra-se a viver em Paris onde escuta as ondas de rádio que lhe chegam da Irlanda. Se procedermos a uma leitura de *Finnegan's Wake* a partir desta experiência, como sugerem diversos autores (J. A. Connor 1997; Lewty 2007), o texto ganha novas possibilidades interpretativas. Como refere Lewty: "I have suggested that the voices 'heard,' or coaxed, from his mind were directly drawn from

---

<sup>(112)</sup> O texto seria publicado na revista *Ondas*. Dirigida e impulsionada pelo engenheiro rodoviário Ricardo María Urgoiti Somovilla (1900-1979), surge a 16 de junho de 1925 e coincide com a inauguração oficial da emissora de Madrid, Unión Radio. As suas páginas continham a programação radiofónica semanal não só da emissora de Madrid mas também de outras estações do país e das principais rádios da Europa, bem como reportagens e artigos sobre os desenvolvimentos tecnológicos, entrevistas, e informação sobre os profissionais da rádio. A revista reconhece a relação que mantém com Serna. O conjunto dos textos lidos na rádio, a partir de casa onde instalou uma Oficina de Greguerias, numa rubrica intitulada 'Parte del Día', foi publicada em 2012, pela espanhola Editorial Renacimiento, com o título 'Greguerías onduladas'. Nigel Dennis assina o texto introdutório.

exposure to radio, which blanketed access to home on the dial, crafting false words out of white noise.” (Lewty 2007). As palavras entrecortadas e incompletas ou aparentemente sem sentido, que parecem resultar de efeitos de acumulação e de sobreposição ou de corte súbito, a justaposição casual, os estrangeirismos, ou os múltiplos efeitos sonoros que constituem *Finnegan’s Wake*, podem perfeitamente ter sido o resultado da experiência de escuta que os meios de então permitiam numa experiência de rádio que obrigaria, na época, a um esforço de sintonização quase permanente, com perdas ou sobreposições frequentes de sinal. Esta proposta de releitura da obra de Joyce leva-nos diretamente à questão de como a rádio pode influenciar voz e texto e de como as experiências aurais do início do século passado tiveram um profundo impacto em toda a sociedade, em particular, no meio literário. Nesta relação que aí se inaugura, deve sublinhar-se aquela que nos parece ser a questão essencial: a produção, com uma dimensão inédita, de uma voz acusmática, cuja existência particular é um produto direto, como já referimos, das condições técnicas existentes que originavam um fluxo constante de interrupções, sobreposições, ruído, estática e perda de sinal. Como refere Wellbery: “All media of transmission require a material channel, and the characteristic of every material channel is that, beyond— and, as it were, against— the information it carries, it produces noise and nonsense.” (Wellbery 1990, xiv). A história da rádio nos anos seguintes (até hoje, na verdade) seria, aliás, marcada pelos desenvolvimentos destinados a provocar uma certa *higienização* do meio, quer através da redução do ruído e das interrupções (na rádio de hoje nada é pior que o silêncio, a *branca* como é conhecido no meio), quer através do desenvolvimento de *protocolos* vocais, isto é, de formas próprias de falar em rádio que resultam de processos tipificados de adestramento vocal (colocação, timbre, ritmo, discurso). Não seria este, certamente, o cenário da época e assim a voz na rádio deveria parecer, aos ouvintes de então, como algo quase sobrenatural, uma voz que surge etérea e sem corpo e em condições absolutamente deterioradas. A descrição de Connor, a propósito da rádio de início dos anos 30, é esclarecedora quanto baste daquela que seria a experiência radial de então:

If any two radio frequency signals are close to each other, the difference between them becomes an audial signal, an eerie wail on the headphones, like the voice of a poor dead soul bouncing up and down along the Heaviside layer. These voices-moving, shifting, piling on top of one another, settling, whistling, humming, and screeching-

must have sounded in all their constant flux like the coils of hell. (J. A. Connor 1997, 20)<sup>(113)</sup>

Esta recepção, a possível na altura dado o incipiente estado de desenvolvimento tecnológico da rádio, quer nos meios de emissão quer nos aparelhos de recepção, e a ausência de regulação das frequências disponíveis para emissão, com a consequente sobreposição e interferência entre estações, seria, pelos padrões modernos, inaceitável mas, arriscamos dizer, a existência de uma camada de ruído e as constantes interrupções no fluxo sonoro, terão certamente agradado a futuristas e dadaístas.

Esta influência estende-se, também, a outros autores que estabelecem, na sua obra, uma relação com a auralidade radial. É o caso de Virginia Woolf, a propósito da qual refere Koppen: “Woolf’s disembodied and partly overlapping soliloquies, spoken by six voices and interspersed with passages of depersonalized prose, have much in common with the ‘voices without bodies’ and ‘pure aural world’” (Koppen 2014, 138). Koppen escreve sobre *The Waves*<sup>(114)</sup>, obra publicada por Woolf, em 1931, na qual se cruzam e se sobrepõem 6 solilóquios. Apesar de Woolf indicar a inspiração para a obra como sendo “[...] that fin in the waste of water which appeared to me over the marshes out of my window at Rodmell.” (Woolf *apud* Mulas 2002, 75), há várias passagens do texto que nos permitem pensar, pelo universo que invocam, numa fenomenologia da transmissão: “I begin to long for some little language such as lovers use, broken words, inarticulate words [...]” (Woolf 1992, 475). Mais adiante, alguém dirá:

[...] and then sank into one of those silences which are now and again broken by a few words, as if a fin rose in the wastes of silence; and then the fin, the thought, sinks back into the depths, spreading round it a little ripple of satisfaction, content.” (Woolf 1992, 495)

---

<sup>(113)</sup> Jane Lewty faz uma descrição semelhante: “Long-range signals would bounce off the Heaviside layer (a covering of charged particles enveloping the earth which radio frequencies cannot penetrate and are therefore reflected back) and swamp the short-range frequency. If two signals were jammed in close proximity, within the radio spectrum, the distance between them was known as ‘audial differentiation,’ a state of flux which resulted in a high-pitched screaming sound hovering above the continually hissing sibilance, known as ‘white noise.’” (Lewty 2007).

<sup>(114)</sup> As *ondas* do título parecem referir-se ao mar mas julgamos ser possível ler aí uma referência às ondas do éter.

Os personagens de *The Waves* demonstram uma excessiva preocupação com as palavras e estas respondem, por seu turno, com um grau elevado de autonomia e desobediência. Dirá um dos personagens: “[...] and the words that trail drearily without human meaning; I will reduce you to order.” (Woolf 1992, 389) Um outro personagem dirá: “I jumped up and ran after the words that trailed like the dangling string from an air ball, up and up, from branch to branch escaping.” (Woolf 1992, 447). Ainda no mesmo sentido:

The bar at the back of my throat lowers itself. Words crowd and cluster and push forth one on top of another. It does not matter which. They jostle and mount on each other's shoulders. The single and the solitary mate, tumble and become many. It does not matter what I say. Crowding, like a fluttering bird, one sentence crosses the empty space between us. (Woolf 1992, 394)

Note-se que esta auralidade descoberta não se esgotaria – longe disso - na experiência sem fios e nas vozes autónomas proporcionadas pelo fenómeno rádio. Ela estender-se-ia, também, a outros meios de registo sonoro. Como refere Symes, na sua descrição da *Montanha Mágica* (1924), de Thomas Mann:

At first he is overawed by the mechanisms of the 'wonder box' and is intrigued as to how its circular and undulating motions can produce such a wealth and volume of sound. This fascination is slowly transmuted into a desire to understand the music incarcerated in the 'acoustic cavity' of the 78 [...] and the methods of its creation. (Symes 2005, 197)

O número de páginas que Mann dedica à descrição do gramofone e às suas virtuosidades é, aliás, demonstrativo deste fascínio<sup>(115)</sup>. Em determinado momento, Hans Castorp, o protagonista da obra, descreve o gramofone da seguinte forma:

A human voice welled out from the casket, a masculine voice at once soft and powerful, with orchestral accompaniment. It was a famous Italian baritone; the marvellous organ swelled out to the full extent of its natural register, there could be no talk here of any diminution or veiling of the sound. If one sat in an adjoining room and

---

<sup>(115)</sup> A ligação de Thomas Mann à música é, aliás, extensa, e será um dos temas recorrentes na sua correspondência com Theodor Adorno (Adorno e Mann 2006).



did not see the instrument, it seemed not otherwise than as though the artist stood in the salon in his own person, notes in hand, and sang. (Mann 1971, 638)

O excerto da obra de Thomans Mann dá conta, uma vez mais, do fascínio da Modernidade pelas cavidades acústicas e bocas artificiais, esses corpos-outros, meticolosos mecanismos miméticos dos órgãos humanos, processos de *clonagem* que estão, de resto, na origem do desenho do ouvido mecânico de Martinville com a sua fina membrana sensível às vibrações produzidas pelo ar em movimento. Mas, paradoxo talvez insanável, se a Modernidade joga uma parte considerável do seu papel nessa contribuição em grande medida inédita para a extensão do sistema nervoso central<sup>(116)</sup>, ela representa em simultâneo, já o sabemos, o momento de uma cisão significativamente traumática entre o corpo e a voz que é ainda lugar de uma outra contradição: só a excisão da voz permite o seu aprisionamento. Ironia das ironias, é o encarceramento da voz que possibilitará, até certo ponto, a libertação da palavra e é nesta aparente contradição que se irá, lentamente, fundar e sustentar toda uma tradição da Poesia Sonora já que a voz, até então conjugada apenas no presente, passa a estar disponível para outras declinações e para os tempos e modos pretéritos.

### 2.3 A rádio: a remediação tópica

Se a rádio é, por razões óbvias, na medida em que permite o deslocamento da voz em tempo real para um lugar distinto daquele em que o locutor se encontra, um sinal claro do retorno da presença da voz *per se*, ela é, também, metáfora para uma forma de imaginação que começa aqui a surgir e que se constitui, dessa forma, como lugar privilegiado para o desenvolvimento do tipo de pensamento inaugurado pela possibilidade de comunicação sem fios. Isso faz dela um dos lugares-chave da Modernidade e, com esta, de um determinado tipo de imaginação que irá influenciar, de diferentes formas, toda a Poesia Sonora e todo o trabalho sonoro produzido daí em diante.

Devemos, antes de avançar, apontar uma breve explicação em relação à diferença com os argumentos de Kittler cuja influência é, mais do que notória, inteiramente assumida.

---

<sup>(116)</sup> Diria Kittler: “A telegraph as an artificial mouth, a telephone as an artificial ear - the stage was set for the phonograph. Functions of the central nervous system had been technologically implemented.” (Kittler 1999, 28).

Em *Gramophone, film, typewriter*, obra de 1986 posterior a *Discourse networks 1800/1900*, publicado originalmente em 1985, e de alguma forma uma exploração casuística desta, o autor estabelece as suas teses a partir do desenvolvimento e disseminação de três artefactos tecnológicos: o gramofone, o cinema, e a máquina de escrever, modos distintos – e, então, novos – de inscrição. Não duvidamos do papel fundamental que o gramofone desempenhou, a par com outras tecnologias de inscrição e reprodução, na reconfiguração do regime sensorial *fin de siècle*. Existe, porém, uma diferença fundamental em relação à rádio, que aqui destacamos em detrimento daquele, que importa anotar e esclarecer. Tenha-se em consideração o seguinte. Por muito rudimentares que fossem as tecnologias de leitura do disco, quer a nível da *fidelidade* (conceito discutível, como sabemos), quer a nível do volume, elas permitiam, apesar de tudo, um fluxo constante do início ao fim do processo de escuta. O ouvinte retiraria o disco da sua capa, colocá-lo-ia no prato giratório, baixaria a agulha, e sentar-se-ia, dançaria talvez se o disco fosse de música, enquanto o aparelho cumpria as suas 78 rotações por minuto<sup>(117)</sup>. O processo era, naturalmente, um pouco mais complexo do que a breve descrição pode fazer supor. A Linguaphone<sup>(118)</sup>, uma editora fundada em 1901 por Jacques Roston, viria a gravar, em 1927, 2 discos de 12 polegadas, em *shellac*, com o título *Spoken English And Broken English*<sup>(119)</sup>. O narrador escolhido foi George Bernard Shaw que começa por explicar, nestes discos, exatamente como usar o gramofone:

Let me introduce myself, Bernard Shaw. I am asked to give you a specimen of spoken English. But first let me give you a warning. You think you are hearing my voice. But

---

<sup>(117)</sup> Não resistimos a transcrever a descrição feita por Adorno: “One does not want to accord it any form other than the one it itself exhibits: a black pane made of a composite mass which these days no longer has its honest name any more than automobile fuel is called benzine; fragile like tablets, with a circular label in the middle that still looks most authentic when adorned with the prewar terrier hearkening to his master's voice; at the very center, a little hole that is at times so narrow that one has to redrill it wider so that the record can be laid upon the platter. It is covered with curves, a delicately scribbled, utterly illegible writing, which here and there forms more plastic figures for reasons that remain obscure to the layman upon listening; structured like a spiral, it ends somewhere in the vicinity of the title label, to which it is sometimes connected by a lead-out groove so that the needle can comfortably finish its trajectory.” (Adorno 1990, 56)

<sup>(118)</sup> Também conhecida como Linguaphone Language Record.

<sup>(119)</sup> As gravações podem ser escutadas em <https://sounds.bl.uk/Arts-literature-and-performance/Early-spoken-word-recordings/024M-1CL0005131XX-0100V0>

unless you know how to use your gramophone properly, what you are hearing may be grotesquely unlike any sound that has ever come from my lips. A few days ago I heard a gramophone record of a speech by Mr. Ramsay MacDonald, the parliamentary chief of the British Labour Party, who has a fine deep Scottish voice and a remarkably musical and dignified delivery. What I heard was a high pitched, sharp, cackling voice, most unmusical, suggesting a small, egotistical, very ill-mannered man, complaining of something. I said, "That is not Mr. MacDonald, I know his voice as well as I know my own." The gramophone operator assured me that it was and showed me the label on the record to prove it. I said, "No, that is not Ramsay MacDonald. But let me see whether I cannot find him for you." Then, as the record started again, I took the screw, which regulates the speed, and slowed the record down gradually until the high pitched yapping changed to the deep tones of Mr. MacDonald's voice. And the unmusical, quarrelsome self-assertion became the melodious rhetoric of the Scottish orator. "There," I said, "that is Mr. MacDonald." So you see what you are hearing now is not my voice unless your gramophone is turning at exactly the right speed. I have records of famous singers and speakers who are dead; but whose voices I can remember quite well: Adelina Patti, Sarah Bernhardt, Charles Santley, Caruso, Tamagno. But they sound quite horrible and silly until I have found the right speed for them as I found it for Mr. MacDonalds. Now the worst of it is that I cannot tell you how to find the right speed for me. Those of you, who have heard me speak, either face to face with me or over the wireless, will have no difficulty. You have just to change the speed until you recognize the voice you remember. But what are you to do, if you have never heard me? Well, I can give you a hint that will help you. If what you hear is very disappointing and you feel instinctively, that must be a horrid man, you may be quite sure the speed is wrong. Slow it down, until you feel that you are listening to an amiable old gentleman of 71 with a rather pleasant Irish voice. Then that is me. All the other people, whom you hear at the other speeds, are impostors, sham Shaws, phantoms who never existed. (Shaw 1927)

Destacam-se, no texto dito por Shaw, os mortos, mais uma vez, uma das fixações que caracterizam a época, a questão da voz como marca identitária, a referência a alguns dos grandes cantores da época – Caruso, sempre Caruso – e, o ponto que neste momento mais nos interessa, a influência inevitável do mecanismo na própria reprodução. Seja como for, e embora seja forçoso reconhecer quer a *fraca* qualidade das gravações, quer a importância que a regulação do mecanismo exerce na (re)produção e obtenção de um resultado *verosímil*, as alterações que aqui se verificam, como consequência de uma má

afinação, são, acima de tudo, tímbricas. Demasiadas rotações e a voz subirá de tom, rotações a menos e a voz transformar-se-á numa pasta grave e gelatinosa. Nada impede, porém, que o disco seja ouvido do princípio ao fim nem há, tampouco, sobreposição de outras vozes ou registos sonoros.

A rádio produzia também um fluxo sonoro, que podemos considerar *contínuo* na medida em que este se desenrola ao longo de uma linha temporal, mas não *constante*, ao contrário do gramofone, já que seria permanentemente interrompido e cortado, produzindo uma escuta constituída por detritos, um caleidoscópio sonoro de fragmentos desconexos. É esta característica, a de uma sonoridade fragmentada e desconexa, que nos interessa, e é por essa razão que concentramos a nossa análise na influência da rádio. De sublinhar que não pretendemos impugnar a análise de Kittler nem, tão pouco, sugerir que os objetos escolhidos para esgrimir o seu argumento sejam os menos indicados. A importância do gramofone, e tecnologias relacionadas, é, de resto, consensual, como parece indicar a seguinte citação de Adorno:

If at some later point, instead of doing "history of ideas" [Geistesgeschichte], one were to read the state of the cultural spirit [Geist] off of the sundial of human technology, then the prehistory of the gramophone could take on an importance that might eclipse that of many a famous composer. (Adorno 1990, 59).

Distancia-nos de Kittler a diferença de objetivos. O autor esforça-se, acima de tudo, por provar a alteração de paradigma. Nós damos essa alteração como garantida, em grande medida a partir das teses do próprio autor, mas, concentrando-nos no que há de particular nessa nova configuração que permite que o trabalho das vanguardas, estabelecido no âmbito do contexto que temos vindo a descrever, se realize de determinada forma, vemo-nos obrigados a destacar o papel da rádio. A produção teórica<sup>(120)</sup> sobre as possibilidades trazidas pela transmissão rádio, não deixa, de resto,

---

<sup>(120)</sup> Na introdução a *Broadcasting in the Modernist Era* (Feldman, Mead, e Tønning 2014), os editores da obra avançam uma lista bastante completa: *History of Broadcasting in the United Kingdom*, 5 vols (1961–1995); *Social History of British Broadcasting* (1991), de Paddy Scannell e David Cardiff; *Introductory History of British Broadcasting* (rev. ed. 2002), de Andrew Crisell; *The Third Programme: A Literary History* (1989), de Kate Whitehead; *Stay Tuned: A Concise History of American Broadcasting* (1990), de Christopher H. Sterling e John M. Kittross; *Radio Voices: American Broadcasting, 1922–1952* (1997), de Michele Hilmes; *A History of Broadcasting in the United States (1966–1970)*, de Erik Barnouw; *Pieces of Sound:*

margem para dúvidas sobre a importância que hoje se reconhece ao meio no âmbito da Modernidade. Fenómeno global, radicalmente diferente de tudo o que até então tinha sido *ouvisto*, o impacto trazido pela possibilidade de uma comunicação sem fios, à distância, cobrirá como um manto todo o campo cultural<sup>(121)</sup> e terá profundas influências nas vanguardas. É o caso, por exemplo, do Manifesto Futurista, de Marinetti, publicado no jornal parisiense *Le Figaro*, em 1909, que, claramente influenciado pela estrutura da rádio, e pela sua forma de funcionamento, para lá do simples processo de comunicação, introduz duas expressões fundamentais que traduzem relação: "palavras em liberdade" e "imaginação sem fios".<sup>(122)</sup> Apesar desta reivindicação *libertária*, o meio viria a ganhar defesas contra uma utilização livre. Como refere Milutis:

For the press, now and again in the first thirty years of radio, the ether may have acted, as did cyberspace later, as an aesthetic backdrop or even commercial buzzword for a space that had yet to be created. But what is more interesting is that, as with cyberspace, this new ether would inevitably be, despite regulations, a place of code adrift, of piracy, and of polysemy—the semiotic fallout of language saturating the airwaves, the virtual undoing of the press.” (Milutis 2006, 80).

### 2.3.1 Rádios nacionais

A rádio, portanto, no centro da batalha. Pergunta-se então: quem está do lado de lá da barricada? Os governos, claro, eles que, após o conflito mundial de 14-18 e até ao final da 2.<sup>a</sup> Grande Guerra, reconheceram naquela um papel central na comunicação de

---

*German Experimental Radio* (2009), de Daniel Gilfillan; *Hitler's Airwaves: The Inside Story of Nazi Radio Broadcasting and Propaganda Swing* (1997), de Horst J. P. Bergmeier e Rainer E. Lotz; *Popular Culture and Mass Communication in Twentieth-Century France* (1992), de Rosemary Chapman e Nicholas Hewitt; *Programming National Identity: the Culture of Radio in 1930s France* (2009), de Joelle Neulander. A estes há ainda que juntar muitos outros títulos como *A Culture for Democracy: Mass Communications and the Cultivated Mind in Britain Between the Wars* (1988), de D. L. LeMahieu; ou ainda a revista académica *Journal of Radio & Audio Media*, publicada sem interrupções desde 1922. Muitos outros títulos ficam de fora, o que atesta bem da imensa produção a que nos referimos no texto principal.

<sup>(121)</sup> Pese embora a existência de uma abundante produção académica, que ilustra este trinómio Modernidade/Rádio/Literatura, falta, seguramente, uma produção mais exata sobre aquele que poderia constituir-se como um momento particular desta relação, a saber, o da intersecção das práticas experimentais, Poesia Sonora incluída, e o trinómio anterior.

<sup>(122)</sup> O meio, como qualquer meio fortemente vigiado e regulado, viria a ganhar as suas próprias defesas: a censura à peça de Artaud ou de Hoddell, de que falaremos adiante, são disso exemplo.

massas e perceberam, em absoluto, o que ela podia representar do ponto de vista político e na consolidação de regimes autoritários e de identidades nacionais. Para que tal sucedesse, bastava, tal como hoje vem acontecendo com a Internet, que ela deixasse de ser um espaço desregulado e livre e passasse a estar sujeito à *letra da lei* e não, como foi durante os anos iniciais, à *lei da letra*.

Assim se justifica o investimento realizado pelos diferentes governos Europeus no sentido de produzir estações de rádio *nacionais*, que pudessem colaborar no esforço de definição das identidades e das políticas governamentais, bem como o apoio à produção de aparelhos de rádio de baixo custo, caso da Alemanha, que permitissem a chegada da emissão a todos os lares. Desse modo, e em claro contraste com as possibilidades emancipatórias que as vanguardas encontraram nos novos meios – a posição de Khlebnikov de uma *panrádio* é a esse respeito, como veremos, esclarecedora – encontramos os Estados, e os seus governos, numa operação de instrumentalização do meio como ferramenta imprescindível para a doutrinação ideológica. A intensa batalha da rádio do início do século, é, afinal, aquela em que se decidirá o capital simbólico de que o novo meio irá ser investido. A fundação das rádios nacionais<sup>(123)</sup> não permite duvidar do sucesso do novo meio e de como cedo se tornou evidente a necessidade de controlo estatal que permitisse, tão totalmente quanto possível, o controlo das emissões. Na Alemanha<sup>(124)</sup>, onde até então as estações de rádio viviam num estatuto híbrido, entre a propriedade estatal e a propriedade privada, o governo de Weimar rapidamente

---

<sup>(123)</sup> Em 1920, o exército francês transfere a antena da primeira estação francesa para o topo da Torre Eiffel e coloca a emissão nas mãos do PPT que começaria as emissões regulares em 1921; em 1922 é fundada a BBC Radio; em 1923 é a vez da Vox-Haus, alemã, e da NBC, norte-Americana; em 1924 é a vez da URI (Unione Radiofonica Italiana), a rádio italiana.

<sup>(124)</sup> “Not only did the party control radio content; the licensing of inexpensive radios called *Volksempfänger* (people’s receivers)—designed by engineer Otto Griessing—spread radio ownership in the early years of Nazi rule. And millions listened. Radio was already ubiquitous in the Weimar Republic, with nine regional networks beginning operation in 1924. But the Nazis produced *Volksempfänger* so cheaply that everyone could listen to Großdeutscher Rundfunk (Greater German Radio), the national network of long-wave broadcast stations controlled by the Ministry of Propaganda from 1 January 1939 to 1945. The *Volksempfänger* were designed to receive only the long-wave national stations of the Deutschlandsender (Reich Broadcast Agency) and the regional stations of the Reichs-Rundfunk-Gesellschaft (Reich Broadcasting Company), so that sanctioned domestic broadcasts could readily be heard while foreign stations could not.” (Rabinbach e Gilman 2013).

viria a dominar o cenário das emissões. Em França, foi criada a *Police de l'Air et de la TSF* (Vaillant 2010), de modo a controlar estações e emissões de rádio pirata, fortemente associadas a momentos de disrupção social que se viriam a estender à então colónia francesa da Argélia onde se verificaria, também, uma intensa batalha pelas ondas com o movimento independentista<sup>(125)</sup> a realizar emissões bilingues. O aumento do número de aparelhos receptores um pouco por todo o mundo é também esclarecedor. Brown e Dennison (1998) referem, em 1921, a existência de aproximadamente 60.000 receptores de rádio nos Estados Unidos, para uma audiência de cerca de 75.000 pessoas. Dez anos depois, em 1930, o número tinha já aumentado para uns impressionantes 12 milhões e, em 1940, para 25 milhões, o que correspondia a 73% dos núcleos familiares. Estima-se que a venda de receptores de rádio tenha atingido os 60 milhões de dólares, em 1922, e uns impressionantes 850 milhões em 1929. Na União Soviética o sucesso do novo meio foi, em tudo, semelhante. Em Madrid, segundo censo do jornal *El Sol*, existiriam cerca de 19.000 receptores em 1924. Na Alemanha, no início de 1933, contavam-se 4,3 milhões de receptores. No ano seguinte, e depois da subida do partido nacional-socialista ao poder, o número tinha já aumentado para perto do dobro, 8,2 milhões (Lovell 2015). A Itália, por seu turno, assistiu a uma entrada tardia da rádio no seu dia-a-dia e, quando comparada com o quase milhão e meio britânico, e com o milhão de aparelhos alemães, os apenas 27 mil aparelhos em 1926, ou até mesmo os 60 mil aparelhos, dois anos depois, parecem claramente poucos (Ragnedda 2014). O desenvolvimento no mercado foi acompanhado por um conjunto alargado de publicações e pelo estabelecimento de uma relação entre rádio e quotidiano que penetrava todos os momentos do dia-a-dia com consequências para as paisagens sonoras urbanas e para a redefinição dos espaços. Nos Estados Unidos da América, à semelhança da Alemanha, a rádio procurou formas de legitimação que passavam pela utilização e pela transmissão de formas culturais próximas do cânone e de modelos culturais perfeitamente estabelecidos. Existe contudo uma diferença entre os dois contextos. Na Alemanha, essa insistência nas formas culturais estabelecidas viria a resultar no reforço de formas de exclusão e de discriminação com o estabelecimento da “arte degenerada”. Nos Estados Unidos a questão parece ser muito mais de carácter

---

<sup>(125)</sup> A rádio, através da onda curta em particular, sempre se prestou a esse papel de resistência à distância. Basta pensar-se, no caso da ditadura portuguesa, no papel desempenhado pela Rádio Moscovo, pela Rádio Portugal Livre, a emitir de Bucareste, ou pela rádio Voz da Liberdade, a emitir da Argélia.

comercial. Associar a rádio à Alta Cultura significava ganhar a confiança de investidores e empresários que estariam assim mais dispostos para investir quer em *airtime*, para publicidade, quer na aquisição de equipamentos e desenvolvimento de infraestruturas técnicas de suporte às emissões. Na Itália apostar-se-á no entretenimento *light*, com a rádio nacional a fazer o impossível para escapar à influência da cultura norte-americana recorrendo para isso à tradução dos nomes dos artistas: Louis Armstrong passaria a ‘Luigi Braccioforte’ e Benny Goodman a ‘Beniamino Buonomo’ (Ragnedda 2014).

A regulação da rádio, e o seu controlo por parte dos aparelhos estatais, viria a ter consequências. Diz Weiss:

To continue this skeletal history, bringing radiophony into high modernism, the date 2 February 1948 is crucial. This is the moment of the nonevent that remains pivotal in radiophony, the suppression of Antonin Artaud’s scheduled radio broadcast of *To Have Done with the Judgment of God*. This year also marks the origin of modern radiophonic and electroacoustic research and creativity, for it was at this moment that magnetic recording tape was perfected and became available for artistic purposes. The confluence of these two events—Artaud’s final attempt to void his interiority, to transform psyche and suffering and body into art; and *the technical innovation of recording tape*, which henceforth permitted the experimental aesthetic simulation and disarticulation of voice as pure exteriority—*established major epistemological and aesthetic shifts in the history of art*. (Weiss 2001, 3–4, sublinhados nossos)

Proibida pelos logocratas de serviço, a obra de Artaud, a que voltaremos mais tarde dado o lugar que ocupa na história da transição medial, ficará para a história, para todos os efeitos, como uma das primeiras vítimas dos processos de regulação, fiscalização e controlo mediático.

### 2.3.2 Rádio: Manifestos e Manifestações

Quando Andy Wharol anunciou que um dia toda a gente iria ter os seus 15 minutos de fama, poucos terão relacionado esta afirmação com as palavras de Maiakovski, escritas em 1927, que a seguir se transcrevem: "I am not voting against books. But I demand fifteen minutes for the radio. I demand, more loudly than the violinists, the right to the phonograph record." (Mayakovsky 1988, 264). Embora nos pareça que é possível ler, a partir desta comparação, o alcance que quer Wharol, quer Maiakovski, souberam



reconhecer nos novos meios de comunicação, e do que eles permitiram em tempos e contextos diferentes, parece-nos também que a repetição *ad nauseam* do *slogan* wharoliano terá tido o efeito – contraproducente - de o esvaziar daquilo que ele permite perceber sobre as transformações no campo da Arte. É Benjamin Buchloh quem chama a atenção para a perspectiva de análise que se abre a partir da citação de Warhol que trata, no fundo, da “[...] systematic invalidation of the hierarchies of representational functions and techniques [...]” (Buchloh 2001, 28). Com as devidas diferenças, podemos ler, nas palavras do autor soviético, uma percepção do que poderia vir a constituir-se como uma alteração nas formas de reconhecimento do campo literário, isto é, uma alteração no campo da edição que reconhece a introdução de novas formas de produção, publicação e existência do fenómeno literário. Na mesma linha de raciocínio, podemos ler a salvaguarda de Maiakovski, em relação aos livros, como uma necessidade de apaziguamento, tornando claro que o advento do fenómeno da rádio não tem como objetivo, de forma alguma, fazer perigar o lugar e o estatuto daqueles.

A rádio, portanto, no centro dos acontecimentos e, dando-lhe visibilidade, o *Manifesto*, o *obgesto* por excelência de qualquer vanguarda que queira ser reconhecida como tal, carta de alforria autoproclamada para apresentação pública do movimento e dos objectivos a que se propõe, foral que estabelece programaticamente movimento, direção, e, fulcral em qualquer documento do género, antagonistas. Como bem nota Mary Ann Caws,

The manifesto was from the beginning, and has remained, a deliberate manipulation of the public view. Setting out the terms of the faith toward which the listening public is to be swayed, it is a document of an ideology, crafted to convince and convert. (Caws 2001, xix)

É pelo dito, perfeitamente natural que a rádio, neste ponto de encontro que temos vindo a descrever, dada a importância que assume quer no desenvolvimento dessa imaginação colectiva da Modernidade, cuja existência e importância temos vindo a argumentar, quer ainda no desenvolvimento de uma imaginação estética existente no âmbito dos movimentos, venha a surgir, de forma destacada, em alguns dos manifestos das vanguardas. Vejamos:

- (i) Em 1921, Velimir Khlebnikov, um dos nomes mais representativos das vanguardas soviéticas, publica *Radio budušcego (A rádio do futuro)*. O manifesto apresenta algumas das ideias próprias da época, profundamente enraizadas na crença das possibilidades emancipatórias do novo meio, pelo que a descrição da rádio é caracterizada por um intenso tom utópico - “The Radio of the Future—the central tree of our consciousness—will inaugurate new ways to cope with our endless undertakings and will unite all mankind.” (Khlebnikov 1921, par. 1)<sup>(126)</sup>. Ou, mais adiante: “In this stream of lightning birds the spirit will prevail over force, good council over threats.”(Khlebnikov 1921, par. 6). Faz-se nota, também, das potencialidades educativas que encerra e das possibilidades de fruição cultural que coloca ao dispor do público.
- (ii) Referido frequentemente como o principal manifesto futurista em relação à rádio, *Manifesto futurista della radio*, assinado por Marinetti e Pino Masnata, foi publicado a 22 de setembro de 1933 no *Gazzetta del Popolo*, de Turim. Difere significativamente da proposta de Maiakovski na forma como se posiciona perante o livro, que é aqui acusado dos piores feitos numa adjetivação que não deixa margem para dúvidas: sufocado, fossilizado, congelado. Lê-se no documento: “[...]LA RADIA MUST NOT BE<sup>(127)</sup> [...] books because the book which is guilty of having made humanity myopic implies something heavy strangled stifled fossilized and frozen (only the great freeword tableaux shall live, the only poetry that needs to be seen) [...]” (Marinetti e Masnata 1933). Refira-se que este documento é precedido por um outro, de Enzo Ferrieri, diretor artístico da rádio italiana, que em 1931 assinaria *Radio come forza creativa*. Ferrieri não é um homem das vanguardas, mas sim um técnico, o que terá influências óbvias no conteúdo do seu manifesto que, uma vez mais, põe a nu a intensa batalha simbólica em torno do meio. De acordo com Ferrieri, que estabelecerá também alguns fundamentos das

---

<sup>(126)</sup> A tradução é retirada de *The King of Time: Selected Writings of the Russian Futurian*, publicado em 1985, pela Harvard University Press.

<sup>(127)</sup> A expressão é, na realidade, uma resposta direta ao discurso de Mussolini sobre o papel da rádio: “La radio non deve essere [...]; non deve propagare [...]; non deve farsi [...]” (Mussolini *apud* Fisher 2009, 239)

formas corretas de falar em rádio, "La Radio deve diffondere [...] La Radio non devono parlare [...] La Radio deve anche divertire." (Ferrieri *apud* Fisher 2009, 240). Em 1935, Pino Masnata viria a escrever um novo documento, de 44 páginas, atualizando o primeiro manifesto e esclarecendo alguns dos motivos aí explorados.

- (iii) Mas não é apenas nos manifestos exclusivamente dedicados à rádio que encontramos referência ao novo meio. Em *Rasshirenie slovesnoi bazy* (*Alargando a base verbal*), publicado no número 10 da revista *Novy LEF* em 1927, refere Maiakovski:

The tribune and the public platform will be carried forward, expanded, by the radio. The radio-that is one of the further advances of the word, the slogan, poetry. Poetry has ceased to be that which is only seen by the eyes. The Revolution has given us the audible word, audible poetry. (Mayakovsky 1988, 263)

### 2.3.3 Um caso particular: Os Estridentistas

Note-se que a utopia radiofónica não é exclusiva do continente europeu e, de entre os vários exemplos que podemos elencar, para ilustrar esta relação entre literatura, rádio, e vanguardas, um há que, pela profundidade da relação que estabelece, nos parece incontornável. Quer pela distância que os separa dos centros cosmopolitas europeus, que deram origem a dadaístas e futuristas, quer pelo entusiasmo que demonstram em relação ao fenómeno rádio, os Estridentistas afiguram-se como um dos casos mais interessantes da Modernidade literária. O movimento<sup>(128)</sup> terá o seu início em 1921 e, pela mão de Manuel Maples Arce, através do manifesto publicado na revista *Actual*, juntará nomes como Gemán List Arzubide, autor daquelas que são, ainda hoje, as linhas mais lúcidas e esclarecidas sobre o movimento, ou Luís Quintanilla, entre outros. Mentalidade mecanicista, o corpo eléctrico, tudo isto surge de alguma forma no

---

<sup>(128)</sup> Uma nota justificativa para a atenção dada ao movimento Estridentista. Por um lado, parece-nos bastante interessante que, embora não estejamos aqui perante Poesia Sonora, o movimento de vanguarda mexicano ilustre, de forma mais vincada que muitos movimentos de vanguarda da Europa, uma intensa relação com o novo meio de comunicação que seria uma espécie de referência permanente dos trabalhos desenvolvidos pelos seus autores. Por outro lado, parece-nos também que as obras destes autores assumem muita vezes uma referencialidade sonora muito vincada e que representa essa nova relação com o mundo pensada em termos acústicos.

manifesto estridentista e embora a rádio não seja aí diretamente nomeada o movimento estabelecerá essa relação na prática e num conjunto de obras publicadas pelos autores que o compõem. Exemplo disso mesmo são as revistas publicadas pelo grupo, nomeadamente *Irradiador. Revista de Vanguardia*<sup>(129)</sup>, com três números saídos entre setembro e novembro de 1923, ou a revista *Horizonte*, publicada já em Xalapa<sup>(130)</sup>, a cidade que os Estridentistas viriam a batizar como Estridentópolis, em abril de 1926, sob a direção de German List Arzubide.

Em 1922, Maples Arce publica *Andamios Interiores. Poemas Radiográficos*, no qual, para além de várias alusões à rádio e ao telégrafo, pode também encontrar-se, num poema intitulado 'A veces, con la tarde...', uma referência a Marinetti e ao Futurismo:

Sombra laboratorio. Las cosas bajo sobre.  
Ventilador eléctrico, champagne + F.T.  
Marinetti – a  
Nocturno Futurista /1912.” (Arce 1922, s.p.).

Referência semelhante, às vanguardas europeias, surge no Manifesto que funda o Movimento Estridentista. Escrito por Maples Arce e publicado no primeiro número da revista *Actual*, nele pode ler-se: “Com este vocablo dorado: estridentismo, hago una transcripción de los rótulos dadá, que están hechos de nada, para combatir la «nada oficial de libros, exposiciones y teatro»”(Arce 1921). Ainda assim, que não restem dúvidas, o movimento Estridentista labora sob o signo da superação. Como escreveria Maples Arce:

Ya nada de creacionismo, dadaísmo, paroxismo, expresionismo, sintetismo, imaginismo, suprematismo, cubismo, orfismo, etcétera, etcétera, de 'ismos' más o menos teorizados y eficientes. Hagamos una síntesis quinta-esencial y depuradora de

---

<sup>(129)</sup> O primeiro número contaria com as participações de Jorge Luis Borges e de Diego Rivera. Aquele com um poema, *Ciudad*, que surge também na primeira edição de *Fervor de Buenos Aires*, do mesmo ano, e que o autor suprimirá na reedição de 1943 (Corral 2006), este com um poema visual em duas páginas claramente inspirado nos *Caligramas* de Apollinaire.

<sup>(130)</sup> Um número significativo de Estridentistas tinha-se deslocado para Xalapa onde, com o apoio do General Heriberto Jara, aderiu de forma marcante ao período pós-revolucionário. Um exemplo desta relação com o General é o texto de Arzubide, *Contruíd un Estadio*, uma referência clara ao estádio mandado construir pelo General em 1925. São bem visíveis as diferenças entre *Irradiador. Revista de Vanguardia*, a primeira publicação do grupo, e *Horizonte*.

todas las tendencias florecidas en el plano máximo de nuestra moderna exaltación iluminada y epatante, no por un falso deseo conciliatorio [...] (Arce *apud* Rashkin 2015, 60)

Uma nota em relação a este movimento. Julgamos ser prudente não pensar nos movimentos de vanguarda hispano-americanos como mero reflexo da história literária europeia embora existam, como é inegável, influências do continente europeu no continente sul-americano, por razões históricas se não por outras. Prova desse desejo de ruptura com as tradições europeias, ainda que de vanguarda, são algumas linhas do *Manifiesto Postumista*, escrito por Andres Avelino em 1922, onde se pode ler:

Porque no podemos seguir siendo súbditos de una aristocracia intelectual que no nos pertence. [...] Los mármoles de Paros y de Corinto no se han hecho para nuestras estatuas. No tendremos en nuestros calderos surrapa de Verlaine ni de Mallarmé, de Tristan ni de Laforgue. Homero y Virgilio, Goethe e Shakespeare no serán más que divinidades que respetaremos, soles apagados que no nos iluminarán. *Hemos levantado la estatua con el barro grotesco de nuestra América.* (Avelino [1921] 1988, 109, sublinhado nosso)

A 8 de maio de 1923, em plena produção estridentista, é inaugurada a estação de rádio mexicana *La Casa del Radio*. É nesta inauguração que, para além da participação de outros convidados, Maple Arce lê *T.S.H.*, naquela que é considerada, ainda hoje, como a primeira leitura de poesia na rádio mexicana. O poema, embora não se constituindo dentro daquilo que poderíamos considerar como Poesia Sonora, é sintomático não só da relação que se estabelece com as novas tecnologias nesse momento alvorecente da Modernidade mas também da construção de um texto poético no seio do qual o som assume um papel fundamental. Como se pode ler no poema 'T.S.H.', de Maples Arce:

Manicomio de Hertz, de Marconi, de Edison!  
El cerebro fonético baraja  
la perspectiva accidental  
de los idiomas.  
Hallo! (*apud* Gallo [1923] 2008, 276)

A relação dos Estridentistas<sup>(131)</sup> com a rádio não se ficaria, no entanto, por aqui. Luís Quintanilla, ou Kin Taniya como assinava, já aqui referido como um dos fundadores do movimento e um dos autores mais significativos no seio do mesmo, publicará, em 1924, *Radio. Poema inalâmbrico en trece mensajes*. A obra é particularmente interessante para pensar esta intersecção que temos vindo a discutir entre vanguardas, tecnologia e trabalho poético e dela faz parte um dos mais emblemáticos poemas desta relação que agora exploramos. Atente-se em "IU IIIUUU IU", cujo título descreve, de forma onomatopaica, o ruído do processo de sintonização das estações de rádio no receptor. O corpo do poema, embora não sendo tão declaradamente *sonoro* quanto o título, incorpora um conjunto de referências que tornam evidente a importância que o *som* assume para o autor. Veja-se o seguinte excerto:

ÚLTIMOS *SUSPIROS* DE MARRANOS DEGOLLADOS EN CHICAGO ILLINOIS  
*ESTRUENDO* DE LAS CAIDAS DEL NIAGARA EN LA FRONTERA DE  
CANADA KREISLER RISLER D'ANNUNZIO FRANCE ETCETERA Y LOS  
JAZZ BANDS DE VIRGINIA Y TENESI LA ERUPCION DEL POPOCATEPETL  
SOBRE EL VALLE DE AMECAMECA ASI COMO LA ENTRADA DE LOS  
ACORAZADOS INGLESES A LOS DARDANELOS EL *GEMIDO* NOCTURNO  
DE LA ESFINGE EGIPCIA LLOYD GEORGE WILSON Y LENIN LOS  
*BRAMIDOS* DEL PLESIOSAURO DIPLODOCUS QUE SE BAÑA TODAS LAS  
TARDES EN LOS PANTANOS PESTILENTES DE PATAGONIA LAS  
*IMPRECACIONES* DE GANDI EN BAGDAD LA CACOFONIA DE LOS CAMPOS  
DE BATALLA O DE LAS ASOLEADAS ARENAS DE SEVILLA QUE SE  
HARTAN DE TRIPAS Y DE SANGRE DE LAS BESTIAS Y DEL HOMBRE  
BABE RUTH JACK DEMPSEY Y LOS *ALARIDOS* DOLOROSOS DE LOS  
VALIENTES JUGADORES DE FUTBOL QUE SE MATAN A PUNTAPIES POR  
UNA PELOTA (Kyn Taniya [1924] 2014, 51, sublinhados nossos)

Há um conjunto de referências sonoras, num total de 13, que percorre o poema e que constrói um mapa do mundo onde se nota uma forte presença das sonoridades norte-americanas. Viajamos assim numa geografia sonora entre os “SUSPIROS DE

---

<sup>(131)</sup> Deixamos aqui nota de destaque de duas obras essenciais para uma compreensão aprofundada do movimento que não se esgota na sua relação com a rádio: de Elissa J Rashkin, *La aventura estridentista: historia cultural de una vanguardia* (2015), e de Luis Mario Schneider, *El Estridentismo, O Una Literatura de la Estrategia: Bibliografía especial del Estridentismo* (1970).

MARRANOS”, em Chicago; o “ESTRUENDO” das Cataratas do Niagara; o “GEMIDO” da esfinge, no Egito; os “BRAMIDOS” do Pleiossaurus; a “CACOFONIA” dos campos de batalha ou os “ALARIDOS” dos jogadores. As referências à rádio, nesta obra, não se esgotam, contudo aqui. Em ‘Midnight Frolic’, outro poema incluído no livro, pode ler-se:

Escuchad la conversación de las palabras  
en la atmósfera

Hay una insoportable confusión de voces  
[terrestres

y de voces extrañas  
lejanas

Se erizan los pelos al roce de las ondas  
[hertzianas

Ráfagas de aire eléctrico silban  
en los oídos (Kyn Taniya [1924] 2014, 44)

A posição estridentista, embora mais próxima daquele modo que designámos anteriormente como *superficial*, permite perceber o alcance do novo meio e as consequências que dele decorrem para lá dos circuitos de vanguarda europeus. Contudo, como veremos de seguida, esta influência terá consequências mais profundas.

#### 2.3.4 *Ursonate* ou a Poesia Fonética em Sons Primordiais

Como tivemos oportunidade de referir na secção introdutória desta dissertação, não desejamos fazer aqui a história das vanguardas. O objetivo, repetimos, é o da aproximação a uma teoria das vanguardas que coloque a tónica no campo da Poesia Sonora apresentando, dessa forma, uma diferença produtiva em relação aos esforços anteriores. Significa isto, de um ponto de vista muito prático, que nos absteremos de fazer aqui uma revisão exaustiva dos ditos movimentos, reservando a descrição pura para aqueles momentos em que ela seja absolutamente necessária na releitura a que aqui aspiramos, chamando a atenção para algumas questões que nos parecem ser essenciais na relação dos ditos movimentos com a Poesia Sonora, apontando alguns aspectos que se configuram como fundamentais, quer na relação que os movimentos estabeleceram

entre si, e no que isso permite compreender do espírito da época, quer no que há de específico em cada um deles que permita aprofundar o entendimento da Poesia Sonora.

Assim, se observámos, até agora, algumas das formas como a nova imaginação sem fios se insinuou na prática literária, sem, contudo, dar uma atenção particular às formas experimentais que vieram a ser designadas como Poesia Fonética e que representam, para todos os efeitos, o grau zero desse conjunto hoje secular de textos, autores, e programas que aqui designamos na sua globalidade como Poesia Sonora, é agora tempo de elencar as 3 grandes tendências no domínio do experimentalismo fonético de início de século: Dadaísmo, Futurismo, e Zaum<sup>(132)</sup>.

A época da Poesia Fonética, que se estende, contas redondas, por um período de 50 anos que vai do início do século XX aos anos 50, é, também, a época de Alfred Jarry, de Cravan, e de Rimbaud, e de muitos outros que optaram por colocar a arte ao serviço da vida como se disso dependesse o destino do mundo. Se voltarmos ao primeiro capítulo, e à descrição que aí efetuámos de uma Europa em estado de guerra, devastada por conflitos sucessivos que resultariam, entre 1914 e 1918, num teatro bélico que se estenderia a quase todo o continente, estaremos em condições de imaginar que no

---

<sup>(132)</sup> Parece-nos fundamental justificar a decisão de não produzir aqui uma descrição exaustiva do Zaum' no corpo principal do texto. Pese embora a sua importância, que leva precisamente a que não o ignoremos no contexto que temos vindo a observar, ele é de uma complexidade considerável e constituiria, por si só, matéria para várias dezenas de páginas. Ademais, o Zaum' não é, para os seus principais cultores, apenas linguagem poética, o que nos parece constituir-se, de alguma forma, como matéria estranha ao âmbito do presente capítulo. A bibliografia sobre o tema é abundante. De Gerald Janeczek (inquestionavelmente um dos maiores especialistas contemporâneos nas vanguardas russas, em particular no Zaum', destacamos *Zaum: the Transrational Poetry of Russian Futurism* (1996); 'Zaum' as the Recollection of Primeval Oral Mimesis', publicado na revista *Wiener Slawistischer Almanach*, em 1985; 'A Zaum' Classification', artigo publicado na revista *Canadian-American Slavic Studies*, em 1986). Destaca-o dos trabalhos futuristas e dadaístas uma forte ligação a um mundo folclórico, quer dizer, às tradições russas, uma posição que é, de resto, assumida quer por Khlebnikov, quer por Kruchenykh. Deve notar-se, também aquilo que vários autores apontam como sendo uma distinção fundamental entre os dois grandes nomes do zaum: Khlebnikov e Kruchonykh. Onde o primeiro procura a construção de uma linguagem com sentido, o que poderá explicar o seu interesse por línguas como o Esperanto, o segundo está disposto a abandonar o sentido e a concentrar-se apenas na sonoridade. De notar que, para Khlebnikov, o Zaum' é uma linguagem constituída por diferentes camadas e funções.



decurso desse difícil percurso para o continente Europeu, dividido constantemente por novas fronteiras, tratados e acordos, barreiras linguísticas e ordens de marcha para as frentes de batalha, algo parece não fazer sentido. Imagine-se que, em simultâneo, por todas as casas de famílias abastadas dessa mesma Europa, continuam os bailes, as *soirées*, as leituras e declamações de poesia. É neste contexto que vamos encontrar Kurt Schwitters, o autor de *Ursonate*, obra que, não sendo em sentido estrito a obra fundadora da Poesia Fonética - ela é precedida por outras obras que não podemos ignorar – pode ser descrita, ainda assim, como aquela que melhor define todo o *projeto* da fase inicial da Poesia Sonora.

A peça, escrita ao longo de 10 anos, entre 1923 e 1932, viria a tornar-se, talvez pelo rigor formal, quase geométrico, e composicional que se pode reconhecer na sua estrutura, talvez pelo tempo que Schwitters lhe dedicou, numa das mais representativas obras da Poesia Sonora. *Magnum opus* do autor alemão, apresenta uma estrutura semelhante à de uma sonata clássica, com quatro tempos distintos<sup>(133)</sup> que podem sofrer variações consideráveis de performance para performance<sup>(134)</sup>. Verdadeiro *work in progress*, a peça foi apresentada pela primeira vez, de acordo com a biografia oficial de Kurt Schwitters disponível no *website* da fundação *Kurt und Ernst Schwitters Stiftung*, a 14 de fevereiro de 1925, num recital conjunto com Nelly van Doesburg<sup>(135)</sup> (piano), em

---

<sup>(133)</sup> De recordar que a reedição de 1993 esteve rodeada de polémica. Apresentada, num primeiro momento, pelo próprio Ernst Schwitters, como a única gravação completa de *Ursonate* feita por Kurt Schwitters, veio a descobrir-se mais tarde, após uma comparação, feita por especialistas, entre as várias versões, ter sido o próprio Ernst a gravar o registo. O incidente não deixaria de causar alguns danos colaterais. Desde logo a proibição imposta a vários poetas sonoros, caso de Jaap Blonk, para edição e lançamento de versões da *Ursonate*. Por outro lado, o artigo de Jack Ox, publicado em 1993, a partir do qual o autor lançaria um interessante trabalho artístico, laborou sempre no erro de que aquela seria a versão original. Compreendemos perfeitamente a descrição emotiva de Ox a propósito do registo: “We can only be thankful that it is here, that we can know for certain what this incredible inter-media masterpiece is, what it actually sounds like.” (Ox 1993, 61).

<sup>(134)</sup> Refiram-se, a título meramente indicativo, os tempos da gravação de Ernst Schwitters, filho de Kurt Schwitters, feita em 1958 e reeditada em 1993: 21 minutos e 50 segundos, para o primeiro andamento; 3 minutos e 12 segundos, para o segundo andamento; 2 minutos e 24 segundos, para o terceiro andamento; 13 minutos e 36 segundos, para o quarto andamento.

<sup>(135)</sup> Pintora, bailarina e artista de vanguarda holandesa próxima dos círculos dadaístas. Nasceu a 27 de julho de 1899 e veio a falecer a 1 de outubro de 1975.

Potsdam, na casa de Frau Kiepenheuer<sup>(136)</sup>. Apresentado por Schwitters sem recurso a pauta ou papel, o que lhe permitiu ir desenvolvendo o texto ao longo de várias performances e apresentações públicas do mesmo, a versão *definitiva* viria a ser publicada na revista *Merz* (1932)<sup>(137)</sup>, fundada e dirigida pelo próprio Schwitters. Deve referir-se, a respeito da obra, uma economia da performance que seria, na altura, muito particular. Podemos supor que Schwitters estaria consciente das reações que a sua atuação poderia desencadear no público. Pairaria ainda como elemento fundador das vanguardas, a estreia, em 1896, de *Ubu Roi*, de Alfred Jarry, cujos resultados Rosalee Goldberg descreve da seguinte forma:

Então, Ubu [...] declamou a primeira fala da peça, na verdade uma palavra: *merdre*. Um pandemónio instalou-se no teatro. Mesmo com o acréscimo de um 'r', a palavra 'merda' era rigorosamente proibida nos espaços públicos; de cada vez que Ubu repetia a palavra, a reacção era violenta [...] os músicos da orquestra pegavam-se aos socos e os manifestantes aplaudiam e vaiavam [...]" (Goldberg 2007, 17).

As reações que Goldberg descreve, frequentes em muitas das performances dos autores das vanguardas um pouco por todo o mundo, eram provocadas, em grande medida, pelo não cumprimento das expectativas. Como bem nota Alberto Pimenta:

[...] na época da poética normativa, as obras de arte literária estavam amordaçadas por meio de um compromisso inequívoco: os modos de transformar e os tipos permitidos de transformação da norma estavam codificados e reduzidos a categorias; tanto o produtor como o público iniciado dispunham assim da chave que lhes permitia compor e interpretar a obra de arte, isto é, organizá-la aquele como forma invulgar de comunicação e reduzi-la este a termos normais de comunicação." (Pimenta 1978, 15–16).

---

<sup>(136)</sup> Editora. Frau Kiepenheuer é referida num conjunto de outros textos: em *Brecht and Company: Sex, Politics, and the Making of the Modern Drama* (1994), de John Fuegi; em *Encounters from Dada till Today* (2013), de Hans Richter. Este último é de particular interesse no desenho do trabalho desenvolvido em torno da *Ursonate*, e introduz o debate dos dois autores a propósito do filme que Richter desejava realizar a partir da obra de Schwitters.

<sup>(137)</sup> Publicou-se entre janeiro de 1923 e 1932. Existem versões digitais disponíveis no arquivo da Universidade do Iowa (EUA) <http://digital.lib.uiowa.edu/cdm/compoundobject/collection/dada/id/26525/rec/25> - e no Arquivo Internacional Dada – <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/merz/> - da mesma universidade.

*Ursonate* situa-se, claramente, à margem das categorias tradicionais. Não é possível reconhecer-lhe espaço, tempo, ou, sequer, personagens. Não é uma história, um conto, ou um poema em verso (pelo menos assim teria parecido). Esta ausência, que corresponde em qualquer caso a uma presença de outro tipo, inviabiliza, como seria de esperar, a leitura dos iniciados. Contudo, ao contrário do que a sua estrutura fonética possa fazer supor, a peça é muito pouco *metafísica* e é o próprio Schwitters quem desmonta algum do mistério que a rodeia declarando explicitamente como chega a algumas das suas iterações:

The 'De des nn nn rrrr,' which I first wrote 'D D S S N N R' arose from the word D R E S D E N. [...] The 'raket' is of course nothing else but the word Rakete (Rocket). In the second part, 'P R A' is a conscious spelling of the name 'arp' in reverse. [...] All other sound connections are freely invented, suggested in part subconsciously by shortened inscriptions on company plaques or on printed matter, but especially by the interesting inscriptions on railroad switch towers [...]" (Schwitters 2001, 235).

A peça pode assim ser lida como uma forma astuta de incluir na malha poética referências geográficas e tecnológicas o que, de alguma forma, faz eco dos trabalhos de Marinetti e de outros autores do Modernismo e torna o trabalho de Schwitters, na reflexão que produz sobre os efeitos e afectos da relação de um mundo com a tecnologia, numa representação prototípica do seu tempo, pesem embora as opções formais.

Enquanto artefacto poético, *Ursonate* foi sendo objecto, ao longo dos anos, das mais variadas (re)interpretações e tornou-se, desta forma, em matéria-prima para um conjunto de autores das proveniências mais diversas. Foi, por isso, transportado, e *traduzido*, para um conjunto largo de manifestações artísticas de variadas tradições expressivas: pintores, artistas plásticos, músicos de jazz, percussionistas, poetas, poetas sonoros, atores, *videoartists*, *designers*. Todos eles pensaram *Ursonate* de diferentes pontos de vista, permitindo assim o desenho de um quadro único da história da relação entre texto e tecnologia. A obra presta-se por esse motivo, de forma particularmente feliz, à tarefa de demonstração da relação entre poema e época, através das possibilidades oferecidas por uma leitura que evidencia os suportes materiais de cada uma das iterações do poema. Como refere Charles Bernstein:

The poem, viewed in terms of its multiple performances, or mutual intertranslatability, has a fundamentally plural existence. This is most dramatically enunciated when instances of the work are contradictory or incommensurable, but it is also the case when versions are commensurate. (Bernstein 1998, 9)

A proposta de Bernstein, e a pluralidade de existências em que *Ursonate* se desdobra, permitir-nos-á, ao longo desta dissertação, voltar a esta peça como forma de demonstração das diferenças por que vai passando a Poesia Sonora já que no seu texto, ou a partir dele, se toram evidentes as alterações *mediais* de que nos temos vindo a ocupar.

Como referimos, Schwitters e a *Sonata em sons primordiais* serão, talvez pelo sucesso histórico que alcançaram, aqueles que melhor se prestam a representar esta fase em que o trabalho se centrava, essencialmente, ao nível do fonema. Contudo, eles não são, como sabemos, caso isolado no âmbito da produção da Poesia Fonética. Contemporâneos de Schwitters, e da sua obra, também dadaístas e futuristas se dedicaram ao trabalho fonético, obtendo resultados que, do ponto de vista puramente formal, são bastante semelhantes, embora se possam verificar, entre eles, diferenças de intensidade. Podem, de resto, destacar-se algumas das obras que neste contexto mais se viriam a celebrar ou a perpetuar: *Gadji Beri Bimba* e *Karawane*, obras paradigmáticas do trabalho de desconstrução fonética realizada no âmbito do Cabaret Voltaire, fundado em 1916, por Hugo Ball e Emmy Hennings, e onde se viriam a revelar algumas das propostas mais radicais de todo o movimento de vanguarda.

As diferenças de intensidade, que referimos, parecem corresponder também a diferenças fundamentais entre os vários movimentos que representam, por seu turno, diferentes investimentos no trabalho poético. Nesse sentido, julgamos poder afirmar que o projeto Dadaísta foi muito mais radical que aquele apresentado por Marinetti, embora este, pelo extenso trabalho de divulgação realizado pelo futurista italiano, tenha tido uma expansão que não é sequer comparável à do primeiro. Onde o Futurismo apostou na *publicidade* e exportação do modelo, e no esclarecimento sobre o movimento, uma opção representada pelas inúmeras viagens feitas por Marinetti para apresentação do mesmo<sup>(138)</sup>, o Dadaísmo optou pela *confusão*. Onde o Futurismo utilizou

---

<sup>(138)</sup> Que nem sempre terão tido os resultados esperados. Refere Alarcón: “Marinetti was invited to Russia in January 1914, though he wasn't well received by some of his Russian futurist

extensivamente a onomatopeia, o Dadaísmo preferiu o fonema absurdo e a permutação silábica desestruturante. Não significa isto que não existam fortes relações entre estes dois movimentos e a existência, podemos dizê-lo, de uma considerável influência da figura de Marinetti em alguns autores do Cabaret Voltaire. Como refere Elderfield, editor da versão inglesa dos diários de Hugo Ball, este viria a manter contacto epistolar com Marinetti, de quem receberia um exemplar das *Parole in Libertà*, e teria também participado, em 1915, numa *soirée* expressionista, juntamente com Richard Huelsenbeck, para apoio ao movimento futurista. É Hugo Ball, ele mesmo, quem refere no seu diário, em entrada datada de 9 de julho de 1915:

Marinetti sends me *Parole in Libertà* by himself, Cangiullo, Buzzi, and Govoni. They are just letters of the alphabet on a page; you can roll up such a poem like a map. *The syntax has come apart. The letters are scattered and assembled again* in a rough-and-ready way. *There is no language any more*, the literary astrologers and leaders proclaim: it has to be invented all over again. (Ball 1996, 25, sublinhados nossos)

O *confronto* de Ball com o texto de Marinetti precede a criação do Cabaret Voltaire em quase um ano e é muito possível que Ball tenha sido influenciado de forma decisiva pelo texto do futurista italiano. O frémito verificado no Cabaret Voltaire viria, porém, a permitir a inauguração de outras formas de composição poética. A 30 de março de 1916, Ball regista no seu diário a seguinte reflexão sobre o poema simultâneo:

All the styles of the last twenty years came together yesterday. Huelsenbeck, Tzara, and Janco took the floor with a 'poème simultan'. That is a contrapuntal recitative in which three or more voices speak, sing, whistle, etc., at the same time in such a way that the elegiac, humorous, or bizarre content of the piece is brought out by these combinations. In such a simultaneous poem, the willful quality of an organic work is given powerful expression, and so is its limitation by the accompaniment. Noises (an

---

contemporaries. Before he arrived, Mikhail Larionov declared in a Moscow newspaper that 'the leader of futurism should have rotten eggs thrown at him since he had betrayed the very principles he had himself proclaimed'. Even his conferences were boycotted with pamphlets and interruptions by those who called themselves cubo-futurists, like Mayakovsky, Burliuk and Khlebnikov." (Alarcón 2008, 10). A reação apresenta, de resto, algumas semelhanças à dos futuristas portugueses na visita de Marinetti a Portugal sobre a qual escreveria Almada Negreiros: "Em verdade para os futuristas portugueses [...] o que Marinetti lhe trouxe antontem ás Belas Artes é velho de 23 anos e um dia, nem mais nem menos." (Negreiros 1932, 5)

*rrrrr* drawn out for minutes, or crashes, or sirens, etc.) are superior to the human voice in energy. *The "simultaneous poem" has to do with the value of the voice.* The human organ represents the soul, the individuality in its wanderings with its demonic companions. The noises represent the background the inarticulate, the disastrous, the decisive. *The poem tries to elucidate the fact that man is swallowed up in the mechanistic process.* In a typically compressed way it shows the conflict of the *vox humana* with a world that threatens, ensnares, and destroys it, a world whose rhythm and noise are ineluctable. (Ball 1996, 57, sublinhados nossos)

Da escrita de Ball não podemos, de todo, inferir o fascínio pelas máquinas que tanto influenciou o movimento Futurista. Pelo contrário, a posição de Ball parece ser a do reconhecimento da perda do sujeito, aqui representado pela voz humana, em *processos maquínicos* e a diferença é enunciada, de forma imiscível, entre a voz - o órgão humano - e os ruídos, que representam o desastre. A diferença com os futuristas viria a ampliar-se. A 18 de junho de 1916, escreve Ball no seu diário:

We have now driven the plasticity of the word to the point where it can scarcely be equated. We achieved this at the expense of the rational, logically constructed sentence, and also by abandoning documentary work (which is possible only by means of a time-consuming grouping of sentences in logically ordered syntax). [...] *With the sentence having given way to the word, the circle around Marinetti began resolutely with "parole in libertà."* They took the word out of the sentence frame (the world image) that had been thoughtlessly and automatically assigned to it, nourished the emaciated big-city vocables with light and air, and gave them back their warmth, emotion, and their original untroubled freedom. *We others went a step further. We tried to give the isolated vocables the fullness of an oath, the glow of a star.* And curiously enough, the magically inspired vocables conceived and gave birth to a *new* I sentence that was not limited and confined by any conventional meaning. (Ball 1996, 67–68, sublinhados nossos)

Julgamos ver aqui alguma confusão entre o fim da sintaxe e o fim da palavra. Uma observação simples à estrutura dos poemas fonéticos dadaístas, dará conta da sua similitude com palavras da língua alemã e da utilização dos mesmos fonemas que a constituem embora aqui ordenados de forma diferente, pelo que nos parece tratar-se

muito mais de permutação. De qualquer forma, esta prática servirá como sugestão para que, a 23 de julho, Ball faça referência, finalmente, à *invenção* dos poemas sonoros<sup>(139)</sup>:

I have invented a new genre of poems, "Verse ohne Worte" [poems without words] or Lautgedichte [sound poems], in which the balance of the vowels is weighed and distributed solely according to the values of the beginning sequence. [...] In these phonetic poems we totally renounce the language that journalism has abused and corrupted. We must return to the innermost alchemy of the Word, *we must even give up the word too*, to keep for poetry its last and holiest refuge. (Ball 1996, 70–71 sublinhado nosso)

McCaffery admite, em relação a este momento, uma alteração radical no âmbito do Dadaísmo, um processo a que se refere da seguinte forma: "If Tzara's simultaneous poetry dismembers and collages national languages, Ball's *lautgedicht* effectively destroys them." (McCaffery 2012, 17). É preciso também notar, apesar dos pontos de contacto que podemos observar entre os dois movimentos de vanguarda, uma diferença que nos parece ser fundamental: a da sua relação com a guerra que é, como observámos, de resto, no capítulo anterior, e a par com diferentes opções formais, umas das principais marcas de distinção entre o Futurismo Italiano e os outros movimentos de vanguarda. Hugo Ball havia já anotado, no seu diário, a 26 de junho de 1915, o seguinte:

The war is based on a crass error. Men have been mistaken for machines. Machines, not men, should be decimated. At some future date, when only the machines march, things will be better. Then everyone will be right to rejoice when they all demolish each other." (Ball 1996, 22)

Lembramos que, em 1909, Filippo Tomaso Marinetti se encontra em Adrianópolis, experiência da qual resultará o poema *A Batalha de Adrianópolis*<sup>(140)</sup>, peça claramente

---

<sup>(139)</sup> De sublinhar que as notas de Ball em relação à Poesia Sonora, e em relação à palavra, parecem corresponder, no seu diário, a uma época muito particular da sua vida, *grosso modo*, ao tempo de existência do Cabaret Voltaire. Dada, de resto, só reaparecerá no seu diário a 18 de julho de 1921: "When I came across the word 'dada' I was called upon twice by Dionysius. D. A.-D. A. (H-----k [Huelsenbeck] wrote about this mystical birth; I did too in earlier notes. At that time I was interested in the alchemy of letters and words.) (Ball 1996, 210)

inspirada pelos sons da guerra, cuja tradução para a linguagem poética se faz por meio de um conjunto vasto de elaborações de carácter onomatopaico que deixarão, para a história da Poesia Fonética, os versos iniciais: "Zang Tumb Tumb".

Os modos poéticos inaugurados e explorados por estes dois movimentos, que reunimos sob a designação Poesia Fonética, continuaria a produzir resultados até aos anos 50, naquela que pode ser considerada como uma fase tardia da prática, na qual se destaca Mimmo Rotella que não representa, apesar de indiciar já, a par com os letristas, um desejo de ampliação das possibilidades sonoras, uma superação daquela. O trabalho sonoro de Rotella, resumido no Manifesto do Epistaltismo, publicado em 1949, posterior, portanto, ao surgimento do movimento Letrista, levanta algumas questões interessantes que podemos resumir em dois pontos. Em primeiro lugar a ideia do valor sonoro da linguagem - lê-se no Manifesto<sup>(141)</sup>: "4. linguaggio epistaltico vuol dire *inventare tutte le parole, svincolarle dal loro valore utilitario* per farne dei razzi traccianti contro gli edifici decrepiti della sintassi e del vocabolario." (Rotella 1949, s.p., sublinhado nosso). Assume-se, assim, o ataque às grandes formas estruturantes da Língua, à semelhança do que tinham vindo a fazer autores de vanguarda de diferentes cores. Em segundo lugar, uma proposta de abordagem harmónica ou tonal à linguagem: "6.nella musicalità e quindi nel suono consiste l'essenza vera della parola. [...] 9. essa è una fonte inesauribile di strumenti musicali naturali." (Rotella 1949, s.p.). Pese embora a opinião de Chopin a respeito de Rotella - "Au point de vue des poèmes phonétiques, Rotella est un amateur, au sens premier d'aimer. Le résultat est simple, un jeu, gracieux toujours, sérieux, rarement." (Chopin 1979, 81)<sup>(142)</sup> - não nos parece que seja possível atribuir-lhe uma ruptura radical ou uma superação formal da estética fonética, uma tarefa que estaria, a par com uma intensa luta simbólica, como veremos mais adiante, a cargo dos letristas. Assim, e embora o Epistaltismo possa ser considerado como um dos últimos grandes momentos da Poesia Fonética, falta-lhe, ainda, a introdução de um

---

<sup>(140)</sup> Sobre a extensa relação das sonoridades futuristas com a guerra, recomenda-se a leitura do artigo de 'Futurist War Noises: Confronting and Coping with the First World War' (Selena 2013).

<sup>(141)</sup> Manifesto que não foge à tradicional economia messiânica deste registo discursivo. O texto termina precisamente com " 10. il linguaggio epistaltico è l'unico valido in sede poetica dei nostri tempi." (Rotella 1949, s.p.)

<sup>(142)</sup> Pese embora a produção do Manifesto, e a elaboração de alguns poemas fonéticos, o trabalho de Mimmo Rotella centrar-se-á, de forma mais consequente, nas artes plásticas. O autor ficará conhecido para a posteridade pelas *colagens* feitas a partir de posters rasgados.



elemento tecnológico, o gravador de fita magnética, que só chegará mais tarde e que, tal como a rádio antes dele, alterará profundamente o trabalho realizado pelos poetas sonoros. É para lá que vamos tomando em atenção aquela que viria a ser a rota de colisão com as novas vanguardas do pós-guerra.

## 2.4 Fita Magnética

Demos conta, até agora, do primeiro processo de remediação trazido pelas novas tecnologias, um processo que corresponde, *grosso modo*, às possibilidades de realocização da voz, uma característica que designámos como *remediação tópica*. Contudo, como tivemos já oportunidade de referir, não nos parece que os processos de reconfiguração sonora iniciados em meados do século XIX tenham atingido aí o seu esgotamento.

Trata-se, portanto, de dar agora conta de um segundo processo, construído sobre as possibilidades iniciadas pelo primeiro, que, julgamos, adiciona uma nova dimensão aos processos de reconceptualização sonora e, com isso, à nossa relação com o som e com a voz. Este segundo processo corresponde, cronologicamente, às possibilidades já não de transmissão desta mas sim da sua manipulação permitida pela chegada das tecnologias de registo e manipulação das gravações vocais que cria espaço, finalmente, para que se possa, pela primeira vez de forma sistemática, continuada, e inequívoca, abandonar a palavra, isto é, concretizar um projeto agora com 50 anos. A separação entre voz e corpo, que temos vindo a referir, e a possibilidade de manuseamento da voz e do som como matéria plástica pura, não estava ainda concluída e só atingirá o próximo patamar com o surgimento da fita magnética que veio, desde logo, introduzir uma diferença fundamental em relação à rádio. Como bem nota Hayles: “Like the phonograph, audiotape was a technology of inscription, but with the crucial difference that it permitted erasure and rewriting.” (Hayles 1997, 76). A esta distinção, a todos os níveis fundamental, acrescentaríamos, ainda, uma outra, também referida pela autora: a manipulação física do suporte, quer dizer, o seu corte e colagem, algo impossível de conseguir com suportes menos elásticos como o vinil ou, antes dele, o *shellac*<sup>(143)</sup>. Se a ontologia da rádio era, em grande medida, a do lugar remediado, a da fita magnética

---

<sup>(143)</sup> Uma pequena nota marginal sobre a inscrição no suporte por parte do ouvinte. O segundo disco da obra *Poèmes Et Musique Lettristes* (1971), contém faixas silenciosas e instruções para que o ouvinte inscreva no vinil os seus próprios sulcos.

será a da amplificação do lugar e introdução do tempo remediado. Contudo, afirmar que a fita magnética representa um tempo-outro, sem explicar por que razão ou de que modo isso influencia a Poesia Sonora, não é mais do que um mero truísmo. Por essa razão, porque *A voz do altifalante* (1975)<sup>(144)</sup>, de Vladan Radovanović, é uma magistral reflexão sobre esta questão, é dela que partiremos para abordar o assunto, começando por referir a relação que nos parece existir entre esta obra e a reflexão iniciada por Alvin Lucier's em *I Am Sitting in a Room* (1969). Na verdade, onde esta se limita a oferecer uma meta-reflexão (autorreflexão) sobre a voz no seio dos processos comunicativos e no âmbito das tecnologias de gravação e reprodução de voz, aquela introduz um conjunto de outros temas e de motivos que permitem ampliar a investigação sobre os processos de gravação. Num discurso que é vincada e permanentemente autorreferencial, Radovanović problematiza não só o tempo e o espaço da própria gravação mas, também, um conjunto de outras questões relacionadas quer com o diferimento do processo comunicativo, quer com os efeitos da própria tecnologia. Vejamos. Três versos são particularmente importantes para esta ideia de uma ontologia do tempo remediado:

In this case "I shall record" is future

In this case "I shall record" is present

In this case "I shall record" is past" (Radovanović 1975, 2'23")

O primeiro verso refere-se ao tempo expresso no verbo e a uma ação futura. O segundo refere-se à própria frase. Já o terceiro remete para o tempo de escuta do receptor e para a *décalage* entre este e o tempo de gravação. A mesma ideia é expressa num conjunto de outros três versos:

Now I am recording

Now you are listening

Now is neither of these nows (Radovanović 1975, 1'29")

---

<sup>(144)</sup> No original *Glas iz zvučnika*. A peça foi apresentada pela primeira vez no Centro Cultural dos Estudantes de Belgrado, em 1975, um dos pontos de encontro das vanguardas da cidade. A performance viria a resultar na edição de um vinil pela editora PGP RTB (Produkcija Gramofonskih Ploča Radio Televizije Beograd), com o próprio Vladan Radovanović a ler a versão servo-croata, no lado A, e com o saxofonista Paul Pignon a ler a versão inglesa, no lado B. O tema do *altifalante* reaparecerá, mais tarde, numa peça de Dan Lander (n. 1953), intitulada 'Talking to a Loudspeaker', que faz parte do álbum *Zoo*, de 1995.

Tempo de gravação, tempo de escuta, e um terceiro tempo que não sendo já nenhum dos anteriores poderá ser ou o tempo de enunciação ou o tempo de escuta. A peça oscila permanentemente entre essa tensão dos diferentes tempos que podemos observar ainda a partir de um terceiro exemplo:

Now it is exactly a certain instant

Now it is exactly some other instant since I said the word now

I can't say now quick enough for it to be exactly now (Radovanović 1975, 1'10")

Destes três exemplos, que se sucedem na peça mas que aqui apresentamos isoladamente de forma a colocar cada um deles em evidência, resulta um esforço, para o ouvinte, que é produto do confronto com algo que se torna evidente: a gravação permite baralhar, confundir, ressignificar no fundo, isto é, investir as palavras de novos sentidos. Se pensarmos bem, todos os “nows” da peça foram gravados anteriormente pelo que todos eles são tempo pretérito, mas, todos eles são reproduzidos no *hic et nunc* do ouvinte, pelo que todos eles são tempo presente. A peça não se limita, porém, a oferecer uma reflexão sobre o tempo e realiza também uma divagação sobre o lugar flutuante do som:

This voice is in you

This voice is in the loudspeaker

[...]

This voice is where the loudspeaker is

This voice is where you are (Radovanović 1975, 0'10")

ou, mais adiante:

During the preceding pause I thought of something it is not recorded

This sentence has been recorded in place of one I erased

Now I will record a sentence which I will then erase

That will be the pause which follows (Radovanović 1975, 1'53")

O texto é, de facto, permeado por uma quantidade considerável de silêncio(s), de pausas sucessivas que entrecortam o discurso e lhe imprimem um ritmo mecânico e sincopado.

Entre cada frase há tempo suficiente para respirar, um tempo que permite, mais do que a resolução das aporias que vão sendo anunciadas de forma imparável, que se instale a dúvida sobre o que acaba de ser dito.

A peça é assim um crescendo que distribui dúvidas e ansiedades, dilemas que não podem ser resolvidos em tempo *útil*.

Radovanović acrescenta ainda uma outra camada, uma reflexão sobre a própria gravação e sobre os métodos e técnicas de registo:

If I say I am speaking louder louder, it's truer

If I say I am speaking louder louder, it's truer (Radovanović 1975, 0'55")

A diferença entre os dois versos é da ordem do volume. O primeiro verso é acentuado pelo aumento do volume em contraste evidente com o verso seguinte que retorna ao volume anterior do registo. Assim, se estes dois versos chamam a atenção, por um lado, para uma questão que é, num determinado sentido, puramente técnica, eles podem também ser entendidos como colocando ao ouvinte ainda uma outra questão que se prende com a *autenticidade* do discurso. A primeira frase, com um volume mais elevado, é mais verdadeira que a segunda? Quanto se pode inferir mais do que se ouve do que a partir do que é dito? Isto é, qual a importância do som enquanto manifestação acústica por oposição ao *texto*? Esta ideia voltará mais tarde, de forma mais intensa e declarada, e colocará de novo em questão a *autenticidade* do registo em fita magnética:

This voice is quieter but the meaning is unchanged

The voice is getting quieter can mean something else

I am getting quieter and quieter

But only on the recording

In fact I am talking just as loud as at the beginning (Radovanović 1975, 3'31")

Regista-se aqui a introdução no texto de uma dinâmica *pianoforte* que é expressa quer no plano textual, quer no plano sonoro, uma estratégia que permite colocar a nu os mecanismos e processos de gravação e, desse modo, a *artificialidade* do registo. É impossível saber se esta flutuação decorre realmente da performance do leitor ou se ela é resultado de um trabalho posterior sobre a gravação<sup>(145)</sup>. Toda a peça, de resto, deposita uma parte importante do seu efeito no *desequilíbrio* que provoca ao tornar obrigatória e incontornável a oposição permanente entre expectativa e representação, entre esta e a realidade: o que se *diz* não é exatamente o que *é dito*. A fita magnética torna-se, assim, numa máquina de ressignificação, poliforme, que opera em múltiplos níveis.

Regressemos agora ao conceito de *esquizofonia*, de R. Murray Schafer, para tentarmos perceber de que forma a fita magnética o leva mais longe que a rádio. Se a rádio corresponde apenas a uma separação entre fonte e som – vamos partir do princípio de que nos anos iniciais toda a rádio seria feita *ao vivo* – a fita magnética vem introduzir uma nova dimensão que permite a sua deslocação no tempo (existe, obviamente, um intervalo temporal entre a emissão e a recepção de uma transmissão de rádio mas ele é tão curto que podemos, com efeito, desprezá-lo). Mais, ela permite, ao contrário da rádio, o corte e a manipulação. É certo que o equipamento de que a maioria das rádios hoje dispõe permite a introdução de alguns efeitos na emissão mas esse não é o procedimento habitual, e menos seria ainda no início do século quando as condições técnicas, por si só, representavam um considerável investimento e esforço para que a emissão pudesse realizar-se em condições *aceitáveis*<sup>(146)</sup>. Por outro lado, a rádio, pelo

---

<sup>(145)</sup> Devemos confessar que julgamos ser possível distinguir a forma distinta como se realizam as duas operações embora nos pareça não ter sido essa a intenção do autor no momento da gravação. No primeiro caso, o aumento do volume parece ser obtido através do aumento do débito acústico do leitor, isto é, Paul Pignon está, de facto, a gritar. O segundo caso parece ser mecânico, isto é, a diminuição do volume parece ter sido conseguida pela diminuição do ganho no microfone ou manipulação posterior da gravação.

<sup>(146)</sup> A emissão de 26 de setembro de 2017, do programa Hipoglote (Neves e Schwäbl 2017c), é um bom exemplo da realização de trabalho artístico com manipulação em tempo real em estúdio. Tiago Schwäbl, ao telefone a partir de Lisboa, lê, em regime peripatético, textos de Aragon. Nuno Miguel Neves, no estúdio, adiciona uma segunda camada sonora a partir de diversas obras de Poesia Sonora. Um técnico de som, na régie, trabalha o som que chega pela linha telefónica adicionando uma nova camada constituída por ruídos e distorção do sinal telefónico.

aparato de que necessita para funcionar, embora tendo tido nos primeiros anos estações de emissão mais ou menos amadoras, não teve nunca a disseminação que os gravadores portáteis de fita poderiam proporcionar. É por isso natural que o gravador tenha tido um impacto maior naqueles que desejavam assumi-lo como meio de produção literária, acessível a amadores, e com um modo de funcionamento bastante simplificado (Olsson 2011). Assim, à semelhança do que tinha acontecido, no início do século, com o telégrafo, a rádio, o telefone, e os novos meios de transmissão da voz, também a fita magnética e os gravadores irão servir como motivo para as mais variadas incursões literárias. ‘Krapp’s Last Tape’<sup>(147)</sup> (1958), de Samuel Beckett, é um exemplo emblemático e dá-nos também algumas sugestões para que continuemos a refletir sobre o meio. O tema da peça revela-se desde cedo, a memória; “Shall I sing when I’m her age if I ever am? [...] Did I sing as a boy?”, diz Krapp, o mesmo que, sentado sozinho frente a um gravador de fitas, ouve gravações suas feitas anos antes. Krapp ora interrompe a gravação para falar sobre o que acabou de ser dito, para logo depois, num momento de desespero, puxar a fita para a frente e para trás, sobrepondo e reordenando fragmentos do discurso gravado. Uma vez mais, tempo passado, tempo futuro, uma peça que corre sobre os processos de memória, da sua recuperação, e da mistura que decorre das possibilidades de registo, a memória como forma de desestabilização e recombinação ontológica, um *cocktail* cronológico. Esta sobreposição cronológica sublinha, acima de tudo, as possibilidades da fita magnética como máquina literária, uma autêntica *máquina de emaranhar paisagens* – sonoras -, uma condição que lhe é permitida a partir das possibilidades de retemporalização do texto, isto é, das possibilidades instituídas pelo processo de montagem, uma máquina literária que interrompe e se tenta sobrepor aos regimes e redes discursivas e que se torna assim multiplicadora e intensificadora da subjetividade, dos outros-eus.

Deve registrar-se aqui uma outra perspectiva que parece ser, à primeira vista, contraditória. Falando das suas obras, e do papel desempenhado pelo gravador na produção daquelas, Bernard Heidsieck afirma o seguinte:

---

<sup>(147)</sup> A relação da peça de Samuel Beckett com a questão da Voz vai para além do óbvio. A peça terá sido escrita a pensar na voz de Patrick Magee, a quem o dramaturgo irlandês terá confessado ser a sua voz aquela que imaginava enquanto escrevia a peça. (*vide* Lyons 1983)

[...] son usage procède de l'approche précisément nouvelle, et sous un certain angle plus exacte, de la Réalité. [...] Car par le jeu ou une manipulation de vitesses, découpages, intensités, superpositions, confrontations, associations [...] peuvent être obtenus, en effet, une photographies, un calque, plus fidèles des mouvements, sortilèges, entrelacs, rythmes, flous, raccourcis, interférences de la conscience, tant individuelle que collective. (Heidsieck *apud* Bobillot 2010, 211)<sup>(148)</sup>

As possibilidades são, porém, mais extensas e mais profundas. Para além da supressão do tempo linear, que institui, a fita magnética permitirá a *institucionalização* do segundo momento de realocização da Poesia Sonora, um momento de abandono efetivo da palavra e do fonema, aspiração há muito inscrita na *bucket list* do género. Deve referir-se, contudo, que são necessários alguns cuidados numa afirmação que pretenda sustentar a ideia de que apenas a fita magnética pode assegurar o sucesso de um tal projeto. Assim o parecem comprovar algumas das obras dos elementos associados ao Letrismo, que veremos mais adiante, ou algumas obras de autores contemporâneos cujos recursos vocais parecem ser suficientes para garantir uma distância higiénica em relação ao verbo<sup>(149)</sup>. A este respeito considere-se a seguinte nota de Henri Chopin:

It is made by the sound of the voice and recovers orality which, with the use of the taperecorder, is quite different from what we might imagine with the simple use of

---

<sup>(148)</sup> Em sentido próximo, David Toop: "The tapes are dirty, overloaded and distorted, the product of deliberate or inadvertent misuse of machines that evolved from the creative abuse of duplicators in the 1940's [...] The physicality of the process is always evident: the vigorous switching of knobs, the cutting into words with a razor, the linear transport of tape, the extraneous noise of tape hiss and machine hum. Most important of all, the audio recorder is freighted with history. Imagined initially as a passive medium, one of its earliest functions was to document and preserve the voice for posterity. [...] An aura of authenticity surrounds tape, even when it is actively processed almost beyond recognition, as in the work of Cobbing or Chopin." (Toop 2005, 33). Parece-nos existir, na argumentação de Toop, que é apesar de tudo ligeiramente diferente da de Heidsieck, alguma confusão entre *autenticidade* e *materialidade*, que não são, em rigor, a mesma coisa. Também Steven Connor (S. Connor 2014) discute a questão, de uma perspectiva histórica, a partir da comparação entre a materialidade da fita magnética e do gramofone, apresentando uma visão em grande medida oposta à de Toop já que refere que, do ponto de vista do utilizador, a inscrição na fita magnética é considerada como *invisível*, ao contrário do gramofone onde podem ser observados os sulcos.

<sup>(149)</sup> Estamos a pensar, concretamente, nalgumas das obras de Américo Rodrigues. Os exemplos são, naturalmente, muito mais extensos.

words alone, which means that, without this machine, **sound poetry** as I publish it in OU would not exist, as no human diction, however clever or skillful, could produce it alone. (Chopin 1978, 48)

É patente nas palavras de Chopin uma perspectiva, com origem na importância que o novo meio viria a assumir, que levaria vários autores, e não apenas o autor francês, a (con)fundi-lo com o próprio género. Como refere Allen Strance, em entrevista a Nicholas Zurbrugg:

Sten Hanson déclarait qu'à son sens, la poésie sonore passait obligatoirement par l'utilisation de l'enregistreur et autres outils technologiques<sup>(150)</sup> et que ceux qui simplement se tenaient sur scène et faisaient une performance live ne pouvaient en aucun cas se réclamer d'une telle appellation, quelque musicale que fût leur approche du texte. Henri Chopin s'est montré tout aussi catégorique<sup>(151)</sup>. Selon lui, la poésie sonore est faite par et pour l'enregistreur, à l'exclusion de toute autre démarche! A. S. Personnellement, je déplore ce genre d'attitude, hélas très répandue, qui procède essentiellement de la *volonté d'imposer une esthétique*. 'Je me consacre à la poésie sonore et je travaille avec un enregistreur, donc la poésie sonore veut dire travailler avec un enregistreur'. (Zurbrugg 1992, par. 22–23, sublinhado nosso)

Partilhamos desta perspectiva, embora não estejamos absolutamente convencidos de que a utilização do gravador seja suficiente, por si só, para a imposição forçada de uma estética. Exemplo disso é a distinção que podemos observar entre as obras de Bernard Heidsieck e Henri Chopin (que já referimos, de resto, no capítulo anterior), perante as quais não podemos senão render-nos à evidência da diversidade de possibilidades plásticas proporcionadas pela fita magnética. *Vaduz*, obra de Heidsieck de que falámos

---

<sup>(150)</sup> Allen Strance estará a referir-se, muito provavelmente, às seguintes declarações de Sten Hanson que podemos encontrar em texto sobre Henri Chopin: "Some people argue that sound poetry follows the tradition of the Futurists, the Dadaists and later the Lettrists. I feel this is totally wrong. [...] Sound poetry grew as a result of new working tools and new media: the tape-recorder, the electronic music studio, the L.P., record, the radio. [...] It has nothing to do with the naive primitivism exercised by certain people who call themselves sound poets [...]" (Hanson 1982, 16).

<sup>(151)</sup> Também Giovanni Fontana faz referência à posição intransigente de Chopin: "Chopin a toujours soutenu que sans l'électricité la poésie sonore ne serait jamais née, parce que, selon son projet poétique, au-delà de toute possible forme de poésie acoustique, la vraie poésie sonore passe par la bande magnétique." (Fontana 2008, 88).



no capítulo anterior, é, para todos os efeitos, um poema simultâneo. Uma simultaneidade univocal, é certo, mas indesmentível, já que a peça é realizada a partir da sobreposição de dois registos vocais de Heidsieck, uma característica que é, aliás, referida por Jean-Pierre Bobillot, a propósito de 'Poème-partition B2B3'<sup>(152)</sup>, também de Bernard Heidsieck, que aquele aponta como sendo o primeiro poema com sobreposição textual produzida com o auxílio do gravador de fita magnética (*vide* Bobillot 2010). Parece pois ser inegável que este meio colabora na superação de um regime que está preso - ainda - a uma voz radial, pelo suporte radical à expansão da plasticidade sonora e à simplificação e operacionalização dos procedimentos técnicos.

#### 2.4.1 AC/DC: entre a Poesia Sonora e a poesia sonora

Pode, claro, recolocar-se a questão numa outra perspectiva, uma que está intimamente ligada à vida e obra de Henri Chopin, já que das suas mãos parecem ter saído as mais acabadas representações da estética que temos vindo a descrever. Ou seja, devemos reconhecer (seria, na verdade, impossível não o fazer) o papel transformador da fita magnética e do gravador de fita. Mais, apesar da posição radical, e em grande medida excludente, que podemos inferir da posição de Chopin que descrevemos anteriormente, devemos admitir o nosso fascínio, em jeito de declaração de princípios, pela figura do autor que nos parece ser, sem qualquer prejuízo para um conjunto de outros autores que definiram a prática da Poesia Sonora - e sem querer entrar excessivamente no modelo de autoridade autoral e promoção individual, em certa medida (e apenas em certa medida) estranho à Poesia Sonora -, o cultor mais icónico do género. É a partir deste reconhecimento, e desta admiração, e da procura por uma forma de nomear a sua importância para o campo da Poesia Sonora, que nos surge esta possibilidade metafórica - AC/DC - que aduna, como passaremos a descrever, uma dupla implicação.

Não se trata, esclareçamo-lo desde já, de uma referência ao tempo cristão – antes de Cristo, depois de Cristo – que poderia dar a ideia, de alguma forma, que pretendemos

---

<sup>(152)</sup> Em 1964, a peça viria a ser gravada pela editora francesa Edition du Castel Rose, em vinil de 7 polegadas, e distribuída com a revista *KWY*. Uma nota na plataforma Discogs ([www.discogs.com](http://www.discogs.com)), refere a publicação da peça, em 1971, na revista de Jean-François Bory *L'Humidité*, uma das mais interessantes publicações francesas dos anos 70. Não encontramos qualquer referência a esta publicação mas uma outra do mesmo editor, *Approches*, nº 1 (1966), refere vários autores ligados à Poesia Sonora: Jean-Louis Brau, François Dufrêne, Henri Chopin, Bernard Heidsieck.

sinalizar o trabalho de Chopin como o momento inaugural da prática. Esta é uma posição que esclarecemos já no primeiro capítulo<sup>(153)</sup> e queremos lembrar que não partilhamos da teoria de que a Poesia Sonora se tenha iniciado apenas nos anos 50/60, com Chopin. De resto, mesmo que não falemos de *Poesia Sonora* e sim de *poema sonoro*, esta é uma expressão, como tivemos já oportunidade de ver, que Hugo Ball havia já *inventado* e registado no seu diário. Não significa isto que nos esquivemos a reconhecer o seu contributo para o campo bem como a importância desse contributo para o estabelecimento e expansão do mesmo. Na sua existência para o mundo, e caindo um pouco, consciente e assumidamente, na especulação e lauda messiânicas, a Poesia Sonora só teve a ganhar com a presença de Chopin.

AC/DC convoca, isso sim, um outro domínio, o da eletricidade. Corrente alternada (AC) e corrente contínua (DC) que servirão, aqui, como metáfora para ilustrar a diferença introduzida no campo da Poesia Sonora pelo gravador de fitas de que Henri Chopin é um utilizador exímio. Tenha-se em atenção a ilustração 1.

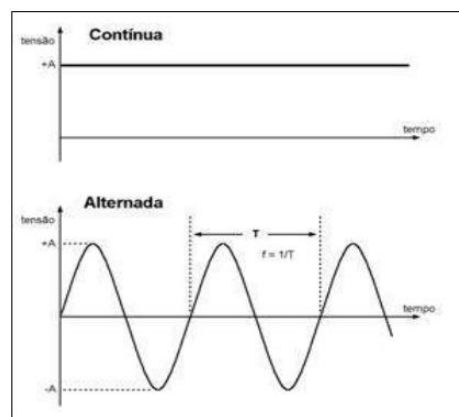


Ilustração 1. Corrente Alternada (AC) vs. Corrente Contínua (DC)<sup>(154)</sup>

Popularizada em finais do século XIX, devido à sua capacidade para distribuir, de forma eficiente, baixas voltagens, isto é, para transformar as altas voltagens que chegam da fonte a um determinado elemento de um circuito elétrico, (uma lâmpada, por exemplo)

<sup>(153)</sup> Relembramos aqui a designação que elaborámos na Introdução: *Poesia Sonora*, como designação de um conjunto de práticas que abarcam praticamente todo o século XX; *poesia sonora*, como designação das práticas que se iniciam em finais dos anos 50 e que sucedem, cronologicamente, a poesia fonética.

<sup>(154)</sup> Fonte: <https://megaarquivo.files.wordpress.com/2017/05/principios-da-corrente-alternada-8-638.jpg>

garantindo que este *sobrevive* a uma carga eléctrica que, sem limitações, seria excessiva, a Corrente Alternada (AC) é representada, graficamente, por uma linha sinusoidal que representa a oscilação contínua da corrente eléctrica num determinado circuito. Metaforicamente, podemos fazê-la corresponder às grandes estruturas, ou seja, a Língua e a Gramática. A tensão é, em AC, alternada, ou seja, oscila tal como a Poesia Fonética, nesse retorno a um ponto central que é, se quisermos, a representação do regresso a um ponto de estabilidade, isto é, à impossibilidade de abandono da palavra.

Por seu turno, a corrente contínua (DC) é representada graficamente por uma linha contínua que simboliza um fluxo de energia constante, sem abandonos ou regressos a um ponto central. É a energia que encontramos em pilhas e outros mecanismos semelhantes que funcionam de forma autónoma quer dizer, totalmente desligados de uma rede central e em que a tensão é constante. Parece-nos que esta forma de distribuição de energia se aproxima, em termos metafóricos, da poesia realizada depois de Chopin. Autónoma, sem necessidade de uma alimentação canalizada para um ponto central que, com ele, estabelece um jogo de reciprocidade. Os recursos vocais da poesia sonora são, em grande medida, *únicos* e intransmissíveis.

Historicamente, a figura *agreste* do autor e performer francês, nascido em Paris a 18 de junho de 1922, concentra em si uma profunda transformação no campo da Poesia Sonora. Caso paradigmático na longevidade da carreira, na profundidade do trabalho poético, e na importância das reflexões teóricas (consubstanciadas na obra *Poésie sonore internationale* (1979)), o autor francês representa um momento fundamental na história da Poesia Sonora e o seu trabalho com a fita magnética assume-se como uma das grandes revoluções que viriam a transformar por completo a forma como o género era, até então, pensado e realizado. Por isso mesmo AC (antes de Chopin) DC (depois de Chopin) embora se deva referir, em abono da verdade, que nem toda a poesia de Henri Chopin se constitui como expressão ultraradical, embora toda ela pareça tratar, num determinado sentido, do inominável, o que talvez se explique, até certo ponto, pela sua história de vida. Vejamos.

A guerra surgiu já, por várias vezes, ao longo deste texto e, na verdade, ela teve, ao longo de toda a história da Poesia Sonora, consequências improváveis e imprevisíveis que ultrapassam, em muito, a questão dos desenvolvimentos tecnológicos, e que talvez

estejam na origem da radicalidade e da recusa de compromisso que Chopin viria a assumir ao longo de toda a sua obra. Como refere Giovanni Fontana:

En 1942, il est envoyé par les Allemands au travail obligatoire; en 1943, il est déporté à Olomuk en Tchécoslovaquie; ensuite il est envoyé dans la Prusse orientale et sur la côte baltique; du mois d'octobre 1944 au mois d'août 1945, il se retrouve tragiquement dans «la marche de la mort» vers la Russie: c'était une marche de sang, de faim et de glace. A son retour à la maison, il apprend que ses frères Francis et Pierre sont disparus et que son demi-frère Jean est en prison; *il y trouve aussi sa mère, qui ne dit plus un mot, bouleversée par les événements. Henri Chopin porte avec lui les souvenirs sonores de la guerre.* (Fontana 2008, 89, sublinhado nosso)

Registam-se, nas várias notas biográficas do autor, pequenas variações, algo que, parece-nos, introduz um carácter quase *mítico* na sua vida. Todas elas parecem concordar, contudo, com a sua passagem pelos campos de trabalho forçado e a morte violenta de familiares próximos. Dois dos seus irmãos morreram. Um deles, atingido a tiro, em Paris, por um soldado alemão no dia seguinte à assinatura do armistício, o outro, membro da Resistência francesa, atingido, também a tiro, quando se preparava para sabotar um comboio. Em 1940, encontramos Chopin num enorme grupo de refugiados que abandona Paris rumo ao sul. Em 1942 é requisitado para fazer parte do Serviço de Trabalho Obrigatório. Recusando-se a comparecer, é capturado em junho de 1943 e enviado para Königsberg, na Prússia Oriental, e daí para o campo de trabalhos forçados de Olomouc, na República Checa. Voltará a Paris em 1945, após o final do conflito, e, incapaz de encontrar uma ocupação, alista-se no exército. É enviado para a Indochina de onde só voltará em 1952 devido à malária. Uma nota alternativa, ligeiramente diferente da anterior, coloca-o, no final da guerra, ao lado do exército soviético<sup>(155)</sup>. A sua poesia talvez possa assim ser vista como pretendendo dizer o indizível. Como falar de tudo isto senão pelo som e pela ausência da palavra? Como dizer tudo isto senão pelo grito e pela desestruturação? A fragmentação modernista do sujeito não é, para Chopin, formulação retórica, construção filosófica, ou descrição

---

<sup>(155)</sup> A referência é de Frédéric Acquaviva, em obituário publicado no jornal *The Guardian*: "He then spent time with the advancing Red Army, until, recaptured by the Germans, he and inmates of concentration and extermination camps were sent west on a Nazi 'death march'. Thousands died on those journeys and it was then that *he listened to the voices of his fellow marchers, sounds which would infuse his work for the rest of his life*" (Acquaviva 2008, sublinhado nosso).

académica de um mal-estar civilizacional. É, isso sim, um acontecimento profundamente pessoal e biográfico que através do som como *ultima ratio* tentará expurgar, *erga omnes*, fantasmas e traumas.

O carácter inovador da obra de Chopin é, contudo, e embora ele seja hoje considerado consensualmente como um dos nomes maiores da Poesia Sonora (senão mesmo o maior), precedido e influenciado por um conjunto de outras obras de importância indubitável. Precede-o a iconoclástica peça radiofónica *Pour en finir avec le jugement de Dieu*<sup>(156)</sup>, de Antonin Artaud, já referida anteriormente de forma breve, que assume especial importância não só pelo que nos pode dizer a propósito de um contexto mais vasto (a rádio na sociedade francesa e os jogos de poder que se desenrolam sobre o meio) mas também, e principalmente, pelas características formais que nela se encerram. Composta por diversos momentos, como ‘La recherche de la fecalité’, embora fazendo uso ainda da palavra, que assume um papel preponderante durante toda a peça, faz também um uso extenso de possibilidades puramente sonoras, orgânicas, não-verbais, numa obra que pretende a presença nítida e inequívoca do corpo. Gritos, sussurros, a gravação de sons do corpo, são, em tudo, uma parte fundamental daquilo que viria a motivar Chopin em muitas das suas obras e precedem-nas em pelo menos 10 anos. Nos anos 50, iremos encontrá-lo bastante próximo dos ultraletristas, nomeadamente de François Dufrêne. Giovanni Fontana refere, nesse sentido, diversos encontros que, na sua opinião, terão moldado o trabalho de Chopin: em 1952, Isidore Isou; em 1953, Altagor; em 1958 Michel Seuphor, Pierre Albert-Birot, Marcel Janko e Raoul Hausmann (*vide* Fontana 2008). O contexto em que estes encontros se desenrolam constitui um momento particular na Poesia Sonora, um momento de transição e de disputa simbólica que pretende a renovação das vanguardas e que virá a opor dadaístas e letristas. Neste contexto, se é inegável que Chopin soube levar estas influências a um novo nível, amplificando os efeitos, aprofundando o trabalho sobre a linguagem e a partir do corpo (e criando à sua volta uma imagem de *enfant terrible* que o viria a seguir durante o resto da sua vida), parece ser também inegável que no autor se concentraram várias tendências que resumem o descontentamento do pós-guerra e que

---

<sup>(156)</sup> Encomendada pela estação nacional de rádio francesa, e gravada entre 22 e 29 de novembro de 1947, estava prevista a sua difusão no dia 2 de fevereiro de 1948. A peça nunca chegou a ir para o ar.

superam de certo modo a discussão entre dadaístas e letristas de que daremos conta na próxima secção.

#### 2.4.2 A Polémica: Letrismo vs. Raoul Hausmann

Devemos começar por afirmar que nos parece compreensível a opção de Weiss de usar a peça de Antonin Artaud como símbolo da transição do regime de inscrição sonora da rádio para a fita magnética. Não só Artaud é uma figura ímpar da cultura francesa, como a sua peça – *Pour en finir avec le jugement de Dieu* – é, para todos os efeitos, uma das mais bem acabadas representações da *angst* francesa do pós-guerra. Mais, o episódio da proibição da transmissão da peça, que Weiss descreve, é inquestionavelmente um exemplo perfeito da intersecção entre aqueles dois meios, tão perfeito que não nos convence por inteiro. Passamos a esclarecer. Embora venhamos a privilegiar uma interpretação medial do fenómeno literário, parece-nos que, no caso presente, o episódio não permite explicar, na totalidade, algumas das transformações mais importantes no campo da Poesia Sonora nos anos 50, intimamente ligadas ao movimento Letrista, cuja produção poética nos parece ocupar aquela que poderíamos descrever como uma posição intermédia entre uma fase crepuscular da Poesia Fonética e o surgimento da poesia sonora. Explicamos, e para o fazer, posto que procuramos continuidades e rupturas, centrar-nos-emos na polémica que opôs letristas e dadaístas.

"Dada est mort". É assim que, a 21 de janeiro de 1946, o mesmo ano em que é lançado o primeiro (e único) número de *La Dictature Lettriste: cahiers d'un nouveau régime artistique*, Gabriel Pomerand e Isidore Isou interrompem a leitura de *La Fuite*, de Tristan Tzara, no Vieux Colombier, o teatro fundado por Jacques Copeau em 1913. O gesto parricida, tão típico das vanguardas de início de século e prefigurando já o *modus operandi* que viria a caracterizar quer as diferentes tendências letristas quer, mais tarde, a Internacional Situacionista (IS) (basta pensar no escândalo de *Notre Dame*<sup>(157)</sup> ou no

---

<sup>(157)</sup> A 9 de abril de 1950, alguns membros do movimento Letrista (Mourre, Berna e outros) aproveitam um breve intervalo na missa da Páscoa na Catedral de Notre Dâme, em Paris, e sobem ao púlpito para declarar a morte de Deus. São perseguidos pelos fiéis presentes no ato religioso e agredidos, e só a intervenção das forças policiais presentes no local impedirá que venham a ser alvo da ira popular. Em virtude da sua participação na ação, Mourre seria detido e sujeito a avaliação psiquiátrica. Do relatório efetuado pelo clínico destacamos o seguinte: "[...] ataques de surpresa em sonoros saltos de paraquedista e *neologismos que parecem provir de sons*

*attaque* à Assembleia Internacional de Críticos de Arte na Bélgica), marcava dessa forma o início de um movimento que não iria nunca recusar-se ao escândalo ou recuar perante o conflito<sup>(158)</sup>. No dia seguinte, Maurice Nadeau trataria de dar a conhecer o acontecimento a toda a França no jornal parisiense *Combat*, diário fundado clandestinamente pela Resistência francesa durante a ocupação nazi, agora dirigido por Albert Camus. A notícia, que tem honras de primeira página, tem como título "Les 'lettristes' chahotent une lecture de Tzara au Vieux Colombier", e descreve a forma como se desenrola toda a ação. Primeiro ato: Michel Leiris, que apresenta a obra de Tzara, é interrompido após afirmar que: "[...] M. Tzara faisait parler les pierres [...]"(Nadeau 1946, 1). Da plateia ouvir-se-á: "Nous connaissons Tzara, parlez-nous plutôt, M. Leiris, du Lettrisme!". Brouhaha, sifflets, applaudissements. On entend crier: "Dada est mort! Place au Lettrisme! Le Lettrisme aux latrines!" (Nadeau 1946, 1). A intervenção não é suficiente, apesar de tudo, para que o evento seja interrompido, e a peça arranca. Segundo ato, durante o intervalo, assim descrito pelo jornalista e crítico francês: "Les lettristes poussent une offensive vers la scène. Un acteur les met un 'fuite'. Ce sera pour plus tard." (Nadeau 1946, 1). Por fim, o terceiro e último ato:

Les lettristes ont enfin la parole. Un jeune homme chevelu escalade la scène et parle des 'Temps Nouveaux', de Schönberg, de la musique atonale et des imbéciles qui l'écoutent. Un autre le remplace: le chef du Lettrisme qui harangue à la fois l'assemblée et le plateau, car, dans son dos, les acteurs lui font des blagues. Il les traite de 'salauds' et enchaîne. Un chœur vigoureusement poussé dans le fond de la salle, couvre sa voix pendant plusieurs minutes. Il peut enfin, chaussant ses lunettes, lire son

---

*nasais subaquáticos.*" (apud Marcus 1999, 335, sublinhado nosso). Como não ver aqui a Poesia Sonora como tática de guerrilha?

(158) A posição é também reconhecida pelo grupo que participa na cisão do movimento Lettrista que reconhece em Isou, a par com a sua intenção artística, um forte desejo pelo escândalo: "À ce manifeste d'Isidore Isou répondit un certain nombre de jeunes, attirés moins par les possibilités de création qu'apportait le lettrisme que par son caractère d'apparence scandaleuse." (Rocher 1953). Isou e o seu Lettrismo, em particular a partir da figura de Pomerand, seriam férteis neste campo: em 1949, *Lettres ouvertes à un myth*, de Pomerand, daria azo a um julgamento e apreensão da obra; a 29 de junho do mesmo ano, Pomerand, de novo, em conferência intitulada *Du Pornographe à la manie du sequestre*; a 26 de outubro, Pomerand volta ao ataque, conferência com o título *Des Avantages de la Prostitution*, e a 15 de dezembro *Considérations objectives sur la pédérastie*. Esta última viria a ser interdita pela polícia.

poème: -Vagn bagadou kri kuss balala chimorabisssss. Quelqu'un dans la salle éternue. La salle se secoue dans un immense éclat de rire. (Nadeau 1946, 1)

A intervenção tibia dos letristas, a que terá faltado, talvez, *assertividade*, não é suficiente para convencer Nadeau do potencial Letrista e o jornalista encerra o seu artigo dizendo: "Les temps de la 'Révolution lettrist' ne sont pas encore mûrs." (Nadeau 1946, 1). Embora Isou não pudesse adivinhá-lo nessa segunda-feira, a morte (simbólica) do *pai* viria a arrastar-se e o corpo estertorante do Dadaísmo produziria ainda múltiplas resistências. Em outubro do mesmo ano, Raoul Hausmann publicará *ce n'est pas vous qui avez trouvé cela. C'était MOI. Comme preuve je vous joins un de mes poèmes «phonétiques» créé en 1918 «Fmsbw»*, a primeira reação contra a asserção dos letristas de Isou e, ainda em 1946, apresentará a peça 'Interview Imagée Avec Les Lettristes', uma paródia ao movimento Letrista pela demonstração poética das semelhanças entre Poesia Fonética e Poesia Letrista. Na verdade, Hausmann não viria a esquecer tão cedo. A 24 de março de 1963, carta a Guy Debord (1931-1994) em que escreve:

J'écris un livre sur le Néodadaïsme, *cette exploitation sans vergogne d'une situation qui était actuelle il y a 40 ans*. Évidemment, j'ai dû me mettre en relation avec M. Kunzelmann du mouvement SPUR, qui m'a confirmé que ce mouvement a des liens avec DADA. Alors, je me suis procuré deux numéros de l'Internationale Situationniste, et dans le no 5 j'ai trouvé une citation d'une lettre de Schwitters à moi, datant de 1947, où il fait allusion au *lettrisme, qui n'est pas autre chose qu'une imposture*. (Debord e Hausmann 2010, sublinhados nossos)

A citação da carta de Kurt Schwitters, a que Hausmann se refere, foi de facto publicada no n.º 5 da revista da IS, como epígrafe à 2.ª parte de um artigo de Asger Jorn (1914-1973), intitulado 'La Création Ouverte et ses Ennemis' que produz uma truculenta crítica ao trabalho de Maurice Lemaître, e diz o seguinte:

Il ya a encore autre chose: il y a des imitateurs, par exemple, les lettristes à Paris, qui copient l'Ursonate de Hausmann et de moi<sup>(159)</sup>, et nous mentionnent même pas, nous

---

<sup>(159)</sup> É extremamente curiosa esta atribuição da coautoria de *Ursonate* a Hausmann, algo que parece ter sido completamente esquecido pela história.



qui l'avons fait vingt-cinq ans avant eux, et avec de meilleures raisons<sup>(160)</sup>. (Schwitters *apud* Jorn 1960, 32)

Hausmann dirá ainda a Debord:

Si Isidore Isou prétend être le premier à avoir fait des poèmes letristes, qu'il prenne connaissance des récits de Ball dans son *Journal* de 1916 et des déclarations de Schwitters dans *G*<sup>(161)</sup> de 1923<sup>(162)</sup>." (Debord e Hausmann 2010)

Mas nem Hausmann nem Schwitters se encontram, nesta disputa, sozinhos. A 21 de junho de 1947, no Salão da Sociedade de Geografia, uma vez mais, em Paris, uma conferência opõe as duas facções: *Après nous le lettrisme*<sup>(163)</sup>, assim se designa o evento. Pelos letristas, argumentando pelo absolutamente necessário divórcio com o movimento Dadaísta e pela diferença do seu trabalho, Isidore Isou e Gabriel Pomerand; pelos dadaístas, reclamando a patente formal do trabalho poético, Camille Bryen (1907-1977) e Iliazd (1894-1975), poeta próximo dos círculos dadaístas agora a viver em Paris e organizador do evento, que elencam a história da Poesia Fonética e exigem provas das reivindicações dos primeiros. O evento culminará, sem surpresa, com a subida ao palco dos letristas e consequente cena de pugilato. A revanche de Iliazd demorará dois anos a concretizar-se. Em 1949, publica *Poésie de mots inconnus*, colectânea de textos de autores das vanguardas de início de século. A obra dedica-se, uma vez mais, a estabelecer e fixar uma genealogia das práticas experimentais, estabelecendo a

---

<sup>(160)</sup> O original havia sido publicado no *Courrier Dada*, publicado por Hausmann em 1958.

<sup>(161)</sup> A revista *G: Material zur elementaren Gestaltung*, publicou cinco números, entre 1923 e 1926, e foi dirigida por Hans Richter (1888-1976). Contou com a colaboração de diversos autores: Kurt Schwitters, Raoul Hausmann, Tristan Tzara, Man Ray, ou Piet Mondriaan, entre outros.

<sup>(162)</sup> Não há, na revista indicada por Hausmann, qualquer declaração de Schwitters. Existe, sim, um artigo do próprio Hausmann intitulado "Vom sprechenden film zur optophonetik". Há também publicidade a uma outra revista – *Mécano* – editada por Theo van Doesburg (1883-1931) sob pseudónimo (I.K. Bonset) da qual se publicaram cinco números entre janeiro de 1922 e janeiro de 1924, que introduz a expressão neodadaísmo.

<sup>(163)</sup> Parece-nos uma hipótese plausível, a de que o nome do evento seja um trocadilho com a expressão idiomática francesa 'Après nous, le déluge', uma expressão que se julga ter surgido após a Batalha de Rossbach. Madame de Pompadour, tê-la-á usado, dirigindo-se ao rei Luís XV, como forma de expressar a ideia de que depois da sua morte, o futuro seria *incerto*.

precedência dos trabalhos fonéticos sobre os trabalhos dos letristas e corresponde a um dos primeiros gestos de recuperação dos trabalhos dos movimentos experimentais<sup>(164)</sup>.

Devemos aqui declarar, de forma explícita, o plano equidistante em que nos julgamos reconhecer nesta disputa, uma posição que resulta do reconhecimento de três condições. Em primeiro lugar, o reconhecimento da importância histórica do Dadaísmo, e do carácter inovador de que este, no seu tempo, se viu revestido. Em segundo lugar, o reconhecimento do carácter teórico inovador que julgamos ver nos letristas, que nos parece afastá-los em definitivo de dadaístas e futuristas. Em terceiro lugar, o reconhecimento, no plano formal, de dois tempos absolutamente distintos, que parecem corresponder a momentos organizativos diferentes no seio do movimento Letrista *tout court*, e que darão, num certo sentido, razão quer a letristas quer a dadaístas. Explicamos.

1946 foi, como já tivemos oportunidade de ver, o ano de apresentação pública do movimento Letrista. Não só pelo escândalo com Tzara mas, também, pelas diversas apresentações públicas do movimento. A primeira delas, sob a designação *Première Manifestation Lettriste*, ocorreu a 8 de janeiro, ainda antes do escândalo no Vieux Colombier, e dela tomaram parte Gabriel Pomerand, com texto intitulado "De Homère au Lettrisme", Isidore Isou, com texto intitulado "Première Lettre aux Lettristes", Georges Poulot, com texto intitulado "La Langue et le Lettrisme", e, por fim, Guy Marester, que apresentou as conclusões do encontro. No mesmo ano, é lançado *La dictature lettriste*, em número único, que anuncia uma nova poesia que troca o trabalho sobre a palavra pelo trabalho sobre a letra. A mesma ideia é recuperada em 1947, na publicação de *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, que recuperará *Manifeste de la poésie lettriste*, um texto de 1942, da autoria de Isidore Isou. O manifesto realiza um ataque demolidor à palavra e propõe a sua substituição pela letra que, doravante, será o lugar de trabalho do poeta e parece-nos que estará, de alguma forma, na génese Poesia Afonista de Isou. Pode ler-se no texto: "Toute victoire sur les mots a été une victoire fraîche, jeune." (Isou 1947), ou, mais adiante:

---

<sup>(164)</sup> Deve ainda referir-se aquele que parece ser mais um momento, embora menor, desta disputa. Em 1962, na Galeria Mesure, em Paris, uma confrontação entre a poesia fonética e a poesia sonora, a partir da comparação entre a *Ursonate*, de Kurt Schwitters e *Espace et Gestes*, de Henri Chopin (Chopin 1979, 235).

"Commence la destruction des mots pour les lettres." (Isou 1947). O trabalho sucede-se e os anos 40 assistem ao desenvolvimento de uma profunda elaboração teórica. É desta época a criação de *Lexique des Lettres Nouvelles*, um alfabeto constituído por 130 sons destinados a serem usados como matéria-prima para a composição de novos poemas<sup>(165)</sup>. A 14 de novembro, segunda apresentação pública do projeto no Salão da Sociedade de Geografia, em Paris. Estarão presentes Pomerand, uma vez mais, que apresentará "Sur la nécessité historique du lettrisme" e Jean Caillens que lerá "Manifeste de la Peinture Lettriste". A 3.<sup>a</sup> apresentação pública do movimento terá lugar a 3 de abril no teatro parisiense Rochefort. São lidos poemas de Poulot, de Isou, de Brasil, de Lambaire, de Hirsch, e de Dufrêne. Pomerand apresenta o seu 'Opus VII'. No mesmo mês, os letristas chegarão ao emblemático bairro de Saint-Germain-des-Prés, que Boris Vian descreveria em *Manuel de Saint-Germain-des-Prés*<sup>(166)</sup>, ponto de encontro, nos anos 50, de toda uma geração profundamente aborrecida e maioritariamente descontente com a espuma dos dias e o epicentro, anos mais tarde, do maio de 68. O bairro, que viria a tornar-se ponto de encontro para escritores, pintores, músicos, filósofos, surrealistas e existencialistas, intelectuais, artistas, niilistas, e todas as espécies de descontentes da sociedade parisiense, tornou-se lugar privilegiado para as atividades dos letristas. Em 1950, na inauguração de *le Tabou*, um clube de jazz, Pomerand apresenta *Tabou*, um poema onomatopaico:

Yam Bambo Yam Bambo  
Roum pika il cango sa longo  
Roum pika il nara biel nara  
Baïla yambo roumbi al Kié  
Mata Roumba couso ramba  
YamBambo yam Bambo  
yambambo (Pomerand *apud* King 2016, 424)

---

<sup>(165)</sup> Em 1955, Orson Welles imortalizará o Letrismo num episódio da série documental da BBC, *Around the World with Orson Welles*. Nesse episódio surge Maurice Lemaître que, em conjunto com Isidore Isou e Jacques Scapagna, lê um dos seus poemas fazendo já uso de algumas das novas letras. A peça permite perceber também a crítica velada ao movimento surrealista que é, discretamente, enunciada por Isidore Isou. O vídeo pode ser visualizado em <https://www.youtube.com/watch?v=uZayMaC4RLo>

<sup>(166)</sup> Publicado em 1951 pela editora francesa Éditions du Scorpion.

Mesmo que breve, uma análise ao poema de Pomerand pode levar-nos a compreender, até certo ponto, a disputa pela patente que Hausmann e outros moveram a letristas. *Tabou* não parece representar, de todo, uma superação da Poesia Fonética *a la Dada*. Contudo, embora se possa reconhecer – é inegável – a influência que as primeiras vanguardas tiveram nos letristas, estes parecem querer ampliar as possibilidades poéticas, isto é, há um esforço patente para a introdução de novos recursos sonoros. Nesse sentido, refere Isou: "[...] 'rien ne devait exister qui n'était ou ne pouvait devenir lettre'. Parmi ces nouvelles 'lettres', il y avait entre autres : *zézayer, râler, ronfler, éternuer, tousser, siffler, inspirer, expirer.*" (Isou *apud* Schoning 1992, par. 31, sublinhado nosso). É pois, por isso, que King afirma: "Isou's messianic tenor in developing Lettrism's novel poetic vocabulary reflects his articulation of a system of oscillating progress [...] an ideology that again separates Lettrism sharply from Dada." (King 2016, 424). Assim, embora possamos reconhecer que o Letrismo teve, *ab ovo*, um plano teórico que o distinguiu do Dadaísmo, devemos admitir também que não foi possível, durante um tempo considerável, tornar essa diferença óbvia. Este imobilismo, que poderá estar de alguma forma relacionado com a presença e o peso da figura *tutelar*, por assim dizer, de Isou, viria a ter, de resto, consequências nefastas que estarão na origem, em 1952, de uma tripla cisão no seio do movimento<sup>(167)</sup>. De um lado Isidore Isou e Maurice Lemaître, do outro, um primeiro grupo em *fuga*, constituído por Guy Debord, que havia aderido ao movimento em 1951, Brau e Dufrière, que fundarão a Internacional Lettrista (IL), e ainda um terceiro grupo, constituído por Marc'O e Dufrière, que formarão os Externalistas<sup>(168)</sup>. É pois possível que a radicalização que reconhecemos nos trabalhos que temos vindo a descrever esteja, até certo ponto, intimamente relacionada com este processo de afastamento da *doxa* letrista, o que permitiria explicar, por si só, não só o tom amigável com que Hausmann se dirige, na correspondência que citámos, a Debord - a quezília daquele seria, sem dúvida, com Isou<sup>(169)</sup> – bem como as críticas alargadas que a IS dirigiria a Lemaître.

---

<sup>(167)</sup> A cronologia do movimento Lettrista, em todas as suas variantes, é particularmente complexa. Para uma visão esquematizada ver o anexo correspondente.

<sup>(168)</sup> Serão responsáveis pela publicação de *Soulèvement de la jeunesse*, num total de 9 números entre junho de 1952 e dezembro de 1954.

<sup>(169)</sup> Uma posição que viria a generalizar-se em relação a Isou. Chopin refere-se-lhe da seguinte forma: "[...] on a du mal à le défendre, puisque lui-même ne s'y prête pas. Il semble enrhumé dans un monde absolu où le culte de soi-même ne cesse pas de exister [...] c'est que Isou reste un

Significa isto que 1952 marca o início de um segundo momento naquele que é um extenso (e intenso) percurso de vários dos letristas, constituído por avanços e recuos, cujas consequências nem sempre serão imediatamente visíveis. Aos autores letristas faltará ainda, apesar de tudo, atravessar um longo período de decantação formal. Em 1958, Maurice Lemaître editará, na Columbia Records, um EP intitulado *Maurice Lemaître présente le lettrisme*. O disco contém um poema de Isou e três outros do próprio Lemaître dos quais destacamos 'Roxana', que merece algum destaque por aquilo que as suas características formais permitem perceber sobre esta polémica que temos vindo a descrever e a analisar. 'Roxana' é a terceira faixa do álbum e a sua performance está a cargo do Chœur Maurice-Lemaître<sup>(170)</sup>. Embora se verifique a existência nesta faixa, como em todo o álbum, de resto, de trabalho meramente fonético, é aqui adicionado um novo conjunto de recursos sonoros. O mais proeminente é, sem dúvida, o sopro que cria um fundo sonoro inignorável, a par com outros recursos como o assobio, durante os três minutos e vinte e nove segundos da peça, e que é um dos primeiros registos áudio dos recursos sonoros expandidos que irão ser explorados pelos letristas. A metamorfose completar-se-á em 1963<sup>(171)</sup>, ano em que Jean-Louis Brau lança *Instrumentation Verbale*, um vinil de 7 polegadas, na francesa Achele. Nada será como dantes. *Instrumentation Verbale*, a faixa que dá nome ao álbum, é inteiramente constituída por sopros – inspiração e expiração – projetados e estilizados contra o microfone, riso, que se resolve também em sopro, e um elaborado trabalho de

---

homme encombré du passé, même proche, en parodiant le verbe grossier des récents idéologies. Il utilise la force de l'injure qu'il serait beau de monter en pantomime désespérée, plutôt que d'en faire un emploi sérieux." (Chopin 1979, 76). Lemaître, que não participaria na cisão da IL e ficaria ao lado de Isou, come pela mesma medida: "Personnellement, j'ai toujours regretté son appartenance inconditionnelle à un groupe. [...] Par contre, en tant que poète il convainc un peu moins, sans doute parce qu'il est victime de ses allégeances." (Chopin 1979, 77). Os letristas criaram, de resto, vários anticorpos, como parece testemunhar esta carta de Bernard Heidsieck a Lora Totino: "Je ne souhaite pas en effet cohabiter sur ce disque avec des letristes (vous me demandez les adresses de Isou et de Lemaître dans votre lettre : je ne le connais pas et ne puis vous les donner. Mais Dufrene pourra vous le donner) (Heidsieck *apud* Fontana 2018).

<sup>(170)</sup> Deixa-se aqui nota da sua constituição em 1972, aquando da gravação do álbum *La Lettre Et Le Silence. Au Delà Des Mots*: Jean-Paul Curtay, François Poyet, Jean-Pierre Gillard, Gérard Philippe Broutin, Sandra Scarnati, Dany Tayarda, Jean-Louis Sarthou, e Jean-Bernard Arkitu .

<sup>(171)</sup> Henri Chopin introduz aqui uma nota de dúvida e refere 1962 como ano de lançamento (*Cf.* Chopin 1979, 45)

(des)montagem e produção de efeitos sobre aquele. O álbum é tão radical na sua expressão plástica alveolar como qualquer trabalho de Chopin ou Artaud e marca uma diferença – notória e incontestável – com a Poesia Fonética de dadaístas e futuristas. *Après Brau*, qualquer pretensão de precedência, de Hausmann ou dos seus, sobre o trabalho de letristas, estaria inevitavelmente votada ao ridículo<sup>(172)</sup>. *Sine dubio*, este passa a ser, em grande medida, o regime poético de letristas. Em 1965, é lançado *Poésie physique*, um conjunto de 3 *singles* e um livro, onde se juntam três nomes maiores da poesia letrista: Gil J. Wolman, Brau e Dufrière. A compilação inclui os *Mégapneumies* de Wolman, pela primeira vez registados num suporte físico<sup>(173)(174)</sup> e, também, François

---

<sup>(172)</sup> Deve notar-se o seguinte: a contenda não significa que não exista, por parte dos letristas, uma profunda admiração pelo trabalho de alguns dos autores da Poesia Fonética como, por exemplo, Tzara, uma ideia que é sustentada pelos dois exemplos que se seguem. Em *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique* (1947), uma das obras fundamentais do Letrismo, Isou coloca Tzara ao lado de autores como Apollinaire, Breton, ou Valéry, e aponta-o como uma das suas influências diretas. Em 1963, ano da morte de Tzara, Isou e Lemaître estarão presentes no seu funeral, no cemitério de Montparnasse. Lemaître lerá, na altura, e apesar dos protestos da família, uma peça, composta em 1959, intitulada *Épître A Tristan Tzara*.

<sup>(173)</sup> Descobrimos, num catálogo de leilões, a seguinte referência à compilação: "Ce recueil sonore de poésie 'Diliste' [referência à Deuxième Internationale Lettriste] selon le terme qu'utilisa Noël Arnaud [membro fundador do Oulipo] dans la présentation qu'il fit de cet album rassemble les enregistrements originaux de ces 3 créations emblématiques dont *les Mégapneumies créées au Tabou en 1950* et jamais enregistrées sur disque auparavant." («Catálogo» 2017, 6, sublinhado e notas nossos). Não nos foi possível confirmar a informação de que as peças emblemáticas de Wolman terão sido criadas em 1950 mas, a confirmar-se, isso representaria uma superação da poesia fonética bastante prematura.

<sup>(174)</sup> Para além destes registos de índole autoral, os poetas letristas serão também incluídos, nos anos que se seguem, em várias compilações de Poesia Sonora. Dufrière, o mais publicado de entre eles, a quem Chopin dedica alguma atenção na sua publicação *Poésie Sonore Internationale*, aparecerá em várias edições da *Revue OU*: em 1965, no n.º 23/24, com três peças, 'Batteries Vocales' (1958), 'Paix En Algérie (Crirythme Dédie À A. Jouffroy)' (1958), e 'Ténu-tenu' (1963); em 1968, no n.º 33, com a peça 'Dédie À H. Chopin'. Aí é também publicado 'La Mémoire', de Wolman; e em 1969, no n.º 34/35, a peça 'Haut-Satur'. Será também incluído na incontornável *Poésie sonore internationale*, que acompanhará a obra seminal de Henri Chopin, em 1979. É também o caso de 'Slowly Slowly the Tongue Unrolls'/'Computer Poem', que junta Dufrière e Cobbing, editado pela primeira vez em cassette pela Balsam Flex, em 1977, e incluído mais tarde numa compilação das obras de Cobbing, *The Spoken Word: Early Recordings 1965-1973*, editado pela Biblioteca Nacional Britânica em 2009, e recuperado, já em 2017, pela Slowsan. Também na *Baobab* 18, em 1989. Em 1975, Dufrière vê o seu 'Crirythme' incluído em

Dufrêne, membro do movimento Letrista desde 1946, e autor de um conjunto de obras sonoras denominadas *Crirythme*<sup>(175)</sup> <sup>(176)</sup>. Compostas a partir do início dos anos 50 – 1953, segundo Chopin (*vide* 1979, 98) - elas representam, no âmbito do Letrismo, uma das experiências mais radicais do abandono da palavra em detrimento de uma outra forma expressiva de comunicação poética. Esta é, de resto, uma ideia que permite estabelecer, também, um determinado grau de diferença com dadaístas. O *grito* está presente no Movimento Letrista, conceptualmente, praticamente desde o seu início. Lembremos que Gabriel Pomerand publica, em 1948, *Le Cri et son Archange*, no qual podia ler-se: "Parmi les sept péchés capitaux, je ne me prive pas de la vocifération, c'est ma luxure." (Pomerand *apud* Pinard-Legry 1995, 5).

O *grito*, essa expressão primordial, parece contudo ter as suas próprias limitações e Dufrêne procurará, na tecnologia, uma forma de, uma vez mais, expandir as suas possibilidades<sup>(177)</sup>. Será o próprio autor a nomear essa relação, que se veio a tornar incontornável, com o gravador de fita magnética:

Quand, (c'est le cas des 'crirhythmes') la complexité des sons émis atteint le paroxysme d'un ordre supérieur, inextricable pour la plume, je décrète, après self-control, le MAGNETOPHONE, seul susceptible de fidélité par excès à mon panache. Aucune partition n'est alors suffisante, nulle n'est nécessaire. La liberté laissée de toute façon à

---

compilação intitulada *Poesia Sonora. Antologia internazionale di ricerche fonetiche*, editada pela CBS e organizada por Maurizio Nannucci.

<sup>(175)</sup> Há referência de Didier Moulinier (2013, 135) à possibilidade de a expressão ter sido inspirada pela obra *Poèmes à crier et à danser*, de Pierre Albert-Birot (1876-1967).

<sup>(176)</sup> Que o próprio Dufrêne viria a definir como: "Nom masculin, de cri, son inarticulé n'impliquant pas forcément éclat de voix, et de rythme, n'impliquant pas forcément cadence, néologisme (F. Dufrêne, 1956) désignant la production volontaire de phonèmes purs, asyllabiques non prémédités, dans une perspective esthétique d'automatisme maximum, excluant tout possibilité de reproduction autre que mécanique (bande magnétique, disque)." (*apud* Barras 1992, 10)

<sup>(177)</sup> Sobre esta relação diz David Toop: "The technically expansive possibilities of the tape machine promised, both through metaphor and actuality, an exploration of the extra-human. In other words, the bodily potential implicit in extremes of vocalization or instrumental technique could be realized through technology by accessing realms that are unattainable for the human performer." (Toop 2005, 30).

l'exécutant d'autant mieux s'exerce. En bénéficie l'esprit du 'crirythme' au détriment de la lettre, ce détritüs, chère au Littre. (Dufrêne *apud* Chopin 1979, 98)<sup>(178)</sup>

Dufrêne introduz aqui uma *nuance* particularmente interessante, que volta a colocar-nos no curso de uma visão medial da literatura, e que reúne sucintamente o que temos vindo a tentar dizer. Não se trata somente do fascínio pelo novo, de tecnofilia compulsiva e sedenta perante a tentação hedonista, lúbrica ou lúdica do novo meio. A questão é outra, a saber, a de que a pluma não é, em rigor, suficiente para o teor *excessivo* da obra que Dufrêne, a par com outros, realiza. O autor anota desta forma o que podemos entender, na relação que estabelece com as poéticas experimentais, como uma obsolescência da escrita e, com ela, dos sistemas de notação - *Aucune partition n'est alors suffisante* -, e uma superação da inscrição alfabética através da inscrição magnética - *nulle n'est nécessaire* -, uma posição tanto mais surpreendente se atentarmos à estreita relação do trabalho sonoro Letrista, em conformidade, aliás, com as vanguardas que o antecederam, com o universo tipográfico. A passagem da Poesia Fonética para a poesia sonora equivale, grosso modo, à instauração de um regime, em que a notação, tal como era entendida, passa agora a ser uma impossibilidade. A relação com o gravador, o magnetofone se quisermos recuperar a designação do próprio autor, veio assim estabelecer uma nova relação com o trabalho poético produzido por estes autores, criando uma forma de notação em escala 1:1, e inaugura uma nova fase da Poesia Sonora que irá entrar rapidamente num período de expansão, traduzido, como veremos no próximo capítulo, numa visibilidade acrescida que se realiza a partir do estabelecimento de redes e de circuitos não só de produção mas, também, de apresentação. Os anos 60 são, aliás, na França letrista, prova do início desse circuito.

Em 1960, realiza-se o Festival de l'Art d'Avant-Garde<sup>(179)</sup>, em Paris, organizado por Jacques Poliéri (1928-2011), que inclui uma secção dedicada à Poesia Fonética. A partir de 1962, Jean-Clarence Lambert (n. 1930) iniciará *Domaine Poétique*, que se realizará até 1965 e que se constitui como um espaço fundamental para a apresentação de

---

<sup>(178)</sup> O texto aparece, originalmente, no n.º 2 da revista *Grâmmes*, em 1958. A revista dos ultraletristas foi publicada entre 1957 e 1961.

<sup>(179)</sup> O Festival contou com três edições. A 1.ª edição decorreu em Marselha, de 4 a 14 de agosto de 1956; a 2.ª edição teve lugar em Nantes, entre 4 e 12 de julho de 1957; a 3.ª edição decorreu em Paris, entre novembro e dezembro de 1960. O n.º 6 da revista *Grâmmes* (1960), dos ultraletristas, seria, de resto, dedicado ao evento.



práticas poéticas experimentais e para o encontro de diversos autores. Será aqui, de resto, que se conhecerão Bernard Heidsieck, François Dufrêne, Brion Gysin, e Henri Chopin. A época é de expansão embora as apresentações de Poesia Sonora estejam frequentemente associadas, note-se, a outras formas artísticas. São assim frequentes intervenções de Poesia Sonora em exposições de pintura – é o caso da colaboração entre Bernard Heidsieck e Yannis Xenakis (1922-2001) na exposição de Jean Degottex (1918-1988), em 1961, ou a sonorização de Chopin na exposição de Paul-Armand Gette (n. 1927), em 1963 -, ou de cinema – caso do Festival de Cinema do Benelux, em 1963<sup>(180)</sup>. Tornam-se também frequentes as apresentações da *Revue OU*, em galerias de arte, ou participações em programas de rádio. Contudo, embora estes eventos, e as relações que os originam ou que daí resultam, sejam prova de uma crescente expansão e divulgação do género, em que começam a estabelecer-se redes internacionais de colaboração, parece faltar ainda o cristalizar, do ponto de vista da expressão artística, do que poderia ser considerado como um campo verdadeiramente autónomo da prática. Essa será uma dinâmica que se estabelecerá, principalmente, durante a década de 70. É para lá que vamos.

---

<sup>(180)</sup> A recepção da Poesia Sonora nos círculos da Pintura e da Escultura dá razão a algo que temos vindo a afirmar, a ideia de que outras expressões artísticas, que não a Literatura, sempre estiveram mais aptas a receber trabalhos não representacionais. Esta é uma situação que se verifica, repetimos, ainda hoje. Como afirmava Steven J. Fowler, em entrevista ao programa *Hipoglote*: "The question I always ask people, that they get bored of me saying, that British poetry is still in the 1920s, or maybe on the 1850s, and when they get bored of me saying that, I ask them: what's the Tate Modern for poetry? What's the Serpentine for poetry? What's the ICA for poetry? What's the white Cube for poetry? Where are these structures for poetry that's actually contemporary?" (Neves e Schwäbl 2018, 20'12")



## TERCEIRO CAPÍTULO

---

# Tecnofonia: A Poesia Sonora e o Pós-Modernismo



Enter the pop-music scene, the hip-hop of disc-jockeys, who change styles as fast as tunes on turntables. Long live the zap-around-the-dial mentality! Add porn and corn to the Internet. All the world is at your fingertips, so use them.

Break all the old boundaries. Zap-rock! Is this post-modern?

Marshall Fishwick

*Post-Modern Blues*



*Bob Cobbing, Sten Hanson e Henri Chopin*

*Toronto 1978, Festival Internacional de Poesia Sonora*



### 3.1 Das vanguardas às pós-vanguardas: processos de institucionalização do meio

---

**T**erminámos o capítulo anterior destacando um conjunto de eventos que prefiguram já algumas alterações, relacionadas com as formas de apresentação pública da Poesia Sonora e com os apoios que ela congrega, que viriam, durante a década, de 70, a expandir-se e a cristalizar-se de forma substancial. Devemos começar por referir, antes de passarmos à sua descrição, que estes desenvolvimentos nos parecem ser fruto de duas condições: uma primeira, de carácter tecnológico, e uma segunda, de carácter institucional.

A primeira condição, cujos efeitos começam a ser sentidos de forma determinante a partir de finais dos anos 50, numa época marcada por algo que viria a moldar toda a prática poética acústica, pode ser entendida sob o signo da portabilidade. A disseminação dos instrumentos portáteis de fita magnética, que virá a encontrar um paralelo na disseminação dos instrumentos digitais a partir da década de 80, permite a introdução de uma nova *praxis*, no campo da produção poética, que estabelece a autonomização de processos de criação e de produção permitindo, em simultâneo, a amplificação do carácter transnacional dos movimentos de vanguarda, já que torna possível o envio de trabalhos para qualquer parte do mundo para que possam ser apresentados ao público. Esta ideia pode ser confirmada, de resto, com relativa facilidade, a partir da leitura da programação de qualquer festival de Poesia Sonora ou de poéticas experimentais<sup>(181)</sup>.

A segunda condição, aquela em que concentraremos a nossa atenção ao longo deste capítulo, prende-se com os diversos processos de institucionalização, aqui entendidos como a formalização de um conjunto de relações que se estabeleceram progressivamente entre os movimentos artísticos, até aqui a trabalhar de forma independente, e organizações estruturadas, dependentes de financiamentos públicos ou privados, que moldaram e influenciaram de forma determinante o trabalho dos movimentos experimentais. Embora este *sistema* só viesse a instalar-se definitivamente na década de 80, as duas décadas anteriores testemunham e preparam os avanços deste processo. Incluem-se nestas organizações museus, agências estatais de apoio financeiro, caso do *Canada Council for the Arts* ou da organização sueca *Fylkingen*, cuja análise detalhada se fará mais adiante, galerias de arte com um propósito predominantemente, se não meramente, financeiro, bibliotecas, escolas, em suma, um conjunto alargado de instituições que representam ou que acolhem práticas artísticas e que contribuem, nesse sentido, para a atualização ou reconfiguração do projeto das vanguardas.

---

<sup>(181)</sup> Anota-se aqui a perspectiva *literária* de Haraway: "Writing, power, and technology are old partners in Western stories of the origin of civilization, but miniaturization has changed our experience of mechanism. Miniaturization has turned out to be about power [...] Our best machines are made of sunshine; they are all light and clean because they are nothing but signals, electromagnetic waves, a section of spectrum. And these machines are eminently portable, mobile [...] People are nowhere near so fluid, being both material and opaque. Cyborgs are ether, quintessence." (Haraway [1985] 2004, 12).



Destes processos que se iniciam, como tivemos já oportunidade de referir, a partir da década de 60, os casos mais paradigmáticos parecem encontrar-se, no contexto que aqui interessa explorar, no Canadá e na Suécia. No primeiro caso, através da criação de um Conselho de natureza financeira – o *Canada Council for the Arts* - destinado a gerir fundos e a atribuir financiamentos; no segundo, através de um organismo – *Fylkingen* - que criará e administrará meios técnicos e espaços para o desenvolvimento de trabalhos de natureza experimental. Serão precisamente estes dois *universos* que iremos abordar em seguida, não sem antes fazer um breve reparo. Este capítulo será, pela natureza dos conteúdos e pela abordagem metodológica selecionada, aquele que mais se distingue dos restantes. Parece-nos, contudo, que uma abordagem como a que pretendemos fazer à Poesia Sonora não pode, na reconstituição histórica dos seus diferentes momentos, e no registo das alterações profundas que eles representam, esquivar-se à tarefa que este capítulo constitui. Tentaremos por isso, ao longo desta secção da dissertação, justificar as diversas opções formais.

### 3.1.1 Canadá & Suécia

As instituições aqui em foco serão, como já referimos, duas: O *Canada Council for the Arts* e a organização *Fylkingen*. O primeiro é fundado em 1957, e nasce de um fundo financeiro de 100 milhões de dólares oriundos da receita obtida a partir do imposto sucessório de fortunas de dois empresários canadianos. Desta impressionante quantia, 50 milhões seriam destinados à pesquisa e à atividade artística, e os restantes 50 milhões ao desenvolvimento, ao longo de 10 anos, de infraestruturas nas universidades canadianas. O segundo é bastante mais antigo e foi fundado em Estocolmo, em 1933, com o objetivo de apoiar o desenvolvimento de novas formas de composição musical. Ambos serão responsáveis, ao longo dos anos, por atribuições de fundos e apoio sustentado às artes experimentais e iremos ler a sua atividade, e a relação que irão gradualmente estabelecendo com as artes, na perspetiva daquilo que Adorno designou como *cultura administrada* (1978).

Note-se que não pretendemos argumentar a ideia de que *apenas* o financiamento público permitiu o desenvolvimento das referidas práticas. Elas existiam já, como temos vindo a observar até aqui, antes do enquadramento que lhes será dado pelas instituições agora em análise, mas, porque é indesmentível que estes organismos viriam a participar, de forma significativa, na sua transformação, tornando-se, dessa forma, numa parte

fundamental de todo este processo, através do apoio a deslocações, publicação, ou atribuição de bolsas de escrita<sup>(182)</sup>, a questão merece ser abordada. Em relação ao cenário canadiano, por exemplo, refere Monica Gattinger:

[...] art would be created without public money, but given the country's size, diversity, relatively small population, and asymmetrical relationship with the United States, the amount of art produced, the diversity of the works in question, the capacity for artists and arts organizations to be financially sustainable, and the extent to which Canadians could access Canadian art would fall well short of a socially desirable outcome. (Gattinger 2017, 7)<sup>(183)</sup>

O facto de estes fundos colaborarem na construção de um circuito constituído por espaços públicos, como bibliotecas ou escolas, mas também espaços privados, como cafés ou galerias, que receberam um conjunto vasto de práticas literárias, culturais, e

---

<sup>(182)</sup> Não sendo esse o objectivo desta dissertação, deve contudo notar-se a crítica feita por Pauline Butling e Susan Rudy (2005) à composição dos grupos de vanguarda. Nas palavras das autoras, "In 1979, the series of seven benefit readings for West Coast literary presses referred to as 'Writing in Our Time' featured a predominantly white and male group of poets [...]" (2005, xi). A proposta de releitura dos movimentos de vanguarda é ainda feita, pelas autoras, nos seguintes termos: "[...] offers a historiography of the radical; critiques the linearity, implicit elitism, and gender bias in the discourses of avant-gardism; and posits an expanded discourse of radicality where innovation refers to the introduction of new subjects as well as new forms." (2005, xii)

<sup>(183)</sup> A autora apresenta ainda um conjunto de outras vantagens que não podemos deixar de anotar: "Ticket prices for performing arts would be higher, organizations would be less willing to take risks and less inclined to showcase new Canadian works or more challenging pieces, fewer artists would be able to dedicate themselves to their oeuvre, and market incentives would prioritize mainstream traditional tastes, stifling creativity, innovation, and risk-taking. Canadians would also be less likely to come into contact with non-Western-influenced Canadian art, notably Indigenous art and art created by Canada's diverse ethnocultural communities. Emerging non-traditional art forms, such as interdisciplinary and multidisciplinary art, circus arts, and Deaf and disability arts, would also be less likely to thrive and be experienced by Canadians." (Gattinger 2017, 7). Em sentido contrastante, toma-se também nota da posição de Léger: "Culture and art are today conflated with creative thinking and innovation within knowledge and service industries, including advertising, marketing, sports, tourism, fashion, film, music and new communications technologies. The free market rhetoric of neoliberal policy does not seek to protect culture from the vagaries of commercialism, but instead to reorient culture through targeted state funding that supports production that has proven to be economically successful." (Léger 2018, 110).

artísticas, não pode ser ignorado e, nesse sentido, os fundos financeiros que o Conselho disponibilizou podem ser entendidos como *facilitadores* de processos. No caso sueco, embora de forma mais localizada, a história é semelhante. O *Fylkingen*, fundado como estúdio de apoio a práticas de composição experimental, dando resposta às práticas experimentais que se desenvolveram ainda antes do final da primeira metade do século, viria a receber um conjunto extenso de autores dando-lhes condições para que aí pudessem realizar obras de carácter inovador e experimental e fornecendo um apoio que se viria também a materializar através da colaboração com a estação nacional de rádio sueca<sup>(184)</sup>.

Porém, é forçoso lembrar, a este respeito, o paradoxo enunciado por Adorno: "[...] culture suffers damage when it is planned and administrated; when it is left to itself, however, everything cultural threatens not only to lose its possibility of effect, but its very existence as well." (Adorno 1978, 93–94). A forma como Adorno enuncia aquilo que parece ser uma contradição merece, certamente, alguma reflexão e devemos começar por referir que não estamos inteiramente de acordo com a segunda parte do enunciado, já que não nos parece existir, historicamente, (talvez até pelo contrário) uma coincidência entre a perda ou ausência de efeito(s) e a autonomia em relação a diferentes formas de administração. Mais, subsistem os exemplos de expressões radicais de intervenção artística e de diferentes e suficientes formas de expressão cultural, que julgamos não poderem ser resumidos a uma simples coincidência ou a uma condição de excepcionalidade, cujo afastamento dos centros de financiamento, e a sua não sujeição

---

<sup>(184)</sup> A Suécia não seria caso único. Também a Dinamarca, embora em menor escala, viria a promover a experimentação artística através da rádio embora a diferença nos meios técnicos fosse significativa como nota Tania Ørum em *The Medium is the Message - Danish Radio Experiments of the 1960s*, ao referir-se às diferenças entre os dois ecossistemas da seguinte forma: "And although technically they are not very advanced (all were recorded in mono, for instance, as opposed to the four stereo channels of the Swedish text/sound-compositions created in the far more advanced electronic studio in Stockholm) [...]" (Ørum 2012, 369). Ainda assim, e apesar destas diferenças de carácter tecnológico, a proximidade geográfica dos dois contextos viria a facilitar o trabalho conjunto de artistas de ambos os países, permitindo a participação de compositores texto-som dinamarqueses em eventos realizados na Suécia. Esta colaboração permite, em todo o caso, alargar a parentalidade do registo a outros países do Norte da Europa, que não exclusivamente a Suécia, e assim alargar a genealogia da prática.

aos interfaces de inoculação e de higienização museológica, nos parece ser o que garante, precisamente, a sua radicalidade<sup>(185)</sup>.

Não significa isto que não exista, no âmbito das estruturas de apoio, uma perspectiva *acertada* e até inovadora sobre aquilo que constitui o campo das artes e a forma como estas se desenvolvem. O relatório de 1959/60 do *Canada Council for the Arts* coloca as coisas nos seguintes termos:

There should be nothing unusual in the reading of poetry aloud. Indeed in its origins it was most likely intended to be sung or recited. But readings of poetry have not been common in Canada, and therefore the assistance which the Council has recently given for this purpose was something of an experiment. («Third Annual Report» 1960, 26)

O excerto revela-se particularmente interessante. Não só recupera uma associação histórica, perdida até certo ponto, entre oralidade e poesia, resgatando-a desse aprisionamento no papel a que tinha sido condenada, como, ao reconhecer que as leituras de poesia não são uma prática comum no Canadá, assume também o carácter experimental do financiamento e das atividades que se propõe apoiar e sobre as quais parece ter, de resto, uma opinião bastante particular. Leia-se o que se escreve no nono relatório, relativo ao período de 1965/66:

There is nothing more salutary for the consensus of mature opinion in the arts, which is often described as the Establishment, than a periodic shock treatment from the non-establishment. («Ninth Annual Report» 1966, 10)

O documento vai mais longe e reconhece mesmo a existência de uma lógica dialéctica, de constante renovação e superação. Lê-se mais adiante:

The trouble is that during the course of time and by accepting a measure of responsibility the non-establishment finds itself regarded through a glass darkly as an establishment or *They*. This causes panic among the community of artists which, under the pressure of new ideas and in a parthogenic way, spawns off a new non-establishment - a perpetual process which in time renews the consensus of mature opinion. The charm of these antic rituals is that younger artists (*the anti-They*) who are shortly and irrevocably to form a consensus of mature opinion themselves, are

---

<sup>(185)</sup> O que não significa, de qualquer forma, que se possa afirmar o abandono ou a perda de possibilidades emancipatórias a partir da relação de apoio às Artes.

comfortably able to view the Establishment as a buffoon and to kill themselves laughing at it. («Ninth Annual Report» 1966, 10–11)

Não podemos deixar de manifestar a surpresa causada pelos termos em que a questão é colocada, com uma retórica inesperada a todos os níveis, num relatório anual de prestação de contas do qual se esperaria, como de costume, uma descrição de caráter tecnocrático. Tal não se verifica e o texto descreve, com um nível de detalhe surpreendente, o processo de institucionalização das práticas experimentais, designando-o no âmbito de uma *partenogénese permanente*<sup>(186)</sup>.

É a partir de 1967 que começam a surgir, nos relatórios, indicações dos primeiros apoios a autores ligados à Poesia Sonora, que talvez se possam contextualizar mais facilmente se tivermos em consideração a atenção dada, no relatório de 1965/1966, às práticas *intermedia* no seio das quais o *Som* assumiu um papel preponderante. O relatório faz referência a um conjunto de acontecimentos, financiados parcialmente pelo próprio *Canada Council*, que ocorreram por todo o território do Canadá: um conjunto de 5 concertos dirigidos por Udo Kasemets<sup>(187)</sup>, designados como *Mixed Media Concerts*, realizados na então recém-inaugurada *Isaacs Gallery*; a participação de John Cage no *Emma Lake Workshop* em Saskatchewan; ou ainda a presença de Murray Schafer na Universidade Simon Fraser.

Note-se que as décadas de 60 e de 70 são, para o Canadá, uma das alturas mais férteis para o surgimento de novos projetos e atividades culturais, como prova o número de

---

<sup>(186)</sup> Uma descrição que podemos também encontrar em texto de Alberto Pimenta: "Este processo acaba normalmente por ser reintegrado na sociedade, a qual nunca deixa de absorver os mais altos níveis da consciência individual, mesmo quando dirigidos contra ela. Trata-se de um processo dialéctico, de uma acção permanente de duas forças, uma centrífuga outra centrípeta, uma que tende a afastar o indivíduo do grupo para assim ele poder reencontrar a sua identidade, outra que recupera esse afastamento e, na medida do possível, o re-socializa. Por isso mesmo, os processos estéticos de transformação do sistema convencional e conceptual do conhecimento, ao contrário das normas poetológicas que se tinham por naturais e eternas, mantêm-se vivos graças a uma incessante renovação, que desafia, no mais alto grau possível, os processos de recuperação para a norma pela interpretação." (Pimenta 1978, 27).

<sup>(187)</sup> (1919-2014) Imigrante estónio, naturalizado canadiano em 1957. Mais informação na *Canadian Encyclopedia*: <http://www.thecanadianencyclopedia.com/en/article/udo-kasemets-emc/>

espaços, de publicações, e de produções no campo das poéticas experimentais<sup>(188)</sup>. Autores como Steve McCaffery, bpNichol, ou bill bissett, coletivos como Owen Sound ou Four Horsemen, editoras como Coach House ou Underwhich, são apenas alguns exemplos dos agentes que, ao longo dos anos, se foram constituindo como produtores de um vasto trabalho poético centrado, em grande medida, sobre a linguagem e sobre formas mais ou menos radicais de experimentalismo.

### 3.2 A cena literária: Poesia Sonora, Festivais, e revistas

Porém, se o registo destas operações de apoio financeiro e técnico permite uma macrovisão da forma como se estabeleceu e se desenvolveu a relação entre Cultura & Administração, ela não permite, ainda, uma visão pormenorizada dos acontecimentos. A forma como se estrutura uma parte fundamental daquilo que temos vindo a tentar descrever, no que diz respeito ao percurso de estabelecimento do fenómeno da Poesia Sonora a partir da década de 70, necessita de um quadro analítico que permita enquadrar e colocar em relação um conjunto diversificado de atividades e de artefactos. Julgamos que o conceito de *cena*, trazido da Sociologia da Música, pode desempenhar essa função tornando-se extremamente produtivo na descrição que pretendemos efetuar do nosso universo disciplinar.

---

<sup>(188)</sup> A título de exemplo, refira-se que entre 1957 (ano de formação do *Canada Council for the Arts*), e 1962, são realizados os *The Contact Poetry Readings*, em Toronto. *Alphabet*, revista dedicada à iconografia da imaginação, é fundada em 1960 e durará até 1971. Nela publicará bpNichol. O *Bohemian Embassy*, um espaço cultural dedicado ao desenvolvimento e à promoção da música e da literatura, também em Toronto, será inaugurado em junho de 1960. Nele teria lugar, a partir de 1963, uma noite de leituras, semanal, que viria também a incluir a possibilidade de performances multimédia. bpNichol estaria, mais uma vez, presente. Em 1963 decorre a Conferência de Poesia de Vancouver, um curso de poesia enquadrado na escola de verão da Universidade da British Columbia. Aí estiveram autores como Charles Olson, Allen Ginsberg e Robert Creeley ao longo das três semanas em que decorreu o curso que, de resto, conferia créditos académicos. A *Ganglia Press* é fundada por David Aylward e bpNichol em Toronto em 1965 e só terminará em 1980. Os exemplos são bastante mais extensos e revelam um riquíssimo campo cultural que encontra correspondência, por exemplo, na cena londrina, que foi também palco para as actividades de poetas sonoros como Bob Cobbing.

Pensado e aplicado de forma recorrente no campo teórico da Sociologia da Música, onde tem vindo, aliás, a ser sujeito a um debate aprofundado<sup>(189)</sup>, o conceito de *cena* tem tido no campo dos Estudos Literários uma presença pouco frequente e puramente ilustrativa. Existem duas grandes razões para o convocarmos aqui. Em primeiro lugar, porque nos parece ser, do ponto de vista da descrição que possibilita, uma ferramenta poderosa e eficaz para um aprofundamento destes cenários. Por outro lado, e embora tenhamos vindo a argumentar uma ligação umbilical da Poesia Sonora ao campo da Literatura, a sua fenomenologia, isto é, a sua prática *real* e os artefactos que produz no decorrer da sua atividade, parece aproximar-se muito mais do campo da Música: editoras de vinil e fita magnética (mais tarde CD), galerias e salas de espetáculo, autores, público, e performance. Começemos então por esclarecer do que falamos quando falamos de cena. Esta representa, de acordo com Kozorog e Stanojevic,

[a] *sequence of activities of a number of people*, such as musicians, fans, gig organisers, managers, bar and club owners, record sellers, journalists, critics, and music publishers, *who function inside and outside their social environments* (record companies, shops, newspaper houses, bars, etc.) (Kozorog e Stanojevic 2013, 359, sublinhados nossos)

O conceito de *cena*, tal como é definido pelos dois autores, apresenta um conjunto de atores e de instâncias cujas possibilidades descritivas podem claramente e, repetimos, com as devidas salvaguardas, descrever a Poesia Sonora enquanto fenómeno literário. Na Poesia Sonora referimo-nos, naturalmente, aos autores/performers, aos festivais, eventos e espaços que os recebem, aos organizadores, às publicações, às editoras e ao material que produzem – vinil, cassetes, CD, ao público, ao trabalho académico (escasso) que vai sendo realizado sobre o assunto.

Todos os elementos arrolados representam, nessa órbita de um determinado acontecimento ou conjunto de acontecimentos que interagem em determinados espaços – físicos ou virtuais – aquilo que poderíamos designar como a *cena X*. Assumimos, com consciência plena, o exercício de recorte, isto é, de exclusão, que representa a descrição de uma determinada cena. A título de exemplo, veja-se Bob Cobbing, autor prolífico que trabalhou diversas vertentes da obra poética e artística, num sentido mais lato, e em

---

<sup>(189)</sup> Para uma excelente contextualização da história e do desenvolvimento do conceito de cena no campo da Música ver "Consolidating the Music Scenes Perspective" (Bennett 2004).

cuja livraria, a *Better Books*, instalada em Charing Cross Road, entre 1965 e 1967, se cruzaram um conjunto alargado de autores que abarcam o cinema, a literatura, a música, ou a performance; Sten Hanson, por seu turno, para além dos seus trabalhos de composição texto-som, desenvolveu também extenso trabalho em áreas mais próximas da música experimental e da composição musical num sentido mais estrito; também Henri Chopin que manteve, a par do seu trabalho como poeta sonoro, como uma grande maioria dos autores do género, um intensivo trabalho na área da poesia visual. Sublinhamos pois o reconhecimento, pese embora o ónus do recorte, de que as cenas não são espaços fechados em si próprios. Assim, e embora o labor descritivo obrigue à delimitação, não podemos também deixar de acreditar que, *a contrario*, ele coloca em evidência (de forma talvez paradoxal), a dinâmica e a energia que nelas se verifica e que permite o acesso a um quadro maior, de interrelação entre os diversos contextos locais – algo que podemos designar como *circuito* (uma cena transnacional, se quisermos) – e que se distingue das cenas locais. Daquilo que constitui a cena da Poesia Sonora, há dois *objetos* que merecem uma atenção particular e que aqui serão colocados, por esse motivo, em destaque. São eles: os Festivais e as revistas.

### 3.2.1 Os Festivais

Voltemos então ao início do capítulo, e à fotografia que aí destacámos em epígrafe, que se presta à ilustração, como veremos, desse circuito internacional a partir do qual se propõe um exercício de análise do fenómeno, um exercício que parte, precisamente, do mapeamento da cena e dos atores e da diversidade que representam. Que fotografia é esta? Da esquerda para a direita, Bob Cobbing, vate maior da poesia sonora britânica, acompanhado por Sten Hanson, um dos maiores representantes da Composição Texto-Som, norte-europeia, e Henri Chopin, quiçá o nome mais conhecido do género em França e, certamente, aquele que mais se dedicou a divulgá-la. É, portanto, um quadro alargado da Europa que aqui se nos apresenta, quer na geografia, quer nas diferentes tendências da Poesia Sonora. Mas a demonstração desse carácter global da Poesia Sonora não se fica por aqui. O momento é registado do lado de lá do Atlântico, no Canadá, durante a 11.<sup>a</sup> edição do Festival Internacional de Poesia Sonora, organizada por Steve McCaffery e bpNichol. É precisamente a partir deste cruzamento de origens geográficas que podemos definir a primeira característica da cena da Poesia Sonora na década de 70: ela existe e desenvolve-se predominantemente em torno de circuitos transnacionais que se materializam num conjunto alargado de eventos.



Em 2012<sup>(190)</sup>, Enzo Minarelli pergunta a Bernard Heidsieck, ele que foi também responsável pela organização de vários eventos de Poesia Sonora, que papel o autor reconhece a estes encontros. A resposta é esclarecedora:

Essas manifestações, mais e mais numerosas, tiveram como efeito a saída do isolamento de todos aqueles que praticavam uma nova poesia, na medida em que permitiram aos poetas se conhecerem, trocarem as suas descobertas, seus discos, suas informações e, portanto, constituírem-se como uma família internacional. (Minarelli e Heidsieck 2014, 166)

Estabelecimento do campo, troca de experiências e de trabalhos, isto é, o alargamento, a autonomização, o reconhecimento mútuo, e a solidificação da Poesia Sonora enquanto prática que atinge, por fim, a maioria. A importância destes encontros para os processos que elencamos, torna-se mais evidente perante um outro momento da entrevista em que o autor francês refere o seguinte:

Nos anos 50, só em Paris, nós éramos quatro a trabalhar com auxílio de gravador, sem tomarmos conhecimento um do outro: o primeiro foi François Dufrêne, em 1953 e, em 1959, Brion Gysin, Henri Chopin e eu mesmo. Embora vivendo na mesma cidade, só em 1963<sup>(191)</sup> fomos apresentados. (Minarelli e Heidsieck 2014, 166)

Bernard Heidsieck não é, porém, caso único, já que se multiplicam os testemunhos dos autores que referem a importância dos Festivais (e mesmo de eventos menores) na ampliação da sua rede de contactos. Paul Dutton, membro do coletivo canadiano Four Horsemen, refere-se à questão da seguinte forma: “I met them both [Henri Chopin and Bob Cobbing] for the first time in 1978 when Sean O’Huigin and Steve McCaffery organized the eleventh International Sound Poetry Festival in Toronto.” (Dutton e Sutherland 2014). Também Charlie Morrow, no seu *site*, refere ter conhecido vários poetas sonoros na 11.<sup>a</sup> edição do Festival: “[...] Sten Hansen [sic], Henri Chopin, The

---

<sup>(190)</sup> Embora o livro em que esta entrevista se integra seja publicado em 2014, a data original da mesma é março de 2012.

<sup>(191)</sup> Bernard Heidsieck estará a referir-se, muito provavelmente, ao evento *Domaine Poétique*, organizado a partir de 1963 por Jean Tardieu. Recomenda-se como leitura sobre o assunto ‘The Beat Hotel: Ginsberg, Burroughs & Corso in Paris, 1957-1963’, de Barry Miller, publicado pela Groove Press em 2001, ou ‘Paris, laboratoire des avant-gardes – Transformations / transformateurs, 1945-1965’, de Michel Giroud, publicado pela *Les presses du réel*, em 2008.

Four Horsemen (McCaffery, Nichol, Dutton, Baretto–Rivera), Peggy Gale and Michael Snow [...]” (Morrow s.d.), uma informação particularmente pertinente, se tivermos em consideração a extensa colaboração que viria a verificar-se, ao longo dos anos, entre Morrow e Hanson e que viria a culminar na coorganização da 12.<sup>a</sup> edição do Festival Internacional de Poesia Sonora<sup>(192)</sup>.

Aquilo que os Festivais de Poesia Sonora representam quer para a história da mesma, quer para um contexto mais alargado de práticas experimentais, quer ainda para a descrição da cena ou aquilo que oferecem a uma análise mais atenta e mais detalhada do desenvolvimento das vanguardas entre a década de 60 e de 80, justificam inteiramente a atenção que lhes dedicamos. Assim, e porque temos vindo a trabalhar no sentido do esclarecimento da cena da Poesia Sonora nos anos 70, não podemos deixar de fazer uma descrição e uma análise dos eventos que melhor representam a prática na década referida.

Antes de continuar devemos, porém, referir o seguinte. A presença destes eventos nas histórias e relatos da Poesia Sonora foi sempre lacunar, algo que não pode deixar de nos causar alguma surpresa, já que tratando-se precisamente de histórias e relatos escritos por autores que participaram em muitos destes eventos, a sua descrição seria, parece-nos, expectável. Resulta desta omissão um enorme silêncio sobre a história dos circuitos de produção, de distribuição e de recepção dos trabalhos realizados naqueles contextos. Damos um exemplo daquela que nos parece ser uma ausência incompreensível. Mesmo na obra maior de Chopin (falamos, claro, de *Poésie sonore internationale*) as referências aos Festivais são esporádicas - muito esporádicas -, surgindo sempre associadas a uma ou outra descrição autoral. Mesmo a secção dedicada aos *grandes eventos*, expressão usada por Chopin como título do subcapítulo, termina em 1967, o que nos parece inusitado numa obra publicada em 1979<sup>(193)</sup>.

---

<sup>(192)</sup> Mas não só. A relação de amizade que estabeleceram viria a dar vários frutos: para além da organização conjunta da 12.<sup>a</sup> edição do Festival Internacional de Poesia Sonora, que já referimos, também a viagem de Morrow à Suécia e a sua ligação, ao longo dos anos, ao norte da Europa bem como a produção, em 1981, de um evento denominado “Heavy Weight Sound Fight”, realizado num ringue de boxe; entre muitos outros trabalhos conjuntos.

<sup>(193)</sup> Há, claro, a possibilidade de ser um texto antigo que terá sido aproveitado para o livro. Julgamos, contudo, que teria sido proveitosa e merecida uma actualização do mesmo.

Esta tarefa adquire um outro significado e relevância se pensarmos que bpNichol faleceu em 1988, Bob Cobbing em 2002, Henri Chopin em 2008, Sten Hanson em 2013, Bernard Heidsieck em 2014, Maurice Lemaître e Chris Mann em 2018, e que uma parte enorme daqueles que foram alguns dos momentos mais significativos da história do género se tornou, por isso, inacessível. Realizar a recolha de testemunhos, perceber as relações que esses circuitos permitiram estabelecer, perceber como eles se estabeleceram e que consequências tiveram para o desenvolvimento da prática, constitui-se, por isso, como uma tarefa urgente. Não o fazer implica ignorar e votar ao esquecimento aquela que julgamos ser uma das partes mais fundamentais da Poesia Sonora.

De notar que não se pretende que esta secção descreva, exaustivamente, a composição dos Festivais, função que reservámos para o anexo correspondente. Aí poderá o leitor encontrar uma descrição detalhada das participações nas diferentes edições dos Festivais: data, edição, autores, obras apresentadas, local, suporte. Por isso, no texto que se segue, daremos conta, somente, de questões institucionais e salientaremos alguns aspectos que nos parecem relevantes naquilo que foi a evolução do evento, tentando desenhar um mapa global da década a partir do elenco de festivais que aconteceram paralelamente a essa linha central de eventos, iniciada em 1968, em Estocolmo.

Antes de passarmos a essa descrição, devemos ainda sublinhar a ideia de que a importância destes Festivais para o desenvolvimento da Poesia Sonora, e para o aprofundamento das relações entre os vários autores não deve – nem pode – ser menosprezada já que eles levantam ainda um outro conjunto de questões, de natureza *política*, que W. Mark Sutherland, em conversa com Dani Spinosa, resume da seguinte forma<sup>(194)</sup>:

Spinosa: What are those tensions? Can you speak more to how the gallery space is fraught with political tension in a way that the private PC is not? Sutherland: Artists. Audience. Capital. Consumption. Critics. Culture. Curators. Dealers. Economics. Ethics. Exclusion. Hierarchy. History. Inclusion. Identity. Ideology. Marginalization.

---

<sup>(194)</sup> Os autores discutem a diferença entre duas instâncias (privada ou pública) de *Code X* (2002), uma obra de Sutherland descrita como "[...] born-digital sound poetry machine that allows users to create their own sound poetry performances [...]" (Spinosa e Sutherland 2014)

Market. Money. Patrons. Politics. Power. Society. Tradition. (Spinosa e Sutherland 2014)

Não podemos senão render-nos à clareza e meticulosidade com que Sutherland enuncia a questão e não nos parece de todo descabido proceder a uma substituição das *galerias* referidas por Spinosa, por *Festivals* já que, do ponto de vista da sua *economia política e simbólica* eles sugerem ter tanto em comum. Torna-se portanto evidente, esperamos, não só a importância da análise das manifestações públicas da Poesia Sonora como a sua complexidade. Passemos pois à sua descrição.

### 3.2.1.1 International Festival of Text-Sound Composition/International Festival of Sound Poetry

Em relação a este festival devemos começar por registar a dificuldade de recolha de dados relativos às edições realizadas em território sueco, questão que nos obriga, neste ponto, à introdução de uma breve nota metodológica. Uma parte significativa da informação relativa às participações nos referidos Festivais encontra-se escrita em Sueco, língua que não falamos. Uma possibilidade para fazer o *bypass* à falta de informação<sup>(195)</sup> sobre os festivais realizados na Suécia, é a de perceber a composição dos mesmos a partir das edições dos álbuns em vinil que foram lançados em cada uma das edições do Festival. Reconhecemos que o método pode levantar algumas objecções, já que podem surgir dúvidas sobre o grau de representação da composição dos Festivais nos álbuns editados. Parecendo-nos ser, neste momento, o método mais prático e, mais do que isso, o único possível, encontramos conforto metodológico nas palavras de Hultberg:

The concerts performed were broadcast on radio, and new LP records were produced each year, containing samples of the various kinds of word-sound music, from *Hörspiele* to sound poetry to thoroughly composed text-sound compositions. [...] The festivals usually lasted for three days, and the sound-artists were given the opportunity

---

<sup>(195)</sup> Foram realizados vários contactos quer com organizações suecas, quer com diversos autores. A 4 de novembro de 2016, *email* dirigido à ABF (secção educativa do movimento dos trabalhadores suecos) a propósito de performance de Åke Hodell realizada nas suas instalações em 1963. A 3 de novembro de 2016, enviámos *email* para Lars-Gunnar Bodin inquirindo sobre a sua participação nos Festivais Internacionais de Composição Texto-Som. Tentámos também estabelecer contacto com o repositório *online* de publicações da organização Fylkingen, que contém alguns textos em inglês, para pedido de *password* de acesso. Não obtivemos resposta a nenhum destes contactos.

to realize or finalise their works with technical assistance at the Swedish radio studios.  
(Hultberg 2016, 461)

No mesmo sentido, pode ser encontrada no *site* da organização uma segunda referência aos discos em vinil: “Fylkingen Records in collaboration with the Swedish Radio released a series of LP records with text-sound compositions between the years of 1968-77. All of these were documentations of the international festival Text-Sound Compositions”. (Rozenhall 2005). Será portanto este o método, esperando que, de futuro, seja possível um acesso mais alargado a informações relativas a este evento.

O Festival Internacional de Composição Texto-Som<sup>(196)</sup>, mais tarde Festival Internacional de Poesia Sonora, é, sem dúvida, o evento do género de maior longevidade, contando com um total de 12 edições<sup>(197)</sup>. À designação Festival Internacional de Composição Texto-Som correspondem as primeiras 7 edições, realizadas entre 1968 e 1974, inclusive. Todas elas seriam realizadas na cidade de Estocolmo, sob a égide da organização *Fylkingen*. As primeiras edições do Festival circunscreveram os autores presentes à Europa, situação que só se alterará a partir da 5.<sup>a</sup> edição, realizada em 1972, que contará com a presença de Charles Amirkhanian, dos Estados Unidos da América. Esta circunscrição justificar-se-á, segundo Hultberg, com questões de limitação orçamental. Como refere o autor:

"The budget for the upcoming festival in 1968 was, however, small, which set limits on what could be achieved. For example, participants had to come from Europe. Transatlantic plane tickets were too expensive and thus American artists could not be invited this time." (Hultberg 2016, 459)<sup>(198)</sup>

---

<sup>(196)</sup> A cronologia completa do Festival é a seguinte: 1.<sup>a</sup> edição, 1968; 2.<sup>a</sup> edição, 1969; 3.<sup>a</sup> edição, 1970; 4.<sup>a</sup> edição, 1971; 5.<sup>a</sup> edição, 1972; 6.<sup>a</sup> edição; 1973; 7.<sup>a</sup> edição, 1974; 8.<sup>a</sup> edição, 1975; 9.<sup>a</sup> edição, 1976; 10.<sup>a</sup> edição, 1977; 11.<sup>a</sup> edição, 1978; 12.<sup>a</sup> edição, 1980.

<sup>(197)</sup> Tratam-se, na verdade, de 14 edições. Se referimos a 12.<sup>a</sup> como sendo a última, é porque, depois dela, o Festival viria a sofrer profundas alterações, que se traduziriam numa redução considerável quer da sua dimensão, quer do seu impacto. Assim, consideramos esta, a 12.<sup>a</sup>, como sendo a última que representa, de facto, o apogeu do evento.

<sup>(198)</sup> Em texto dedicado aos Festivais, incluído no catálogo da 12.<sup>a</sup> edição do Festival, Steve McCaffery refere ainda o apoio da *Literary Unit of the Swedish Broadcasting Corporation*.

Relativamente à questão do financiamento, encontramos também alguma informação na edição número 8 da revista *Source*, publicado em 1970, que contém texto relativo à 3.<sup>a</sup> edição do Festival, do mesmo ano, onde se indicam alguns dos valores monetários em que se traduz o apoio. Referem os autores do texto:

An award of 100,000 Swedish Crowns is presented annually by the national government to which the city of Stockholm adds 117,500 Crowns (together equaling circa \$40,000 at current exchange rates). In addition, a separately funded one million dollar electronic music studio is being completed to replace a facility worth upward of \$150,000. A special grant of 450,000 Crowns has also been given Fylkingen recently to create a theater, the first of its kind in Europe, intended solely for mixed-media performances. (Matusow e Hansell [1970] 2011, 262)

Como a citação anterior deixa perceber, os meios que a organização sueca coloca ao dispor dos autores são muito mais vastos do que os simplesmente monetários e incluem, a partir da colaboração com a rádio sueca, estúdios, apoio técnico, materiais, tempo de emissão e comissionamento de obras. Os resultados far-se-ão notar a partir desta constituição de um ecossistema riquíssimo em oportunidades e meios.

1975 é um ano marcante na história do Festival, que abandona Estocolmo, mudando-se para o National Poetry Centre, em Londres<sup>(199)</sup>, sob a tutela de Bob Cobbing e do apoio da The Poetry Society, o que corresponde também à alteração da sua designação para Festival Internacional de Poesia Sonora, um nome que irá manter até à última edição, e que reflete a abertura do evento, desta forma, a um conjunto de práticas mais amplas que vinham já a fazer parte da programação dos anos anteriores. O Festival só regressaria a Estocolmo em 1977, data da 10.<sup>a</sup> edição do evento<sup>(200)</sup>, e que ocorreria simultaneamente, pela primeira vez, em dois locais: Amsterdão e Estocolmo.

---

<sup>(199)</sup> Que contaria, como seria expectável com vários autores do Reino Unido: Edwin Morgan, Peter Finch, Dom Silvester Houdedard (que publicará uma cronologia da Poesia Sonora que passará por diferentes edições e atualizações. A primeira versão, de setembro de 1965, é publicada no Boletim n.º 15 do Writers Forum. Em 1977, surgirá na revista *Kontextsound*. Haverá ainda uma reedição, póstuma, em 1993, nas páginas do boletim da Fylkingen), Lawrence Upton, Tom Leonard, ou Paula Claire, mas também com uma forte presença de autores do estrangeiro como Lily Greenham, Jackson Mac Low, bpNichol, ou Sten Henson, entre outros.

<sup>(200)</sup> Que daria origem a edição especial da revista *Kontexts*, publicada com o nome *Kontextsound*. Editada por Michael Gibbs, em abril e maio de 1977, corresponde ao período de realização, no

Em 1978, nova mudança, desta vez para o outro lado do Atlântico, para Toronto, onde se realiza a 11.<sup>a</sup> edição organizada por Steve McCaffery, Sean O’Huigin (membro do coletivo Owen Sound) e Steve Smith. Participam, entre outros, Jackson Mac Low, Jerome Rothenberg, Konkrete Canticle, JGJGJGJG, Owen Sound, Four Horsemen, ou os Co-Accident. Desta edição resultaria aquele que é hoje um documento imprescindível para uma análise quer da Poesia Sonora quer dos Festivais. Referimo-nos ao catálogo, produzido por bpNichol e Steve McCaffery, que se torna num testemunho fundamental para a compreensão do género em finais dos anos 70.

Em abril de 1980 dar-se-á a 12.<sup>a</sup> e última edição do Festival<sup>(201)</sup>, cuja organização ficou a cargo de Charlie Morrow, que colaborava já na organização do Festival Anual de Vanguarda de Nova Iorque, desde meados dos anos 60, e de Sten Hanson. O festival realizou-se em Nova Iorque, na Washington Square Church, na zona de Greenwich, e contou com a participação, entre outros, de Jerome Rothenberg (próximo de Morrow),

---

Museu Stedelijk em Amsterdão, do Festival *tekst in geluid*. A publicação, dedicada a Hugo Ball, contém vários textos que merecem referência. 'Chronology: *Sound Poetry*', de dom sylvester houédard; 'Sten Hanson, 40, composer, poet & sonosopher', uma entrevista ao compositor sueco realizada pelo editor Michael Gibbs; 'Composition and performance in the work of Bob Cobbing: a conversation', entrevista ao autor britânico realizada por Eric Mottram. Contém ainda abundantes trabalhos de poesia visual e de pautas para Poesia Sonora (Arrigo Lora-Totino, Chris Cheek, Tom Leonard, ou Åke Hodell, entre outros), e breves apontamentos textuais de Henri Chopin, Gerhard Rühm, Lily Greenham, ou Katalin Ladik.

(201) Devemos também anotar as referências efetuadas por diversos autores, que encontramos no decurso das pesquisas realizadas sobre este Festival, sobre a sua participação no mesmo, embora não tenhamos conseguido, até agora, encontrar forma de confirmar essa participação. Nina Yankowitz refere a participação no festival com as performances "Personae Mimickings" e "Scenario Sounds", embora indique como ano de realização 1981. Também Douglas Barbour refere a presença no evento (<http://www.ualberta.ca/~dbarbour/bio.html>). Da mesma forma, Anne Tardos refere a participação ([http://annetardos.com/bios/readings\\_festivals.html](http://annetardos.com/bios/readings_festivals.html)) com uma peça intitulada "Intermedia '80 Pleiades Gallery". Carolee Schneemann, em página disponível em <http://www.caroleeschneemann.com/performancechron.html>, refere a participação com "Mother Lexicon" mas aponta o evento como tendo ocorrido em 1982. A autora terá também estado naquilo que designa como Festival Fylkingen, que supomos ser o Festival Internacional de Composição Texto-Som – como era então ainda chamado – em 1973. Também Dick Higgins refere a participação

Adriano Spatola, Charles Amirkhanian, Beth Anderson, Bernard Heidsieck, John Giorno, ou Jackson Mac Low.

Em relação ao festival, e à forma com este se transformou ao longo das 12 edições, vale a pena anotar o seguinte. Em primeiro lugar, como bem nota Robert Hampson (2001), a realocação do festival de Estocolmo para Londres, que pode ter correspondido, como já vimos, ao reconhecimento da necessidade de inclusão no evento de um conjunto de expressões sonoras mais vastas, coincidiu com uma presença mais alargada de autores dos Estados Unidos da América e do Canadá. Durante a realização do Festival na Suécia, sob a tutela da Rádio Sueca e da organização Fylkingen, a tónica foi sempre colocada nos recursos electrónicos e na forma como estes podiam ser um elemento fundamental nos processos de composição, embora se possa registar a participação de autores menos dados ao uso da tecnologia. Transferir a organização do Festival de um organismo cujo objetivo é o da promoção de uma pesquisa orientada pela relação que decorre da intersecção entre tecnologia e trabalho poético/composicional, para um outro de carácter mais *lírico* e vocal, pode ter sido determinante na abertura do Festival a outras formas de trabalho poético. Por isso mesmo, e tal como é referido por Hampson (2001) e por McCaffery (1978c), a saída de Estocolmo corresponde a uma transição do Festival para um modelo *menos tecnológico e mais performativo*.

Em segundo lugar, uma outra transformação, que parece corresponder à deslocação do festival para o continente norte-americano, momento a partir do qual se regista um aumento na participação dos coletivos poéticos que, a partir de certa altura, se sobrepõem aos registos individuais. Esta alteração poderá talvez explicar-se pela proximidade do ecossistema canadiano, fortemente marcado pela presença do trabalho coletivo de que os Four Horsemen ou os Owen Sound são exemplo.

Para finalizar, ainda uma terceira nota em relação aos Festivais que vale a pena registar por aquilo que ela nos pode dizer a propósito de uma questão que temos vindo a elencar sob o título da utopia e que corresponde, grosso modo, ao devir das políticas da Poesia Sonora. Embora os Festivais apresentem já um nível considerável de investimento estatal, o que equivale de certa forma à transição para um regime de pós-vanguardas geralmente associado, nas análises teóricas, a uma perda do investimento político, não nos parece que possa ler-se, ainda, a perda do seu carácter utópico. Tania Ørum, por exemplo, refere mesmo que, em 1969, Hans-Jørgen Nielsen, autor dinamarquês, teria já



perdido o interesse nas questões tecnológicas e estaria mais interessado em questões de natureza social (Ørum 2012), uma ideia que encontra fundamento, de resto, nos trabalhos de Åke Hodell (*Mr. Smith in Rhodesia*, de 1970, ou *USS Pacific Ocean*, de 1968) ou de Sten Hanson (*Che*, de 1968, *Western Europe*, de 1969, ou *Revolution*, de 1970).

As 12 edições<sup>(202)</sup> que acabámos de descrever, constituem-se, como já referimos e como esperamos que se tenha tornado evidente, como um caso único de longevidade na organização de eventos relacionados com a Poesia Sonora, o que torna este Festival num caso paradigmático. Existe, contudo, um conjunto de outros eventos, que foram decorrendo simultaneamente e que permitem desenhar um circuito mais vasto da produção e da divulgação do género. É da sua descrição que iremos tratar em seguida.

### 3.2.1.2 First West Coast International Festival of Sound Poetry

Em 1977 realiza-se, em São Francisco, o 1.º Festival Internacional de Poesia Sonora da Costa Oeste. Organizado por Larry Wendt, Stephen Ruppenthal e Dominic Alleluia, o evento teve lugar no La Mamelle, Inc., um dos mais emblemáticos espaços da cidade de São Francisco e palco frequente para o desenvolvimento e apresentação de trabalhos de arte experimental. O festival contou com a participação de vários autores e performers, assim como de vários coletivos poéticos. Tendo sido realizado um ano antes da edição canadiana do Festival Internacional de Poesia Sonora, foi, sem dúvida, um dos maiores eventos de Poesia Sonora realizado fora da Europa. Das diferentes participações no Festival podemos retirar algumas conclusões. É perceptível, desde logo, a proximidade dos centros de desenvolvimento tecnológico da Califórnia. Lembramos que o San Francisco Tape Music Center havia sido fundado em 1962 e não nos parece pois estranha a predominância das peças gravadas em fita magnética. Por outro lado, e em sentido contrário, regista-se, uma vez mais, um forte movimento de recuperação histórica das vanguardas de início de século<sup>(203)</sup> que surge, por exemplo, através da

---

<sup>(202)</sup> Em 1993, e de modo a celebrar os 25 anos sobre a primeira edição do Festival Internacional de Composição Texto-Som, o Fylkingen organizará um evento intitulado *Hej Tatta Gorem*. Daqui resultaria uma publicação editada por Teddy Hultberg: *Literally speaking: Sound poetry & text-sound composition*.

<sup>(203)</sup> Encontramos referência em <http://stendhalgallery.com/?p=3504>

atuação dos *Bay Area Dadaists*<sup>(204)</sup> mas, também, através da participação de Oronzo Abbatecola, que merece de Larry Wendt o seguinte reparo:

Steve and I had met him the year before and he had been very nice to us sharing his stories about his involvement with the Futurists, and we thought it would be a good thing to include him in our festival as a concrete example of it's [sic] *connection to the past* (Wendt 1977, sublinhado nosso)

As motivações para a realização do festival repetem, de resto, aquilo que já foi dito por Heidsieck. Em resposta a um conjunto de questões que enviámos a Larry Wendt, responde o autor:

Well, Steve and I had written a historical survey of sound poetry for the La Mamelle journal<sup>(205)</sup> and putting on a 'festival' grew out of that experience. Our main expectation I think was to meet and contact some of the artist whose work we had come to admire as well as perhaps getting more exposure for this kind of art in America (Wendt 2017)

No mesmo sentido, dirá mais adiante:

All the other performers had similar situations and just wanted *to get together to show off their work and meet up with 'old friends' and 'new faces'* as well as any audience or local 'informed' enthusiasts which would show up for this sort of thing (Wendt 2017, sublinhado nosso).

---

<sup>(204)</sup> Em artigo dedicado ao evento, Stephen Ruppenthal, um dos organizadores, faz a seguinte descrição: “Bill Gaglione and other Dadaists performed a strange and macabre ritual which included the showing of slides of various parts of the human body being operated on, while in the garage a guitar was being smashed into small pieces. All this by the light of the projector, a small TV monitor, and a flashlight. The Dadaist's performance as a whole was reminiscent of original Dadaists soirées of the WWI era. In a completely different vein, Jim Petrillo and Betsy Davids performed three works written by Davids "Dada's last Words, Would she Like it If I Were Einstein, and Big Mac.” (Ruppenthal 1978)

<sup>(205)</sup> Wendt refere-se a *Vocable Gestures: A Historical Survey of Sound*, assinado por Stephen Ruppenthal e por ele próprio, em 1977, de que demos já conta na Introdução da presente dissertação. Do mesmo ano, data a antologia *Variety Theater: An Anthology of Recorded Sound Poetry*.

### 3.2.1.3 Sound & Syntax International Festival of Sound Poetry<sup>(206)</sup>

De 5 a 7 de maio de 1978, é a vez do Festival Internacional de Poesia Sonora Som e Sintaxe, que é noticiado pelo *The Glasgow Herald* da seguinte forma:

Now, as to sound poetry itself, the organisers explain it thus: ‘Sound poetry is composed specifically to be listened to, as distinct from poetry to be read on the page. Some sound poets see their work as a return to the exploration of the possibilities in rhythm and sound available to the oral poetic traditions

---

<sup>(206)</sup> Uma nota paralela ao evento. A 2 de novembro de 1977, Edwin Morgan envia carta a Trevor Royle, na altura Diretor de Literatura do Scottish Arts Council, pedindo apoio para um projeto de Tom Leonard destinado à aquisição de equipamento para o Festival. Na referida carta, escreve Morgan: "In addition, the area he is working in – sound poetry – is at the present time in a ferment of development and exploration in many countries, and it would in my view be a great pity if one of its most interesting practitioners, here in Scotland, was to be held back by difficulty of access to the necessary hardware." (Morgan 2015). A 8 de dezembro de 1978, em resposta à carta de Gregory Cunningham, que teria inquirido das possibilidades de acesso aos registos das performances, Morgan responde com uma lista de algumas gravações, à qual acrescenta: "The festival of sound poetry in Glasgow in May was quite a success, and Tom Leonard who was the chief organizer and also of course one of the performers managed to gather together most of the noted sound poets from Europe and America. We had Bob Cobbing, bpNichol, Lily Greenham, Jerome Rothenberg, Jackson Mac Low, Henri Chopin, Bernard Heidsieck, Gerhard Rühm, Ernst Jandl, Franz Mon and others on our list. Although they have all, in their different countries, published books, the nature of their work is such that the printed page gives a very poor idea of it (and in many cases there could be no printed text), so that a list of a few records and cassettes might be of more use to you than a bibliography." (Morgan 2015). O mesmo livro em que esta carta se encontra publicada, dá conta, aliás, da comunicação de Edwin Morgan com outros autores ligados à Poesia Sonora, da qual se podem extrair vários elementos pertinentes para o nosso trabalho. A 11 de setembro de 1963, em carta dirigida a Ian Hamilton Finlay, discutem-se algumas das propostas de espacialização de Pierre Garnier nas quais se incluem a poesia fónica e a poesia fonética; em carta a Ernst Jandl, datada de 30 de abril de 1965, Morgan combina os pormenores para um encontro com o autor alemão a propósito de uma visita deste a Glasgow; a 11 de janeiro de 1976, carta a Michael Schmidt fazendo referência a um conjunto de poemas sonoros de Morgan gravados pela BBC Radiophonic Workshop; a 8 de abril de 1980, carta dirigida a Nicholas Zurbrugg, respondendo a algumas questões destinadas a publicação na *Stereo Headphones*: "[...] poetry almost everywhere became more conservative as the 70s wore on, and that as visual poetry weakened sound-poetry strengthened and became more and more sonore Chopinly speaking [...]" (Morgan 2015). A 1 de abril de 2000, carta a Alec Finlay que organizava, então, uma noite de Poesia Sonora destinada a comemorar a chegada de Kurt Schwitters à Escócia.

before ‘poetry’ became equated with ‘book’. Homer, the world’s original beat poet, would agree strongly. Sounds good. <sup>(207)</sup>

Não existe também, à semelhança de outros eventos, informação abundante sobre o mesmo. Estão disponíveis *online*, contudo, as gravações do evento<sup>(208)</sup> a partir de um projeto denominado *The Glasgow Miracle: Materials for Alternative Histories*, um recurso em linha que junta os arquivos do Third Eye Centre, que operou entre 1975 e 1991, e do Centre for Contemporary Arts, a operar desde 1992. Dos vídeos, com uma qualidade que deixa algo a desejar, pode perceber-se aquela que é a tendência do evento, mais performativa e menos tecnológica, de resto em consonância com as edições simultâneas ou próximas do Festival Internacional de Poesia Sonora.

#### 3.2.1.4 Outros eventos

Os festivais anteriores são, sem dúvida, os grandes eventos do género mas deve ainda ser feita referência a um conjunto de outros acontecimentos que colaboram na definição dos contornos da época. Bernard Heidsieck será o responsável pela organização do *Premier Festival International de Poésie Sonore*, em 1976, que terá lugar no Atelier Annick Le Moine<sup>(209)</sup>, e, em conjunto com Michèle Métaïl, pelos *Rencontres Internationales de Poésie Sonore*, em 1980, que terão lugar no Centro Georges-Pompidou, em Rennes e Le Havre<sup>(210)</sup>. Há ainda referências variadas a diversos outros eventos que, não atingindo a dimensão dos Festivais acima descritos, reúnem, de qualquer modo, um conjunto considerável de autores. Encontrámos notícia, por

---

<sup>(207)</sup> O tom optimista e laudatório da notícia contrasta com uma outra nota informativa, publicada a 8 de maio no mesmo periódico, posterior à realização do Festival, portanto, cujo título “Is it Poetry?” deixa antever a forma como o evento foi recebido: “[...] While Cobbing sauntered about making strange sounds, his percussionists attempted to play everything from shoehorn to underwater tambourine. They also made life in the gallery dangerous by throwing things off the wall – one metal object almost demolishing the video equipment recording them. As he sought relief in the cafe, MacNay could be heard to mutter, ‘It isnae [sic] poetry, is it? Is it?’” (*The Glasgow Herald* 1978, 6)

<sup>(208)</sup> Disponível em <https://vimeo.com/ccaglasgow>

<sup>(209)</sup> Espaço onde se tinha já realizado, entre 12 de janeiro e 6 de fevereiro de 1976, uma exposição intitulada *poésie action poésie sonore: 1955-1975*. Bernard Heidsieck assinará o catálogo.

<sup>(210)</sup> Infelizmente, e apesar do contacto com vários autores, não foi possível uma recolha mais aprofundada sobre os eventos organizados por Heidsieck. Apontam-se aqui, contudo, como possibilidades de investigação, os arquivos de Centro Internacional de Poesia de Marselha.

exemplo, no arquivo Glasgow Miracles, de uma leitura de Poesia Sonora em 1975, por Bob Cobbing, Franz Mon, Henri Chopin, Gerhard Rühm, Jackson McLow, Tom Leonard, Bill Bissett, David Toop, Jeremy Adler, e Steve McCaffery. O evento de três dias terá sido organizado por Joan Hughson e Tom Leonard. Entre 30 de março e 4 de abril de 1977, em Londres, espaço para os Performance Poets. Neste, organizado pelo Tapocketa Press, participam Pete Finch e Raggy Farmer (30 de março), JGJGJG (31 de março), Peter J. King + Floor Poets (1 de abril), Bob Cobbing (2 de abril) e Richard McKane (4 de abril). O evento conta com o apoio do London Poetry Secretariat.

Diferentes na sua dimensão e características, estes acontecimentos são prova da riqueza da década de 70 em eventos do género, que contribuíram para a cristalização de uma rede de relações e de contactos que permitem o desenvolvimento de um conjunto alargado de práticas.

#### 3.2.1.5 A volta ao mundo da Poesia Sonora em 30 dias.

No entanto, como temos vindo a observar de diferentes perspectivas, o evento maior – o Festival Internacional de Poesia Sonora - viria a terminar, por razões que nunca vieram a ser inteiramente esclarecidas, com a sua dissolução após 1980. Este encerramento poderá transmitir a ideia de que termina aí um período o que, num certo sentido, não deixa de ser verdade. 1980, para além do simbolismo que contém em termos cronológicos, com a chegada de uma nova década, parece ser também, do ponto de vista da Poesia Sonora, um período crepuscular. Por essa razão, e de modo a que possa produzir-se aqui o contraditório, decidimos também incluir nesta secção, dedicada aos festivais da Poesia Sonora, um evento de uma outra natureza que representa, de alguma forma, a continuidade da prática mesmo depois daquele que parece ser o seu fim.

Assim sendo, vamos agora até 1982 que poderia parecer ter sido, para a Poesia Sonora, um ano menor. Não foi realizado nesse ano nenhum evento ou Festival de relevo (o último Festival Internacional de Poesia Sonora tinha-se realizado dois anos antes em Nova Iorque, pondo fim a uma sucessão de 12 edições, como já sabemos) e, se atentarmos ao número considerável de compilações que foram editadas<sup>(211)</sup>, o ano

---

<sup>(211)</sup> *VooxingPooôêtre: International Record Of Sound Poetry*, uma compilação que esteve a cargo de Enzo Minarelli e que reúne obras de Bernard Heidseick, Rod Summers, também do próprio Minarelli, ou Richard Kostelanetz, entre outros; *Polyphonix 1 (Première Anthologie Sonore)*, uma compilação eclética que reúne não só autores da Poesia Sonora como François Dufrêne,

afigura-se, para todos os efeitos, como sendo de retrospectiva e reflexão. Assim seria, não fosse pela existência do episódio que em seguida se passará a descrever e que, não tratando, em rigor, de uma volta ao mundo da Poesia Sonora, se localiza, ainda assim, em vários dos seus lugares mais representativos. Bob Cobbing e Clive Fencott, dois autores britânicos que nos dispensaremos de apresentar, protagonizam, nesse ano, aquele que julgamos ser um dos mais interessantes episódios da Poesia Sonora, um episódio que permite colocar em relevo um conjunto de características da prática que podemos sem dúvida ler a partir da realização dos eventos realizados nos anos anteriores e que permite, em simultâneo, retirar algumas ilações sobre o carácter transnacional deste formato experimental. De forma resumida, trata-se de uma viagem<sup>(212)</sup> realizada pelos dois poetas sonoros ao território norte-americano (Estados Unidos da América e Canadá). Ao longo dessa *tour*, e nas diferentes paragens realizadas, com exceção da cidade de San José, os autores produzem um pequeno livro artesanal a partir do qual é realizada uma performance. Assim descrita, e dada a extensa e histórica relação entre Poesia Visual e Poesia Sonora, esta viagem parece de facto não trazer nada de extraordinário à questão aqui em debate mas cremos que ela é representativa de um conjunto de outras questões, fortemente enraizadas na fibra da Poesia Sonora e que podem ser observadas, por exemplo, nos Festivais.

Comecemos pela descrição deste evento. A primeira paragem dessa viagem, à qual os autores chegam a 23 de fevereiro de 1982, é Miami, cidade que, não tendo sido nunca um dos centros nevrálgicos da Poesia Sonora nos EUA, foi, contudo, palco de um conjunto de outras redes ligadas a outras formas de expressão plástica. Cobbing e Fencott encontram-se assim com Marvin e Ruth Sackner, colecionadores de arte e donos de uma invejável coleção de trabalhos de poesia visual e concreta, mas também

---

John Giorno ou Jerome Rothenberg, mas também autores de outras tradições líricas, caso de Lawrence Ferlinghetti ou Peter Orlovsky; *Ear Rational. Sound Poems 1970-80*, uma compilação das obras de bpNichol, editada pela New Fire Tapes, que contém um extenso número de obras de autor gravadas entre 1966, caso de 'Dada Lama', e 1980, caso de 'Interrupted Nap'; *Various Throats*, editado pela Underwhich Editions reúne obras de Bob Cobbing, Keith Musgrove, e Steven Smith.

<sup>(212)</sup> O mapa desta viagem está disponível no *site* do projeto Vox Media: o som na Literatura (Schwäbl 2017b). Há também entrevista de Clive Fencott onde o autor aborda este assunto (Neves e Schwäbl 2017d).

com George Quasha<sup>(213)</sup>. A permanência de 4 dias em Miami dá ainda espaço para uma performance, de resto o objetivo inicial, também uma oficina com alunos e ainda a gravação de uma entrevista para a TV da Universidade de Miami<sup>(214)</sup>. Rumo ao Norte, a viagem segue para Baltimore, onde Cobbing e Fencott se encontram com Marshal Reese e Kirby Malone, do coletivo Co-Accident. A passagem por Baltimore dá lugar a mais um livro e mais uma performance, no dia 3 de março, cuja gravação virá a ser incluída na cassete *Scrambles*, editada pelo Writers Forum, dirigido então por Cobbing. No dia seguinte, a viagem segue para Nova Iorque onde os autores se encontram com Charlie Morrow e dá resultado, uma vez mais, a um livro e a uma performance. Daqui seguem para Buffalo, onde terão oportunidade de visitar a Poetry/Rare Books Collection na State University of New York e, mais uma vez, realizam nova performance. Foi então tempo de abandonar o território dos Estados Unidos e de rumar ao Canadá. O próximo ponto da rota é Toronto, onde se encontram com Sean O’Huigin e onde realizam duas performances, a 13 e a 14 de março. De Toronto seguem para Vancouver, onde participam num evento com bill bissett, a 21 de março. No dia seguinte, nova performance na Universidade de Capillano. De Vancouver a viagem regressa aos Estados Unidos, a San Jose, onde se encontram com Larry Wendt e daí para La Jolla, onde os espera Jerome Rothenberg.

O resumo aqui feito a partir da descrição de Clive Fencott (*vide* Fencott 2017), permite perceber um conjunto de relações de solidariedade entre os praticantes da Poesia Sonora mas, também, a capacidade destes para a organização de eventos quer em espaços de natureza exclusivamente cultural, quer em espaços mais institucionais como é o caso das universidades. Coloca ainda em evidência as extensas relações que a Poesia Sonora mantém com expressões congêneres, caso da Poesia Visual, bem como as diferentes tendências de que se constitui a Poesia Sonora aqui percebida entre a etnopoética, de Jerome Rothenberg, e a composição texto-som, de Charlie Morrow. Mais, esta viagem, e a forma como ela se vai estabelecendo, permitem já perceber de que forma a Poesia Sonora se passará a inscrever em eventos culturais, a partir da ligação a outras formas poéticas que não se esgotam, de todo, nas questões acústicas, e que será, em grande

---

<sup>(213)</sup> Já mencionado no primeiro capítulo, aquando da breve discussão a propósito da notação na Poesia Sonora.

<sup>(214)</sup> Pode ser visualizada em [http://www.ubu.com/film/cobbing\\_fencott.html](http://www.ubu.com/film/cobbing_fencott.html). É um documento único e um testemunho precioso sobre a Poesia Sonora nos anos 80.

medida, o seu modo de existência a partir da década de 80, representando, de certo modo, um regresso à década de 60, época em que, como já referimos, a Poesia Sonora partilhava o espaço público com outras formas de expressão artística.

### 3.2.2 Festivais depois de 1980

Como referimos, e como o episódio anterior evidencia, o final da edição maior dos festivais de Poesia Sonora não corresponde ao fim do género. Contudo, parece-nos que os festivais que virão a ocorrer durante a década de 80 correspondem a uma significativa alteração na *ontologia* dos mesmos, uma alteração que poderíamos descrever como sendo a da perda do lugar central da Poesia Sonora. Passamos a explicar. Se os Festivais até aí, embora sendo receptáculos de um conjunto variado de expressões sonoras (as diferentes designações dão conta disso mesmo), assumiam como denominador comum a Poesia Sonora, os anos 80 e os Festivais que aí se realizam, correspondem a um alargamento do escopo poético. Confessamos alguns sentimentos contraditórios em relação a esta questão. Parece-nos, por um lado, que a presença da Poesia Sonora em Festivais de carácter mais generalista corresponde a um reconhecimento histórico e disciplinar, ao inscrevê-la num cenário mais vasto de produção poética, colocando-a lado a lado, desta forma, com expressões líricas *tradicionais*. Podemos ler, nesta abertura, uma ampliação da mirada literária com a qual só podemos, naturalmente, estar de acordo. Porém, julgamos igualmente que essa mesma inclusão terá tido a desvantagem de retirar parte do protagonismo que só um Festival inteiramente dedicado à Poesia Sonora poderia garantir e que pode ter sido responsável, em certa medida, por cortar parte do ímpeto que a prática tinha vindo a ganhar durante a década anterior. Pode, contra o que acaba de ser dito, fazer-se uma leitura oposta. Não sendo de excluir a possibilidade de que a reconfiguração da Poesia Sonora tenha provocado um momento de uma crise profunda, levando com isso à impossibilidade da congregação, colocar a Poesia Sonora lado a lado com outras formas de expressão literária mais *tradicionais* poderá, por contraste, auxiliar na sua relocalização.

Um exemplo deste novo formato, que alberga múltiplas formas de expressão poética, e em que a Poesia Sonora encontrou também lugar, é o Polyphonix. No *press release*, de 1986, pode ler-se:



Une centaine de poètes, de musiciens, d'auteurs de performances, originaires de plus de quinze pays, y participeront. Toutes les tendances de la poésie contemporaine - de la plus classique à la plus expérimentale - s'y donneront libre cours. La musique, elle aussi, sera plurielle (rock, reggae, jazz, musique traditionnelle orientale, etc.). ("Polyphonix 1983: Press Release," 1983)

Destacamos, do texto de apresentação aquele que parece ser o formato assumido pelos Festivais a partir de meados dos anos 80 e que se caracteriza pela pluralidade de registos. Se, até aqui, o modelo do Festival se caracterizava pela adesão a um registo poético específico, os anos 80 assistem a uma inversão do formato. Os Festivais começam a ser um espaço que está *naturalmente* aberto a diversos tipos poéticos, dos quais a Poesia Sonora é apenas mais um exemplo. Note-se que o facto de a Poesia Sonora ter vindo, progressivamente, a ser incorporada em Festivais de âmbito mais generalista não impediu, contudo, o surgimento mais tardio de uma outra tendência, mais contemporânea, em que reaparecem os eventos que lhe são totalmente dedicados. Veja-se, por exemplo, o International Festival of Text-Sound Poetry, realizado entre 7 e 10 de novembro de 2015. Organizado por quatro entidades distintas - ISSUE Project Room, Ultima Oslo Contemporary Music Festival, o Instituto Goethe de Nova Iorque, e Wendy's Subway –, o Festival apresentou-se como uma tentativa para identificar

[...] the unique voice of contemporary experimental sound poetry, asking to what extent contemporary artists working in this field today are inspired by its history, and whether the tradition itself has developed, or something completely new has evolved from it. («International Festival of Text-Sound Poetry» sem data)

Realizado em Nova Iorque, a mesma cidade onde 35 anos antes se tinha realizado a 12.<sup>a</sup> e última edição do Festival Internacional de Poesia Sonora, que levaria Larry Wendt, como já vimos, a anunciar o fim do género, a questão colocada pela organização remete para uma ideia que iremos explorar de forma mais dedicada no próximo capítulo: a de que a Poesia Sonora, independentemente da forma de expressão encontrada, funciona, muitas vezes, por acumulação. Repare-se que também este evento não parece ter conseguido largar essa interrogação ontológica que atravessa toda a história da Poesia Sonora. De notar, igualmente, que para a organização do evento são convocados um extenso número de apoios institucionais: o já referido Instituto Goethe de Nova Iorque,

o Real Consulado Geral da Noruega, o Conselho Suíço de Artes Pro Helvetia<sup>(215)</sup>, e o Festival de Música Contemporânea Ultima de Oslo, que contaram com o apoio financeiro do Departamento de Assuntos Culturais da cidade de Nova Iorque em parceria com o City Council, e ainda o apoio do Concelho para as Artes do Estado de Nova Iorque. De notar, ainda, uma outra questão: os participantes nas *performances* são, na sua maioria, oriundos da Europa, em particular dos países do Norte. Uma nota que também nos parece merecer destaque é a divisão entre performances e comunicações, de carácter mais teórico. As primeiras são apresentadas por autores que representam uma certa contemporaneidade da prática. Os autores trazidos ao Festival obrigam forçosamente ao repensar da prática pelo simples facto de muitos deles se situarem em áreas artísticas híbridas, isto é, em áreas de atuação performativa onde a distinção entre géneros é, para todos os efeitos, uma linha bastante ténue. Veja-se, por exemplo, Stine Janvin Motland, que embora se inscreva numa prática de tradição sonora e vocal - “Her recent work significantly involves imitation and abstract storytelling through sound collages referring to a variety of genres and traditions of electronic music, sound poetry, folk music and languages of various peoples, birds and animals.” (Motland s.d.) -, define o seu trabalho como “[...] experimental music, sound and audiovisual performance” (Motland s.d.). Ou, ainda, Antje Vowinckel, alemã, que se apresenta como “[...] a Berlin<sup>(216)</sup>-based sound and radio artist” («biographie» s.d.) e se inscreve, também, numa tradição vocal: “Her focus is on the musicality of the spoken word, for example in compositions with dialect melodies or in pieces based on automatic speaking.” («biographie» s.d.). Mas, se a prática esteve a cargo de autores emergentes, a teoria esteve a cargo de autores que poderíamos considerar como *clássicos*. É o caso de Steve McCaffery, que apresentou uma conferência intitulada “Language, Rematerialization, and Expenditure: the 20th Century Sound Poem”, de Edwin Torres<sup>(217)</sup>, responsável por uma apresentação intitulada “POETRY IS POW: The

---

<sup>(215)</sup> Responsável pela promoção internacional da cultura Suíça.

<sup>(216)</sup> Berlim parece ser, nos dias de hoje, um dos centros nevrálgicos das novas tendências sonoras. Aí se pode encontrar um conjunto alargado de autores e performers. Não só os que temos vindo a referir mas também Alessandra Eramo, Tomomi Adachi, entre muitos outros e outras no que parece ser uma espécie de recorrência histórica.

<sup>(217)</sup> Embora não sendo poeta sonoro, Edwin Torres sempre esteve próximo de formas mais orais da prática poética. Natural de Porto Rico, e vivendo em Nova Iorque há já bastante tempo, está bastante próximo do movimento do *Nuyoricans Poets Cafe*,

Body Politic as Sound", ou ainda de Charles Bernstein que apresentou um texto sobre o arquivo da Universidade de Penn, "PennSound@11: Close Listening to Poetry Recordings". Este autores permitiram trazer ao evento uma acentuada riqueza teórica e a sua presença sublinha, uma vez mais, a tendência para a reflexão permanente.

Os factos a que temos vindo a assistir sugerem, assim, uma reconfiguração permanente do papel da Poesia Sonora no seio mais vasto das práticas poéticas, na qual se podem anotar diferentes ciclos, e que tem tido como consequência, ao longo dos anos, uma relocalização cíclica da sua posição.

### 3.2.3 As revistas

Se os eventos relacionados com a Poesia Sonora constituem a face mais visível desta, pela componente pública de que se revestem, é também fundamental referir aquela que é uma outra face, talvez mais discreta, da expansão da Poesia Sonora na década de 70. Referimo-nos, concretamente, às revistas, espaços de divulgação mas, igualmente, de debate teórico e aquelas que, ainda hoje, dada a sua existência material, permitem um olhar atento à forma como o género se foi definindo e divulgando. Assim sendo, abrimos agora espaço à apresentação de quatro das publicações mais representativas<sup>(218)</sup> na área da Poesia Sonora.

#### 3.2.3.1 Cinquième saison - Revue OU<sup>(219)</sup>

Participar na definição da cena da Poesia Sonora e não referir a revista dirigida por Henri Chopin seria um erro imperdoável porquanto ela representou uma das mais bem-sucedidas e mais significativas aventuras de publicação no âmbito das práticas experimentais associadas à sonoridade. Como bem nota Gaëlle Théval, investigadora francesa que tem desenvolvido um extenso trabalho nesta área: "Première revue-disque,

---

<sup>(218)</sup> David Miller e Richard Price, editores da obra *British Poetry Magazines, 1914-2000: a history and bibliography of 'little magazines'*, dão ainda nota de publicação de textos relativos à Poesia Sonora em duas outras publicações: 1) *Form*, da qual se publicaram 10 números entre 1966 e 1969. Foi dirigida por Philip Steadman, Mike Weaver, e Stephen Bann. 2) *Silence*, da qual se publicaram 16 números entre 1964 e 1965. Era dirigida pelos estudantes de Escultura da Escola de Artes de St. Martin (*Vide Miller e Price 2006*).

<sup>(219)</sup> Toma-se aqui nota da existência de texto a que não foi possível ter acesso: *A propos de OU – Cinquième Saison. 1958-1974. Un quart de siècle d'avant-garde*, publicado em 1974 por iniciativa de Jo Verbrugghen, em que Henri Chopin comenta cada uma das edições da *Revue OU*.

elle permet la diffusion d'une poésie sortie du livre, qui trouve son espace dans le domaine sonore [...]" (Théval 2014, 7). Embora seja comum encontrar-se a referência de que a revista foi fundada pelo poeta sonoro francês, tal facto não corresponde à realidade. Ela foi, na verdade, fundada por Raymond Syte que a colocou a cargo de Chopin, que a dirigiria a partir de 1958<sup>(220)</sup>, e que viria a torná-la numa publicação de referência materializada em mais de 40 edições da revista, ao longo de mais de duas décadas. Como nenhuma outra, ela participaria ativamente na definição do género, ainda que tal possa parecer contraditório face à heterogeneidade que sempre a caracterizou. Não obstante uma ligação *espiritual* às vanguardas, e o carácter inovador que daí decorre e que hoje se lhe reconhece - uma condição reconhecida pelo próprio editor, que chega a afirmar que "[...] sans la remarquable revue *SIC* (sons, idées, couleurs)<sup>(221)</sup> de Pierre Albert-Birot (1916-1919) qui fut durant sept ans un remarquable guide (...) il est probable que OU aurait eu d'autres destinées." (Chopin *apud* Théval 2014, 1), - a revista passaria por um período *misto*, caracterizado pela presença e convívio de diferentes tradições poéticas nas suas páginas, algo que, na opinião de Gaëlle Théval (2014), pode ser entendido como uma estratégia para cativar os leitores dada a desconfiança generalizada relativamente às vanguardas que diríamos ser consequência, em certa medida, do trabalho laborioso de letristas na produção do escândalo. Podemos adivinhar, contudo, a partir da entrevista de Chopin a Marie-France O'Leary, um outro motivo. Refere o autor, a propósito dessa convivência entre vários *modos* poéticos, que

La poésie de "consommation" n'y résista pas. *Elle parut vieille et sans force face aux œuvres du début du siècle, et ce en 1960. Vis-à-vis de nous, elle n'existait plus. En fait, le premier groupe employait la diligence pour aller dans l'espace, tandis que nous*

---

<sup>(220)</sup> Sobre este momento, refere Chopin: "En 1958, après une longue démarche personnelle contestant les valeurs du monde humaniste, et sans doute influencé par les explosions que furent Mallarmé, les Zutistes, les Dadaïstes et Antonin Artaud, doutant du verbe lui-même et de ses classements, doutant en plus de la valeur des sociétés admises (j'ai vécu, avant la revue, en U.R.S.S., comme dans les pays du tiers-monde et capitalistes), refusant les 'dieux uniques' et les autorités religieuses, morales, sociales et politiques, d'où qu'elles soient, j'acceptais de prendre la direction de la revue Cinquième Saison, qui était alors toute petite." (O'Leary e Chopin 1968, 57)

<sup>(221)</sup> *SIC* (Sons Idées Couleurs, Formes) foi publicada entre janeiro de 1916 e dezembro de 1919 num total de 53 números. Dirigida por Pierre Albert-Birot, contou com participação regular de autores das vanguardas (Tzara, Apollinaire, Aragon, entre outros).

avions nos propres fusées, ce qui était plus juste. (O'Leary e Chopin 1968, 57, sublinhado nosso)

Não nos parece portanto descabido considerar que, mais do que conseguir garantir um público ampliado (ou, pelo menos, a par com esse objetivo) Chopin tenha optado por colocar diferentes tradições lado a lado, de modo a que o *anacronismo* da lírica tradicional que, como o próprio afirma, já no início do século pareceria *velha*, se tornasse absolutamente manifesto. A estratégia, se alguma vez se tratou disso, viria a ser abandonada e a revista viria a dedicar-se inteiramente à Poesia Sonora. De resto, pela mão de Chopin, a *OU* viria a passar por alterações significativas que não seriam expressas apenas no conteúdo, mas que se estenderiam, também, ao formato, ao desenho gráfico, e à própria designação da publicação. Do formato rectangular, com que nasceu, e que foi repetindo ao longo das primeiras edições, passaria a um formato quadrado. Da monótona capa repetida, de cor bege, passaria a ter ilustração dedicada em exclusivo a cada número, tornando cada uma das edições, dessa forma, numa peça única que, por si só, apresenta um valor artístico acrescido. A revista viria também a passar por diferentes designações: *Cinquième saison*, do início da sua publicação, em 1958, até ao número 19; *Ou-Cinquième Saison, revue sur disque*, a partir do número 20, de 1964, designação que manteria até 1971. Apenas *OU*, a partir daí, até à data da sua última publicação em 1974. Há ainda referência de Chopin, em entrevista datada de 1968 (O'Leary e Chopin 1968), à intenção de alterar o nome da publicação para *OU + JE*<sup>(222)</sup>, alteração que não virá nunca a concretizar-se. Deve ainda referir-se a alteração do subtítulo: *au plus près*, até ao número 11, de 1961, para *revue de poésie évolutive*, daí em diante.

Há um outro aspecto que devemos salientar e que se prende com o próprio mercado editorial. Diz o autor:

In 1964, the revue *Cinquième Saison* was finished... and I decided to publish the revue *OU* because it was impossible to find a publisher for sound poetry records

---

<sup>(222)</sup> "Mes projets sont de publier à nouveau une nouvelle série de la revue OU. Elle s'appellera probablement "OU + JE", le 'je' personnalisant des hommes de tous bords dans un monde d'anonymes. 'OU + JE' s'étendra au théâtre, amplifiera la poésie sonore, recherchera le graphisme, augmentera ses recherches typographiques." (O'Leary e Chopin 1968, 57)

during this period<sup>(223)</sup>... so... and it was funny too because I was very poor without money... with just the money of Jean my wife who worked at the Sorbonne with the British Institute but with just one salary... and we had two children... we were poor! So one day Gianni Bertini, an Italian painter, said to me... 'if you produce deluxe editions with only a few copies, the money is no problem'... and I followed his advice and exactly the day when I produced the revue... I sold everything." (Chopin 1982, 12)

A economia do objeto que desta forma se inaugura é a da *rarefação* e assim se materializa, também, a transição da Poesia Sonora para um regime de pós-vanguarda, com a criação de valor acrescido pela produção de artefactos com baixa tiragem. Longe vão os tempos da divulgação em massa (basta pensar-se no *Manifesto Futurista*, de Marinetti), e da crítica radical à instituição da Arte, já que, paradoxalmente, a *Revue OU* passa a fazer uso das mesmas estratégias de criação de valor. O *problema* parece, porém, não ter solução nem se podia esperar, na verdade, que fosse de outra forma. O *público* residual a que poderia interessar uma publicação deste género não justificaria, decerto, as despesas associadas a edições com tiragens alargadas. Mais do que isso, a tendência da publicação para formas radicais de expressão plástica e linguística, viria, certamente, a afastá-la do grande público.

### 3.2.3.2 Stereo headphones: an occasional magazine of the new poeties

As datas de início e de final de publicação da revista fundada e dirigida por Nicholas Zurbrugg<sup>(224)</sup> – 1969 e 1982, respetivamente - reafirmam a importância da década de 70 para o campo das sonoridades em geral, e para a Poesia Sonora em particular. De edição limitada, como a generalidade das edições no campo da Poesia Sonora (foram impressos 500 exemplares de cada número, exceto do último, um número triplo que juntou as edições 8, 9, e 10, do qual foram publicados 1000 exemplares), viriam a ser lançados 10 números, ao longo de 13 anos.

Publicada quase integralmente na década de 70, a mesma que, como já vimos, assistiu às várias edições do Festival Internacional de Poesia Sonora, a publicação não poderia

---

<sup>(223)</sup> Uma questão que corresponde ao hiato que pode ser encontrado na base de dados relativa à publicação de obras de Poesia Sonora, em anexo, que não apresenta quaisquer gravações para os anos de 1960, 1961, e 1962.

<sup>(224)</sup> Primeiro no Reino Unido e, mais tarde, na Austrália.

deixar de dar conta do facto. O último número contém assim excertos de uma entrevista a Henri Chopin, conduzida por Larry Wendt, Lawrence Kucharz, e Ellen Zweig, durante a edição de 1978 do Festival, ainda uma entrevista a Bernard Heidsieck realizada no mesmo contexto, e um disco em vinil, aproximando-a assim de uma revista áudio, que contém, no lado A, ‘Le temps aujourd’hui’ (1972), de Henri Chopin, e, no lado B, ‘Canal Street 33 Lecture 14’ e ‘Lecture 27’ (1973), de Bernard Heidsieck. O mesmo número inclui ainda texto de Sten Hanson sobre Henri Chopin, intitulado ‘Henri Chopin, the sound poet’, e uma entrevista realizada a Sten Hanson, por Michael Gibbs<sup>(225)</sup>. Em 1971, a revista havia já publicado texto de Glyn Purselove, intitulado “Some contexts for Sound Poetry”.

### 3.2.3.3 Baobab<sup>(226)</sup>

Quatro anos após o final da *Revue OU*, Adriano Spatola e Ivano Burani iniciam aquele que viria também a tornar-se num projeto incontornável, *Baobab* que, começado em 1978, viria a publicar-se até 1996. Embora estando, na sua maioria, fora do âmbito temporal da presente secção, merece referência pela extensão e importância do projeto. A sua dimensão, e número elevado de edições, desaconselham a que se faça aqui a listagem exaustiva de tudo aquilo que foi editado. Lembramos que a *Baobab* editou, entre 1978 e 1997, 29 números, alguns deles com 4 cassetes, o que representa uma lista considerável quer de autores, quer de peças. Regista-se, contudo, a heterogeneidade da publicação, de resto no seguimento das publicações similares, assim como a abundância de registos.

### 3.2.3.4 Kroklok

A última publicação que aqui destacamos, ainda na década de 70, é *Kroklok*. Fundada por Dom Silvester Houédard e por Bob Cobbing, apenas se viriam a publicar 4 números entre 1971 e 1976. O título terá sido inspirado, de acordo com vários autores

---

<sup>(225)</sup> A entrevista é, na verdade, uma reedição do texto, que referimos anteriormente, publicado pela primeira vez em 1977 na *Kontextsound*.

<sup>(226)</sup> Para uma análise aprofundada da relação de *Baobab* com o contexto das pós-vanguardas italianas é obrigatória a leitura do texto de Giovanni Fontana, 'L'avventura sonora di «baobab». Poesia della voce in emilia romagna' (Fontana sem data).

(Weisgerber 1986; Young 2002), num poema de Morgenstern (1871-1914)<sup>(227)</sup>, o que dá provas, uma vez mais, de uma *legitimação* e ligação espiralar ao passado que é permanente (de resto, a mesma que leva Chopin, como vimos, a inspirar-se em Birot). Lawrence Upton (2006) refere também o desejo dos editores (em particular de Houédard), de publicar um disco em vinil em conjunto com cada número da revista, algo que nunca veio a acontecer. A revista oferece alguma reflexão em torno do género, o que pode evitar a pergunta de se uma revista que não chega a editar qualquer registo audio pode ser considerada, com propriedade, como uma revista de Poesia Sonora. A título de exemplo, veja-se o texto assinado pelo coletivo canadiano Four Horsemen, no último número (o n.º 4). O texto, intitulado 'for a poetry of blood', do qual não faremos aqui uma análise detalhada, inclui algumas passagens que não podemos deixar de destacar, e que remetem, de diferentes formas, para uma concepção da Poesia Sonora que a afasta dos meios tecnológicos. Dizem os autores: "sound poetry is the poetry of direct emotional confrontation: sound & rhythm & pulse – region of interaction [sic] of the primitive & the animal which has been misinterpreted as both Dadaism & surrealism." (Four Horsemen 1976). Mais adiante demonstrarão a sua recusa incondicional do grafismo, ainda que remediado magneticamente: "the poem of sound is never to be taped the poem of sound is never to be recorded only liberated into our landscape" (Four Horsemen 1976)<sup>(228)</sup>.

### 3.3 Considerações finais sobre a cena da Poesia Sonora

Demos assim conta de uma parte significativa daquilo que foi a *cena* da Poesia Sonora na década de 70. Exercício fragmentado, é certo, como não podia deixar de ser, já que as extensas relações de hibridez e de contacto com outras disciplinas e formas de expressão, que a Poesia Sonora e os seus autores sempre mantiveram, fazem com que este exercício opere sempre por exclusão.

---

<sup>(227)</sup> O poema de Morgenstern em questão é 'Das große Lalula'. Há referência de McCaffery a Morgenstern como um dos autores pioneiros que faria parte do primeiro período da Poesia Sonora (McCaffery 1978b, 6).

<sup>(228)</sup> Stephen Scobie refere que bpNichol "[...] came to believe that powerful amplification gave the reader an almost fascist power of domination over an audience, and that the sound poet has a moral responsibility to lead the audience as gently out of a poem as into it." (Scobie 2014, 60).



É obrigatório referir que não deixa nunca de nos surpreender o número e a dinâmica das revistas<sup>(229)</sup> dedicadas a um género tão marginal como a Poesia Sonora. Quando uma acaba logo outra começa. Em comum a todas elas, o desejo de expansão e de divulgação do género e um aprofundado debate teórico que dá conta, sem dúvida, de um estado de reflexão permanente não só sobre questões relacionadas com a linguagem, e sobre a relação destas com as tecnologias de gravação e de reprodução, mas, também, sobre o próprio género. Nesse sentido, podemos percebê-las como uma outra face da *cena* da Poesia Sonora, na medida em que colaboram na criação de uma rede, de um circuito de relações para divulgação do género e contacto entre os diversos autores como dá conta, de resto, uma análise, mesmo que rápida, à correspondência de Henri Chopin<sup>(230)</sup>.

O contexto que descrevemos virá a resolver-se, progressivamente, a partir do final da década de 70, numa crescente institucionalização do campo da arte (como de resto se comprova pelo desenvolvimento das actividades da Poesia Sonora de que demos conta), em todas as suas áreas de expressão, que coincide, ademais, com profundas alterações – e inevitáveis consequências - do paradigma cultural e social. Como refere Bürger, em *Avant-Grade and Neo-Avant-Garde*, “The provocation that was supposed to expose the institution of art is recognized by the institution as art.” (Bürger 2010, 705). Talvez não seja demais lembrar que os próprios movimentos - *vanitas vanitatum omnia vanitas* – se deixariam contaminar por esta pulsão de perpetuação para a história, pelo que não nos parece que se possa aqui ler, contra a corrente que insiste em colar às vanguardas a ideia *romântica* de um desejo incondicional, permanente, e absoluto de recusa, um falhanço inesperado das mesmas. Basta lembrar que o Dadaísmo faria para si próprio esse

---

<sup>(229)</sup> Que não é, de resto, exclusiva da Poesia Sonora. O campo da arte sonora teve outras publicações. Toma-se nota, a título de exemplo, da *Audio Arts*. Foi publicada em cassete entre 1973, data de fundação, e 2002, e em CD até 2007. É também possível verificar a publicação de artigos dedicados à Poesia Sonora noutras revistas. É o caso da *Les Lettres - Poesie Nouvelle*, de André Silvaire, publicada entre 1945 e 1967, dedicada ao Espacialismo. Aí publicarão, entre outros, Raoul Hausmann (1964, n.º 35, 'Introduction à une histoire du poème phonétique'); Ilse Garnier (1964, n.º 32, 'Magnétophone et Poème phonétique'); Pierre Garnier, redator-chefe da revista (1963, n.º 31, 'Un art nouveau: la sonie'; 1963, n.º 29, 'Manifeste pour une Poésie Nouvelle: Visuelle et Phonique'); ou Arthur Pétronio (1963, n.º 31, 'Verbophonie').

<sup>(230)</sup> O arquivo de Henri Chopin foi adquirido pela Biblioteca da Universidade de Yale e faz parte das coleções especiais da Beinecke Rare Book Collections. A descrição do conteúdo completo do arquivo pode ser consultado em <https://archives.yale.edu/repositories/11/resources/881>.

trabalho de institucionalização, com a tentativa bem-sucedida, apesar da oposição de Ball, de instalação de um *museu* do Dadaísmo e, na esteira deste, o Letrismo, já que Isidore Isou entregará parte das suas obras, por mão própria, à Biblioteca Nacional Francesa.

A respeito desta questão, há ainda um outro aspecto que importa frisar. Parece-nos credível a afirmação de que o projeto da Poesia Sonora é tão radical nas suas formas de expressão que ele não representa, num certo sentido, qualquer ameaça para o *sistema*. Isto é, a densidade teórica e a economia linguística que suportam a sua plasticidade expressiva são por vezes tão herméticas que do seu encontro com um público alargado não pode senão produzir-se um regime de inacessibilidade interpretativa ou frutiva com consequências óbvias na adesão às suas reivindicações. Mais, a somar a esta característica, e sob esta nova dinâmica de paulatina inserção no circuito institucional das galerias e dos espaços *autorizados*, ela perderá também, progressivamente, a capacidade de se fazer ouvir na *rua* e será remetida, com frequência, para o campo do *exótico*. Significa isto que verificamos existirem condições particulares, neste contexto, a que não nos podemos esquivar se quisermos perceber em que moldes se verifica a passagem das *fonotopias* às *tecnofonias* e no que isso representa de abandono das aspirações autorais a um papel de intervenção social. Ou seja, perante esta reconfiguração importa perceber até que ponto estas questões são ainda perceptíveis<sup>ou</sup> até, pertinentes. Julgamos que esta questão poderá ser entendida de forma mais completa se olharmos para ela do ponto de vista da transição do regime Modernista para o regime do Pós-Modernismo.

### 3.4 Tecnofonia: A Poesia Sonora e o Pós-Modernismo

Quando enunciamos a passagem da *Fonotopia* (expressão que trazemos do capítulo anterior) para a *Tecnofonia*, queremos, ainda, dizer uma outra coisa que equivale a dois grandes regimes de organização do campo cultural: Modernidade e Pós-Modernidade. Sabemos que nos movimentamos em areias, por assim dizer, *movediças* e que o tema da Pós-Modernidade carrega consigo um rol já extenso de debates e de anticorpos. A citação de Marshall Fishwick, em epígrafe, é, a esse respeito, esclarecedora e demonstrativa das derrapagens provocadas por tal debate. Porém, perante as transformações que reconhecemos no campo da Poesia Sonora – que podemos ainda

fazer corresponder à transição das vanguardas para as pós-vanguardas, recuperando, portanto, a discussão – antiga, já – do fim das utopias e da perda de possibilidades de efeito das vanguardas históricas<sup>(231)</sup>, não nos parecer ser possível continuar a laborar sobre a ideia de que nada se alterou ou de que apenas se alterou ligeiramente. Por essa razão, aceitamos o desafio e o risco.

Portanto, viemos da *Fonotopia* e parecemos chegar a um outro regime, com condições e características absolutamente distintas, que designamos como *Tecnofonia*, e que pode representar, num certo sentido, o período preliminar para a entrada no século XXI. Os eventos de que tratámos, ao longo deste capítulo, situam-se neste tempo de fronteira, um período de transição, de mistura entre diferentes modelos culturais – do Modernismo ao Pós-Modernismo – pelo que nos parece fundamental, antes de avançar para o capítulo final, dissecar de forma mais metódica o que isso pode representar para o campo da Poesia Sonora.

O presente capítulo propôs-se olhar para as relações estabelecidas entre instituições, de carácter mais ou menos formal, e um conjunto diversificado de agentes, no contexto da pós-modernidade, que se estabelecem como pontos centrais do mundo da Arte a partir da década de 60. Tratou-se de compreender e explorar, tanto quanto possível, e para lá do contexto mediático e tecnológico no seio do qual a Poesia Sonora é produzida, disseminada, consumida e discutida, e que tinha vindo, até aqui, a ser colocado em destaque, as redes estabelecidas, uma tarefa que se revela algo dificultada, por vários motivos, no caso da Poesia Sonora. Pese embora o ganho de alguma visibilidade nos últimos anos, esta tarefa pareceu-nos ser fundamental dado o lugar marginal onde ainda hoje se mantém, que levou a que não se produzisse um corpo teórico da sua história, ao contrário de outros movimentos literários, que permita hoje, à distância dos anos,

---

<sup>(231)</sup> De uma perspectiva ligeiramente diferente, refere Huyssen: "Like a parasitic growth, conformism has all but obliterated the original iconoclastic and subversive thrust of the historical avantgarde of the first three or four decades of this century. This conformism is manifest in the vast depoliticization of the post-World War II art and its institutionalization as administered culture, as well as in academic interpretation which, by canonizing the historical avantgarde, modernism and postmodernism, have methodologically severed the vital dialectic between the avantgarde and mass culture in industrial civilization. In most academic criticism the avantgarde has been ossified into an elite enterprise beyond politics and beyond everyday life, though their transformation was once a central project of the historical avantgarde." (Huyssen 1986, 3–4)

desenhar de forma considerável os circuitos, as relações, as dinâmicas, os problemas. Mais, a cegueira epistémica aumenta em relação direta com a proximidade temporal do fenómeno. Este foi, portanto, o desígnio quase arqueológico que pretendeu realizar esta tarefa para a história pós-70 já que foi aí que os últimos esforços de construção de uma história se concentraram<sup>(232)</sup>.

Em 1967 John Barth publica *The Literature of Exhaustion*, um dos textos que colabora na fundação da reflexão sobre o pós-modernismo na literatura. Nele, afirma o autor:

By “exhaustion” I don’t mean anything so tired as the subject of physical, moral, or intellectual decadence, only the used-upness of certain forms or the felt exhaustion of certain possibilities - by no means necessarily a cause for despair (Barth [1967] 1984, 64)

O ano de escrita do texto informa-nos da *impossibilidade* de encontrar uma definição abrangente e completa de um fenómeno ainda em pleno trabalho de parto. O próprio Barth terminaria *The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction*, texto mais tardio que atualiza algumas das ideias já exploradas no texto de 67, referindo que

In 1966/67 we scarcely had the term postmodernism in its current literary-critical usage [...] but a number of us, in quite different ways and with varying combinations of intuitive response and conscious deliberation, were already well into the working out, not of the best-next thing after modernism, but of the *best-next* thing. (Barth [1979] 1984, 206)

A expressão de Barth só pode ser entendida, pois, como uma reação a *qualquer coisa de diferente*, indefinível ainda, tal como tinha acontecido a Arnold J. Tonybee quando, em 1950, sugeriu que se chamasse “Era pós-Moderna” a um período que compreendia praticamente todo o século XX. Lyotard, tido por muitos como um dos pais fundadores do conceito tal como ele é hoje compreendido, define o pós-modernismo como o fim das grandes narrativas e fala sobre o advento de uma sociedade computacional dominada pelas tecnologias de informação que continuamente se iriam infiltrando em

---

<sup>(232)</sup> Pese embora a publicação, em 2009, de *Poésie sonore. Éléments de typologie historique*, esforço de Jean-Pierre Bobillot que fica, contudo, aquém das possibilidades que o distanciamento histórico poderia certamente ter proporcionado. Esta questão, de resto, já foi discutida na secção de *Introdução* da presente dissertação.

todos os aspectos do quotidiano (1989). Stuart Hall, por seu turno, reflete sobre aquilo que considera ser a fragmentação e descentralização das identidades na época pós-moderna que se definem a partir de pontos móveis, líquidos, em que a possibilidade de reconstrução, reconfiguração e negociação é permanente (2006). Para efeitos práticos, e por forma a podermos situar este capítulo, vamos aqui aceitá-lo como um período histórico, situado a partir de meados dos anos 50 (em larga medida no pós-guerra) a que correspondem importantes transformações sociais, culturais, e políticas, com consequências profundas para o campo da Arte.

Assim, se este capítulo, e a parte correspondente do desenvolvimento da Poesia Sonora que nele se explora, se inicia, *grosso modo*, em meados do século XX, em plena ressaca do conflito que, pela segunda vez no mesmo século, iria assolar a humanidade, ele termina, também, perante um conjunto de factos e de desenvolvimentos que tornam claras as reconfigurações no *sistema*. A este respeito, refere Vattimo que “Se a história tem este sentido progressivo é evidente que terá mais valor aquilo que é mais «avançado» em termos de conclusão, aquilo que está mais perto do final do processo.” (Vattimo 1992, 8). Dito de outra forma, o mais *avançado* é, num certo sentido, aquilo que está à frente, ou seja, as vanguardas. Assim considerado, o *fim da história* trazido pela pós-modernidade, traria sempre como consequência a impossibilidade dos movimentos de vanguarda, dada a inexistência doravante de uma posição pioneira *por relação* com as demais. Mas, se a ideia de um progresso histórico é, em certa medida, “[...] uma representação do passado construída pelos grupos e classes sociais dominantes.” (Vattimo 1992, 9), e se o seu fim contribui em simultâneo para o fim das vanguardas, então estas, na sua contenda travada, de modos diferentes e em tempos diferentes, são necessariamente autodestrutivas. Que relação tem tudo isto com a prática da Poesia Sonora? Vattimo fala-nos de uma *Sociedade Transparente* e aponta três razões estruturantes: o papel dos *mass media*; uma maior complexidade por contraste com a época anterior; uma possibilidade de emancipação acrescida que decorre dessa mesma complexidade.

A relação entre a Poesia Sonora e os meios de comunicação de massas é algo que vem já sendo debatido desde o capítulo anterior. Por outro lado, nesta relação, é necessário não esquecer o apetite dos movimentos de vanguarda, bastante acentuado nalguns casos, pela utilização dos referidos meios. Basta lembrar a publicação do *Manifesto Futurista*

de Marinetti, em 1909, no jornal francês *Le Figaro*, um exemplo que permite perceber duas coisas. Desde logo, a intenção de massificação do movimento Futurista. Para que o movimento fosse verdadeiramente eficaz era absolutamente necessário chegar a um público tão vasto quanto possível. Por outro lado, revela também uma noção do campo artístico que não deixa de surpreender, dada a data de publicação do Manifesto. Sendo um movimento italiano, isto é, criado em Itália e composto exclusivamente por artistas italianos, não se pode compreender esta opção senão pela vontade de chegar a um público tão internacional quanto possível.

Esta questão parece prefigurar a existência de um campo internacional de contactos e influências, ainda não completamente globalizado como o que conhecemos hoje, mas ainda assim um terreno aberto a contactos e influências, como de resto se comprova pelo surgimento de movimentos inspirados no Futurismo, ainda que *adaptados* a contextos próprios, o que torna possível falar-se de um Futurismo Português, de um Futurismo Brasileiro, dos Futurismos russos (sobretudo, o cubofuturismo), ou da viagem de Marinetti à Rússia, ainda que esta tenha sido alvo de recepções distintas por parte dos diferentes movimentos.

Não podemos deixar de referir, em forma de esclarecimento, o seguinte. À passagem das *Fonotopias* para as *Tecnofonias* não corresponde necessariamente, ao contrário do que a expressão possa fazer supor, o abandono ou a perda do carácter utópico das vanguardas, senão a inscrição indelével no poema da marca tecnológica. Não significa isto, em todo o caso, que a Utopia se tenha transferido para o mundo subterrâneo da cidade, pelo que não partilhamos inteiramente da opinião de Jameson quando este salienta que

[...] something like an unacknowledged "party of Utopia", an underground party whose numbers are difficult to determine, whose program remains unannounced and perhaps even unformulated, and whose existence is unknown to the citizens at large and to the authorities, but whose members seem to recognize one another by means of secret Masonic signals (Jameson 1991, 180).

Não nos parece que exista, de facto, uma sociedade secreta da Utopia, o que não invalida, em qualquer caso, que por debaixo da cidade das Artes não continue a existir, como desde sempre, um desejo de ruptura. A diferença talvez esteja na liquidez trazida pela pós-modernidade que se traduz, no campo das poéticas experimentais em geral, e

da Poesia Sonora em particular, na coexistência de variados registros e vozes discursivas e na descentralização do combate utópico. Esta ideia, que iremos explorar no próximo capítulo, permitirá então a descrição da Poesia Sonora no século XXI, a partir da ideia de uma sobreposição polidiscursiva e polivocálica permeada e incorporada em diferentes meios tecnológicos. O esclarecimento e definição dos termos em que se configura esta polivocalidade será, pois, a nossa próxima tarefa.





## QUARTO CAPÍTULO

---

### Vox Ex Machina



Is there a human voice, a voice that is the voice of man as the chirp is the voice of the cricket or the bray is the voice of the donkey? And, if it exists, is this voice language? What is the relationship between voice and language, between phone and logos? And if such a thing as a human voice does not exist, in what sense can man still be defined as the living being which has language?

GIORGIO AGAMBEN

*Infancy and History: The Destruction of Experience*

[...] from the knife that kept the great castrato Farinelli forever boyish to the harmonizer that made Laurie Anderson temporarily mannish, technology has been used to tweak the human voice and to color the story it tells.

NICOLAS COLLINS

*Leonardo Music Journal*

We produce new concepts, new perceptions, new sensations, hacked out of raw data. Whatever code we hack, be it programming language, poetic language, math or music, curves or colorings, we are the abstracters of new worlds.

MCKENZIE WARK

*The Hacker Manifesto*

Until Marxism, capitalist political economy has also pretended for a long time to pass as the general grammar of all economy, but linguistics still has not found its Marx and Engels who would reset it on its feet.

GUATTARI

*L'Inconscient Machinique*



**T**erminámos o capítulo anterior no final dessa feérica e *excessiva* década de 70 após a qual tudo se viria a alterar. É pois altura de voltar a *Ursonate*, peça que apontámos, no segundo capítulo, como barómetro que nos permitirá registar as alterações mediais que acompanham o percurso da Poesia Sonora ao longo dos séculos XX e XXI, dado que ela foi uma das obras mais recuperadas do género.

Se *Ursonate* não deixou nunca de estar presente como uma espécie de subtexto invisível, é apenas em 1986 (podemos supor que as peças terão sido motivadas pela aproximação do ano do centenário do nascimento – 1887 – de Kurt Schwitters), que a vemos ressurgir de forma bastante destacada. Não é pois surpreendente que viessem à luz do dia, na profusão de práticas que se multiplicaram então, três instâncias da *Sonata em sons primordiais* que permitirão problematizar o lugar da Poesia Sonora não só por aquilo que dizem a propósito dos processos de mediação e da escrita poética mas também pela comparação que permitem dos diferentes registos a partir de uma mesma origem textual. São elas *Primiti Too Taa*, de Ed Ackerman; *Ursonate 1986*, de Hans Breder<sup>(233)</sup> (1935-2017); e *Ursonate*, na voz de Jaap Blonk. Começaremos esta análise pela versão de Jaap Blonk, já que ela é a que mais se aproxima da forma *tradicional* do poema de Schwitters

A versão de 1986 é um dos primeiros registos de Blonk<sup>(234)</sup> sobre a *Ursonate*. Uma escuta atenta permite perceber, por comparação com versões mais recentes também de

---

<sup>(233)</sup> A quem agradecemos o envio por correio de um DVD com a peça.

<sup>(234)</sup> Blonk é um dos autores contemporâneos que mais trabalhou sobre a *Ursonate* da qual viria, ao longo da sua carreira, a produzir diferentes versões. Poderia também efetuar-se a comparação entre estas diferentes versões embora, em todas elas, o registo vocal seja a componente principal. A segunda versão é de 2003, e é já bastante diferente desta primeira, a que damos destaque no corpo do texto. Gravada ao vivo, Blonk trabalha sobre este poema, na altura da gravação, há mais de 20 anos e *Ursonate* é, nesta altura, como uma casa a que Blonk conhece todos os cantos. A comparação entre as duas é, no mínimo, surpreendente se considerarmos que se limitam a ser reproduções da pauta original. Onde a versão de 1986 é lenta, a de 2003 é rápida e apresenta uma cadência forte. Onde a primeira é, poderíamos dizê-lo, monótona e cinzenta, a segunda é alegre e passa por ela um sem número de diferentes entoações que Blonk consegue imprimir ao texto. Em forma de resumo, poderia dizer-se que na versão de 2003, talvez também porque tenha sido gravada ao vivo, Blonk diverte-se verdadeiramente e isso transparece inequivocamente na gravação. Uma outra nota ainda em relação a esta versão. O quarto movimento (*Cadenza*), imediatamente antes do final, deve ser interpretado, segundo as instruções de Schwitters, *ad libitum*, usando excertos de toda a *Ursonate*. Blonk opta por apresentar um texto absolutamente diferente da sugestão de Schwitters. O CD traz, ainda assim, uma versão da *Cadenza* seguindo o texto proposto por Schwitters. As diferenças são óbvias. A reverberação que podemos ouvir nas gravações ao vivo desaparece por completo nesta faixa que se percebe perfeitamente ter sido gravado num estúdio ou numa sala bastante mais pequena. Em claro contraste com a versão de 1986 e de 2003, a última versão de Blonk, feita em colaboração com Golan Levin, foi apresentada, pela primeira vez, em setembro de 2005, no Ars Electronica Festival, em Linz,

Blonk, ainda um certo estranhamento, um ligeiro desconforto com a peça, como se Blonk necessitasse de estar *demasiado atento*. Percebe-se um retorno permanente à pauta, embora Blonk afirme saber a peça de cor desde 1982 (*vide* Blonk 2009), uma quase impossibilidade de dizer o texto de forma solta, que resulta numa performance titubeante, tímida, hesitante, demasiado marcada pela influência das marcas do texto *original*. Não conhecemos a versão original de Schwitters mas podemos supor, dada a ausência do aparato tecnológico e a adesão ao texto escrito, que as semelhanças com a leitura de Blonk serão extensas. Não é esta peça, portanto, que nos permitirá perceber as novas formas de intervenção sobre a obra de Schwitters, e ela serve, principalmente, como testemunha de uma produção oral, isenta de marcas tecnológicas, uma tendência paralela ao uso intensivo de tecnologias e que não será nunca abandonada por completo.

*Primiti Too Taa*<sup>(235)</sup> (Ackerman 1986), é uma curta-metragem de animação<sup>(236)</sup>, com dois minutos e quarenta e cinco segundos, realizada, ao longo de seis semanas, a partir da

---

Austria, sendo repetida no Artefact Festival, em Lovaina, Bélgica, a 18 de fevereiro de 2007 (os dois momentos que estão disponíveis, por completo, na Internet). Nesta versão, um *software* de reconhecimento sobrepõe à transmissão vídeo de Blonk, em tempo real, os caracteres correspondentes ao texto que este vai dizendo. Em texto relativo às primeiras apresentações públicas da peça, nos anos 80, portanto, Blonk descreve as reações à apresentação da mesma que, curiosamente, não divergem substancialmente do escândalo causado pelas performances futuristas e dadaístas, 40 anos antes: "The reception of these first public performances was varying widely. On many occasions I was performing at rock or punk clubs as an opening act for a band, and lots of people were not at all into it. Their preference was either to just talk with their friends or hear their habitual kind of music. So they started to scream and protest, and often throwing things at me, especially beer, which fortunately was mostly given out in plastic, not glass containers." (Blonk 2009).

<sup>(235)</sup> A expressão surge na secção de *Ursonate* designada como *Cadenza*. Embora esta secção fosse pensada como um espaço de improvisação para os performers, Schwitters acabaria por lhe fixar um texto. Este texto, que hoje conhecemos, é contudo diferente da versão que surge na página 104, do número 20, da revista *Merz*. É esta última versão que podemos ouvir numa gravação de uma aula dada por Allen Ginsberg, em 1981, no âmbito do curso em *Expansive Poetics*, na Universidade de Naropa, em Boulder, Colorado, durante o qual Ginsberg assume, aliás, a influência estrutural e rítmica de *Ursonate* em *Howl*: "[...] and, actually, this was the model I used for the third part of 'Howl', this particular little fragment of a poem, the sound construction of this poem... if you gentlemen would listen a second... the sound construction of the poem (is) (also) the paradigm I used for the second part of 'Howl', that is, the presentation of a phrase, and then a response, with a graduated response, where your response gets longer and longer and so it

colaboração estabelecida entre Ed Ackerman e Colin Morton<sup>(237)</sup>. A animação em *stop motion*, filmada em 16mm<sup>(238)</sup> a partir de 3 409 folhas de papel, nas quais o texto foi dactilografado com uma Remington<sup>(239)</sup>, para além da homenagem óbvia a Schwitters, e ao seu trabalho, é dedicada, também, a Norman McLaren<sup>(240)</sup>, e é acompanhada pela voz de Morton, que vai dizendo partes do texto. Nas palavras do realizador, Ed Ackerman, o filme “[...] was going to be a very closeup view of the words, typed onto paper. These words, through animation, would become lively, and would dance to the rhythms and feelings that the poem inspired.” (Ackerman, 1988). Este *close-up* manifesta-se de tal forma que as imagens permitem perceber o baixo-relevo provocado pela escrita da máquina, conferindo assim uma tridimensionalidade inesperada ao filme e colocando a olho nu o próprio ato, técnica e materialidade do processo de inscrição (ver figura 1). A técnica em que se baseia a produção do filme não é, convenhamos, nova. O que parece ser inovador, isso sim, é a reinterpretação de *Ursonate* e das várias linguagens que agrega: filme, som, máquina de escrever, cujo martelar traz para o interior da película a sonoridade do processo de escrita.

---

builds a pyramid with a pyramidal base beginning with a point at the top.” (Ginsberg 1981, 24'18”).

<sup>(236)</sup> A animação foi premiada com diferentes prémios, entre eles o *Bronze Apple* no *National Educational Film and Video Festival*.

<sup>(237)</sup> Poeta canadiano. Autor também de *The Merzbook: Kurt Schwitters Poems*, editado pela Quarry Press em 1987, e de *The Cabbage of Paradise*, em 2007. Sobre a importância e a influência da obra de Schwitters em Colin Morton, ver *Kurt Schwitters at Zero Gravity*, publicado em 1989, na revista canadiana *Musicworks* n.º 44, e disponível *online*: <http://www3.sympatico.ca/cmorton/ZeroGravity.htm>. Curiosamente, e ao contrário do que acontece noutros textos, Morton refere uma máquina Underwood e não uma Remington.

<sup>(238)</sup> Mais tarde seria transposto para 35mm e 70mm. Ed Ackerman faleceu, num acidente de viação, a caminho de Chicago, quando ia inaugurar a projeção do filme em IMAX.

<sup>(239)</sup> A única referência, *oficial*, que encontramos à utilização de uma máquina de escrever Remington, consta de um texto escrito por Colin Morton, disponível *online*: <http://ottawapoetry.blogspot.pt/2007/09/poetry-on-film.html>

<sup>(240)</sup> (1914-1987) Cineasta de animação experimental, natural de Glasgow. Desenvolveu grande parte do seu trabalho no Conselho Nacional de Cinema do Canadá.



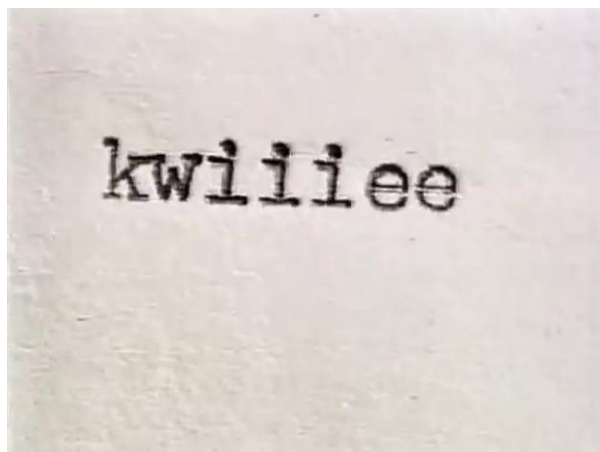


Figura 2. Pormenor de Primiti Too Taa

Guardámos para o fim, propositadamente, pela importância de que a obra se reveste para o argumento de uma *Poética das Vocalidades* (veremos mais adiante o que isto significa em concreto), *Ursonate 1986*, de Hans Breder. Argumentamos que a peça, um vídeo, é constituída por três camadas de significação que decorrem dos diferentes elementos que se sobrepõem e a constituem.

Primeiro elemento, uma impressora de agulhas, marca temporal inconfundível e facilmente identificável pelo som característico que produz, imprime o texto de *Ursonate* em folhas de papel contínuo que se vão acumulando e dificultando a saída do restante papel. Aos nove minutos e trinta segundos, a impressão do texto é interrompida e a máquina passa a imprimir uma foto de Kurt Schwitters que, depois de completa, dará lugar, de novo, ao texto. Em simultâneo, o segundo elemento, uma voz, sintetizada, que acompanha o processo de impressão e que lê todo o texto a que se sobrepõe ainda um terceiro elemento, também ele sonoro, constituído pelo vai e vem das agulhas de impressão. O ruído característico destas impressoras é colocado em destaque e confunde-se com a mecanicidade da própria leitura e da própria escrita. As cabeças de impressão, numa viagem permanente, oferecem um movimento embalador, tão repetitivo que roça o irritante (quem alguma vez usou estas impressoras conhecerá certamente a sensação), e chega ao ponto da monotonia.

Tratando-se, com exceção da leitura de Blonk, de peças marcadamente intermediais<sup>(241)</sup>, a comparação entre a obra de Breder e a de Ackerman & Morton permite, desde logo, a

---

<sup>(241)</sup> Relembramos aqui a afirmação de Dick Higgins: “Some of the things that sound poetry has not yet become are intermedial” (Higgins, 1980).

constatação da diferença dos meios utilizados. Máquina de escrever, no primeiro caso, impressora de agulhas, no segundo, que podemos ler, no fundo, como um registo da atualização dos processos de escrita. Por outro lado, a própria leitura: Colin Morton, no primeiro caso, numa gravação que o próprio assume não ter sido realizada sequer a pensar no filme, por contraste com a voz sintetizada, mecânica, que diz o texto sem pausas, sem entoação e sem qualquer resquício de emoção. A máquina de leitura de Breder marca, no fundo, a chegada dos novos meios e é, até certo ponto, inovadora já que estas vozes artificiais, embora começassem aqui a disseminar-se, só muitos anos mais tarde se tornariam *comuns*.

#### 4.1.1 Dos longos anos 80 ao (já) longo século XXI

Os diferentes regimes de coexistência medial - Voz, Voz gravada & filme, Voz sintética & vídeo - passarão a caracterizar, como veremos, a área das poéticas experimentais, o que se revela de particular importância em face da nossa pergunta de investigação que se prende, como tivemos já oportunidade de referir, com a busca dessa especificidade da Poesia Sonora no século XXI. Torna-se necessário, pois, agora que vimos que os tempos são, do ponto de vista discursivo e do ponto de vista dos regimes de produção poética, de renovação, de sobreposição, e de encontro, começar por definir o que entendemos por século XXI, expressão seguramente mais abstracta e conceptual que propriamente cronológica, e que não corresponde, por inteiro - o leitor desconfiará já, se é que não o sabe por completo - aos limites do calendário. A propósito desta sobreposição de diferentes tempos cronológicos, ou melhor, do seu estirar para lá dos constrangimentos do calendário, refere Zielinski em [...*After the Media*]:

The first decade of the twenty-first century was basically nothing more than an extension of what had gone before. [...] The first ten years after the zeroes rolled over to 2000 largely confronted us as the consequential fulfillment of processes that can be regarded as a characteristic of the twentieth century [...] (Zielinski 2013, 9)

As palavras de Zielinski, referência maior no estudo dos *media*, revestem-se de particular importância para uma tese que, como esta, apresenta como subtítulo *Poesia Sonora no Século XXI*, e parecem colocar-nos, de momento, num posição complicada já que coartam a possibilidade de definição do século presente a partir da marca da diferença. É absolutamente obrigatório, por isso, esclarecer o que é, afinal, este século

XXI<sup>(242)</sup>, tarefa para cuja solução nos ocorre uma possibilidade: compreender onde reside, afinal, a marca de identidade secular a partir da produção e anotação dessa diferença pela observação das alterações no campo teórico no qual se torna visível a reintrodução de questões relacionadas com a voz. Como refere Neumark, na secção introdutória de *VOICE*:

Voice, with all its paradox, has at last returned to the theoretical agenda. In the first decade of 2000, several key books about voice appeared resuming discussions that had been somewhat deferred since Derrida's deconstruction of phonological voice thirty years later. (Neumark 2010, xv)

È vero, os últimos anos têm assistido à publicação de inúmeras obras, enformadas pelas mais diferentes perspectivas, sobre a questão da voz (Dolar 2006; Cavarero 2005; LaBelle 2010, 2014; Chion e Gorbman 1999) e embora não seja possível argumentar uma diferença *absoluta* entre este novo século e o precedente, algo parece existir aqui de novo. A voz, esse fenómeno marginal que ciclicamente desaparece e reaparece, voltou a estar na ordem do dia, a voz reconfigurada, reanalisada, ouvida agora sob o prisma dos trabalhos electrónicos, como prova a abundante produção académica sobre o tema, uma abundância que, em qualquer caso, não significa, por si só, uma superação do século precedente. Refere Steve McCaffery sobre a forma como se terá constituído a voz no século XX:

The twentieth century presents *two distinct scenarios for the voice in poetry*. One is a primal identity, culturally empowered to define the property of person. This is a phenomenological voice that serves in its self-evidence as the *unquestionable guarantee of presence* — when heard and understood through its *communication of intelligible sounds* this voice is named conscience. The *other scenario* — *renegade and heterological* — *requires the voice's primary drive to be persistently away from presence*. This second is a thanatic<sup>(243)</sup> voice triply destined to lines of flight and escape, to the expenditure of pulsional intensities, and to its own dispersal in sounds between body and language. Aspects of this second scenario are traced in this paper as

---

<sup>(242)</sup> Esta ideia de um tempo que não é puramente cronológico não é, de resto, nova. Já Carlos Coutinho (2005) tinha avançado o conceito dos *longos anos 60*, apresentando-os como uma *década* que se estendia para aquém e para além do ano de 1960 e 1969, respectivamente.

<sup>(243)</sup> A morte, mais uma vez. Não deixa de nos impressionar como este referente acompanha, de diferentes modos, todo o Modernismo, uma questão que já abordámos no segundo capítulo.

the *adventure* of voice from the rebellious and jubilant pyrotechnics of early modernism, through its bigamous encounter with two graphisms, to its failure in the 1970s to establish the poem as community<sup>(244)</sup>. (McCaffery 1998, 163, sublinhados nossos)

Analisemos atentamente o que nos é dito por McCaffery. O autor começa por estabelecer uma distinção entre dois modos de existência da voz na Poesia: um primeiro, que McCaffery faz corresponder à marca de presença do autor e que se estabelece, em grande medida, pela comunicação de enunciados inteligíveis; um segundo, por oposição ao primeiro, situado entre corpo e linguagem, renegado e heterodoxo. Embora concordemos com esta distinção – ela corresponde, de facto, à grande distinção entre a lírica tradicional e as poéticas experimentais - importa esclarecer uma divergência fundamental em relação à tese do autor.

Não acreditamos que apenas o primeiro modo permita concretizar a marca da presença, quer isto dizer, não concordamos com a ideia de que as práticas de heterodoxia poética, que caracterizam todo o século XX, sejam marcadas por um afastamento da presença já que não nos parece, tal como argumentámos na definição da *Language*, que nem a ausência de linguagem, nem as práticas de mediação, correspondam necessariamente, antes pelo contrário, a um afastamento da presença. Dito de outra forma, acreditamos que o movimento de afastamento do *verbo* – que nos precede, que está *fora* de nós, e pelo qual não somos, de todo, responsáveis e que é, no fundo, aquilo que McCaffery faz corresponder à presença -, só pode, esse sim, corresponder à presença. Não podemos, portanto, estar em consonância com o autor canadiano e é Erin Anderson quem levanta uma questão interessante para pensar a posição deste:

Steve McCaffery discusses the evolution of the genre as a steady progression away from language, beginning with early approaches to word-as-material and moving toward technologically-mediated approaches that shirk off verbal orality in favor of 'the shit of speech' — or voice as the castoff of and antithesis to language. (Anderson 2014)

---

<sup>(244)</sup> McCaffery estabelece aqui um período que termina, precisamente, com a chegada dos anos 80. A afirmação parece dar razão ao que já afirmámos, em capítulo anterior, sobre as alterações radicais que o campo da Poesia Sonora atravessa a partir da década de 80 e que resultam na dissolução do Festival Internacional de Poesia Sonora.

McCaffery referirá mais adiante que o que está aqui em causa, ponto em que voltamos a convergir, é a relocalização da relação e da negociação permanentes entre voz e linguagem, uma questão que nos tem acompanhado ao longo desta dissertação e a partir da qual argumentámos a possibilidade de instauração de um quadro analítico que dê conta das diferentes fases da Poesia Sonora. Estamos, portanto, metodologicamente próximos do autor canadiano embora não estejamos inteiramente de acordo com as suas conclusões<sup>(245)</sup>.

Parece-nos que McCaffery deixa verter para o seu pensamento sobre a presença uma outra questão, que o acompanha desde cedo, a saber, a da sua recusa do grafismo e do registo. A sua posição em relação a este assunto torna-se clara perante a seguinte referência:

[...] the poetry of technologically treated voice, is fundamentally a graphicism; it is concerned with the scripted sign, with an actual activity of writing [...]. To transcend writing, and the critical vocabulary built up around the logocentricity of writing, and to achieve a totally phonocentric art, must involve a renunciation of those two central canons of the written: repeatability and retrievability, a claiming of the transient, transitional, ephemeral, the intensity of the orgasm, the flow of energies through fissures, escape, the total burn, the finite calorie, loss, displacement, excess: the total range of the nomadic consciousness." (McCaffery 1978a, 35–36)<sup>(246)</sup>

---

<sup>(245)</sup> Ainda sobre esta questão, diz McCaffery: "Despite Barthes's consummate rhetoric, this attempt to emancipate voice from code succeeds no further than a repositioning of the existing relationship" (McCaffery 1998, 163).

<sup>(246)</sup> A posição de Douglas Rushkoff, em relação às diferenças entre analógico e digital poderia permitir a introdução, parece-nos, de uma pequena diferença em relação às teses de McCaffery embora não responda, explicitamente, ao que o poeta canadiano nomeia como o cânone: "repeatability" e "retrievability". Argumenta Rushkoff: "The difference between an analog record and a digital CD is really quite simple. The record is the artifact of a real event that happened in a particular time and place. A musician plays an instrument while, nearby, a needle cuts a groove in a wax disk (or disturbs the electrons on a magnetic tape). The sound vibrates the needle, leaving a physical record of the noise that can be turned into a mold and copied. When someone else passes a needle over the jagged groove on one of the copies, the original sound emerges. No one has to really know anything about the sound for this to work. It's just a physical event—an impression left in matter. A CD, on the other hand, is not a physical artifact but a symbolic representation. It's more like text than it is like sound. A computer is programmed to measure

Esta resistência<sup>(247)</sup> de McCaffery pode compreender-se perfeitamente se tomarmos em consideração a recusa do registo que o próprio (e, com ele, dos Four Horsemen) defendeu durante uma parte considerável da sua produção poética. Assim se justifica a sua declaração sobre a rendição ao grafismo - à escrita, no caso da Poesia Fonética, ao registo em fita magnética (bem como outros suportes) no caso das expressões mais tardias. Necessitamos, portanto, de maneira a poder argumentar cabalmente as objecções que levantamos ao texto de McCaffery, de compreender as condições de existência da voz no século XXI, analisando-a à luz das máquinas de produção vocal para perceber até que ponto essa realocização ocorre, de que forma altera ela essa relação com a linguagem, e até que ponto isso representa um novo paradigma. Talvez o século XXI corresponda, afinal, a um período inaugural de renegociação da relação entre voz e linguagem e entre esta e as novas formas de expressão vocal.

## 4.2 Vox Ex Machina

Afirma Donna Haraway: "By the late twentieth century, our time, a mythic time, we are all chimeras<sup>(248)</sup>, theorized and fabricated hybrids of machine and organism; in short, we are cyborgs." (Haraway [1985] 2004, 8). A ligação à máquina é hoje inequívoca e, mais do que nunca, incontornável. Os anos 80 registam para a posteridade, de diferentes formas, aquele que será um marco ao qual não se poderá jamais regressar. Os exemplos

---

various parameters of the sound coming from a musician's instrument. The computer assigns numerical values, many times a second, to the sound in an effort to represent it mathematically. Once the numerical— or 'digital'—equivalent of the recording is quantified, it can be transferred to another computer, which then synthesizes the music from scratch based on those numbers. The analog recording is a physical impression, while the digital recording is a series of choices. The former is as smooth and continuous as real time; the latter is a series of numerical snapshots. The record has as much fidelity as the materials will allow. The CD has as much fidelity as the people programming its creation thought to allow. The numbers used to represent the song—the digital file—is perfect, at least on its own terms. It can be copied exactly, and infinitely." (Rushkoff 2010, 46–47)

<sup>(247)</sup> Se a posição é fácil de compreender em McCaffery, bem como noutros autores que partilharam dessa perspectiva *paleotécnica* (*vide* McCaffery 1998), ela torna-se mais complexa em autores como Larry Wendt que afirma, no mesmo sentido: "Sound poetry is meant to be experienced, not trapped in a record, tape or rare radio broadcast" (Wendt 1985, 15).

<sup>(248)</sup> Dada a área de formação de Donna Haraway, a Biologia, não nos parece que a referência aqui trazida seja apenas da ordem da Mitologia. Poderá supor-se, também, que é uma referência ao processo biológico com o mesmo nome.

da *Ursonate* que elencámos dão, de resto, conta do aprofundamento e da multiplicação dos termos dessa relação que nos surge, também, num outro documento da época. Falamos do *Manifesto da Polipoesia*, da autoria do poeta sonoro e editor italiano Enzo Minarelli, cujo conteúdo podemos dividir em dois temas. Um primeiro, reafirma as grandes linhas de exploração da Poesia Sonora, trazendo de novo ao centro do debate as ideias programáticas do género. Ambas são expressas no ponto número 2: "L'oggetto lingua deve essere sempre più indagato nei suoi minimi e massimi segmenti [...]" (Minarelli 1987). E, de forma mais elaborada, no ponto número 3: "L'elaborazione del suono non ammette limiti, deve essere spinta fin oltre la soglia del puro rumorismo, un rumorismo significativo: l'ambiguità sonora sia linguistica che orale ha senso se sfrutta a pieno l'apparato strumentale della bocca." (Minarelli 1987). Não há, na realidade, nada de novo nestes pontos em relação às épocas precedentes embora eles sejam importantes pela reafirmação do objeto da Poesia Sonora após a crise do início dos anos 80. O que este Manifesto traz de novo, isso sim, é um reequacionar das relações e das tecnologias da mesma, assim como um reposicionamento da ligação da Poesia Sonora a outras disciplinas. Pode ler-se no primeiro ponto: "Solamente lo sviluppo delle nuove tecnologie segnerà il progredire della poesia sonora: i media elettronici e il computer sono e saranno i veri protagonisti." (Minarelli 1987). No mesmo sentido, o ponto 6, que encerra o Manifesto, salienta:

La Polipoesia è concepita e realizzata per lo spettacolo dal vivo, si affida alla poesia sonora come prima donna o punto di partenza per allacciare rapporti con: la musicalità (accompagnamento o linea ritmica), la mimica, il gesto e la danza (interpretazione o ampliamento o integrazione del tema sonoro), l'immagine (televisiva o per diapositiva, o dipinto o installazione, come associazione, spiegazione, ridondanza o alternativa), la luce, lo spazio, i costumi e gli oggetti. (Minarelli 1987)

Ao tornar evidentes as relações da Poesia Sonora com outras disciplinas, pela sua nomeação, e ao estabelecer o primado das novas tecnologias na produção poética, Minarelli não só regista as atualizações do campo após a década de 70, o que é de uma importância considerável, como tem também o mérito de reafirmar a existência da Poesia Sonora mesmo quando em relação com outros campos. Poderá isto significar que a Poesia Sonora se expandiu, quer dizer, foi capaz de ampliar o seu campo de ação a outras linguagens de expressão artística, insinuando-se no seu seio e produzindo aí os seus efeitos, assim como a outros meios de comunicação, que não os exclusivamente

sonoros. Ou seja, soube reinventar-se e adaptar-se o suficiente para, mesmo quando deslocada do que seria o seu habitat natural, não perder aquilo que a caracterizava. Mais, no capítulo introdutório da obra publicada recentemente (referimo-nos a *Polypoetry 30 years: 1987-2017*, de que demos conta na *Introdução*), afirmam os autores: "When we say 'complete performance', we mean also the use of technology, which must be an extra tool to be exploited and not a burden or, worse, a limit." (Fernandes e Minarelli 2018). Podemos ler, nesta afirmação, aquilo que julgamos constituir-se como uma tentativa de superação das duas linhagens históricas que referimos, por diversas vezes, ao longo desta dissertação.

É, por isso, tempo de recuperar e de aprofundar o debate sobre a Poesia Sonora como máquina de disrupção, agora que temos um desenho mais completo daquele que é o seu desenvolvimento histórico, bem como das múltiplas relações que nele se foram estabelecendo. Nesse sentido, vamos escarpelizar a expressão que dá título ao presente subcapítulo, analisando cada uma das partes de que é formado, tentando perceber o que queremos exatamente dizer quando invocamos *Vox* e *Machina* e as conjugamos em unísono.

Em *Kafka: toward a minor literature*, pode ler-se:

But it seems that sound doesn't act like a formal element; rather, it leads to an active disorganization of expression and, by reaction, of content itself. [...] Thus, we find ourselves not in front of a structural correspondence between two sorts of forms, forms of content and forms of expression, but rather in front of an *expression machine capable of disorganizing its own forms*, and of disorganizing its forms of contents, in order to liberate pure contents that mix with expressions in a single intense matter. (Deleuze e Guattari 1986, 28, sublinhados nossos)

É desta ideia que partiremos então para a análise que segue, já que quando nomeamos *Vox Ex Machina*, acreditando que ela é mais do que a soma das suas partes, queremos, na verdade, fazer referência a uma intersecção (a um conjunto de intersecções) cujo encontro desenha aquela que é, afinal, uma poderosa máquina de disrupção semântica e/ou literária: voz(es) produzida(s) pela(s) máquina(s), máquina(s) que produz(em) voz(es).



Queremos com isto dizer que, pese embora a definição anterior que resume hipersucintamente todo um processo histórico de quase 100 anos, *Vox Ex Machina* refere-se também àquilo que nos parece ser um dado novo. Se olharmos para o devir da Poesia Sonora como um processo paradoxal de *presença in absentia* (tal como referimos em capítulo anterior) através do qual voz e corpo se separam, verificamos que o século XXI instaura em definitivo uma nova possibilidade: a da voz produzida fora do próprio corpo, ou seja, o da voz que não é produzida sequer *no* ou *pelo* corpo. Referimo-nos, evidentemente, às possibilidades de sintetização de voz que as tecnologias digitais trouxeram, que se têm vindo a desenvolver de forma notável nos últimos anos, e que correspondem a um desejo que não é novo, de resto, na história da civilização ocidental<sup>(249)</sup>. Dito ainda de outra forma, se ao devir da Poesia Sonora corresponde uma dialéctica própria das poéticas experimentais que joga couro e cabelo na tarefa de desmembramento dos regimes de significação denotativa, como não ver, no afastamento da voz e na remediação vocal, a recusa daquela que foi, a par com a linguagem, a grande responsável por aqueles? Como criar linhas de fuga à apropriação recorrente se não pela exploração contínua de novos territórios, isto é, de novos efeitos?

A este respeito, e a propósito também das múltiplas interseções que apontámos alguns parágrafos atrás, avançamos três experiências que, pela sua diversidade, poderão apontar os diferentes caminhos de que são feitas as vozes no contexto que aqui exploramos e que prepararão caminho, a partir da ideia das bocas cibernéticas, para a discussão da *Poética das Vocalidades* que encerrará este capítulo.

O primeiro exemplo é *Ruedapalabra*<sup>(250)</sup>, uma peça de Juan Angel Italiano, datada de 2008. A peça digital é constituída por um interface rectangular onde se apresentam 9 bocas, numa grelha de 3X3 com diferentes combinações cromáticas, que traz à memória, necessariamente, a estética warholiana (ver figura 2).

---

<sup>(249)</sup> Lembramos que o *Vocoder*, apresentado pela primeira vez ao público na Feira Mundial de Nova Iorque, data de 1939.

<sup>(250)</sup> A obra está disponível em <http://edicionesdelcementer.wixsite.com/ciberrrdelia/copia-de-poema-minimo>. *Ciberrrdelia* (<http://edicionesdelcementer.wixsite.com/ciberrrdelia>) é um repositório de poesia digital uruguaia, em permanente atualização, e conta com obras criadas desde 1960.

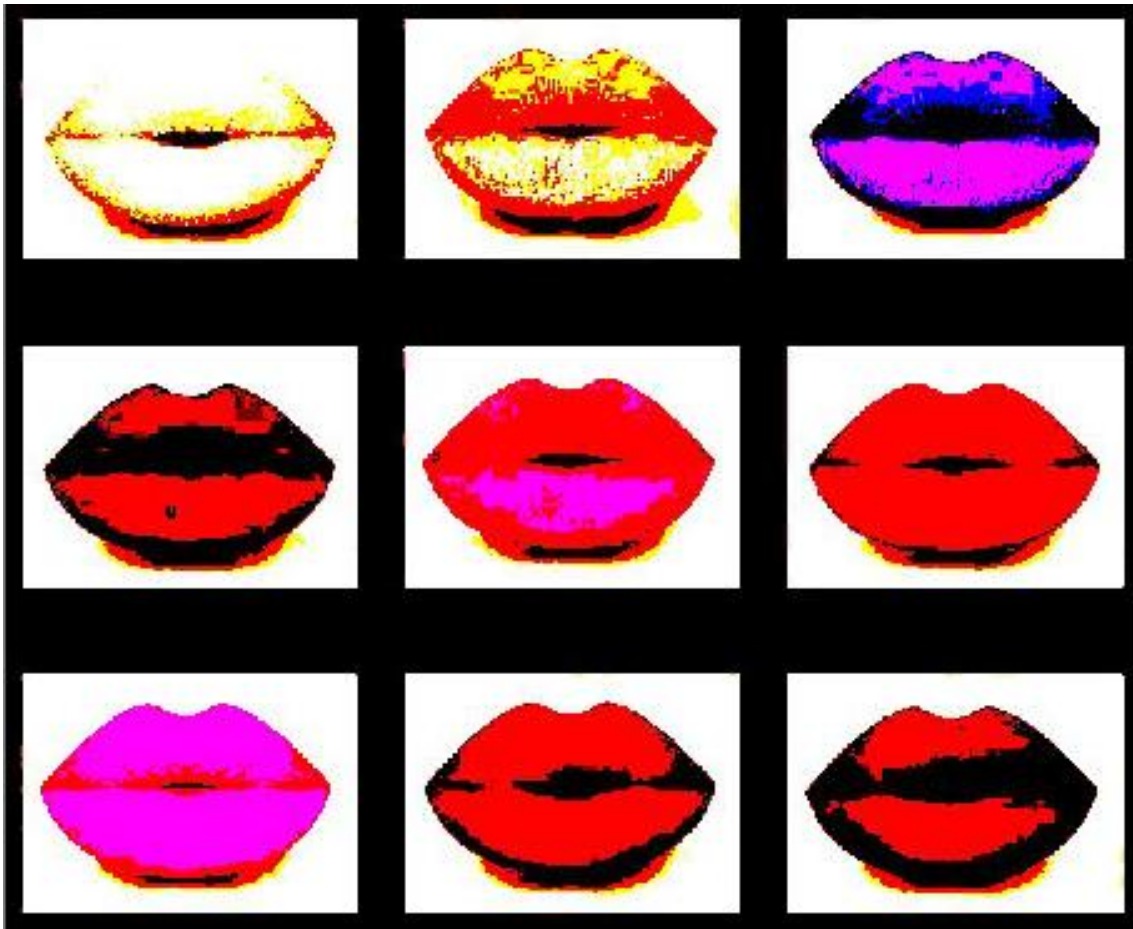


Figura 3. Ruedapalabra (2008)

Não há como fugir aqui à presença das bocas que ocupam todo o *interface*. Ativadas por um clique do rato, cada uma delas reproduz um texto diferente<sup>(251)</sup> que pode ser repetido e misturado com os textos que cada uma das outras bocas reproduz. Estas não são ainda vozes cibernéticas senão vozes gravadas (a voz de qualquer uma deles é a de Juan Angel Italiano) inscritas em suporte digital, disponível nessa rede global que é a Internet.

Constituem-se, no entanto, como um exemplo das hipóteses vocais mediadas que têm que ser inscritas, também, numa poética das vocalidades. A máquina de disrupção

<sup>(251)</sup> As vozes dizem (da esquerda para a direita, de cima para baixo): 1. Um grito em crescendo; 2. "Água dura água piedra dura piedra piedra blanda"; 3. "Á merica Latina, A M erica Latina A M E"; 4. Várias vozes que *cantam* "café cum pão"; 5. Duas vozes com ligeiro desfasamento que dizem: voz 1 – "hombre hombre hombre"; voz 2 – "hembra hambre"; 6. "Un pobre xoga un xogo pobre"; 7. "Que son tambores danzando soles brisas que son"; 8. "Sal sol" (4 vezes); 9. "Seduccion sedutor" (3 vezes com ligeiras variações). Anota-se aqui a dificuldade de transcrição de algumas destas vozes não por aquilo que dizem mas pela dificuldade de registo que é consequência de algumas das *estratégias* usadas (v.g. repetição ou sobreposição).

opera, neste caso, pela repetição, pela remistura, e pelo ruído que estas duas primeiras operações necessariamente causam: a possibilidade de repetição, o *loop* cuja repetição leva necessariamente à perda de sentido; a sobreposição das vozes, a sua ativação simultânea que conduz irremediavelmente ao caos sonoro, à impossibilidade de um entendimento daquilo que cada uma das vozes parece ter para dizer se ouvida de forma isolada, ou seja, um poema simultâneo. Vários níveis, portanto, que se podem cruzar e intensificar na conjugação de feitos que a obra estabelece.

O segundo exemplo é *Talking Machine*, de Martin Riches. Desenvolvida em 1972, a *Talking Machine* é constituída por um conjunto de *tubos* que pretendem simular a forma do aparelho fonador (ver figura 3), criando assim a possibilidade de uma máquina falante a partir das combinações operatórias das diferentes partes que o constituem.



Figura 4. Martin Riches ensina a *Talking Machine* a falar.

O projeto de Riches, embora extremamente interessante, traz à memória algumas das experiências do início do século XX já que, muitas delas, foram formuladas, precisamente, a partir da mimetização dos órgãos humanos. Adiciona, porém, uma nova

forma de controlo dos tubos fonadores, nos quais o ar é injetado através das indicações que chegam por intermédio de um computador. Nesse sentido, a obra de Riches é, em 1972, de um pendor anacrónico que será difícil de justificar<sup>(252)</sup> e só pode ser entendido como um projeto artístico.

Um terceiro exemplo, mais radical. *Cosmic Poem from Outer Space*<sup>(253)</sup> é uma obra poética desenhada por Tomomi Adachi, poeta sonoro e compositor japonês, e por Akihiro Kubota, *media artist*, também ele de nacionalidade japonesa. Em 2014, os dois autores instalam um código no ARTSAT1<sup>(254)</sup>, satélite equipado com um sintetizador de voz. Depois de interpretado o código, e ainda em órbita, o satélite começaria a produzir formas poéticas que poderiam ser captadas por qualquer pessoa com um posto de escuta no globo terrestre<sup>(255)</sup>.

A sinopse do projeto, apresentada pelos autores, avança um conjunto de influências e de aspirações para o trabalho que permitem lê-lo como uma reinterpretação de algumas das aspirações modernistas mas também como uma homenagem à imaginação do início do século XX. É assumida, desde logo, a inspiração nas obras de Taruho Inagaki<sup>(256)</sup>, cujas

---

<sup>(252)</sup> Já em 2014, Tomomi Adachi apresentou uma performance intitulada *How to learn to talk 2U: for Martin Riche's Talking Machine, Voice, Electronic and Gestures* (um excerto da performance pode ser visto em [https://www.youtube.com/watch?v=WZ\\_6uJ8VKRI](https://www.youtube.com/watch?v=WZ_6uJ8VKRI)).

<sup>(253)</sup> É fácil esquecer, talvez devido à distância que nos separa da órbita do satélite, que o seu modo de funcionamento não é, afinal, diferente da forma de funcionamento dos antigos rádios.

<sup>(254)</sup> Também conhecido como INVADER ou Interactive Satellite for Art and Design Experimental Research. Construído pela Universidade de Tóquio em colaboração com a Universidade de Arte de Tama (Japão), foi lançado para o espaço pela primeira vez a 27 de fevereiro de 2014. O seu componente principal é um transmissor em FM.

<sup>(255)</sup> Os autores oferecem 3 possibilidades de audição. Em tempo real, no momento da passagem do satélite; no *site* a partir das gravações feitas no momento da passagem ARTSAT; uma terceira possibilidade, de escuta criativa, que os autores apresentam da seguinte forma: “Look up at the sky. Imagine the 10 cm cubed small satellite that is moving at an altitude of about 340km with a speed of 7.7km per a Second, and the voice which is synthesized in outer space. Try to listen to the sounds with your imagination. To face toward the satellite is effective. It is really appreciated if you write down what you listened in your mind or make an audio recording of the sound in your imagination [...] This is a creative method to listen.” («Invitation to Cosmic Poem Project» sem data).

<sup>(256)</sup> Natural de Osaka (1900-1977), é um dos autores mais representativos da ficção Modernista no Japão. Publicou, em 1923, *One Thousand and One Second Stories*. Participou na Segunda

obras apresentavam “[...] imagined narratives of flight and astronomy [...]” («Invitation to Cosmic Poem Project» sem data). Por outro lado, é também assumida, na forma poética escolhida, uma proximidade com uma das formas tradicionais da poesia Japonesa, o Tanka<sup>(257)</sup>, porque, nas palavras dos autores, “this form [...] works as a form of short code. Moreover, the voice synthesizer chip in the satellite is specialized in Japanese phonetic system.” («Invitation to Cosmic Poem Project» sem data). As referências não se ficam, contudo, por aqui, e assim é também referida uma “[...] direct phonetical connection to Hausmann’s poem.” («Invitation to Cosmic Poem Project» sem data) e ainda uma homenagem a Laika, o primeiro animal a viajar para o espaço a 3 de novembro de 1957, a bordo da nave soviética Sputnik 2. O conjunto de inspirações que Adachi e Kubota referem permite proceder à síntese das duas ideias que temos vindo a explorar ao longo desta dissertação. Por um lado, reintroduz a ideia de uma ligação permanente ao passado que se torna, mais uma vez, paradoxalmente acrescentaríamos, uma parte fundamental da identidade da Poesia Sonora. Por outro lado, permite também verificar a existência de uma nova forma de vocalidade – artificial – na Poesia Sonora.

Os trabalhos anteriores testemunham diferentes vozes, diferentes máquinas e, também, diferentes relações entre voz e máquina. Vamos, por isso, proceder a uma análise mais detalhada dos ditos elementos que pensaremos a partir de duas ideias colocadas por Neumark, em *VOICE*, e que darão forma a cada uma das subsecções seguintes.

A primeira ideia, uma questão na verdade, referente à *Vox*, diz respeito à forma como percebemos a voz. Pergunta o autor: “[...] have the developments of digital and networked culture shifted the artistic and everyday terrain so that we now listen to voice in a different way?” (Neumark 2010, xv). A questão de Neumark pode ser particularmente interessante para pensar as possibilidades e os efeitos de uma voz produzida artificialmente. O que queremos dizer, no fundo, é isto: a Poesia Sonora tem

---

Exposição Futurista Japonesa e esteve também associado à revista Dadaísta-Futurista *Ge.Gjmgigam.Prrr.Gjmgem*, publicada entre 1924 e 1925. (Tyler 2008). Não se encontra traduzido para português. Ainda sobre o Modernismo no Japão, e sobre a sua relação com os meios tecnológicos, não deixar de ler *Electrified voices: how the telephone, phonograph, and radio shaped modern Japan, 1868-1945* (2018), de Kerim Yasar.

<sup>(257)</sup> Uma das formas tradicionais da poética Japonesa. *Tanka* refere-se a poemas curtos por oposição a *chōka*. A estrutura silábica é: 5-7-5-7-7.

operado sempre pela quebra da expectabilidade e tem trazido ao mundo, no que são diversos processos de contestação, novas possibilidades de entendimento da linguagem; será pois possível, e é essa, parece-nos, a possibilidade a que a questão de Neumark se dirige, que ela possa também, defraudando as expectativas em relação às vozes autorais, criar novos modos de percepção da voz?

A segunda ideia diz respeito à *Machina* a propósito da qual lançamos a seguinte proposta. A voz digital é, em certa medida, um regresso ao ventriloquismo. O satélite no espaço, que referimos a propósito do projeto de Adachi e Kubota, é uma remediação, à distância, desse boneco cuja boca movimentamos com a mão, é, no fundo, um boneco sem fios. Como afirma Neumark: “For Steven Connor and for Mladen Dollar, for instance, ventriloquism is the doubling figure that most keenly expresses the paradox of voice emanating *from* a body yet not quite being 'disembodied'” (Neumark 2010, xvii). Estaremos perante aquilo que poderíamos designar como pós-ventriloquismo, uma voz deferida no tempo? E, se o ventriloquismo correspondeu ao paradoxo da voz emancipada, será que aquilo que podemos nomear como pós-ventriloquismo corresponde a uma nova camada desse paradoxo para o qual contribuem novas máquinas e novas formas de produção vocal?

#### 4.2.1 Da *Vox*...

Concentremo-nos pois no primeiro elemento desta equação e sobre a possibilidade de existência de uma voz produzida artificialmente que levanta ainda uma outra questão, a saber, a da própria ontologia da voz humana, como de resto nos lembra Agamben na nota em epígrafe. Como bem refere Toop:

Throughout the 20th century, the voice was a prime site for the redefinition of the body in relation to the machine age, particularly during a rapidly developing era of disembodying technologies such as wireless telegraph, radio, telephone, cinema, television, the tape recorder, electronic amplification and the microphone. Temporal shift, spatial displacement and the physical absence of the vocalizing agent, both implicit and explicit in such communicative extensions of the body, suggest a disintegration of the image of the body as a symbol of unity (Toop 2005, 29)

Muito bem, até aqui nada de novo. O século XX é, a vários níveis, espaço e tempo para um conjunto de sucessivos eventos traumáticos aos quais se seguirão, no século seguinte, outros, de igual importância, que amplificarão ainda mais essa *ausência* do

agente vocalizador. Há, contudo, uma diferença de grau que vem dar razão, acreditamos, ao que temos vindo a afirmar: o caminho percorrido pela Poesia Sonora corresponde, em grande medida, à história de uma transferência que equivale à realocação da desestabilização dos processos de transformação semântica em processos de transformação e mediação vocal. Queremos com isto dizer, lembrando aquilo que já afirmámos, que uma possível narrativa histórica de descrição da Poesia Sonora é aquela que regista uma realocação estratégica das intenções de desestabilização e os pontos a partir dos quais se desenvolve a experiência da *Lunguage*. Fuga ao sentido, fuga ao reconhecimento possível e às formas *típicas* da voz, fuga da voz ela própria, isto é, uma segunda etapa da realocação do fenómeno vocal.

Não se pode, naturalmente, esperar que não decorram destas transformações importantes consequências. Toop pergunta, de forma absolutamente pertinente:

How does the voice survive in the digital 21st century, in a period when voices can be digitally synthesized with a convincing degree of humanness and when the recording machine is no longer a dedicated technology but a complex processing device that can rapidly generate a huge quantity and variety of sonic material from a single vocal syllable without demanding physical effort? (Toop 2005, 33)

A voz não é, naturalmente, um conceito fechado, absolutamente indiscutível, pelo que esta pergunta traz, como se diz popularmente, *água no bico*. O que queremos dizer é que Toop não pergunta por uma voz qualquer mas sim, sabemos-lo, pela voz humana. Discutir a voz que provém da máquina parece assim obrigar a uma discussão da própria voz ou, dito de outro modo, assumir que ela é um conceito histórico e que cada época e espaço a investe simbolicamente e materialmente de características próprias, pelo que é necessário, mais uma vez (e sempre), proceder a uma *desnaturalização* do conceito. Diz Charles Burnet em relação aos modos de escuta na Idade Média:

Our sources refer both to 'sound' (*sonus*) and to 'voice' (*vox*). 'Voice' is a specific kind of sound. It is a particular sound made by something with a soul and has a certain significance. Sound imagined as pure pitch is shaped into various configurations in the production of voice. (Burnett 2004, 69)<sup>(258)</sup>

---

<sup>(258)</sup> No mesmo sentido, Jonathan Sterne: "Works of grammar and logic distinguished between significant and insignificant sounds by calling all significant sounds *vox* [...]" (Sterne 2003, 23).

Existe, pois, esta ideia de que falar de *voz* implica invocar algo *animado*, uma noção que, como podemos constatar, é refém daquela que foi uma sobreposição histórica – um equívoco na nossa opinião - entre *voz* e *linguagem*, que se estende e produz efeitos até aos nossos dias e que equivale, como que por osmose, a transferir a *anima* para a *linguagem*. Como refere, a este respeito, Erin Anderson: "[...] in the history of Western philosophy, as in our contemporary culture of writing, voice's sounding capacity has quite often been placed in the service of language—as a means to an end of rational speech and linguistic meaning." (Anderson 2014). Mas, o que é, exatamente, algo *animado*? Será algo com alma? Mas, o que é a alma? Se aqui procedemos a este breve exercício de dúvida sistemática é porque nos parece que não será necessariamente por aqui que encontraremos uma resposta para as nossas dúvidas. Isto é, torna-se escusado procurar definir uma ontologia vocal. Pelo contrário, só teremos a ganhar na compreensão e definição dos quadros vocais do século XXI se aceitarmos (i) a ideia da multiplicidade dos registos vocais, (ii) a possibilidade da autonomia da voz em relação à *linguagem*, e (iii) a historicidade do conceito.

O que se revela evidente nesta questão, perante o que temos vindo a afirmar, é a relação entre *linguagem* e *voz* que nos surge em Agamben nomeada nos seguintes termos: “[...] the site of this transcendental experience<sup>(259)</sup> was sought instead in the difference between voice and language, between *phone* and *logos* [...]” (Agamben 1993, 7). As citações que apresentámos, e que dão conta de um entendimento antigo do conceito, demonstram, acima de tudo, a importância da prática da Poesia Sonora para a reconfiguração dos regimes sonoros pela transformação que ajudam a estabelecer-se entre *linguagem* e *voz*. Há, contudo, uma outra questão a que não nos podemos esquivar, se quisermos compreender inteiramente esta relação. Pergunta Pieraccini:

The key question that needs to be answered for speech research to make real and steady progress toward building intelligent talking machines is whether there is something fundamental in human language and speech that we do not yet understand well enough to replicate in a machine (Pieraccini 2012, ix)

A questão colocada por Pieraccini, embora enformada em grande medida por uma questão técnica – a da possibilidade de replicação da *linguagem* e discurso humanos por uma máquina – obriga também, sob uma outra perspectiva, a uma reflexão que aborda o

---

<sup>(259)</sup> Referência à *experimentum linguae* que o autor explora na sua obra.



debate sobre uma ontologia da voz e que é, na realidade, a mesma dúvida de Agamben que apresentámos em epígrafe: haverá uma voz humana?

Tomomi Adachi tem trabalhado sobre esta questão através de um projeto intitulado *Tomomibot*<sup>(260)</sup>. É importante anotar, desde logo, o ponto de partida desta proposta na qual não se coloca já a questão da relação entre voz e linguagem. O *Tomomibot* não é programado para se preocupar em emular qualquer tipo de discurso e centra-se, apenas, numa produção aleatória que deriva das possibilidades e marcas vocais do próprio Tomomi Adachi. As vozes de ambos são tão próximas em determinado momento (uma escuta de algumas das faixas de improvisação conjunta entre Tomomi e o seu clone vocal permitem perceber isso) que não chegasse a voz de cada um deles por uma via diferente (Tomomi pela via direita, o *bot* pela via esquerda<sup>(261)</sup>) e não se poderia de todo distinguir qual é um e qual é outro. Estamos, portanto, longe da voz robotizada de *Ursonate 1986*<sup>(262)</sup> e torna-se claro que não se trata já de fazer com as máquinas falem mas sim fazer com que elas tenham voz.

Dito isto, voltemos ao primeiro capítulo, e à tentativa de definição da Poesia Sonora de Philadelpho Menezes que aí transcrevemos<sup>(263)</sup>, procurando nela uma possibilidade de atualização da mesma já que estamos agora em posição de lhe acrescentar um outro dado que reflete aquelas que são as preocupações contemporâneas do género: a excisão da própria voz. Mas... de que forma? Falta-nos ainda um olhar mais atento ao segundo elemento da equação.

---

<sup>(260)</sup> O projeto *Voices from AI in Experimental Improvisation* é da responsabilidade de Tomomi Adachi, Andreas Dzialocha, e Marcello Lussana. Os autores desenvolveram um modelo de inteligência artificial a que chamaram *Tomomibot* (também denominado Tomomi Adachi II) que foi desenhado para imitar os comportamentos de improvisação de Tomomi Adachi. O projeto foi financiado pela Neue Musik Berlin e.V. em 2018. Pode ser visitado em <https://soundcloud.com/tomomibot>.

<sup>(261)</sup> Ouça-se, por exemplo, <https://soundcloud.com/tomomibot/duo-improvisation-tomomibot>, ou <https://soundcloud.com/tomomibot/improvisation-tomomibot-tomomi-adachi>.

<sup>(262)</sup> Poderíamos, em todo o caso, perguntar que necessidade é esta que leva a exigir das vozes digitais uma parecença com a voz humana.

<sup>(263)</sup> "O que caracteriza o poema sonoro não é sua simples audibilidade, sua existência acústica, sua projeção dirigida à escuta do receptor. O que o define é seu divórcio inconciliável com a escrita e seus modos declamatórios, seu distanciamento nítido do poema oralizado, sua separação da poesia concebida como arte do texto." (Menezes 1992a, 10).

#### 4.2.2 ...à *Machina*

Máquinas de obediência, máquinas de reforço positivo e negativo, máquinas de consumo - "Consome consome mata a fome", diriam os Repórter Estrábico no Portugal da viragem do século —, máquinas que a máquina da linguagem reforça, sublinha, destaca, e coloca em evidência como verdade única e inescapável através de outras máquinas de produção e adestramento da linguagem ela própria. Máquinas de (oh)pressão, de (diz)persão, de com(e)pulsão, que sabemos por outros nomes: Lei, Psicologia, *Marketing*. Máquinas que comandam máquinas que comandam máquinas, máquinas que se desdobram, se sobrepõem, e se hierarquizam em diferentes protocolos de distribuição. Máquinas dentro de máquinas, um labirinto de onde é impossível a saída. Debord dirá que nos movemos na noite sem saída e somos devorados pelo fogo (*in girum imus nocte et consumimur igni*<sup>(264)</sup>), e produzirá a partir daí um livro e um filme, como se o mundo não pudesse ser resumido a cada uma das disciplinas que usamos. Por isso, como veremos, a importância de pensar *dentro* da máquina, mais que *fora* dela, e a importância de criar máquinas descentralizadas, desligadas do grande sistema nervoso central de silício, máquinas autónomas que nos fazem regressar à ideia das zonas autónomas temporárias de Hakim Bey. Como recusar tudo o que acabamos de descrever senão por uma linguagem que não começa sequer por sê-lo, que é permanentemente interrompida, que não o é mais, ou que não pode nunca chegar, sequer, a ser?

Procuramos, portanto, caraterizar estas máquinas passíveis de definir como portadoras de uma polaridade inversa, que produzem e transformam por completo a(s) voz(es) que temos vindo a debater e, com elas, os sinais que transportam. As diferentes faces que podemos verificar existirem e constituírem a Poesia Sonora levam-nos a uma distinção que é puramente descritiva: máquinas enquanto *verbo* e máquinas enquanto *substantivo*.

A máquina como verbo é ação pura. Pressupõe a produção e instauração de processos, de esquemas rizomáticos que simultaneamente dão forma e estilhaçam as instâncias sonovocoverbais, procedimentos que injetam ruído no fluxo imunossupressor da comunicação diária estandardizada e convertida, eventualmente, em alimento literário, e

---

<sup>(264)</sup> Palíndromo que na, sua forma completa "In girum imus nocte ecce et consumimur igni", é geralmente atribuído a Virgílio.

que impossibilitam que a linguagem, contaminada, atue tal como foi programada para fazer.

Mas, se a máquina é gesto e ação, ela é também substantivo, coisa, objeto e designa os aparelhos propriamente ditos, desde a garganta e o aparelho fonatório, à linguagem considerada a partir de todos os sons que lhe dão forma, aos diferentes aparelhos analógicos, eléctricos e electrónicos que a transportam e que lhe dão forma, ou ainda aos diferentes esquemas e *blueprints* de desestabilização textual que o texto é obrigado a percorrer e sobre o qual se esboroa. Cabem também nestas máquinas aquilo que Blonk descreve como

[...] obscure types of software, often programs that have been written somewhere at a university or by a lone enthusiast as freeware, or cheap shareware: Thonk, oversyte, Cloud Generator and PulsarGenerator (both developed by Curtis Roads, the author of the classic *The Computer Music Tutorial*; he sent the latter to me in exchange for a sizable bar of first rate chocolate), SoundMaker, SndSampler, CellSynth, to name a few.” (Blonk e van Peer 2005, 64).

Assim considerada, e na complexa e multifacetada relação que resulta do cruzamento entre todos estes elementos, a Poesia Sonora surge como uma máquina maior, destinada a agir como um aparelho de disrupção literária que, como qualquer máquina, apresenta peças, mecanismos, procedimentos e protocolos, desenhados e pensados para atingir determinados fins, isto é, orientada e montada para a produção de um determinado *output*. Como referem Deleuze e Guattari:

In desiring-machines everything functions at the same time, but amid hiatuses and ruptures, breakdowns and failures, stalling and short circuits, distances and fragmentations, within a sum that never succeeds in bringing its various parts together so as to form a whole. That is because the breaks in the process are productive, and are reassemblies in and of themselves. Disjunctions, by the very fact that they are disjunctions, are inclusive. Even consumptions are transitions, processes of becoming, and returns. (Deleuze e Guattari 1983, 42)<sup>(265)</sup>

---

<sup>(265)</sup> McCaffery dirá, pelas suas próprias palavras, exatamente o mesmo, embora coloque a tónica na questão autoral: "Replacing the traditional author is a complex machinic assemblage generating performances that take the form of pulsional escapes from meaning and being, their release

É no âmbito destes processos de devir e retorno que se realiza o projeto da Poesia Sonora na sua aspiração a uma remontagem do mundo. Como refere Gaelle Théval: "Apollinaire imagine alors ce que réalise la poésie sonore en appelant de ses vœux à 'machiner la poésie comme on a machiné le monde'" (Théval 2016, 3).

Assim, e porque operamos evidentemente no domínio inescapável da(s) máquina(s), como traduzir a ação do poeta sonoro em relação às grandes estruturas em que se movimenta?

#### 4.3 Pensar dentro da caixa. Para uma teoria do *hacking* como processo poético

Lê-se na introdução à Cinquième Saison, n.º 20/21<sup>(266)</sup>:

L'important c'est d'avoir vaincu la machine. C'est d'avoir par la voix d'un seul être trouvé des possibilités infinies d'orchestration, timbrales et sonores dues a un homme seul. Cela est possible. C'est d'avoir utilisé le langage lui aussi créé par les hommes et non pas d'avoir été soumis à des modes ou esthétiques. L'important est d'avoir rendu la primauté à l'homme et à la création qui a dominé la machine. Qui l'a plié à ses désirs. (Chopin 1964)

A citação que aqui trazemos parte de um *manifesto* assinado por Henri Chopin, editor da publicação, estabelece, poderíamos dizê-lo, uma carta de intenções sobre a relação entre autor e máquinas de produção poética, em que se afirma o postulado da primazia do humano. Embora possa parecer estranha, face à íntima relação com as máquinas que sempre caracterizou quer a obra do autor-editor francês, quer as obras dos autores que compõem a publicação, a declaração de princípios pretende marcar, uma vez mais, o lugar de liberdade de que as práticas experimentais sempre se reclamaram, que não pode ser resumida a uma utilização recreativa da tecnologia e que, como tal, faz ainda uma outra afirmação, a da importância e lugar do domínio da técnica.

Pois se, na verdade, falamos de máquinas, pressupomos que entendemos a forma como operamos dentro delas. Nada poderia estar mais errado embora a culpa não seja

---

effected by a community of agents/'poets' functioning as a complex interrelation of transistors." (McCaffery 1998, 169).

<sup>(266)</sup> Primeiro número com disco em vinil onde se incluíam trabalhos de Bernard Heidsieck e de Brion Gysin. A capa foi desenhada por Gianni Bertini, e a publicação incluíam ainda posters de Dupuy, de Gysin, e de Bertini.

inteiramente nossa, já que somos sujeitos, desde a infância, neste *mundo para totós* em que vivemos, a processos de *naturalização* e *invisibilização* dos instrumentos: Quem nunca falou com alguém ao telemóvel enquanto o procurava por todo o lado? Quem nunca procurou por um par de óculos enquanto os usava? É por isso necessário encontrar uma teoria que permita pensar a forma como as poéticas experimentais se relacionam com a(s) máquina(s), uma relação que nos parece poder ser entendida através de um quadro teórico e epistemológico que nos chega por intermédio de uma proposta que nomearemos como teoria do *hacking* poético. Vamos por partes.

#### 4.3.1 O Anti-funcionário

Em *Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, afirma Vilém Flusser:

Se considerarmos o aparelho fotográfico sob tal prisma, constataremos que o *estar programado* é o que o caracteriza. As superfícies simbólicas que produz estão, de alguma forma, inscritas previamente (“programadas”, “pré-escritas”) por aqueles que o produziram. (Flusser 1985, 15)

Embora não o refira explicitamente, corre de forma subterrânea ao texto de Flusser uma ideia dos processos de *naturalização* dos artefactos tecnológicos. Só isso pode justificar que não se tenha noção, em geral, da finitude, isto é, das limitações, dos processos de produção da máquina. A *pré-inscrição*, contudo, não é do domínio exclusivo da máquina fotográfica pois as superfícies simbólicas estão dominadas por regimes que funcionam *a priori*. Tal como ela, também a Língua opera sobre esse pressuposto: a Gramática é, no fundo, um manual de instruções que permite a existência daquela como máquina generativa que garante a sua transmissão dentro de um desvio à norma aceitável. Falar a língua é, portanto, operar, pese embora a evolução que acontece por meio de diversos fenómenos linguísticos, dentro de um conjunto de possibilidades previamente estabelecidas cujo não cumprimento terá como consequência a incompreensão. Que podemos concluir daqui? A resposta parece vir de Flusser, uma vez mais:

As possibilidades fotográficas são praticamente inesgotáveis. Tudo o que é fotografável pode ser fotografado. A imaginação do aparelho é praticamente infinita. A imaginação do fotógrafo, por maior que seja, está inscrita nessa enorme imaginação

do aparelho. Aqui está, precisamente, o desafio. Há regiões na imaginação do aparelho que são relativamente bem exploradas. Em tais regiões, é sempre possível fazer novas fotografias: porém, embora novas, são redundantes. Outras regiões são quase inexploradas. O fotógrafo nelas navega, regiões nunca antes navegadas, para produzir imagens jamais vistas. (Flusser 1985, 19)

Certo, pode passar-se uma vida, ou várias, e as possibilidades de utilização da máquina não se esgotarão. De resto, não pode dizer-se que a generalidade dos falantes trabalhe, como o fotógrafo de Flusser, para um esgotamento das possibilidades do aparelho. No vai&vem dos dias bastam, na maior parte das vezes, os pequenos atos comunicativos, a *conversa fiada*, a espuma da Língua cujo uso quotidiano contrasta com o exemplo que Flusser avança do trabalho do escritor como *funcionário* do aparelho. Mas, convenhamos, mesmo isto é acessório já que a questão é de outra natureza, não pertencendo ao domínio do mensurável. Como refere Chamboredon, discípulo de Bourdieu:

[...] the state of photographic technology obliges photographers to carry out specific operations which pre-exist their intentions, and which can therefore not be conceived as gestures freely brought about by their creative intentions and modeled on those intentions [...] (Chamboredon 1990, 139)

É este regime contrário à possibilidade de *liberdade*, e das consequências que daí resultam para as diferentes tensões que se estabelecem no processo de produção da Poesia Sonora, que justifica o seguinte subcapítulo no qual iremos propor a hipótese da existência ou da compreensão do *hacker*<sup>(267)</sup> enquanto figura maior dos mecanismos de interrupção literária.

---

<sup>(267)</sup> Julgamos, pela expansão e divulgação da expressão, que a torna já de uso comum no seio do património linguístico em Portugal, não ser necessário recorrer a uma tradução. Toma-se aqui nota de uma tradução de Herlander Elias, que na sua tese de Mestrado sobre Cyberpunk (mais tarde publicada em edição de autor) opta por *ácaro*, uma opção que nos parece, a todos os níveis, desastrosa e que não percebemos, sinceramente, como passou pelo crivo da orientação.

#### 4.3.2 O Hacker como diferença<sup>(268)</sup>

Torna-se necessário, em primeiro lugar, definir exatamente o que entendemos como *hacker*, já que a expressão foi, e continua a ser, objeto de uma intensa disputa simbólica<sup>(269)(270)</sup>. Para isso, é necessário regressar às décadas de 70 e 80 e ao momento em que as novas tecnologias começam a ser sujeitas a processos de massificação. Embora as investigações e o desenvolvimento tecnológico que viriam a dar origem a uma reconfiguração profunda do campo sócio-tecnológico tenham tido início, de forma mais ampla, durante a década de 70, é apenas em meados da década seguinte que elas se farão sentir, na sua totalidade, através da comercialização em grande escala e do estabelecimento de um mercado e público alargados. À existência destes não correspondeu, como poderia ter acontecido, a construção de um campo sócio-tecnológico que colocasse nas mãos dos utilizadores processos de controlo da tecnologia. *A contrario*, o campo viria a estabelecer-se de forma restritiva<sup>(271)</sup>.

---

<sup>(268)</sup> Relembramos que a ideia de diferença derridiana foi já estabelecida no primeiro capítulo como uma parte fundamental da *Linguage*.

<sup>(269)</sup> Sobre esta disputa, não deixar de ler *The Failed Attempt to Rebrand the Word 'Hacker'* (Porup 2015).

<sup>(270)</sup> O mundo do cinema, em particular, soube explorar desde cedo as possibilidades narrativas de uma contracultura em ascensão e viria também a refletir esta disputa simbólica, tratando de apresentar o *hacker* ao público a partir de duas imagens distintas. Como um marginal, por um lado, a operar ao arpejo da lei e utilizando os seus conhecimentos em proveito próprio - *War Games* (1983) é, certamente, o exemplo mais célebre -, ou como um resistente, por outro lado.

<sup>(271)</sup> Javier Bustamante, professor de Ética e Sociologia na Universidade Complutense de Madrid, resume este modelo a partir do conceito de hipocidadania: "[...] expansão da informática por padrões proprietários; monopolização dos padrões de hardware, software e padrões de comunicação; promoção de um uso simplesmente lúdico das TIC [...] fomento de um uso superficial e não comprometido das redes sociais virtuais." (Bustamante 2010, 17). No mesmo sentido, Douglas Rushkoff: "Our enthusiasm for digital technology about which we have little understanding and over which we have little control leads us not toward greater agency, but toward less. We end up at the mercy of voting machines with 'black box' technologies known only to their programmers, whose neutrality we must accept on faith. We become dependent on search engines and smart phones developed by companies we can only hope value our productivity over their bottom lines. We learn to socialize and make friends through interfaces and networks that may be more dedicated to finding a valid advertising model than helping us find one another." (Rushkoff 2010, 140)

É precisamente neste contexto, mas também nas atividades que se desenvolvem em contracorrente, que se tornará visível a figura que aqui destacamos e cujo sentido era, até então, radicalmente distinto. Como refere Peter Krapp: “Until the late 1980s, a hacker was someone who, by trial and error and without referring to a manual, ended up successfully operating computers” (Krapp 2011, 32)<sup>(272)</sup>. A sobreposição cronológica que podemos verificar entre os momentos chave da comercialização de produtos e ferramentas informáticas<sup>(273)</sup>, e a resignificação e consequente criminalização da figura do *hacker*, representa, acima de tudo, uma estratégia real – e efetiva, acrescentaríamos – para a criminalização da dissidência<sup>(274)</sup>, um momento para o qual contribuem de forma decisiva o cinema, os meios de comunicação social, e também a literatura, que dele trataram de criar uma imagem estereotipada destinada a esvaziar progressivamente as possibilidades emancipatórias que o conceito transportava. Como referem Galloway e Thacker sobre esta transformação da própria palavra *hacker*: “[...] a word born from love and now tarnished by fear [...]” (Galloway e Thacker 2007, 77).

Perante o *conflito*, e como consequência da publicidade negativa que daí decorreu, o *hacker* não conseguiu nunca garantir um profundo impacto cultural. O lugar marginal que veio a ocupar, fruto, em grande medida, do extenso trabalho de propaganda que as grandes corporações viriam a realizar, não o permitiu, e assim se impediu uma outra forma de relação com os artefactos tecnológicos – mais íntima, mais próxima, menos protocolar – e só nos resta imaginar quão diferente seria a nossa relação com a tecnologia, e quão diferentes seriam os espaços sócio-tecnológicos se não tivesse sido

---

<sup>(272)</sup> No mesmo sentido, Galloway: “Historically the word meant an amateur tinkerer, an autodidact who might try a dozen solutions to a problem before eking out a success” (Galloway 2004, 151).

<sup>(273)</sup> A 12 de agosto de 1981, o IBM PC é lançado no mercado; a 20 de janeiro de 1984, é apresentado o primeiro Macintosh; a 20 de novembro de 1985, surge no mercado o Windows 1.01. As séries 400, 600, e 800 da Atari, foram lançadas entre 1979 e 1985. Em 1982, aparece o Commodore 64 e, apenas 3 anos depois, em 1985, é a vez do Commodore Amiga 500, o *eldorado* de qualquer *gamer* nos anos 80 (onde se inclui o autor destas linhas), quando o fetiche pelos 8 bits era ainda inimaginável. O mítico ZX Spectrum, da Sinclair, seria lançado em 1982, tornando-se um dos maiores sucessos de vendas no que diz respeito aos computadores para jogos.

<sup>(274)</sup> Como refere Wark: “[073] [...] Everywhere the desire to open the virtuality of information, to share data as a gift, to appropriate the vector for expression is represented as the object of a moral panic, an excuse for surveillance, and the restriction of technical knowledge to the proper authorities.” (Wark 2004)



assim<sup>(275)</sup>. A nossa proposta do *hacking* como processo poético vai, pois, contra o curso da história, e contra o peso que ela foi capaz de imputar ao *hacker*, essa afinal incontornável figura do mundo digital, e sugere que o retomemos no seu sentido *original*, esse que se refere a alguém que, perante um problema, perante uma ferramenta ou uma tecnologia, sabe aí pôr-se à vontade, que é como quem diz, sabe, no interior desse objecto, movimentar-se, encontrar novos caminhos e soluções, montar e desmontar peças, utilizá-las de formas diferentes, ignorar os protocolos estabelecidos, criar novas abstrações<sup>(276)</sup>.

São várias as razões que nos levam a trazer aqui esta figura e, para que se tornem claras, passamos a enumerá-las. Em primeiro lugar, embora seja uma questão de importância relativa, admitimos, há uma questão de sincronicidade histórica que julgamos que merece a pena destacar. Como tem vindo a ser sugerido, o surgimento das pós-vanguardas, e a sua concretização efetiva enquanto parte constituinte do corpo da arte, embora tenha começado nos anos 60, só viria a cristalizar-se de forma efetiva a partir dos anos 80, os mesmos anos que testemunham a querela simbólica de que demos conta

---

<sup>(275)</sup> Pensar numa utilização da tecnologia, e de uma ocupação – *lato sensu* – dos espaços socio-tecnológicos que não esteja limitada por um conhecimento limitado das ferramentas, ou por direitos proprietários sobre os mesmos, revela-se, a todos os níveis, como tendo efeitos emancipatórios, algo a que Rafi Santo se refere como *literacia hacker* (Santo 2012). Sobre as questões éticas do *hacking*, não deixar de ler *Hacking capitalism: the free and open source software movement* (Söderberg 2008); *Coding freedom: the ethics and aesthetics of hacking* (Coleman 2013), ou *Inter/vention: free play in the age of electracy* (Holmevik 2012). É ainda obrigatória a leitura de *Hackers: Heroes of the Computer Revolution* (Levy [1985] 2010). Uma breve nota sobre as consequências e os lugares inesperados do *software* proprietário. Recentemente, a famosa marca de tratores John Deer começou a incluir *software* proprietário nos seus veículos. Significa isto que, em caso de avaria, os donos dos mesmos estão impedidos de proceder a qualquer reparação que implique manipulação dos circuitos integrados. Nasceu assim um movimento de *hacking* agrícola.

<sup>(276)</sup> Uma distinção atribuída a Richard Stallman como *White Hat hacking* e *Black Hat hacking*. A dualidade teria origem, aparentemente, nos *westerns* norte-americanos, nos quais as personagens usariam chapéus brancos ou pretos consoante o seu papel na narrativa. A justificação nem sempre tem razão. Tom Mix, um dos grandes heróis dos *westerns* dos anos 30, usava um chapéu preto. Steve McQueen, no papel de Tom Horn, num filme de 1980 com o mesmo nome, usa, de facto, um chapéu branco. Yul Brynner, um dos actores que mais participou em *westerns* (*Magnificent Seven*, *Return of the Seven*, *Invitation to a Gunfighter*), usava sempre um chapéu preto.

anteriormente. Há, portanto, uma coincidência que poderá ser significativa. A época de ouro da Poesia Sonora é também a época em que aquela figura surge com mais intensidade e em que culturalmente ele se irá definir tal como o conhecemos hoje. Em segundo lugar, reconhecemos a existência de semelhanças entre o trabalho dos poetas sonoros sobre a linguagem, e aquele que é realizado pelos *hackers* no âmbito das tecnologias. Como refere McKenzie Wark, na sua acepção expandida do conceito:

[008] Abstraction may be discovered or produced, may be material or immaterial, but abstraction is what every hack produces and affirms. To abstract is to construct a plane upon which otherwise different and unrelated matters may be brought into many possible relations. To abstract is to express the virtuality of nature, to make known some instance of its possibilities, to actualize a relation out of infinite relationality, to manifest the manifold. (Wark 2004)

O trabalho levado a cabo por poetas sonoros realiza-se, também, neste plano de abstração permanente que propicia o surgimento de novas possibilidades relacionais. Em terceiro lugar, a prática do *hacking* convoca, desde logo, uma reflexão política que se relaciona com questões emancipatórias. A desconstrução de toda a carga negativa de que a expressão foi carregada a partir dos anos 80 permite revelar um conjunto de práticas, de intenções, e de modos de agir que possibilitarão a recuperação da expressão com efeitos produtivos. Como refere Richard Stallman:

It is hard to write a simple definition of something as varied as hacking, but I think what these activities have in common is playfulness, cleverness, and exploration. Thus, hacking means exploring the limits of what is possible, in a spirit of playful cleverness. Activities that display playful cleverness have 'hack value'. (Stallman sem data)

Por último, remete para um trabalho feito no interior das *coisas*, ou seja, no interior dos sistemas. Por isso mesmo, nenhuma outra figura nos parece resumir tão bem essa relação *subversiva* entre o agente humano e a máquina como a do *hacker*.

As semelhanças e as diferenças entre a figura que acabámos de descrever e o funcionário de Flusser vão-se tornando, confiamos, evidentes, pelo que o terreno se torna propício para que possamos desenvolver o diálogo entre aquelas. Se o primeiro se limita a operar dentro da máquina através da utilização de possibilidades que o

antecipam, o segundo é o agente que, dentro da máquina, sabe reconhecer os seus limites, e procura agir através de formas não programadas, isto é, sabe e consegue introduzir novas programações que diferem essencialmente das intenções da programação original.

O *hacker*, porque dentro do sistema linguístico, operando nos interstícios e limite dos espaços microscópicos das subpartículas vocais, esgota as possibilidades da linguagem, o que equivale a dizer que amplia as possibilidades desta para lá do esgotável. Remete assim para uma possível ideia da infinitude da linguagem e para uma imagem da própria linguagem como máquina de produção. Este imperativo maquínico, que nomeámos anteriormente como aquele que corresponde aos regimes de pré-programação, tem ainda uma outra possibilidade de denominação e pode ser entendido como o da *linguagem da administração total*<sup>(277)</sup>, que equivale às diferentes atualizações que vão sendo realizadas das formas de falar aceites, e aos sentidos programáticos que vão sendo colocados sobre a linguagem como um cobertor para que aquela não possa, efetivamente, respirar. Se regressarmos ao primeiro capítulo, onde definimos a *ontologia da Language* como sendo a da diferença derridiana, torna-se evidente a importância das possibilidades instauradas pelo *hacking*, a propósito das quais refere Wark: “[003] [...] it is in the nature of the hacker to differ from others, to differ even from oneself, over time. To hack is to differ.” (Wark 2004). Podemos perguntar, naturalmente, se os termos são intercambiáveis, isto é, *hackear é diferir* mas será

---

<sup>(277)</sup> A expressão é de Marcuse: "Este tipo de bem-estar, a superestrutura produtiva instalada sobre a infelicidade da base da sociedade, penetra os *media* que servem de intermediários entre os governantes e os seus súbditos. Os seus agentes publicitários moldam o universo da comunicação em que o comportamento unidimensional se exprime. A linguagem utilizada reforça a identificação e a unificação, através da promoção sistemática do pensamento e da acção positiva, da ofensiva concertada contra as representações críticas e transcendentais. Nas modalidades da linguagem vigente, podemos observar o contraste entre as formas bidimensionais e dialécticas do pensamento, e o comportamento tecnológico ou os 'hábitos mentais do pensamento' socialmente estabelecidos. [...] Os elementos de autonomia, descoberta, demonstração e crítica retrocedem perante os elementos de designação, afirmação e imitação. As componentes mágicas, autoritárias e rituais penetram o discurso e a linguagem." (Marcuse [1964] 2011, 120–21). Relembramos que, no capítulo anterior, falámos já de *cultura administrada* e estamos de acordo com Marcuse quando este, em 1964, refere estarmos a caminho da "Administração Total" (Marcuse [1964] 2011, 142).

*diferir*, necessariamente, *hackear*? A resposta só pode ser afirmativa se nesta equação se considerarem as propriedades políticas e disruptivas da prática da Poesia Sonora.

#### 4.3.3 Humano, demasiado humano

Na introdução a esta dissertação, pedimos ao leitor que mantivesse à mão a teoria do *Cyborg*, de Donna Haraway<sup>(278)</sup> já que não cremos que a relação que nasce da interseção entre tecnologia, linguagem, e poética, seja uma relação de mera representação, como parecem sugerir outras figuras mais tardias como o *avatar*. Como diria Marshall McLuhan, em tom desmistificador:

The medium is the message. This is merely to say that the personal and social consequences of any medium—that is, of any extension of ourselves—result from the new scale that is introduced into our affairs by each extension of ourselves, or by any new technology. (McLuhan [1964] 1994, 7)

O desenvolvimento acelerado dos meios tecnológicos, nos últimos 70 anos, torna incontornável a discussão do papel que os meios assumem na produção poética, como prova, de resto, a discussão que temos vindo a realizar. A questão tem vindo a ser debatida, julgamos, no que à Poesia Sonora diz respeito, sem que nela seja introduzida variedade teórica ou um alargamento epistemológico do debate, e foi nomeada, recentemente, na sua contemporaneidade, como constituindo uma fase pós-humana da Poesia Sonora. Referimo-nos ao artigo "The Mechanic Ear: North American Sound Poetry in the Digital Age", de María Goicoechea e Victor Salceda, publicado em 2015. Pela importância que esta nomeação merece, e pelo desacordo em que estamos perante vários dos argumentos apresentados pelos autores, procederemos agora a uma análise do referido artigo.

---

<sup>(278)</sup> Devemos chamar a atenção para o seguinte. Sabemos que outras figuras, depois desta, tentaram resumir a relação com a tecnologia que esteve, até aqui, no centro desta discussão. É o caso do *Avatar*, por exemplo, sobre cujo conceito existem, de resto, algumas tentativas de atualização e superação. Por exemplo, em tese doutoral intitulada *Avatar, Cyborg, Icevorg: Simulacra's Scion*, Guido Esteban Alvarez propõe uma nova figura, o Icevorg, que seria a superação do ciborgue e do avatar (Alvarez 2015). Tom Boellstorff propõe algo que designa como *Cypherg* (Boellstorff 2011). Podemos lê-los, no fundo, como tentativas de ajuste e atualização que decorrem do desenvolvimento dos meios tecnológico e digital.

Como já referimos, o artigo começa por nomear a existência de uma fase recente da Poesia Sonora, que designa como pós-humana, designação essa que acreditamos decorrer do desejo, acertado, de colocar em primeiro plano a impossibilidade de separação entre gesto poético e quadro tecnológico. Contudo, as conclusões que são daí extraídas causam-nos algumas dúvidas que procuraremos, em seguida, explicar.

Parece-nos, desde logo, haver qualquer coisa de errado na seguinte afirmação, num artigo que pretende tratar sobre Poesia Sonora: "Digital technology and its effect on poetical composition is the central feature of the posthuman phase in North American sound poetry, and it will inform the work of poets *working for the screen and beyond*." (Goicoechea e Salceda 2015, 143, sublinhado nosso). Nomear o trabalho de poetas sonoros como sendo um trabalho realizado a pensar no ecrã afigura-se-nos como uma incompreensão, desde logo, do papel histórico da Poesia Sonora na reconfiguração e rehierarquização dos regimes sensoriais. Talvez seja apenas uma questão de estilo e talvez este *beyond* abarque tudo para lá do ecrã, incluindo o som. Contudo, estamos inteiramente convencidos de que não terá sido a melhor opção retórica para um texto dedicado a esta disciplina. Não queremos com isto dizer, evidentemente, que não se verifique hoje uma relação mais aprofundada, e mais frequente, entre trabalhos visuais e sonoros. É inegável a sua existência. Se nomeamos, porém, este trabalho a partir da ideia da visão estamos a colocar em segundo plano, uma vez mais, a importância que a sonoridade deveria desempenhar.

Por outro lado, a visão que nos parece ser demasiado restrita daquilo que pode ser entendido como tecnologia e que é aqui resumida à utilização de vozes transformadas digitalmente. Adoptamos uma perspectiva tecnológica mais ampla, que considera a própria linguagem, inclusivamente, como artefacto tecnológico, pelo que não nos parece que exista, pelo menos nas obras e autores elencados, uma *novidade*, ou, pelo menos, uma novidade tal que permita configurar e estabelecer uma nova fase.

As nossas dúvidas não se resumem, porém, a diferenças de conceitos mas, também, ao que nos parecem ser algumas falhas na análise do corpus escolhido: Christian Bök, Tracie Morris<sup>(279)</sup>, e Jim Andrews. Não acreditamos que a falha esteja na seleção ela

---

<sup>(279)</sup> Sobre a obra de Tracie Morris, e numa perspectiva que nos parece muito mais acertada, não deixar de ler "Improvisational Insurrection: The Sound Poetry of Tracie Morris" (Hume 2006). Neste texto de Christine Hume, a obra de Tracie Morris é colocada em contexto através das

própria (os três autores apresentam um trabalho extenso na área da Poesia Sonora) mas sim no aparelho teórico à luz do qual a sua obra é analisada. Este aparelho teórico parece particularmente desajustado na análise de Tracie Morris, uma análise onde não conseguimos entender, de todo, a relação especial que os autores do artigo estabelecem entre o trabalho da autora norte-americana e a cultura digital. Uma parte considerável do trabalho poético da autora nova-iorquina é realizado a partir das possibilidades vocais e da desestabilização textual obtida a partir de efeitos de repetição e de interrupção<sup>(280)</sup>.

Temos, também, alguma dificuldade em concordar (em compreender, na verdade) com as considerações realizadas a partir da interpretação de *Cyborg Opera*, de Christian Bök, que os autores do artigo afirmam ser uma tentativa de dotar uma voz maquinal de características e propriedades orgânicas. Não vemos, de todo, como isto pode levar à inclusão do autor na categoria da poesia sonora pós-humana ou como pode contribuir, minimamente que seja, para a inclusão nesta categoria. A este nível, o trabalho de Bök é *igual* a tantos outros, no âmbito da Poesia Sonora, que recorrem pura e simplesmente ao registo vocal. A perspectiva dos autores estará, talvez, demasiado presa às declarações de intenção do próprio Bök que, em entrevista a Stephen VOYCE, citada por Middleton, refere o seguinte:

---

origens da autora, próxima do *poetry slam* e do grupo Nuyorican, obedecendo, também, a uma análise formal das obras que coloca em evidência a materialidade da linguagem tal como ela é usada – e destruída – por Tracie Morris.

<sup>(280)</sup> Relembramos, uma vez mais, que a história da Poesia Sonora é caracterizada, numa condição que se mantém até aos nossos dias, por uma dualidade conceptual atravessada por dois movimentos simultâneos, em certa medida contrastantes. Podemos, para o contexto norte-americano, a que os autores se dirigem, proceder à mesma divisão que temos vindo a operar sobre outros contextos da Poesia Sonora, ao estabelecer essas duas pulsões fundamentais em torno das quais se organiza, em grande medida, a produção da Poesia Sonora: tecnofilia, por um lado, tecnofobia, por outro. São vários os autores que se referem a estes dois pólos. LaBelle refere-se a este *conflito* da seguinte forma: “Sound poetry thus oscillates between these two threads, between an appropriation of electronics and a recuperation of a primal, original voicing” (LaBelle 2010, 148). Também Zurbrugg regista o facto: “[...] It thus seem possible to distinguish between two modernist impulses: the archaic [...] and the machine age [...]” (Zurbrugg [1982] 2000, 4). A divisão é, contudo, mais complexa do que possa parecer à primeira vista. Jerome Rothenberg, por exemplo, refere-se à etnopoética, no que não é um mero artifício retórico, como uma *tecnologia do sagrado*, isto é, um conjunto de procedimentos que embora partindo da linguagem produzem efeitos no mundo. São vários os autores que se referem a estes dois pólos.

[...] that we think in terms of the achievements of civilisation and adopt a cyborg poetics: 'I think that most of the theories about sound poems are too 'phono-philic' or too 'quasi-mystic' for my own tastes as an intellectual, and I think that modern poetry may have to adopt other updated, musical theories to express the hectic tempos of our electrified environment. (Bök *apud* Middleton 2011)

Se podemos compreender a rejeição do quase místico (e concordar que, já agora, o materialismo dialéctico de herança avoenga assim o obriga), não entendemos, de todo, a rejeição de Bök das perspectivas fonofílicas de entendimento e análise da Poesia Sonora. Não é toda a Poesia Sonora, afinal, um namoro com as propriedades sonoras do mundo que nos rodeia mesmo quando mediadas ou atenuadas pela intromissão da linguagem? De resto, em relação à obra de Bök, acreditamos que *Xenotext*<sup>(281)</sup>, obra que não é do domínio da Poesia Sonora, é muito mais revelador das possibilidades de uma intersecção radical entre tecnologia, biologia, e produção poética, que qualquer uma das obras aqui elencadas<sup>(282)</sup>. Mais, embora se possa reconhecer nestas obras de Bök, como em toda a sua obra refira-se, uma reflexão sobre a *vertigem* tecnológica em que vivemos e sobre as relações humano-máquina, não conseguimos encontrar na sua poesia sonora uma redefinição do lugar da voz, ou mesmo da linguagem, que seja radicalmente diferente do trabalho já efectuado por muitos dos seus antecessores.

Queremos com isto dizer que nos parece terem sido os trabalhos escolhidos muito mais pela sua contemporaneidade e data de edição, ponto de partida do artigo, do que propriamente pela relevância para a discussão pretendida e para a argumentação de uma nova fase da Poesia Sonora. Aliás, sobre o que esta constitui parece-nos existir, também, não só uma visão demasiado limitada do que a possa definir como algum desconhecimento. Afirmam os autores: "We have found that some of the most influential American sound poets are less technologically oriented than its European counterparts." (Goicoechea e Salceda 2015, 131). Seguramente, os autores escolhidos para representar a Poesia Sonora norte-americana *clássica* – Jerome Rothenberg, John

---

<sup>(281)</sup> Que chegou a Marte na última sonda enviada pela NASA.

<sup>(282)</sup> Embora sejam trabalhos absolutamente meritórios, quer *Cyborg Opera*, quer *Eunoia* (2001), a obra que tanto tem dado que falar e que bateu todos os recordes de vendas, mas que mais não é do que a recuperação de algumas técnicas que os autores do Oulipo tinham desenvolvido e utilizado de forma intensiva, não conseguimos ver nestes uma *novidade* absoluta que possa revolucionar o campo ou introduzir um novo paradigma.

Cage, e Jackson Mac Low – simbolizam apenas uma das faces da mesma e são contemporâneos de outros autores em que a influência do meio tecnológico estará certamente a par com os correspondentes europeus (Larry Wendt, Charles Amirkhanian, ou Stephen Ruppenthal, são apenas alguns exemplos). Isso basta para perceber que, desde cedo, há uma faceta da Poesia Sonora norte-americana intimamente ligada às questões tecnológicas, como prova o Festival Internacional de Poesia Sonora da Costa Oeste. A par com o que parece ser o ignorar de um conjunto alargado de autores (que acabam depois por ser referidos no texto a par com Steve Reich ou Alvin Lucier), a fase pós-humana destes autores parece também não contemplar ainda as *bocas cibernéticas* (McCaffery and Minarelli 2014), o que é, a nosso ver, uma falha na análise da situação contemporânea da Poesia Sonora<sup>(283)</sup>.

Uma última nota ainda em relação ao que parece ser alguma cegueira epistémica. O artigo prefere ignorar, ou relegar para segundo plano, pelo menos, a ideia de que na fase contemporânea da Poesia Sonora continuam a subsistir formas poéticas que assumem já, no âmbito do género, algum peso histórico e que não estão necessariamente ligadas à tecnologia<sup>(284)</sup>. Ou seja, existem ainda hoje formas de Poesia Sonora que dispensam a tecnologia e que podem muito bem existir e subsistir sem o aparato tecnológico. Significa isto, por seu turno, que aquilo que Goicoechea e Salceda pretendem descrever, e definir, é aquilo que consideram uma forma relativamente recente de fazer Poesia Sonora e que corresponde, grosso modo, a operações de manipulação digital da voz. Ora, esta não é, de todo, uma tendência recente, como de resto se deu conta no segundo capítulo e como fica patente perante o *corpus* escolhido pelos autores nos quais não

---

<sup>(283)</sup> É preciso não esquecer, contudo, que nem toda a Poética das Vocalidades é, como veremos na secção seguinte, necessariamente cibernética, ou seja, nem todas as formas de expressão que podemos ou devemos convocar para a definição desta poética são de natureza pós-humana.

<sup>(284)</sup> É certo que, no seguimento da teoria de Sapir-Whorf, entendemos também a linguagem como aparelho tecnológico, o que significa, como já explicámos, que toda a Poesia Sonora se constrói numa relação particular com a tecnologia. No entanto, e dado que não nos parece ser a posição dos autores, operaremos aqui sob o pressuposto de que a tecnologia se identifica única e exclusivamente a partir de um conjunto de aparelhos electrónicos ou digitais.



conseguimos deixar de ver muito mais uma representação da intermedialidade<sup>(285)</sup> que, propriamente, uma representação de uma fase pós-humana.

Não temos qualquer problema em admitir o início da argumentação enunciada como uma revisão da Poesia Sonora dos EUA a partir da perspectiva da cultura digital, uma perspectiva que permite, também, estabelecer uma ligação com o campo da Literatura Eletrônica<sup>(286)</sup>. É uma ideia que nos é querida e que nos parece, acima de tudo, necessária. A conclusão a tirar das falhas do artigo é relativamente óbvia: é necessário evitar a armadilha da sobreadjetivação do digital, algo que está absolutamente patente no caso da análise a Tracie Morris. Note-se que nada disto invalida alguns dos argumentos e propósitos do artigo que se propõe, também, à exploração de "[...] new poetical effects produced by the digitalization of the human voice alone or in combination with other sounds, images and text." (Goicoechea e Salceda 2015, 129)<sup>(287)</sup>

---

<sup>(285)</sup> Enzo Minarelli estabelece, contra Higgs, uma distinção entre Polipoesia (que usaremos aqui como sinédoque da Poesia Sonora) e Intermedialidade que julgamos ser da maior importância. Refere o autor: "The first and most distinct difference with *intermedia* concerns the geometry [...] while *intermedia* plays a horizontal action involving and mixing the various elements considered at the same level of importance, *Polypoetry* acts on vertical lines, without necessarily assigning joint functions to the different components [...] not so much a blender effect that amalgams and destroys the individual peculiarities of the media, as a marker of the phonic and sound resources." (Minarelli 2018). Minarelli estabelece, pois, o papel central do som, *lato sensu*, na performance e produção poética embora ele opere historicamente a partir de diferentes tendências e estéticas, por oposição à concentração medial em que todos os elementos se encontram em pé de igualdade. É o caso dos exemplos da *Ursonate* (Colin Morton e Hans Breder), que apresentámos anteriormente.

<sup>(286)</sup> Poderia pensar-se que os autores se referem a toda a América do Norte, incluindo portanto o Canadá e evitando essa sinédoque *colonial* que tem por hábito tomar os Estados Unidos pelo continente norte-americano. Dados os exemplos fornecidos ao longo do texto (Jerome Rothenberg, John Cage, Jackson Mac Low) não pode contudo haver dúvidas de que se referem apenas aos Estados Unidos da América. Assim sendo, a inclusão de Christian Bök - canadiano - neste texto parece-nos um lapso bastante significativo que não pode deixar de ser notado.

<sup>(287)</sup> Uma relação que julgamos ser importante estabelecer e que é um cruzamento a que poucos autores se têm dedicado. Chama-se a atenção para o texto de John Barber, *Internet radio and electronic literature: locating the text in the act of listening* (2013), apresentado no encontro da *Electronic Literature Organization* (ELO), realizado em Paris, em 2013. John Cayley tem também abordado esta questão a partir do conceito de *Aurature*. As perspectivas de Barber e de Cayley são, aliás, bastante mais dirigidas ao som, entendido de forma ampla, que a análise de Hazel Smith à utilização da voz (que a autora divide em quatro categorias: "metavoice", "latent

ou, ainda, procurar explorar "[...] the influence of the medium as well as other cultural factors influencing the production of oral poetry and its dissemination". Uma nota rápida sobre a confusão de conceitos de que o texto enferma. Embora seja realizada predominantemente de forma oral, a poesia sonora não é, propriamente, poesia oral. Em todo o caso este poderia ser um argumento menos discutível em relação, por exemplo, à obra de Bök

Não concordamos também com a ideia de que esta fase corresponderá a uma fase pós-humana da Poesia Sonora. Se ela corresponde, de facto, o que dizer de obras onde a expressão sonora é ainda mais radical, como acontece em Henri Chopin ou noutros autores? Parece-nos que os autores fazem corresponder este pós-humano da Poesia Sonora à ligação entre performance e tecnologia digital, o que é, sem dúvida, questionável, já que equivale a dizer que o pós-humano só pode ser atingido por intermédio da tecnologia digital. Não estarão as obras de Chopin mais fora do humano que as de Tracie Morris, pese embora o facto de terem sido conseguidas, muitas das vezes, com recurso a tecnologia analógica?

Das várias objeções que levantámos a este artigo releva o interesse e a importância, portanto, de repensar esta categorização da Poesia Sonora não a partir da presença do aparato tecnológico *per se* mas daquilo que ele representa enquanto instrumento para a realocação da voz e, com ela, para a problematização do lugar da Poesia Sonora. Esta questão levar-nos-á, irremediavelmente, ao ponto seguinte, onde iremos desenvolver a discussão em torno da *Poética das Vocalidades*.

#### 4.4 Da voz poética à poética das vocalidades

De tudo aquilo que temos vindo a descrever não podemos senão abraçar a constatação de uma pluralidade de existências vocais, cuja face mais recente não pode ser resumida ou anunciada sob o epíteto genérico do pós-humano, das quais vivemos hoje rodeados, e que têm a sua origem num conjunto diversificado e heterogéneo de artefactos tecnológicos (estabelecemos já que *máquina*, tal como a entendemos, é um conceito vasto e, de certo modo, omnipresente). Resulta, desta condição característica da Poesia Sonora que acabámos de descrever, e do que temos vindo a afirmar sobre ela, a nossa

---

voice", "spoken voice", e "subvoice" (Cf. H. Smith 2016, 181)), onde não nos parece existir uma derivação aos sentidos mais *tradicionais* em que esta é entendida.

proposta para a descrição do que constitui e caracteriza o género no século XXI e que podemos designar como uma *Poética das Vocalidades*, uma expressão que reclamamos e que reciclamos a partir de um brevíssimo trecho de uma entrevista dada a Enzo Minarelli por Steve McCaffery. No texto que resulta do encontro, o autor e académico canadiano refere o seguinte:

Eu acho que nós bem podemos estar no fim de uma poética da voz, mas não da voz em si. Temos que nos lembrar que o século XX converteu a voz em sua própria replicação, habitando o domínio de uma oralidade secundária: o gravador, a voz desencarnada. Eu posso antever uma *poética das vocalidades*, das transformações vocais e bocas cibernéticas. (McCaffery 2014, 161, sublinhado nosso)

McCaffery não está, de resto, sozinho nesta *previsão* e é acompanhado por outros autores. Paul Zumthor dirá que “[...] a abstração vocal será tanto maior que já não se tratará de gravação, mas de voz fabricada.” (Zumthor 2007, 15) e Charles Grivel irá ainda mais longe ao afirmar que “[...] the nasal being-voice of the machine should come out of the box, mix with the living, walk among them like a double, indistinguishable from them (which is the real one, the being or its perfect reproduction?)” (Grivel 1992, 41). Devemos relembra e sublinhar, indo ao encontro das citações anteriores, que o que aqui está em causa não é a voz gravada nem a voz ao vivo sujeitas a diversos efeitos electrónicos de transformação. Aquilo para que os vários autores citados chamam a atenção é a da existência de vozes artificiais, totalmente geradas por poderosos sintetizadores vocais. Por essa razão, estas declarações merecem um debate detalhado, quer por aquilo que permitem perceber sobre a contemporaneidade da Poesia Sonora, quer sobre o que podemos eventualmente antever sobre o seu desenvolvimento futuro, quer ainda pela diferenciação subtil que introduzem entre uma poética da voz e aquilo a que aqui chamamos *poética das vocalidades*.

Refere Erin Anderson sobre estas questões:

In order to more fully account for the voice, as a rhetorical mode and a compositional material, perhaps we must expand our present frameworks of *orality* (*speech*) and *aurality* (*sound*) to include questions of *vocality* (*voice*), as a *peculiar category of sound that attends speech but also exceeds it*, and as a mediated material that pushes

the boundaries of human embodiment and agency (Anderson 2014, sublinhados nossos)

Porque partindo da ideia da voz enquanto material para composição, a proposta de Anderson parece-nos ser fundamental para definir o local de existência da voz tal como a entendemos no âmbito da Poesia Sonora: para lá da oralidade, de resto em acordo com a proposta de definição de Philadelpho Menezes, que citámos no primeiro capítulo; para lá do estritamente sonoro, o que transformaria as peças, talvez, em arte sonora. Mais, ela permite uma distinção essencial, através da atribuição de um predicado, entre a oralidade, a *sound art*, e a Poesia Sonora. Torna-se claro, desta forma, que a ideia de uma *Poética das vocalidades*, por oposição ou por superação a uma *poética da voz*, advoga, desde logo, a necessidade de abranger um número mais alargado de expressões vocais, que não se resumem às formas discursivas. Ou seja, não se trata apenas de considerar os fenómenos puramente *naturais*, isto é, fenómenos com uma natureza exclusivamente orgânica, cujo desmantelamento havia já sido iniciado pelos processos de registo e reprodução sonoros, mas sim de incorporar na análise poética um conjunto de outras formas de existência da voz no seio da qual a inclusão da voz modificada ou da voz criada artificialmente passa a ser considerada em pé de igualdade.

No mesmo sentido, recuperamos agora uma citação de Chopin, que poderíamos ter introduzido no capítulo anterior a propósito das possibilidades vocoplásticas da fita magnética, que reservámos deliberadamente para a argumentação desta poética da vocalidades pelo que ela nos diz sobre a voz, e sobre as possibilidades em que esta se desdobra. Refere o autor:

Ce qui voulait dire que par l'électronique nous découvriions que le verbe parlé et écrit n'énonçait qu'une partie assez faible des pouvoirs vocaux de chaque humain. En effet, par le microphone très sensible, nous nous apercevions qu'une voix était un véritable orchestre, possédant des sons articulés et hiérarchisés, mais aussi des impondérables sonores qui rendaient à la voix le *virtuel*, le *possible*, le *mime*, le *jeu*, le *mouvement*, tout cela seulement décrit et appréhendé dans les temps anciens, mais nullement exploité. En somme, le poète devenait orchestre, il était pluriel à lui seul, il était infini dans ses ressources même, et non plus limité par un verbe qui le rendait "constatant" plutôt qu'actif. (O'Leary e Chopin 1968, 57)

De facto, o gravador e a fita magnética - que vimos já serem criticados repetidamente por McCaffery como grafismo: "For with the seductive advent of the tape recorder, technology offered Prelinguism a secondary orality capable of transforming its acoustic ephemerality into the electro-acoustic data of the Foucauldian archive" (McCaffery 1998, 168) - são aqueles que permitem a percepção das possibilidades vocais e que permitem uma ampliação sem precedente do trabalho sobre a voz.

Uma vez mais, o problema para McCaffery parece ser o da irredutibilidade da Linguagem. Por isso, virá a afirmar que: "Language, be it sonorized, pulverized, deracinated, plasticized, lacerated, or transrationalized by this collective avant-garde still resists an ultimate demolition. Voice, as a consequence, remains subordinated to the dictates of a graphism." (McCaffery 1998, 165). Refira-se que não nos parece que a intervenção de McCaffery vise exclusivamente a manipulação vocal, isto é, as vozes humanas que passam por processos de transformação eletroacústica. Este não era, à data de publicação da entrevista, um fenómeno recente, pelo que não pode residir aí o vaticínio de McCaffery. Julgamos, isso sim, que o autor poderá ter em mente um conjunto de outros fenómenos cuja existência no âmbito das práticas ligadas à Poesia Sonora era ainda à data da entrevista – 2001 – algo de residual.

A distinção entre Voz, pese embora o extenso debate teórico em torno desta, e Vocalidades é pertinente e não pode ser de todo ignorada. De uma forma simples poderemos fazer corresponder a Voz a um fenómeno estritamente natural, isto é à voz humana propriamente dita, longe dos aparatos e das manipulações tecnológicas, pura expressão orgânica de um aparelho fonador em funcionamento. A diferença entre ambos os termos pode, contudo, pensar-se a partir da ideia da passagem de um regime subjetivo para um regime adjetivo caracterizado pela perda de ontologia e caracterização das manifestações vocais de um ponto de vista única e exclusivamente corporal. Trata-se, portanto, já não de ser *voz* mas de ser *vocal*.

Esta distinção coloca-nos inevitavelmente perante outra questão. A que equivale advogar o abandono de uma Poética da Voz em detrimento de uma Poética das Vocalidades? A última parece, desde logo, obrigar a um conjunto mais alargado de ferramentas de análise que convocam, já que não se trata apenas da voz humana, por exemplo, o estudo dos *media*. Esta questão, vista de um modo mais amplo, e fazendo equivaler o processo poético à própria ideia de Literatura, parece estar na base das

preocupações de Katherine Hayles, que coloca a seguinte questão: “If the production of subvocalized sound is essential to reading literary texts, what happens to literature when the voice - not any voice, but one's own voice - comes from the machine?” (Hayles 1997, 75). Repare-se que a questão de Hayles é ainda menos radical que a nossa, já que ela se dirige à voz gravada mas não à voz artificial. A questão fundamental que a citação de Hayles nos suscita, prende-se com a sua referência a uma ideia de autoralidade vocal: “not any voice, but one's own voice”.

Não pode deixar de se recuperar neste ponto a ideia, referida por diversas vezes ao longo de toda a dissertação, da existência de duas pulsões que acompanham toda a história da Poesia Sonora: uma primeira, de natureza paleotécnica, que recusa a utilização dos meios tecnológicos, uma segunda, de natureza tecnológica, que faz uso constante das possibilidades de amplificação, gravação, e reprodução ao seu dispor. Não cremos que se possa inferir desta dualidade a existência de um conflito patente, ou até mesmo latente, algo que, de resto, não parece fazer muito sentido no interior do espaço da Poesia Sonora. Este afigura-se-nos muito mais como um espaço plural, heterodoxo, onde convivem de forma tranquila as mais diferentes expressões (isto não invalida que se possa dizer que essa convivência não tenha tido os seus custos, como de resto já foi também referido a partir do texto de Larry Wendt sobre o *fim* da Poesia Sonora) do que como espaço de conflito ou de discussão de lugares hegemónicos. Por isso mesmo, não cremos que se trate aqui de observar uma vitória da pulsão tecnológica, algo complicado de determinar dada a heterogeneidade que continuamos a observar naquilo que é, atualmente, a prática, senão de uma nova tendência que obriga necessariamente a que uma poética da Poesia Sonora seja atualizada e pensada em novos termos.

Vimos já que a Teoria Literária tem sido avessa a aceitar de pleno direito o estudo das oralidades – Zumthor falará de *preconceito literário* (vide Zumthor 1997) - e que estas se têm sempre situado, quando comparadas com o estudo dos textos impressos, numa zona marginal, relativamente afastada do centro consoante o tempo e o lugar a que nos referimos (explorámos esta ideia no primeiro capítulo, no espaço dedicado ao debate sobre a relação da Poesia Sonora e a Literatura, a partir da existência de dois eixos). Que acontecerá se juntarmos um outro dado à equação que é, precisamente, a voz produzida por meios puramente artificiais?

Se, de facto, a legitimação e apropriação dos lugares canónicos no campo se faz pela disposição dos artefactos textuais ao longo de dois eixos, suspeitamos que esta nova tendência, que incorpora vozes artificiais, terá como consequência afastar, ainda mais, a Poesia Sonora de um lugar de pleno direito no campo dos Estudos Literários. Queremos com isto dizer que a Poesia Sonora se move a uma velocidade superior à da teoria dos Estudos Literários, o que levanta problemas óbvios quer a nível da sua inclusão<sup>(288)</sup> naqueles, quer a nível das possibilidades de criação de ferramentas metodológicas para análise das obras.

Um outra implicação, deste novo dado, prende-se com o lugar central da voz, isto é, da voz humana, naquela que é uma parte considerável, mesmo quando não reconhecível, das expressões da Poesia Sonora. Uma *poética das vocalidades* representará sempre, por parte dessa voz *natural*, a perda de uma posição central, privilegiada, (ou pelo menos, de um regime de exclusividade), o que terá o mérito de abrir caminho para que fenómenos paralelos, e até aqui subalternos, possam emergir e assumir um lugar de destaque. Esta reconfiguração pode tornar-se mais clara quando feita a partir de uma leitura da sua relação com os momentos históricos, o que equivale a dizer a sua relação com o contexto tecnológico, cultural, e social.

Nos últimos anos, alguns manifestos programáticos e declarações de diversos autores têm dado conta desta nova tendência, embora estejamos em crer que nenhum deles tenha tido a percepção das possibilidades tecnológicas e de como essas possibilidades poderiam proceder, de forma tão radical, a uma desestabilização da voz e do seu lugar. Queremos com isto dizer que nos parece que a maior parte das perspectivas está ainda contaminada por aquele que foi historicamente um papel de subalternidade da voz em relação à linguagem (uma relação anotada por diversos autores) ou, dito de outra forma, uma subalternidade que subsiste mesmo que no seio de processos de ruína semântica, e que não reconhece a voz como meio autónomo, mesmo de marca de presença. Importa, portanto, aceitar também estas novas modalidades vocais como parte do estójo da Literatura, compreendendo que este é um campo em permanente expansão apesar do que por vezes possam dizer os *puristas* da prática. Como refere Zumthor:

---

<sup>(288)</sup> Esta é uma questão que, porventura, afligirá mais o autor destas linhas que, propriamente, a grande maioria dos autores de Poesia Sonora.

Com efeito, nas formas poéticas transmitidas pela voz (ainda que elas tenham sido previamente compostas por escrito), a autonomia relativa do *texto*, em relação à *obra*, diminui muito: podemos supor que, no extremo, o efeito textual desapareceria e que todo o lugar da obra se investiria dos elementos performanciais, não textuais, como a pessoa e o jogo do intérprete, o auditório, as circunstâncias, o ambiente cultural e, em profundidade, as relações intersubjetivas, as relações entre a representação e o vivido. De todos os componentes da obra, uma poética da escrita pode, em alguns casos, ser mais ou menos econômica; uma poética da voz não o pode jamais. (Zumthor 2007, 17–18)

Mas, se para alguns autores esta relação com as máquinas, que se resume à ideia do ciborgue enquanto materialização de uma realidade híbrida, para Zumthor, por exemplo, ela é, precisamente, o signo da diferença. Refere o autor:

A diferença entre os dois aspectos da mediação (a voz se faz ouvir mas se tornou abstrata) é, sem dúvida, insuperável. Não duvido que o progresso tecnológico possa camuflá-la, fazê-la ao menos não tão sensível. Mas em sua base ela evidencia a diferença biológica entre o homem e a máquina (Zumthor 2007, 15).

O que Zumthor parece questionar é o lugar do humano num mundo em que a imersão tecnológica é cada vez mais permanente.

#### 4.4.1 O ar(quivo) de efeitos

De uma Poética das Vocalidades, de que nos ocupámos em pormenor anteriormente, só poderia resultar uma amálgama de processos e de resultados que se definem por aquilo que designamos, por fim, como um *arquivo de efeitos*, fruto, em grande medida, de um conjunto de processos históricos de acumulação de máquinas de disrupção. Diz Sutherland:

I believe that one of my responsibilities, as an artist, is to *maintain a dialogue between tradition, history, and contemporary culture*. I therefore often reuse forms and/or generate content for my intermedia works like a DJ, by *sampling, mashing, and mixing the works of other artists past and present*. Why? In an age of collective cultural amnesia, I think that one of the roles of an artist is to constantly stimulate contemporary discourse by *reinvigorating radical ideas from the past*. Historically, concrete poetry, fluxus, conceptual art, avant-garde cinema, sound art, and minimalist



music influence my aesthetics. My 'lines of influence' are far too lengthy to mention [...]. (Spinosa e Sutherland 2014, sublinhados nossos)<sup>(289)</sup>

Este *modus operandi* não é novo, vimo-lo já por diversas vezes ao longo destas páginas, e prefigura, no nosso caso concreto, a coexistência das mais diversas formas de interpretação, enunciação, e registo vocal. Não podemos, pois, deixar de considerar esta Poética das Vocalidades como uma coleção de formas de expressão constituída por diferentes camadas, recuperadas da história ou mantidas ao longo dos anos, criando uma amálgama de registos discursivos e formais, aos quais se vão adicionando novas possibilidades e novas formas de realização de efeitos de desestabilização textual e/ou linguística cuja manifestação se concretiza através de diferentes possibilidades e formas *vocais* e *sonoras* realizadas a partir de tecnologias variadas.

Tornou-se evidente, face aos objetos que temos vindo a observar e a descrever, um facto ineludível que é aqui descrito por Sutherland. Referimo-nos à permanente figura *espiralar*<sup>(290)</sup> que habita a Poesia Sonora, uma viagem permanente entre passado e futuro, uma reapropriação constante de modos históricos de fazer Poesia Sonora. O *arquivo de efeitos* corresponde, na realidade, a esse diálogo entre tradição, história, e cultura contemporânea, referido pelo autor. Podemos afirmar, portanto, que a Poesia Sonora funciona por *acumulação*. Assim, é inegável que no âmbito da Poesia Sonora continuam hoje a existir um conjunto diversificado de práticas, com maior ou menor

---

<sup>(289)</sup> Uma ideia que tínhamos já observado no capítulo anterior a propósito quer das intenções de Larry Wendt e de Stephen Ruppenthal na programação do Festival de Poesia Sonora da Costa Oeste, quer na influência histórica das vanguardas nas diferentes publicações de Poesia Sonora da década de 70.

<sup>(290)</sup> Se grafamos a expressão em itálico é porque queremos chamar a atenção para a problemática, a que não somos imunes, implicada nos modelos de periodização literária. Aqui deixamos a opinião de Aguiar e Silva sobre o modelo espiralar que "[...] fundado no simbolismo do movimento giratório ascendente de um ponto em torno de um eixo rígido, possibilita descrever e explicar 'repetições parciais' e 'diferenças parciais', isto é, possibilita compreender dialecticamente a semiose literária como um processo de conservação, de eliminação, ou negação, e de transcensão ou modificação qualitativa de signos e códigos." (Silva 1999, 411). Embora Aguiar e Silva reconheça as possibilidades descritivas da figura, chama também a atenção para as suas limitações ao afirmar que ela não é compatível com a *racionalidade científica* na medida em que pressupõe uma linearidade do tempo histórico (*vide* Silva 1999, 411 e segs.).

recurso ao aparato tecnológico, que dão a entender a coabitação de várias tendências, influências, formas de expressão, que, quando observadas na totalidade, permitem perceber o campo na sua globalidade mas, também, argumentar a ideia da Poesia Sonora como prática *arquivística*. É Bernard Heidsieck quem enuncia este *arquivo* da seguinte forma:

Uma corrente [...] publicamente oriunda da poesia concreta ou da poesia fonética no prolongamento daquela dos movimentos de vanguarda do início do século passado. [...] uma corrente não semântica, à base, frequentemente, de sopros, mas utilizando suporte electrónico [...] uma corrente que recorre à semântica mas com tendência a pulverizá-la [...] uma corrente que alia livremente complexo semântico e gravador ou, atualmente, computador [...] uma corrente que repousa sobre a semântica que não utiliza nenhuma tecnologia em particular [...] última corrente, aquela qualificada de POESIA DIRETA, parente próxima da POESIA PERFORMANCE [...] (Minarelli e Heidsieck 2014, 172–73) <sup>(291)</sup>

Pode ler-se, nas palavras do autor gaulês, o elenco de diferentes formas de trabalho <sup>(292)</sup> poético que se caracterizam não só por operarem de forma distinta daquelas ditas *tradicionais* mas também por constituírem entre si, em simultâneo e quando consideradas no seu todo, o campo da Poesia Sonora. Reitere-se que, frequentemente, elas se cruzam.

Ora, esta condição tem consequências. O facto de a Poética das Vocalidades se submeter à lógica de uma estética plural (do ponto de vista formal, composição texto-som e poesia fonética são fenómenos bastante diferentes, por exemplo), aumenta, naturalmente, a dificuldade de argumentação e esquematização de uma teoria geral da Poesia Sonora. As implicações na resposta à nossa demanda sobre a especificidade contemporânea da Poesia Sonora tornam-se manifestas e não pode senão concluir-se que *Arquivo de Efeitos* e *Poética das Vocalidades* são faces da mesma moeda, que se assumem como prova do carácter respigador da Poesia Sonora.

---

<sup>(291)</sup> Heidsieck elenca estes *modos* no seguimento da afirmação daquilo que considera ser o carácter antiessencialista da Poesia Sonora que, segundo o autor, não se pode resumir ou definir a partir da utilização de um determinado meio tecnológico (*vide* Minarelli e Heidsieck 2014, 172), uma posição que contrasta claramente com posições de que demos conta no segundo capítulo.

<sup>(292)</sup> Uma distinção que (como todas, arriscamos) é, em grande medida, puramente convencional.

Como diria Lavoisier,

*Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme.*

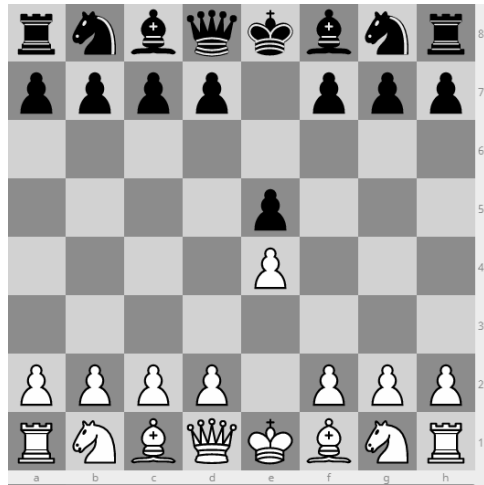
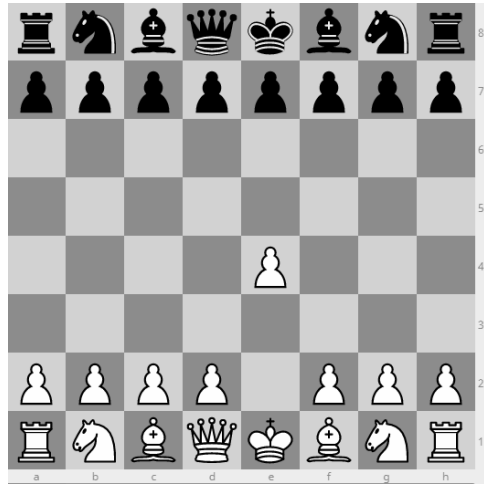


## CONCLUSÃO

---

Epílogo em modo conclusivo  
e (quase) emotivo









Qualquer jogador de xadrez reconhece o valor do gambito. O sacrifício de uma peça, embora possa por vezes parecer especulativo, tem como objetivo maior garantir, ao jogador que o pratica, seja na abertura, no meio-jogo, ou num final de partida, uma vantagem, em termos de posição ou de desenvolvimento de material<sup>(293)</sup>, cuja importância só virá a revelar-se, regra geral, mais adiante. Conhecida vulgarmente como Gambito de Rei<sup>(294)</sup>, a abertura 1. e4 e5 2. f4 é antiga (remonta ao século XVIII) mas inesperada. Este f4 que as brancas optam por oferecer sacrificialmente no segundo lance, é o peão de bispo de rei, a peça menos defendida no tabuleiro, aquela que, no início da partida, tem apenas o Rei a suportá-la. Mais, jogá-lo abre uma diagonal para que a Dama negra possa fazer um cheque com consequências imprevisíveis. Dois cenários resultam, tipicamente, desta abertura: ou brancas e negras dão por si numa guerra sem quartel, ou as brancas se encontram com uma posição solidamente ancorada no centro do tabuleiro com fortes possibilidades de um ataque demolidor ao roque do rei contrário.

---

<sup>(293)</sup> Segundo Jeremy Silman: "The process of moving one's pieces from their starting posts to new positions where their activity and mobility are enhanced." (Silman 1997, 346)

<sup>(294)</sup> O *Manual de Jogadores de Xadrez*, de Gossip Lipschutz, publicado em 1874, dedica-lhe 237 páginas. Mais recentemente, depois de perder em partida contra Spassky, Bobby Fischer escreveria *A Bust to the King's Gambit*, dedicado à refutação da abertura, que termina da seguinte forma: "14...Nxd4 And Black wins... Of course White can always play differently, in which case he merely loses differently." (Fischer 1961, 9).

É disto que trata, em suma, a Poesia Sonora ao assumir-se como uma poética do gambito, condenando sentido e linguagem de modo a obter vantagem posicional nas possibilidades de utilização da expressão plástica. Isto é, para que seja possível obter da linguagem o máximo das suas capacidades expressivas através da matéria de que é constituída, há que deixar algo para trás. Despida de alguns dos seus elementos, a linguagem poética amplia as suas possibilidades táticas e estratégicas, acentuando a importância e as possibilidades de relação daquilo que sobra e a partir do qual se terá que necessariamente garantir a superioridade sobre o adversário.

Podia ler-se na publicação da Internacional Situacionista de 1963:

[...] Nous vivons dans le langage comme dans l'air vicié. Contrairement à ce qu'estiment les gens d'esprit, les mots ne jouent pas. Ils ne font pas l'amour, comme le croyait Breton, sauf en rêve. Les mots travaillent, pour le compte de l'organisation dominante de la vie. Et cependant, ils ne sont pas robotisés; pour le malheur des théoriciens de l'information, les mots ne sont pas eux-mêmes 'informationnistes'; des forces se manifestent en eux, qui peuvent déjouer les calculs. (*internationale situationniste: bulletin central édité par les sections de l'internationale situationniste* 1963, 29)

Contra a imposição de uma linguagem estagnada, refém de interesses corporativos (vimo-los nomeados por Chopin e por Cobbing: a Igreja, a Comunicação Social), a Poesia Sonora como desporto de combate, prestando-se, tal como na versão epistémica de Pierre Bordieu, à *desnaturalização* das coisas do mundo.

É disto que trata também, de certo modo, a presente investigação e temos consciência (como não a ter?) do esforço imputado por um modelo de investigação que abdicou, deliberadamente, de um *corpus* delimitado (um autor, um período, uma obra) em benefício de uma perspectiva mais alargada, mais abstracta necessariamente, do objeto de estudo aqui em análise. Não nos parece, contudo, que pudesse ter sido de outra forma. Tentaremos explicar as dificuldades e os porquês.

Desde logo, a área em que nos movimentamos carece, por variadas razões<sup>(295)</sup>, de repositórios extensos que permitam um acesso rápido e facilitado a documentos

---

<sup>(295)</sup> Edições limitadas cujos preços atuais tornam incomportável a sua aquisição por parte do utilizador comum ou mesmo de instituições universitárias; promoção da monopolização da

históricos. O acesso a uma parte considerável dos documentos *históricos* relativos à Poesia Sonora, de que se dá conta nesta tese, representou uma dificuldade acrescida e, mesmo repositórios sonoros como a UbuWeb ou o PennSound são, a vários níveis, lacunares. Decorre daqui que o acesso a determinados textos e obras apenas foi possível graças àquilo que não podemos classificar senão como pura teimosia, pelo nosso lado, e, por outro lado, pela dedicação e disponibilidade dos vários autores, investigadores, e amigos com recursos ampliados ou arquivos pessoais que facilitaram o acesso aos documentos. A forma como a quase totalidade dos autores respondeu a pedidos de documentos ou informação, e frequentemente a simpatia e alegria com que o fez, seria suficiente, por si só, para dissipar quaisquer dúvidas que pudessem existir sobre a existência de um espírito *comunal* na Poesia Sonora. Para lá da boa vontade destes, esta questão constituiu-se como um problema sobre *o que há*.

Por outro lado, levantaram-se também dificuldades e questões que derivam do *que não há*. Não considerámos, dissemo-lo desde o início, haver trabalho académico suficiente sobre a Poesia Sonora para que se pudesse partir, como se faz tantas vezes noutras disciplinas ou noutras áreas de expressão da Literatura, *in media res*. Como fomos referindo explicitamente, ou dando a entender em diversas ocasiões, ao longo da dissertação, a escrita académica sobre a Poesia Sonora é, para todos os efeitos, consideravelmente reduzida quando comparada com as áreas centrais da Literatura ou mesmo com algumas das áreas da Literatura experimental. Por essa razão, chegados ao terreno, encontrámos um conjunto de questões que nos pareciam necessitar de ser abordadas e respondidas e que, de um ponto de vista mais geral, os simples artigos de revistas científicas não podiam esclarecer. Como diriam os romanos, *solvitur ambulando*. Foi o que fizemos. Pés ao caminho que só se podia iniciar, pelas razões que já elencámos, no início, discorrendo sobre um conjunto de problemas de natureza formal e epistemológica que viriam a constituir-se como base, ainda que nem sempre de forma declarada, de tudo o que se viria, em seguida, a discutir e a esclarecer.

Foi ainda no sentido de colaborar na resolução dos problemas que derivam do *que não há*, que não pudemos deixar de juntar a esta dissertação um conjunto de anexos de carácter documental. Esperamos que seja possível, a partir destes, a construção de um

---

produção científica nas mãos de dois grandes repositórios; abandono histórico (embora em retrocesso) de investimento académico sobre as práticas experimentais.

arquivo digital que se distinga de outros arquivos semelhantes (PennSound; UbuWeb, PO-EX) pelo facto de ser dedicado, em exclusivo, à Poesia Sonora.

Apesar desta questão, não podemos deixar de reconhecer, a bem da mais elementar justiça, que, nos últimos 10 anos (talvez um pouco menos), se regista algum reinvestimento na pesquisa e escrita sobre a Poesia Sonora, embora seja necessário, em relação a esta, fazer algumas ressalvas. Em primeiro lugar, uma ideia que referimos já na *Introdução*, é a de que McCaffery representa, nesta área, uma figura tutelar. Não viria daí qualquer mal ao mundo (somos, de resto, também sujeitos dessa presença) se ele não representasse uma figura com uma massa gravitacional de tal ordem que um número significativo de autores não consegue descolar da sua órbita. As consequências, já referidas, cristalizam-se no que entendemos como uma estagnação do campo. Em segundo lugar, o facto de uma parte considerável destes esforços obedecer à economia própria do artigo científico ou do capítulo (a maioria dos casos das obras do que apontámos como sendo um segundo momento na produção sobre o assunto). Nada contra estes regimes de economia discursiva, a que a revisão por pares ou o trabalho editorial oferece, na maior parte das vezes, garantia científica, mas faltam ainda obras de fôlego alargado relativas ao género, como de resto se demonstra quer pelas obras elencadas na *Introdução*, quer pelas obras listadas no *Anexo I*, em que é visível, precisamente, a ausência de textos de dimensão alargada.

*Vox Ex Machina* foi a expressão encontrada para resumir aquilo de que acreditamos tratar, afinal, a Poesia Sonora, uma questão que começámos por elencar, no quarto capítulo, a partir de um conjunto de citações cuja ordem não foi aleatória: a voz e a linguagem, a sua relação com a tecnologia, a abstração e, por último, uma sugestão para a construção de uma economia política da(s) voz(es), um alinhamento que corresponde, em grande medida, ao desenvolvimento da argumentação ao longo daquele capítulo mas que procede também a uma religação aos debates iniciados nos capítulos anteriores. Parece-nos, de resto, que a questão de Guattari, em epígrafe, aquela que se refere à possibilidade de surgimento de um Marx e Engels da linguística, poderá encontrar parte da resposta na teoria do *hacking* poético que propusemos. As teses de Wark são, como vimos, profundamente influenciadas pela teoria Marxista e têm o mérito claro de a relocalizar e reconfigurar. Esperamos ter conseguido colaborar ainda mais, através da aplicação das teses deste à produção poética, nesse esforço de relocalização e de

apresentação dos propósitos políticos da Poesia Sonora e, com ela, das poéticas experimentais.

Não temos quaisquer dúvidas de que este é um assunto que está longe de se esgotar na tese apresentada, nem é um assunto que pudesse esgotar-se num único documento, pese embora a sua extensão, num campo como o da Poesia Sonora, onde se levantam tantas questões. Das interrogações que aqui nos trouxeram, e do exercício teórico que realizámos ao longo destas páginas, sobram-nos dúvidas e questões a que iremos, daqui por diante, tentar responder noutros meios, em regimes de escrita com uma economia naturalmente diferente. Vejam-se, por exemplo, o que nos pareceram ser diferentes *contradições* ou instâncias paradoxais do domínio da Poesia Sonora, que fomos registando. Sem ir mais longe, a intrincada questão da nacionalidade na Poesia Sonora. Até que ponto podemos determinar a influência das literaturas nacionais, ou distinguir entre diferentes práticas no âmbito da Poesia Sonora, a partir do seu lugar de origem? Como lida o campo, filosoficamente, com esta questão que parece ser tão contrária aos objetivos e práticas do género? Que terá a análise destas questões a oferecer de novo? Que novas perspetivas se abrirão?

Gostaríamos, também, que tivesse sido possível, na construção do campo que fomos desenhando ao longo da dissertação, a introdução de perspectivas de outras tradições literárias, isto é, de tradições literárias de outros países. Dá-se como exemplo os países do Bloco de Leste nos quais se regista, com especial incidência a partir dos anos 60, o desenvolvimento de variados movimentos de vanguarda e de arte contemporânea. Não temos dúvidas de que se levantarão aqui questões linguísticas, tal como aconteceu em relação aos materiais publicados em sueco sobre os Festivais Internacionais organizados pelo Fylkingen, sobre os quais a barreira linguística não permitiu um acesso eficiente aos documentos encontrados. Reconhece-se pois, como limitação, uma bibliografia demasiado ligada à produção anglófona, principalmente, e também francófona e castelhana, de que decorrerão, necessariamente, consequências para o cômputo geral da obra. Fica a promessa de que cá estaremos prontos a enfrentar o desafio.

Terminaríamos com a seguinte ideia. Começamos, no primeiro capítulo, por laborar sobre a questão do mito a partir de texto de Philadelpho Menezes. O debate que se lhe seguiu, e que por agora chega ao fim, operou sempre sobre a perspectiva da impossibilidade de uma narrativa linear e sucessiva dos factos, de resto na esteira da

proposta metodológica de vários autores (Zurbrugg ou Melo e Castro, entre outros). Esta ideia, que se veio a traduzir em traço metodológico, chegou-nos, de novo, pela pena de Lévi-Strauss:

[...] a minha convicção era que, tal como sucede numa partitura musical, é impossível compreender um mito como uma sequência contínua. Esta é a razão por que devemos estar conscientes de que se tentarmos ler um mito da mesma maneira que lemos uma novela ou um artigo de jornal, ou seja linha por linha, da esquerda para a direita, não poderemos chegar a entender o mito, porque temos que o apreender como uma totalidade e descobrir que o significado básico do mito não está ligado à sequência dos acontecimentos, mas antes, se assim se pode dizer, a grupos de acontecimentos, ainda que tais acontecimentos ocorram em momentos diferentes da História. (Lévi-Strauss 1979, 67–68)

Na complexa teia que se teceu a partir desta sugestão, tentámos, pois, e acreditamos que de forma bem-sucedida, apresentar uma proposta de relocalização do fenómeno da Poesia Sonora através de uma perspectiva profunda e inextricavelmente marcada pela sua relação com os meios, uma perspectiva que, embora tenha vindo a ser abordada de forma esporádica em alguns artigos, não foi nunca, que tenhamos conhecimento, utilizada de forma sistemática e levada às suas últimas consequências<sup>(296)</sup>. Só o tempo, de resto, poderá dizer se seremos absolvidos pela história, e se a *Lunguage*, a par com uma Poética das Vocalidades que propomos como quadro operativo para uma análise da Poesia Sonora no século XXI, virá a dar os seus frutos, permitindo que outros investigadores o utilizem como matriz teórica ou grelha analítica, suscitando o debate

---

<sup>(296)</sup> Apontamos a tese doutoral de Marion Naccache, *Bernard Heidsieck & Cie: une fabrique du poétique*, de 2012, apresentada à École normale supérieure de Lyon. Também, em área temática próxima da nossa, a tese de Mestrado em Música de Flora Holderbaum, *A voz-música na intermídia som-palavra-performance*, de 2014, apresentada à Universidade Federal do Paraná. Na mesma universidade, a tese de Mestrado, desenvolvida igualmente na área da Música, intitulada *Poesia sonora, paradigma e sintagma: entre s-códigos e elocuições*, apresentada em 2017, por Luís Carlos Morais Filho. Incontornável, neste conjunto de referências, pela posição que ocupa no campo o seu autor, é a tese de Mestrado, também em Música, de Steve Ruppenthal, *History of the development and techniques of sound poetry in the twentieth century in Western culture*, de 1975, apresentada à San Jose State University. Não podemos deixar de sublinhar, em virtude de todas as dificuldades elencadas nesta nossa análise da Poesia Sonora e da sua integração no campo da Literatura, o quão sintomático pode ser o facto de todos estes esforços dos nossos colegas de investigação só encontrarem acolhimento na área da Música.

em torno desta forma de expressão, quiçá sendo expandido para outras áreas mais *tradicionais*. Ou seja, resta saber se sobreviverá à marca do tempo e confirmará possibilidades efetivas de gerar *descendência*. Gostaríamos, naturalmente, que esta investigação pudesse também dar origem a uma cadeira universitária inteiramente dedicada à Poesia Sonora. O conjunto de temas que ela convoca daria decerto frutos no desenho que se poderia fazer das práticas experimentais em todo o século XX e das múltiplas relações que a Poesia Sonora sempre soube – e quis – estabelecer com outras áreas da criatividade.

Esperamos, naturalmente, que tudo isto se cumpra e que, desta forma, esta investigação seja aquilo que deveria ser: um princípio e não um

FIM





## Referências Bibliográficas

- Acker, Kathy. 1993. «Against Ordinary Language: The Language of the Body». Em *The Last Sex: Feminism and Outlaw Bodies*, editado por Arthur Kroker e Marilouise Kroker, 20–27. Culture Texts. Palgrave Macmillan.
- Ackerman, Ed. 1986. *Primiti Too Taa*. Animação Experimental.
- Acquaviva, Frédéric. 2008. «Henri Chopin: Avant-garde pioneer of sound poetry». *The Guardian*, 5 de Fevereiro de 2008.  
<https://www.theguardian.com/books/2008/feb/05/poetry.culture>.
- Adorno, Theodor W. 1978. «Culture and Administration». *Telos* 1978 (37): 93–111.
- . 1990. «The Form of the Phonograph Record». Traduzido por Thomas Y. Levin. *October* 55: 56–61.
- Adorno, Theodor W., e Thomas Mann. 2006. *Correspondence, 1943-1955*. Editado por Christoph Gösde e Thomas Sprecher. Traduzido por Nicholas Walker. Cambridge, UK ; Malden, MA: Polity.
- Agamben, Giorgio. 1993. *Infancy and history: the destruction of experience*. London ; New York: Verso.
- . 1999. *Ideia da prosa*. Traduzido por João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia.
- Aktories, Susana González. 2008. «Poesía sonora, arte sonoro: un acercamiento a sus procesos de semiosis.» *Acta Poetica* 29 (2): 375–92.
- Alarcón, Miguel Molina. 2008. *Baku: Symphony of Sirens; Sound Experiments in the Russian Avant Garde; Original Documents and Reconstructions of 72 Key Works of Music, Poetry and Agitprop from Russian Avantgardes (1908-1942)*. London: ReR Megacorp.
- Alvarez, Guido E. 2015. «Avatar, Cyborg, Icevorg: Simulacra's Scion». Doutorado, Richmond, Virginia: Virginia Commonwealth University.
- Anderson, Erin. 2014. *Toward a Resonant Material Vocality for Digital Composition / Enculturation*. <http://www.enculturation.net/materialvocality>.
- Appelbaum, David. 1990. *Voice*. Albany: State University of New York Press.
- Arce, Manuel Maples. 1921. «Comprimido Estridentista». *Actual - Hoja de Vanguardia*, 1921.
- . 1922. *Andamios Interiores. Poemas Radiográficos*. Editorial Cvltvra.

- Aseyev, N., B. Arvatov, O. Brik, B. Kushner, V. Mayakovsky, S. Tretyakov, e N. Chuzhak. 1988. «What Does Lef Fight For?» Em *Russian Futurism through Its Manifestoes, 1912-1928*, editado por Anna Lawton, traduzido por Anna Lawton e Herbert Eagle, 191–195. Cornell University Press.
- Auslander, Philip. 2012. «Digital Liveness: A Historico-Philosophical Perspective». *PAJ: A Journal of Performance and Art* 34 (3): 3–11.
- Avelino, Andres. (1921) 1988. «Manifiesto Postumista». Em *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, editado por Nelson Osorio T., 109–11. Biblioteca Ayacucho 132. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho.
- Bajtín, Mijaíl. 2011. *Las fronteras del discurso*. Traduzido por Luisa Borovsky. Ciudad Buenos aires: Las Cuarenta Ediciones.
- Ball, Hugo. 1996. *Flight out of Time: A Dada Diary*. Editado por John Elderfield. Traduzido por Ann Raimés. The Documents of 20th-Century Art. Berkeley: University of California Press.
- Barber, John F. 2013. «Internet radio and electronic literature: locating the text in the act of listening». Em . Paris.  
<http://www.electronicbookreview.com/thread/electropoetics/internetradio>.
- Barras, Vincent. 1992. «Entretien avec Henri Chopin». Em *Poésies Sonores*, editado por Nicholas Zurbrugg e Vincent Barras, 127–35. Genève: Éditions Contrechamps.
- Barth, John. (1967) 1984. «The Literature of Exhaustion». Em *Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*, 62–76. London: The John Hopkins University Press.
- . (1979) 1984. «The Literature of Replenishment». Em *Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*, 193–206. London: The John Hopkins University Press.
- Barthes, Roland. 1973. *Le Plaisir du Texte*. Collection “Tel Quel”. Paris: Éditions du Seuil.
- . 1979. *Mitologias*. Coleção Signos 2. Edições 70.
- . 2000. *Le bruissement de la langue*. Essais critiques, Roland Barthes ; 4. Paris: Seuil.
- Baudrillard, Jean. 2016. *Symbolic exchange and death*. Thousand Oaks, CA: Sage Ltd.
- Bennett, Andy. 2004. «Consolidating the Music Scenes Perspective». *Poetics* 32 (3–4): 223–34.

- Bernstein, Charles. 1998. «Introduction». Em *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, editado por Charles Bernstein, 3–26. New York: Oxford University Press.
- Bey, Hakim. 1985. «The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism». 1985. [https://hermetic.com/bey/taz\\_cont](https://hermetic.com/bey/taz_cont).
- «biographie». s.d. antjevowinckel.de. s.d. <http://antjevowinckel.de/biographie-english/>.
- Blonk, Jaap. 2009. «Some words to Kurt Schwitters' URSONATE». Pessoal. *Jaap Blonk's Web Pages* (blog). 2009. <http://www.jaapblonk.com/Texts/ursonatewords.html>.
- Blonk, Jaap, e René van Peer. 2005. «Sounding the Outer Limits». *Leonardo Music Journal* 15 (Dezembro): 62–68.
- Bobillot, Jean-Pierre. 2009. *Poésie sonore. Éléments de typologie historique*.
- . 2010. «Bernard Heidsieck, “Poème-Partition B2B3”». Em *Twentieth-Century French Poetry: A Critical Anthology*, editado por Hugues Azérad e Peter Collier, traduzido por Jane Yeoman e Peter Collier, 204–13. Cambridge ; New York: Cambridge University Press.
- Boellstorff, Tom. 2011. «Placing the Virtual Body: Avatar, Chora, Cypherg». Em *A companion to the anthropology of the body and embodiment*, editado por Frances E. Mascia-Lees, 504–20. Blackwell companions to anthropology 13. Chichester, West Sussex, U.K. ; Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Bolter, Jay David, e Richard Grusin. 2003. *Remediation: Understanding New Media*. 6. Nachdr. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Brown, Michael, e Corley Dennison. 1998. «Integrating Radio Into the Home, 1923-1929». *Studies in Popular Culture* 20 (3): 1–17.
- Bruinsma, Robert. 1980. «Should Lip Movements and Subvocalization during Silent Reading Be Directly Remediated?». *The Reading Teacher* 34 (3): 293–95.
- Brunson, William. 2009. «Text-Sound Composition – The Second Generation». Em . Buenos Aires.
- Buchloh, Benjamin H. D. 2001. «Andy Warhol's One-Dimensional Art: 1956–1966». Em *Andy Warhol*, editado por Andy Warhol, Annette Michelson, e B. H. D. Buchloh, 1–46. October files 2. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Bürger, Peter. 1993. *Teoria da Vanguarda*. Traduzido por Ernesto Sampaio. Universidade. Vega.

- . 2010. «Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of “Theory of the Avant-Garde”». Traduzido por Bettina Brandt e Daniel Purdy. *New Literary History* 41 (4): 695–715.
- Burnett, Charles. 2004. «Perceiving Sound in the Middle Ages». Em *Hearing History: A Reader*, editado por Mark Michael Smith, 69–84. University of Georgia Press.
- Burroughs, William S. 1979. «An Introductory Text for Henri Chopin’s Book on ‘Poésie Sonore’». Em *Poésie Sonore International*, editado por Henri Chopin, 9. Paris: jean-michel place éditeur.
- Bustamante, Javier. 2010. «Poder comunicativo, ecossistemas digitais e cidadania digital». Em *Cidadania e redes digitais*, editado por Sérgio Amadeu da Silveira, 1.<sup>a</sup> ed., 12–35. São Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil Maracá – Educação e Tecnologias.
- Butling, Pauline, e Susan Rudy. 2005. *Writing in Our Time: Canada’s Radical Poetries in English (1957 - 2003)*. Waterloo, Ont: Wilfrid Laurier Univ. Press.
- Cage, John. 1974. *John Cage Interview and performance «Empty Words»*. [https://archive.org/details/Cage\\_interview\\_and\\_performance\\_Empty\\_words\\_August\\_1974\\_A002A](https://archive.org/details/Cage_interview_and_performance_Empty_words_August_1974_A002A).
- Călinescu, Matei. 1999. *As cinco faces da modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo*. Lisboa: Vega.
- Castro, E. M. de Melo e. 1965. *A proposição 2.01*. Coleção Poesia e Ensaio 2. Editora Ulisseia.
- . 1976. *Dialéctica das vanguardas*. Movimento 14. Livros Horizonte.
- . 1988. *Poética dos Meios e Arte High Tech*. Outras Obras. Lisboa: Vega.
- «Catálogo». 2017. Didier Lecointre et Dominique Drouet. [http://www.lecointredrouet.com/media/catalogues\\_pdf/FEVRIER\\_2017.pdf](http://www.lecointredrouet.com/media/catalogues_pdf/FEVRIER_2017.pdf).
- Cavarero, Adriana. 2005. *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Stanford, Calif: Stanford University Press.
- Caws, Mary Ann. 2001. «The Poetics of the Manifesto: Nowness and Newness». Em *Manifesto: a century of isms*, editado por Mary Ann Caws, xix–xxxi. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Chamboredon, Jean-Claude. 1990. «Mechanical Art, Natural Art: Photographic Artists». Em *Photography: A Middle-Brow Art*, editado por Pierre Bourdieu e Luc Boltanski, 129–49. Cambridge: Polity Press.

- Chion, Michel, e Claudia Gorbman. 1999. *The voice in cinema*. New York: Columbia University Press.
- Chopin, Henri. 1964. «Machine Poem». Em *Cinquième Saison*. 20/21. Ingastone: Revue OU.
- . 1967. *Why I Am The Author of Sound Poetry and Free Poetry*. <http://www.ubuweb.com/papers/chopin.html>.
- . 1978. «Poesie Sonore: Open Letter to Aphonic Musicians 1967». Em *Sound Poetry: A Catalogue*, editado por Steve McCaffery e BpNichol, 48. Toronto: Underwhich Editions.
- . 1979. *Poésie sonore internationale*. Paris: jean-michel place éditeur.
- . 1982. «Henri Chopin: Interview». *Stereo Headphones: : an occasional magazine of the new poeties*, 1982.
- . 1994. «Concerning Chris Mann». *Continuum* 8 (1): 129–31.
- Clark, W. J. 1907. *International Language: Past, Present & Future*. London: J. M. Dent & Company.
- Cleland, Donald L., e William C. Davies. 1963. «Silent Speech - History and Current Status». *The Reading Teacher* 16 (4): 224–28.
- Cobbing, Bob. 1978. «Some Statements on Sound Poetry». Em *Sound Poetry: A Catalogue*, editado por Steve McCaffery e BpNichol, 39–40. Toronto: Underwhich Editions.
- . 1980. «Notions and Notations». *L=A=N=G=U=A=G=E*, Junho de 1980.
- Coleman, E. Gabriella. 2013. *Coding freedom: the ethics and aesthetics of hacking*. Princeton: Princeton University Press.
- Connor, James A. 1997. «Radio Free Joyce: “Wake” Language and the Experience of Radio». Em *Sound States: Innovative Poetics and Acoustical Technologies*, editado por Adalaide Kirby Morris, 17–31. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Connor, Steven. 1998. «Echo’s Bones: Myth, Modernity and the Vocalic Uncanny». Em *Myth and the Making of Modernity: The Problem of Grounding in Early Twentieth-Century Literature*, editado por Michael Bell e Peter Poellner, 213–37. Amsterdam: Rodopi.

- . 2014. «Looping the Loop: Tape-Time in Burroughs and Beckett». Em *Beckett, modernism and the material imagination*, 84–101. New York: Cambridge University Press.
- Cooke, Raymond. 1987. *Velimir Khlebnikov: a critical study*. Cambridge studies in Russian literature. Cambridge [Cambridgeshire] ; New York: Cambridge University Press.
- Corral, Rose. 2006. «Un poema de Borges en la revista estridentista “Irradiador” (1923)». *Hispanamérica* 35 (104): 63–68.
- Costa, Cris, e Eiríkur Örn Norðdahl. 2011. «Sound og polipoetry: Eiríkur Örn Norðdahl dialogues with Cris Costa». *Jacket2* (blog). 21 de Julho de 2011. <http://jacket2.org/interviews/sound-og-polipoetry>.
- Costa, Maria Velho da. (1977) 1996. *Casas Pardas*. Lisboa: Dom Quixote.
- Cottini, Luca. 2018. *The Art of Objects: The Birth of Italian Industrial Culture, 1878-1928*. S.l.: University of Toronto Press.
- Coutinho, Carlos Nelson. 2005. «Os “Longos Anos 60”: Marxismo e Estruturalismo». Em *5 Décadas em Questão*, editado por Severino Cabral, 1.<sup>a</sup>, 53–64. MAUAD.
- Cruz, Gastão. 1989. «Nota Introdutória». Em *A Voz Humana*, por Jean Cocteau, traduzido por Carlos de Oliveira, 9–15. Gato Maltês 22. Assírio & Alvim.
- Curtin, A. 2016. *Avant-garde theatre sound: staging sonic modernity*. S.l.: Palgrave Macmillan.
- Cussen, Felipe. 2014. *Quise grabar un disco de poesía sonora, pero me salió música electrónica* / CECLI. <http://ceclirevista.wordpress.com/2014/07/23/quise-grabar-un-disco-de-poesia-sonora-pero-me-salio-musica-electronica/>.
- Davey, Frank. 2012. *Aka bpNichol: a preliminary biography*. Toronto: ECW Press.
- Debord, Guy, e Raoul Hausmann. 2010. «Correspondance entre Raoul Hausmann et Guy Debord (mars 1963 - avril 1966)». Blogue. *Jura Libertaire* (blog). 10 de Maio de 2010. <http://juralibertaire.over-blog.com/article-12367495.html>.
- Deleuze, Gilles, e Félix Guattari. 1983. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- . 1986. *Kafka: toward a minor literature*. Theory and history of literature. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- . 1987. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Demeuse, Sarah. 2008. «Ramón Gómez de La Serna's "Radiotontería": A Case for Spanish Radio Studies». *Journal of Spanish Cultural Studies* 9 (3): 285–99.
- Demos, T. J. 2006. «The Language of "Expatriation"». Em *Dada Culture: Critical Texts on the Avant-Garde*, editado por Dafydd Jones, 91–116. Avant-Garde Critical Studies. Amsterdam; New York: Rodopi.
- Denning, Michael. 2015. *Noise uprising: the audiopolitics of a world musical revolution*. London ; Brooklyn, NY: Verso.
- Derrida, Jacques. 1975. *Posições: Semiologia e Materialismo*. Traduzido por Maria Margarida Barahona. Discurso Social 1. Lisboa: Plátano Editora.
- . 1988. *Limited Inc*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Dolar, Mladen. 2006. *A voice and nothing more*. Short circuits. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Dutton, Paul. 1984. «Sound Poetry». *The Capilano Review*, 1984.
- Dutton, Paul, e W. Mark Sutherland. 2014. «"A sound bursts out of me": An interview with Paul Dutton». Jacket2. 28 de Fevereiro de 2014. <http://jacket2.org/interviews/sound-bursts-out-me>.
- Dworkin, Craig. 2003. *Reading the illegible*. Avant-garde & modernism studies. Evanston, Ill: Northwestern University Press.
- Dyer-Witheford, Nick. 2015. *Cyber-Proletariat: Global Labour in the Digital Vortex*. London; Toronto: Pluto Press; Between the Lines.
- Eggins, Suzanne. 2004. *An introduction to systemic functional linguistics*. 2nd ed. New York: Continuum.
- Enslin, Joshua Alma, e Alaina Enslin. 2017. «Bird-Watching: Visualizing the Influence of Gonçalves Dias' "Canção do Exílio"». *Chiricú Journal: Latina/o Literatures, Arts, and Cultures* 1 (2): 127.
- Eramo, Alessandra. 2015. Eramo: o gesticular da voz Entrevistado por Nuno Miguel Neves e Tiago Schwäbl. <http://www.voxmedia.uc.pt/index.php/2016/02/09/eramo-o-gesticular-da-voz/>.
- Everett, Caleb. 2017. *Numbers and the making of us: counting and the course of human cultures*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Fallorca, Jorge. 1977. *A luva in love*. Cadernos Peninsulares. assírio & alvim.

- Feldman, Matthew, Henry Mead, e Erik Tønning. 2014. «Introduction: Broadcasting in the Modernist Era». Em *Broadcasting in the Modernist Era*, editado por Matthew Feldman, Henry Mead, e Erik Tønning. Historicizing modernism 1–19. London ; New York: Bloomsbury.
- Fencott, Clive. 2017. «Bob and Clive’s North American Tour 1982». Clive Fencott. 27 de Novembro de 2017.  
<http://www.fencott.com/Clive/Creative/NA82/index.html>.
- Fernandes, Frederico, e Enzo Minarelli. 2018. «Introduction». Em *Polypoetry 30 years: 1987-2017*, editado por Frederico Fernandes e Enzo Minarelli. Londrina: EDUEL.
- Fernandez, J. Diaz. 1927. «La Greguería Radiada». *Ondas*, 12 de Dezembro de 1927.
- Fernández-Medina, Nicolás. 2012. «Beyond the Boundaries of Interference: Ramón Gómez de la Serna and the Radio Revolution». *Romance Notes* 52 (13): 301–9.
- Fischer, Bobby. 1961. «A Bust to the King’s Gambit». *American Chess Quarterly* 1 (1): 3–9.
- Fish, Stanley Eugene. 2000. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. 11. print. Cambridge Mass.: Harvard Univ. Press.
- Fisher, Margaret. 2009. «Futurism and Radio». Em *Futurism and the technological imagination*, editado por Günter Berghaus, 229–62. Avant garde critical studies 24. Amsterdam ; New York, N.Y: Rodopi.
- Flor, Fernando R. de la. 2004. *Biblioclasmo: por uma prática crítica da lecto-escrita*. Traduzido por Pedro Serra. Lisboa: Edições Cotovia.
- Flusser, Vilém. 1985. *Filosofia da Caixa Preta: Ensaio para uma futura filosofia da Fotografia*. São Paulo: Editora Hucitec.
- Fontana, Giovanni. 2008. «Henri Chopin (1922 - 2008) — Un architecte d’espaces sonores : le Revox, symbole acoustique de l’avant-garde analogique du XXe siècle, s’est arrêté». *Inter : art actuel*, n. 99: 88–89.
- . 2018. «1978-2018: i quarant’anni di “futura”. Una mostra e un convegno per Arrigo Lora Totino». malacoda. 2018. <https://malacoda3.webnode.it/una-mostra-e-un-convegno-per-arrigo-lora-totino/>.
- . sem data. «L’avventura sonora di “baobab”. Poesia della voce in emilia romagna.» Acedido 1 de Agosto de 2018.  
[http://www.archiviomauriziospatola.com/prod/pdf\\_videopoesia/V00154.pdf](http://www.archiviomauriziospatola.com/prod/pdf_videopoesia/V00154.pdf).
- Forte, António José. 1989. *Corpo de ninguém*. Lisboa: Hiena Editora.



- Foucault, Michel. (1970) 1997. *A Ordem do Discurso*. Relógio D'Água.
- Four Horsemen. 1976. «for a poetry of blood». *Kroklok*, 1976.
- Frank, Michael C., Daniel L. Everett, Evelina Fedorenko, e Edward Gibson. 2008. «Number as a Cognitive Technology: Evidence from Pirahã Language and Cognition». *Cognition* 108 (3): 819–24.
- Gallo, Rubén. 2007. «Poesía sin hillos: radio y vanguardia». *Revista Iberoamericana* LXXIII (21): 827–42.
- . (1923) 2008. «Radiovanguardia: poesía estridentista y radiofonía». Em *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna. Actas del Colóquio Internacional de Colónia*, editado por Wolfram Nitsch, Matei Chihaiia, e Alejandra Torres, 273–89. Colónia: Köln, Universitäts und Stadtbibliothek Köln.
- Galloway, Alexander R. 2004. *Protocol: how control exists after decentralization*. Leonardo. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Galloway, Alexander R., e Eugene Thacker. 2007. *The exploit: a theory of networks*. Electronic mediations. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gattinger, Monica. 2017. «The Canada Council for the Arts: Sixty Years Old or Sixty Years Young?» Em *The roots of culture, the power of art: the first sixty years of the Canada Council for the Arts*, 3–18. Montreal: McGill Queen's University Press.
- Ginsberg, Allen. 1981. *Allen Ginsberg Class 4 Expansive Poetics*. Universidade de Naropa.  
[https://archive.org/details/Allen\\_Ginsberg\\_Class\\_4\\_Expansive\\_Poetics\\_July\\_1981\\_81P123](https://archive.org/details/Allen_Ginsberg_Class_4_Expansive_Poetics_July_1981_81P123).
- Godard, Jean-Luc. 1993. *Je vous salue Sarajevo*. <https://vimeo.com/46991748>.
- Goicoechea, María, e Víctor Salceda. 2015. «The Mechanic Ear: North American Sound Poetry in the Digital Age». *Complutense Journal of English Studies* 23 (Special Issue): 129–152.
- Goldberg, RosaLee. 2007. *A arte da Performance: do futurismo ao presente*. Traduzido por Jefferson Luiz Camargo. Lisboa: Orfeu Negro.
- Gracyk, Theodore. 2003. «Listening to Music: Performances and recordings». Em *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, editado por Philip Auslander, IV:332–3750. London :New York: Routledge.

- Grivel, Charles. 1992. «The Phonograph's Horned Mouth». Em *Wireless imagination: sound, radio, and the avant-garde*, editado por Douglas Kahn e Gregory Whitehead, traduzido por Stephen Sartarelli, 31–61. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Guattari, Félix, e Suely Rolnik. 1996. *Micropolítica: Cartografias do desejo*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. 2004. *Production of presence: what meaning cannot convey*. Stanford, Calif: Stanford University Press.
- Guzman, Martín Luis. 1920. *A orillas del Hudson*. Biblioteca Nueva España. Libreria Editorial Andres Botas E Hijo.
- Hall, Stuart. 2006. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro (RJ): DP&A.
- Halliday, M. A. K. 1978. *Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning*. Baltimore: University Park Press.
- Halliday, M. A. K., e Ruqaiya Hasan. 1989. *Language, context, and text: aspects of language in a social-semiotic perspective*. Oxford University Press.
- Hampson, Robert. 2001. «cris cheek in manhattan». *PORES: A Journal of Poetics Research*, n. 1 (Outubro).  
<http://www.pores.bbk.ac.uk/1/Robert%20Hampson,%20'cris%20cheek%20in%20manhattan'.htm>.
- Hanson, Sten. 1982. «Henri Chopin, the sound poet». *Stereo Headphones: : an occasional magazine of the new poetries*, 1982.
- Haraway, Donna. (1985) 2004. «A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s». Em *The Haraway reader*, 7–45. New York: Routledge.
- . 2004. «Cyborgs, coyotes, and dogs: a kinship of feminist figurations and there are always more things going on than you thought! Methodologies as thinking technologies». Em *The Haraway reader*, 321–42. New York: Routledge.
- Hatherly, Ana, e E. M. de Melo e Castro, eds. 1981. *PO.EX: Textos teóricos e documentos da Poesia Experimental Portuguesa*. Lisboa: Moraes.
- Havelock, Eric A. 1963. *Preface to Plato*. Cambridge, Mass.; London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Hayles, Katherine. 1997. «Voices out of Bodies, Bodies out of Voices: Audiotape and the Production of Subjectivity». Em *Sound states: innovative poetics and*

- acoustical technologies*, editado por Adalaide Kirby Morris, 74–96. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Heidsieck, Bernard. 1997. «Vaduz». Traduzido por Graça Capinha. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 47 (Fevereiro): 153–165.
- Higgins, Dick. 1980. *A Taxonomy of Sound Poetry*.  
[http://www.ubuweb.com/papers/higgins\\_sound.html](http://www.ubuweb.com/papers/higgins_sound.html).
- Hjartarson, Benedikt. 2014. «Anationalism and the Search for a Universal Language: Esperantism and the European Avant-Garde». Em *Decentring the Avant-Garde*, editado por Per Bäckström e Benedikt Hjartarson, 267–297. Avant-Garde Critical Studies. Amsterdam; New York: Rodopi.
- Hodell, Åke. s.d. «about the text-sound compositions». Traduzido por George Kentros. Fylkingen. s.d. <https://www.fylkingen.se/node/253>.
- Holmevik, Jan Rune. 2012. *Inter/vention: free play in the age of electracy*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Hultberg, Teddy. 2016. «Fylkingen’s Text-Sound Festivals 1968-1974». Em *A Cultural history of the avant-garde in the Nordic countries 1950-1975*, editado por Hubert van den Berg, 456–63. Avant garde critical studies. Amsterdam: Rodopi.
- Hume, Christine. 2006. «Improvisational Insurrection: The Sound Poetry of Tracie Morris». *Contemporary Literature* 47 (3): 415–439.
- Huysen, Andreas. 1986. *After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism*. Theories of representation and difference. Bloomington: Indiana University Press.
- «International Festival of Text-Sound Poetry». sem data. Acedido 24 de Outubro de 2016. <http://issueprojectroom.org/program/international-festival-text-sound-poetry>.
- internationale situationniste: bulletin central édité par les sections de l’internationale situationniste*. 1963. «All the King’s Men», Janeiro de 1963.
- «Invitation to Cosmic Poem Project». sem data. Invitation to Cosmic Poem Project. Acedido 1 de Novembro de 2016. <https://cosmicpoem.wordpress.com/cosmic-poem-project/>.
- Isou, Isidore. 1947. *Em Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*. Gallimard.
- Jakobson, Roman. 1980. *Child Language Aphasia and Phonological Universals*. 3. print. Janua Linguarum Series Minor 72. The Hague: Mouton.

- Jameson, Frederic. 1991. *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*. Post-Contemporary Interventions. Durham: Duke University Press.
- Jauss, Hans Robert. 1982. *Toward an Aesthetic of Reception*. Theory and History of Literature, v. 2. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Jorn, Asger. 1960. «La Création Ouverte et ses Ennemis». *internationale situationniste*, Dezembro de 1960.
- Kahn, Douglas. 1999. *Noise, Water, Meat a History of Sound in the Arts*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Khlebnikov, Velimir. 1921. «The Radio of the Future». Museum of Imaginary Musical Instruments. 1921. <http://imaginaryinstruments.org/the-radio-of-the-future/>.
- King, Elliot H. 2016. «25. Surrealism and Counterculture». Em *A Companion to Dada and Surrealism*, editado por David Hopkins, 416–30. Chichester, West Sussex, UK ; Malden, MA: Wiley.
- Kittler, Friedrich A. 1990. *Discourse Networks 1800/1900*. Stanford, Calif: Stanford University Press.
- . 1999. *Gramophone, Film, Typewriter*. Writing science. Stanford, Calif: Stanford University Press.
- Koppen, Randi. 2014. «Rambling Round Words: Virginia Woolf and the Politics of Broadcasting». Em *Broadcasting in the Modernist Era*, editado por Matthew Feldman, Henry Mead, e Erik Tønning. *Historicizing modernism* 137–153. London ; New York: Bloomsbury.
- Kostelanetz, Richard. 1977. «Text-Sound Art: A Survey». *Performing Arts Journal* 2 (2): 61–70.
- Kozorog, Miha, e Dragan Stanojevic. 2013. «Towards a Definition of the Concept of Scene: Communicating on the Basis of Things That Matter». *Sociologija* 55 (3): 353–74.
- Krapp, Peter. 2011. *Noise channels: glitch and error in digital culture*. Electronic mediations. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Krishna S., Swathi, e Srirupa Chatterjee. 2015. «Mina Loy's PARTURITION and L'écriture Féminine». *The Explicator* 73 (4): 257–61.
- Kruchenykh, A. 1988. «New Ways of the Word (the language of the future, death to Symbolism)». Em *Russian Futurism through Its Manifestoes, 1912-1928*, editado por Anna Lawton, traduzido por Anna Lawton e Herbert Eagle, 69–77. Ithaca & London: Cornell University Press.

- Kun, Josh. 2005. *Audiotopia: music, race, and America*. American crossroads 18. Berkeley: University of California Press.
- Kyn Taniya. (1924) 2014. *Radio. Poema inalâmbrico en trece mensajes*. Archivo Negro de la Poesía Mexicana. Malpaís Ediciones.
- LaBelle, Brandon. 2010. «Raw Orality: Sound Poetry and Live Bodies». Em *VOICE: Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media*, editado por Norie Neumark, Ross Gibson, e Theo van Leeuwen, 146–167. Leonardo. Cambridge, Mass: The MIT Press.
- . 2014. *Lexicon of the Mouth: Poetics and Politics of Voice and the Oral Imaginary*. A&C Black.
- Lane, Cathy. 2006. «Voices from the Past: compositional approaches to using recorded speech». *Organised Sound* 11 (1): 3–11.
- Larrea, Juan. 1919. «T.S.H.» *Grecia. Revista Decenal de Literatura*, 20 de Junho de 1919.
- Léger, Marc James. 2018. *Don't Network: The Avant Garde After Networks*. Minor Compositions.
- Lentz, Michael. s.d. *A short outline of Sound Poetry / Music after 1945*. Traduzido por Jeanne Haunschild. [http://glukhomania.ncca-kaliningrad.ru/pr\\_sonorus.php3?blang=eng&t=0&p=9](http://glukhomania.ncca-kaliningrad.ru/pr_sonorus.php3?blang=eng&t=0&p=9).
- Lévi-Strauss, Claude. 1979. *Mito e Significado*. Traduzido por António Marques Bessa. *Perspectivas do Homem* 8. Lisboa: Edições 70.
- Levy, Steven. (1985) 2010. *Hackers: Heroes of the Computer Revolution*. 1st ed. Sebastopol, CA: O'Reilly Media.
- Lewty, Jane. 2007. «Q.R.N, I.C.Q: Joyce, Radio Athlone and the 3-Valve Set». *Hypermedia Joyce Studies* 8 (1).
- Lovell, Stephen. 2015. *Russia in the microphone age: a history of Soviet Radio, 1919-1970*. New York, NY: Oxford University.
- Lusty, Natalya. 2008. «Sexing the Manifesto: Mina Loy, Feminism and Futurism». *Women: A Cultural Review* 19 (3): 245–60.
- Lyons, Charles R. 1983. «'Krapp's Last Tape'». Em *Samuel Beckett*, editado por Charles R. Lyons, 92–108. London: Macmillan Education UK. [https://doi.org/10.1007/978-1-349-17047-0\\_5](https://doi.org/10.1007/978-1-349-17047-0_5).
- Lyotard, Jean-François. 1989. *A Condição Pós-Moderna*. Gradiva.

- Machado, José Pedro. 1989. «Selva». Em *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, 5.<sup>a</sup>, 173. Local: Livros Horizonte.
- Maiakovski, Vladimiro. (1922) 1977. *autobiografia e poemas*. Traduzido por Carlos Grifo. colecção forma. Editorial Presença.
- Mann, Thomas. 1971. *The Magic Mountain*. Traduzido por H. T. Lowe-Porter. London: Secker & Warburg.
- Marcus, Greil. 1999. *marcas de baton: uma história secreta do século vinte*. Traduzido por Helder Moura Pereira. Lisboa: Frenesi.
- Marcuse, Herbert. (1964) 2011. *O Homem Unidimensional. Sobre a Ideologia da Sociedade Industrial Avançada*. Traduzido por Miguel Serras Pereira. Lisboa: Letra Livre.
- Marinetti, F. T., e Pino Masnata. 1933. «La Radia». *Kunstradio*. 1933.  
<http://kunstradio.at/THEORIE/theorymain.html>.
- Matangrano, Bruno Anselmi. 2017. «Telégrafo e fonógrafo: metáforas modernas da fragmentação em António Nobre e Camilo Pessanha». *Aletria: Revista de Estudos de Literatura* 26 (3): 273.
- Matusow, Harvey, e Sven Hansell. (1970) 2011. «Fylkingen 1970». Em *Source: music of the avant-garde, 1966-1973*, editado por Larry Austin, Douglas Kahn, e Nilendra Gurusinghe, 262–63. Berkeley: University of California Press.
- Mayakovsky, Vladimir. 1988. «Broadening the Verbal Basis». Em *Russian Futurism through Its Manifestoes, 1912-1928*, editado por Anna Lawton e Herbert Eagle, traduzido por Anna Lawton e Herbert Eagle, 260–64. Ithaca & London: Cornell University Press.
- McCaffery, Steve. 1978a. «DISCUSSION... GENESIS... CONTINUITY: Some Reflections on the Current Work of the Four Horsemen». Em *Sound Poetry: A Catalogue*, editado por Steve McCaffery e BpNichol, 32–36. Toronto: Underwhich Editions.
- . 1978b. «Sound Poetry: A Survey». Em *Sound Poetry: A Catalogue*, editado por Steve McCaffery e BpNichol, 6–18. Toronto: Underwhich Editions.
- . 1978c. «The International Festival of Sound Poetry; A Brief History». Em *Sound Poetry: A Catalogue*, editado por Steve McCaffery e BpNichol, 19. Toronto: Underwhich Editions.
- . 1978d. «Repossessing the Word». *L=A=N=G=U=A=G=E*, Abril de 1978.
- . 1980. *Wot We Wukkers Wont*.

- . 1986. *North of intention: critical writings, 1973-1986*. 1st ed. New York: Roof Books.
- . 1998. «Voice in Extremis». Em *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, editado por Charles Bernstein, 162–177. New York: Oxford University Press.
- . 2001. *Prior to Meaning: The Protosemantic and Poetics*. Avant-garde & modernism studies. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- . 2009. «Cacophony, Abstraction, and Potentiality: The Fate of the Dada Sound Poem». Em *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*, editado por Marjorie Perloff e Craig Dworkin, 118–128. Chicago ; London: The University of Chicago Press.
- . 2012. *The darkness of the present: poetics, anachronism, and the anomaly*. Modern and contemporary poetics. Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- . 2014. «Steve McCaffery». Em *As razões da voz: entrevistas com protagonistas da poesia sonora no século XX*, 144–62. Londrina, PR: EDUEL.
- McLuhan, Marshall. 1960. «Five Sovereign Fingers Taxed the Breath». Em *Explorations in Communication: An Anthology*, editado por Marshall McLuhan e Edmund Carpenter, 207–8. Boston: Beacon Press.
- . 1967. *Verbi-Voco-Visual Explorations*. New York, Frankfurt, Villefranche-sur-Mer: Something Else Press.
- . 1970. *Counterblast*. Rapp & Whitig Limited.
- . (1964) 1994. *Understanding media: the extensions of man*. 1st MIT Pr. Cambridge, Mass: MIT Press.
- McLuhan, Marshall, e Quentin Fiore. (1967) 2001. *The Medium Is the Massage: An Inventory of Effects*. Corte Madera, Calif: Gingko Press.
- Menezes, Philadelpho. 1992a. «Introdução: da Poesia Fonética à Poesia Sonora». Em *Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*, editado por Philadelpho Menezes, 9–18. São Paulo: EDUC.
- . , ed. 1992b. *Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: EDUC.
- Middleton, Peter. 2011. «‘Ear Loads’: Neologisms and sound poetry in Maggie O’Sullivan’s Palace Of Reptiles». Jacket2. 2011.  
<http://jacket2.org/commentary/%E2%80%98ear-loads%E2%80%99->

neologisms-and-sound-poetry-maggie-o%E2%80%99sullivan%E2%80%99s-palace-reptiles.

- Miller, David, e Richard Price, eds. 2006. *British poetry magazines, 1914-2000: a history and bibliography of «little magazines»*. London : New Castle, DE: British Library ; Oak Knoll Press.
- Milutis, Joe. 2006. *Ether: the nothing that connects everything*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- . 2010. «r, adieu». *Triple Canopy*, 26 de Março de 2010. [https://www.canopycanopycanopy.com/contents/r\\_\\_adieu](https://www.canopycanopycanopy.com/contents/r__adieu).
- Minarelli, Enzo. 1987. «Il Manifesto della Polipoesia». *3ViTre Archivio di Polipoesia* (blog). 1987. <http://www.3vitre.it/saggi/imanif.htm>.
- . 2010. *Polipoesia: entre as poéticas da voz no século XX*. Traduzido por Frederico Fernandes. Londrina: EDUEL.
- . , ed. 2014. *As razões da voz: entrevistas com protagonistas da poesia sonora no século XX*. Londrina, PR: EDUEL.
- . 2018. «Voice and Methodin Polypoetry: From Lettrism to Sound Poetry, From Intermedia to Polypoetry». Em *Polypoetry 30 years: 1987-2017*, editado por Frederico Fernandes e Enzo Minarelli. Londrina: EDUEL.
- Minarelli, Enzo, e Bernard Heidsieck. 2014. «Bernard Heidsieck». Em *As razões da voz: entrevistas com protagonistas da poesia sonora no século XX*, 163–82. Londrina, PR: EDUEL.
- Moholy-Nagy, Lazslo. 1947. *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald & Co.
- Moretti, Franco. 2013. *Distant reading*. London ; New York: Verso.
- Morgan, Edwin. 2015. *The Midnight Letterbox: Selected Correspondence, 1950 - 2010*. Epub. Editado por James McGonigal. Manchester: Carcanet.
- Morrow, Charlie. s.d. «Milestones». *Charlie Morrow* (blog). s.d. <http://www.charliemorrow.com/milestones.html>.
- Motland, Stine Janvin. s.d. «Biography». *Stinesthetics*. s.d. <https://stinesthetics.com/about/>.
- Moulinier, Didier. 2013. *La poésie élémentaire: défense et illustration*. Collection Œuvres complètes. Marœuil: Les Contemporains favoris.



- Mourão, José Augusto. 1994. «O poder das palavras». Em *A revolução electrónica*, 5–17. Passagens 18. Vega.
- Mulas, Francesco Gesuino. 2002. «Virginia Woolf's *The waves* : a novel of “silence”». *AnnalSS* 2: 75–94.
- Nadeau, Maurice. 1946. «Les “«lettristes»” chahutent une lecture de Tzara au Vieux Colombier». *Combat: De la Résistance à la Révolution*, 22 de Janeiro de 1946.
- Nancy, Jean-Luc. 2000. *Corpus*. Traduzido por Tomás Maia. Passagens. Lisboa: Vega.
- Nardone, Michael. 2015. *Fugitive sound: The phonotext and critical practice, part I*. <http://jacket2.org/commentary/fugitive-sound-phonotext-and-critical-practice-part-i>.
- Negreiros, José de Almada. 1932. «À Margem duma Conferência: Um Ponto no i do Futurismo». *Diário de Lisboa*, 25 de Novembro de 1932.
- Neumark, Norie. 2010. «Introduction: The Paradox of Voice». Em *VOICE: Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media*, editado por Norie Neumark, Ross Gibson, e Theo van Leeuwen, xv–xxxiii. Leonardo. Cambridge, Mass: The MIT Press.
- Neves, Nuno Miguel. 2018. «Esboços para uma Arqueologia da Poesia Sonora Portuguesa». *Vox Media: o som na Literatura*. 19 de Maio de 2018. <http://www.voxmedia.uc.pt/index.php/2018/05/19/esbocos-para-uma-arqueologia-da-poesia-sonora-portuguesa/>.
- Neves, Nuno Miguel, e Tiago Schwäbl. 2017a. «Vox Mediarama: Um Audioguia». Online. *MATLIT: Materialities of Literature* 5 (1): 65–73.
- . 2017b. «Entrevista a Alfredo Costa Monteiro». Streaming. *Hipoglote*. Rádio Universidade de Coimbra. [https://www.mixcloud.com/Hipoglote/31o-e-32o-hipoglotes-\\_2017-02-28-2017-03-07-\\_alfredo-costa-monteiro/](https://www.mixcloud.com/Hipoglote/31o-e-32o-hipoglotes-_2017-02-28-2017-03-07-_alfredo-costa-monteiro/).
- . 2017c. «Radio Walk Aragon». Streaming. *Hipoglote*. Rádio Universidade de Coimbra. [https://www.mixcloud.com/Hipoglote/60o-hipoglote-\\_26092017\\_-radio-walk-aragon-lx-cbra-\\_ts-nmn/](https://www.mixcloud.com/Hipoglote/60o-hipoglote-_26092017_-radio-walk-aragon-lx-cbra-_ts-nmn/).
- . 2017d. «I was on that balcony again: Clive Fencott interview». Streaming. *Hipoglote*. Rádio Universidade de Coimbra. [https://www.mixcloud.com/Hipoglote/65o-66o-hipoglote-\\_201711310-interview\\_-clive-fencott-i-was-on-that-balcony-again/](https://www.mixcloud.com/Hipoglote/65o-66o-hipoglote-_201711310-interview_-clive-fencott-i-was-on-that-balcony-again/).
- . 2018. «Entrevista a Steven J. Fowler». Streaming. *Hipoglote*. Rádio Universidade de Coimbra. [https://www.mixcloud.com/Hipoglote/87o-hipoglote\\_2018-06-18\\_interview\\_-steven-j-fowler/](https://www.mixcloud.com/Hipoglote/87o-hipoglote_2018-06-18_interview_-steven-j-fowler/).

- «Ninth Annual Report». 1966. Canada Council.
- O’Leary, Marie-France, e Henri Chopin. 1968. «Poésie ouverte? Art nouveau? : Rencontre avec Henri Chopin». *Vie des arts*, 1969 de 1968.
- Olsson, Jesper. 2011. «The Audiographic Impulse: Doing Literature with the Tape Recorder». Em *Audiobooks, Literature, and Sound Studies*, editado por Matthew RUBY, 61–75. Routledge Research in Cultural and Media Studies. New York ; London: Routledge.
- Ong, Walter J. 2002. *Orality and Literacy the Technologizing of the Word*. London; New York: Routledge.
- Ørum, Tania. 2012. «The Medium is the Message - Danish Radio Experiments of the 1960s». Em *A Cultural history of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950-1975*, editado por Tania Ørum e Jesper Olsson, 366–71. Avant garde critical studies. Leiden & Boston: Rodopi.
- Osborne, Harold. 1979. *Abstraction and artifice in twentieth-century art*. Oxford : New York: Clarendon Press ; Oxford University Press.
- Ox, Jack. 1993. «Creating a Visual Translation of Kurt Schwitters’s “Ursonate”». *Leonardo Music Journal* 3: 59–61.
- Perec, Georges. 1973. «Histoire du Lipogramme». Em *La littérature potentielle (Créations Re-créations Récréations)*, 77–93. idées. Gallimard.
- Pessoa, Fernando. 1934. *Mensagem*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira.
- Phelan, Peggy. 2005. *Unmarked: The Politics of Performance*. London and New York: Routledge.
- Pieraccini, Roberto. 2012. *The voice in the machine: building computers that understand speech*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Pimenta, Alberto. 1978. *O Silêncio dos Poetas precedido de Reflexões sobre a Função da Arte Literária*. ensaios. A Regra do Jogo.
- Pinard-Legry, Jean-Luc. 1995. «Présentation». Em *Considérations objectives sur la pédérastie : conférence interdite par le préfet de police ; les sexes mal famés III*, por Gabriel Pomerand, 5–10. Cahiers Gai Kitsch Camp 29. GKC.
- Porup, J. M. 2015. «The Failed Attempt to Rebrand the Word “Hacker”». Motherboard. 1 de Junho de 2015. <http://motherboard.vice.com/read/the-failed-attempt-to-rebrand-the-word-hacker>.

- Price, Katie L., e Lori Emerson. 2015. «How can media archeology inform literary studies?» Jacket2. 27 de Setembro de 2015.  
<https://jacket2.org/commentary/how-can-media-archeology-inform-literary-studies>.
- Rabinbach, Anson, e Sander L. Gilman, eds. 2013. *The Third Reich Sourcebook*. Epub. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Radovanović, Vladan. 1975. *Voice From The Loudspeaker*.  
<https://www.youtube.com/watch?v=GcC6QmIS8Kg>.
- Ragnedda, Massimo. 2014. «Radio Broadcasting in Fascist Italy: Between Censorship, Total Control, Jazz and Futurism». Em *Broadcasting in the Modernist Era*, editado por Matthew Feldman, Henry Mead, e Erik Tønning. *Historicizing modernism 195–211*. London ; New York: Bloomsbury.
- Rashkin, Elissa J. 2015. *La aventura estridentista historia cultural de una vanguardia*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Rawlings, A. 2015. *Sound, poetry: The feature | Jacket2*.  
<http://jacket2.org/feature/sound-poetry-feature>.
- Re, Lucia. 2009. «Mina Loy and the Quest for a Futurist Feminist Woman». *The European Legacy* 14 (7): 799–819.
- Rocher, Jean-Paul, ed. 1953. *Visages de l'avant-garde*.
- Rodrigues, Jorge Henrique Vieira, Maria Teresa Pimentel Peito Cruz, e Bragança de Miranda. 2017. *Cultura E Técnica - A Filosofia Dos Média De Friedrich Kittler*. UnYLeYa Edições.
- Rotella, Mimmo. 1949. «Manifesto dell'Epistaltismo». Fondazione Mimmo Rotella. 1949. [http://www.fondazionemimmorotella.net/poemi\\_fonetici.html#sezione1](http://www.fondazionemimmorotella.net/poemi_fonetici.html#sezione1).
- Rothenberg, Jerome, ed. 1985. *Technicians of the sacred: a range of poeties from Africa, America, Asia, Europe & Oceania*. 2. ed., rev. And expanded. Berkeley u.a: University of California Press.
- Rozenhall, Daniel. 2005. «Various artists - Text-Sound Compositions: A Stockholm Festival». Institucional. Traduzido por George Kentros. Fylkingen. 2005.  
<https://www.fylkingen.se/node/259>.
- Ruppenthal, Stephen. 1978. «West Coast International Sound Poetry Festival». <http://www.o-art.org>. 1978. <http://www.o-art.org/history/77-83/SndPtryFest77/soundpoetfest.html>.

- Rushkoff, Douglas. 2010. *Program or be programmed: ten commands for a digital age*. New York: OR Books.
- Russolo, Luigi. 1916. *L'Arte dei Rumori*. Milano: Edizione Futuristi di «Poesia».
- Samuels, Lisa, e Jerome J McGann. 1999. «Deformance and Interpretation». *New Literary History* 30 (1): 25–56.
- Santo, Rafi. 2012. «Hacker Literacies: Synthesizing Critical and Participatory Media Literacy Frameworks». *International Journal of Learning and Media* 3 (3): 1–5.
- Schafer, R. Murray. 1993. *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. Rochester, Vt. : [United States]: Destiny Books ; Distributed to the book trade in the United States by American International Distribution Corp.
- . 2007. «Acoustic Space». *Circuit: Musiques contemporaines* 17 (3): 83.
- Schoning, Klaus. 1992. «Contours de l'art acoustique». Em *Poésies Sonores*, editado por Nicholas Zurbrugg e Vincent Barras, 27–50. Genève: Éditions Contrechamps.
- Schwäbl, Tiago. 2017a. «Som & flama». Vox Media: o som na Literatura. 6 de Março de 2017. <http://www.voxmedia.uc.pt/index.php/2017/11/16/i-was-on-that-balcony-again/>.
- . 2017b. «I was on that balcony again...». Vox Media: o som na Literatura. 16 de Novembro de 2017. <http://www.voxmedia.uc.pt/index.php/2017/11/16/i-was-on-that-balcony-again/>.
- Schwitters, Kurt. 1932. *Merz N.º 24*.
- . 2001. *Pppppp: poems, performance, pieces, prose, plays, poetics*. Traduzido por Pierre Joris e Jerome Rothenberg. Boston, Mass.; London: Exact Change ; Turnaround.
- Scobie, Stephen. 2009. «Generations Generated». *Open Letter: A Canadian Journal of Writing and Theory*, n. 8: 50–53.
- . 2014. *BpNichol: What History Teaches*.
- Searle, John R. 1975. «The Logical Status of Fictional Discourse». *New Literary History* 6 (2): 319–332.
- Selena, Daly. 2013. «Futurist War Noises: Confronting and Coping with the First World War». *California Italian Studies* 4 (1).

- Senft, Gunter. 2007. «Bronislaw Malinowski and Linguistic Pragmatics». *Lodz Papers in Pragmatics* 3 (1).
- Serna, Ramon Gomez de la. 1932. «Greguerías Onduladas». *Ondas*, 13 de Agosto de 1932.
- Serra, Pedro. 2012. «Arqueofonia e Língua do Império na Poesia Pós-25 de Abril: O caso de António Franco Alexandre». *Relâmpago. Revista de Poesia* 29–30: 81–109.
- Service, Robert W. 2013. «Ballads of a Cheechako». Project Gutenberg. 2013. <http://www.gutenberg.org/files/259/259-h/259-h.htm>.
- Shaw, George Bernard. 1927. «Spoken English and Broken English, 1 of 4». British Library Sounds. 1927. <https://sounds.bl.uk/Arts-literature-and-performance/Early-spoken-word-recordings/024M-1CL0005131XX-0100V0>.
- Silman, Jeremy. 1997. *How to reassess your chess: the complete chess mastery course*. Expanded 3rd ed. Los Angeles: Siles Press.
- Silva, Vitor Manuel de Aguiar e. 1999. *Teoria da Literatura*. 8.<sup>a</sup> ed. Livraria Almedina.
- Silvestre, Osvaldo Manuel. 1990. «A vanguarda na Literatura Portuguesa: O Futurismo». Mestrado, Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Smith, Hazel. 2016. *The contemporary literature-music relationship*. Routledge interdisciplinary perspectives on literature 65. New York, NY: Routledge.
- Söderberg, Johan. 2008. *Hacking capitalism: the free and open source software movement*. Routledge research in information technology and society. New York: Routledge.
- Sojcher, Jacques. 1976. *La Démarche poétique: lieux et sens de la poésie contemporaine*. 10/18 ; 1102. Paris: Union générale d'éditions.
- Sontag, Susan. 1969. «The Aesthetics of Silence». Em , 3–34. A Delta Book.
- Spinosa, Dani. 2018. *Anarchists in the academy: machines and free readers in experimental poetry*. Edmonton, Alberta, Canada: The University of Alberta Press.
- Spinosa, Dani, e W. Mark Sutherland. 2014. «In digital ether: W. Mark Sutherland in correspondence with Dani Spinosa». Jacket2. 28 de Fevereiro de 2014. <http://jacket2.org/interviews/digital-ether>.

- Stallman, Richard. sem data. «On Hacking». Pessoal. *Richard Stallman's Personal Site* (blog). Acedido 26 de Novembro de 2018. <https://stallman.org/articles/on-hacking.html>.
- Stein, Charles. 1980. «10 Sound Texts». *Perspectives of New Music* 19 (1/2): 520–529.
- Sterne, Jonathan. 2003. *The audible past: cultural origins of sound reproduction*. Durham: Duke University Press.
- Symes, Colin. 2005. «From Tomorrow's Eve to High Fidelity: novel responses to the gramophone in twentieth century literature». *Popular Music* 24 (2): 193–206.
- Tadié, Benoit. 2003. «'Cypherjugglers going the highroads': Joyce and contemporary linguistic theories». Em *James Joyce and the Difference of Language*, editado por Laurent Milesi, 43–57. New York: Cambridge University Press.
- The Glasgow Herald*. 1978. «Is it poetry?», 8 de Maio de 1978, sec. Herald Diary.
- Théval, Gaëlle. 2014. «Une revue pour sortir du livre: OU-Cinquième saison». *La Revue des revues*, n. 52: 12–23.
- . 2016. «“Pour un poème-éponge , un poème-serpillère...” Poétique des “bruits” dans la poésie sonore de Bernard Heidsieck.» *L' Autre Musique*, Bruits, , n. 4 (Março). <http://lautremusique.net/lam4/deambule/pour-un-poeme-eponge-pour-un-poeme-serpilliere.html>.
- «Third Annual Report». 1960. Canada Council.
- Toop, David. 2005. «Sound Body: The Ghost of a Program». *Leonardo Music Journal* 15 (Dezembro): 28–35.
- Torres, Rui, Manuel Portela, e Maria do Carmo C. B. de Sequeira. 2014. «Justificação metodológica da taxonomia do Arquivo Digital da Literatura Experimental Portuguesa». Em *Poesia Experimental Portuguesa: Contextos, Ensaios, Entrevistas, Metodologias*, editado por Rui Torres, 203–12. Universidade Fernando Pessoa.
- Tyler, William Jefferson, ed. 2008. *Modanizumu: Modernist Fiction from Japan, 1913-1938*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Upton, Lawrence. 2006. «Reissue of Kroklok #2 Saturday 16th December 2006». 16 de Dezembro de 2006. <http://lawrenceupton.org/kroklok2.html>.
- . 2012. *Commentaries on Bob Cobbing*. Argotist Ebooks.
- v.a. 1968. «silua». Em *Oxford Latin Dictionary*, 1762. Oxford: Oxford University Press.

- Vaillant, Derek W. 2010. «La Police de l’Air: Amateur Radio and the Politics of Aural Surveillance in France, 1921-1940». *French Politics, Culture & Society* 28 (1): 1–24.
- Vargas, António Pinho. 2008. «I Conferência: Schoenberg - Stravinsky - Adorno - Webern: uma constelação psicológica complexa». Em *Cinco Conferências: Especulações críticas sobre a História da Música do século XX*, 7–43. Culturgest.
- Vattimo, Gianni. 1992. *A sociedade transparente*. Traduzido por Hossein Shooja e Isabel Santos. Antropos. Lisboa: Relógio D’Água.
- Waldrop, Rosmarie. 1971. *Against Language? dissatisfaction with language as theme and as impulse towards experiments in twentieth century poetry*. de Proprietatibus Litterarum. Series Minor 6. The Hague; Paris.
- Wark, McKenzie. 2004. *A hacker manifesto*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Weisgerber, Jean, ed. 1986. *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle. Vol. 2: Théorie*. Reimpression. Histoire comparée des littératures de langues européennes 5. Budapest: Akad. Kiadó.
- Weiss, Allen S. 2001. «Radio Icons, Short Circuits, Deep Schisms». Em *Experimental sound & radio*, editado por Allen S. Weiss, 1–7. TDR books. Cambridge, Mass: MIT Press.
- . 2002. *Breathless: sound recording, disembodiment, and the transformation of lyrical nostalgia*. Middletown, Conn: Wesleyan University Press.
- Wellbery, David E. 1990. «Foreword». Em *Discourse Networks 1800/1900*, por Friedrich A. Kittler, vii–xxxiii. Stanford, Calif: Stanford University Press.
- Wendt, Larry. 1977. «“West Coast International Sound Poetry Festival 1977”: Log Notes». San Jose, California.
- . 1985. «Sound Poetry: I. History of Electro-Acoustic Approaches II. Connections to Advanced Electronic Technologies». *Leonardo Music Journal* 18 (1): 11–23.
- . 1993. «Vocal Neighborhoods: A Walk through the Post-Sound Poetry Landscape». *Leonardo Music Journal* 3: 65–71.
- . 2017. «First West Coast International Festival of Sound Poetry», 8 de Março de 2017.

- Wendt, Larry, e Stephen Ruppenthal. 1977. «Vocable Gestures: A Historical Survey of Sound Poetry». *Art Contemporary* 3 (9): 95.
- Wittgenstein, Ludwig. 2002. *Tratado Lógico-Filosófico - Investigações Filosóficas*. Traduzido por M. S. Lourenço. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Woolf, Virginia. 1992. *Collected Novels of Virginia Woolf: «Mrs.Dalloway», «To the Lighthouse» and «The Waves»*. Editado por Stella McNichol.
- Yasar, Kerim. 2018. *Electrified voices: how the telephone, phonograph, and radio shaped modern Japan, 1868-1945*. Studies of the Weatherhead East Asian Institute, Columbia University. New York: Columbia University Press.
- Young, Rob, ed. 2002. *Undercurrents: The Hidden Wiring of Modern Music*. London: Continuum.
- «Z'EV: One Foot in the Grave 1968 - 1990». sem data.  
<http://www.touchmusic.org.uk/zev.html>. Acedido 24 de Outubro de 2016.  
<http://www.touchmusic.org.uk/zev.html>.
- Zielinski, Siegfried. 2013. *[After the Media]: news from the slow-fading twentieth century*. Traduzido por Gloria Custance. Minneapolis, MN: Univocal Pub.
- Zumthor, Paul. 1993. *A letra e a voz: a literatura medieval*. São Paulo: Companhia das Letras.
- . 1997. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec.
- . 2007. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo, SP: Cosac Naify.
- Zurbrugg, Nicholas. 1992. «Entretien avec Larry Wendt et Allen Strance». Em *Poésies Sonores*, editado por Nicholas Zurbrugg e Vincent Barras, traduzido por Thierry Baud, 107–25. Genève: Éditions Contrechamps.
- . (1982) 2000. «Marinetti, Boccioni and Electroacoustic Poetry: Futurism and After». Em *Critical vices: the myths of postmodern theory: essays*, 1–16. Critical voices in art, theory and culture. Amsterdam: G+B Arts.







# ANEXOS



## ANEXO I

---

# Poesia Sonora: bibliografía seleccionada



**O**s tempos modernos, e a dinâmica de publicação frenética a que se assiste, impelida por essa sujeição do espírito acadêmico ao mundo empresarial e ao espírito neoliberal que se resume na máxima *publish or perish*, produzem, claramente contra o objetivo dos tempos de reflexão próprios das Humanidades, um efeito de ofuscação. Significa isto que a Poesia Sonora, um campo, já o sabemos, menos estudado no mundo acadêmico, tende a desaparecer perante este universo de hipertrofia documental. Assim se justifica a importância e a necessidade de um texto desta natureza que caiu, nos últimos anos, em declínio.

Há ainda uma segunda razão para justificar a inclusão deste anexo na presente dissertação que se prende com a dispersão. Queremos dizer com isto que a antiguidade de que alguns textos se revestem, e a sua publicação em revistas e formatos de edição relativamente marginal, pode representar uma dificuldade acrescida na sua identificação.

Esta bibliografia da Poesia Sonora, comentada sempre que tal nos pareça fazer sentido, divide-se em seis temas estruturantes: a) História, Periodização, e Compilações; b) Estudos Autorais e Entrevistas; c) Poesias Sonoras nacionais; d) Festivais e eventos de Poesia Sonora; e) Revistas; f) Outros. Importa justificar algumas das opções tomadas. Desde logo, a separação por temas que nos pareceu ser mais produtiva que a habitual divisão simples em livros e/ou artigos. Foi também tida em conta, na seleção dos textos presentes nesta lista, a sua pertinência para a compreensão direta do que é a Poesia Sonora e para a definição desta como campo autónomo de estudo e de investigação. Um exemplo: existe extensíssima obra produzida sobre o Futurismo sendo que nem tudo o que foi escrito neste âmbito faz sentido para uma bibliografia que é exclusivamente dedicada à Poesia Sonora. Do mesmo modo, no campo *b) Estudos Autorais e Entrevistas*, não seria possível incluir todas as entrevistas realizadas ao longo dos anos. Optou-se assim por incluir aquelas que são incontornáveis ou que representam, pela proximidade cronológica, uma possibilidade de reflexão acrescida.

Assume-se, também, o carácter pedagógico do presente anexo, isto é, o facto de servir como referência de um conjunto de obras essenciais para qualquer investigador que pretenda iniciar-se ou trabalhar de forma mais aprofundada no campo.

#### a) História, Periodização, e Compilações

1. Amirkhanian, Charles. 1976. *The History of Sound Poetry: An Introduction*. <https://archive.org/details/HistoryOfSoundPoetry>.

Charles Amirkhanian foi, e é ainda hoje, um dos maiores divulgadores da Poesia Sonora. Dirigiu, durante anos, o programa de rádio Ode to Memory no qual, ao longo das dezenas de emissões, entrevistou autores, divulgou novos trabalhos, e colaborou estreitamente na história da Poesia Sonora. Este registo, em particular, trata, como o próprio nome indica, da História da Poesia Sonora.



2. Bergmark, Johannes. n.d. *The Text-Sound Art Pioneers in Fylkingen*. Consultado a 29 de Maio, 2015. <http://bergmark.org/textsound.html#.VWihXEby3fc>.
3. Brunson, William. 2009. "Text-Sound Composition – The Second Generation." Buenos Aires.
4. Curtay, Jean-Paul. 1974. *La Poésie Lettriste*. Paris: Éditions Seghers.
5. Cussen, Felipe. 2014. *Quise grabar un disco de poesía sonora, pero me salió música electrónica | CECLI*.  
<http://ceclirevista.wordpress.com/2014/07/23/quise-grabar-un-disco-de-poesia-sonora-pero-me-salio-musica-electronica/>.
6. Kostelanetz, Richard. 1977. "Text-Sound Art: A Survey." *Performing Arts Journal* 2 (2): 61–70.
7. ———. 1978. "Text-Sound Art: A Survey (Concluded)." *Performing Arts Journal* 2 (3): 71–84.
8. Lentz, Michael. n.d. *A Short Outline of Sound Poetry / Music after 1945*. Traduzido por Jeanne Haunschild. Consultado a 21 de Junho, 2015.  
[http://glukhomania.ncca-kaliningrad.ru/pr\\_sonorus.php3?blang=eng&t=0&p=9](http://glukhomania.ncca-kaliningrad.ru/pr_sonorus.php3?blang=eng&t=0&p=9).
9. Minarelli, Enzo. 2005. "A Voz Intrumento de Criação: Dos Futuristas à Poesia Sonora." *Sibila - Revista de Poesia e Cultura*, n.º 8–9: 178–215.
10. Minarelli, Enzo. 2010. *Polipoesia*. Traduzido por Frederico Fernandes. EDUEL.
11. Minarelli, Enzo, e Frederico Fernandes, eds. 2018. *Polipoetry 30 years 1987-2017*. Londrina: EDUEL.
12. Wendt, Larry. 1985. "Sound Poetry: I. History of Electro-Acoustic Approaches II. Connections to Advanced Electronic Technologies." *Leonardo Music Journal* 18 (1): 11–23.
13. Wendt, Larry. 1993. "Vocal Neighborhoods: A Walk through the Post-Sound Poetry Landscape." *Leonardo Music Journal* 3: 65–71.

Texto do autor norte-americano que acompanha compilação publicada pela *Leonardo Music Journal*. O autor apresenta aqui uma proposta para contextualização da Poesia Sonora na contemporaneidade, nomeando-a a partir da multiplicidade de registos.

14. Zurbrugg, Nicholas. 2000. “Marinetti, Boccioni and Electroacoustic Poetry: Futurism and After.” In *Critical Vices: The Myths of Postmodern Theory: Essays*, 1–16. *Critical Voices in Art, Theory and Culture*. Amsterdam: G+B Arts.

b) Estudos Autorais e Entrevistas

15. Adachi, Tomomi. 2018. The Sound Poetry of Planets & Pink Shirts Interview by Hannah Silva. <http://hannahsilva.co.uk/the-sound-poetry-of-planets-pink-shirts/>.
16. Broqua, Vincent, Johanna Drucker, Johan Gardfors, Fiona McGovern, Cecilia Bello Minciocchi, and Martin Glaz Serup. 2017. “Language, Voice, and Performance: Notes on Lily Greenham’s Sound Poetry.” *Tidskrift För Litteraturvetenskap* 47 (2): 22–33.
17. Christine, Hume. 2006. “Improvisational Insurrection: The Sound Poetry of Tracie Morris.” *Contemporary Literature* 47 (3): 415–439.
18. Cussen, Felipe. 2013. “Eduardo Anguita: Casi Un Decoracionista, Casi Un Poeta Sonoro.” In *Anguita 20/20*, editado por Braulio Fernández Biggs e Marcelo Rioseco Gomez, 74–85. Santiago: Editorial Universitaria.

Felipe Cussen procede aqui a um exercício de escavação arqueológica na busca pelo início da Poesia Sonora, ou de uma tradição poética mais próxima das questões sonoras no Chile.

19. Dutton, Paul, and W. Mark Sutherland. 2014. “‘A Sound Bursts out of Me’: An Interview with Paul Dutton.” Jacket2. 28 de Fevereiro, 2014. <http://jacket2.org/interviews/sound-bursts-out-me>.
20. Ferrando, Bartolomé, e Jorge dos Reis. 2006. *Visible speech: cinco dedos de conversa com cinco autores da poesia sonora e fonética, e de acção*

*performativa* : Bartolomé Ferrando, Manuel Portela, Serge Pey, Maja Ratkje, Margarida Mestre. Guarda: Culturguarda.

21. Fontana, Giovanni. 2008. “Henri Chopin (1922 - 2008) — Un Architecte d’espaces Sonores: Le Revox, Symbole Acoustique de l’avant-Garde Analogique Du XXe Siècle, s’est Arrêté.” *Inter : Art Actuel*, no. 99: 88–89.
22. Gammel, Irene, and Suzanne Zelazo. 2011. ““Harpsichords Metallic Howl—’: The Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven’s Sound Poetry.” *Modernism/Modernity* 18 (2): 255–71.
23. Hampson, Robert. 2001. “Cris Cheek in Manhattan.” *PORES: A Journal of Poetics Research*, no. 1 (Outubro).  
<http://www.pores.bbk.ac.uk/1/Robert%20Hampson,%20'cris%20cheek%20in%20manhattan'.htm>.
24. Haouli, Janete El. 2002. *Demetrio Stratos: Em Busca Da Voz-Música*. Londrina.
25. Jamet, Cédric. 2009. «Limitless Voice(s), Intensive Bodies: Henri Chopin’s Poetics of Expansion». *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 42 (2): 135–51.
26. Middleton, Peter. 2011. ““Ear Loads’’: Neologisms and Sound Poetry in Maggie O’Sullivan’s Palace Of Reptiles.” Jacket2. 2011.  
<http://jacket2.org/commentary/%E2%80%98ear-loads%E2%80%99-neologisms-and-sound-poetry-maggie-o%E2%80%99sullivan%E2%80%99s-palace-reptiles>.
27. Naccache, Marion. 2011. “Bernard Heidsieck & Cie : une fabrique du poétique.” Doutoramento, Lyon: École Normale Supérieure de Lyon.
28. Neves, Nuno Miguel, e Tiago Schwäbl. 2016. «Entrevista a Felipe Cussen». Streaming. *Hipoglote*. Rádio Universidade de Coimbra.  
<https://www.mixcloud.com/Hipoglote/hipoglote-no-5-20160818-felipe-cussen/>.

29. ———. 2017a. «Entrevista a John F. Barber». Streaming. *Hipoglote*. Rádio Universidade de Coimbra. [https://www.mixcloud.com/Hipoglote/28o-29o-hipoglotas-2017-02-0714-\\_-john-f-barber/](https://www.mixcloud.com/Hipoglote/28o-29o-hipoglotas-2017-02-0714-_-john-f-barber/).
30. ———. 2017b. «Entrevista a Anna Serra». Streaming. *Hipoglote*. Rádio Universidade de Coimbra. [https://www.mixcloud.com/Hipoglote/45o-hipoglote-13-06-2017-\\_-anna-serra-interview-in-english/](https://www.mixcloud.com/Hipoglote/45o-hipoglote-13-06-2017-_-anna-serra-interview-in-english/).
31. ———. 2017c. «Entrevista a Alfredo Costa Monteiro». Streaming. *Hipoglote*. Rádio Universidade de Coimbra. [https://www.mixcloud.com/Hipoglote/31o-e-32o-hipoglotas-2017-02-28-2017-03-07-\\_-alfredo-costa-monteiro/](https://www.mixcloud.com/Hipoglote/31o-e-32o-hipoglotas-2017-02-28-2017-03-07-_-alfredo-costa-monteiro/).
32. ———. 2017d. «I was on that balcony again: Clive Fencott interview». Streaming. *Hipoglote*. Rádio Universidade de Coimbra. [https://www.mixcloud.com/Hipoglote/65o-66o-hipoglote-20171131o-interview\\_-clive-fencott-i-was-on-that-balcony-again/](https://www.mixcloud.com/Hipoglote/65o-66o-hipoglote-20171131o-interview_-clive-fencott-i-was-on-that-balcony-again/).
33. ———. 2017e. «Juan Angel Italiano». Streaming. *Hipoglote*. Rádio Universidade de Coimbra. [https://www.mixcloud.com/Hipoglote/68o-hipoglote-20171124-entrevista\\_-juan-angel-italiano-parte-i-\\_-tsnmn/](https://www.mixcloud.com/Hipoglote/68o-hipoglote-20171124-entrevista_-juan-angel-italiano-parte-i-_-tsnmn/).
34. ———. 2018a. «Entrevista a Steven J. Fowler». Streaming. *Hipoglote*. Rádio Universidade de Coimbra. [https://www.mixcloud.com/Hipoglote/87o-hipoglote\\_2018-06-18\\_interview\\_-steven-j-fowler/](https://www.mixcloud.com/Hipoglote/87o-hipoglote_2018-06-18_interview_-steven-j-fowler/).
35. ———. 2018b. «Entrevista a Gregory Whitehead». Streaming. *Hipoglote*. Rádio Universidade de Coimbra. [https://www.mixcloud.com/Hipoglote/107o-hipoglote\\_2018-12-28\\_-gregory-whitehead-interview/](https://www.mixcloud.com/Hipoglote/107o-hipoglote_2018-12-28_-gregory-whitehead-interview/).
36. Willey, Stephen. 2012. “Bob Cobbing 1950-1978: Performance, Poetry and the Institution.” Doutoramento, Queen Mary, University of London.

c) Poesias Sonoras nacionais

37. Italiano, Juan Angel. 2013. *El Placer Granulado de La Voz: La Poesía Sonora y Sus Aledaños En El Uruguay (Una Breve Aproximación, 1830 - 2000)*. Ensayos. edicionesDELcementerio.

Contextualização histórica da Poesia Sonora no Uruguai pela mão de Juan Angel Italiano, um dos mais prolíficos autores do género. A obra reveste-se de particular importância dada a escassez de informação sobre as poéticas experimentais, em geral, e sobre a Poesia Sonora, em particular, na América Latina.

38. Kuhnheim, Jill S. 2016. "Listening to Peruvian Sound Poetry." *Revista de Estudios Hispánicos* 50 (3): 561–81.

Mais um texto que aqui se destaca pela singularidade de que se reveste, a da Poesia Sonora na América Latina.

39. Goicoechea, María, and Víctor Salceda. 2015. "The Mechanic Ear: North American Sound Poetry in the Digital Age." *Complutense Journal of English Studies* 23 (Special Issue): 129–152.

d) Festivais e eventos de Poesia Sonora

40. Hultberg, Teddy. 2016. "Fylkingen's Text-Sound Festivals 1968-1974." In *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950-1975*, editado por Hubert van den Berg, 456–63. *Avant Garde Critical Studies*. Amsterdam: Rodopi.

41. McCaffery, Steve, and bpNichol, eds. 1978. *Sound Poetry: A Catalogue*. Toronto: Underwhich Editions.

Catálogo realizado para a 11.<sup>a</sup> edição do Festival Internacional de Poesia Sonora realizado em Toronto em 1978. Editado por Steve McCaffery e por bpNichol, contém um conjunto de textos bastante interessantes que permitem uma reflexão aprofundada sobre a prática da Poesia Sonora.

42. Ruppenthal, Stephen. 2016. "West Coast International Sound Poetry Festival." [Http://Www.o-Art.Org](http://www.o-art.org). 11 de Outubro, 2016. <http://www.o-art.org/history/77-83/SndPtryFest77/soundpoetfest.html>.

e) Revistas

43. Truhlar, Richard, and Steven Smith, eds. 1984. *The Capilano Review*. Sound Poetry 31. Victoria, British Columbia.

Número da *The Capilano Review* inteiramente dedicado à Poesia Sonora. A edição apresenta artigos predominantemente de autores da cena da Poesia Sonora canadiana: bpNichol, Steve McCaffery, jwcurry, bill bissett, entre outros. É um documento fundamental para se compreender o desenvolvimento da Poesia Sonora na década de 80.

44. Stereo Headphones

Publicação editada por Nicholas Zurbrugg.

- a. Chopin, Henri. 1982. "Henri Chopin: Interview." *Stereo Headphones: : An Occasional Magazine of the New Poetries*, 1982.

f) Outros

45. Aguiar, Fernando. 2007. "Performance, Poesía Sonora y Tecnología." *Performancelógia: Todo Sobre Arte de Performance y Performancistas* (blog). Fevereiro 2007. <http://performancelogia.blogspot.pt/2007/02/performance-poesa-sonora-y-tecnologa.html>.

46. Aktories, Susana González. 2008. "Poesía Sonora, Arte Sonoro: Un Acercamiento a Sus Procesos de Semiosis." *Acta Poetica* 29 (2): 375–92.7.

Um texto imprescindível para a argumentação do lugar da Poesia Sonora no campo da Literatura. Partindo de uma perspectiva histórica do lugar e importância da oralidade nos Estudos Literários, a autora argumenta a importância de se entender e de se analisar a Poesia Sonora tendo como principal suporte teórico os Estudos Literários.

47. Braune, Sean. 2014. "Arche-Speech and Sound Poetry." *Pivot: A Journal of Interdisciplinary Studies* 3 (1): 104–137.

48. Duke, Jas. H. n.d. *Sounds, Sound Poetry, and Sound/Text Compositions*. Consultado a 29 de Dezembro, 2014.

<http://www.rainerlinz.net/NMA/repr/Duke.html>.

49. Erickson, Jon. 1985. "The Language of Presence; Sound Poetry and Artaud." *Boundary 2* 14 (1/2): 279–290.
50. Heidsieck, Bernard. 1997. "Vaduz." Traduzido por Graça Capinha. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 47 (Fevereiro): 153–165.
51. Holderbaum, Flora. 2013. "A Dobra Palavra-Música No Barroco e o Conceito de Cromatismo Generalizado Na Exploração Da Voz-Música Na Poesia Sonora." In *XXIII CONGRESSO DA ANPPOM: Caderno de Resumos e Anais*. Natal, RN.
52. Holderbaum, Flora, and Daniel Quaranta. 2013. "A Voz Nos Processos Criativos Da Poesia Sonora." In *XXIII CONGRESSO DA ANPPOM: Caderno de Resumos e Anais*. Natal, RN.
53. Matos, Cláudia Neiva de. 2010. «Vanguardas Poéticas e Tecnologias Sonoras: *Poesia é Risco*». *Matraga* 17 (27): 94–113.
54. McCaffery, Steve. 1997. "FROM PHONIC TO SONIC: The Emergence of the Audio-Poem." In *Sound States: Innovative Poetics and Acoustical Technologies*, editado por Adalaide Kirby Morris, 149–168. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
55. McCaffery, Steve. 2009. "Cacophony, Abstraction, and Potentiality: The Fate of the Dada Sound Poem." In *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*, editado por Marjorie Perloff e Craig Douglas Dworkin, 118–128. Chicago ; London: The University of Chicago Press.
56. Milone, Gabriela. 2014. "La Lengua En La Lengua. El Habla Poética En El Límite Del Lenguaje." *Investigación* 12. <http://revistalaboratorio.udp.cl/la-lengua-en-la-lengua-el-habla-poetica-en-el-limite-del-lenguaje/>.
57. Perloff, Nancy. 2009. "Sound Poetry and the Musical Avant-Garde: A Musicologist's Perspective." In *The sound of poetry, the poetry of sound*, editado por Marjorie Perloff and Craig Douglas Dworkin, 97–117. Chicago ; London: The University of Chicago Press.

58. Rawlings, A. 2015. *Sound, Poetry: The Feature / Jacket2*.

<http://jacket2.org/feature/sound-poetry-feature>.

59. Rothenberg, Jerome, ed. 1985. *Technicians of the Sacred: A Range of Poetries from Africa, America, Asia, Europe & Oceania*. 2. ed., rev. And expanded. Berkeley u.a: University of California Press.

Uma das obras mais influentes para várias gerações de autores ligados à Poesia Sonora principalmente aqueles que se colocam na versão *ludista* da performance e do trabalho poético.

60. Scobie, Stephen. 2009. “Generations Generated.” *Open Letter: A Canadian Journal of Writing and Theory*, no. 8: 50–53.

61. Scobie, Stephen. 1974. “I Dreamed I Saw Hugo Ball: BpNichol, Dada, and Sound Poetry.” *Boundary 2, A Canadian Issue*, 3 (1): 213–226.

62. Stein, Charles. 1980. “10 Sound Texts.” *Perspectives of New Music* 19 (1/2): 520–529.



## ANEXO II

---

# Festivais: Localização e Constituição



1.º Festival Internacional de Composição Texto-som | Estocolmo | 1968

Data	Autor/Coletivo	Peça	Local	Notas
1968	Åke Hodell	USS Pacific Ocean	Museu de Arte Moderna	Incluído no álbum <i>Text-Sound Compositions 1: A Stockholm Festival 1968</i>
1968	François Dufrene	Paris-Stockholm	Museu de Arte Moderna	Incluído no álbum <i>Text-Sound Compositions 1: A Stockholm Festival 1968</i>
1968	Bob Cobbing	Chamber Music	Museu de Arte Moderna	Incluído no álbum <i>Text-Sound Compositions 1: A Stockholm Festival 1968</i>
1968	Sten Hanson	Coucher Et Souffler; Che	Museu de Arte Moderna	Incluído no álbum <i>Text-Sound Compositions 2: A Stockholm Festival 1968</i>
1968	Bernard Heidsieck	Ne Restez Pas Debout	Museu de Arte Moderna	Incluído no álbum <i>Text-Sound Compositions 2: A Stockholm Festival 1968</i>
1968	Bengt Emil Johnson	2/1967 (Medan)	Museu de Arte Moderna	Incluído no álbum <i>Text-Sound Compositions 2: A Stockholm Festival 1968</i>
1968	Bengt Af Klintberg	Rop	Museu de Arte Moderna	Incluído no álbum <i>Text-Sound Compositions 2: A Stockholm Festival 1968</i>
1968	Ilmar Laaban	Stentorsstön	Museu de Arte Moderna	Incluído no álbum <i>Text-Sound Compositions 2: A Stockholm Festival 1968</i>
1968	Jarl Hammarberg-Akesson & Sonja Hammarberg-Akesson	Frågar Du Vad Vi Håller På Med?	Museu de Arte Moderna	Incluído no álbum <i>Text-Sound Compositions 2: A Stockholm Festival 1968</i>

2.º Festival Internacional de Composição Texto-som | Estocolmo | 1969

Data	Autor/Coletivo	Peça	Local	Notas
1969	Åke Hodell	Where Is Elridge Cleaver?	Museu de Arte Moderna	Incluído no álbum <i>Text-Sound Compositions 3</i>
1969	Diter Rot & Emmet Williams	Around The Corner Variations	Museu de Arte Moderna	Incluído no álbum <i>Text-Sound Compositions 3</i>
1969	Svante Bodin	Transition To Majorana Space...	Museu de Arte Moderna	Incluído no álbum <i>Text-Sound Compositions 3</i>
1969	Sten Hanson	Western Europe 1969 ; La Destruction De	Museu de Arte Moderna	Incluído no álbum <i>Text-Sound Compositions 3</i>

		Votre Code Génétique Par Drogues, Toxines Et Irradiation		
1969	Lars-Gunnar Bodin	"... From Any Point To Any Other Point"	Museu de Arte Moderna	Incluído no álbum <i>Text-Sound Compositions 4: Stockholm 1969</i>
1969	Bernard Heidsieck	Biopsie 12: Terre À Terre	Museu de Arte Moderna	Incluído no álbum <i>Text-Sound Compositions 4: Stockholm 1969</i>
1969	Erik Thygesen	Passions / Surfaces (For Cecilia Stam)	Museu de Arte Moderna	Incluído no álbum <i>Text-Sound Compositions 4: Stockholm 1969</i>
1969	Henri Chopin	Le Bruit Du Sang	Museu de Arte Moderna	Incluído no álbum <i>Text-Sound Compositions 4: Stockholm 1969</i>
1969	Ladislav Novák	Ceterum Autem; Vita Humana	Museu de Arte Moderna	Incluído no álbum <i>Text-Sound Compositions 4: Stockholm 1969</i> e no álbum <i>Text-Sound Compositions 5: A Stockholm Festival 1969</i>
1969	Bengt Emil Johnson	1/1969 Genom Törstspegeln (Första Passeringen)	Museu de Arte Moderna	Incluído no álbum <i>Text-Sound Compositions 5: A Stockholm Festival 1969</i>
1969	Gust Gils	Vocal Exploration No. 2	Museu de Arte Moderna	Incluído no álbum <i>Text-Sound Compositions 5: A Stockholm Festival 1969</i>
1969	Bob Cobbing	Whisper Piece No. 4: Whississippi	Museu de Arte Moderna	Incluído no álbum <i>Text-Sound Compositions 5: A Stockholm Festival 1969</i>
1969	Ilmar Laaban	Tre Brev Från Den Dove	Museu de Arte Moderna	Incluído no álbum <i>Text-Sound Compositions 5: A Stockholm Festival 1969</i>
1969	Christer Hennix Lille	Still Life, Q	Museu de Arte Moderna	Incluído no álbum <i>Text-Sound Compositions 5: A Stockholm Festival 1969</i>

### 3.º Festival Internacional de Composição Texto-som | Estocolmo | 1970

Data	Autor/Coletivo	Peça	Local	Notas
1970	Sandro Key-Åberg	Tro - Hoop - Kärlek	Museu de Arte Moderna	Incluído no álbum <i>Text-Sound Compositions 6: A Stockholm Festival 1970</i>
1970	Anna Lockwood & Harvey Matusow	End	Museu de Arte Moderna	Incluído no álbum <i>Text-Sound Compositions 6: A Stockholm Festival 1970</i>
1970	Henri Chopin	Hoppa Bock	Museu de Arte Moderna	Incluído no álbum <i>Text-Sound Compositions 6: A Stockholm Festival 1970</i>
1970	Ladislav Novák	Les Mirroirs Aux	Museu de Arte Moderna	Incluído no álbum <i>Text-Sound Compositions 6:</i>

		Alouettes		<i>A Stockholm Festival 1970</i>
1970	Svante Bodin	Smoothing	Museu de Arte Moderna	Incluído no álbum <i>Text-Sound Compositions 6: A Stockholm Festival 1970</i>
1970	Franz Mon	Blaiberg Funeral	Museu de Arte Moderna	Incluído no álbum <i>Text-Sound Compositions 7: A Stockholm Festival 1970</i>
1970	Bob Cobbing	As Easy	Museu de Arte Moderna	Incluído no álbum <i>Text-Sound Compositions 7: A Stockholm Festival 1970</i>
1970	Arne Mellnäs	Far Out (Portrait Of Laura Nyro)	Museu de Arte Moderna	Incluído no álbum <i>Text-Sound Compositions 7: A Stockholm Festival 1970</i>
1970	Ilmar Laaban	Ciels Inamputables; I Revolutionens Snö	Museu de Arte Moderna	Incluído no álbum <i>Text-Sound Compositions 7: A Stockholm Festival 1970</i>
1970	Bernard Heidsieck	Passe-Partout No.3: Poème-Interview	Museu de Arte Moderna	Incluído no álbum <i>Text-Sound Compositions 7: A Stockholm Festival 1970</i>

#### 4.º Festival Internacional de Composição Texto-som | Estocolmo | 1971

Data	Autor/Coletivo	Peça	Local	Notas
1971	Bengt Emil Johnson	1/1971: Under Publikens Jubel (1/1971: Under The Rejoicing Of The Audience)		Incluído no álbum <i>Text-Sound Compositions 8: Stockholm 1971</i>
1971	Gust Gils	Making Out In Windy Stockholm		Incluído no álbum <i>Text-Sound Compositions 8: Stockholm 1971</i>
1971	Herman Damen	Magic		Incluído no álbum <i>Text-Sound Compositions 8: Stockholm 1971</i>
1971	Bob Cobbing	Trilogy Tree		Incluído no álbum <i>Text-Sound Compositions 8: Stockholm 1971</i>

#### 5.º Festival Internacional de Composição Texto-som | Estocolmo | 1972

Data	Autor/Coletivo	Peça	Local	Notas
1972	Christer Grewin	Dialogi		Incluído no álbum <i>Text-Sound Compositions 9: Stockholm 1972</i>
1972	Bob Cobbing	Sha Ma Na		Incluído no álbum <i>Text-Sound Compositions 9:</i>

				<i>Stockholm 1972</i>
1972	Maud Reuterswård & Bengt Nyqvist	16.3.68		Incluído no álbum <i>Text-Sound Compositions 9: Stockholm 1972</i>
1972	Öyvind Fahlström	Den Svåra Resan		Incluído no álbum <i>Text-Sound Compositions 9: Stockholm 1972</i>
1972	Charles Amirkhanian	As Erson's Onal Tte; Sound Nutrition		Incluído no álbum <i>Text-Sound Compositions 9: Stockholm 1972</i>

#### 6.º Festival Internacional de Composição Texto-som | Estocolmo | 1973

Data	Autor/Coletivo	Peça	Local	Notas
1973	Tamas Ungvary	Annons		Incluído no álbum <i>Text-Sound Compositions 10: Stockholm 1973</i>
1973	Herman Damen	Psychocybernetic Performance		Incluído no álbum <i>Text-Sound Compositions 10: Stockholm 1973</i>
1973	Lars-Gunnar Bodin	Semicolon; Seance IV		Incluído no álbum <i>Text-Sound Compositions 10: Stockholm 1973</i>

#### 7.º Festival Internacional de Poesia Sonora | Londres | 1974

Data	Autor/Coletivo	Peça	Local	Notas
2/06	Svante Bodin	Abertura do Festival e apresentação do programa	National Poetry Centre, Londres	
3/06	Bob Cobbing	Palestra sobre Poesia Sonora	National Poetry Centre, Londres	
2/06 a 09/06			National Poetry Centre, Londres	Exposição de poesia visual e concreta, Feira do livro

#### 8.º Festival Internacional de Poesia Sonora | Londres | 1975

Data	Autor/Coletivo	Peça	Local	Notas
16/05	Jackson Mac Low		National Poetry Centre, Londres	
16/05	Dom Silvester Houedard		National Poetry Centre, Londres	
17/05	Bob Cobbing		National Poetry Centre, Londres	

17/05	David Toop		National Poetry Centre, Londres	
17/05	Paul Burwell		National Poetry Centre, Londres	
17/05	Peter Finch		National Poetry Centre, Londres	
17/05	Linda Walker		National Poetry Centre, Londres	
17/05	Henri Chopin		National Poetry Centre, Londres	
17/05	Francois Dufrêne		National Poetry Centre, Londres	
19/05			National Poetry Centre, Londres	Revisão de Festivais anteriores
20/05	Paula Claire	Workshop	National Poetry Centre, Londres	
20/05	Lawrence Upton	Workshop	National Poetry Centre, Londres	
21/05	Sean O'Huigin		National Poetry Centre, Londres	Noite Canadiana
21/05	bpNichol		National Poetry Centre, Londres	Noite Canadiana
22/05	Lily Greenham		National Poetry Centre, Londres	
22/05	Sten Hanson		National Poetry Centre, Londres	
23/05	Tom Leonard		National Poetry Centre, Londres	Noite Escocesa
23/05	Edwin Morgam		National Poetry Centre, Londres	Noite Escocesa
16/05 a 23/05			National Poetry Centre, Londres	Exposição, Venda de livros e de cassetes

### 9.º Festival Internacional de Poesia Sonora | Londres | 1976

Data	Autor/Coletivo	Peça	Local	Notas
03/06	Svante Bodin		National Poetry Centre	Abertura do Festival
04/06	Armand Schwerner		National Poetry Centre	
05/06	Sean O'Huigin		National Poetry Centre	
05/06	Herb Burke		National Poetry Centre	
05/06	Childe Roland		National Poetry Centre	
06/06	Henri Chopin		National Poetry Centre	
06/06	Sten Hanson		National Poetry Centre	
07/06			National Poetry Centre	Noite Internacional
08/06			National Poetry Centre	"British Finale"
03/06 a 08/06	Bruno Demattio		National Poetry Centre	Exposição
03/06 a 08/06			National Poetry Centre	Exposição de autores britânicos e canadinos
03/06 a 08/06			National Poetry Centre	Feira do Livro na livraria do National Poetry Centre

10.º Festival Internacional de Poesia Sonora | Estocolmo & Amsterdão | 1977

Data	Autor/Coletivo	Peça	Local	Notas
30/04	Trio Ex Voco		Stedelijk Museum, Amsterdão	
30/04	Arrigo Lora-Totino & Sergio Cena	Liquid poetry; Athletic poetry; Verbal Improntus; Gesticulation	Stedelijk Museum, Amsterdão	
30/04	Franz Mon	Ich bin der ich bin die	Stedelijk Museum, Amsterdão	
30/04	JGJGJG	Mutter; Squirm; Performance and movements on it + Live Action	Stedelijk Museum, Amsterdão	
30/04	François Dufrière	Hurly-berly-rock; Le tombeau de Pierre Larousse; La cantate des mots camés; Crirhythme	Stedelijk Museum, Amsterdão	
30/04	Sten Hanson	The hermetic back poem; The Martyrs; Au 197,0	Stedelijk Museum, Amsterdão	
30/04	Lars Gunnar Bodin		Stedelijk Museum, Amsterdão	
30/04	Ilmar Laaban	Three letters from the deep mouthed one; In the snow of revolution; Ciel inamputabe; Des dalles et des dés	Stedelijk Museum, Amsterdão	
30/04	Owen Sound	Kesawagas; She was a visitor; Knights of Meaford; Three native texts for Richard Huelsenbeck; Giotto's painted loci	Stedelijk Museum, Amsterdão	
30/04	Sean O'Huigin		Stedelijk Museum, Amsterdão	
30/04	Bob Cobbing & abAna	Textimprovisations	Stedelijk Museum, Amsterdão	
30/04	Herman Damen	Selektron	Semáforo de pedestres da Rua Baerle,	



			Amsterdão	
1/5	Gerhard Rühm		Stedelijk Museum, Amsterdão	
1/5	Lily Greenham		Stedelijk Museum, Amsterdão	
1/5	Bernard Heidseik		Stedelijk Museum, Amsterdão	
1/5	Katalin Ladik		Stedelijk Museum, Amsterdão	
1/5	Henri Chopin		Stedelijk Museum, Amsterdão	
1/5	Tom Leonard		Stedelijk Museum, Amsterdão	
1/5	Geoffrey Cook		Stedelijk Museum, Amsterdão	
1/5	Greta Monach		Stedelijk Museum, Amsterdão	
29/4 a 23/5		Exposição	Stedelijk Museum, Amsterdão	

### 11.º Festival Internacional de Poesia Sonora | Toronto | 14 a 21 de outubro de 1978

Data	Autor/Coletivo	Peça	Local	Notas
	Charlie Morrow			
	Sten Hanson			
	Owen Sound (CA)			
15/10	Bernard Heidsieck	Démocratie II		Estreia da peça.

### Workshop

Data	Autor/Coletivo	Peça	Local	Notas
6/10	Rebis			Pode ler-se no poster do evento: "Partners James Petrillo & Betsy Davids from California. Storytelling, visual imagery and sounds. (Rebis will also present a slide lecture on bookmarking at A Space on Tuesday, Oct. 10 at 7.30pm.) "
7/10	Bill Griffiths & Bob Cobbing			
7/10	The Horsemen [sic]			
13/10	Charlie Morrow			
13/10	Bill bissett			
19/10	CoAccident			Pode ler-se no poster do evento: « A group of six to ten /from Baltimore. Video, slides, music and sounds. 'Post-cognitive'. 'Post-

				conceptual'. 'Chinese monkey opera'.
22/10	Henri Chopin			
22/10	Bernard Heidsieck			
22/10	Arrigo Lora-Totino			

12.º Festival Internacional de Poesia Sonora | Nova Iorque | 1980

Data	Autor/Coletivo	Peça	Local	Notas
11/4	Richard Kostelanetz	« Text-Sound Texts » introduced by	The Kitchen	
12/4	Jerome Rothenberg		Washington Square Church	
12/4	Bob Cobbing		Washington Square Church	
12/4	Bill Bissett		Washington Square Church	
13/4	Charles Bernstein		Washington Square Church	
13/4	Åke Hoddell		Washington Square Church	
14/4	Larry Wendt		Washington Square Church	
15/4	Paula Claire		Washington Square Church	
15/4	Charles Amirkhonian		Washington Square Church	
16/4			Washington Square Church	
17/4	Richard Kostelanetz		Washington Square Church	
17/4	Bernard Heidsieck		Washington Square Church	
18/4	Jackson Mac Low		Washington Square Church	
19/4	Katalin Ladik		Washington Square Church	
20/4	Four Horsemen		Washington Square Church	
20/4	Laurie Anderson		Washington Square Church	
21/4	P. Clive Fencott		Washington Square Church	

14.º Festival Internacional de Poesia Sonora | Londres | 1984

Data	Autor/Coletivo	Peça	Local	Notas
Abril	Henri Chopin		London Musicians Centre	
Abril	Bernard Heidsieck		London Musicians Centre	
Abril	Jackson MacLow, Anne Tardos		London Musicians Centre	
Abril	Paul Dutton		London Musicians Centre	

Abril	Jerome Rothenberg		London Musicians Centre	
Abril	Oral Complex		London Musicians Centre	
Abril	Bob Cobbing		London Musicians Centre	

Festival Internacional de Poesia Sonora da Costa Oeste | São Francisco | 1977

Data	Autor/Coletivo	Peça	Local	Notas
18/11	Stephen Ruppenthal, Charles Amirkhanian & Toby Lurie	<i>Cloud Forests (1977)</i>		“Cloud Forests is an obscure haze of three separate texts. The first is an ongoing narration, at times hypnotic, on the nature of clouds, and of images derived from the word "cloud". The second text is an oblique commentary on the first, emphasizing the concept of fragmentary thoughts and language. The third text, spoken by the composer, was processed through an electronic music system and, along with sound generated by the instrument, became the cloud on which the other commentaries rested. At times the blend between the voices and the electronic sounds became a mesh into which each text commented on one another and provided yet another layer. The ending of the work was a poeme simultan of totally fragmented texts combined with the barely intelligible speech of the composer's electronically manipulated voice.” (Ruppenthal 1978)
18/11	Manuel Nieto e Bernice Roberto			
18/11	Julius Ward			
18/11	The Bay Area Dadaists & F. T. Marinetti Brigade: Anna Banana	<i>Vowel Refrain</i>		
	Bill Gaglione & Buster Cleveland	<i>Hommage to Cavellini and Ray Johnson</i>		

	Boyd Rice	<i>Sound Poem in Two Parts</i>		
	Jim Petrillo & Betsy Davids	<i>Dada's Last Words</i> <i>Would she like it if I were Einstein</i> <i>Big Mac</i>		
19/11	Charles Amirkhanian, Jerome Rothenberg, Valerie Samson, Larry Wendt, Stephen Ruppenthal, Toby Lurie, Steve McCaffery, Geoffrey Cook, Marian Robinson.	Workshop/ Panel		O cartaz refere ainda “maybe others: bpNichol, Ron Silliman, Paul William Simons, Laurie Anderson, +Pauline Oliveros”
19/11	Steve McCaffery/Four Horsemen			“He [Steve McCaffery] climbed up a latter, dumped half a box of alphabet cereal on on the floor, came back down from the latter, and "read" the resulting "poem": he did this by getting down on the floor, rolling around upon the spilled cereal, and smashing every letter, screaming out phonemes while foaming at the mouth (barry Nichol later told me that McCaffery was an expert at "drooling"). He then got up, poured some cereal in a bowl (which he called "paper"), added milk ('ink), took a spoon in hand ("pen"), and proceeded to put the spoon in the bowl and the contents in his mouth, and spew milk and pieces of masticated alphabet cereal all over the front row (or at least Jerome Rothenberg and Robert Duncan, who were sitting there laughing), as he talked between scooping up mouthfuls, about the finer points of contemporary poetic theory.” (Wendt 1977)
19/11	Z'ev (Stefan Weisser ???)	<i>Spatial Poetics</i>	La Mamelles/Mission and Van Ness Streets, SF	“A live mix of various tapes from past performances broadcast to a major pedestrian and traffic intersection in San Francisco. The backing track was a recording of the same location at the same time the week before. Recording: C105 automatic recording level (original tape).” («Z'EV: One Foot in the Grave 1968 - 1990» sem data)

				Segundo Ruppenthal, "Spatial Poetics, a work involving prerecorded audio cassette tape loops, is an environmental work along the lines of his Oomoonoom: Dancing on the Brink of the Word. Weisser, an "explorer of acoustical phenomenon", presented the piece through a large loudspeaker that was mounted on a fire escape outside the third floor window of La Mabelle. With the volume sufficiently loud enough for the piece to be heard on Folsom Street (several blocks away), the work became part of the southeast market Street environment, the recorded material on the loops originating from that area." (Ruppenthal 1978)
19/11	Tael Thomas e Parakleitos (percussão)			
19/11	G. P. Skratz	<i>Edselist Art Revue</i>		
19/11	Boyd Rice			"[...] gave a short interlude work consisting of a half a dozen music boxes playing simultaneously. This, while the audience waited in vain for a can of sterno to bring a teapot to its whistling finale. Unfortunately - no climax, but everything is DADA." (Ruppenthal 1978)
19/11	Toby Lurie			"Each person was given a word to form the chorus "what I am saying now is what I am now saying"", a fragment from the Horsemen's last composition. As Toby directed the order, rate and manner of speaking of each work, the resources for the piece began to appear in different and changing characters, each word taking on a personality of its own. Toby has worked with this type of impromptu audience participation (or orchestration) for many years and he is a master at it. After the previous performance this was a superb choice as the audience needed a catharsis for itself." (Ruppenthal 1978)

	Toby Lurie e Stephen Ruppenthal	<i>Sound-Color Sonata</i>		
	Toby Lurie e o filho	<i>I Refuse</i>		
	Toby Lurie e Jerome Rothenberg	<i>...and he walked down the street</i>		<p>“[...] in 'honor of Jimmy Carter's inaugural walk down Pennsylvania Avenue.” (Ruppenthal 1978)</p> <p>“with Jerome Rothenberg, they did a very funny piece about Jimmy Carter's inauguration day walk.” (Wendt 1977)</p>
	Toby Lurie e Robert Duncan	<i>A Play Within</i>		<p>“[...] reading the Gertrude Stein section of the conversation, from their play Counting the Dresses.” (Ruppenthal 1978)</p> <p>“With Robert Duncan he [Toby Lurie] performed an imaginary conversation with Gertrude Stein” (Wendt 1977)</p>
	Toby Lurie e Anne???	<i>I am on the Threshold</i>		
	Toby Lurie, Stephen Ruppenthal, e Drew????	<i>A Sometimes Fugue</i>		
19/11	Toby Lurie, Dadaland e público			<p>“The last work of the evening was a 'tour de force' poeme simultan involving the entire audience in an orchestration, including two smaller reading groups, and a larger ensemble of about ten; the rest of the audience was cued in for a chant "there is nothing new under the sun". During the piece, Dadaland and company performed a sound poem, the large ensemble had separate random phrases from a foreign language, and the audience was cued for their chant, and two others performed a work by Lurie titled <i>I Don't Understand</i>. Again Lurie's expertness at this type of composition and orchestration has to be experienced. Judging from the reactions of performers and non-performers alike, it was a masterful conclusion to the second night of the festival.” (Ruppenthal 1978)</p>
20/11	Trevor Wishart	<i>Red Bird</i> (1977)		Integrado na mostra de Composições Texto-Som
20/11	Jean-Paul Curtay	<i>Duo De L'ors et De</i>		Integrado na mostra de Composições Texto-

		<i>Sa Montreuse</i> (1973)		Som
20/11	Marc Texier	<i>Souffles</i> (1977)		Integrado na mostra de Composições Texto-Som
20/11	Greta Monach	<i>Automaterga</i> (1972-1973) <i>23D – Variation 2</i> <i>3B – Variation 3</i> <i>9A – Variation 1</i> <i>4B – Variation 1</i>		Integrado na mostra de Composições Texto-Som
20/11	G. J. De Rook	<i>2- 3- &amp; 4- Letter Pieces</i>		Integrado na mostra de Composições Texto-Som
20/11	Ulises Carrion	<i>A Spanish Piece</i>		Integrado na mostra de Composições Texto-Som
20/11	Ingram Marshall	<i>The Emperor's Birthday</i> (1975)		Integrado na mostra de Composições Texto-Som
20/11	Lars-Gunnar Bodin	<i>For Jon – (Fragments of a Time to Come)</i> (1977)		Integrado na mostra de Composições Texto-Som
20/11	Ake Hodell	<i>The Spirit of Ecstasy (Racing Car Opera)</i> (1977)		Integrado na mostra de Composições Texto-Som
20/11	Charles Amirkhanian	<i>Dutiful Ducks</i> (1977) <i>Jump (for Richard Vance Maxfield)</i> (1973)		Integrado na mostra de Composições Texto-Som <i>Dutiful Ducks</i> foi performado ao vivo. “We set Charles up to do a live performance during the tape presentation to break up the monotony of just watching loud speakers during the day. It was a performance of his piece "dutiful ducks" which required a simultaneous playing of a tape with him performing the sound poem with the tape” (Wendt 1977)
20/11	Larry Wendt	<i>Rain-Steam and Speed</i> (1977) <i>The Salamanders of Eden</i> (1977)		Integrado na mostra de Composições Texto-Som
20/11	Maurizio Nannucci	<i>Definizioni Cut Words</i>		Integrado na mostra de Composições Texto-Som
20/11	Henry Rasof	<i>Honey Honey</i> (1975)		Integrado na mostra de Composições Texto-

		<i>Miami Maya (1975)</i>		Som
20/11	Lawrence Kucharz	<i>Winter Street Scenes I (1976)</i>		Integrado na mostra de Composições Texto-Som
20/11	Bernard Heidsieck	<i>Poem Partition B2 B3 Exorcisme (1962)</i>		Integrado na mostra de Composições Texto-Som
20/11	Dominic Alleluia	<i>Untitled (1977)</i>		Integrado na mostra de Composições Texto-Som
20/11	Four Horsemen	<i>Tapes from Canada</i>		
20/11	Henri Chopin	<i>Le Peur (1958-1970)</i>		
20/11	Reese Williams	<i>Sonance Project (1977) Excerpt from part II</i>		
20/11	Allen Strange	<i>Uncle Erhard (1977)</i>		
20/11	Anthony J. Gnazzo	<i>Stereo Radio 5: About Talking</i>		
20/11	Oronzo Abbatecole			
20/11	Pauline Oliveros & Paul William Simons			
20/11	Philip Loarie			
20/11	Daniel Schmidt			
20/11	Geoffrey Cook			
20/11	Mary G. West			
20/11	bpNichol, Paul Dutton, Rafael Barreto-Rivera			

Som e Sintaxe | Glasgow | 1978

Data	Autor/Coletivo	Peça	Local	Notas
5/5	abAna		Third Eye Centre	
5/5	Sten Hanson		Third Eye Centre	
5/5	Lily Greenham		Third Eye Centre	
6/5	Bernard Heidsieck ????		Third Eye Centre	
6/5	Tom McGrath		Third Eye Centre	
6/5	bpNichol		Third Eye Centre	
6/5	Gerhard Ruhm		Third Eye Centre	
6/5	Edwin Morgan		Third Eye Centre	



6/5	Ernst Jandl		Third Eye Centre	
7/5	bill bissett		Third Eye Centre	
7/5	Jerome Rothenberg		Third Eye Centre	‘Acrostics for Chopin, Cobbing, Jandl, & Mac Low’, é referido em <i>Vienna Blood &amp; Other Poems</i> , publicado por Rothenberg em 1980, como tendo sido escrito durante o Festival.
7/5	Francois Dufrêne		Third Eye Centre	
7/5	Franz Mon		Third Eye Centre	
7/5	Tom Leonard		Third Eye Centre	
7/5	Jackson Mac Low		Third Eye Centre	
7/5	Henri Chopin		Third Eye Centre	
7/5	William Burroughs & Anthony Balch	<i>Towers Open Fire</i>	Third Eye Centre	12 m. Integrado no « Film Show »
7/5	William Burroughs, Brion Gysin, Anthony Balch, & Ian Sommerville	<i>Cut Ups</i>	Third Eye Centre	20 m. Integrado no « Film Show »
7/5	Gianni Bertini, Henri Chopin, & Serge Beguier	<i>L'energie du Sommeil</i>	Third Eye Centre	5 m. Prémio Antonin Artaud 1966. Integrado no « Film Show »
7/5	Luc Peire, Henri Chopin, & Tjerk Wicky	<i>Peche de Nuit</i>	Third Eye Centre	12 m. Prémio Signaal, Benelux 1963. Integrado no « Film Show »

#### Internationales Festival Phonetische Poesie | Viena | 1983

Data	Autor/Coletivo	Peça	Local	Notas
4/02	Bob Cobbing	Sound Poems		
4/02	Clive Fencott	Still live with a lobster; Er, nose and throat job		
4/02	Lily Greenham	Sinn-Lose oder Volle Sprach-Musik		
4/02	Bernard Heidsieck	Lectures au magnétophone		
4/02	Ernst Jandl	Veröffentlichungen; Laut und Luise (1966); Sprechblasen (1968); Der künstliche Baum		

		(1970); Dingfest (1973); ernst jandl für alle (1974); Aus der Fremde (1980); hosi & anna (1971); him hanflang war das wort (1980)		
5/02	Katalin Ladik	Mandora		
5/02	Tom Leonard	Texts for tape		
5/02	Arrigo Lora-Totino	Poesia Ginnica; Poesia Liquida; Fluenti Traslati		
5/02	Jackson Mac Low & Anne Tardos	Performance e Leituras		
5/02	Sten Hanson	The New York Lament/Sound Images		
5/02	Michèle Métail	A tour de bras		
6/02	Franz Mon			
6/02	Dieter Schnebel	KMSW I/II; Laut-Geste-Laute für 1 Darsteller		
6/02	Dominik Steiger	So und jetzt steigern		
6/02	Emmett Williams	Genesis; Do you remember		
6/02	Gerhard Ruhm			
4 a 6/02	Henri Chopin			Participação com poemas visuais e apresentação da Revue OU
	Francois Dufrene			Homenagem Póstuma. Dufrêne havia falecido a 12 de dezembro de 1982

Poetsound'84 | Glasgow | 1984

Data	Autor/Coletivo	Peça	Local	Notas
23/03	Edwin Morgan		Third Eye Centre	
23/03	Dom Sylvester Houédard		Third Eye Centre	
23/03	Katalin Ladik	Mandora 1	Third Eye Centre	

24/03	Henri Chopin		Third Eye Centre	
24/03	Oral Complex		Third Eye Centre	
24/03	Jackson MacLow & Anne Tardos		Third Eye Centre	
24/03	Gerhard Rühm		Third Eye Centre	
25/03	Jerome Rothenberg		Third Eye Centre	
25/03	Sorley MacLean		Third Eye Centre	



## ANEXO III

---

# Cronologia do Letrismo



**A** cronologia que a seguir se apresenta compreende um conjunto significativo de dados, ocorridos entre 1945 e 1972, relativos à atividade desenvolvida pelo Movimento Letrista. Se não sentimos necessidade de justificar a data inicial – 1945 – já que ela é a data de fundação do movimento, sentimos, contudo, necessidade de avançar algumas explicações relativamente à data final – 1972 - em relação à qual queremos sublinhar duas questões. Uma primeira, de ordem simbólica, o suicídio de Gabriel Pomerand, não só fundador do Movimento mas uma das figuras mais prolíficas e a que, num certo sentido, melhor representou o espírito Letrista. O seu falecimento representa assim, poderia dizer-se, o fim de uma época. Isidore Isou, o mesmo Isou que expulsaria Pomerand do movimento em 1956, escreveria sobre ele na revista *Bizarre*<sup>(297)</sup>, de tendência Surrealista, em 1964:

L'un des premiers membres du groupe lettriste, l'un de ceux qui se sont dédiés à notre domaine avec une foi et une puissance d'action remarquables, a été l'auteur de la Symphonie en K, au point qu'on peut affirmer qu'il y a dans l'histoire du lettrisme une véritable période Gabriel Pomerand.

Um segundo motivo, de ordem factual, está intimamente ligado aos contornos da recepção institucional ao movimento Letrista e corresponde, empiricamente, ao

---

<sup>(297)</sup> Publicou-se entre 1953 e 1968. Nela surgiram nomes Robert Doisneau, Michel Leiris, ou Raymond Queneau, entre muitos outros.

desenvolvimento de um conjunto de relações dos autores com instituições nacionais como a Biblioteca Nacional de França ou casas editoriais *mainstream*. Trata-se, no fundo, de admitir a apropriação pelo sistema das vanguardas Letristas, um facto que corresponde, de certo modo, ao fracasso utópico pós-maio de 68.

Uma nota final. A produção Letrista é extraordinariamente prolífica. Quer nos conteúdos e obras produzidas, quer nas relações que os seus membros estabeleceram dentro e fora do movimento, o período é caracterizado por uma produção febril que se estende a todos os domínios da produção intelectual: cinema, música, poesia, economia, política. Como tal, a cronologia que aqui apresentamos, não poderia nunca deixar de ser parcelar. Confia-se, contudo, que ela funcionará como modelo de organização, simplificação, e esquematização que permitirá seguir o rasto dos vários autores, que saltam de movimento para movimento, elencar as grandes publicações e eventos, e entender a produção de uma perspectiva sincrónica que permita relacionar as atividades Letristas com outros movimentos e momentos da história francesa, funcionando desta forma como um auxiliar à leitura do 2.º capítulo da dissertação.



<b>Data</b>	<b>Evento</b>	<b>Publicação</b>	<b>Gravação</b>	<b>Teatro e Cinema</b>	<b>Música</b>	<b>Outros</b>
1945	<b>Isidore Isou e Gabriel Pomerand fundam o Movimento Letrista</b>					
1946	8 de janeiro. Primeira apresentação pública do movimento Letrista.	<i>La Dictature Lettriste, Cahier d'un nouveau régime artistique</i>				
	21 de janeiro. Interrupção da leitura de 'Le Fuite', de Tzara.					
	14 de novembro. Segunda apresentação pública do Movimento.					
	Final de 46. Dufrêne junta-se ao movimento.					
1947		<i>Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle</i>			<i>La Guerre,</i> sinfonia Isidore de Isou	11 de abril. Inauguração do <i>Le Tabou</i>

<b>Data</b>	<b>Evento</b>	<b>Publicação</b>	<b>Gravação</b>	<b>Teatro e Cinema</b>	<b>Música</b>	<b>Outros</b>
		<i>musique</i>			<i>Symphonie en K,</i> de Gabriel Pomerand	21 de junho. Conferência <i>Après</i> <i>nous, le lettrisme</i>
1948		<i>Le Cri et son</i> <i>Archange</i> , de Pomerand				Novembro. Fundação do Movimento Cobra.
1949	Jean-Louis Brau e Gil Wolman aderem ao Movimento	<i>Isou ou La</i> <i>Mécanique des</i> <i>Femmes</i>				
	29 de junho. Conferência de Pomerand, intitulada <i>Du Pornographe à</i> <i>la manie du</i> <i>sequestre</i>	<i>Traité d'Économie</i> <i>Nucléaire, Le</i> <i>Soulèvement de la</i> <i>Jeunesse</i> , de Isou				
	26 de outubro. conferência de Pomerand intitulada <i>Des Avantages de la</i> <i>Prostitution</i>	<i>Lettres ouvertes à un</i> <i>myth</i> , de Pomerand. A obra é apreendida.				
	15 de dezembro. Conferência intitulada					

<b>Data</b>	<b>Evento</b>	<b>Publicação</b>	<b>Gravação</b>	<b>Teatro e Cinema</b>	<b>Música</b>	<b>Outros</b>
		<i>Considérations objectives sur la pédérastie.</i> Interditada pela polícia.				
1950	Lemaître adere ao Movimento.  9 de abril. Escândalo de Notre Dame perpetrado por Serge Berna, Jean-Louis Brau, Ghislain Desnoyers de Marbaix, e Michel Mourre.	<i>Mémoires sur les Forces Futures et des Arts Plastiques et sur leur Mort</i> , de Isou.  Primeiro número da revista <i>Ur</i> , dirigida por Lemaître.  Começa a publicação de <i>Front de la jeunesse</i>  Romances hipergráficos: <i>Les journaux des dieux</i> , de Isou; <i>Saint-Ghetto des prêtres</i> , de Pomerand, e <i>Canailles</i> , de Maurice Lemaître.		Wolman cria <i>L'anticoncept</i> .		

<b>Data</b>	<b>Evento</b>	<b>Publicação</b>	<b>Gravação</b>	<b>Teatro e Cinema</b>	<b>Música</b>	<b>Outros</b>
1951	Guy Debord adere ao Movimento	<i>Testament d'un Acquitté</i> , de Gabriel Pomerand		Participação no Festival de Cannes com os filmes <i>Traité de bave et d'éternité</i> , de Isou.		Dissolução do Movimento Cobra.
1952	Junho. Cisão. Brau, Debord, e Wolman formam a Internacional Letrista. Dufrêne e Marc'O formam o Externalismo  29 de outubro. Escândalo Chaplin.  7 de dezembro. Conferência fundadora da Internacional Letrista em Aubervilliers, França.	Publicação em livro <i>Le Film est déjà commencé?</i> , de Maurice Lemaître  Número único da revista <i>Ion</i> , dirigida por Marc'O		<i>Tambours du jugement premier</i> , de François Dufrêne  30 de junho. Primeira projeção de <i>Hurlements en faveur de Sade</i> , de Guy Debord  13 de outubro. Segunda projeção de <i>Hurlements en faveur de Sade</i> , de Guy Debord	<i>Le Mariaje du Don et de la Volga</i> , sinfonia de Maurice Lemaître	
1953	Manifesto da dança Letrista, de Isidore Isou	<i>Fondements pour la Transformation intégrale du Théâtre</i> ,				Fundação do Movimento Internacional para

<b>Data</b>	<b>Evento</b>	<b>Publicação</b>	<b>Gravação</b>	<b>Teatro e Cinema</b>	<b>Música</b>	<b>Outros</b>
		de Isidore Isou				uma Bauhaus Imaginista.
1954		22 de junho. Publicação do <i>Potlatch</i> #1, boletim interno da Internacional Letrista.		Primeira representação da peça de Isou, <i>La Marche des Jongleurs</i>		Início da Guerra de Independência Argelina
		7 de outubro. <i>Et ça finit mal.</i>				
1955		<i>En marge : la revue du refus pour une nouvelle participation</i>				<i>Around the World with Orson Welles</i> , em Paris.
1956	Isou expulsa Pomerand do Movimento.	<i>Introduction à l'Esthétique Imaginaire</i> , de Isidore Isou				
1957	13 de janeiro. Gil J. Wolman e Jacques Fillon são expulsos da Internacional Letrista.	Início da publicação da revista <i>Grâmmes</i>  <i>L'érotologie mathématique et</i>				27 e 28 de julho. Conferência fundadora da Internacional Situacionista.

<b>Data</b>	<b>Evento</b>	<b>Publicação</b>	<b>Gravação</b>	<b>Teatro e Cinema</b>	<b>Música</b>	<b>Outros</b>
		<i>infinitésimale</i> , de Isou				2 a 26 de setembro. Primeira Exposição Psicogeográfica.  Fundação do grupo SPUR
1958	Dufrêne funda o Ultra Letrismo		<i>Maurice Lemaître présente le lettrisme</i>			Henri Chopin ocupa a posição de editor da <i>Revue OU</i>
1959			<i>La Brebis galante</i> (?)			Poesia Afonista, de Isidore Isou
1960	Dufrêne assina o <i>Manifeste du Nouveau Réalisme</i>	<i>Histoire philosophique illustrée de la volupté à Paris</i> , de Isidore Isou  <i>Initiation à la haute volupté</i> , de Isidore Isou		Estreia o filme <i>La Salle des Idiots</i> , de Isidore Isou		<i>Dessous d'affiches</i> , de François Dufrêne  Fundação do grupo dos Novos Realistas  6 de setembro. A revista <i>Vérité-Liberté</i> publica o <i>Manifeste des 121: Déclaration sur le droit à l'insoumission dans</i>

Data	Evento	Publicação	Gravação	Teatro e Cinema	Música	Outros
						<i>la guerre d'Algérie</i>
1961		<i>Tombeau de Pierre Larousse</i> , de François Dufrêne	Jean-Louis Brau grava <i>Elégie Élémentaire</i> e <i>Ataloche Roche</i>			<p data-bbox="1570 347 2047 576">Exposição <i>Les peintres lettristes</i> (Isou, Pomerand, Lemaître, Wolman e Spacagna) na galeria Weiller</p> <p data-bbox="1570 624 2047 852">17 de outubro. Manifestação pela independência da Argélia, em Paris. São mortas 80 pessoas.</p> <p data-bbox="1570 900 2047 1203">1 de novembro. Conferência de Isidore Isou no Museu de Arte Moderna de Paris intitulada <i>Du Letterism à l'Aphonisme</i></p> <p data-bbox="1570 1251 2047 1396">Publicação de <i>Cent mille milliards de poèmes</i>, de Raymond Queneau</p>

<b>Data</b>	<b>Evento</b>	<b>Publicação</b>	<b>Gravação</b>	<b>Teatro e Cinema</b>	<b>Música</b>	<b>Outros</b>
						Publicação de <i>Les Larmes d'Eros</i> , de Goerges Bataille
1962						Fim da Guerra de Independência Argelina  <i>Manifeste pour une poésie nouvelle</i>
1963	Brau, Wolman, e Dufrière fundam a Segunda Internacional Lettrista (Deuxième Internationale Lettriste)	<i>Le Grand Desordre</i> , de Isidore Isou  <i>La Loi des Purs</i> , de Isidore Isou	<i>Instrumentation Verbale</i> , de Jean-Louis Braus  <i>Poésie physique</i>			
1964	Dufrière, Brau e Wolman abandonam definitivamente o Movimento.  Alain Satié adere ao Movimento.	<i>Œuvre de Spectacle (1951-1954)</i> , de Isidore Isou				Exposição <i>Lettrisme et Hypergraphie</i> na galeria Stadler, Paris



<b>Data</b>	<b>Evento</b>	<b>Publicação</b>	<b>Gravação</b>	<b>Teatro e Cinema</b>	<b>Música</b>	<b>Outros</b>
1965	Jean-Paul Curtay adere ao Movimento.					Participação do movimento Letrista na Bienal de Paris
1966	Jean-Pierre Gillard e François Poyet aderem ao Movimento.					Exposição Letrista na Biblioteca Nacional
1967		<i>Les Bases idéologiques de l'Union de la jeunesse et de son candidat Maurice Lemaître: aux élections législatives de mars 1967</i>				Lemaître candidata-se à Assembleia Nacional
1968	Gérard-Philippe Broutin adere ao Movimento.			<i>Le Boulevard du surréalisme</i> , de Maurice Lemaître, vai à cena		Maio de 68  Internamento de Isidore Isou em Instituição psiquiátrica  Abertura de exposição permanente sobre o Letrismo no Museu

Data	Evento	Publicação	Gravação	Teatro e Cinema	Música	Outros
						de Arte Moderna.
						Primeiro Festival Internacional de Composição Texto-Som, em Estocolmo
1969						
1970				Semana de filmes Letristas na Cinemateca Francesa.		
1971			<i>Poèmes et musique lettriste</i> , acompanhado de 3 discos em vinil, de Maurice Lemaître.			Chopin lança <i>Audiopoems</i>
1972			<i>La Lettre Et Le Silence / Au Dela Des Mots</i> , de Maurice Lemaître.			Festival Letrista no Théâtre du Ranelagh.
						<b>26 de junho. Suicídio de Gabriel Pomerand.</b>

## ANEXO IV

---

# Enciclopédia de Poesia Sonora



When I first read the dictionary, I thought it was a long poem about everything.

STEVEN WRIGHT

*I Have a Pony*



O presente anexo, que definimos resumidamente como Enciclopédia, nasce do trabalho de registo realizado ao longo do processo de escrita da tese *Vox Ex Machina: Poesia Sonora no Séc. XXI*. Surge, poderia dizer-se, quase por acaso, já que foi sendo construído a partir de notas soltas, pequenos resumos, apontamentos, curiosidades, múltiplas entradas de um objeto textual próximo do que poderíamos classificar como um diário de campo que achámos por bem organizar alfabeticamente, dado o espaço que começava a ocupar, por forma a combater uma certa desorganização que começava a ser visível e, pior, contraprodutiva.

Deste exercício não nos ficaram quaisquer dúvidas de que fazer uma Enciclopédia, pelas decisões a que obriga, é sempre um acto problemático. Que deve ser incluído? Que deve ser excluído? Que critérios presidem às escolhas de qualquer um destes gestos? Que verbetes merecem uma atenção e extensão especial? Julgamos, por isso, ser necessário prestar alguns esclarecimentos e justificar algumas das decisões tomadas.

Primeiro esclarecimento. Referimos, em explicação dada a propósito de anexo anterior, que o que nos guia é o estabelecimento e esclarecimento da Poesia Sonora enquanto campo autónomo. Assim, no caso dos autores cujas obras se estendem para lá da Poesia Sonora, mas cujo trabalho é relevante ao ponto de aqui serem elencados, optou-se por limitar o verbete àquilo que diz respeito à Poesia Sonora. Ou seja, não se pretende fazer aqui a biografia detalhada de todos os autores senão destacar os pontos da sua vida e da sua carreira que mais contribuíram ou que mais diretamente se relacionam com aquela. Queremos desta forma reiterar que o foco dado aos materiais incluídos nos referidos verbetes é sempre o da Poesia Sonora, o que não corresponde, naturalmente, à supressão total de outras atividades que possam de alguma forma estar relacionadas com a prática ou que sejam relevantes para a sua compreensão. Muitos deles obrigaram a um esforço - de investigação, de audição, de reflexão - para procurar neles o que quer que fosse que existisse que pudesse ali ser representativo ou revelador da Poesia Sonora. Os conceitos que foram sendo esgrimidos ao longo da dissertação encontraram aqui terreno fértil quer para a sua refutação, nalguns casos, quer, noutros casos, para a sua confirmação. No mesmo sentido, registam-se também numerosos autores que, não se assumindo como poetas sonoros, trilharam, por vezes, os caminhos da Poesia Sonora. Surgem, por essa razão, em festivais ou em antologias ou, ainda, em compilações dedicadas à Poesia Sonora com trabalhos esporádicos. Tentou-se também, nesses casos, decidir casuisticamente da sua inclusão ou da sua exclusão. Temos a consciência, uma vez mais, de que estas decisões não são, necessariamente, pacíficas.

Segundo esclarecimento. Seria quase impossível, senão impossível de todo, enumerar todas as fontes que dão origem a este glossário. Admitindo que a situação não é a desejável do ponto de vista da informação fornecida ao leitor, bem como do ponto de vista do protocolo académico, permitam-nos uma explicação. O conjunto de dados que aqui se apresentam foi reunido ao longo de cerca de aproximadamente cinco anos e recorreu a um conjunto bastante diversificado de fontes que vão dos *sites* pessoais de



autores e *performers* a repositórios *online* (Discogs, Tape-Mag, Ubuweb, Pennsound). No caso de *sites* com informações de origem *duvidosa*, procurou-se confirmar a informação junto de outras fontes e, nos casos em que tal confirmação não foi possível, optou-se por deixar a mesma de fora deste glossário.

Terceiro esclarecimento. Uma nota também em relação à inclusão ou exclusão de álbuns. Dada a existência de um anexo inteiramente dedicado à cartografia da edição de obras de Poesia Sonora (Anexo V: SPA 1.0 Sound Poetry Archive) não faria sentido repetir aqui exaustivamente tudo aquilo que está contido na base de dados. O critério encontrado para presidir à selecção que julgámos ser necessária foi o da inclusão de determinada edição pela importância que se lhe reconhece no desenvolvimento ou história do campo.

Quarto esclarecimento. Um exercício de escrita desta ordem representa, a partir do momento em que ganha uma existência autónoma, um investimento de tempo considerável. Nas decisões que derivam deste balanço que pesa a distribuição do tempo de escrita, que deve sempre pender no sentido da escrita da dissertação mais que dos anexos, optámos por deixar de fora alguns autores e movimentos sobre os quais haja, noutros meios, abundante produção, isto é, aqueles sobre os quais haja informação disponível dada a sua condição *pública*. Optámos assim pela produção de um glossário *marginal*, isto é, um glossário que privilegie autores, movimentos, manifestos, ou edições menos conhecidas e sobre os quais a informação possa revelar-se difícil. Não significa isto que, num futuro hipotético e numa possível publicação da dissertação que inclua este glossário ou mesmo de uma publicação autónoma deste, estes não venham a ser considerados e incluídos. No mesmo sentido, tentámos evitar a redundância que pudesse ocorrer entre o corpo da dissertação e os anexos que a acompanham. Optámos assim por não incluir nesta enciclopédia algumas entradas cuja descrição tenha sido efetuada de forma *satisfatória* e completa no corpo da tese (v.g. *Krokklok*).

Devemos ainda referir o seguinte. O material reunido no anexo presente tem uma dupla *ontologia*. Se corresponde, por um lado, aos arquivos documentais recolhidos e tratados ao longo da presente investigação e que constituem, em certa medida, o suporte da tese aqui apresentada, ele corresponde, por outro lado, a material autónomo, uma vez que congrega um conjunto de documentação que pode também ser ponto de partida para investigações posteriores pelas inúmeras pistas de pesquisa que são, desta forma,

fornecidas. O anexo sugere, assim, a possibilidade de uma existência quase autónoma em relação à dissertação pelo que a tradução do mesmo para inglês, e a sua eventual publicação, são, sem qualquer dúvida, uma hipótese a considerar. Fica assim sublinhado o facto de a investigação realizada ter permitido identificar uma quantidade considerável de documentação por estudar, fruto, sem dúvida, da já referida ausência de estudos alargados sobre a Poesia Sonora.

Perante o que acabámos de afirmar, não temos quaisquer dúvidas de que este esforço de compilação é, apesar do investimento que representou e da sua considerável dimensão, um trabalho incompleto. Na verdade, num campo vivo como a Poesia Sonora, em permanente expansão, e em que o carácter muitas vezes performático em que se fundou afastou autores e acontecimentos de registos mais detalhados e duradouros, não nos parece que pudesse ser sequer de outra forma. Pelo mesmo motivo, é natural que alguns dos verbetes se venham a encontrar, depois da entrega da dissertação, ligeiramente desatualizados. O facto de alguns deles remontarem a 2014, e a quantidade já significativa de verbetes, tornaria difícil, senão impossível, uma atualização permanente e completa de todo o glossário. Tentou-se, ainda assim, naqueles verbetes que, pela sua importância – histórica, conceptual, ou de outra natureza – se afigurem como fundamentais proceder à sua atualização em tempo útil.

A presente enciclopédia assume também, de forma inequívoca, uma intenção pedagógica, confessando materialmente o desejo de se tornar numa ferramenta de consulta para investigadores que no futuro desenvolvam trabalhos na área da Poesia Sonora, esclarecendo dúvidas, anotando aspetos, trabalhos, autores, e movimentos menos conhecidos, enfim, colmatando as falhas no registo e divulgação da prática e estabelecendo nesse processo o seu lugar central de referência no desenvolvimento, expansão, e construção do campo. Por isso, se optou também por incluir, em verbetes específicos da Enciclopédia, referências bibliográficas correspondentes a bibliografia passiva que, espera-se, possam também servir como ferramenta para estudos futuros sobre o tema.

### 10+2: 12 American Text Sound Pieces (1975)

LP, lançado pela 1750 Arch Records. Contém textos de vários autores: Charles Amirkharian, Clark Coolidge, John Cage, cujos Mesósticos são lidos por Jack Briece, John Giorno, Anthony Gnazzo, Charles Dodge, Robert Ashley, Beth Anderson, Brion Gysin, Liam O’Gallagher, e Aram Saroyan. É um dos álbuns mais representativos da Poesia Sonora nos Estados Unidos da América. Foi reeditado, em 2003, pela Other Minds.

**Referência(s) em catálogo:**

1975: S-1752

2003: OM 1006-2

### 13 Radiophone Texte (1977)

Uma das primeiras experiências de Ernst Jandl com equipamento electrónico. Foi gravado entre 11 e 15 de julho de 1966, em Londres, no BBC Radiophonic Workshop, sob supervisão de Delia Derbyshire, e viria a ser emitido pela emissora britânica a 13 de dezembro do mesmo ano. Lançado pela alemã Edition S Press, em 1977, será reeditado, em 1999, pela austríaca Ohrbuch Verlag. A obra será novamente reeditada, em 2002,

com o título *13 Radiophone Texte & Das Röcheln Der Mona Lisa*, dado incluir os trabalhos realizados na rádio de Berlim, em 1970, editados anteriormente com o título *Das Röcheln Der Mona Lisa*.

**Referência(s) em catálogo:**

1977: TONBAND No. 50

1999: ISBN 3-901 317 13-9

2002: intermedium rec. 014

### 1750 Arch Records

Editora norte-Americana fundada por Thomas Buckner. O edifício, em Berkeley, EUA, onde estava sediada a editora, precisamente no número 1750 de Arch Street, é hoje propriedade da Universidade de Berkeley. O espaço albergava também um estúdio de gravação, conhecido como 1750 Arch Street Studios, e uma sala de espectáculos.

**Obras Editadas:**

*10+2: 12 American Text Sound Pieces*, em 1975;

*Lexical Music*, 1979.

# 2

## 2 nights (1988)

Cassete editada pela Underwhich Editions, na sua colecção Underwhich Audiographic Series (#37). Contém as performances realizadas pelo coletivo Four Horsemen, a 9 e 10 de outubro de 1987 na Music Gallery, em Toronto, Canadá. Os poemas sonoros, totalmente improvisados, foram realizados no âmbito do programa de Jazz "Within Limits". A ficha da cassete refere ainda que é a sua primeira gravação em mais de 10 anos o que não corresponde à realidade. Em 1981, a mesma Underwhich Editions havia lançado *Bootleg*, uma compilação de peças do coletivo realizadas entre 1972 e 1977.

### **Bibliografia:**

Dutton, Paul, e W. Mark Sutherland. «“A sound bursts out of me”: An interview with Paul Dutton». *Jacket2*, 28 de Fevereiro de 2014. <http://jacket2.org/interviews/sound-bursts-out-me>.

**30 Diálogos Sonoros (2009)**

CD colaborativo de John M. Bennett e Martín Gubbins. É composto por 30 peças de um minuto, da autoria de Bennett, e pelas 30 respostas de Gubbins. Foi publicado pela Luna Bisonte Prods.

**Referência(s) em catálogo:**

1892280701

**3ViTre Archivio di Polipoesia**

Fundado por Enzo Minarelli em 1983, o Arquivo de Polipoesia 3ViTre, dedica-se à recolha e publicação de obras de poéticas experimentais (Poesia Sonora, Poesia Visual, Videopoesia, Performance). Tem, por isso, extensa publicação na área da Poesia Sonora. Uma primeira série de sete discos (1983 a 1987), em vinil de 7" a 45 rotações, seria dedicada ao registo das diferentes expressões nacionais da Poesia Sonora e incluía as seguintes obras: *Edizioni Di Polipoesia Numero 1*, *Edizioni Di Polipoesia Numero 2*, *Edizioni Di Polipoesia Numero 3*, *Edizioni Di Polipoesia Numero 4*, *Edizioni Di Polipoesia Numero 5*, *Edizioni Di Polipoesia Numero 6*, *Edizioni Di Polipoesia Numero 7*. A segunda série,

intitulada 3VitrePAIR (1987-1992), em vinil de 33 rotações, contaria com 7 edições: *Vooxing Poooêtre International Sound Poetry, Italia-Canada, Spagna-Messico-Italia, New Machine Voice, California-Italia, Poesia In-Canto*, e *Ungheria+Italia*.

**url:**<http://www.3vitre.it>**3Vitre PAIR**

Ver 3ViTre Archivio di Polipoesia

# 5

## 50/70 (1998)

Álbum de Bernard Heidsieck editado pela Alga Marghen numa edição limitada a 480 exemplares em vinil. É constituído por 4 trabalhos do autor. No lado A, 'Poème-Partition B' (1957); 'Poème-Partition M' (1957), e 'Démocratie II' (1977). No lado B, 'Publicité' (1979).

### Referência(s) em catálogo:

plana-H 9vocson022

## 57'1" (1992)

Álbum de Bernard Heidsieck editado pela Électre, na colecção Léprothèque – II, em cassette de 60 minutos. É constituído por trabalhos anteriores do autor. No lado A, 'Poème-Partition Sur La Lettre "A"' (1959); da série *Respirations Et Brèves Rencontres*, poemas dedicados a Dylan Thomas, Ezra Pound, Gertrude Stein, William Carlos William, Wystam H. Auden, e Henri Miller, todos de 1990. No lado B, 'Dolores De Swinburne & Proserpine De Dante Gabriel Rossetti' (1976), e de novo da série *Respirations Et Brèves Rencontres*, Antonin Artaud, Paul Morand, François Dufrene, Louis Ferdinand Céline, e Colette, também de

1990. Em 2014, a editora francesa Aoriste, lançaria uma versão em CD.

### Referência(s) em catálogo:

1992: Léprothèque – II

2014: AE02

# A

## A voz é princesa

Compilação organizada por Enzo Minarelli. Acompanha o artigo *A voz instrumento de criação: dos futuristas à poesia sonora*, publicado pelo autor na revista *Sibila* em 2009. A compilação inclui os seguintes autores: Filippo Tommaso Marinetti, Francesco Cangiullo, Aleksiei Krutchônikh, Hugo Ball, Raoul Haussman, Kurt Schwitters, Isidore Isou, Maurice Lemaître, Ezra Pound, Mimmo Rotella, Oyvind Fahlström, Pierre Garnier, Henri Chopin, François Dufrêne, Bernard Heidsieck, Bob Cobbing, John Giorno, Ernst Jandl, Philip Glass, György Ligeti, Demetrio Stratos, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Charles Amirkhanian, Maurizio Nannucci, Jerome Rothenberg, Adriano Spatola, Anna Homler e David Moss, Chris Mann, Terry Fox Beuys, Mirosław Rajkowski, Jaap Blonk, Serge Pey, Xavier Sabater, Endre Szkarosi, Nobuo Kubota e Mark Sutherland, Philadelpho Menezes, Bartolomé Ferrando e Llorenç Barber, Clemente Padin, Larry Wendt, Takei Yoshimichi, Juan José Díaz Infante, Fernando Aguiar, Ivette Roman, Américo Rodrigues, Fabio

Doctorovich, Rod Summers, Julien Blaine, Ide Hintze, e Enzo Minarelli.

### url:

<https://sibila.com.br/poemas/a-voz-e-princesa/2410>

## abAna

Coletivo formado em 1972, pelo poeta sonoro Bob Cobbing e pelos músicos Paul Burwell e David Toop. Participaram no *Sound and Syntax: International Festival of Sound Poetry*, em 1978.

## Acchiappashpirt

Duo italiano de Poesia Sonora, formado em 2008, constituído por Jonida Prift, poeta albanesa, e Stefano Di Trapani. A sua obra é caracterizada por uma utilização intensiva de ruído. Os seus trabalhos mais recentes têm-se vindo progressivamente a afastar da Poesia Sonora e a promover uma aproximação à *Sound Art*.

### Discografia:

Sonete Te Turpshme, 2012

Strangerivers, 2017

## Achele

Ver Instrumentation Verbale

### ADACHI, Tomomi (n. 1972)

Performer, compositor, artista e poeta sonoro de nacionalidade japonesa. Tem-se dedicado a uma intensa exploração das diferentes possibilidades de trabalho sobre a linguagem mas também a diferentes formas de produção de voz e de linguagem a partir de equipamentos electrónicos. Neste âmbito destacam-se *Cosmic Poem from Outer Space* ou *How to learn to talk 2U*. Colaborou já com um extenso número de performers dos quais destacamos Jaap Blonk ou Jennifer Walshe. Reside em Berlim.

### Al Dante

Editora francesa, sediada em Marselha, fundada em 1994. Foi fundada e gerida por Laurent Cauwet. Apresenta um catálogo extenso que inclui livros, CD's, DVD's. Especializada em literatura experimental, publicou obras de Bernard Heidsieck, Isidore Isou, Anne-James Chaton, entre outros. Encerrou actividade em 2006. O seu catálogo viria a ser integrado na também francesa Presses du réel, em 2018, que trataria, sob a direção de Laurent Cauwet, de continuar o trabalho da Al Dante.

**url:**

[http://www.lespressesdureel.com/collection\\_serie.php?id=67&menu=1](http://www.lespressesdureel.com/collection_serie.php?id=67&menu=1)

### Al margen - Breviario para la gramática del registro en la poesía sonora uruguaya

Compilação a cargo de Juan Angel Italiano. Acompanha a obra *El Placer Granulado de La Voz, la poesía sonora y sus aledaños en el Uruguay (1830 - 2000)*.

**url:**

<https://archive.org/details/AlmargenBrevarioDeLaPoesiaSonoraUruguaya>

### Al Margen II - Breviario de la poesía sonora uruguaya, 2001 2014

Compilação que continua o trabalho iniciado em *Al margen - Breviario para la gramática del registro en la poesía sonora uruguaya*. A compilação suplementa o ensaio "TAN CAM PAN tE - Una revisión a 'El placer granulado de la voz' en la escucha del S XXI".

**url:**

[https://archive.org/details/AL\\_MARGEN\\_II](https://archive.org/details/AL_MARGEN_II)

### ALBERT-BIROT, Pierre (22 de abril, 1876 - 25 de julho, 1967)

Autor de vanguarda, poeta e editor francês. Entre janeiro de 1916 e dezembro de 1919, editou a revista de vanguarda *SIC* (Sons Idées Couleurs), que publicou obras de autores futuristas,



dadaístas, e surrealistas. Marjorie Perloff refere-o, em *Frank O'Hara: Poet Among Painters* (1977), como tendo desempenhado uma influência considerável nos poetas da New York School. É também referido por Henri Chopin, na sua obra seminal, *Poesie sonore international*.

**Bibliografia:**

Kelly, Debra. 1997. *Pierre Albert-Birot: a poetics in movement, a poetics of movement*. Madison [N.J.]: Fairleigh Dickinson University Press.

**Alga Marghen**

Editora italiana fundada em 1996 por Emanuele Carcano. Embora não se dedicando em exclusivo ao universo da Poesia Sonora é, ainda assim, uma das editoras que mais sistematicamente se tem dedicado ao género com um catálogo extenso que incorpora também a música experimental.

**Obras Editadas:**

Poème-partition X, 1996, 2009  
Cantata For Two Farts & Co., 1997  
Les Mirifiques Tundras & Compagnie, 1997  
*Vaduz*, 1997, 1998  
The Sonosopher Retrospective, 1998, 2010  
220 Volt Buddh, 1998  
*50/70*, 1998  
Poèmes Lettristes 1944-1999, 1999  
*Fonemi*, 2001  
Revue OU, 2002  
The Body Is A Sound Factory & Co., 2007

Oeuvre Désintégrale, 2007, 2010  
Instrumentation Verbales, 2010  
The Poet's Tongue, 2012, 2016

**ALVARADO, Luis (n. 1980)**

Poeta e artista sonoro, natural de Lima, Peru. Estudou Comunicação Audiovisual na Pontifícia Universidade Católica do Peru. Tem desenvolvido um extenso trabalho como curador de projetos de arte sonora e de investigação nas áreas experimentais. Lançou o álbum de Poesia Sonora *La voz de Jrguu* na sua própria editora, a Buh Records. É também organizador do festival de poesia experimental *Poéticas Plurales* e da mostra de Poesia Sonora *Inventar la voz*. Foi ainda curador da exposição documental de poesia fonética *Música Posible*. Para além das poéticas experimentais tem também desenvolvido trabalho na área da música experimental. Nesse âmbito, dirigiu o documentário *Ruido Vulgar: extremos sonoros en Lima*.

**AMIRKHANIAN, Charles (n. 19 de janeiro, 1945)**

Músico, compositor, e poeta sonoro dos Estados Unidos da América. Dirigiu o programa de rádio *Ode to Memory* e conta com inúmeras participações em Festivais de Poesia Sonora um pouco por todo o mundo. É diretor do Festival

Other Minds, realizado anualmente em São Francisco, Califórnia.

### ANDREWS, Jim

Poeta visual contemporâneo, programador, que incorpora meios eletrônicos no seu trabalho. Foi responsável por dois programas de rádio dedicados à Poesia Sonora e à Literatura: Fine Lines, e ?FRAME?, na estação CFUV-FM.

#### **Bibliografia:**

Flores, Leonardo. 2010. «Typing the dancing signifier: Jim Andrews' (Vis)Poetics». Doutorado, Universidade de Maryland, EUA.

Goicoechea, M., & Salceda, V. (2015). The Mechanic Ear: North American Sound Poetry in the Digital Age. *Complutense Journal of English Studies*, 23 (Special Issue), 129–152.

### ANGUITA, Eduardo

Ver Decoracionista (Manifesto de Poesia)

#### [L']Anticoncept

Filme de Gil J. Wolman sem imagens. A sua existência puramente sonora permite a sua leitura no âmbito de um conjunto mais vasto de experimentação com a linguagem e com o som levado a cabo pelos autores pertencentes à Internacional Letrista. A presença sonora

do filme é de tal forma impactante e significativa que viriam a ser publicados vinis com o referido registo.

### ANWANDTER, Andrés (n. 1974)

Poeta sonoro e visual chileno. Licenciado em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica do Chile. Foi editor da revista *Humo*, juntamente com Alejandro Zambra.

#### **Bibliografia:**

Cussen, Felipe. 2005. «Andrés Anwandter: La Apertura Continua». *Estudios Filológicos*, n. 40 (Setembro).

### aranhiças & elefantes

Coletivo de poesia experimental de Coimbra, formado por Bruno Ministro, Liliana Vasques e Rita Grácio. Em 2013, publicou um CD intitulado *desde que nasceu: vende-se compra-se oferece-se procura-se*.

### Area Condizionata

Audiorevista em cassete, fundada por Vittore Baroni, da qual foram publicados, durante o ano de 1983, três números: Italiano Industriale, The Voice/La Voce, e Videogames for the Blind. Na segunda edição, intitulada The Voice/La Voce foram incluídos diversos autores da Poesia Sonora: Enzo

Minarelli, Giovanni Fontana, Rod Summers, Arrigo Lora-Totino.

### Arf Arf

Coletivo australiano de Poesia Sonora, a funcionar entre 1985 e 2000, constituído por Marcus Bergner, Michael Buckley, Frank Lovece, e Marisa Stirpe. Em 1993 produziram e filmaram o documentário *Thread of voice*. Em 2015 viriam a reunir-se de novo e a fazer uma *tour* pela Europa como forma de celebrar a reedição, pela Oral Site, de *Clanguage* e a inclusão de obras na compilação *VOLUME SP*.

#### **Bibliografia:**

Arf Arf. «Interviewed by Nicholas Zurbrugg». *Continuum* 8, n. 1 (Janeiro de 1994): 34–43.

### Arlington-Une

Exposição de Poesia Concreta e Intermedia, realizada em Arlington Mill, Bibury, Gloucestershire, entre julho e setembro de 1966, organizada por Kenelm Cox, John Furnival, Dom Sylvester Houédard, e Charles Verey. A exposição contou também com um Festival de Poesia Sonora, realizado a 24 de julho, em que terão participado Julien Blaine, Henri Chopin, Bob Cobbing, e Ernst Jandl.

#### **Bibliografia:**

Thomas, Greg. 2013. “Concrete Poetry in England and Scotland 1962-75: Ian Hamilton Finlay, Edwin Morgan, Dom Sylvester Houédard and Bob Cobbing.” Doutoramento, Edimburgo: Universidade de Edimburgo.

### Artalect

Editora criada em 1981, por Hélios Sabaté Beriain. Publicou trabalhos de Henri Chopin e Bernard Heidsieck, entre outros, em cassete e CD.

### As long as it takes

Revista *online* dedicada à Poesia Sonora publicada pelo Atlanta Poets Group. O quinto e último número foi publicado em julho de 2010.

#### **url:**

<http://www.aslongasittakes.org/>

### Aorta Tocante (2005)

CD de Américo Rodrigues. Conta com a colaboração de Jorge dos Reis, responsável pelo *design* gráfico e pela fonte tipográfica Artéria, e de César Prata, responsável pela mistura, masterização e edição áudio; A fotografia de capa é de Susan Becker. Foi editado pela Bosq-íman:os.

### Atlanta Poets Group

Ver *As long as it takes*

## **audEo**

Editora fundada em 1991, na cidade do Porto, por Luís Freixo. Dedicase especialmente à música experimental. Editou o álbum de Américo Rodrigues, *O despertar do funâmbulo*.

## **[The] Audio Players**

Coletivo formado por Anna Banana, Bill Gaglione, E.T. Simon, e Murray Epstein. Lançaram 3 cassetes: *A Futurist Octet*; *Soundings*; e *Toward the Future*.

## **AWOL Love Vibe**

Coletivo canadiano de Poesia Sonora formado em 1993 por Alex Ferguson, Kedrick James, e John Sobol.

# B

## Balsam Flex

Editora britânica fundada por Erik Vonna-Michell. Esteve em funcionamento durante as décadas de 70 e 80 e editou autores como Bob Cobbing, Chris Cheek, ou Lawrence Upton, entre outros. As suas edições em cassete são extremamente raras.

### **Bibliografia:**

Montgomery, Will (2015): "Balsam Flex: Cassette Culture and Poetry". In: Lang, Abigail; Smith, David Nowell (Hrsg.) *Modernist Legacies*. New York: Palgrave Macmillan US, S. 129–141;

## BANANA, Anna (24 de fevereiro, 1940)

Performer canadiana, foi uma das fundadoras do coletivo The Audio Players. Colaborou, também com os Bay Area Dadaists. É ainda um membro destacado do circuito da *mail art*.

## Baobab. Informazioni fonetiche di poesia

Revista italiana de Poesia Sonora, em cassete, fundada por Adriano Spatola em 1978 e que viria a editar até 1996. Tinha como subtítulo *Informação fonética de poesia*. Publicou um extenso número de

obras. O seu catálogo pode ser consultado no *site* da Fundação Bonotto.

### **url:**

<https://www.fondazionebonotto.org/it/collectio/n/poetry/spatolaadriano/6573.html>

## BARRAS, Vincent (n. 1956, Suíça)

Poeta sonoro. É responsável, em conjunto com Nicholas Zurbrugg, pela edição de *Poésies Sonores*, na francesa Éditions Contrechamps. É ainda formado em Medicina.

## Ver Voicing Through Saussure

## BERENGUER, Amanda (1921-2010)

Poeta experimental uruguaia. O seu trabalho mais notório, no domínio da Poesia Sonora, é o álbum *Dicciones* (1971). Representa um dos poucos exemplos da presença feminina na literatura experimental ibero-americana.

### **Bibliografia:**

Bajter, I. (2012). La casa móvil: Amanda Berenguer ante la traducción. *Anáforas: Revista de La Biblioteca Nacional*, (6–7), 198–221.

Berenguer, A. (2011). *El Río y Otros Poemas*. (S. Guerra, Ed.) (Vol. 188). Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura.

**BERIAIN, Hélios Sabaté**

Ver **Artalect**

**[The] Berlin Sound Poets Quoi Tête**

Coletivo poético constituído por Tomomi Adachi, Ernesto Estrella, e Cia Rinne.

**BERTOLA, Carla**

Ver **Interview to Bernard Heidsieck**

**Beyond The Range (1980)**

Cassete do coletivo canadiano Owen Sound, editada pela Underwhich Audiographics numa edição limitada a 100 cópias.

**BISSETT, bill (23 de novembro, 1939)**

Poeta experimental canadiano. Desenvolveu, ao longo dos anos, um extenso trabalho na área da Poesia Visual e da Poesia Sonora. Esteve no centro de várias polémicas que resultariam, após intervenção de deputados conservadores no Parlamento canadiano, no afastamento de financiamento por parte do Conselho de Artes do Canadá.

**url:**

<http://www.billbissett.com>

**BLONK, Jaap (1953)**

Um dos autores mais representativos da Poesia Sonora contemporânea. Tem um vasto percurso na edição, centenas largas de performances um pouco por todo o mundo, e também improvisação na área da música. É um dos autores que mais trabalhou sobre a Ursonate, de Kurt Schwitters.

**Bibliografia:**

Blonk, Jaap, e René van Peer. 2005. «Sounding the Outer Limits». *Leonardo Music Journal* 15 (Dezembro): 62–68.

**url:**

<http://www.jaapblonk.com/Texts/ursonatewords.html>

**Bobeobi**

Festival bienal de Poesia Sonora realizado em Berlim, na Alemanha. Foi organizado por Valeri Scherstjanoi entre 1994 e 1998. Na primeira edição, realizada entre 30 de setembro e 2 de outubro de 1994 terão estado presentes Jaap Blonk, Henri Chopin e Larry Wendt. A segunda edição, realizada entre 26 e 28 de abril de 1996, contou com a participação de Fernando Aguiar.

**BOBILLLOT, Jean-Pierre (n. Paris, 1950)**

Académico e poeta sonoro francês. Tem dedicado parte da sua carreira ao estudo

e análise da Poesia Sonora. Destacam-se, neste campo, a publicação de obras como *Bernard Heidsieck Poésie Action* (1996), *Poesie sonore. Éléments de typologie historique* (2009), ou *Quand éCRIre, c'est CRIer. De la POésie sonore à la médioPOétique* (2016). É também poeta sonoro.

**url:**

<http://www.poetiquementincorrect.com/index.html>

**[The] Body Is A Sound Factory & Co. (2007)**

Compilação de trabalhos do poeta sonoro francês Henri Chopin. Editada pela Alga Marghen, em 2007, o LP, em edição limitada, apresenta no lado A: 'Le Discours Des Ministres', 'La Chanson Du Parlement Européen', 'Beginning', 'Les Saccades Boréales Hurlantes', e no lado B, 'Les Raclements Du Maelström', 'Le Corps Est Une Usine À Son'.

**Referência no catálogo da editora:**

C 16VocSon046

**Bombardamento di Adrianopoli/ Definizione del Futurismo**

Obra de F. T. Marinetti. Datada de 1922, é uma das gravações mais antigas no género da Poesia Sonora. Foi editada pela casa italiana La Voce del Padronne.

**Referência no catálogo da editora:**

R6915

**Bosq-íman:os**

Editora fundada por Américo Rodrigues. Na área da Poesia sonora editou os seguintes álbuns: *Aorta Tocante* (2005), *Porta-Voz* (2014), e *Parlatório* (2018).

**Bp Nichol (1971)**

Cassete de 60 minutos, com obras de bpNichol, lançado pela canadiana High Barnet Company.

**BRAU, Jean Louis (1930-1985)**

Fez primeiro parte do movimento Letrista tendo iniciado, mais tarde, a partir de uma cisão naquele, o movimento Ultra-Letrista. Editou *Intrumentation Verbale* (1965), um dos álbuns mais significativos da vanguarda francesa do pós-guerra.

**[Les] bruissonnantes - festival poésie sonore**

Festival de poesia sonora, realizado em Toulouse.

**Buh Records**

Editora peruana, sediada em Lima, dirigida por Luis Alvarado. Edita principalmente música experimental, industrial, psicadélica e *noise*.

**BULATOV, Dmitri**

Ver *Homo Sonorus; Electronic Museum Of  
Lingua-Acoustic Space*

**BURANI, Ivano**

Ver *Baobab. Informazioni fonetiche di poesia*

**BV Haast Records**

Editora holandesa fundada em 1971 por Willem Breuker. Dedicada à área da música experimental, é a responsável pela publicação, em 1986, da *Ursonate*, de Kurt Schwitters, na voz e versão de Jaap Blonk.



# C

## CAESURA

Evento mensal de poesia experimental, realizado em Edimburgo, organizado pela Goodnight Press. Apresentou diversas performances de Poesia Sonora nas suas diferentes vertentes. Iniciou-se em março de 2012 e terminou no ano de 2016.

## CALDIERO, Alex F. (23 de setembro, 1949)

Poeta dos Estados Unidos da América. Em 2010 foi lançado o documentário *The Sonosopher: Alex Caldiero in Life... in Sound* sobre a vida e obra do autor. O título é inspirado na 'sonosofia', uma mistura idealizada pelo autor entre som, poesia, e filosofia.

## California-Italia (1990)

4.º álbum lançado pela 3ViTrePAIR. Contém obras de Larry Wendt, Harry Polkinhorn, Harry Polkinhorn, Marina La Palma, Carlo M. Conti, Peter Frank, Jerome Rothenberg, Enzo Minarelli, Guillermo Gómez-Peña, Antonello Ricci, e Paul Vangelisti.

## California Zen Romances

Evento para apresentação de peças de Stephen Ruppenthal e Larry Wendt. Realizou-se a 6 de julho de 1979, no número 1750 Arch Street, em Berkeley, Califórnia, onde estavam instalados os estúdios da 1750 Arch Records. As peças apresentadas foram: 'Tell a Friend' (1979), 'Lost in the Barzun' (1978), 'The Sky is How High' (1979), 'Buffaloes' (1978), 'Gasoline' (1979), e 'It Takes All Kinds' (1978), de Larry Wendt, e 'Conjuring Asentiloofal Trivia' (1979), 'Nightways' (1978), 'Words 'N Whole Wheat' (1979), 'Prescient Disengagement' (1979), e 'Calls I' (1979), de Stephen Ruppenthal.

## [E] Camión de la Poesía

Ver GOIKOETXEA, Jon Andoni

## Canadada (1974)

Álbum dos Four Horsemen, lançado pela Griffin House. É dedicado à memória de Hugo Ball. Viria a ser reeditado, em 2018, pela Holiday Records, com o título *Nada Canadada*.

## Carnivocal: A Celebration of Sound Poetry (1999)

Compilação de Poesia Sonora canadiana editada pela Red Deer Press. O álbum inclui 'Pome Poem', de bpNichol, 'Seoa Horses And Flying Fish', de Christian Bök, 'Two Kinds', de Steven Ross Smith, 'Jappements A La Lune', de Claude Gauvreau; 'Monks Of The Holy Throat' e 'Fat Summer', dos Verbmotorhead; e 'Restlessness', dos First Draft. A compilação esteve a cargo de Stephen Scobie e Douglas Barbour.

### CARRION, Ulises (1941 - 1989)

Poeta experimental mexicano radicado na Europa. Desenvolveu trabalho em várias vertentes das linguagens poéticas incluindo a Poesia Sonora. Publicou *The Poet's Tongue* (1977).

### CHATON, Anne-James (31 de outubro, 1970)

Poeta sonoro francês. Trabalha regularmente com músicos. As suas obras baseiam-se na repetição e na sobreposição que criam densas camadas sonoras.

**url:** <http://aj.chaton.free.fr/>

### Cicatriz:ando (2009)

CD de Américo Rodrigues, editado pela bosq-íman:os. O álbum faz uso de um conjunto extenso de tecnologias *low-fi* que são utilizadas na recuperação de

adágios populares, lenga-lengas e outras construções linguísticas estereotipadas. Conta, uma vez mais, com a colaboração de Jorge dos Reis, no grafismo.

### Bibliografia:

Torres, R. (2010, June 29). Cicatriz:ando, de Américo Rodrigues (CD audio) [Recensão crítica]. Retrieved February 25, 2015, from <http://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatekstualidades-alografas/rui-torres-cicatrizando-de-americo-rodrigues-recensao>

### Cinquième Saison

Ver Revue OU

### Clanguage (1996)

CD do coletivo australiano Arf Arf lançado em edição de autor. É um dos raros exemplos de Poesia Sonora com origem na Austrália. A editora belga Oral Sound viria a lançar versão interactiva *online* com as faixas do álbum e acesso vasto a pautas e documentos textuais.

**url:** <http://oralsite.be/pages/Clanguage>

### Co-Accident

Coletivo da cidade de Baltimore, nos Estados Unidos da América. Constituído por Alec Bernstein, Chris Mason, Marshal Reese, e Kirby Malone, participou na 11.ª Edição do Festival Internacional de Poesia Sonora. O seu

trabalho foi incluído na colectânea *Breathingspace/79* (1979).

### [II] Concento Prosódico

Coletivo de poesia sonora, formado em 1974, constituído por Sergio Cena, Arrigo Lora-Totino, Roberto Musto, e Laura Santiano.

### Contre la poésie sonore

Peça realizada por Isidore Isou, a 31 de maio de 1985, na Rotunda da Besana, em Milão, no âmbito do Festival Internacional de Poesia "Milano-Poesia", organizado por Anne-Catherine Caron e por Roland Sabatier.

### Correntes de Ar

Festival de Poesia Sonora realizado na cidade da Guarda. Foi organizado por Américo Rodrigues. Em dezembro de 1999 contou com a participação de Eduard Escoffet e Philadelpho Menezes (dia 10), de Julien Blaine e Jaap Blonk (dia 11) e de Américo Rodrigues e Enzo Minarelli (dia 12). Em 2001 contou com a participação de Yukiko Nakamura, Ly Thanh Tiên, Fernando Aguiar, Miguel Azguime, Arnaldo Antunes, David Moss e Valeri Scherstjanoi. A faixa de Philadelpho Menezes intitulada 'Soms Sonhos Soms', que integra o CD *A voz é princesa*, foi gravada neste festival.

### Cosmic Poem from Outer Space (2014)

Peça desenvolvida por Tomomi Adachi e Akihiro Kubota. Os autores programaram um satélite para a emissão de Poesia Sonora após a sua colocação em órbita.

### Cramps Records

Editora italiana fundada em 1973 por Gianni Sassi. Dedicou-se à edição de álbuns na área da música experimental e progressiva. O seu catálogo viria a passar para as mãos da também italiana Dischi Ricordi, em 1977, e mais tarde, em 1980, para as mãos da holandesa Bertelsmann Music Group. Publicou a compilação *Futura: Poesia Sonora*, bem como obras de Demetrios Stratos.

# D

## DAMEN, Herman (Wehl, 1945)

Autor belga. Para além da Poesia Sonora realizou também trabalhos na área da Poesia Visual.

### **Bibliografia:**

Amirkhanian, Charles. 1975. "Ode To Gravity: The Sound Poetry of Herman Damen." *Ode to Gravity*. KPFA-FM.

[https://archive.org/details/OTG\\_1975\\_05\\_07\\_c1](https://archive.org/details/OTG_1975_05_07_c1).

McCaffery, Steve. 1978. «Sound Poetry: A Survey». Em *Sound Poetry: A Catalogue*, editado por Steve McCaffery e BpNichol, 6–18. Toronto: Underwhich Editions.

### **Discografia:**

Damen, Herman. 1972. *Monologue Machine / Speaking Majority*. Vinil, 7", 45 RPM,. Holanda: AH.

### **url:**

<http://hermandamen.com>

## De conversa

Faixa incluída no álbum *Araçá Azul*, de Caetano Veloso. O LP, editado em 1973, seria retirado de circulação, por razões comerciais, e reeditado passados 18 anos. Quer esta faixa, quer a faixa 'de palavra em palavra', representam algumas das primeiras aproximações à Poesia Sonora no Brasil.

## [Manifesto de Poesia] Decoracionista (1933)

Texto programático do chileno Eduardo Anguita, publicado no número 24 da revista *Lecturas*. Embora o autor proponha uma metodologia de disrupção, Cussen refere que as suas obras não atingem totalmente o objetivo esperado. Pode, ainda assim, ser considerado como uma proposta que prefigura já alguns dos métodos que viriam mais, tarde, a ser utilizados pelas vanguardas.

### **Bibliografia:**

Cussen, F. (2013). Eduardo Anguita: casi un decoracionista, casi un poeta sonoro. In B. F. Biggs & M. R. Gomez (Eds.), *Anguita 20/20* (pp. 74–85). Santiago: Editorial Universitaria.

## DERBYSHIRE, Delia (5 de maio, 1937 – 3 de julho, 2001)

Para além da composição do tema da série britânica *Dr. Who*, que a celebrou, Delia Derbyshire desenvolveu também trabalho pioneiro na área da composição electro-acústica na BBC. Nesse âmbito, foi responsável por três programas dedicados ao cruzamento da Poesia com os meios electrónicos. *Sono-Montage*, por exemplo, representa o resultado do trabalho colaborativo com Rosemary

Tonks, entre 1965 e 1966. Viria a ser transmitido a 23 de junho de 1966. O Radiophonic Workshop colaborou com Bob Cobbing na produção de uma versão de 20 minutos da sua obra *Sound poems: An ABC in Sound*, que tendo sido gravado em 1965, viria a ser transmitido a 7 de janeiro de 1966.

#### **Bibliografia:**

Winter, Teresa (2015): „Delia Derbyshire:

Sound and Music For The BBC

Radiophonic Workshop, 1962-1973“. York:

University of York;

Winter, Teresa (2016): „Thoughts on

autonomy, sound and artistic compromise:

three experimental radio broadcasts of

poetry with radiophonic sound by Delia

Derbyshire (1965–1966)“. In: *Sound*

*Studies.*, S. 1–14.

#### **desde que nasceu: vende-se compra-se oferece-se procura-se (2013)**

CD de Poesia Sonora, lançado em edição de autor pelo coletivo de poesia experimental de Coimbra, aranhas & elefantes. É um dos poucos exemplos em Portugal, para além de Américo Rodrigues, de edições do género.

#### **[0] despertar do funâmbulo (2000)**

Primeiro CD de Poesia Sonora de Américo Rodrigues. Foi publicado pela audEo. Para além da voz do próprio autor, e da flauta eunuca tocada por este,

o álbum conta com a participação de vários músicos: José Oliveira, na percussão; Rodrigo Pinheiro, no piano; Gregg Moore, no trombone e na tuba; Élia Fernandes, no harmónio e no piano; Nuno Rebelo, na guitarra eléctrica e electrónica; José Galissa, na kora; Jean-François Lézé, nas percussões aquáticas e na percussão; Patrick Brennan, no saxofone alto; e Nirankar Khalsa, na flauta, na percussão e assobios.

#### **Referência no catálogo da editora:**

fds002

#### **Dicciones (1971)**

LP da uruguaia Amanda Berenguer. Sobre a obra, diria a autora: “Estaba sentada delante del grabador pensando en ustedes, pero positivamente sola y responsable. Tan sola que imaginé formas de dicción diferentes: utilizaría algunas vocales de modo grave como la a o la o, y otras agudas así la i o la u, y utilizaría además la estructura silábica para graduar el poderoso significado de las palabras. Las que dan noción de altura, de vuelo, de elevación: agudas; y las que bajan y se hunden y se hacen pesadas: graves. La gravedad es una ley que se cumple. Así estaba entre un problema fonético y otro significante.”

#### **[Festival] Dizsonante**

Festival de *sound poetry, sound art, performance, spoken word* e oralidades realizado no Teatro Municipal da Guarda, Portugal e organizado por Américo Rodrigues. Contou com duas edições. A primeira realizou-se entre 30 de novembro e 2 de dezembro de 2005 e registou a participação de Bartolomé Ferrando e Manuel Portela, no dia 30, Serge Pey e Margarida Mestre, no dia 1, e Maja Ratke, no dia 2. A segunda edição do Festival realizou-se de 30 de Novembro a 2 de dezembro de 2006. Contou com a participação de Alberto Pimenta e de Marina Oroza, no dia 30, Ana Deus, no dia 1, e Uno Duo Trio e Maria Durán, no dia 2.

### [II] *Dolce Stil Suono*

Evento de Poesia Sonora, realizado na GaleriavL'Attico e Silenzio, a 21 de maio de 1997. Estiveram presentes Arrigo Lora-Totino, Giovanni Fontana, Enzo Minarelli, e Giuliano Zosi.

### **Dyslexie: triturations vocales (2014)**

Álbum de Anne Laure Pigache em conjunto com Pascal Thollet. O CD foi lançado em pela Metamkine.

#### **Referência no catálogo da editora:**

dslx130023389

# E

## Ear Magazine

Embora não dedicada exclusivamente à Poesia Sonora, a revista contou com a colaboração de diversos autores do género: Jackson Mac Low; Charlie Morrow; Beth Anderson; Richard Kostelanetz. Era publicada na Bay Area, na Califórnia, e teve Beth Anderson como uma das editoras.

## Ediciones DEL cementerio

Repositório em linha, fundado por Juan Angel Italiano. É um dos mais completos repositórios não só de Poesia Sonora mas, também, de oralidade.

**url:**

<http://edicionesdelcementerio.blogspot.pt/>

<http://www.ipernity.com/user/edicionesdelcementerio/network>

## Éditions Jean-Michel Place

Fundada em 1974, começou por ser destinada à reimpressão das revistas de vanguarda dadaístas e surrealistas. Viria a ser responsável pelo lançamento, em 1979, do texto mais emblemático da Poesia Sonora: *Poésie sonore internationale*, de Henri Chopin.

## Edizioni Di Polipoesia

### Numero 1 (1983)

1.º número da 1.ª série de edições da coleção de Polipoesia lançada pela 3ViTre. O álbum conta com peças de Henri Chopin, 'Chercher' (1975) e de Arrigo Lora Totino, com 'Rumore D'ombra' (1983). A edição de cada número era limitada aos 500 exemplares.

**Referência no catálogo da editora:**

EM 8301

### Numero 2 (1983)

2.º número da 1.ª série de edições da coleção de Polipoesia, este álbum foi lançado pela 3ViTre em setembro de 1983 num vinil de 7 polegadas. No lado A contém 'Poema Larsen', de Giovanni Fontana. No lado B podemos encontrar, de Enzo Minarelli, 'Neotonemi per campane e fruscii', que o autor recomenda que se ouça quer a 33RPM, quer a 45RPM.

**Referência no catálogo da editora:**

### Numero 3 (1983)

3.º número da 1.ª série de edições da coleção de Polipoesia, este álbum foi

lançado pela 3ViTre em dezembro de 1983 num vinil de 7 polegadas. No lado A conta com '17 Noises In Testicles Of An Old Giant', de Ernest Robson e com 'Ke Kee Kee Alhboo', de Bliem Kern. No lado B, 'I Wish I Was Single Again', de Beth Anderson e 'The Putts', de Charles Amirkhanian.

**Referência no catálogo da editora:**

EM 00383

#### **Numero 4 (1984)**

4.º número da 1.ª série de edições da coleção de Polipoesia, este álbum foi lançado pela 3ViTre num vinil de 7 polegadas. No lado A conta com 'Souffle Manifeste' (1962) e 'Anthropologie' (1963), de Pierre Garnier e, no lado B, com 'Tem-Tem' (1962) e 'Thalatta' (1965), de Ilse Garnier.

**Referência no catálogo da editora:**

EM 00383

#### **Numero 5**

Ver Polipoesia

#### **Numero 6 (1985)**

6.º número da coleção de Polipoesia, este álbum foi lançado pela 3ViTre num vinil de 7 polegadas. Contém 'Lacune', de Luca Gentilini e 'Simulazione', de Pietro Porta, no lado A, e 'Another

Mountain of Needles', de Ubaldo Giacomucci, 'EX changes', de Federica Manfredin, e 'Holy Summer', de Maurizio Maldini, no lado B. Todas as peças foram compostas em 1984.

#### **Numero 7 (1986)**

7.º número da 1.ª série de edições da coleção de Polipoesia, este álbum foi lançado pela 3ViTre, em março de 1986 num vinil de 7 polegadas. No lado A conta com 'Poema', por Enzo Minarelli. No lado B, 'Elos', pelo coletivo L.S.D., responsável também pelos efeitos sonoros na faixa do lado A.

**Referência no catálogo da editora:**

EM 7

#### **Électre**

Editou obras de Bernard Heidsieck.

#### **Electronic Museum Of Lingua-Acoustic Space**

Repositório russo inteiramente dedicado às práticas sonoras com uma forte incidência na Poesia Sonora Para além das obras, que representam um período extenso e que contam com a participação de 22 países e 110 autores, há também textos teóricos. A organização esteve a cargo de Dmitry Bulatov. Foram lançados 4 CD's com todo o material existente no museu.



**url:**

<http://glukhomania.ncca-kaliningrad.ru/>

**Epigenetic Poetry 1968 – 2014 (2016)**

Álbum de Giovanni Fontana editado pela Recital. Como o próprio título indica, o álbum é uma compilação de obras do autor realizadas entre 1968 e 2014.

**[Poesia] Epistáltica**

Conceito criado por Mimmo Rotella em 1949. No arquivo digital La Voce Regina, sugere-se que o termo talvez derive de um jogo linguístico criado a partir da divisão da música criada por Aristóxenes em três partes: a diastaltica-energia, a sistáltica-servante e a esicástica-estasiante. Existe também manifesto datado de 1949.

**Discografia:**

Rotella, M. (1975). *Poemi fonetici 1949-75*  
[LP]. Milão: Plura Records.

**Erratum**

1. Editora francesa, fundada em 1993, em Paris, por Joachim Montessuis.

2. Série de 3 números da editora com o mesmo nome, publicados, respetivamente, em 1997, 1999 e 2001. Embora não dedicados exclusivamente à Poesia Sonora, incluíam faixas de autores do género. Henri Chopin, no

Erratum #1; Bernard Heidsieck, no Erratum #2; e John Giorno, no Erratum #3.

**Escatologia (2003)**

CD da autoria de Américo Rodrigues. Conta, como é habitual nas suas obras, com a colaboração de vários autores: Luís Andrade (gravação e edição); Maria Lino (desenhos originais), João Louro (desenho gráfico) e E. M. de Melo e Castro, que escreve texto de apresentação.

**ESCOBAR, Carmina**

Autora natural da Cidade do México. Define-se como uma vocalista experimental, performer, e improvisadora. Está associada ao Machine Project, espaço alternativo na cidade de Los Angeles, EUA, onde reside.

**url:**

<http://carminaescobar.com>

**ESTELA, Carlos (-)**

Poeta sonoro Peruano. Participou no álbum *Irse de Lengua – Poesia Sonora Peruana* (2011), e no álbum *Inventar La Voz: Nuevas Tradiciones Orales* (2009).

**ESTÉVEZ, Carlos A. (Rosario, 22 de setembro, 1956)**

Define-se como poeta oral e performer e é um dos mais interessantes autores das práticas experimentais sonoras na Argentina. Nos anos 90, foi um dos fundadores de Paralengua.

**url:**

<http://www.oralpoesia.com.ar/>

**ESTRADA, Julio (-)**

México

# F

**FAHLSTRÖM, Öyvind** (São Paulo, 28 de dezembro, 1928 – Estocolmo, 9 de novembro, 1976)

Percursor da composição texto-som. Inventou algumas línguas para as suas peças: o Fåglo, baseado em sons de pássaros, e o Whammo, baseado nas onomatopeias dos *comic books*.

**url:**

<http://www.fahlstrom.com/>

**[A] Farewell Performance (1978)**

Álbum com excertos da performance final do coletivo britânico JGJGJGJG, realizada no Kings College, em Londres. Foi editado pela Balsam Flex.

**Festina Lente Sound Poetry Festival**

Festival organizado por Martín Bakero, em Paris. Contou com duas edições. A primeira, em 2014, registou a participação de Paul Dutton, Joel Hubaut, Anne Kawala, Eduard Escoffet, Luis Alvarado, e do próprio organizador.

**Fine Lines**

Ver **ANDREWS, Jim**

**Flatus Vocis Trio**

Coletivo de Poesia Sonora constituído por Bartolomé Ferrando, Fatima Miranda, e Lloenç Barber. Lançaram um álbum, *Grosso Modo – Música Hablada* (1990).

**Fondazione Bonotto**

Ver **Radiotaxi. Vibrazioni del Sonoro**

Ver **[La] Voix Liberée**

**[The] Four Hoarse Men**

Coletivo de Poesia Sonora, constituído por: Greg Bem, Joe Chiveney, Jason Conger, e Paul Nelson. O nome do coletivo é obviamente inspirado no coletivo canadiano.

**[The] Four Horsemen Project**

Espectáculo teatral desenvolvido a partir das performances do coletivo canadiano Four Horsemen. Foi levado à cena em Toronto e em Berlim.

**Frog Hollow**

Editora norte-americana responsável pelo lançamento de vários álbuns de Larry Wendt.

[A] Futurist Octet (1978)

Cassete publicada pelo coletivo The Audio Players a partir de textos dos futuristas italianos: F.T. Marinetti, Francesco Cangiullo, Giacomo Balla, Mario Carli, e Fortunato Depero. Mais uma prova da tendência para a recuperação que podemos observar na Poesia Sonora.

# G

## **GARINO, Luca**

Compositor italiano, responsável pela coordenação da coleção de Poesia Sonora editada pela Holidays Records.

## **GAUVREAU, Claude (19 de agosto, 1925 – 7 de julho, 1971)**

Autor canadiano. Desenvolveu uma forma muito própria de Poesia Sonora a que chamou *exploreal language*. Viria a exercer uma influência indesmentível em autores como bpNichol, ou Steve McCaffery. O autor pode ser enquadrado numa fase preliminar das vanguardas canadianas, ainda muito próximas dos círculos e da influência do movimento Surrealista.

## **Gigante y Usted: Micro-Maratón de Poesia Sonora y Arte Sonoro**

Evento realizado a 7 de janeiro de 2016, no Taller Bloc, em Santiago, Chile. Participaram Cathy Lane, Felipe Cussen & Ricardo Luna, Gregorio Fontén, e Renzo Filinich & Paula Merlo. O evento foi realizado no âmbito do projeto "Samples y loops en la poesia contemporánea", dirigido por Felipe Cussen.

## **Gil J. Wolman: Éditions inconnues, disques et documents**

Exposição realizada entre 26 de setembro e 8 de novembro de 2008, no Centro Internacional de Poesia de Marselha (cipM), a propósito da obra de Gil J. Wolman, enquadrada no festival Act.Oral. Foi comissariada por Frédéric Acquaviva. Foi publicado um catálogo da exposição onde pode encontrar-se uma lista de algumas das edições sonoras menos conhecidas do autor da Internacional Letrista.

## **Giorno Poetry Systems**

Editora norte-Americana fundada por John Giorno, em 1972. De acordo com o próprio fundador: "In 1961 I was a young poet who hung out with young artists like Andy Warhol, Bob Rauschenberg and Jasper Johns, as well as with members of the Judson Dance Theatre. The use of modern mass media and technologies by these artists made me realize that poetry was 75 years behind painting and sculpture, dance and music. And I thought, if they can do it, why can't I do it for poetry. Why not try to connect with an audience using all the entertainments of ordinary life:

television, the telephone, record albums, etc? It was the poet's job to invent new venues and make fresh contact with the audience. This inspiration gave rise to *Giorno Poetry Systems*" <http://www.brainwashed.com/giorno/history.php>

Glukhomania.ru

Ver *Electronic Museum Of Lingua-Acoustic Space*

GOIKOETXEA, Jon Andoni (Barakaldo, País Basco)

Introduziu o conceito de Poesia Reversista. Natural de Barakaldo, País Basco, uma cidade fortemente industrializada e proletária, costuma apresentar-se, nas suas performances, de fato de macaco e capacete o que justifica da seguinte forma: "Soy un obrero del arte y como tal me visto, me presento y me comporto". A L.U.P.I. La Única Puerta a la Izquierda, uma editora alternativa sediada em Sestao, na Biscaia, lançou, em 2002, *El Camión de la Poesía*, um DVD com entrevistas e performances do autor.

**url:**

<http://goikoexperimental.blogspot.pt>

Griffin House

Ver *Canadada*

*Grosso Modo – Música Hablada (1990)*

Álbum do coletivo Flautus Vocis Trio, lançado em 1990, pela editora Xiu-Xiu Records, em Espanha. No lado A do LP em vinil, as faixas 'Tábula Plena' e 'Grosso Modo'. No lado B, 'Nana', 'Sintaxis', e 'Manifesto'.

**Referência no catálogo da editora:**

XIUBN-8

GUBBINS, Martín (n. 1971)

Poeta sonoro chileno, natural da cidade de Santiago. É mestre em Literatura Inglesa Moderna, pela Universidade de Londres. Fez parte do Writers Forum Workshop, entre 2002 e 2003, e integrou, também, o coletivo londrino London Under Construction. Coproduziu o CD *Basement Readings: Writers Forum Workshop 2003*, realizado a partir das atividades desenvolvidas no Writers Forum.

# H

## HANSON, Sten (1936-2013)

É, a par com Åke Hodell, um dos mais importantes compositores texto-som da escola sueca. Participou em várias edições do Festival Internacional de Poesia Sonora. Bastante próximo de Charlie Morrow, desenvolveu com este vários projectos dos quais se destacam a organização da 12.<sup>a</sup> edição do Festival Internacional de Poesia Sonora, e do *The Heavyweight Sound Fight*, em 1981.

## [Les] Harmoniques du Néon

Associação francesa destinada a garantir a produção dos projetos de Anne-Laure Pigache. Como se pode ler na página *web*: "la voix chantée, la voix parlée, la voix bruitée. Il s'agit de projets de poésie sonore, de musiques improvisées, de performance théâtrale explorant la musicalité du langage et de créations sonores et radiophoniques basées sur le langage et la parole".

## HEIDSIECK, Bernard (28 de novembro, 1928 - 22 de novembro, 2014)

Natural de Paris, foi vice-presidente do Banco Francês de Comércio Externo. É um dos mais representativos poetas

sonoros da escola francesa, a par com Henri Chopin, de quem, apesar de tudo, guarda uma considerável distância em termos de estilo e de registo poético. Autor de um conjunto considerável de peças e álbuns (*Vaduz* será, provavelmente, a mais conhecida de entre elas), participou ativamente no circuito de festivais de Poesia Sonora um pouco por todo o mundo. Foi ainda um dos organizadores, em conjunto com Michèle Métail, dos *Rencontres Internationales 1980 de poésie sonore*.

## Bibliografia:

- Bobillot, Jean-Pierre. 2010. «Bernard Heidsieck, "Poème-Partition B2B3"». Em *Twentieth-Century French Poetry: A Critical Anthology*, editado por Hugues Azérad e Peter Collier, traduzido por Jane Yeoman e Peter Collier, 204–13. Cambridge ; New York: Cambridge University Press.
- Heidsieck, Bernard. 1982. «Sound Poetry How?» Editado por Charles Bernstein e Bruce Andrews. *Open Letter*, L=A=N=G=U=A=G=E, 4 (1): 98–102.
- . 1997. «Vaduz». Traduzido por Graça Capinha. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 47 (Fevereiro): 153–165.
- Minarelli, Enzo, e Bernard Heidsieck. 2014. «Bernard Heidsieck». Em *As razões da voz: entrevistas com protagonistas da poesia*

*sonora no século XX*, 163–82. Londrina,  
PR: EDUEL.

Naccache, Marion. 2011. «Bernard Heidsieck  
& Cie : une fabrique du poétique».

Doutoramento, Lyon: École Normale  
Supérieure de Lyon.

Théval, Gaëlle. 2016. «“Pour un poème-éponge  
, un poème-serpillère...”». Poétique des  
“bruits” dans la poésie sonore de Bernard  
Heidsieck.» *L’ Autre Musique*, Bruits, , n. 4  
(Março).

<http://lautremusique.net/lam4/deambule/pour-un-poeme-eponge-pour-un-poeme-serpilliere.html>.

### High Barnet Company

Editora localizada em Ontário, Canadá.  
Lançou, em 1971, o álbum *bp Nichol*.

### Hipoglote

Programa semanal da Rádio  
Universidade de Coimbra, da autoria de  
Tiago Schwäbl ao qual se junta,  
regularmente, Nuno Miguel Neves. A  
primeira emissão realizou-se no dia 21 de  
julho de 2016. Realizou entrevistas  
Miguel Azguime (21/7/2016) a Osvaldo  
Manuel Silvestre (28/7/2016), a Nuno  
Miguel Neves (11/8/2016), a Felipe  
Cussen (18/8/2016), a José Geraldo  
(8/9/2016), e a Fernando Perdigão  
(22/9/2016). O programa teve emissões  
dedicadas a vozes femininas (25/8/2016),  
à Rússia e ao Canadá (1/9/2016), ao

*Beatboxing* (6/10/2016), e a Hugo Ball  
(20 e 29 do 10 de 2016).

**url:**

<https://www.mixcloud.com/Hipoglote>

### HODELL, Åke (1919-2000)

Compositor texto-som sueco. Fundou a  
sua própria editora, a Kerberos Förlag,  
que viria a publicar alguns dos seus  
trabalhos. As suas obras apresentam um  
forte pendor de intervenção política.

### Holidays Records

Editora italiana. Publicou uma coleção  
de álbuns de Poesia Sonora, coordenada  
por Luca Garino, constituída pelos  
álbuns *Trio Prosodico* (2016), de Arrigo  
Lora-Totino, e *Théâtre De Bouche*  
(2016), de Ghérasim Luca.

**url:**

<http://www.holidaysrecords.it>

### Holy Vowels

Ver **VOLUME SP**

### Homo Sonorus

Antologia de Poesia Sonora organizada  
por Dimitri Bulatov, dividida em dois  
volumes. O primeiro volume está  
dividido em duas secções: Poemas  
Fonéticos e Poemas Conceptuais. A



primeira secção apresenta peças de Gerhard Ruehm, Henri Chopin, Arrigo Lora-Totino, Jaap Blonk, Elke Schipper, Paul Dutton, Valeri Scherstjanoi, Amanda Stewart, e Carlfriedrich Claus. Na segunda secção podem ouvir-se peças de Richard Kostelanetz, Philadelpho Menezes, e Sergei Provorov. O segundo volume da antologia apresenta apenas uma secção -Techno-body-poems, soft-and net-poems – na qual foram incluídas peças de Jacques Donguy, Philippe Castellin e Jean Torregrosa, Pierre-Andre Arcand, Trevor Wishart, W. Mark Sutherland, Alexandr Gornon, F'LOOM group, Peter Finch, Dmitry Bulatov, Liesl Ujvary, Lars-Gunnar Bodin, e Ide Hintze.

**url:**

[http://www.kunstradio.at/projects/curated\\_by/bulatov/](http://www.kunstradio.at/projects/curated_by/bulatov/)

## How to learn to talk 2U

Performance de Tomomi Adachi feita a partir da sua interação com o sintetizador de voz, desenvolvido por Martin Riches.

## Huellkurven

Revista *online* dedicada ao universo da Poesia Sonora. Editada por Thomas Havlik, Jörg Piringer, e Jörg Zemmler, publicou, até ao momento, 5 números que representam um número alargado de

autores: a rawlings, AG Davis, Alessandro Vicard, Alinta Krauth, Alx P.op, Anat Pick, Andrés Anwandter, Anita Land, Ciara Adams, Ciarán MacAoidh, Cozm x Transmissions, Dirk Huelstrunk, Eric Schmaltz, Evgenij V. Kharitonov, Felipe Cussen, Florian P Deeg, Florian Zanleitner, Fritz Widhalm, Gabe Moon, Gary Barwin, Gerald Fiebig, Gerald Zahn, Giovanni Fontana, Hannes Bajohr, Heike Fiedler, Helmhart, Iason Leavitt, Ilse Kilic, Jaap Blonk, James Andean, Jaromír Typlt, Jelle Meander, johannes leo weinberger, Jörg Piringer, Jörg Zemmler, Juan Angel Italiano, Juan Carlos Vasquez, Kaie Kellough, Katharina Serles, Kinga Toth, Liesl Ujvary, Linnunlaulupuu, Loup Uberto, Marc Matter, Marisa Wildwood, Martín Bakero, Martina Claussen, Martyn Schmidt, Matthias Vieider, Michael Fischer, Mickael Berdugo, Nathan Walker, Nele Moeller, Nichola Scrutton, onophon, Peter Fengler, Peterson Ziur, Petra Ganglbauer, Philippe Lamy, Poetryamenita, Reinhold Schinwald, Richard Windeyer, Sandrine Deumier, Philippe Lamy, Sébastien Lespinasse, SJ Fowler, Sophie Reyer, Stief Marreyt, Swantje Lichtenstein, Tanja Fuchs, Teresa Schwind, Thomas Havlik, Tomomi Adachi, Verena Buttmann, W. Mark Sutherland,

wolfgang fuchs, Wolfgang Nöckler,  
Zuzana Husárová.

**url:**

<http://www.huellkurven.net/>

### **I Am Sitting in a Room (1969)**

Peça icónica de Alvin Lucier. O autor lê e grava um texto, que volta reproduzir e a regravar até que não reste mais nada para além do ruído que surge dos processos de perda e decomposição de sinal próprios dos processos de gravação. Embora a peça tenha sido gravada, pela primeira vez, em 1969, há gravação mais tardia, de 1981, com maior fidelidade sonora.

### **I Am That I Am (1960)**

Uma tradução para inglês do hebraico "אֶהְיֶה אֲשֶׁר אֶהְיֶה" que Brion Gysin utiliza para criar um dos seus trabalhos mais icónicos. Pode ser considerada como uma das peças fundadoras da composição texto-som nos Estados Unidos da América. De natureza combinatória, a peça viria a ser incluída na *Revue OU*, n.º 21-22.

### **Instrumentation Verbale (1965)**

Álbum de Jean Lous Brau, editado pela francesa Achele. É um dos álbuns mais importantes do trabalho das vanguardas francesas do pós-guerra e marca em definitivo um novo período na Poesia

Sonora que se caracteriza pelo abandono definitivo da palavra e pela utilização de um vasto conjunto de recursos sonoros dos quais se destaca a respiração.

### **International Recorded Editions Exhibition**

Exposição realizada em 1980, com curadoria de Larry Wendt, na Union Gallery, em San Jose, California (EUA). A exposição contou com trabalhos de Charles Amirkhanian, Anna Banana, Julien Blaine, Lars-Gunnar Bodin, Clark Coolidge, Herman Damen, Paul de Vree, Francois Dufrêne, P. C. Fencott, Bill Gaglione, Lily Greenham, Klaus Groh, Brion Gysin, Sten Hanson, Bernard Heidsieck, Dick Higgins, Åke Hodell, Bengt Emil Johnson, Bliem Kern, Ilmar Laaban, Arrigo Lora-Totino, Steve McCaffery, Ulli McCarthy, Greta Monach, bpNichol, Jerome Rothenberg, Sarenco, Adriano Spatola, Rod Summers, Lawrence Upton.

### **Interview to Bernard Heidsieck (2015)**

Peça de Poesia Sonora da autoria de Carla Bertola, publicada na Offerta Speciale. A peça é realizada com a colaboração do próprio Bernard

Heidsieck, em 1999, e seria publicada após a sua morte.

### **Inventar La Voz**

Festival de práticas interdisciplinares com uma forte componente de Poesia Sonora, realizado no Peru. Teve duas edições: a primeira no ano 2009, da qual resultou a edição de um CD intitulado *Inventar La Voz: Nuevas Tradiciones Orales*; a segunda edição foi realizada no âmbito do festival *Poéticas Plurales: Texto, Sonido, Imagen*.

### **Inventar La Voz: Nuevas Tradiciones Orales (2009)**

Álbum de poesia sonora peruana, editado pela Sonoteca. O álbum foi compilado por Luis Alvarado e foi gravado a propósito do Primeiro Festival de Poesia Sonora Peruana – *Inventar la voz*. Decorre, em simultâneo uma exposição, em Lima.

#### **Referências:**

<http://cantovisible.blogspot.pt/2010/03/inventar-la-voz-por-enzo-minarelli.html>

### **Irse de Lengua – Poesia Sonora Peruana (2011)**

Álbum de Poesia Sonora, editado pela Buh Records. O CD conta, ao longo de 11 faixas, com a participação de vários autores: Frido Martin, Giancarlo

Huapaya, Carlos Estela, Luisa Fernando Lindo, Doda Lingua, Luis Alvarado, Florentino Díaz.

#### **Referência no catálogo da editora:**

BR36

### **ITALIANO, Juan Angel (n. 1965)**

Poeta sonoro natural de Montevideo, Uruguai. Tem uma extensa obra editada, bem como trabalho teórico no âmbito da história da Poesia Sonora latino-americana. Tem colaborado com diversos autores como Martin Gubbin ou John M. Bennet.

### **Itinerário do Sal (2008)**

Ópera electroacústica de Miguel Azguime e Miso Ensemble. Foi publicado em DVD. A obra foi concebida entre 2003 e 2006, e apresentada na Alemanha, Bélgica, Brasil, Canadá, China, Eslovénia, Espanha, França, Hungria, Irlanda, Itália, Lituânia, Polónia, Portugal e Reino Unido. O DVD é constituído pelo registo efetuado no Centro de Cultural de Belém, a 21 e 22 de Outubro de 2006.

# J

## JGJGJG

Coletivo britânico formado por Cris Cheek, Upton Lawrence, e P. C. Fencott. O coletivo durou apenas dois anos e exerceu a sua atividade entre o Festival Internacional de Poesia Sonora de 1976, realizado em Londres, altura em que foi fundado, e a performance realizada em março de 1978 no Kings College de Londres, quando se extinguiu. De acordo com a informação disponível no *site* de Clive Fencott, o coletivo não terá realizado mais de 15 performances no total. A gravação da sua última performance, intitulada *A Farewell Performance*, foi editada pela Balsam Flex em 197 e viria a ser reeditada em 2017 pela Slowsan.

# K

## Kerberos Förlag

Editora fundada por Åke Hodell que funcionou entre 1963 e 1972. Foi a responsável pela publicação do seu álbum *Verbal Hjärntvät* (Lavagem Cerebral Verbal), em 1965.

## KERN, W. Bliem (24 de novembro, 1943)

É um dos autores selecionados por Enzo Minarelli para o álbum de Poesia Sonora americana. O seu *site* regista um conjunto vasto de performances e oficinas realizadas em torno da Poesia Sonora. Converteu-se ao Budismo, é sacerdote ordenado, e dá aconselhamento espiritual na cidade de Nova Iorque onde mora no Upper West Side.

### url:

<http://www.bliemkern.com/>

## Kroklok

Revista de Poesia Sonora editada por Houédard e Bob Cobbing da qual apenas foram publicados 4 números. O primeiro em fevereiro de 1971; o segundo em setembro do mesmo ano; o número três só seria editado em dezembro de 1972, e o quarto, e último número, em maio de

1976. Os quatro números foram reeditados em 2006 pelo Writers Forum.

## KUBOTA, Nobuo (n. 1932)

Poeta sonoro canadiano. Tem formação na área de arquitetura que viria a abandonar. Define-se como um artista intermedia já que os seus trabalhos incorporam, com frequência, som e imagem. Participou nos álbuns *Fümms Bö Wö Tää Zää Uu: Stimmen Und Klänge Der Lautpoesie* (2002), e *La Voce Performante - Vocoralità Del Novecento* (2009).

## KykAfrikaans

Obra de poesia visual de Willem Boshoff publicada, pela primeira vez, em 1980. Na sua reedição, em 2003, o autor criou um conjunto de poemas sonoros a partir do texto.

## Kyn Taniya

Ver Quintanilla, Luis

# L

## Láminas, Ossos e Lixo (1997)

CD *escondido* de Américo Rodrigues, do qual foram feitos apenas 25 exemplares. É, seguramente, o primeiro álbum da Poesia Sonora portuguesa.

## L'amiral Cherche Une Maison à Louer (1916)

Peça escrita por Tristan Tzara, Richard Hulsenbeck e Marcel Janco, e performada no Cabaret Voltaire. É considerada como um dos primeiros exemplos de poesia simultânea.

## LADIK, Katalin (n. 1942)

Performer, poeta sonora, atriz, dramaturga. É uma das representantes da Poesia Sonora do Leste europeu e tem vindo a ser incluída em inúmeros álbuns de poesia sonora. Da sua produção destaca-se *Phonopoetica* (1976).

## Lament: A Sound Poem (1969)

Texto de bpNichol publicado pela Ganglia Press. A sua leitura ao vivo foi realizada, pela primeira vez, na abertura de uma exposição de Poesia Concreta na galeria de arte da Universidade da Colômbia Britânica, em abril de 1969. É

dedicado a d. a. levy, que se havia suicidado em novembro de 1968.

## LANDER, Dan (5 de fevereiro, 1953)

Compositor canadiano e homem dos mil ofícios (taxista, jardineiro, operário, entre muitas outras), tem trabalhado, principalmente, no domínio da composição texto-som. Entre 1987 e 1991, produziu o programa de radio *Problem with Language*, na estação CKLN, de Toronto. Foi também o responsável pela edição de duas antologias de artigos sobre *Sound Art: Sound by Artists* (1990), e *Radio Rethink: Art, Sound and Transmission* (1994).

## "Lenguas", Poesia Fonética (2002)

CD com 30 faixas de Javier Sobrino, apresentado no 5.º *Encontro Internacional de Poesia Visual, Sonora e Experimental* que decorreu, entre 26 de setembro e 6 de outubro de 2002, no Centro Cultural Recoleta, em Buenos Aires, Argentina. Foi editado pela Vortice Argentina.

**LEONARD, Tom (22 de agosto, 1944 – 21 de dezembro, 2018)**

Natural da Escócia, as suas obras convocam, com frequência, questões dialectais. Foi um dos participantes do *Sound and Syntax International Festival*, realizado em Glasgow, em 1978.

**Bibliografia:**

Beckett, Chris. 2012. «An Englishman and a Scotsman in Vienna: ‘Tom’ and Tom Leonard in ‘The Tom Poems’ by Bob Cobbing». *Journal of British and Irish Innovative Poetry* 4 (2): 191–201.

**Lexical Music (1979)**

Um dos mais influentes álbuns de Charles Amirkhanian. Foi reeditado, em 2017, pela Other Minds.

**Referência no catálogo da editora:**

S-1779

**Lexique des Lettres Nouvelles**

Alfabeto de 130 sons desenvolvido e anotado por Isidore Isou e por Maurice Lemaître. O novo alfabeto estaria na base de muitas das composições poéticas sonoras realizadas pelos elementos da Internacional Letrista. Um dos testemunhos mais interessantes, a este respeito, é o vídeo do encontro entre Orson Welles e os Letristas, em Paris, durante o qual estes exemplificam perante o realizador norte-americano, e

as câmaras, como podem soar as performances sonoras realizadas a partir deste alfabeto.

**Discografia:**

Maurice Lemaître présente le lettrisme. (1958). [EP]. Columbia.

**LINDSAY, Vachel (10 de novembro, 1879 – 5 de dezembro, 1931)**

Um dos percursores da Poesia Fonética nos Estados Unidos da América que desenvolveu, principalmente, através do cultivo da onomatopeia. Viria a suicidar-se em 1931. ‘Congo’, uma das suas obras mais conhecidas, é, de resto, a responsável pelo interesse de Bob Cobbing na Poesia Sonora segundo palavras do próprio em entrevista a W. Mark Sutherland.

**Lingual Music**

1. Expressão cunhada por Lily Greenham para se referir à sua Poesia Sonora.
2. Álbum póstumo de Lily Greenham, publicado em 2007 pela Paradigm Records. O CD, duplo, contém obras gravadas entre 1972 e 1985, bem como trabalhos inéditos e peças gravadas ao vivo. O trabalho é acompanhado por um livro de 12 páginas. É um dos álbuns mais representativos da presença feminina na Poesia Sonora.



**Referência no catálogo da editora:**

PD 22

Lotta Poetica & Studio Morra

Ver Radiotaxi. *Vibrazioni del Sonoro*

LOVECE, Frank (1958-2018)

Ver Arf Arf

Ver VOLUME SP

LUCA, Ghérasim (23 de julho, 1913 – Paris, 9 de fevereiro, 1994)

Poeta de origem romena que viria a radicar-se em França. De seu nome Salman Locker, nasceu no seio de uma família judaica. A sua obra constitui-se como um exemplo único no âmbito de uma abordagem sonora ao texto poético. Destaca-se, do seu trabalho no âmbito do experimentalismo, o poema 'Passionément'. Viria a suicidar-se, em 1994, quando se lançou ao Sena após ser despejado do seu apartamento em Montmartre.

**Bibliografia:**

Campos, A. de. (n.d.). Ghérasim Luca, dessurrealista. Retrieved from <http://www.erratica.com.br/opus/76/>

Erber, L. R. (2008, July). *Escrever com a boca: violação da palavra e liberação dos sentidos prisioneiros na poesia de Ghérasim Luca*. Presented at the XI

Congresso Internacional da ABRALIC  
Tessituras, Interações, Convergência, São Paulo.

Erber, L. R. (2014). "A poesia é um silênciofone": aspectos da palavra em Ghérasim Luca. *Outra Travessia*, 0(16), 181.

LURIE, Toby (12 de maio, 1925)

Autor dos Estados Unidos da América. Embora Lurie faça uso de instrumentos musicais em muitos dos seus trabalhos, a utilização que faz da linguagem aproxima-o bastante da Poesia Sonora. Será esse uso intensivo de repetições e de sobreposições que levará Dick Higgins a referi-lo como poeta sonoro na entrevista dada a Enzo Minarelli, pese embora os diferentes registos que podemos observar na sua obra que o aproximam, muitas vezes, da *spoken word* ou de um registo prosódico onde se pode reconhecer a influência de autores como Allen Ginsberg ou de autores da L=A=N=G=U=A=G=E.

**Bibliografia:**

Amirkhanian, C. (1976, February 11). The Performance Poetry of Toby Lurie. *Ode to Gravity*. KPFA-FM. Retrieved from [https://archive.org/details/OTG\\_1976\\_02\\_1\\_1](https://archive.org/details/OTG_1976_02_1_1)

**url:** <http://www.tobypoet.com>

# M

Machine For Making Sense

Ver STEWART, Amanda

**MANN, Chris** (Melbourne, 9 de março, 1949-2018)

Compositor e poeta sonoro australiano. Henri Chopin dedica-lhe um breve artigo de duas páginas intitulado 'Concerning Chris Mann', onde pode ler-se: "Veracity, velocity, voice, declamation, animation, sharp sounds, yodelled sounds, vocalic waves [...] this is the voice of Chris Mann [...]". (Chopin 1994, 131)

**Bibliografia:**

Chopin, Henri. 1994. «Concerning Chris Mann». *Continuum* 8 (1): 129–31.

**MAREZ, Cas de** (1955-2002)

Actriz holandesa de seu nome Caecilia de Marez Oyens. Embora a sua produção na área da Poesia Sonora seja bastante residual, as suas qualidades vocais são a todo o tempo incontornáveis e a faixa incluída na compilação *Mouthworks* (1988), justifica, sem dúvida, a sua inclusão nesta enciclopédia. Está também presente na compilação *V2 3D*, com uma improvisação vocal. O seu registo está

bastante próximo de autoras como Alessandra Eramo.

**Meaford Tank Range** (1977)

Livro & disco do coletivo canadiano Owen Sound publicado pela Wild Press (livro) e pela Fantasy Sound (disco). O livro de 30 páginas é composto por uma breve biografia, pautas para leitura, *posters* de eventos, e correspondência trocada entre os diversos elementos do quarteto. O *single* de vinil contém a faixa 'Simultaneous Translation', no lado A, e 'Kesawagas', no lado B.

**MENEZES, Philadelpho** (21 de junho, 1960 – 23 de julho, 2000)

Acadêmico e poeta experimental brasileiro. Da sua produção teórica, destacam-se a organização do volume *Poesia Sonora: Poéticas Experimentais da Voz no Século XX* (1992), e a organização do CD *Poesia Sonora: do fonetismo às poéticas contemporâneas* (1996).

**Mental Radio: Nine Text-Sound Compositions** (1985)

LP de Charles Amirkhanian. Foi lançado pela Composers Recordings Inc. (CRI).

**Referência no catálogo da editora:**

SD 523

**Metamkine**

Distribuidora francesa fundada a 5 de maio de 1999 e funcionando em regime quase total de voluntariado.

Ver *Dyslexie: triturations vocales*

**Mirror Images (1975)**

Álbum de Toby Lurie, publicado pela editora norte-americana Accent. O vinil regista diversas participações das quais se destaca Charles Bernstein ou Jan Lurie, a sua esposa com quem trabalhou regularmente.

**Momo. Voci, rumori e suoni della poesia (1996)**

Compilação de Poesia Sonora. A edição de 1996 foi lançada em cassette pela editora Rouge et Noir. A reedição de 2003, em CD, acompanha o livro *La voce in movimento. Vocalità, scritture e strutture intermediali nella sperimentazione poetico-sonora*, da autoria de Giovanni Fontana. A obra, publicada pela Harta Performing & Momo, de Monza, conta com

contribuições de Arrigo Lora Totino e de Marcello Carlino.

**MONACH, Greta (1928-2018)**

Poeta sonora holandesa. Teve formação musical, à semelhança de inúmeros outros autores na Poesia Sonora. Deixou cassette publicada na Widemouth Tapes.

**MONTEIRO, Alfredo Costa (Porto, 1964)**

Poeta sonoro português radicado em França. A sua Poesia Sonora apresenta uma densa camada de trabalho electrónico bem como a utilização de diferentes línguas, uma clara marca autobiográfica.

**url:**

[www.costamonteiro.net](http://www.costamonteiro.net)

**Mr. Nixon's Dreams (1970)**

Álbum de Åke Hodell, lançado pela editora sueca Rabén & Sjögren. O *single*, em vinil, acompanha o livro de 60 páginas com o mesmo nome. O álbum insere-se num conjunto de obras de características bastante *engage* que podem ser observadas quer na obra de Hodell, quer na de outros compositores da escola sueca da composição texto-som.

**Referência no catálogo da editora:**

RM 5264

### **Mouthworks (1988)**

Compilação da Slowsan. Conta com obras de Arrigo Lora Totino, Adriano Spatola, Giovanni Fontana, Enzo Minarelli, Vladan Radovanovic, Dominic Alleluia, Larry Wendt, e Mario Marzidovsek. A cassete teve edição limitada a 500 cópias. Tem também um livro de 15 páginas. A compilação esteve a cargo de Enzo Minarelli, que também participa com faixas. O lado A corresponde à Poesia Sonora Italiana, antiga e contemporânea, e o lado B corresponde à Poesia Sonora da Jugoslávia, Estados Unidos e Holanda.

### **Música Negativa**

Peça realizada por E. M. de Melo e Castro entre 1965 e 1977. É referida por Henri Chopin no seu *Poesie Sonore Internationale* como uma peça de Poesia Sonora.

# N

## **New Fire Tapes**

Editora estadunidense. Publicou *Ear Rational. Sound Poems 1970-80* (1982), de bpNichol, *Scrabble Babble* (1984), de Rafael Barreto-Rivera, e *Fugitive Forms* (1986), de Paul Dutton. É uma divisão da Membrane Press.

## **New Sound Poems (1977)**

Atividade realizada no La Mamelle a 6 de agosto de 1977. A Mestre de Cerimónias foi Mairanne Wells, e participaram Henry Rasof, Michael Bell, Geoffrey Cook, Buster Cleveland, Michael Gibbs, abdada, S. Weisser, Toby Lurie, Hesh Rosen, Boyd Rice, e Gaglione

## **New Wilderness Letter**

Revista editada por Jerome Rothenberg entre janeiro de 1974 e 1984, num total de 12 números. Embora não fosse totalmente dedicada ao fenómeno da Poesia Sonora, apresenta produção abundante relativa ao tema. Publicou textos de Steve McCaffery, Jerome Rothenberg, Charles Bernstein, Dick Higgins, e Jackson Mac Low, mas também de Antonin Artaud, Kurt

Schwitters, Lawrence Ferlinghetti, Gregory Corso, entre muitos outros e outras.

## ô – Sound poetry festival

Festival de Poesia Sonora realizado na Eslováquia em 2014 e 2015. A primeira edição do Festival foi realizada em Bratislava, a 22 de março de 2014. Organizada por Miro Tóth e Zuzana Husárová, contou com a participação de Paromír & Tribelár, Poertyamenita, Zuzana Husárová, Kinga Tóth, Thomas Havlik, e Jörg Piringer. A segunda edição do Festival realizou-se a 21 e a 22 de maio de 2015. Contou com a participação de Martín Bakero, Felipe Cussen, entre outros.

**url:**

<http://festivalzvukovejpoezie.tumblr.com>

## O'HUIGIN, Sean

Poeta sonoro canadiano. Foi um dos organizadores da edição do Festival Internacional de Poesia Sonora realizada em Toronto, em 1978.

## Ode to Gravity

Programa de rádio da KPFA (em Berkely, na Califórnia), da autoria de Charles Amirkhanian. O programa não era dedicado exclusivamente à Poesia

Sonora mas apresentou várias entrevistas e programas dedicados ao género. A 27 de setembro de 1972, entrevista aos três nomes da Poesia Sonora francesa: Bernard Heidsieck, Henri Chopin, e François Dufrené. A 2 de julho de 1975, programa dedicado a Sten Hanson, que inclui também uma entrevista realizada ao autor sueco meses antes. A 6 de dezembro de 1972, programa dedicado a trabalhos do próprio Charles Amirkhanian, realizados durante a sua visita à rádio sueca, em abril do mesmo ano. A 1 de agosto de 1973, programa dedicado a Henri Chopin, a Jim Rosenberg, e a Ira Steingroot. A 20 de setembro de 1972, programa com entrevista a Bob Cobbing. A 18 de julho de 1973 programa dedicado aos autores do projeto Dial-a-poem, de John Giorno. A 19 de agosto de 1970, programa dedicado a Tristan Tzara e a William Burroughs. A 25 de fevereiro de 1971, Lars-Gunnar Bodin fala do seu trabalho e são apresentadas peças do próprio mas também de Sten Hanson, e de Åke Hodell. A 25 de março de 1970, entrevista a Liam O'Gallagher, que apresenta algumas composições feitas propositadamente para o programa. A 26

de junho de 1978, entrevista com Charlie Morrow, a propósito da New Wilderness Audiographics.

### Offerta Speciale

Ver Interview to Bernard Heidsieck

Ver Pâté de Voix

### Oral Site

Ver VOLUME SP

Ver Clanguage

### Orquestra de Poetas

Coletivo chileno constituído por Felipe Cussen e Ricardo Luna.

### Other Minds

Organização fundada em 1993, em São Francisco, EUA, para a promoção da música experimental contemporânea. Desenvolvem o seu trabalho em 4 áreas distintas: arquivo, rádio, gravação, e concertos.

Ver Charles Amirkhanian

Ver Ode to Gravity

Ver Sound Poetry: The Wages of Syntax

#### url:

<https://www.otherminds.org/>

### Owen Sound

Coletivo canadiano de Poesia Sonora, de Ontario, fundado em 1974, por Michael Dean, David Penhale, Steven Ross Smith e Richard Truhlar.

# P

## Parlatório (2018)

CD de Américo Rodrigues lançado pela Bosq-íman:os. O trabalho tem como origem as oficinas de literatura que o autor tem vindo a realizar no Estabelecimento Prisional da Guarda. *Parlatório*, constituído por uma faixa única de praticamente 60 minutos, manifesta um contraste claro com os trabalhos anteriores de Américo Rodrigues. Conta com a colaboração de César Prata, Nuno Veiga (*sound design*), José Neves (dramaturgia da voz), e Tiago Rodrigues (*design* do álbum).

### **Bibliografia:**

- Neves, Nuno Miguel. 2017. “‘Parlatório’: 7 Histórias Para Desaprender o Silêncio.” *MATLIT* 5 (1): 130–37.
- . 2018. “Parlatório [Recensão].” *Le Monde Diplomatique*: 13.

## P.O.BOX

Programa da autoria de Pere Sousa, emitido na Radio Pica, estação de rádio independente de Barcelona. O programa foi emitido ao longo de 10 anos.

## Parole Transformelle

Língua inventada por Áltagör, exclusivamente formada por onomatopeias, a partir da sua obra *Métapoésie*.

## Paso de los Trovos 100 DADÁ (2016)

CD da autoria de Juan Angel Italiano e Luis Bravo.

## Past Eroticism - Canadian Sound Poetry In The 1960's: Volume I (1986)

Edição limitada de 100 cassetes, lançada em duas editoras diferentes, a Underwhich Audiographics, e a grOnk. Conta com trabalhos de vários autores: no lado A, David UU, bill bissett; no lado B, bpNichol, Sean O'Huigin e Ann Southam, esta última uma compositora canadiana com forte influência na área da composição electrónica.

### **Referência no catálogo da editora:**

Underwhich Audiographics: No. 13; grOnk:  
Final Series #6

## Pâté De Voix

Série de 9 cassetes de Poesia Sonora, publicadas pela italiana Offerta Speciale, entre 1985 e 1998, o que parece ser um



caso de publicação tardia de Poesia Sonora em cassete.

21090-2

### Phonetische Poesie (International Festival)

Festival de Poesia Sonora realizado entre 4 e 6 de fevereiro de 1983 na cidade de Viena, Áustria. Participaram, entre outros, Tom Leonard, Bob Cobbing, Bernard Heidsieck, Henri Chopin, François Dufrêne, Anne Tardos, Michèle Métail, Ernst Jandl, Gerhard Rühm, Dominik Steiger, Franz Mon Dieter Schnebel, Arrigo Lora-Totino, Sten Hanson, Katalin Ladik, Jackson Mac Low, Emmett Williams, Lily Greenham, Bob Cobbing e Clive Fencott, Tom Leonard.

#### Bibliografia:

Beckett, Chris. «An Englishman and a Scotsman in Vienna: ‘Tom’ and Tom Leonard in ‘The Tom Poems’ by Bob Cobbing». *Journal of British and Irish Innovative Poetry* 4, n. 2 (2012): 191–201.

### Phonosensitivity (Sound Poems 1979-1987) (2017)

Álbum de Poesia Sonora lançado por Enzo Minarelli. O álbum, editado pela Pogus Productions em CD, disponível também na plataforma Bandcamp, contém 10 faixas inéditas do autor italiano.

#### Referência no catálogo da editora:

### PIGACHE, Anne Laure (n. Grenoble, 1976)

Conta já no currículo com a participação em inúmeros festivais. É autora de três trabalhos editados: *Soudain* (2013), *Les mots qui sonnent, choeur de voix parlée* (2013), e *Dyslexie: triturations vocales* (2014).

#### url:

<http://www.annelaurepigache.fr/>

### [EI] Placer Granulado de La Voz, la poesía sonora y sus aledaños en el Uruguay (1830 - 2000)

Livro da autoria de Juan Angel Italiano, tornado público em 2014. Nele, o autor uruguaio procura as raízes da Poesia Sonora no Uruguai, e elenca autores das vanguardas fornecendo múltiplos exemplos de trabalhos poéticos sobre a linguagem. É uma obra essencial para se compreender o desenvolvimento e a posição das vanguardas na América Latina. O livro é complementado por *Al margen - Breviario para la gramática del registro en la poesía sonora uruguaya*, uma compilação com mais de 4 horas.

#### url:

<http://edicionesdelcementerio.blogspot.pt/search/label/EL%20PLACER%20GRANULADO%20DE%20LA%20VOZ>

PRIFT, Jonida

Ver Acchiappashpirt

**Poèmes Et Musiques Lettristes Et Hyperphonie (2014)**

Colectânea editada pela Alga Marghen, de obras de Maurice Lemaître. A edição em vinil, limitada a 240 cópias, apresenta as seguintes faixas: no lado A, 'Quatre Lettries Sur Des Thèmes Rock' (1962), 'Lettre Rock' (1957), 'Epître À Tristan Tzara' (1959), 'I Wanna Go Home Mister' (1952), 'Marche Des Grands Barbares Blancs' (1958), 'Salut À Vélémir Khlebnikov' (1963), 'Valse Japonaise' (1953), 'L'Équipée Sauvage' (1953), 'Improvisation' (1961), 'Roxana' (1953); no lado B, 'L'Arrivée Des Lettristes À Bruxelles' (1968), 'Le Départ Des Lettristes À Bruxelles' (1968), 'L'Alcôve' (1963), 'Concerto Pour Une Voix De Femme Et Des Choeurs D'Hommes', e ainda 'L'Ascension Du Phénix MB' (1967).

**Referência no catálogo da editora:**

plana-L 24VocSon085

**Poesia In-Canto**

3Vitre

**Poesia Sonora**

Programa de rádio, em quatro episódios, sobre as poéticas experimentais da voz no século XX. Teve realização e comentários de Philadelpho Menezes e foi pensado por aquele e por Franklin Valverde que também apresentou o programa. Foi emitido, em 1994 pela estação de rádio Cultura FM, de São Paulo.

**Poesia Sonora: do fonetismo às poéticas contemporâneas (1996)**

CD editado por Philadelpho Menezes.

**Poesia Sonora: Poéticas Experimentais da Voz no Século XX (1992)**

Editado pela EDUC – Editora da PUC-SP, o volume organizado por Philadelpho Menezes, com introdução do mesmo, conta com textos de Raoul Hausmann, Isidore Isou, Henri Chopin, Enzo Minarelli, e Paul Zumthor, entre outros.

**Poesia Sonora. Antologia internazionale di ricerche fonetiche (1975)**

Organizado por Maurizio Nannuncci em colaboração com Arrigo Lora Totino.

**Poésie Action**

1) Éditions Jean-Michel Place, Bernard Heidsieck, 1996

2) Exposição dedicada a Bernard Heidsieck, realizada entre 26 de setembro e 12 de outubro de 2013. A exposição contou também com a realização de uma conferência intitulada "Bernard Heidsieck: Point de fixation visuelle", a cargo do curador Eric Mangion a que se seguiram leituras de Anne-James Chaton, Stéphanie Pfister e Nicolas Richard.

#### **Poésie Action: Variations sur Bernard Heidsieck (2015)**

Documentário (56") realizado por Anne-Laure Chamboissier e Philippe Franck, em colaboração com Gilles Coudert. Publicado pela a.p.r.e.s editions, conta com a participação de vários autores: Bernard Blistène, Jean-Pierre Bobillot, Anne-Laure Chamboissier, Anne-James Chaton, Philippe Franck, John Giorno, Jean-Marie Gleize, Bernard Heidsieck, Arnaud Labelle-Rojoux, Richard Martel, e Michèle Métail. O DVD é acompanhado por um livro.

#### **Poésie de mots inconnus (1949)**

Compilação de poesia experimental publicada por Iliazd como reação às reivindicações da Internacional Letrista. A obra reuniu composições poéticas de vários autores que antecederam o movimento Letrista e pretendia provar a

inautenticidade da reivindicação de um trabalho original por parte dos Letristas. No mesmo sentido ver a Batalha da Sala de Geografia e a reação de Hausmann e a sua paródia aos trabalhos letristas. A obra apresenta textos de Akinsenoyin, Albert-Birot, Arp, Artaud, Audiberti, Hugo Ball, Beaudouin, Bryen, Derme, Hausmann, Huidobro, Iliazd, Jolas, Khlebnikov, Krutchonykh, Picasso, Poplavsky, Schwitters, Seuphor, Terentiev, Tzara. Foi publicada em Paris, pela Le Degré 41.

#### **Poésie physique (1965)**

Uma das obras mais representativas do trabalho poético realizado pelos membros da Internacional Letrista, Gil J. Wolman. Foi lançado pela francesa Achele.

#### **Poésie sonore : Eléments de typologie historique (2009)**

Uma das poucas obras inteiramente dedicada ao fenómeno da Poesia Sonora. Da autoria de Jean-Pierre Bobillot, foi publicada pela casa francesa Éditions le clou dans le fer.

#### **Poésie sonore internationale (1979)**

Publicado pelas Éditions Jean-Michel Place. Editado e organizado por Henri

Chopin, é, ainda hoje, uma das grandes obras de referência da Poesia Sonora.

### Poésies Sonores

Obra editada pela francesa Éditions Contrechamps, organizada por Vincent Barras e Nicholas Zurbrugg.

### [The] poet's tongue (1977)

Obra de Ulises Cárrión.

### Polipoesia

#### 1. Manifesto da Polipoesia

Manifesto publicado em 1987 por Enzo Minarelli no catálogo Tramesa d'Art, em Valência, Espanha. O manifesto teve uma primeira versão, de 1983, publicado em Visioni, Violazioni, Vivisezioni

#### **Bibliografia:**

Lima, V. S. de. (2006). Polipoesia e Recuperação da Performance da Voz. *Boitatá*, (2).

2. 5.º número da 1.ª série de edições da coleção de Polipoesia, este álbum foi lançado pela 3ViTre, em março de 1985, num vinil de 7 polegadas. No lado A Vitaldo Conte com 'Paranoic Red' (1983) e Giovanni Fontana, com 'Maschera Mitopoetica' (1981). No lado B, Enzo Minarelli com 'Oscibil' (1984) e Santo S. A. com 'L'Airs's' (1984). A edição foi limitada aos 500 exemplares.

#### **Referência no catálogo da editora:**

EM 04

### Porta-Voz (2014)

CD de Américo Rodrigues, editado na Bosq-íman:os. É apresentado numa caixa metálica, redonda, desenhada pelo escultor José Teixeira.

### [Les] Pourparlers

Performance de Poesia Sonora para múltiplas vozes composta por Anne-Laure Pigache. Foi apresentada ao público a 10 de maio de 2016, no Festival Extension.

### Problem with Language

Ver LANDER, Dan

### [The] Prose Tattoo: Selected Performance Scores (1983)

Livro de pautas para performance do coletivo Four Horsemen, publicado pela Membrane Press.

## Q

### Quatro sonetos a Afrodite Anadiómena (1961)

Quatro sonetos escritos por Jorge de Sena, publicados na revista Paulista de vanguarda, *Invenção*, que podem ser pensados no âmbito da Poesia Fonética. O próprio autor refere-se-lhes da seguinte forma: “O que eu pretendo é que as palavras deixem de significar semanticamente, para representarem um complexo de imagens suscitadas à consciência liminar pelas associações sonoras que as compõem.”

#### **Bibliografia:**

Cruz, Gastão. “Jorge de Sena na poesia do seu tempo ou ‘a arte de ser moderno em Portugal’”. In: *Relâmpago. Revista de poesia*. Lisboa, nº 21, outubro de 2007, p.33-54;

Pasienka, Antonín. “Uma Interpretação Dos Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena de Jorge de Sena”. In *Etudes romanes de Brno*. 1994, p.35-38;

Taniya. Publicou, neste âmbito, duas obras: *Avión* (1923), e *Radio* (1924).

### QUINTANILLA, Luis (22 de novembro, 1900 – 16 de março, 1980)

Diplomata nascido em Paris, viria a radicar-se no México, onde lecionou na Universidade Nacional Autónoma do México e onde se aproximaria das vanguardas estridentistas, com as quais colaboraria sob o pseudónimo Kin

# R

**Rabén & Sjögren**

Ver **Mr. Nixon's Dreams**

**Radiotaxi. Vibrazioni del Sonoro**

Coleção dedicada à poesia e música experimentais. Publicou 23 números entre 1979 e 1984. A sua edição estava a cargo da italiana Lotta Poetica & Studio Morra, Verona & Naples. A coleção é bastante heterogénea no tipo de registo poético. As obras podem ser escutadas no site da Fondazione Bonotto.

**url:**

<https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/fluxus/sarenco/5/4240.html?from=1541>

**RADOVANOVIC, Vladan (5 de setembro, 1932)**

Autor de origem jugoslava, natural de Belgrado. A sua Poesia Sonora, de produção reduzida se comparada com a musical, está muito próxima das experiências fonéticas das vanguardas futuristas embora faça também uso de meios electrónicos em algumas das suas composições. Está representado na colectânea *Vooxing Pooôêtre International Sound Poetry*, com uma

fixa intitulada 'Recorded' (1977) e também em *Mouthworks*.

**Bibliografia:**

Johnston, Nessa, and Anneke Kampman. "I Will Leave You Now and This Loudspeaker Will Take My Place." *The New Soundtrack*, vol. 6, no. 1, Mar. 2016, pp. 17–27.

**Rafall'angu**

Ver **ROBINET, Alain**

**RASOF, Henry**

Autor norte-americano. Participou no Primeiro Festival Internacional de Poesia da Costa Oeste. Em 1975 organizou *Between Music and Poetry*. Desenvolveu também trabalhos noutras áreas das poéticas experimentais.

**url:**

<http://henryrasof.com>

**Re:Sounding**

Coletivo de Poesia Sonora de Alberta, Canadá, constituído por Douglas Barber e Stephen Scobie.

**Red Deer Press**

Ver **Carnivocal: A Celebration of Sound Poetry**

**REIS, Jorge dos (n. 1971)**

Professor Auxiliar na Faculdade de Belas-Artes de Lisboa. Autor de *Visible Speech*. Colaborou extensivamente com Américo Rodrigues. É autor da capa de *Aorta Tocante*, para a qual desenhou propositadamente a fonte tipográfica Aorta. Em 2003, desenhou o álbum *Trânsito Local Trânsito Vocal: Sete Partituras Topográficas* ao qual empresta também a sua voz. Desenhou ainda *Cicatriz:ando*. Editou a obra *Visible Speech: cinco dedos de conversa com cinco autores da poesia sonora e fonética, e de acção performativa* (2006).

#### **Respirations Et Brèves Rencontres**

Série de poemas de Bernard Heidsieck dedicados a vários autores com quem o poeta sonoro francês imagina uma conversa. Surgem, pela primeira vez, no álbum *57' 1"* (1992). Em 1999, a editora Al Dante lança, na colecção Niok, um livro de 148 páginas, acompanhado por 3 CD's. Segue a lista, extensa, dos autores contemplados, a que corresponde cada uma das faixas dos CD's: no primeiro CD, T.S. Eliot; Dylan Thomas; Ezra Pound; Gertrude Stein; Williams Carlos Williams; Wystan H. Auden; Henri Miller; William Faulkner; Robert Frost; Adriano Spatola; Antonin Artaud; Paul

Morand; Brion Gysin; François Dufrêne; Louis-Ferdinand Céline; Kurt Schwitters; Pierre Emmanuel; Paul Valery; François Mauriac; Paul Eluard; no segundo CD, Raoul Haussmann; Colette; Hans Arp; Saint-John Perse; Jean Cocteau; André Malraux; André Gide; Sacha Guitry; Bertolt Brecht; E. E. Cummings; bpNichol; Anna Seghers; Demetrio Stratos; Vachel Lindsay; Paul Claudel; Pablo Neruda; Charles Olson; Charles Reznikoff; no terceiro CD, Giuseppe Ungaretti; Filippo Tomaso Marinetti; Wallace Stevens; Gunnar Ekelöf / Erik Lindegren; Robert Filliou; France / USA: Souffles Au Sommet; Jean Giorno; Claude Gauvreau; Patrizia Vicinelli; Frank O'Hara; Kenneth Patchen; Albert Camus; John Dos Passos; Arno Schmidt; Pierre Reverdy; Louis Aragon; Pierre-Jean Jouve; Anaïs Nin; Marianne Moore; Gherasim Luca; Félix Guattari; Jas H. Duke.

#### **Referência no catálogo da editora:**

BH-AD01

#### **[Poesia] Reversista**

Forma de expressão poética, bastante próxima da Poesia Fonética, introduzida por Jon Andoni Goikoetxea "GOIKO".

**Revox A700**

Gravador de bobines de fita magnética largamente utilizado nos anos 70. Na Poesia Sonora foi utilizado por autores como Henri Chopin ou Bernard Heidsieck.

### Revue OU

Publicação fundada por Raymond Syte em 1958. Começou por denominar-se *Cinquième Saison* e publicaria, até 1963, 19 números. A partir de 1964, e até 1974, data da extinção, passaria a denominar-se *Revue OU*. Sob a direcção de Henri Chopin publicou obras de inúmeros autores Dada, surrealistas, letristas, do movimento Fluxus e da poesia Beat bem como de poesia concreta. A revista foi também responsável pela publicação de peças sonoras de François Dufrêne, Bertini, Raymond Hains, William Burroughs, Brion Gyson, Ian Hamilton Finlay, Raoul Hausmann, Bob Cobbing entre muitos outros.

### ROBINET, Alain

É referido por Bobillot como tendo inventado, à semelhança de Altagor, línguas inventadas. Terá inventado uma forma de expressão linguística própria, a que chamou Rafall' langu.

### RODRIGUES, Américo (Guarda, 1961)

O maior representante da Poesia Sonora portuguesa. Natural da Guarda, licenciou-se em Língua e Cultura Portuguesa, na Universidade da Beira Interior, e é Mestre em Ciências da Fala pela Universidade de Aveiro. É autor das seguintes obras na área da Poesia Sonora: *O despertar do funâmbulo* (2000), *Escatologia* (2003), *Trânsito Local Trânsito Vocal* (2004, com Jorge dos Reis), *Aorta Tocante* (2005), *Cicatriz:ando* (2009), *Porta-Voz* (2014), e *Parlatório* (2018). Colaborou com diversos autores e artistas plásticos e tem participado com regularidade em eventos de natureza literária: Festival do Silêncio, Lisboa 2016; Barcelona, Brasil, Europa de Leste, etc; no Festival Internacional de Poesia Poeteka 2009, na Albânia. A sua obra caracteriza-se pela versatilidade e por um vasto conjunto de possibilidades que desenvolve a partir das mais variadas expressões vocoplásticas.

### ROTELLA, Mimmo (1918-2006)

Autor do *Manifesto da Poesia Epistaltica*, de 1949, o seu trabalho sonoro aproxima-se, por vezes, de uma quase superação do paradigma fonético o que talvez e possa explicar pela sua proximidade com o movimento Letrista.

**url:**



<http://www.fondazionemimmorotella.net>

### **Rumor Branco**

Programa da Rádio Manobras (91.5FM) da autoria de Rui Torres (textos e selecção musical), Luís Aly (sonoplastia e tratamento sonoro), e Nuno M Cardoso (locução). O programa semanal, com a duração de 15 minutos, foi para o ar entre 29 de outubro de 2012 e 11 de fevereiro de 2013 num total de 16 emissões.

**url:**

<http://telepoesis.net/rumorbranco/>

### **RUIZ, Amariyls Quintero**

Natural de Cuba, tem desenvolvido o seu trabalho a partir da Colómbia. Para além da Poesia Visual, tem também trabalhado na área da Poesia Sonora, e da *Sound Art*. Das várias obras que tem apresentado destacamos *Greguerías onduladas* (2009), uma homenagem a Ramón Gómez de la Serna, apresentada no Festival do Livro de 2009, realizado na Biblioteca da Universidade Nacional Experimental, Venezuela.

# S

## S Press Toband

Editora e distribuidora alemã fundada em 1970 por Michael Köhler, Nikolaus Einhorn, e Angela Köhler. A editora foi formada como o objetivo de publicar *Sound Art*, Poesia Sonora e literatura acústica o que viria a fazer através da edição de cassetes e de bobines de fita magnética.

## SCHERSTJANOI, Valeri (3 de setembro, 1950)

Ver *Bobebobi*

## Score

Trio de Poesia Sonora constituído por Laurie Schneider, Bill DiMichele, e Crag Hill.

## Semikolon (1966)

Álbum de Lars-Gunnar Bodin e Bengt Emil Johnson, lançado pela Rádio sueca. O álbum viria a ser reeditado, em 2013, pela Paradigm Discs, numa tiragem de 500 exemplares, mantendo-se o suporte em vinil de 33 rotações.

## SERRA, Anna (n. 1988)

Autora e poeta sonora francesa. Fundou, em 2017, o projeto *Radio O* que se desdobra em dois eixos: 'Radio O', rádio *online* de divulgação de poéticas experimentais no campo das sonoridades, e 'revue OR', um projeto poético de Realidade Aumentada.

**url:**

[www.annaserra.fr](http://www.annaserra.fr)

**Bibliografia:**

Neves, Nuno Miguel, e Tiago Schwäbl. 2017.

«Entrevista a Anna Serra». Streaming.

*Hipoglote*. Rádio Universidade de Coimbra.

<https://www.mixcloud.com/Hipoglote/45o-hipoglote-13-06-2017--anna-serra-interview-in-english/>.

## Shout Art

Forma performativa desenvolvida por R. Henry Nigl.

## Sign Language (1985)

Álbum do coletivo Owen Sound, editado pela Underwhich Audiographics. A cassette, de 60 minutos, teve uma edição limitada de 100 cópias numeradas à mão.

## SILVA, Hannah

Autora de nacionalidade inglesa. Tem desenvolvido trabalho no campo da Poesia Sonora. As suas obras são recheadas de uma forte componente vocal onde estão presentes os meios tecnológicos e a manipulação digital.

**url:**

<http://hannahsilva.co.uk/>

**SILVA, J. A. da**

Autor de 'Audio-Poem' (1971), publicado na *Revue OU* n.º 40-41. Henri Chopin refere-o em *Poésie sonore internationale*, a par com E. M. e Melo e Castro (são, de resto, as duas únicas referências a autores portugueses na obra). Há correspondência com Henri Chopin, datada de 5 de junho de 1971, em que é mencionada a sua participação no suplemento literário do *Diário Popular* como crítico de poesia experimental. É também o autor de obra intitulada *Semiótica e nova poética* (1982). Na correspondência com o editor e autor francês, refere uma obra sua intitulada 'Nocturno'.

**SILVA, Joaquim António da**

Ver **SILVA, J. A. da**

**Sleep Walkers (1987)**

Álbum de Steven Smith e Richard Truhlar, publicado pela Underwhich Audiographic. Foram feitos 150 exemplares.

**Slow Scan**

Editora holandesa propriedade de Jan vanToorn. Tem editado regularmente, desde 1983, trabalhos na área da *Sound Art*, da Poesia Sonora, e das práticas experimentais.

**SOMMER, Pía**

De origem chilena, tem no currículo a participação em inúmeros festivais. As suas obras aproximam-se, muitas vezes, de uma Poesia Sonora feita de camadas vocais, onde abundam os efeitos de desestabilização vocal.

**url:**

<http://piasommer.cl/>

**Sonemas (1993)**

CD de Poesia Sonora da autoria do brasileiro Alex Hamburguer.

**[A] Sonic, Visual & Oral History of Sound Poetry**

Palestra apresentada por Larry Wendt e Stephen Ruppenthal, na Word Works Gallery a 19 de março de 1977.

### Sonidos de Escritório (2008)

Álbum de Martín Gubbins em colaboração com Andrés Anwandter, Martín Bakero e Kurt Folch.

### Sono-Montage

Ver Derbyshire, Delia

### Sonoteca

Arquivo de música experimental peruana, inaugurado em julho de 2007 com o objectivo de salvaguardar obras de vanguarda peruanas no domínio da música e da exploração sonora. Enquanto plataforma digital, pretende servir como fonte de investigação e meio de difusão de artistas de vanguarda locais. Possui um vasto catálogo de obras editadas.

### Sound and Syntax: International Festival of Sound Poetry

Festival realizado em Glasgow, Escócia, em 1978. Contou com a participação de autores de vários países. Da Alemanha, Ernst Jandl e Gerhard Rhüm; da Inglaterra abAna, coletivo formado por Bob Cobbing, Paul Burwell e David Toop; do Canadá, bill bissett e bpNichol; dos Estados Unidos da América, Jackson Mac Low e Jerome Rothenberg; de

França, Henri Chopin, François Dufrêne e Bernard Heidsieck; da Dinamarca Lily Greenham; da Suécia Sten Hanson; da Alemanha, Franz Mon; e, da Escócia, Tom Leonard, Tom McGrath e Edwin Morgan.

### Sound Poetry: A Catalogue (1978)

Catálogo editado por Steve McCaffery e por bpNichol referente ao 11.º Festival Internacional de Poesia Sonora, realizado no Canadá em 1978. Foi publicado pela editora de Toronto, Underwhich Editions, e conta com textos dos editores e, também, de Paula Claire, Jackson Mac Low, Bernard Heidsieck, Paul Dutton, Sten Hanson, Henri Chopin, R. Murray Schafer, do coletivo Owen Sound, Jerome Rothenberg, Michael Gibbs, Raoul Duguay, Steve Ruppenthal, Earle Birney, Lawrence Upton, Dick Higgins, Sean O’Huigin, Ann Southam, Arrigo Lora-Totino, Larry Wendt, Cris Cheek, P.C. Fencott, Ilmar Laaban, Lars-Gunnar Bodin, Bill Griffiths, e Åke Hodell.

### Sound Poetry Effects Catalogue

Evento realizado a 19 de abril de 2013, em Filadélfia, Estados Unidos da América. Participaram Caleb Beckwith, Timothy Leonido, Kate McGuire, John Paetsch, e Danny Snelson.

**url:**

<http://dss-edit.com/bowerbird/>

**Sound Poetry: The Wages of Syntax**

Festival realizado entre 9 e 14 de abril, de 2018, pela norte-Americana Other Minds, em São Francisco, EUA. O evento é também denominado Other Minds 23. Sound Poetry.

**Sound Poets Exposed**

Programa de rádio, da Resonance (104.4FM), da autoria de Clive Graham. Foi para o ar entre 22 de dezembro de 2002 e 26 de março de 2006, num total de 165 emissões no que se constitui, sem margem para dúvidas, como um caso de longevidade em programas do género.

**url:**

<http://www.stalk.net/paradigm/playlists.html>

**Sound-Proof No. 0. (1978)**

Álbum em cassete, viria a ser reeditado em vinil, pela Slowscan, em 2014. A compilação contém obras de G. J. de Rook, Greta Monach, Michael Gibbs, e Ulises Carrión.

**[The] Sound Side of Poetry (1991)**

Álbum de Enzo Minarelli, editado em 1991, pela Zona Archive Firenze.

**Soundings (1980)**

Álbum dos Audio Players editado em cassete. Conta com a participação de Opal Louis Nations, E. T. Cabarga, Lindley Williams Hubbell, Dadaland, e Bern Porter.

**SOUZA, Pere (n. 1955)**

Poeta fonético catalão, natural de Lleida. Frequentou o curso de Escultura e Belas Artes que viria a abandonar. Teve também um programa de rádio dedicado à Poesia Sonora, e tem um repositório *online* dedicado a Kurt Schwitters. É um dos nomes mais representativos da *Mail Art* contemporânea e foi editor, nos anos 90, da publicação *P.O.BOX*, título que viria também a servir para o seu programa de rádio.

**STEWART, Amanda (n. 1959)**

Poeta australiana, foi, provavelmente, a primeira do género no seu país. Entre 1983 e 1993, foi produtora de rádio na ABC. Em 1989, foi co-fundadora do coletivo de composição texto-som Machine For Making Sense.

**STIRPE, Marisa**

Ver Arf Arf

**Sub Voicive Poetry**

Série de eventos poéticos fundada por Gilbert Adair em 1980 e dirigida pelo próprio até 1992. Até 1994 a gestão do evento estaria a cargo de Ulli que seria substituído, na Primavera de 1994, por Lawrence Upton. Não sendo um espaço exclusivo para a prática da Poesia Sonora, recebeu, ainda assim, autores do género por variadas vezes: Bob Cobbing ou Arrigo Lora Totino, entre outros. Era sobretudo um espaço para práticas poéticas ligadas à oralidade e às sonoridades e recebeu nomes como Anne Waldman. Encerrou em 2005.

#### SUTHERLAND, W. Mark (1955)

Autor canadiano, residente em Toronto. É o autor de Code X.

#### **Bibliografia:**

Spinosa, Dani, and W. Mark Sutherland. 2014.

“In Digital Ether: W. Mark Sutherland in Correspondence with Dani Spinosa.”

*Jacket2*. February 28, 2014.

<http://jacket2.org/interviews/digital-ether>.

#### **url:**

<http://www.wmarksutherland.com>

#### Sveriges Radio

Rádio sueca e uma das principais estruturas de apoio aos Festivais de Composição Texto-Som realizados em Estocolmo. Publicou os seguintes álbuns: em 1966, *Semikolon*; em 1968, *Text-*

*Sound Compositions 1: A Stockholm Festival 1968* e *Text-Sound Compositions 2: A Stockholm Festival 1968*; em 1969, *Text-Sound Compositions 3, Text-Sound Compositions 4: Stockholm 1969, Text-Sound Compositions 5: A Stockholm Festival 1969*, em 1970, *Text-Sound Compositions 6: A Stockholm Festival 1970* e *Text-Sound Compositions 7: A Stockholm Festival 1970*.

#### Szkárosi Hangadó

Programa de rádio dedicado à Poesia Sonora. Da autoria de Endre Szkarosi, é transmitido na Rádio Nacional Húngara.

# T

## T.A.P.I.N.: Collection permanente de poésie sonore et visuelle

Repositório francês de poesia experimental onde pode também ser ouvida Poesia Sonora. Esteve em funcionamento entre 1998 e 2004, altura em que foi substituído por uma segunda versão.

**url:**

<http://tapin.free.fr/index.htm>

<http://tapin2.org>

## Tangent Records

Editora londrina fundada por Mike Steyn, inteiramente dedicada à música do mundo. Apesar da sua linha editorial, publicará *Audiopoems*, de Henri Chopin, em 1971.

## Technicians of the sacred: a range of poetries from Africa, America, Asia, Europe and Oceania (1968)

Publicada pela Doubleday & Company, esta antologia é uma das obras mais importantes do norte-Americano Jerome Rothenberg. Junta autores *primitivos*, cantos tribais e outros fenómenos semelhantes, lado a lado com autores modernos como Hugo Ball, tornando

desta forma *evidente* a relação sonora e formal que se estabelecem entre alguns destes textos. Sublinha-se a seguinte passagem: “Such special languages – meaningless &/or mysterious- are a small but nearly universal aspect of “primitive-&-archaic” poetry. They may involve (i) purely invented, meaningless sounds, (2) distortion of ordinary words & syntax, (3) ancient words emptied of their (long since forgotten) meanings, (4) words borrowed from other languages & likewise emptied.” (386). O livro representa um importante contributo para a etnopoética, de que Rothenberg é um dos maiores cultores, e a sua influência numa determinada corrente da Poesia Sonora é inegável e inequívoca.

### Bibliografia:

Perloff, Marjorie. "Soundings: Zaum, Seriality, And The Recovery Of The "Sacred"." *The American Poetry Review* 15, no. 1 (1986): 37-46.

Rasula, Jed. 2015. "On Rothenberg's Revised 'Technicians of the Sacred.'" In *Poetics Journal Digital Archive*, edited by Barrett Watten and Lyn Hejinian, 1185–91. Wesleyan University Press.

## Tellus: The Audio Cassette Magazine

Como o próprio nome indica, Tellus foi uma revista em formato áudio. A revista foi criada em Nova Iorque, em 1983, por Joseph Nechvatal, artista visual, Claudia Gould, e Carol Parkinson, compositora associada à Harvestworks / Studio PASS. A publicação dedicava-se às práticas sonoras experimentais. Foi publicada, de forma regular, entre 1984 e 1998. Há também edição extemporânea em 2001.

#### **Textsound: an online audio publication**

Revista *online* dedicada ao universo da arte sonora. Não se dedica exclusivamente à Poesia Sonora mas contém exemplos abundantes nesta área.

**url:**

<http://textsound.org/index>

#### **Thread of voice**

#### **Ver Arf Arf**

#### **Three Summer Evenings Between Music and Poetry**

Evento de Poesia Sonora organizado por Henry Rasof, em 1975. Realizado na cidade de Nova Iorque, a 11, 18, e 25 de julho, reuniu os seguintes autores: Bliem Kern e Jackson Mac Low, no dia 11; Beth Anderson, Richard Kostelanetz, e Charles Amirkhanian, no dia 18; Francis Schwartz, A.F.C., e o próprio Henry

Rasof, no dia 25. O evento teve lugar no estúdio da Creative Movement, na 6.<sup>a</sup> Avenida. No comunicado de imprensa podia ler-se: “[...] The aim of this series is to expose the public to some of the practitioners and manifestations of this artform and to define some of its boundaries.”

#### **Tocatta Vocale/Ursprache (2017)**

2.º álbum de Arrigo Lora-Totino, publicado pela italiana Holidays Records. Edição limitada a 100 exemplares. Uma vez mais, regista-se, no título, a referência subtil ao trabalho de Kurt Schwitters.

**Referência no catálogo da editora:**

HOL-098

#### **Tokyo Sound Poetry Festival**

Festival realizado na cidade de Tóquio, em 2012, nos dias 7 e 8 de novembro. O primeiro dia constou de um simpósio dedicado à Poesia Sonora no Japão e contou com a participação de Matsui Shigeru, Yarita Misako, e Tomomi Adachi. Seguiu-se uma conversa com os performers convidados Leevi Lehto, Jörg Piringer, Maja Jantar, e Amanda Steward. No segundo dia houve espaço para as performances. O evento, dirigido por Tomomi Adachi, teve o apoio da Asahibeer Art Foudation, do Arts



Council Tokyo, do Tokyo Metropolitan Foundation for History and Culture, e da Nomura Foundation.

#### **Toward the Future (1979)**

Álbum dos Audio Players editado em cassette. O álbum apresenta, à semelhança de *A Futurist Octet*, lançado no ano anterior, reinterpretações de obras de autores do Futurismo italiano: Umberto Boccioni, Bruno Corra, Emilio Settimelli, Remo Chiti, Arnaldo Ginanni Corradini, Mario Dessy, Paulo Buzzi, e Ballila Pratella.

#### **Trânsito Local, Trânsito Vocal (2004)**

Álbum de Américo Rodrigues realizado a partir de sete partituras tipográficas/topográficas desenhadas por Jorge dos Reis.

**TRAPANI, Stefano Di**

Ver *Acchiappashpirt*

**TRUHLAR, Richard (n. 14 de fevereiro, 1950)**

Autor canadiano.

**Two Poems**

# U

## Underwhich Audiographic Series

Ver [Underwhich Editions](#)

## Underwhich Editions

Fundada no Canadá, em 1978, por Michael Dean, Brian Dedora, Paul Dutton, Steve McCaffery, bpNichol, John Riddel, Steven Ross Smith, e Richard Truhlar. Das suas publicações destacamos o Catálogo do 11.º Festival Internacional de Poesia Sonora, realizado em Toronto, em 1978, ou a obra *First Screening*, de bpNichol, em 1985. Publicou inúmeros trabalhos na área da Poesia Sonora na colecção Underwhich Audiographic Series.

## [The] Unfortunate Diving Duck Trilogy

Série de peças da autoria de Anthony Gnazzo, transmitidas na KPFA, sediada em Berkeley.

## Ungheria+Italia

7.º número da 2.ª série de edições da colecção de Polipoesia lançada pela 3ViTre. O álbum foi lançado em 1992.

### Referência no catálogo da editora:

EM 002

## UPTON, Lawrence (n. 1949)

Poeta, artista gráfico e sonoro, foi um dos membros do coletivo britânico JGJGJG. Tem estabelecido um extenso trabalho multidisciplinar e colaborativo. Entre 1974 e 1978, foi compositor convidado na organização sueca *Fylkingen*.

### url:

<http://lawrenceupton.org/>

# V

## Vaduz

Peça emblemática de Bernard Heidsieck. Composto num Revox A700, entre junho e dezembro de 1974, foi realizada a pedido de Robert Altman, e destinava-se a ser apresentada na inauguração de uma fundação de arte, em Vaduz, Lichenstein. São conhecidas 4 edições. A primeira data de 1997, e é da responsabilidade da editora Alga Marghen. O LP, gravado apenas no lado A, teve uma edição limitada a 200 exemplares.

**Referência no catálogo da editora:**

plana-H 3vocson009

A segunda edição data de 1998, e foi lançada, em CD, pelo Archivio Francesco Conz, na Itália.

**Referência no catálogo da editora:**

LKM 01

A terceira edição é de 1998, novamente pela Alga Marghen, também em CD.

**Referência no catálogo da editora:**

3vocson026

A última edição é bastante mais recente, de 2007. Foi feita pela Al Dante, na sua colecção Transbordeurs, que fez

acompanhar o CD com um livro de 56 páginas.

**Referência no catálogo da editora:**

978-2-84957-111-8

## Variety Theater: An Anthology of Sound Poetry

Compilação curada por Stephen Ruppenthal e Larry Wendt, em 1977, para a revista *Audiozine*. O álbum incluía, no lado A, ‘Sound Nutrition’ (1972), e ‘Dutiful Ducks’ (1977), de Charles Amirkhanian, ‘The Blues for Stephane Malarmé’ (1977), de Larry Wendt, ‘Canal Street No. 20: Sais-tu que? Jaurais voulu que tu’ (1972), de Bernard Heidsieck, ‘The Same Language’ (1977), de Stephen Ruppenthal, ‘Chercher’ (1974), de Henri Chopin, e ‘Structures of Incident 1’ (1974), de Steve McCaffery. No lado B, ‘Burrough’s Oswald’ (1977), de John Oswald, ‘Uncle Erhard’ (1977), de Allen Strange, ‘Composite #1’ (1977), de Dominic Alleluia, ‘Beautiful-Child-Innocence’ (1975), de Toby Lurie, ‘Feather Floating in Umunhum Room’ (1977), de Stefan Weisser, ‘Heated and Cheated’ (1977) e ‘Long Poem’ (1975), de Henry Rasof. A compilação era acompanhada por catálogo descritivo da

autoria, também, de Larry Wendt e Stephen Ruppenthal. Com cerca de 20 páginas, o documento apresenta resenhas de cada uma das obras incluídas na compilação e um breve resumo histórico da Poesia Sonora.

### Verbal Brainwash and Other Works

Ver Verbal Hjärntvätt

### Verbal Hjärntvätt (1965)

Álbum de composição texto-som, da autoria de Åke Hodell, lançado pela Kerberos Förlag. O EP, em vinil, teve edição limitada a 500 exemplares. No lado A, contém a faixa 'General Bussig', e, no lado B, a faixa 'Igevär'. Ambas as peças tinham sido apresentadas, a 6 de março de 1963, na Sala Z da ABF-House. Viria a ser incluído num conjunto de 3 CDs, lançado pela Fylkingen, em 2000, com o título *Verbal Brainwash And Other Works*.

### Verbofonia

Ver Damen, Herman

### Verbomotorhead

1. CD de Poesia Sonora do coletivo canadiano AWOL Love Vibe.

2. Coletivo canadiano de Poesia Sonora, sediado em Vancouver, formado em 1998 por Kedrick James, Mark Plimley, Doni Scob e David Stephens. O seu trabalho está representado na compilação *Carnivocal: A Celebration of Sound Poetry*.

### Verbosonia

Ver Damen, Herman

### Vibrant Islands

Conjunto de partituras para performance realizadas por Jaap Blonk, a partir das quais são realizadas intervenções de poesia sonora. Estão disponíveis no seu *site*.

url:

[www.jaapblonk.com/Pages/vibrantislands.html](http://www.jaapblonk.com/Pages/vibrantislands.html)

VICINELLI, Patrizia (23 de agosto, 1943 – 9 de janeiro, 1991)

Natural de Bolonha, Itália, foi primeiro atriz vindo a dedicar-se mais tarde ao mundo da poesia onde entrou, em 1966, pela adesão ao *Gruppo 63*. Tem obras incluídas nas seguintes compilações: *FUTURA. Poesia Sonora, 1978-1989*, e *Momo. Voci, rumori e suoni della poesia*.

## Virgil, Ovid, Catullus and Sappho

Coletivo que viria a surgir após a dissolução do coletivo JGJGJGJGJ.

### **Bibliografia:**

Hampson, Robert. 2001. «cris cheek in manhattan». *PORES: A Journal of Poetics Research*, n. 1 (Outubro).  
<http://www.pores.bbk.ac.uk/1/Robert%20Hampson,%20'cris%20cheek%20in%20manhattan'.htm>.

*Visible Speech*: cinco dedos de conversa com cinco autores da poesia sonora e fonética, e de acção performativa (2006)

Organizado por Jorge dos Reis, é uma das raras obras publicadas em Portugal sobre o fenómeno da Poesia Sonora. A obra é constituída por 5 entrevistas que Jorge dos Reis realizou a Bartolomé Ferrando, Manuel Portela, Serge Pey, Maja Ratke, e Margarida Mestre, durante o Festival Dizsonante, em dezembro de 2005. Foi editado pelo Teatro Municipal da Guarda, então sob a direcção única de Américo Rodrigues.

## Vocal Vertebra

Evento desenvolvido no seio do *Writers Forum Workshop*. A primeira edição decorreu a 29 de maio de 2015, e foi acolhida pelo *Goldsmiths' Sound Practice Research*. Contou com as participações de Lawrence Upton, Olga

Pek & Zuzana Husárová, Steven Hitchins, Gregorio Fontaine, Montenegro Fisher e do Writers Forum Workshop Polyvocal. Teve apoios do Centro Checo de Londres.. A segunda edição decorreu em Barcelona, em outubro de 2016, e contou com a participação de Lawrence Upton e John Drever, J.M.Calleja, Kinga Tóth, Martin Bakero, Matt Robertson e Gregorio Fontaine.

[La] Voce del Padronne

Ver Bombardamento di Adrianopoli/ Definizione del Futurismo

[La] Voce Regina

Repositório *online* de Poesia Sonora. A realização do projecto contou com o apoio da Associação Internacional de Professores de Italiano (AIPI), do Arquivo 3Vitre de Polipoesia, e de várias outras instituições italianas.

**url:**

<http://www.lavoceregina.it/>

## VOCS

Ver Virgil, Ovid, Catullus and Sappho

Voicing Through Saussure

1) Filme de 64 minutos, realizado por Véronique Goël em 2009, com Vincent Barras e Jacques Demierre.

2) Conjunto de 3 CD's, editados pela suíça Bardem, em 2014, com trabalho conjunto de Vincent Barras e Jacques Demierre.

### [La] Voix Libérée

Exposição de Poesia Sonora, realizada entre 21 de março e 12 de maio de 2019. Promovida com o apoio da Fondazione Bonotto, foi realizada no Palácio de Tóquio, em Paris. Os curadores são Eric Mangion e Patrizio Peterlini. A 27 de abril foi realizada uma performance que contou com a participação de Tomomi Adachi, Zuzana Husarova, Giovanni Fontana, Violaine Lochu, Katalin Ladik, e Jörg Piringer. A exposição contou ainda com uma programação paralela constituída pela colaboração de diversas estações de rádio europeias.

### VOLUME SP

Compilação de obras sonoras *online* lançadas pela belga Oral Site. Foram lançados 3 volumes entre 2015 e 2016. O primeiro, a 24 de outubro de 2015, intitula-se *Holy Vowels*. Foi curado por Frank Lovece, e inclui obras de Pierre Garnier, Lily Greenham, Toine Horvers,

Ernst Jandl, Valentina Kalunyuga, Nicolai Kamandiga, Claudi Kimonkor, Gherasim Luca, Luigi Pasotelli, Arthur Petronio, Peter Roehr, Gerhard Ruhm, Marisa Stirpe, Susan Stone, e Patrizia Vicinelli. O segundo volume, a cargo de Myriam Van Imschoot, intitula-se *Extractions* e é constituído por trabalhos de Jakob & Pieter Ampe, Christine Desmedt, Vincent Dupont, Jeanine Durning, Danny Neyman, Roger Salana Reyner, Alma Söderberg, Floor Van Leeuwen, e Arkadi Zaides. Foi lançado a 6 de agosto de 2016. O terceiro e último volume, curado por Alessandro Bosetti, foi lançado a 8 de julho de 2016 e intitula-se *Family Mafia*. Contém obras de DD Dorvillier, Kenta Nagai, Michelle Nagai, e Sébastien Roux.

#### **url:**

<http://oralsite.be/pages/VolumeSP>

### Vooxing Pooôtre International Sound Poetry (1982)

1.º número da 2.ª série de edições da coleção de Polipoesia lançada pela 3ViTre. Viria a ser reeditado pela Recital, em 2015.

#### **Referência no catálogo da editora:**

EM 001

### [La] voz de Jrguu (2010)

É o primeiro álbum de Poesia Sonora de Luis Alvarado. Tem edição limitada de 100 cópias.

**Referência no catálogo da editora:**

BR11

**url:**

<https://buhrecords.bandcamp.com/album/br11-luis-alvarado-la-voz-de-jgruu>

# W

## WALSHE, Jennifer (n. 1974)

Autora irlandesa com formação na área da composição. É autora do *site Aiestach: The Avant Garde Archive of Ireland*. O *arquivo* apresenta uma história totalmente fictícia da vanguarda irlandesa que inclui entradas como os 'Guinness Dadaists', ou 'Róisín Madigan O'Reilly', que teria sido a autora de projectos como *Voweling the Heaviside*, *PrimAUDial Language*, ou ainda *Os Ard*, uma tradução para irlandês da *Ursonate* de Kurt Schwitters.

**url:**

[www.aisteach.org](http://www.aisteach.org)

## WENDT, Larry (n. 1946)

Poeta sonoro norte-americano, desenvolveu o seu trabalho principalmente a partir dos anos 70. O artigo que publicou na *Leonardo Music Journal*, em 1993, intitulado 'Vocal Neighborhoods: A Walk through the Post-Sound Poetry Landscape', é uma peça importante para a compreensão do fenómeno da Poesia Sonora depois dos anos 80. Com Stephen Ruppenthal publicou 'Vocable Gestures: A Historical Survey of Sound Poetry' (1977), 'A

Sonic, Visual & Oral History of Sound Poetry' (1977), e 'A Sketch of American Text-Sound Composition and the Works of Charles Amirkhanian' (1979).

## Whammo

Ver FAHLSTRÖM, Öyvind

## WHITEHEAD, Gregory

Autor norte-americano dedicado essencialmente à produção de peças para rádio e à composição texto-som. Foi responsável pela criação de peças para a BBC, a Radio France, a Deutschland Radio, a ABC australiana, entre outras, e ganhou inúmeros prémios: *Pressures of the Unspeakable*, viria a garantir o Prix Italia, *Shake, Rattle, Roll*, o Futura BBC Award, e *The Loneliest Road*, o Sony Gold Academy Award. É também autor do *Manifesto for a Future Radio Art* (2016).

**url:**

<https://gregorywhitehead.net/>

**Bibliografia:**

Kahn, Douglas, e Gregory Whitehead, eds.

1992. *Wireless imagination: sound, radio, and the avant-garde*. Cambridge, Mass: MIT Press.



Neves, Nuno Miguel, e Tiago Schwäbl. 2018.

«Entrevista a Gregory Whitehead».

Streaming. *Hipoglote*. Rádio Universidade de Coimbra.

[https://www.mixcloud.com/Hipoglote/107o-hipoglote\\_2018-12-28\\_-\\_gregory-whitehead-interview/](https://www.mixcloud.com/Hipoglote/107o-hipoglote_2018-12-28_-_gregory-whitehead-interview/).

## Widemouth Tapes

Editora de Baltimore, EUA, fundada em 1978 por Chris Mason, como parte do coletivo Merz/um uma aglutinação do Zaum com o Merz, de Schwitters.

## WISHART, Trevor (n. 11 de outubro, 1946)

Compositor inglês que desenvolveu um intenso trabalho de exploração em torno das questões vocais. Algumas das suas composições, como *Globalalia* (2003-2004), oscilam entre a Poesia Sonora e a composição texto-som, e são verdadeiras explorações das relações entre a tecnologia e a voz.

X

Xiu-Xiu Records

Ver Grosso Modo — Música Hablada

# Y

## Yugoslavian Sound Poetry (1987)

Compilação em cassete editada pela  
Marzidovshek Minimal Laboratorium,  
Participam no álbum autores como  
Katalin Ladik, ou Klaus Groh.

**Referência no catálogo da editora:**

mml#59

# Z

## Zang Tumb Tumb

Uma das mais conhecidas peças do futurista italiano Filippo Tommaso Marinetti. Foi composto a partir da sua experiência como repórter de guerra na batalha de Adrianopoli.

## Zona Archive Firenze

### Ver Sound Side of Poetry (The)

## ZURBRUGG, Nicholas (1 de fevereiro, 1947 – 14 de outubro, 2001)

Acadêmico australiano. Foi o fundador e editor da *Stereo headphones: an occasional magazine of the new poeties*. Da sua obra, abundante, destacamos *The Parameters Of Postmodernism* (1993), e *Critical Vices: The Myths Of Postmodern Theory* (2000). Na altura do seu falecimento era Diretor do Centro de Artes Contemporâneas e professor de Inglês e Estudos Culturais da Universidade de De Montfort, em Leicester, no Reino Unido.

### **Bibliografia:**

Arf Arf. 1994. «Interviewed by Nicholas Zurbrugg». *Continuum* 8 (1): 34–43.

Zurbrugg, Nicholas. 1992. «Entretien avec Larry Wendt et Allen Strance». Em *Poésies*

*Sonores*, editado por Nicholas Zurbrugg e Vincent Barras, traduzido por Thierry Baud, 107–25. Genève: Éditions Contrechamps.

———. 1999. «Getting “the Real Facts”  
*Contemporary Cultural Theory and Avant-garde Technocultural Practices*». *Angelaki* 4 (2): 183–91.

———. 2000. *Critical vices: the myths of postmodern theory: essays*. Critical voices in art, theory and culture. Amsterdam: G+B Arts.

———. 2004. *Art, Performance, Media: 31 Interviews*. U of Minnesota Press.

———. sem data. *Enzo Minarelli, seen by Nicholas Zurbrugg*. Acedido 20 de Janeiro de 2015.

<http://www.3vitre.it/saggi/ezurbrugg.html>.

ANEXO V

---

SPA 1.0  
Sound Poetry Archive



The archons are first of all the documents' guardians. They do not only ensure the physical security of what is deposited and of the substrate. They are also accorded the hermeneutic right and competence.

JACQUES DERRIDA

*Archive Fever: A Freudian Impression*





O presente anexo, que deriva, à semelhança dos anteriores, da recolha efetuada durante o processo de escrita da presente dissertação, é uma base de dados da produção *discográfica* da Poesia Sonora, isto é, uma listagem das gravações realizadas de trabalhos da Poesia Sonora. Entendem-se como tal todas as gravações<sup>(298)</sup>, independentemente do suporte, que contenham exclusivamente, ou na sua grande maioria, peças que se enquadrem no âmbito do género aqui em análise e das quais se espera, a partir do conjunto de dados aqui reunidos, poder efetuar exercícios de *distant reading* (Moretti 2013; Enslin e Enslin 2017) do fenómeno da Poesia Sonora, de modo a destacar as grandes tendências e colocar a nu relações até aqui não observadas.

---

<sup>(298)</sup> Aqui entendidas no sentido de Fonograma: "Fonogramas inclui os registos sonoros (superfícies de inscrição tais como CDs, fita magnética e vinil)" (Torres, Portela, e Sequeira 2014, 207).

Deve referir-se o seguinte em relação às edições que aqui são apresentadas: uma parte considerável das obras aqui incluídas provém de duas grandes bases de dados. A primeira é a *Discogs* (<https://www.discogs.com>), repositório *online*, construído de forma colaborativa (uma espécie de Wikipedia da produção discográfica), que apresenta contudo uma limitação, que se prende com os registos em fita magnética (não nos referimos às cassetes mas sim às bobines). As referências às gravações neste formato podem ser encontradas, de forma mais completa e mais sistemática, num outro repositório *Tape Mag* (<https://www.tape-mag.com>). Não se trata, note-se, de um processo de *copy/paste*. Todos os registos foram sujeitos a verificações e, sempre que necessário, a correcções e, por uma questão de método e de rigor cruza-se, sempre que possível, a informação com outras fontes. Assim, por exemplo, no caso de editoras canadianas recorreu-se aos *sites* das mesmas ou, caso estes sejam omissos, aos relatórios de apoio institucional.

Embora esta tenha sido um vetor de análise que não foi desenvolvido, a base de dados poderá permitir responder a algumas questões com implicações óbvias para um estudo mais alargado do género. Elencamos em seguida 3 tendências cuja análise poderia, sem qualquer dúvida, fornecer desenvolvimentos interessantes sobre o género.

1) Reedições *vs.* Originais. Pode ser determinada a existência, mesmo a *olho nu*, de um elevado número de reedições de obras da Poesia Sonora num movimento que permanentemente atualiza e recupera o repertório existente. Em que condições isso se verifica? Quem são os principais responsáveis por esse movimento? Que público reclama hoje deste resgate da memória sonora?

2) Compilações *vs.* Obras de autor. Uma outra tendência que é facilmente observável é a de uma ocorrência elevada de edições de compilações. Que pode isto dizer-nos sobre os processos de colaboração entre autores? De que forma permite o mapeamento de relações entre autores e movimentos?

3) Países centrais. É possível identificar-se igualmente a existência de um núcleo central de editoras que são responsáveis pela edição uma percentagem bastante elevada dos álbuns de Poesia Sonora: Itália (Alga Marghen), Alemanha, Holanda, França. A este respeito, admitimos que possa haver uma subrepresentação de tradições linguísticas desconhecidas, isto é, de registos linguísticos que são, para nós, *ilegíveis*.

Devemos salientar ainda uma outra opção que se prende com o que podemos considerar como sendo uma medida preventiva destinada a impedir a *saturação*. Que significa isto em concreto? Significa apenas que nos casos em que houve dúvidas relativamente ao tipo de trabalho, já que vários autores da Poesia Sonora se dedicam também à produção no campo da música (v.g. Jaap Blonk ou Charlie Morrow), eles não foram incluídos na base de dados. É também de referir que este cuidado representa uma tarefa acrescida que é a de tentar, sempre que possível, proceder a uma escuta efetiva da obra.

A base de dados é originalmente composta por 11 campos: Ano; Título; Editora; Coleção; Referência no Catálogo da Editora; Autor; Rotações; Suporte; País; Tiragem; Nota. Por uma questão de economia de espaço (na largura da tabela que ultrapassava largamente a largura da folha) foi necessário encontrar uma forma de comprimir a informação sem prejudicar a sua legibilidade. Optou-se, por essa razão, pela apresentação de todas as tabelas em fonte de tamanho 8. Pelo mesmo motivo, procedeu-se, em relação ao *suporte* da obra, à simplificação pela atribuição de iniciais. No caso do suporte pela utilização das seguintes abreviaturas: V (Vinil); K7 (Cassete); CD (*Compact Disc*); R (*Reel*). No caso do país pela utilização de abreviatura similar à que é utilizada na atribuição de domínios da Internet (v.g. Portugal = PT; Alemanha = DE; Reino Unido = UK).

Uma última nota respeitante a esta base de dados. Ela não pretende assumir-se, de forma alguma, como um trabalho acabado ou, sequer, perto disso. Ela assume-se, acima de tudo, como projeto de recenseamento do passado e do presente, em permanência, que deverá vir a encontrar, idealmente, uma forma de partilha, gratuita e *online*, e que toma para si o ónus de vir a transformar-se num recurso a ser utilizado por investigadores e interessados no tema.

Ano	Título	Editora	Coleção	Referência	Autor	Tempo	Supo rte	País	Tiragem	Notas
1922	Bombardamento di Adrianopoli/Definizione del Futurismo	La Voce del Padronne		R6915	Filippo Tommaso Marinetti	78 1/3 RPM	V	IT		
1925	Ursonate	Merz			Kurt Schwitters		V	DE	20	Merz. N.º 13.
1958	An Anna Blume / Die Sonate In Urlauten	Lords Gallery			Kurt Schwitters	33 1/3 RPM	V	UK	100	Edição limitada e numerada assinada por Philip Granville
1958	Maurice Lemaître présente le lettrisme	Columbia		ESRF1171	Maurice Lemaître	45 RPM	V	FR		EP.
1960	Fa:m' Ahniesgwow	DuMont Schauberg		6001/1	Hans G. Helms	33 1/3 RPM	V	DE		Livro+Vinil.
1963	Instrumentation Verbale	Achèle		JLB 1	Jean-Louis Brau		V	FR		7"
1964	Hans Arp Liest Hans Arp	Verlag Günther Neske Pfullingen		2A/862	Hans Arp		V	DE		Edição limitada. Existe uma segunda versão mas não foi possível determinar a data de edição
1964	Poème Partition B2 B3 "Exorcisme"	Edition du Castel Rose			Bernard Heidsieck	45 RPM	V	FR	66	Com livro. Exemplares numerados e assinados pelo autor.
1965	Cinquième Saison 23-24	Revue OU		REVUE-DISQUE 23-24	Vários	33 1/3 RPM	V	FR		Edição limitada. Inclui obras de Bernard Heidsieck, Brion Gysin, François Dufrêne, Henri Chopin, e Mimmo Rotella.
1965	Poésie physique	Achèle			Vários	45 RPM	V	FR		Gil J. Wolman, Brau, e Dufrene Livro c/ 3 singles.
1965	Sound Poems / Sprechgedichte	Writers Forum		R1	Bob Cobbing / Ernst Jandl	33 1/3 RPM	V	UK	99	Edição limitada. LP.
1965	Verbal Hjärtvätt	Kerberos Förlag			Åke Hodell	33 1/3 RPM	V	SE	500	7", EP, Edição limitada. Nova reedição em 2000 com o título Verbal Brainwash And Other Works.
1966	An ABC in Sound: poetry of Bob Cobbing	BBC			Bob Cobbing	C60	K7	UK		Produzido por Delia Derbyshire no âmbito do Radiphonic Workshop
1966	Konkrete Poesie - Sound Poetry - Artikulationen	Anastasia Bitzos			Vários	33 1/3 RPM	V	CH	150	"1.ª edição: 100 cópias. 2.ª edição: 50 cópias. Documentação da performance organizada por Anastasia Bitzos a 26 de maio de 1966 "Konkrete Poesie, in Tonbe, Lichtbild und Lesung". Composição de Claus Bremer, Ernst Jandl, Eugen Gomringer, Franz Mon, Haraldo De Campos, Lily Greenham, Max Bense, Paul De Vree, Reinhard Döhl, e Rolf Geissbühler.

Ano	Título	Editora	Coleção	Referência	Autor	Tempo	Supo- rte	País	Tiragem	Notas
1966	Revue OU 26/27	Revue OU		REVUE- DISQUE 26- 27	Vários	45 RPM	V	FR	525	Edição limitada e numerada. Inclui obras de Bernard Heidsieck, Henri Chopin, e Raoul Hausmann.
1966	Semikolon	Sveriges Radio		RELP 5016	Lars-Gunnar Bodin & Bengt Emil Johnson	33 1/3 RPM	V	SE		
1966	Stripsody	Arco d'Alibert edizioni d'arte & Kiko Galleries			Cathy Berberian	33 1/3 RPM	V	IT		Livro acompanhado por interpretação de Cathy Berberian.
1967	Four poems from Phantastische Gebete	Roaring Fork Press			Richard Huelsenbeck		Flexi- -disc	US		(1916). Publicado na Aspen Magazine No. 5+6 Fall-Winter. Caixa com 5 x Flexi-disc, 8", 16 2/3 RPM, 33 1/3 RPM, Compilation Box Set. A including box with 1 book, 5 x 8" flexi disc, 1 reel of 8mm film, 8 boards and 10 printed data. This double issue was guest edited by Brian O'Doherty.
1967	Borders	Coach House Press			bpNichol		Flexi- -disk	CA	500	Edição limitada e numerada. O disco vem numa caixa acompanhado por uma disquete de 7 1/4, pelos livros <i>Journeying &amp; the Returns</i> , e <i>WILD THING</i> .
1967	Cinquième Saison N° 30/31	Revue OU		DISQUE 30- 31	Henri Chopin	33 1/3 RPM	V	FR	500	Edição limitada e numerada.
1968	Awake In Th Red Desert	See/Hear Productions		ST-55851	Bill Bissett & Th Mandan Massacre	33 1/3 RPM	V	CA	500	LP. Edição limitada. Inclui livro com 65 páginas com fotos, poemas concretos e desenhos a tinta do autor. O livro foi editado pela Talon Books.
1968	The First See + Hear	See/Hear Productions		see/hear 1	Vários		V	CA		Inclio obras de bpNichol, Lionel Kearns, Bruce Clarke, Lloyd Burritt, Ross Barrett & Jim Brown, Roy Cooper, Al Neil Trio, e Wayne Carr.
1968	Motherlove	Allied Record Corporation		Record No.3	bpNichol	33 1/3 RPM	V	CA		LP
1968	OU 33	Revue OU		REVUE- DISQUE 33	Vários	33 1/3 RPM	V	FR	1000	Edição limitada. Inclui obras de Bernard Heidsieck, François Dufrêne, Gil J. Wolman,

Ano	Título	Editora	Coleção	Referência	Autor	Tempo	Supo rte	País	Tirage m	Notas
										e Henri Chopin.
1968	Text-Sound Compositions 1: A Stockholm Festival 1968	Sveriges Radio		REL P 1049	Vários	33 1/3 RPM	V	SE		
1968	Text-Sound Compositions 2: A Stockholm Festival 1968	Sveriges Radio		REL P 1054	Vários	33 1/3 RPM	V	SE		
1969	Review OU: Cinqüième Saison N° 34/35	Revue OU		N° 34-35	Vários	33 1/3 RPM	V	UK	500	Edição limitada. Obras de Bob Cobbing, François Dufrêne, e Henri Chopin.
1969	Revue OU N° 36-37	Revue OU		N° 36-37	Vários	33 1/3 RPM	V	FR	500	Edição limitada. Obras de Bernard Heidsieck, Henri Chopin, Hugh Davies, Ladislav Novak, e Sten Hanson.
1969	Text-Sound Compositions 3	Sveriges Radio/Fylkinge n Records		REL P 1072	Vários	33 1/3 RPM	V	SE		
1969	Text-Sound Compositions 4: Stockholm 1969	Sveriges Radio		REL P 1073	Vários	33 1/3 RPM	V	SE		
1969	Text-Sound Compositions 5: A Stockholm Festival 1969	Sveriges Radio		REL P 1074	Vários	33 1/3 RPM	V	SE		
1970	Internationale Sprachexperimente Der 50/60er Jahre / Tendentious Neo-Semantics 1970 In English	Edition Hoffmann		S-1	Vários	33 1/3 RPM	V	DE		Mono.
1970	Aspen Magazine No. 8 Fall- Winter	Roaring Fork Press			Jackson Mac Low La Monte Young	33 1/3 RPM	V	US		Flexi-disc
1970	Le Dernier Roman Du Monde	Jo Verbrugghen		MPP2109	Henri Chopin	33 1/3 RPM	V	FR		
1970	Soundreel & Interview Avec Les Lettristes	S Press Tonband		No. 5	Raoul Hausmann		R	DE		'Soundreel' (1919), havia aparecido no livro <i>The Dada Painters and Poets: An Anthology</i> (1951), de Robert Motherwell. 'Interview Avec Les Lettristes', havia sido publicado em <i>PIN and the Story of PIN</i> (1962), de Schwitters e Hausmann.
1970	Oh See Can You Say	See/Hear		SEE HEAR 2	Jim Brown	33 1/3	V	CA		LP. A plataforma Discogs.com refere 1968

Ano	Título	Editora	Coleção	Referência	Autor	Tempo	Supo rte	País	Tirage m	Notas
		Productions & Talonbooks				RPM				como data de lançamento. É acompanhado de livro com 60 páginas.
1970	Phonemes	S Press Tonband		No. 3	Raoul Hausmann		R	DE		
1970	Text-Sound Compositions 6: A Stockholm Festival 1970	Sveriges Radio		RELP 1102	Vários	33 1/3 RPM	V	SE		
1970	Text-Sound Compositions 7: A Stockholm Festival 1970	Sveriges Radio		RELP 1103	Vários	33 1/3 RPM	V	SE		
1971	Audiopoems	Tangent Records		TGS 106	Henri Chopin		V	UK		
1972	bp Nichol	High Barnet Company			bpNichol	C60	K7	CA		
1971	Phonetische Poesie	Luchterhand Verlag		F 60 379	Vários	33 1/3 RPM	V	DE		Compilação. Inclui trabalhos de Velemir Chlebnikov, Aleksej Kručěnych, Kazimir Malevič, Raoul Hausmann, Kurt Schwitters, Maurice Lemaître, François Dufrêne, Henri Chopin, Bob Cobbing, Peter Greenham, Paul De Vree, Arrigo Lora-Totino, Ladislav Novák, Gerhard Rühm, Franz Mon, Ernst Jandl.
1971	Poèmes et musique lettristes	I.L.			Maurice Lemaître	45 RPM	V	FR		3 discos. 20 cópias assinadas pelo autor.
1971	Portrait-Pétales	Guy Schraenen Éditeur			Bernard Heidsieck		V	BE	120	Edição limitada e assinada. Acompanha livro com quatro serigrafias de Eduard Bal.
1971	Revue OU 38/39. Cinquième Saison.	Revue OU		REVUE- DISQUE 38- 39	Vários	33 1/3 RPM	V	UK	500	Edição limitada. Inclui obras de Bengt Emil Johnson, Henri Chopin, Jacques Bekaert, e Sten Hanson.
1972	Den Satz Von Herrn Neuendorf Wiederholen	Reflection Press		Nr. 25	Vários	C60	K7	DE		Allan Kaprow, Nam June Paik, Wolf Vostell, Günter Saree, Albrecht/d., Jean Toche & Jon Hendricks
1972	La Lettre Et Le Silence / Au Dela Des Mots	Saravah		SH 10 027	Maurice Lemaître	33 1/3 RPM	V	FR		LP
1972	L'Autonomatopek 1	Editions Georges Fall		40-41	Vários	33 1/3 RPM	V	FR		Compilação. Acompanha o n.º 40/41 da revista Opus International.
1972	Le Voyage Labiovelaire / Le Cri	S Press Tonband		No. 09	Henri Chopin	C60	K7	DE		

Ano	Título	Editora	Coleção	Referência	Autor	Tempo	Supo rte	País	Tiragem	Notas
1972	Monologue Machine / Speaking Majority	AH		nr. 0	Harmen Damen	45 RPM	V	NL	200	Edição limitada.
1972	OU Revue-Disque 40-41	Revue OU		REVUE- DISQUE 40- 41	Vários	33 1/3 RPM	V	UK	75	Edição limitada. Inclui trabalhos de J.A. da Silva, William Burroughs, Brion Gysin, Bernard Heidsieck, e Henri Chopin.
1973	Carrefour De La Chausse D'Antin	S Press Tonband		S Press 23	Bernard Heidsieck		K7	DE		
1973	Dicciones	Ediciones Tacuabé	La Palabra		Amanda Berenguer		V	UY		Edição numerada.
1973	Meditationsmeditationsmed itationsmeditations	New Rivers Press		ISBN 0- 912284-43-9	Bliem Kern		K7	US	100	Edição de luxo limitada e assinada.
1973	Music For Tape / Band - Musik From Sweden / Aus Schweden / Från Sverige	Caprice Records		RIKS LP 35	Vários	33 1/3 RPM	V	SE		
1973	Poème-Partition J / Carrefour De La Chaussée D'Antin	S Press Tonband		No. 18	Bernard Heidsieck	C90	K7	DE		Cassete apresenta apenas 6 excertos de 'Carrefour De La Chaussée D'Antin' cuja duração total é de cerca de 1 hora e quarenta minutos. São eles: Passe-Partout No.10, 13, 15, 16, 20 and 21.
1974	Canadada	Griffin House		IPS 1004	Four Horsemen		V	CA		
1974	"Hör!-spiel" / Nekrologlog 1961 / Fantasmata 1960	Musikalische Jugend Österreichs		120 086	Anestis Logothetis	33 1/3 RPM	V	AT		
1974	Encoconnage	Guy Schraenen Éditeur		GSCH 002	Bernard Heidsieck Francoise Janicot	33 1/3 RPM	V	BE	500	Edição limitada e numerada com assinaturas de Francoise Janicot e de Bernard Heidsieck. Contém reproduções fotográficas, pautas e textos da performance de Françoise Janicot.
1974	Medicine My Mouth's on Fire	Oberon Press		ISBN 0887501206	Bill Bissett	45 RPM	V	CA		Livro e Disco. Há uma segunda edição. Single.
1974	Revue OU N° 42-43-44	Revue OU		REVUE- DISQUE 42- 43-44	Vários	33 1/3 RPM	V	UK	500	Edição limitada. Inclui obras de Åke Hodell, Arthur Rimbaud, Charles Amirkhanian, Henri Chopin, Ladislav Novak, e William Burroughs.
1974	Sky Sails with Ann Southam	Berandol Records			Sean O'Huigin		V	CA		LP.
1975	10+2: 12 American Text Sound Pieces	1750 Arch Records		S-1752	Vários	33 1/3 RPM	V	US		LP. Compilação.



Ano	Título	Editora	Coleção	Referência	Autor	Tempo	Supo- rte	País	Tiragem	Notas
1975	The 8-Voice Stereo-Canon Realization (11/25/73) of The Black Tarantula Crossword Gathas	S Press		No. 33	Jackson Maclow		R	DE		
1975	Five + Five Text Sound Pieces	S Press		No. 22	Charles Amirkhanian		R	DE		Será reeditado em cassette.
1975	Horse Songs & Other Soundings	S Press		No. 31	Jerome Rothenberg	C60	K7	DE		
1975	Lingual Music	Edição de autor			Lily Greenham		R	US		
1975	Mirror Images	Accent		ACS 5079	Toby Lurie	33 ½ RPM	V	US		LP.
1975	Mythologiques	Ocean Records	Composers cassettes ; vol. 4		Larry Wendt		K7	US		
1975	Poemi fonetici 1949-75	Plura Records			Mimmo Rotella	33 ½ RPM	V	IT	1000	Assinado e numerado.
1975	Poesia Sonora.	CBS		CBS 69145	Vários	33 ½ RPM	V	IT		Editado por Maurizio Nannucci em colaboração com A. Lora Totino. 12". Contém trabalhos de Bob Cobbing, Henri Chopin, Franz Mon, Arthur Pétronio, Arrigo Lora-Totino, Brion Gysin, Bernard Heidsieck, Sten Hanson, Ernst Jandl, Maurizio Nannucci, François Dufrière, e Paul De Vree.
1976	Oeuvre Désintégrale	Guy Schraenen Éditeur		GSCH 005, GSCH 006, GSCH 008	François Dufrière	C60	K7	BE		Box Set com 3 cassetes
1976	Phonopoetica	Galerija SKC (Galerija Studentskog kulturnog centra)			Katalin Ladik	33 ½ RPM	V	JU		
1976	Totally Corrupt	Giorno Poetry Systems		GPS 008-009	Vários	33 ½ RPM	V	US		2 discos
1976	Trois Biopsies + Un Passe-Partout	Edição de autor			Bernard Heidsieck	33 ½ RPM	V	FR		
1976	Trois Biopsies + Un Passe-	Edição de autor			Bernard Heidsieck		K7	FR		

Ano	Título	Editora	Coleção	Referência	Autor	Tempo	Supor te	País	Tirage m	Notas
	Partout									
1977	Trigram(Trilogy Four)/ A Round Dance	Balsam Flex			Vários		K7	UK		Bob Cobbing, Helmer Bodil, Lawrence Upton
1977	13 Radiophone Texte	S Press Tonband		No. 50	Ernst Jandl	C60	K7	DE		Gravada entre 11 e 15 de julho de 1966 no BBC Radiophonic Workshop, em Londres. Foi emitido pela emissora britânica pela primeira vez a 13 de dezembro do mesmo ano.
1977	Cri-Rythmes	S Press Tonband		S Press 65/66	François Dufrêne	C90	K7	DE		
1977	Live in the West	Starborne Productions			Four Horsemen	33 1/3 RPM	V	CA		
1977	Meaford Tank Range	Fantasy Sound		FS23411	Owen Sound	33 1/3 RPM	V	CA		O disco acompanha o livro com o mesmo nome publicado pela canadiana Wild Press. Aparece também referência no <i>site</i> da Underwhich Editions como fazendo parte da coleção Undertones.
1977	New And Slightly Used Text-Sound Compositions	self-released			Larry Wendt		K7	US	25	Cópias assinadas e numeradas.
1977	The Poet's Tongue	Guy Schraenen Éditeur		GSCH 011	Ulises Carrión		K7	BE		Edição limitada.
1977	Slowly Slowly The Tongue Unrolls/Computer Poem	Balsam Flex			Bob Cobbing & François Dufrêne		K7	UK		Gravado em Paris, em 1968.
1977	Text-Sound Festivals 10 Years	Fylkingen Records		FYLP 1010	Vários	33 1/3 RPM	V	SE		Que autores?
1977	Variety Theatre: An Anthology of Recorded Sound Poetry	Audiozine, La Mamelle			Vários		K7	US		Coordenado e produzido para a Audiozine por Larry Wendt e Stephen Ruppenthal. Inclui obras de Charles Amirkhanian, Larry Wendt, Bernard Heidsieck, Stephen Ruppenthal, Henri Chopin, Steve McCaffery, John Oswald, Allen Strange, Dominic Alleluia, Toby Lurie, Stefan Weisser, e Henry Rasof.
1978	Il Futurismo	La Voce del Padronne		3 C 065 - 17982 M	Filippo Tommaso Marinetti Antonio Russolo		V	IT		Inclui as faixas '700 Km. All'ora' Dall'aeropoema Futurista Del Golfo Di La Spezia (Registrazione 1935) ; 'Spiralando Sul Porto Di Napoli...'

Ano	Título	Editora	Coleção	Referência	Autor	Tempo	Supo rte	País	Tirage m	Notas
										Aeropoesia Futurista (Registrazione 1935); 'Ritratto Olfattivo Di Una Donna' Parole In Libertà Futuriste (Registrazione 1935); 'Il Bombardamento Di Adrianopoli' Parole In Libertà Futuriste (Registrazione 1935); 'Amanti Simultanei' Romanzo Futurista, Parte I E II (Registrazione 1938), no lado A, e 'Definizione Del Futurismo'; 'La Morte Della Mula Di Batteria' Simultaneità In Parole In Libertà Futuriste Dal 'Poema Africano' (Registrazione 1938); 'La Difesa Del Passo Uarieu' Simultaneità In Parole In Libertà Futuriste Dal 'Poema Africano' (Registrazione 1938) no ado B. Ainda no lado B a Orchestra Di Intonarumori Di Luigi Russolo, com duas composições de De Antonio Russolo: Serenata (Musica Futurista), e Corale (Musica Futurista).
1978	A Farewell Performance	Balsam Flex			JGJGJGJG		K7	UK		Excertos da Farewell performance, realizada pelo grupo em 1978, no Kings College, Londres.
1978	A Futurist Octet	Edição de autor			Audio Players	C30	K7	US		
1978	Appendix	Black Moss Press		BM 101	bpNichol & Ann Southam		V	CA		Acompanha o livro <i>POE TREE: A Simple Introduction to Experimental Poetry</i> , de Sean O'Huigin.
1978	Baobab 1	Edizioni Pubbliart S.R.L.	Baobab		Vários		K7	IT		Inclui obras de Gerald Bisinger, Julien Blaine, Fulvio Abbate & Francesco Gambaro, Dick Higgins, Harry Hoogstraten, Giulia Niccolai, Adriano Spatola, F. Tiziano, Ivano D'Aurelio, e Arrigo Lora-Totino.
1978	Big Ego	Giorno Poetry Systems		GPS 012-013	Vários		V	US		
1978	Breathingspace/77	Watershed Tapes	Touchston e Series	C-2002		C70	K7	US		Primeira edição de uma série de antologias dedicadas às vanguardas. Inclui obras de Beth Anderson, Richard Kostelanetz, Philip Corner, Bruce Andrews, George Quasha & Charles Stein, Charlie Morrow, Tom

Ano	Título	Editora	Coleção	Referência	Autor	Tempo	Supo- rte	País	Tiragem	Notas
										Johnson, Annea Lockwood & Julie Weber, John Cage, Bliem Kerne, Henry Rasof, John Wellmann & Annamarie Prins, e Jackson Maclow. 2 cassetes.
1978	Futura: Poesia Sonora	Cramps Records		5204-001	Vários		V	IT		7 discos. Arrigo Lora-Totino foi o curador. Inclui trabalhos de Filippo Tommaso Marinetti, Francesco Cangiullo, Giacomo Balla, Fortunato Depero, Farfa, Vladimir Majakovskij, Velemir Chlebnikov, Vasilij Kamenskij, Aleksej Kručenyč, Ilja Zdanevič, Pierre-Albert Birot, Arthur Pétronio, Christian Morgenstern, Paul Scheerbart, Hugo Ball, Tristan Tzara & Marcel Janco & Richard Huelsenbeck, Raoul Hausmann, Kurt Schwitters, Antonin Artaud, François Dufrêne, Henri Chopin, Bernard Heidsieck, Franz Mon, Gerhard Rühm, Nikolaus Einhorn, Ladislav Novák, Carlfriedrich Claus, Brion Gysin, Paul De Vree, Bob Cobbing, Isidore Isou, Maurice Lemaître, Altagor, Patrizia Vicinelli, Adriano Spatola, Maurizio Nannucci, Demetrio Stratos, Arrigo Lora-Totino, e Concento Prosodico.
1978	OH audiopoems	Balsam Flex			Henri Chopin		K7	UK		
1978	Poe Tree	Black Moss Press			Sean O'Huigin			UK		Livro e disco.
1978	Poèmes Phonétiques Complètes	S Press Tonband		S Press 2	Raoul Hausmann	C60	K7	DE		Gravado por Henri Chopin.
1978	Research On The Mouth	Underwhich Editions	Underwhich Audiographic Series	No. 1	Steve McCaffery		K7	CA	100	Edição limitada e numerada. A revista The Capilano Review de 1984 refere 1979 como data de lançamento. Participam no álbum Sean O'Huigin, bpNichol, Ted Moses, e Ann Southam no sintetizador.
1978	Sound-Proof No. 0.	Edição de autor			Vários		K7	NL		Inclui trabalhos de G. J. de Rook, Greta Monach, Michael Gibbs, e Ulises Carrión.

Ano	Título	Editora	Coleção	Referência	Autor	Tempo	Supo rte	País	Tiragem	Notas
1978	Testi Sonori And Radiopoems 1965-1972	S Press Tonband		S Press 62	Maurizio Nannucci		K7	DE		O lado A e B contêm exactamente as mesmas faixas.
1978	Trio Prosodico	S Press Tonband		No. 54	Arrigo Lora-Totino	C90	K7	DE		Gravado a 1 de julho de 1977 no 7.º Festival de música experimental de Bourges.
1978	Wot We Wukkers Want/One Step To The Next	Underwhich Editions	Underwhich Audiographic Series	#2	Steve McCaffery	C60	K7	CA	100	Edição limitada e numerada. Conta com a colaboração de Clive Robertson que é cocriador da faixa 'One Step to the Next'
1979	The Autobiographies of Dick Turpin	Underwhich Editions	Underwhich Audiographic Series	#3	P. C. Fencott	C45	K7	CA	100	Edição limitada e numerada.
1979	Breathingspace/79	Watershed Tapes	Touchstone series	C-2003	Vários	C120	K7	US		Editado por Paul Vangelisti. Conta com colaborações de Arrigo Lora-Totino, Carl Stone, Jim Roche, Larry Wendt, Co-Accident, Paul Vangelisti, Adriano Spatola & F. Tiziano, Dominic Alleluia, Audio Players, Marina La Palma, Bob Davis, Lily Greenham, Donna Henes, Lawrence Kucharz, Giulia Niccolai, Tony Gnazzo, Milli Grafi, Julien Blaine, e William Moylan. 2 cassetes.
1979	Five + Five Text Sound Pieces	S Press		No. 36	Charles Amirkhanian	C65	K7	DE		Reedição.
1979	Lexical Music	1750 Arch Records		S-1779	Charles Amirkhanian	33 1/3 RPM	V	US		
1979	Parole / Mots / Words / Wörter	ICC Internationaal Cultureel Centrum			Maurizio Nannucci	33 1/3 RPM	V	BE		Edição limitada.
1979	Parole / Mots / Words / Wörter	Recorhings & Zona Archives			Maurizio Nannucci	33 1/3 RPM	V	IT	500	Edição limitada.
1979	Poésie sonore internationale	Éditions Jean-Michel Place		1/10006 2/10007	Vários	C60	K7	FR		Compilação. 2 cassetes. Acompanha o livro <i>Poésie sonore internationale</i> . Incui trabalhos de Michel Seuphor, François Dufrené, Bernard Heidsieck, Henri Chopin, Paul de Vree, Ladislav Novak, Brion Gysin, Franz

Ano	Título	Editora	Coleção	Referência	Autor	Tempo	Supo rte	País	Tiragem	Notas
										Mon, Gerhard Rühm, Ernst Jandl, Arrigo Lora-Totino, John Giorno, Sten Hanson, Ilmar Laaban, Tom Leonard, Lily Greenham, John Cousins, Toby Lurie, Larry Wendt, Steve Ruppenthal, Steve McCaffery, Léo Küpper, Françoise Barrière, Christian Adrien Clozier, Denis Chopin, e Hugh Davies.
1979	Sanremando	Radiotaxi - Vibrazioni Del Sonoro			Sarenco & Franco Verdi		V	IT		
1979	Sound Poems For An Era Of Reduced Expectations	Underwhich Audiographics	Underwhic h Audiograp hics Series	No. 5	Larry Wendt		K7	CA	100	Edição limitada e numerada.
1979	Toute Predication	Radiotaxi - Vibrazioni Del Sonoro			Paul de Vree		V	IT		
1979	Toward the Future	Edição de autor			Audio Players	C40	K7	US		
1980	Beyond The Range	Underwhich Audiographics	Underwhic h Audiograp hics Series	No. 4	Owen Sound		K7	CA	100	Edição limitada e numerada.
1980	Blues, Roots, Legends, Shouts, and Hollers	Starborne Productions		STB 0180	Paul Dutton & P. C. Fencott	33 1/3 RPM	K7	CA		
1980	Him Hanflang War Das Wort	Wagenbachs Quartplatte		WA 20	Ernst Jandl	33 1/3 RPM	V	DE		
1980	Parole	Kunstverein Braunschweig			Maurizio Nannucci	33 1/3 RPM	V	DE	30	Reedição de Parole / Mots / Words / Wörter (1979). Edição limitada e numerada.
1980	Soundings	Edição de autor			Audio Players	C30	K7	US		
1980	Stereo Headphones Record Number One	EMI		PRS 2743	Henri Chopin/Bernard Heisieck	7"	V	AU		Lançado com o número 8/9/10 da revista Stereo Headphones
1980	To Mor Row - Futurist poetry	Vec Audio Editions			Piotr Rypson y Vittore Baroni		K7	NL	150	Poesia sonora escrita pelos futuristas polacos e italianos entre 1913 - 1933. Leitura a cargo do polaco Piotr Rypson e do italiano Vittore

Ano	Título	Editora	Coleção	Referência	Autor	Tempo	Supo rte	País	Tirage m	Notas
										Baroni.
1981	Avatamsaka's Wave Packet	Underwhich Editions	Underwhic h Audiograp hic Series	No. 8	Tekst	C60	K7	CA	120	Edição limitada e numerada.
1981	Bootleg	Underwhich Editions	Underwhic h Audiograp hic Series	No. 6	Four Horsemen	C60	K7	CA	100	Edição limitada e numerada.
1981	Manicured Noise	Underwhich Editions	Underwhic h Audiograp hic Series -	No. 7	Steve McCaffery & Richard Truhlar	C60	K7	CA	110	A gravação foi realizada nos Estúdios do Toronto Research Group. Há referência errada à data de publicação, como sendo 1979, na The Capilano Review de 1984. Pode ler-se na capa que as gravações foram realizadas entre março e junho de 1981.
1981	Avoiding the Beautiful	Underwhich Editions	Underwhic h Audiograp hics Series	No. 08	Steve McCaffery & Whitney Smith		K7	CA	100	Edição limitada e numerada.
1981	Sonora 81	Edição de autor			Enzo Minarelli		K7	IT		
1982	Baobab Femme		Baobab	11	Vários		K7	IT		Inclui obras de Laurie Anderson, Ise Garnier, Lily Greenham, Katalin Ladik, Michèle Métail, Giulia Niccolai, e Patrizia Vicinelli.
1982	Ear Rational . Sound Poems 1970-80	New Fire Tapes			bpNichol	C60	K7	US		A The Capilano Review de 1984 refere a Membrane Press. Na verdade, a New Fire Tapes é uma subeditora daquela.
1982	Kali's Alphabet	Underwhich Editions	Underwhic h Audiograp hic Series	No. 14	Richard Truhlar	C60	K7	CA	100	Edição limitada e numerada.
1982	Life is a Killer	Giorno Poetry Systems			Vários	33 1/3 RPM	V	US		
1982	Phenomenonsemble	Underwhich Editions	Underwhic h Audiograp hic Series	No. 16	Phenomenonsemble	C60	K7	CA	50	Edição limitada e numerada.
1982	Polyphonix 1 (Première	Multhipla		M20138	Vários	33 1/3	V	IT		Inclui obras de Tahar Ben Jelloun, Julien

Ano	Título	Editora	Coleção	Referência	Autor	Tempo	Supo rte	País	Tirage m	Notas
	Anthologie Sonore)	Records				RPM				Blaine, Hugo Ball, Jean-François Bory, François Dufrière, Jean Pierre Faye, Lawrence Ferlinghetti, Allen Ginsberg, John Giorno, Michel Giroud, Brion Gysin, Joël Hubaut & Rhizotomes, Valeria Magli & Nanni Balestrini, Corrado Costa, Bernard Heidsieck, Dyali Karam, Jean-Jacques Lebel, Ghérasim Luca, André Pieyre de Mandiargues, Taylor Mead, Michele Metaïl, Angeline Neveu, Peter Orlovsky, Jerome Rothenberg, Maurice Roche, e Sahli.
1982	Sinergicoral	Edição de autor			Enzo Minarelli		K7	IT		
1982	Sounds Like	Vehicule Press			Vários	33 1/3 RPM	V	CA		
1982	Unexpected Passage	Underwhich Editions	Underwhic h Audiograp hic Series	No. 15	Tekst	C60	K7	CA		Edição limitada e numerada.
1982	Various Throats	Underwhich Editions	Underwhic h Audiograp hics Series	No. 11	Vários		K7	CA	100	Com Bob Cobbing, Keith Musgrove e Steven Smith. Gravado nos estúdios da Electronic Acoustic Music Association, em Londres, em fevereiro de 1981. Edição limitada.
1982	Vooxing Poooêtre: International Record Of Sound Poetry	Assessorato Cultura Comune Bondeno & Biblioteca Comunale Bondeno			Vários	33 1/3 RPM	V	IT	500	Edição limitada. Inclui obras de Bernard Heidsieck, Rod Summers, Klaus Groh, Enzo Minarelli, Giovanni Fontana, Agostino Contò, Richard Kostelanetz, Adriano Spatola, Vladan Radovanović, Grupo Texto Poetico, Peter R. Meyer, Tibór Papp, Santo S. A., Giovanni A. Bignone, e Jean Jacques Lebel. Curado por Enzo Minarelli
1983	Armaniana	Radiotaxi - Vibrazioni Del Sonoro			Sarenco		V	IT		
1983	Audiopoems	Edizioni Lotta Poetica &	Radiotaxi - Vibrazioni	LP (0719)	Henri Chopin	33 1/3 RPM	V	IT		Embora o título seja o mesmo, não se trata de reedição do álbum de 1971.



Ano	Título	Editora	Coleção	Referência	Autor	Tempo	Supo rte	País	Tiragem	Notas
		Studio Morra	Del Sonoro							
1983	Audiopoems 1956-1980	Hundertmark		89	Henri Chopin	C50	K7	DE	200	Edição limitada, numerada e assinada.
1983	Edizioni Di Polipoesia Numero 1	3Vitre		EM 8301	Henri Chopin Arrigo Lora Totino	45 RPM	V	IT	500	Edição limitada.
1983	Edizioni Di Polipoesia Numero 2	3Vitre		Numero 2	Giovanni Fontana Enzo Minarelli	45 RPM	V	IT	500	Edição limitada.
1983	Edizioni Di Polipoesia Numero 3: American Sound Poetry	3Vitre		EM 00383	Vários		V	IT	500	Edição limitada. Obras de Beth Anderson, Bliem Kern, Charles Amirkhanian, e Ernest Robson.
1983	Henri Chopin	Artalect		A. 102	Henri Chopin		K7	FR		
1983	Where Is The Line Between Us?	Balsam Flex		#3	Ken Edwards & Oleg Andreyev	C20	K7			
1983	Poésie Sonore	Igloo		IGL 013	Henri Chopin		V	BE		
1983	Slowscan Vol. 1	Slowscan			Vários	C90	K7	NL	140	Edição limitada.
1983	The Voice / La Voce	Area Condizionata		AC 2	Vários	C60	K7	IT	300	Edição limitada e numerada.
1983	Viva Il Futurismo!	Radiotaxi - Vibrazioni Del Sonoro			Sarenco & Franco Verdi		V	IT		
1984	Concert at the Kitchen	Radiotaxi - Vibrazioni Del Sonoro			Jackson Mac Low		V	IT		
1984	Edizioni Di Polipoesia Numero 4: Sound Poetry in the 60's	3Vitre		Numero 4	Ilse Garnier Pierre Garnier		V	IT	500	Edição limitada.
1984	Growling In The Roofbeams	Underwhich Editions	Underwhic h Audiograp hic Series	No. 10	Richard Truhlar	C60	K7	CA	100	Edição limitada e numerada.
1984	P Puissance B	Radiotaxi - Vibrazioni Del Sonoro			Bernard Heidseick		V	IT		
1984	Passà/Futur	Radiotaxi - Vibrazioni Del Sonoro			Julien Blaine		V	IT		
1984	Scrabble Babble	New Fire Tapes	Light and Dust		Rafael Barreto- Rivera			US		

Ano	Título	Editora	Coleção	Referência	Autor	Tempo	Supo rte	País	Tirage m	Notas
1984	Sound Poetry	The Capilano Review			Vários	33 ⅓ RPM	V	CA		EP, Acompanha edição da The Capilano Review que inclui ensaios de Richard Truhlar, Steven Smith, bp Nichol, Paul Dutton, Sean O Huigin, e Michael Dean, bem como pautas e poemas concretos. Os editores convidados do número foram Richard Truhlar e Steven Smith.
1984	Very Sound (Sound Poems By David UU)	Underwhich Editions	Underwhic h Audiograp hic Series	No. 18	David UU	C90	K7	CA	100	A REVER. Edição limitada e numerada.
1985	Canal Street: 13 Extraits	Artalect		A 302	Bernard Heidsieck		K7	FR		
1985	Dada For Now (A Collection Of Futurist And Dada Sound Works)	ARK		DOVE 4	Vários		V	UK		Includes 4-page, 12" square, b&w insert with reproductions of Dada and Futurist publications (posters, magazine and book covers) plus photographs. Inclui trabalhos de Antonio Russolo, Hugo Ball, Arthur Honegger, Tristan Tzara, Marcel Janco, Richard Huelsenbeck, Kurt Schwitters, Raoul Hausmann, Giacomo Balla, e Luigi Russolo. As performances são de autores contemporâneos. Há também edição em cassete, mais curta, da Chronozon's Area.
1985	Edizioni Di Polipoesia Numero 5: Polipoesia	3Vitre		Numero 5	Vários		V	IT	500	Edição limitada. Obras de Vitaldo Conte, Giovanni Fontana, Enzo Minarelli, e Santos S.A..
1985	Edizioni Di Polipoesia Numero 6: Poesia Sonora Italiana	3Vitre		Numero 6	Vários		V	IT	500	Edição limitada. Obras de Luca Gentilini, Pietro Porta, Ubaldo Giacomucci, Federica Manfredini, e Maurizio Maldini.
1985	Europe After the Rain	Underwhich Editions	Underwhii ch Audiograp hic Series	No. 25	Richard Truhlar		K7	CA	100	Edição limitada e numerada.
1985	Game Over	Radiotaxi - Vibrazioni Del Sonoro			Jean-François Bory		V	IT		
1985	Mental Radio: Nine Text-	Composers		SD 523	Charles	33 ⅓	V	US		

Ano	Título	Editora	Coleção	Referência	Autor	Tempo	Supo rte	País	Tirage m	Notas
	Sound Compositions	Recordings Inc. (CRI)			Amirkhanian	RPM				
1985	Pâté De Voix 1	Offerta Speciale			Vários		K7	IT		
1985	Sign Language	Underwhich Audiographics		No. 22	Owen Sound	C60	K7	CA	100	Edição limitada. 100 cópias numeradas.
1986	Antologia Polipoetica. Poeti sonori degli 80s	STI Ediciones		Po.So. 01	Vários	C70	K7	SP	1000	Edição limitada. Compilação. O livro e a cassete são distribuídos numa caixa plástica transparente.
1986	Fugitive Forms	New Fire Tapes			Paul Dutton		K7	US		Dedicada a bpNichol
1986	Oral	Botella al Mar			Carlos Estévez		K7	AR		
1986	Past Eroticism - Canadian Sound Poetry In The 1960's: Volume 1	Underwhich Audiographics		No. 13	Vários	C60	K7	CA	100	Compilação. Edição limitada. Com David UU, bill bissett, bpNichol, Sean O'Huigin, e Ann Southam.
1986	Past Eroticism - Canadian Sound Poetry In The 1960's: Volume 1	grOnk	Final Series	#6	Vários	C60	K7	CA	100	Compilação. Edição limitada. Com David UU, bill bissett, bpNichol, Sean O'Huigin, e Ann Southam.
1986	Pâté De Voix 2	Offerta Speciale			Vários		K7	IT		
1986	Polypoetry 7: L.S.D. & Minarelli	3Vitre & Hetea Editrice		EM 7	Enzo Minarelli L.S.D.		V	IT	500	Edição limitada.
1986	Slowsan Vol. 3	Slowsan			Larry Wendt Nicolas Collins	C60	K7	NL	566	Edição limitada.
1986	Slowsan Vol. 5	Slowsan			Vários	C60	K7	NL	300	Edição limitada.
1986	Ursonate	BV Haast Records		BVHAAST 063	Jaap Blonk	33 1/3 RPM	V	NL		LP, Album
1987	Lautpoesie - Eine Anthologie	Gertraud Scholz Verlag		F 669.978	Vários		V	DE		Inclui obras de Jeremy Adler, Carlfriedrich Claus, Elke Erb, Bernard Heidsieck, Arrigo Lora-Totino, Franz Mon, Oskar Pastior Josef Anton Riedl, Gerhard Rühm, Valeri Scherstjanoi, e Larry Wendt.
1987	Lautpoesie. Eine Anthologie. Folge 1.	Gertraud Scholz Verlag			Vários	C46	K7	DE		Inclui obras de Pietro Porta, Sergio Cena, Bert Papenfuß, Carla Bertola, Alberto Vitacchio, Karl Riha, H.G Adler, e Henri Chopin.
1987	Oeuvres poétiques 1947- 1987	E.D.A.			Isidore Isou		K7	FR		

Ano	Título	Editora	Coleção	Referência	Autor	Tempo	Supo rte	País	Tirage m	Notas
1987	Pâté De Voix 3 - Finn Again	Offerta Speciale			Vários		K7	IT		
1987	Petit Livre Des Riches Heures Signistes Et Sonores D'Henri Chopin	Galerie J & J Donguy			Henri Chopin	45 RPM	V	FR	1000	Edição limitada. Com notas de Paul Zumthor. 40 cópias são numeradas.
1987	Sleepwalkers	Underwhich Editions	Underwhich Audiographic Series	No. 32	Steven Smith & Richard Truhlar		K7	CA	150	Edição limitada.
1987	Tempo	Botella al Mar			Carlos Estévez		K7	AR		
1987	Yugoslavian Sound Poetry	Marzidovshek Minimal Laboratorium		mml#59	Vários	45 RPM	K7	JU		Compilação.
1987	Zwevingen / Floatings (& Other Works)	Widemouth Tapes		Widemouth Tapes 8613	Greta Monach		K7	US		
1988	2 nights	Underwhich Editions	Underwhich Audiographic Series	No. 37	Four Horsemen		K7	CA		Performance realizada na Music Gallery, em Toronto, a 9 e 10 de outubro de 1987.
1988	From That Dada Strain	Otherwind Press			Jerome Rothenberg		Flexi-disc	US		7", 33 1/3 RPM, Stereo. Foi publicado na revista Notas vol.3, No .2 1988
1988	Futurism & Dada Reviewed	Sub Rosa		SUB 33014-19	Vários	33 1/3 RPM	V	BE		Inclui trabalhos de Antonio Russolo, Filippo Tommaso Marinetti, Luigi Grandi, Wyndham Lewis, Guillaume Apollinaire, Tzara & Janco & Huelsenbeck, Marcel Duchamp, Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara, Kurt Schwitters, e Jean Cocteau. As versões são as originais. A editora viria a proceder, mais recentemente, a reedição da obra em CD com o título <i>Futurism &amp; Dada Reviewed 1912-1959</i> .
1988	The Italian Job	Klinker Zoundz		KZ8802C	Bob Cobbing Peter Finch		K7	UK		
1988	Mouthworks	Slowscan		Vol. 8	Vários	C90	K7	NL	500	Edição limitada e numerada. Inclui obras de Arrigo Lora-Totino, Adriano Spatola, Giovanni Fontana, Enzo Minarelli, Mario Marzidovsek, Vladan Radovanovic, Dominic

Ano	Título	Editora	Coleção	Referência	Autor	Tempo	Supo rte	País	Tiraje m	Notas
										Alleluia, Larry Wendt, e Cas de Marez.
1989	Audiografika	PO. SO.		02	Vários		K7	ES		Contém peças de Josef Anton Riedl, Bernard Heidsieck, Valeri Scherstjanoi, e Henri Chopin
1989	bpNichol And Bulgarian Music	Musicworks		MW 44	Vários	C60	K7	CA		A cassete inclui, no lado A, peças de bpNichol, de Charlie Morrow, dos Four Horsemen, de Casey Sokol, e ainda de Paul Dutton. O lado B é dedicado à música vocal búlgara. Apoio financeiro da Music Section do Canada Council for the Arts.
1989	Futura: Poesia Sonora	Cramps Records		CRSCD 091-095	Vários		CD	IT		Reedição. 5 CD's. Inclui ainda um livro de 272 páginas com Introdução, história e notas bibliográficas.
1989	Talking To A Loudspeaker	Edição de autor			Dan Lander		K7	CA		
1990	California-Italia	3Vitre		4	Vários	33 1/3 RPM	V	IT		Lado A, autores norte-americanos; Lado B, autores italianos
1990	Pâté De Voix 4	Offerta Speciale			Vários		K7	IT		
1991	Bunker	Underwhich Editions			Vários		K7	CA		Peças de Paul Dutton, David Moss, Don Wherry, e Trevor Wishart.
1991	Lautisieren Zu Federproben	Edition Scribentismus			Valeri Scherstjanoi		K7	DE	20	Edição limitada e numerada.
1991	Pâté De Voix 6 - "Slushayte, Kushayte!"	Offerta Speciale			Vários		K7	IT		
1991	The Sound Side Of Poetry	Zona Archive Firenze		EM 01	Enzo Minarelli	33 1/3 RPM	V	IT		
1992	57' 1"	Électre	Léprothèque - II		Bernard Heidsieck	C60	K7	FR		
1992	Ars Scribendi	Edition Scribentismus			Valeri Scherstjanoi		K7	DE	25	Edição limitada e numerada com títulos manuscritos.
1992	Pâté De Voix 7	Offerta Speciale			Vários		K7	IT		
1992	The Pioneers: Five Text-Sound Artists	Phono Suecia		PSCD 63	Vários		CD	SE		2 x CD
1992	Ursonate	hat ART	hat NOW	CD 6109	Eberhard Blum		CD	CH		
1993	Audiopoèmes 1972 – 1991	Menú - Cuadernos De	Gran Reserva –		Henri Chopin	C74	K7	ES	200	Edição limitada e numerada.

Ano	Título	Editora	Coleção	Referência	Autor	Tempo	Supo rte	País	Tiraje m	Notas
		Poesía	2							
1993	Autophagia	Luna Bisonte Prods & Pointless Music			John M. Bennett Mike Hovancsek	C90	K7	US		
1993	Flux De Bouche	Staalplaat		STCD 046	Jaap Blonk		CD	NL		
1993	Œuvres Poétiques Et Musicales Lettristes			OP ML	Maurice Lemaître	C70	K7	FR		
1993	Room + Talking to a Loudspeaker II	Edição de autor			Dan Lander	C60	K7	CA		
1993	Transfonaciones	El Caldero			Carlos Estévez		K7	AR		Edição financiada pelo Fondo Nacional de las Artes.
1993	Ursonate	Wergo		WER 6304-2	Kurt Schwitters		CD	DE		Voz de Ernst Schwitters.
1993	Ursonate	Logo Verlag		4764	Kurt Schwitters		CD	DE		Voz de Arnulf Appel.
1994	Les 9 Saintes-Phonies: A Retrospective	Staalplaat		STCD 070	Vários		CD	NL		Henri Chopin (Sten Hanson, Larry Wendt)
1994	Full Throatle: Sound Works for Amplified Voice	Underwhich Editions	Underwhic h Audiograp hic Series	#47	Paul Dutton		K7	CA		
1994	L'In/Canto Del Verso: Antologia Sonora	Edizioni Elytra	Baobab	23	Vários		K7	IT		4 cassetes. Inclui obras de Giovanni Fontana, Adriano Spatola, Arrigo Lora-Totino, Paula Claire, Henry Rasof, entre muitos outros.
1995	Recordings 1960-81	Perdition Plastics		PER 004	Brion Gysin		CD	US		
1995	Zoo	Empreintes DIGITALes		IMED - 9526 - CD	Dan Lander		CD	CA		
1996	Clanguage	Edição de autor			Arf Arf		CD	AU		
1996	Le Corpsbis & Co	Nepless		PS 961 1001	Henri Chopin		CD	IT		
1996	Le Corpsbis & Co	Nepless		PS 961 1001/2001	Henri Chopin		CD	IT	50	Edição assinada e numerada com disco de bónus e livro de 26 páginas.
1996	Momo Vol. 1: Voci, Suoni & Rumori Della Poesia	Rouge Et Noir		RN 018	Vários		K7	IT		Compilação a cargo de Giovanni Fontana. Inclui trabalhos de Umberto Petrin & Angiolo Tarocchi, Endre Szkàrosi, Tom Johnson, Pierre-André Arcand, Bartolomé Ferrando, Christophe Charles, Gabriel-Aldo Bertozzi, Bob Ferry, Bernard Heidsieck, Giovanni Agresti, Francesco Cangiullo,

Ano	Título	Editora	Coleção	Referência	Autor	Tempo	Supor te	País	Tiragem	Notas
										Ginestra Calzolari, Bob Ferry & Paul Lambert, Tomaso Binga, John Giorno, Sarenco, Giovanni Fontana, Henri Chopin, Rolland Caignard & Mariateresa Schiavino, Mauro Dal Fior, Joël Hubaut, e Antonio Poce & Giovanni Fontana.
1996	Morceaux Choisis	Éditions Jean-Michel Place		ISBN 2 85893 262 7	Bernard Heidsieck		CD	FR		Acompanha o livro "Bernard Heidsieck Poésie Action" (394 páginas), de Jean-Pierre Bobillot.
1996	Poème-partition X	Alga Marghen		H 1vocson006	Bernard Heidsieck	33 1/3 RPM	V	IT	300	LP, Album, Edição limitada.
1996	Poesia Sonora: do fonetismo às poéticas contemporâneas				Vários		CD	BR		Philadelpho Menezes (ed.)
1996	Revista De Arte Sonoro 1	Centro De Creación Experimental		1))	Vários		CD	ES	500	Compilação. Edição limitada.
1997	Cantata For Two Farts & Co.	Alga Marghen		C 2VocSon007	Henri Chopin	33 1/3 RPM	V	IT	300	LP. Edição limitada.
1997	Les Mirifiques Tundras & Compagnie	Alga Marghen		ALGA 4	Henri Chopin	33 1/3 RPM	V	IT	80	Edição limitada com vinil em amarelo.
1997	Les Mirifiques Tundras & Compagnie	Alga Marghen		C 5VocSon012	Henri Chopin	33 1/3 RPM	V	IT	830	
1997	Pâté De Voix 8	Offerta Speciale			Vários		K7	IT		
1997	Poemes Phonetiques	Kaon & Musée Départemental D'art Contemporain De Rochechouart		DE97	Raoul Hausmann		CD	FR	1050	Reedição. Edição limitada.
1997	Vaduz	Alga Marghen		plana-H 3vocson009	Bernard Heidsieck	33 1/3 RPM	V	IT	200	Edição limitada.
1997	Walking Tune	Starkland		ST-206	Charles Amirkhanian		CD	US		
1997	Whenwordies - Polipoemi 1983-1997	Edizioni Elytra	Baobab	Baobab 30	Enzo Minarelli		K7	IT		

Ano	Título	Editora	Coleção	Referência	Autor	Tempo	Supo rte	País	Tirage m	Notas
1998	50/70	Alga Marghen		plana-H 9vocson022	Bernard Heidsieck	33 1/3 RPM	V	IT	480	LP. Edição limitada.
1998	The Book of I's	Alga Marghen		10vocson025	José Luis Castillejo	33 1/3 RPM	V	IT	240	Edição limitada.
1998	Estranguladora y Dicciones				Amanda Berenguer		K7	UY		
1998	Lautland	Gertraud Scholz Verlag		GSVCD 008	Valeri Scherstjanoi		CD	DE		
1998	Pâté De Voix 9	Offerta Speciale			Vários		K7	IT		
1998	Poème Partition T: 6 Poèmes Sur Des Peintures De A. Tapiès	Derrière La Salle De Bains		BH001	Bernard Heidsieck		CD	FR	300	Edição limitada.
1998	Poesia Sonora Hoje: Uma Antologia Internacional - Sound Poetry Today: Na International Anthology	Laboratório de Linguagens Sonoras		LLS-002	Vários		CD	BR		Editado por Philadelpho Menezes. Inclui trabalhos de Jack & Adelle Foley, Jake Berry, Karl Young, Michael & Nathalie Basinski, Speak, Harry Polkinhorn, Oskar Pastior, Valeri Scherstjanoi, Carlfriedrich Claus, Jaap Blonk, Luigi Pasotelli, Maurizio Nanucci, Enzo Minarelli, Carlos Estevez, Fabio Doctorovich, Alex Hamburger, Dora Mendes, Milton Ferreira & Hélio Ziskind, Philadelpho Menezes & Hélio Ziskind, e Jamil Jorge.
1998	Vaduz	Alga Marghen		3vocson026	Bernard Heidsieck		CD	IT		Reedição. Acompanhado de livro com 40 páginas.
1998	Vaduz	Archivio Francesco Conz		LKM 01	Bernard Heidsieck		CD	IT		Reedição.
1998	Vocalor	Staalplaat		STCD 112	Jaap Blonk		CD	NL		Gravado em dezembro de 1997 no Centre PRIMUS Universidade de Estrasburgo.
1999	13 Radiophone Texte	Ohrbuch Verlag		ISBN 3-901 317 13-9	Ernst Jandl	C60	K7	DE		Reedição.
1999	Alphabet Et Glotté	Hot Air	Medical Milestones - 3	AIRMILE 73	Henri Chopin	33 1/3 RPM	V	UK		
1999	L'Anticoncept	Alga Marghen		plana-W 11vocson032	Gil J. Wolman	33 1/3 RPM	V	IT	400	Edição limitada.
1999	The Book of I's	Alga Marghen		C alga 5	José Luis Castillejo	33 1/3	V	IT	200	Edição limitada. O LP é embalado numa



Ano	Título	Editora	Coleção	Referência	Autor	Tempo	Supo rte	País	Tiraje m	Notas
						RPM				caixa que contém, também, o livro com o mesmo nome.
1999	Poèmes Lettristes 1944-1999	Alga Marghen		plana-I 12vocson033	Isidore Isou	33 1/3 RPM	V	IT	500	Edição limitada.
1999	Ursonate	Reverof Zrem			Jaap Blonk		K7	DE		Gravado ao vivo em Runterrauf, Noruega, a 31 de dezembro de 1998. A editora é fictícia. A gravação é na verdade feita por Jaap Blonk que cria pseudónimo para iludir a proibição de gravação da peça decretada por Ernst Schwitters, filho de Kurt Schwitters, como consequência da polémica em torno da autoria de gravação de <i>Ursonate</i> .
2000	Carnivocal: A Celebration of Sound Poetry	Red Deer Press			Vários		CD	CA		Stephen Scobie (Editor), Douglas Barbour (Editor)
2000	O despertar do funâmbulo	audEo			Américo Rodrigues		CD	PT		
2000	Fmsbw	Berlinische Galerie			Eberhard Blum		CD	DE		Textos de Raoul Hausmann, Kurt Schwitters, e Emmett Williams
2000	Futurism & Dada Reviewed 1912-1959	LTM		LTMCD 2301	Vários		CD	UK		Reedição de vinil da belga Sub Rosa editado em 1988 com o título <i>Futurism &amp; Dada Reviewed</i> .
2000	Him Hanflang War Das Wort	Verlag Klaus Wagenbach	Ein LeseOhr von Wagenbac h				CD	DE		Reedição
2000	Lautpoesie - Eine Anthologie	Gertraud Scholz Verlag		gsv cd 016	Vários		CD	DE		Reedição.
2000	Lautpoesie. Eine Anthologie. Folge 1.	Gertraud Scholz Verlag		LC 04794	Vários		CD	DE		Reedição.
2000	Mouth Pieces	Avatar / OHM éditions		OHM/AVTR 021	Paul Dutton		CD	CA		
2000	Poèmes Phonétiques	Ohrbuch Verlag		ISBN 3-901 317-15 -5	Raoul Hausmann	C60	K7	DE		Reedição.
2000	Respirations Et Brèves Rencontres	Al Dante		BH AD01	Bernard Heidsieck		CD	FR		3 CD's. Inclui livro de 140 páginas. Gravado entre 1988 e 1995.
2000	Sparkling Materialism	Naya Records		naya-0001	Tomomi Adachi		CD	JP		
2000	Verbal Brainwash And	Fylkingen		FYCD 1018-	Åke Hodell		CD	SE		3 cd's, Remasteriados. Authorized edição de

Ano	Título	Editora	Coleção	Referência	Autor	Tempo	Supo rte	País	Tirage m	Notas
	Other Works	Records		1-2-3						the titles which Åke Hodell has himself described as text-sound compositions (1963-1977)
2001	Audiopoems	? Records		5	Henri Chopin		CD	DE	500	Embora o título não refira trata-se de uma reedição do álbum Audiopoems 1956-1980, editado originalmente em 1983 pela Hundertmark. Foram lançadas 500 cópias, 10 das quais em edição de luxo acompanhada com poema.
2001	Awake In Th Red Desert	Gear Fab Records		GF-169	Bill Bissett & Th Mandan Massacre		CD	US		Reedição. Foi publicado originalmente em 1968.
2001	Canal Street No. 9	Al Dante			Bernard Heidsieck					
2001	Cantate Des Mots Camés	Edição de autor			François Dufrêne		CD	FR		Foi editado pela família do autor.
2001	Carrefour De La Chausse D'Antin	Al Dante		BH-AD08	Bernard Heidsieck		CD	FR	1000	Reedição. Inclui livro com 124 páginas. CD's. Os primeiros 20 exemplares são numerados e assinados pelo autor e acompanhados de uma obra original.
2001	Fonemi	Alga Marghen		LT 14vocson043	Arrigo Lora-Totino	33 1/3 RPM	V	IT	345	LP. Edição limitada.
2001	Oeuvres	Artalect		A 102	Henri Chopin		CD	FR		
2001	Poème-Partition "F"	Le Corridor Bleu		CB01	Bernard Heidsieck		CD	FR	500	Edição limitada. Acompanha livro de 56 páginas. As primeiras 30 cópias são numeradas e assinadas pelo autor e incluem obra original.
2001	Poesia Sonora.	Recorthings & Zona Archives		RT9002	Vários	33 1/3 RPM	V	IT		Reedição do álbum Poesia Sonora, editado pela CBS, em 1975. Existem 3 versões deste disco que se distinguem pela cor da capa: castanho, preto, ou roxo.
2001	PPUK Primary Source Sound Archive Vol. I	Psychogeography Publications			Vários		CD	UK		Inclui obras de Isou, Dufrêne, Wolman, Spacagna e Debord.
2001	TLALAATALA	Alga Marghen		C alga11	José Luis Castillejo		CD	IT		Gravado em Madrid, em 2001. Acompanha o livro com o mesmo nome.
2002	13 Radiophone Texte & Das RöchelN Der Mona Lisa	Intermedium Records		intermedium rec. 014	Ernst Jandl		CD	DE		13 Radiophone Texte contém as gravações das performances do autor realizadas na BBC, em 1966. Das RöchelN Der Mona Lisa é uma reedição da cassette com as performances da radio de Berlim realizadas

Ano	Título	Editora	Coleção	Referência	Autor	Tempo	Supo rte	País	Tirage m	Notas
										em 1970.
2002	aussicht - absicht - einsicht: 25 Jahre Bielefelder Colloquium Neue Poesie	Aisthesis Verlag		ISBN 3- 89528-367-3	Vários		CD	DE		2 CD's. Inclui obras de Jeremy Adler, Henri Chopin, Bernard Heidsieck, Gerhard Rühm, Carlfriedrich Claus, ou Hartmut Geerken, entre outros.
2002	Fümms Bö Wö Tää Zää Uu: Stimmen Und Klänge Der Lautpoesie	Urs Engeler Editor		ISBN 3- 9521258-8-1	Vários		CD	CH		Inclui obras de Phil Minton, Isabeella Beumer & Nicolaus Richter, Paul Dutton, Amanda Stewart, Arrigo Lora-Totino, Bartolomé Ferrando, Nobuo Kubota & Mark Sutherland, Hartmut Geerken & Valeri Scherstjanoi, Jaap Blonk, Chris Mann, David Moss, Elke Schipper, Trevor Wishart, Pierre-André Arcand, Erik Belgium, Warren Burt, e Fátima Miranda. É acompanhado por livro de 446 páginas com as partituras e poemas da compilação.
2002	La Peur And Co (1958- 1979)	? RECORDS/HU NDERTMARK		Q 09	Henri Chopin		CD	DE		
2002	Lenguas. Poesia Fonetica	Vortice Argentina			Javier Sobrino		CD	AR		Edição limitada. Foi apresentado no "5.º Encuentro Internacional de Poesía Visual, Sonora y Experimental" organizado pela Vortice Argentina a 26 de setembro de 2002 no Centro Cultural Recoleta, em Buenos Aires, Argentina.
2002	Ou : cinquième saison : complete recordings	Alga Marghen			Vários		CD	IT		Reedição.
2002	Polyphonix 1 (Première Anthologie Sonore)	Get Back		GET 418	Vários	33 1/3 RPM	V	IT		Reedição.
2002	Revue OU	Alga Marghen		15vocson045. 1	Vários		CD	IT	1500	Reedição. 4 CD's. 35 cópias são numeradas e assinadas por Henri Chopin.
2002	Revue OU	Alga Marghen		plana-OU 15VocSon045	Vários	33 1/3 RPM	V	IT	300	Reedição. Edição limitada. 6 discos de vinil.
2003	10+2: 12 American Text Sound Pieces	Other Minds		OM 1006-2	Vários		CD	US		Reedição. O site da Other Minds refere 21 de dezembro de 2004 como data de edição.
2003	Alles Lalula (Songs & Poeme)	Eichborn LIDO & Bayerischer		3-8218-5241- 0	Vários		CD	DE		2 CD's. Inclui obras de Richard Huelsenbeck & Hans Richter, Wladimir

Ano	Título	Editora	Coleção	Referência	Autor	Tempo	Supo rte	País	Tiraje m	Notas
		Rundfunk								Majakowski, Filippo Tommaso Marinetti, Karl Valentin, Kurt Schwitters, William Butler Yeats, Gertrude Stein, Camille Bryen, Alexej Krutschonich, Raoul Hausmann, Maurice Lemaître, François Dufrêne, Brion Gysin, Ezra Pound, H.C. Artmann, Allen Ginsberg, William S. Burroughs & Brion Gysin, Hans Arp, Henri Chopin, Konrad Bayer, Mimmo Rotella, LeRoi Jones, Ernst Jandl, Napoleon XIV, Richard Huelsenbeck, John Lennon & Yoko Ono, Joseph Beuys, Taj Mahal, Wolfgang Bauer, Otto Nebel, Sten Hanson, Benno Höllteuffel, Charles Amirkhanian, John Giorno, Bernard Heidsieck, e Don Van Vliet
2003	Alles Lalula 2 - Songs & Poeme Von Der Beat-Generation Bis Heute	Eichborn LIDO		ISBN 3-8218-5242-9	Vários		CD	DE		2 CD's. Incluí obras de Alan Ginsberg, Amiri Baraka, Andrej Monastyrskij, Anna Homler, Anna Homler & David Moss, Antipop Consortium, Arrigo Lora-Totino, Augusto De Campos, Bastian Boettcher, Bob Holman, Brion Gysin, Carlfriedrich Claus, Cecil Taylor, Chris Burden, Christian Bök, Christian Ide Hintze, Christian Prigent, David Moss, Dyali Karam, Einstürzende Neubauten, Eran Schaerf, Ernst Jandl, Fernando Aguiar, Flatz, François Dufrêne, Gerhard Rühm, Greetje Bijma, Hartmut Geerken, Hilde Kappes, Isabeella Beumer, Jaap Blonk, Jas Duke, Jean-Jacques Lebel, John Cage, Jurczok 1001, Matthias Koeppel, Meredith Monk, Michael Lentz, Michel Giroud, Nubuo Kubota, Oskar Pastior, Peter Rühmkorf, Peter Wawerzinek, Peter Weibel & Paul Braunsteiner, Raymond Federman, Robert Filliou, Robert Lax, Ron Padgett, Sahli, Sainkho Namtchylak, Valeri Scherstjanoi, e Vitaly Komar & Alexander

Ano	Título	Editora	Coleção	Referência	Autor	Tempo	Supo rte	País	Tiraje m	Notas
										Melamid.
2003	Escatologia				Américo Rodrigues		CD	PT		Inclui texto de apresentação da autoria de E. M. de Melo e Castro.
2003	La Poinçonneuse	Al Dante & Éditions Léo Scheer		BH AD16	Bernard Heidsieck		CD	FR	2000	CD + Livro com 40 páginas.
2003	Kontrans	Kontrans		Kontrans 844	Baba-Oemf		CD	NE		
2003	Sound Mess + Other Poems	Luna Bisonte Prods			Be Blank Consort		CD	US		
2003	VerbiVisiVoco	Edition Selene	Klangzeich en	ISBN 3-85266-184-6	Bob Cobbing		CD	AT		CD + Livro <i>VerbiVisiVoco: Selected Poems 1942-2001</i> , editado por Michael Lentz.
2003	Von der Gurgel bis zur Zehe	Kein & Aber			Kurt Schwitters		CD	CH		2 CD's. Textos ditos por Bernd Rauschenbach.
2004	Démocratie II	Al Dante		BH-AD23	Bernard Heidsieck		CD	FR		Acompanha livro de 32 páginas com texto da obra. As primeiras 25 cópias foram numeradas e assinadas pelo autor e incluem uma obra original.
2004	Konkrete Poesie - Sound Poetry – Artikulationen	Anastasia Bitzos			Vários		CD	CH	100	Reedição. Edição limitada e numerada.
2004	Kurt Schwitters Ursonate	Conträr		1644-2	Alexander Voigt		CD			
2004	La Danse Des Tonneaux Roulants Et Brisés	Erratum		EM005	Henri Chopin		CD	FR		
2004	Lettre À Brion Gysin	Al Dante		BH-AD24	Bernard Heidsieck		CD	FR		
2004	Poesie Sonore 1966-2002	Edição de autor			Arrigo Lora-Totino		CD	IT		Edição limitada, assinada, e numerada.
2004	Poesie Sonore 2003	Artalect		A 502	Henri Chopin		CD	FR		
2004	Ruidos y susurros de las vanguardias	Allegro Records		015	Vários		CD	ES		2 CD's.
2004	Trânsito Local Trânsito Vocal				Américo Rodrigues		CD	PT		Com Jorge dos Reis.
2004	Ursonate	Basta		3091452	Jaap Blonk		CD	NL		Album.
2004	Vokál	Transacoustic Research		Três 003	Jörg Piringer		CD	AT		
2004	What A Beauty: Die Ursonate Und Andere Lautgedichte	Wergo		WER 6313 2	Kurt Schwitters		CD	DE		Interpretação a cargo de Die Schwindlinge.
2005	Aorta tocante	Bosq-íman:os records			Américo Rodrigues		CD	PT		

Ano	Título	Editora	Coleção	Referência	Autor	Tempo	Supo rte	País	Tiraje m	Notas
2005	Archi-Made	École Nationale Supérieure Des Beaux-Arts		ISBN 2-84056-176-X	François Dufrene		CD	FR		Acompanha o livro <i>Archi-Made</i> , de 509 páginas, com compilação de obras do autor.
2005	Couper N'est Pas Jouer	Al Dante		BH AD25	Bernard Heidsieck		CD	FR		Manifesto sonoro composto em 1968. De acordo com o texto que acompanha o disco: "[...] techniques such as cut-up used here in a systematically manner for the first time in sound-poetry history. Acompanha livro de 55 páginas.
2005	Dada Antidada Merz	Sub Rosa		SR 195	Vários		CD	BE		Hans Arp, Kurt Schwitters, e Raoul Hausmann
2005	Oralizations	Ambiances Magnétiques		AM 130	Paul Dutton		CD	CA		
2005	Vox Ex Machina	Leonardo Music Journal	LMJ CD Series	ISAST 15	Vários		CD	US		O curador foi Jaap Blonk. Inclui obras de Tomomi Adachi, Américo Rodrigues, Christian Bök, Sprechakte X/Treme, Vincent Barras & Jacques Demierre, Simonot, Ricardo Dal Farra, Jelle Meander, Jörg Piringer, Kenneth Goldsmith, Julien Ottavi, Daniel Goode, Anne-James Chaton, Christian Bök, e Lasse Marhaug.
2006	"Hör!-spiel" / Nekrologlog 1961 / Fantasmata 1960	Creel Pone		37	Anestis Logothetis		CD	US	100	Edição limitada.
2006	En la escuela	Alquimia Ediciones			Tomás Varas & Martín Gubbins		CD	CL		
2006	Performances de poésie sonore, Paris, 2002/2003		son@rt	son@rt045	Henri Chopin		DVD	FR		
2006	Robo Ursonate	Lostfrog		LF067MP3	Kurt Schwitters Luke McGowan		Mp3	JP		Disponível em <a href="https://archive.org/details/lf067mp3">https://archive.org/details/lf067mp3</a>
2006	Text-Sound Compositions: A Stockholm Festival	Fylkingen Records		FYCD 1024	Vários		CD	SE		5 CD's.
2006	Ursonate	Logo Verlag			Kurt Schwitters		CD	DE		Voz de Arne Dechow.
2006	Voices of Dada	LTM	Avant-Garde Art	LTMCD 2424	Vários		CD	UK		Inclui obras de Hans Arp, Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara, Marcel Duchamp, Kurt Schwitters, e Raoul Hausmann.
2007	Antología de Poesia Sonora	Foro de			Vários		Mp3;	ES		Inclui trabalhos de Martín Gubbins,

Ano	Título	Editora	Coleção	Referência	Autor	Tempo	Supo rte	País	Tiraje m	Notas
		Escritores					FLA C			Gregorio Fontén, Ana María Briede, Andrés Andwandter, Kurt Folch, Lorenzo Ailapán, Martín Bakero, Felipe Cussen, e La Pilumpinchera. A compilação esteve a cargo de Gregorio Fontén.
2007	[The] Body Is A Sound Factory & Co.	Alga Marghen		C 16VocSon046	Henri Chopin	33 1/3 RPM	V	IT		Edição limitada.
2007	Lingual Music	Paradigm Discs		PD 22	Lily Greenham		CD	UK		2 CD's com livro de 12 páginas.
2007	La Plaine Des Respirs	Tochnit Aleph		TA 073	Henri Chopin	33 1/3 RPM	V	DE	491	LP. Edição limitada.
2007	La Plaine Des Respirs	Tochnit Aleph		TA 073	Henri Chopin	33 1/3 RPM	V	DE	10	Edição especial limitada. Assinado por Chopin. Inclui um DVD de bônus.
2007	Oeuvre Désintégrale	Guy Schraenen Éditeur & Alga Marghen		Plana-D alga24	François Dufréne		CD	IT		CD+ Livro de 250 páginas.
2007	Oeuvre Désintégrale	Guy Schraenen Éditeur & Alga Marghen		Plana-D 19vocson070	François Dufréne		V	IT		Reedição. Edição limitada. Box Set com 4 LP's de vinil.
2007	Poèmes Phonétiques	Al Dante		NAD- RH/POE3	Raoul Hausmann		CD	FR		Reedição. Com livro "Une anthologie poétique" de 268 páginas.
2007	Vaduz	Al Dante	Transborde urs		Bernard Heidsieck		CD	FR		Reedição. CD + livro de 39 páginas com texto, bibliografia e lista de apresentações da performance.
2008	Him Hanflang War Das Wort	Der Audio Verlag	Ein LeseOhr von Wagenbac h		Ernst Jandl		CD	DE		Reedição.
2008	Sonidos de Escritório	Edição de autor			Martín Gubbins		CD	CL		
2008	Urwerk: Schwitters und andere lesen Schwitters	Zweitausendein s		230 069	Vários		CD	DE		Inclui livro de 63 páginas.
2008	Zvykovoj Kvadrat	Offerta Speciale			Vários		CD	IT		Carla Bertola, Rea Nikonova, Serge Segay, Alberto Vitacchio.
2009	30 Diálogos Sonoros	Luna Bisonte Prods		1892280701	John M. Bennett Martín Gubbins		CD	US		Acompanha um livro.
2009	Banging The Stone	Luna Bisonte Prods			John M. Bennett Jim Leftwich		CD	US		

Ano	Título	Editora	Coleção	Referência	Autor	Tempo	Supo rte	País	Tirage m	Notas
2009	Biopsies	Al Dante			Bernard Heidsieck		CD	FR		O CD acompanha o livro com o mesmo nome (76 pp.) que reúne todas as "Biopsies" inéditas ou esgotadas.
2009	Cicatriz:ando	Bosq-íman:os records			Américo Rodrigues		CD	PT		
2009	Faster Nih Sounded Poetry	Luna Bisonte Prods		1-892280-72-8	John M. Bennett		CD	US		
2009	Inventar La Voz: Nuevas Tradiciones Orales	Sonoteca		001	Vários		CD	PE		Edição limitada. Inclui obras de Carlos Estela, Casari & PPPP, Daniel Kudó, Frido Martín, Juan Diego Capurro, Luz María Bedoya, Mario Montalbetti, Omar Aramayo, Pauchi Sasaki, Paulo Novoa, Reynaldo Jiménez, e Rodrigo Derteano.
2009	Live Sound Poetry - Brighton Sep 7th 2007	Tochnit Aleph			Henri Chopin		DVD	DE		Performance realizada no Colour Out Of Space Festival, em Brighton (Reino Unido), a 7 de setembro de 2007. O registro é o da penúltima performance antes da sua morte em 2008.
2009	La Plaine Des Respirs	Tochnit Aleph		TA073CD	Henri Chopin		CD	DE	500	Album. Reedição.
2009	La Voce Performante - Vocoralità Del Novecento	3Vitre		Pol510001004	Vários		CD	IT		Compilação. Contém obras de Filippo Tommaso Marinetti, Francesco Cangiullo, Aleksej Krucenych, Hugo Ball, Raoul Hausmann, Kurt Schwitters, James Joyce, Isidore Isou, Maurice Lemaitre, Ezra Pound, Mimmo Rotella, Öyvind Fahlström, Pierre Garnier, Henri Chopin, François Dufrière, Bernard Heidsieck, Bob Cobbing, John Giorno, Ernst Jandl, Philip Glass, György Ligeti, Demetrio Stratos, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Lars Gunnar Bodin, Sten Hanson, Charles Amirkhanian, Maurizio Nannucci, Jerome Rothenberg, Laurie Anderson, Adriano Spatola, Anna Homler & David Moss, Chris Mann, Mirosław Rajkowski, Jaap Blonk, Serge Pey, Xavier Sabater, Endre Székárosi, Nobuo Kubota & Mark Sutherland, Philadelpho



Ano	Título	Editora	Coleção	Referência	Autor	Tempo	Supo rte	País	Tirage m	Notas
										Menezes, Bartolomé Ferrando & Llorenç Barber, Clemente Padin, Larry Wendt, Takei Yoshimichi, Juan José Díaz Infante, ernando Aguiar, Rod Summers, Julien Blaine, Ide Hintze, e Enzo Minarelli.
2009	Poème-partition X	Alga Marghen		plana-H 1VocSon074	Bernard Heidsieck		CD	IT		Edição limitada e numerada. Reedição.
2009	The Spoken Word: Early Recordings 1965-1973	British Library		NSACD 42	Bob Cobbing		CD	UK		Compilação.
2009	Two Poems	Alga Marghen		plana-L 18VocSon065	Ghérasim Luca	33 1/3 RPM	V	IT	385	Edição limitada.
2009	Vox. Poesie Sonore 1986-2004	Edizioni d'arte Fèlix Fènèon			Gian Paolo Roffi		CD	IT		2 CD's + Livro com textos de Giovanni Fontana e E. Miccini.
2010	Audiopoems	Creel Pone		111	Henri Chopin		CD	US		Reedição do álbum de 1971 com o mesmo nome.
2010	Instrumentation Verbale	Alga Marghen		plana-B 22VocSon084	Jean-Louis Brau		V	IT	350	Reedição. Edição limitada.
2010	La Voz De JGRUU	buhrecords		br11	Luis Alvarado		CD	PE	100	Edição limitada.
2010	Lauter Scherben	Edition Scribentismus			Valeri Scherstjanoi		CD	DE	50	Edição limitada, numerada, e assinada por Valeri Scherstjanoi.
2010	Oeuvre Désintégrale	Guy Schraenen Éditeur & Alga Marghen		Plana-D 19vocson078. 1-3	François Dufrière		CD	IT	300	Edição limitada. 3 CD's. Box Set
2010	Old Favorites (1975 - 1989) / Sound Poetry	Maat		MAAT 035	Larry Wendt		CD	FR	300	Edição limitada e numerada à mão.
2010	Playing with Words: An Audio Compilation	Gruenrekorder		Gruen 065	Vários		CD	DE		2 CD's. Compilação. Edição limitada.
2010	Playing With Words: An Online Compilation	Gruenrekorder		GrDI 114	Vários	320 kbps	mp3	DE		41 ficheiros em MP3 a 320 kbps
2010	Polipoesia Viva	Eduel			Vários		CD	BR		CD curado por Enzo Minarelli. Acompanha a tradução brasileira publicada em 2010.
2011	A Villa Cervigliaro	Zero Gravità			Enzo Minarelli		DVD	IT		
2011	Anatomie Der Laute	Hybriden Verlag			Valeri Scherstjanoi		CD	DE	50	Edição limitada, numerada e assinada.
2011	Bastallaga	Acousmantika Sounds			Martin Gubbins Martín Bakero		CD	CL		
2011	Doda Lingua	Buhrecords		br25	Doda Lingua		CD	PE	100	Edição limitada e numerada.

Ano	Título	Editora	Coleção	Referência	Autor	Tempo	Supo rte	País	Tiraje m	Notas
2011	Fa:m'Ahniesgwow - Experimentelle Sprachkomposition	Wergo		WER 63142	Hans G. Helms		CD	DE		2 CD's + Livro de 64 páginas.
2011	Irse de lengua: Poesía Sonora Peruana	Buh Records		BR36	Vários		CD	PE		Inclui obras de Carlos Estela, Doda Lingua, Florentino Díaz, Frido Martin, Giancarlo Huapaya, Luis Alvarado, e Luisa Fernando Lindo.
2011	Lautinhalationen	Tochnit Aleph		TA098	Valeri Scherstjanoi		CD	DE		Edição limitada com 60 cópias assinadas e numeradas, CD+ DVD.
2011	Lautinhalationen	Tochnit Aleph		TA097	Valeri Scherstjanoi		V	DE		Edição limitada com 28 cópias assinadas e numeradas. Boxset.
2011	Phonetische Poesie	Aisthesis Verlag		ISBN 987-3-89528-840-3	Vários		CD	DE		Reedição. É acompanhado de livro de 12 páginas que reproduz os textos da edição original.
2011	Pletórax	Edição de autor			Marcello Sahea		Band Camp	BR		Disponível em <a href="https://marcelosahea.bandcamp.com/album/plet-rax">https://marcelosahea.bandcamp.com/album/plet-rax</a>
2011	Stalllife	Sagittarius A-Star		SAS #16	Hartmut Geerken Valeri Scherstjanoi	33 1/3 RPM	V	IT		Edição limitada.
2011	Tumult Of The Voice, Please!	Tochnit Aleph		TA102	Valeri Scherstjanoi		CD	DE		Edição limitada com 50 cópias numeradas e assinadas.
2012	Fame	Pogus Productions		P21066-2	Enzo Minarelli		CD	US		
2012	Pedagogía de Guerra	Edc. Virtual	L'Oreille du Fer Blanc		Juan Angel Italiano		CD			Edição limitada e numerada.
2012	The Poet's Tongue	Alga Marghen		plana-C 24VocSona08 6	Ulises Carrión		V	IT	270	Reedição. Edição limitada.
2012	Sonete Te Turpshme	Ozky E-sound		oz059	Acchiappashpirt		CD	IT		
2012	Transfonaciones	Portavoz			Carlos Estévez		CD	AR		
2012	Voice Studies 07	My Dance The Skull	Voice Studies	VS 07	Jaap Blonk		K7	UK	100	Edição limitada e numerada.
2012	Zaum' - Заумь 1981-1989	Tochnit Aleph		TA099	Valeri Scherstjanoi	33	V	DE	80	Lançado na exposição 'Valeri Scherstjanoi - Auf dem Weg zum Scribentismus. Experimentelle Texte und Gesten. 1982-1989.', realizada em Berlim, em 2012. Edição

Ano	Título	Editora	Coleção	Referência	Autor	Tempo	Supo rte	País	Tirage m	Notas
										limitada, assinada, e numerada.
2013	desde que nasceu: vende-se compra-se oferece-se procura-se	Edição de autor			aranhiças & elefantes		CD	PT		
2013	Polyphong	Kontrans		Kontrans 460	Jaap Blonk		CD	NL		
2013	Polyphong	Elegua Records		ele019	Jaap Blonk		CD		300	Edição de luxo. 25 cópias assinadas por Jaap Blonk. Edição limitada e numerada.
2013	Semikolon	Paradigm Discs		PD 29	Lars-Gunnar Bodin Bengt Emil Johnson	33 1/3 RPM	V	UK	500	
2013	Snow Eater	suRRism- Phonoethics		sPE_0142	Owl Brain Atlas (J. D. Nelson)					
2013	Sticky Suit With Tape	HalTapes		HT226	John M. Bennett Hal McGee		K7	US		
2013	Tempo	Portavoz			Carlos Estévez		CD	AR		
2013	To My Phonetic Diary Of 2012	No Basement Is Deep Enough		NBIDE #19	Valeri Scherstjanoi		K7	RS	60	Edição limitada.
2014	57' 1"	Aoriste Editions		AE02	Bernard Heidsieck		CD	FR		Reedição.
2014	Arrigo Lora Totino: Poesie sonore 1966-1984	Campanotto Editore		PV2089	Arrigo Lora-Totino		CD	IT		CD + Livro com o título <i>Arrigo Lora Totino. Il poeta visivo sonoro performativo.</i>
2014	Hugo Ball: Sechs Laut-und Klanggedichte 1916	Balance Point Acoustics		bpa-4	Jaap Blonk Damon Smith		CD	US	250	Edição limitada.
2014	Ursonate Und Andere Konsequente Dichtung	Wergo		WER 6316 2	Kurt Schwitters Sprechbohrer		CD	DE		
2014	La Poésie En Action	A.P.R.E.S. Editions			Bernard Heidsieck		DVD	FR		DVD-Video, PAL, Documentário
2014	Oral	Portavoz			Carlos Estévez		CD	AR		
2014	Poèmes Et Musiques Lettristes Et Hyperphonie	Alga Marghen		plana-L 24VocSon085	Maurice Lemaître	33 1/3 RPM	V	IT	240	LP. Edição limitada.
2014	Porta-Voz	Bosq-íman:os records			Américo Rodrigues		CD	PT		
2014	Revue OU Deluxe Edition	Alga Marghen		ALGAMARS 005CD	Henri Chopin		CD	IT		Caixa com 4 CD's
2014	Sound-Proof No. 0.	Slowscan		Vol. 22	Vários	33 1/3 RPM	V	NL	250	Edição limitada. Reedição de cassete de 1978.
2014	Voicing Through Saussure	Bardem		bardem 1	Vincent Barras, Jacques Demierre		CD	CH		3 CD's. Gravado ao vivo a 23 de abril de 2011 nos Experimental Sound Studios,

Ano	Título	Editora	Coleção	Referência	Autor	Tempo	Supo rte	País	Tiraje m	Notas
										Chicago. É dedicado a Luis J. Prieto (1926-1996).
2015	Interview to Bernard Heidsieck	Offerta Speciale			Carla Bertola		CD	IT		
2015	Romanzi Nelle I	Recital		Recital Sixteen	Enzo Minarelli		CD	US	200	CD+ Livro; DVD
2015	Vooxing Poooêtre: International Record Of Sound Poetry	Recital Program		R12	Vários		CD	US	500	Reedição. Edição limitada.
2015	Wolman Et Son Double	Alga Marghen		plana-W 26VocSon091	Gil J. Wolman		V	IT		
2016	Den Satz Von Herrn Neuendorf Wiederholen	Slowsca		Vol. 33	Vários	33 1/3 RPM	V	NE	200	Reedição. Edição limitada.
2016	Die Abartigen: Kaprow, Paik, Vostell, Saree, Albrecht, Toche, Hendricks	Slowsca		Vol. 33	Vários	33 1/3 RPM	V	NE	5	Reedição de Den Satz Von Herrn Neuendorf Wiederholen (1972 e 2016). Versão de teste.
2016	"Hör!-spiel" / Nekrologlog 1961 / Fantasmata 1960	Creel Pone		037	Anestis Logothetis	33 1/3 RPM	CD	US	100	Reedição. Edição limitada.
2016	Hugo Ball: Sechs Laut-und Klanggedichte 1916	Balance Point Acoustics		bpa-4	Jaap Blonk Damon Smith		K7	US	100	Reedição. Edição limitada.
2016	Dínamo Futurista	Edição de autor			Juan Angel Italiano		CD	UY		
2016	Epigenetic Poetry 1968 – 2014	Recital		R20	Giovanni Fontana	33 1/3 RPM	V	US		
2016	OH audiopoems	Slowsca		Vol. 35	Henri Chopin	33 1/3 RPM	LP	NL	250	1.ª edição da reedição. Edição limitada. 2 LP's.
2016	Orpheus	Holidays Records		HOL-094	Hartmut Geerken	33 1/3 RPM	V	IT	200	Edição limitada. Há referência a uma edição anterior, em CD, de 50 cópias assinadas pelo autor.
2016	Paso de los Trovos 100 DADÁ	Edição de autor			Luis Bravo & Juan Angel Italiano					<a href="http://juanangelitaliano.becamp.com/album/2016-paso-de-los-trovos-100-dad">http://juanangelitaliano.becamp.com/album/2016-paso-de-los-trovos-100-dad</a>
2016	Polimorphonia	DAS ANDERE SELBST		026	Giorgio Dursi		K7	IT	50	Edição limitada. Composto e produzido por Giorgio Dursi, em 2015, usando apenas objetos encontrados, tecnologia digital e voz.
2016	Text-sound compositions 8	Fylkingen Records		FYLP 1039	Vários	33 1/3 RPM	V	SE		Festival de 1971.
2016	Text-Sound Compositions 9: Stockholm 1972	Fylkingen Records		FYLP 1040	Vários	33 1/3 RPM	V	SE		Festival de 1972.

Ano	Título	Editora	Coleção	Referência	Autor	Tempo	Supo rte	País	Tirage m	Notas
2016	Text-Sound Compositions 10: Stockholm 1973	Fylkingen Records		FYLP 1041	Vários	33 1/3 RPM	V	SE		Festival de 1973.
2016	Text-sound Compositions 11: Stockholm 1974	Fylkingen Records		FYLP 1042	Vários	33 1/3 RPM	V	SE		
2016	Théâtre De Bouche	Holidays Records		HOL-097	Ghérasim Luca	33 1/3 RPM	V	IT	250	Gravado a 21 de fevereiro de 1984, no Estúdio Sdereson, por Rémi Goux. É o segundo volume de uma coleção de poesia sonora coordenada por by Luca Garino. Edição limitada.
2016	Trio Prosodico	Holidays Records		HOL-093	Arrigo Lora-Totino	33 1/3 RPM	V	IT		Reedição. Edição limitada. Gravado Studio di Informazione Estetica, em Turim, em 1976.
2016	Wat Is Dada	Edição de autor			Juan Angel Italiano		?	UY		Manifesto de Theo van Doesburg publicado em 1923
2017	A Farewell Performance	Slowscan		Vol. 37	JGJGJGJG	33 1/3 RPM	V	UK	200	
2017	Asemic Dialogues	Kontrans		Kontrans264	Tomomi Adachi Jaap Blonk		CD	NL		
2017	Lexical Music	Other Minds		OM 1023-2	Charles Amirkhanian		CD	US		Reedição. Está também disponível para <i>download</i> .
2017	OH audiopoems	Slowscan		Vol. 35	Henri Chopin	33 1/3 RPM	LP	NL	300	2.ª edição da reedição. Edição limitada.
2017	Out Of Page	Recital		Recital Thirty One	Arrigo Lora-Totino	33 1/3 RPM	V	US	310	Compilação de obras do autor realizadas entre 1968 e 2000.
2017	Phonosensitivity (Sound Poems 1979-1987)	Pogus Productions		P21090-2	Enzo Minarelli		CD	US		Compilação de 10 poemas sonoros inéditos realizados entre finais de 70 e finais de 80
2017	Poesia Sonora	Song Cycle Records		cy994	Vários		V	UK	500	Reedição do álbum Poesia Sonora, editado pela CBS, em 1975. Edição limitada.
2017	Poetry reading with sound footnotes	Artetetra		ata16	Giorgio Dursi		K7	IT		Edição limitada. Disponível também no Bandcamp em <a href="https://artetetra.becamp.com/album/poetry-reading-com-sound-footnotes">https://artetetra.becamp.com/album/poetry-reading-com-sound-footnotes</a>
2017	Recordings 1955-1991	Vinyl on Demand		VOD151	Henri Chopin	33 1/3 RPM	V	DE	300	Edição limitada de luxo com 7 discos. Inclui livro de 52 páginas com notas em francês e inglês de Vincent Barras, Marc Matter, Larry Wendt e da filha de Henri Chopin, Brigitte

Ano	Título	Editora	Coleção	Referência	Autor	Tempo	Supo rte	País	Tirage m	Notas
										Morton.
2017	Recordings 1975-1979	Vinyl On Demand		VOD152	Larry Wendt	33	V	DE	300	Boxset com 4 LP's. Inclui livro com 52 páginas.
2017	S/ título	Slowscan		Vol. 36	Vários		V	NE	250	Reedição. Edição limitada. Inclui obras de Bob Cobbing, Peter Finch, François Dufrêne, Helmer Bodin, e Lawrence Upton.
2017	Strangerivers	Filibusta Records		FR1714	Acchiappashpirt		CD	IT		
2017	TLALAATALA	Alga Marghen		VOCSON 099LP	José Luis Castillejo		V	IT	80	Reedição. Edição de luxo limitada e numerada. Gravado em Madrid, em 2001. Box Set. Acompanha o livro com o mesmo nome.
2017	Toccata Vocale / Ursprache	Holidays Records		HOL-098	Arrigo Lora-Totino	EP	V	IT	100	Edição limitada.
2018	"Hör!-spiel" / Nekrologlog 1961 / Fantasmata 1960	Fantôme Phonographique		OME1011	Anestis Logothetis	33 1/3 RPM	V	EU		Reedição.
2018	Nada Canadada	Holidays Records		HOL 114	Four Horsemen		V	IT	250	Reedição do álbum <i>Canadada</i> . Edição limitada.
2018	Parlatório	Bosq-fman:os records			Américo Rodrigues		CD	PT		
2019	Verbal Brainwash & Other Works	Fylkingen Records			Åke Hodell		CD	SE		3 CD's em caixa com livro de 40 páginas com ficha técnica em inglês e sueco.
2019	Verbal Brainwash & Other Works	Fylkingen Records			Åke Hodell		Mp3; Flac	SE		Álbum digital
s.d.	Canadada	Poets' Audio Center		C-796	Four Horsemen	C60	K7	US		Supõe-se que tenha sido publicado na década de 70.

"Neste cais está arrimado o barco sonho em que voltei. Neste cais eu encontrei a margem do outro lado, Grândola Vila Morena. Diz lá, valeu a pena a travessia? Valeu pois."

José Mario Branco, FMI