



<https://dx.doi.org/10.35499/tl.v18i2>

O SOM COMO PARASITA DA PALAVRA: ESCRITA, SOM, CANÇÃO E COLAGEM EM PALAVRA PALAVRA E COLEÇÕES DIGITAIS DE HENRIQUE IWAO

MIGUEL DE ÁVILA DUARTE*

 <https://orcid.org/0000-0001-6366-2464>

RESUMO

O artigo investiga a relação entre escrita, som, canção e colagem em dois trabalhos do compositor experimental, improvisador e multiartista Henrique Iwao. Para tanto, sua produção será comparada com obras da chamada Poesia Conceitual contemporânea e remetida ao quadro histórico das relações entre palavra, som, escrita, poesia, literatura e canção.

Palavras-chave: Poesia conceitual. Colagem sonora. Arte inespecífica.

ABSTRACT

SOUND AS A PARASITE OF THE WORD: WRITING, SOUND, SONG AND COLLAGE IN HENRIQUE IWAO'S *PALAVRA PALAVRA* AND COLEÇÕES DIGITAIS

This article investigates the relationship between writing, sound, song and collage in two works by the experimental composer, improviser and multi-artist Henrique Iwao. To this end, his work will be compared with works of the so-called contemporary Conceptual Poetry and referred to the historical framework of the relationships between word, sound, writing, poetry, literature and song.

Keywords: Conceptual poetry, sound collage. Nonspecific art.

“Como um infame habitante de São José dos Pinhais uma vez disse: ‘É como se fosse uma pira (...) A sensação é zero, neutra. Não tem sensação nenhuma’ – com essas pala-

avras o compositor experimental, improvisador e multiartista Henrique Iwao encerra o texto do encarte do seu álbum **Coleções Digitais** (2017). O tema da indiferença do artis-

* Possui doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (2017), mestrado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (2011) e graduação em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (2008). Integrou as atividades do Centre for Musical Research da Bath Spa University, Reino Unido (2015). Foi professor substituto no Departamento de Letra/ICHS da Universidade Federal de Ouro Preto (2018-2019) e na UNIRIO (2022-2023). Autor do livro **Leite crioulo: da rede modernista nacional à memória monumental do modernismo** (2021). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9686441960768550>. E-mail: maviladuarte@gmail.com

ta pelo resultado da sua obra é um *topos* que poderia ter sido articulado ali, por exemplo, a partir das declarações de Marcel Duchamp sobre seus *ready-mades* ou ainda a partir da noção da estética kantiana de “finalidade sem fim”. Mas Iwao opta por citar o “infame habitante de São José dos Pinhais”: protagonista de um vídeo, viralizado na internet em 2011, no qual ao ser entrevistado, depois de preso como responsável por uma gigantesca plantação de maconha, ele descreve sua façanha de agricultura ilegal com uma “pira”, um capricho, comparável a ter um bicho de estimação, e afirma que de maneira nenhuma pretendia vender ou consumir a enorme quantidade de erva que produzira.

O caráter absurdo da sua argumentação torna o vídeo o *suprasumo* dos momentos de comédia involuntária que alimentam a cultura dos memes. Como veremos, o trabalho de Iwao opera exatamente na curiosa fronteira entre a tradição da arte experimental e a atual cultura dos memes. E a possibilidade de se manter neutro em relação às colagens sonoras digitais do compositor me parece tão pouco verossímil quanto a argumentação do “infame habitante de São José dos Pinhais”.

Além do já mencionado **Coleções digitais** (2017), trataremos aqui também de outro álbum de Iwao, **Palavra palavra** (2022). O primeiro projeto é descrito por ele da seguinte forma:

procurar por algo que ocorresse frequentemente na produção de um artista e separá-lo do todo. Então, colocar todos as amostras coletadas em sequência cronológica. Musicologia, sim, mas seria preciso musicalidade para que aquilo fosse apresentado como uma boa seleção, tal como colecionadores fazem. (Iwao, 2017).

Em cinco das sete faixas do álbum, o “algo” a ser colecionado e organizado sob

a forma de colagem sonora é composto de sons vocais. Em “Mulheres”, temos todos os nomes próprios femininos cantados na obra de Chico Buarque. Em “Baby” temos todas as vezes que, na obra de Britney Spears, é pronunciada a palavra “baby”. Ainda no universo do verbal, mas já próximo de suas fronteiras, temos “Yeah”, coletando todas as vezes que os Beatles gravaram essa interjeição/afirmação tão tipicamente deles, e “1 2 3 4”, na qual são colecionadas todas as contagens características das gravações ao vivo dos Ramones.

Uma última faixa baseada em sons vocais se encontra firmemente além do verbal: “Uh” na qual se encontram colecionados os grunhidos e gritinhos que Michael Jackson espalhava pelas suas canções. As outras duas faixas se retiram para o âmbito dos sons instrumentais, também se retirando da esfera pop para a música de concerto, colecionando os sons de sirene e os *crescendos* orquestrais da obra do compositor francês Edgard Varesé, em “Sirènes” e em “Idée Fixe” respectivamente.

Já em **Palavra palavra**, todas as colagens se dão, como não poderia deixar de ser, a partir de palavras. Em várias das faixas, ao invés da estratégia de isolar categorias de eventos sonoros na obra completa de artistas de **Coleções digitais**, temos o material completo de uma canção específica reorganizada a partir da ordem alfabética. Procedimento ao qual submete “Zeni e o zeppelin” de Chico Buarque, “Diário de um detento” dos Racionais, “Faroeste caboblo” do Legião Urbana, “Vou largar de barriga” funk de MC Carol e MC Parafuso, “Rosa” de Pixinguinha na voz de Orlando Silva e o hino nacional brasileiro com Fafá de Belém. Em outros trabalhos, são selecionadas palavras específicas em um conjunto de áudio, como em “Sim e não”, contendo todos os votos da

fatídica sessão do impeachment da Dilma, e “Harry e Tom” com todas as vezes que os vários nomes de Harry Potter e Valdemort são ditos nos filmes da série.

Os trabalhos enfocados aqui constituem apenas uma parte da produção de Henrique Iwao, que inclui também seu trabalho como músico improvisador experimental, compositor de obras que frequentemente possuem uma forte dimensão conceitual, trabalhos híbridos que ingressam pelo território das artes plásticas e do vídeo etc¹. Trata-se de um artista que parece personificar aquilo que Florência Garramuño (2014) considera a tendência da arte atual à inespecificidade dos meios pelos quais os artistas operam. Ainda sim, a fração da sua produção que tem por foco a palavra distingue o trabalho de Iwao da maior parte dos seus contemporâneos na vibrante, ainda que pouco visível, cena de música experimental brasileira. Nela – com a exceção de alguns artistas, como Negro Leo, que operam a partir da tradição da canção popular – apesar da diversidade de estéticas, as sonoridades “instrumentais” (ou seja, sem componentes verbais) tem uma hegemonia quase absoluta. O que nos interessa aqui é exatamente colocar a natureza supostamente musical de tais produções entre aspas e investigar a produtividade de concebê-las na chave da poesia, especificamente do que tem sido denominado poesia conceitual ou “escrever sem escrever”.

Marjorie Perloff (2013), Kenneth Goldsmith (2011) e, no contexto brasileiro, Leonardo Villa-Forte (2019) têm refletido sobre o lugar de tal forma de escrita no quadro das poéticas contemporâneas. Descrito em termos gerais, o argumento de tais autores se

baseia na ideia de que a apropriação – introduzida no âmbito das artes plásticas pelos já centenários *ready-mades* de Marcel Duchamp e transformada em procedimento artístico de uso corrente no contexto das *neovanguardas* dos anos 1960-1970 – se torna uma forma fundamental de escrita com o advento da *web*. A internet seria, assim, concebida como um manancial infinito de textualidade a ser manejado com o mais difundido par de teclas de atalho, *ctrl+c* (copiar) e *ctrl+v* (colar). Pensada como análoga ao impacto da fotografia no campo das artes plásticas, tal situação implicaria a possibilidade de radicalizar a releitura pós-moderna da relação entre original e cópia e da própria noção de originalidade ao mesmo tempo que retomaria a trajetória das múltiplas formas de escrita experimental, relegadas a segundo plano após o encerramento do ciclo das *neovanguardas*. Por fim, tal poesia conceitual estaria, por sua vez, vinculada às discussões sobre propriedade intelectual em uma cultura conectada, propostas, por exemplo, pelos defensores do *copyleft* (Cf. BELISÁRIO; TARIN, 2012).

A pertinência de tal perspectiva pode ser medida pela proximidade das estratégias textuais das colagens sonoras de Iwao com aquelas de vários trabalhos compilados, por Goldsmith em parceria com Craig Dworkin, em **Against Expression** de 2011 – antologia de trabalhos de poesia conceitual de quase seiscentas páginas. O procedimento alfabético que o compositor usa para reordenar sonoramente as canções descritas acima é exatamente o mesmo de Claude Closky em “The First Thousand Numbers Classified in Alphabetical Order” (os primeiros mil números classificados em ordem alfabética) (Apud Goldsmith; Dworkin, 2011. P. 148-157) e de Rory Macbeth em “The Bible (alphabetized)” (que coloca em ordem alfa-

1 A amplitude de sua produção pode ser conferida no seu blog <https://henriqueiwao.seminarecords.org/>

bética o texto completo da Bíblia). No caso de “Sim Não”, a mesma fonte sonoro-textual utilizada por Iwao – a fatídica votação na Câmara do Deputados que instaurou o processo de impeachment contra a então presidenta Dilma Rousseff, percebido por muitos como um golpe parlamentar-midiático que instala um dos momentos políticos mais nefastos da história recente brasileira – foi também a base de um trabalho que já pode talvez ser descrito como um clássico da poesia conceitual brasileira: **Sessão** de Roy David Frankel (2017).

Mas é exatamente tal proximidade de procedimentos e materiais que sublinha a diferença de natureza, sonora *versus* escrita, entre tais trabalhos. Tanto o trabalho de Frankel quanto o de Iwao, eliminam os nomes e, assim, a identidade dos autores dos votos. Mas em Frankel, a íntegra dos discursos se mantém, formando uma espécie de voz única, ainda que contraditória, que constituiria no texto a autoria (ou, ao menos, a narração) daquele evento político de triste memória. Já Iwao elimina tudo o que não seja o voto em si, “sim” ou “não”. Caso tal trabalho se tornasse um texto escrito, seria bastante austero, repetitivo e enigmático. Mas, como colagem sonora, mantém tudo aquilo que existe na fala de linguagem não-verbal, irreduzível à palavra escrita: intonação, intensidade, qualidade da voz etc. Iwao apaga o discurso, mas de maneira simétrica – pela própria natureza do texto escrito – Frankel apaga a individualidade das vozes. Como sublinha Iwao em sua dissertação, incidentalmente intitulada **Colagem musical na música eletrônica experimental**,

a fonografia inscreve o que mais se aproxima de um caráter particular de uma execução de música [ou de som no sentido mais amplo] – o timbre. Esse particular pode ser capturado e individualizado – de tal forma

a dar a ideia de ser um ícone de si mesmo. Ou seja, quando individualizado e assim dominado, o timbre, por ser uma característica complexa, fornece uma noção de inequívocidade, por exemplo: um grito do Michael Jackson; não poderia ser um grito de Mick Jagger? Não, há como uma etiqueta sonora apregoada nesse som. (Iwao, 2012. P. 95).

Paul Zumthor já havia observado a complexidade da relação das formas de registro tecnológico sonoro ou audiovisual em relação à dualidade anterior entre o registro escrito e a vocalidade/corporeidade primeira. Para o pesquisador suíço:

Os meios eletrônicos, auditivos e audiovisuais são comparáveis à escrita por três de seus aspectos:

1. abolem a presença de quem traz a voz;
2. mas também saem do puro presente cronológico, porque a voz que transmitem é reiterável, indefinidamente, de modo idêntico;
3. pela seqüência de manipulações que os sistemas de registro permitem hoje, os *media* tendem a apagar as referências espaciais da voz viva: o espaço em que se desenrola a voz mediatizada torna-se ou pode se tornar um espaço artificialmente composto.

Por sua vez, esses mesmos media diferem da escrita por um traço capital: o que eles transmitem é percebido pelo ouvido (e eventualmente pela vista), mas não pode ser lido propriamente, isto é, decifrado visualmente como um conjunto de signos codificados da linguagem. É então possível (e essa opinião é a mais comum) ver nos meios auditivos uma espécie de revanche, de retorno forçado da voz, e ainda mais do que a voz, porque com o filme ou tevê vê-se uma imagem fotográfica e, talvez, ainda em breve, tenha-se a percepção do volume.

De todo modo, é claro que a mediação eletrônica fixa a voz (e a imagem). Fazendo-os reiteráveis, ela os torna abstratos, ou seja, abolindo seu caráter efêmero abole o que chamo sua *tactilidade*. (...)

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. Podemos citar, a propósito, a história exemplar do computador, substituto eletrônico da escritura, mas que, em um dia bem próximo, vai falar (as primeiras experiências já começaram): a abstração vocal será tanto maior que já não se tratará de gravação, mas de voz fabricada. (Zumthor, 2014. P 14-15)

Hoje, quando os computadores falantes já são parte integral do nosso cotidiano, as considerações de Zumthor permanecem inteiramente válidas. Podemos observar seus efeitos nos diferentes resultados estéticos de um mesmo procedimento de organização textual. A organização em ordem alfabética das palavras de qualquer material textual de tamanho não muito reduzido tende a acumular palavras de uso repetido, como artigos, preposições, verbos de uso comum etc. No trecho do trabalho de Rory Macbeth incluído em *Against Expression*, seis páginas (e quatro quintos de uma sétima) são inteiramente ocupados pela palavra “be”, relativa ao verbo “to be”.

O resultado é uma espécie de textura homogênea sobre a página, que nos convida a transitar espacialmente pela página sem nos deter na leitura de cada uma das repetições. Já, por exemplo, em “Caboclo Faroeste” de Iwao, versão de “Faroeste Caboclo” da banda Legião Urbana na qual cada uma das seções da canção foi reorganizada em ordem alfabética, temos no começo de cada seção o acúmulo do artigo “a”, cantado cada vez de forma diferente por Renato Russo.

A colagem de uma série de palavras curtas cantadas, chama a atenção também para o próprio dispositivo da colagem sonora,

para os cortes entre o material sonoro descontínuo que, ainda que amenizados pela cuidadosa montagem digital, insistem em aproximar o resultado sonoro àqueles da máquina que falha, seja o LP arranhado, o CD danificado ou a falha no *streaming*. Tal dimensão material diferencia a colagem do texto, enquanto ente abstrato composto de letras, daquela da colagem sonora, que se baseia em sons, ondas mecânicas específicas, e estaria assim mais próxima da colagem nas artes plásticas. Sobre tal analogia, Iwao afirma:

pode-se pensar a questão a partir de outro referencial: a colagem musical como análoga à operação de recorte de um texto, que toma a imagem das palavras e seu espaço visual como elementos integrantes do texto. Assim, mesmo que cada letra seja recortada de uma fonte diferente, a formação de determinadas palavras e frases garante a continuidade de leitura, enquanto os diferentes tipos, tamanhos, cores e fundos evidenciam diferenças. Ou, contrariamente, a manutenção de um tipo específico ou a construção de certas transições entre cores de fundo fornecem o fio condutor para uma sequência ininteligível de letras. Ademais, os resíduos – tudo que não é parâmetro, que não é elemento constituinte –, também são transportados: esses pequenos amassados do papel, um pequeno rasgo, o barulho da mão deslizando sobre o braço do violão. (Iwao, 2012. p. 95).

O que cabe demonstrar é que sobre algo que é não é um texto, no sentido estrito, – no caso canções gravadas ou mesmo áudio de outra espécie (a trilha sonora de um filme de Hollywood ou o áudio de uma sessão parlamentar) – Iwao insere uma operação de tipo estritamente textual, como a ordem alfabética, que opera exatamente sobre a palavra enquanto conjunto escrito de letras. Produz assim uma sequência de resíduos sonoros, uma organização de sons que é determinada por uma lógica que não é, em si mesma,

musical. O som se torna, como desenvolveremos mais adiante, parasita da palavra.

A trajetória da relação entre esses termos deve ser colocada, ela mesma, em questão. O diálogo entre a arte da palavra e a arte dos sons se aproximou em diversas épocas e culturas de alguma forma de simbiose. Para tal investigação é necessário, porém, não aceitar de antemão figuras como o escritor ou o compositor. Universalizá-las tacitamente significa sucumbir àquilo que Paul Zumthor (2014, p. 16) chama de *preconceito literário*, ao qual corresponderia talvez no âmbito musical um *preconceito conservatorial*². Para Zumthor, o que chamamos “literatura”, tal como praticado nos meios letrados identificados com o Ocidente a partir do séc. XVII ou XVIII, corresponde a uma pequena parcela do universo do fenômeno transcultural que o autor denomina “poesia”. Transpondo tal raciocínio para a concepção conservatorial da música, notamos que as práticas que a caracterizam podem ser datadas da Europa do séc. XIX e circunscritas à música de concerto.

No sentido de delimitar sua definição antropológicamente ampliada de poesia, Zumthor (2014, p. 47) ressalta a ritualização da linguagem que opõe tal manifestação ao uso corriqueiro da língua no âmbito da comunicação. Tal ritualização movimentaria todos os aspectos da performance, o que no caso da oralidade incluiria dimensões gestuais e

2 O compositor e pesquisador da música experimental Valério Fiel da Costa vem utilizando o termo *conservatorial* para designar a concepção de música cristalizada na Europa entorno do ano 1800, reproduzida pela instituição do conservatório e caracterizada pela oposição entre compositor e intérprete e pela concepção de obras fixadas, definidas por uma partitura, a serem executadas “fielmente” por um intérprete. Tal modelo se opõe, como se vê, à ampla maioria das práticas musicais populares e/ou não ocidentais, nas quais a improvisação quase sempre assume uma função de destaque.

vocais – afetando ritmo, ênfase e, em certos casos, levando ao prolongamento dos sons, permitindo o estabelecimento de perfis melódicos pela entoação. A natureza indiscriminadamente verbal e sonora de algumas dessas práticas culturais evoca inevitavelmente a trajetória do conceito de lírica. Como resume Marjorie Perloff:

A palavra lírica vem do grego *lyra* [...] e originalmente designava um “poema composto para ser acompanhado por uma lira”. Um termo correlato seria a palavra chinesa para poema, *shi*: a primeira antologia de poemas chineses, o *Shi jing* (Clássicos da poesia), compilada depois do ano 600 e atribuída a Confúcio, continha canções populares, de corte e dinásticas, além de hinos cerimoniais, originalmente cantados ou entoados. Na verdade, as associações entre palavras e acompanhamento musical foi uma das marcas da lírica, desde a antiguidade (suméria, hebraica, grega) até o início da cultura impressa no Renascimento, alcançando uma espécie de apogeu em formas como o *ghazal* e a *qasida* árabes da alta Idade Média e, algum tempo depois, nos *planh*, *chanso*, *pastorela* e *alba* compostos pelos trovadores provençais (Perloff, 2009, p. 9, tradução nossa)

Da série de exemplos arrolados por Perloff, sobressai o fato de que se trata, em todos os casos

mencionados, de expressões fundamentalmente sonoras da arte verbal de sociedades que possuíam a escrita – é através da escrita, na verdade, que podemos ter consciência de tal produção, datada por vezes de alguns milênios antes da nossa era. Qual seria, então, a relação entre tais práticas de performance vocal e seu registro escrito? Um atalho para a questão seria talvez a consideração habitual da escrita como representação dos sons da fala. Tal perspectiva implica, porém, uma nova universalização tácita e etnocêntrica, que Roland Barthes (2004, p. 192-193) denomina *ilusão alfabética*, visto

que ignora toda a experiência das múltiplas culturas nas quais a escrita tomou a forma do pictograma e do ideograma ou, no mínimo, acaba por hierarquizar tais escritas, articuladas respectivamente “no nível da frase” e no “nível da palavra”, como mais primitivas que a nossa, articulada no nível dos sons (fonemas)³. Anne-Marie Christin vai além, afirmando que

é equivocadamente, vale lembrar, que se diz que os alfabetos oriundos do modelo grego, como o nosso, são “fonéticos”. A fórmula “representação da fala”, habitualmente aplicada a eles, foi inventada, aliás, pelos latinos, simples herdeiros do sistema, não pelos gregos, que sabiam pertinentemente – e Platão antes de todos – que sua escrita era um sistema “lógico”, baseado em elementos, não em sons, que só podiam ser percebidos no nível da combinação desses elementos em sílabas. Em suma, nosso alfabeto se apoia em uma análise abstrata da língua, cujo objeto inicial era permitir ajustar um sistema de escrita semítico a uma língua indo-europeia, mas que teve como consequência segunda transformar esse acaso racional no modelo de uma pureza mimética do escrito inteiramente imaginária. Nenhuma outra tentativa histórica de rearranjo da escrita levou a esse resultado. O caso do japonês é particularmente significativo nesse sentido. Os japoneses constituíram uma escrita a partir do sistema chinês, como os próprios gregos tinham feito a partir do fenício, mas procederam de outra maneira, preservando o princípio ideográfico anterior tal qual – ele está na origem dos *kanji* – e dotando-se, por outro lado, de dois silabários próprios, os *kana*. (Christin, 2004, p. 280)

Para se pensar a ponte entre uma arte vocal da palavra e a escrita, um ponto de partida mais seguro seria então a leitura, que

3 Reproduzimos aqui os termos utilizados por Barthes, cientes, no entanto, que a nomenclatura e a conceituação das formas de escrita utilizada por ele tem sido constestada de múltiplas formas nas últimas décadas.

durante a maior parte da trajetória multimilenar da escrita implicava necessariamente performance em voz alta. Fischer (2006, p. 9) cita, por exemplo, um escriba egípcio, em torno de 1300 a.C., prometendo aos futuros escribas a eternidade na “voz daquele que o lê”. Da leitura como performance oral resulta mesmo a questão, tão distante para nós, de quem efetivamente “fala” em determinado texto. Ainda segundo Fischer:

A palavra escrita ainda não constituía uma voz com existência própria [...]. Durante milhares de anos, a leitura foi um meio; ainda não era um canal. É por essa razão que escutamos as instruções precisas de um autor ao escriba na maioria das cartas mesopotâmicas: “Ao meu Senhor, diga que: assim fala seu vil servo”. O escriba não podia separar, como fazemos atualmente, a instrução oral da mensagem oral. A tarefa do escriba, na verdade, vedava essa separação, já que ela o protegia de potencial discussão judicial. (Fischer, 2006. P. 19-20)

No contexto da antiguidade grega, Jesper Svenbro (1998, p. 49) lembra que a “ausência de intervalos (como a de uma ortografia normalizada) faz de cada leitura uma experiência sonora”, o que implica que ler seja, antes de mais nada, “colocar sua própria voz à disposição do escrito (em última instância, do escritor)”. O escrito se apodera da voz do leitor, a coloca a seu serviço. Se, como visto acima, a carta mesopotâmica presume que a “voz do texto” seja daquele que a lê, nas inscrições gregas do séc. VII a.C. o “eu” do texto se refere curiosamente ao objeto inscrito e não àquele que o inscreveu:

Ora, o emprego da primeira pessoa para designar o objeto inscrito é tão surpreendente e ao mesmo tempo tão corrente nas inscrições gregas que exige uma reflexão mais profunda. Pois, se ele marca a submissão do leitor ao escrito, sua significação não fica assim esgotada. Ele revela na verdade um modo singular, compartilhado por toda uma

cultura, de pensar a relação entre escritor, objeto escrito e leitor. Essa maneira de pensar pode resumir-se assim: o objeto escrito é designado na primeira pessoa, enquanto o escritor designa-se na terceira (na verdade, somente a partir de 550 a.c. se começa a ter objetos que são designados, explicitamente, na terceira pessoa, como que para ocultar a violência, real, marcada pelo “eu”). Uma ânfora do século VI pode ser citada como exemplo: “Kleimachos me fez e eu sou dele, *ekeínou eimt*”: No momento da leitura, Kleimachos não estará mais lá, estará ausente, fato que o demonstrativo *ekeínos* exprime com precisão (*ekeí-nos* é o demonstrativo de terceira pessoa para indicar que alguém não está mais “aqui”, mas sim “lá”, ou mesmo no “além”: *ekeí*). Em compensação, a ânfora permanecerá lá: ninguém mais do que ela pode reafirmar o “eu” da inscrição. Kleimachos não pode. Ele escreve na ânfora porque prevê sua própria ausência no futuro (caso contrário, não valeria a pena escrever). Ele se designa como ausente pelo fato de ter feito a inscrição. O resto vai-se passar entre a ânfora inscrita e o leitor, colocados face a face como “eu” e “tu”. (SVENBRO. 1998. P. 51)

Ainda de acordo com Svenbro (1998, p. 58-64), é através do modelo fornecido pelo teatro que os gregos começam a atribuir à “voz da escrita” o caráter tanto de voz do autor, quanto de voz da personagem. Como se vê, as sociedades antigas que conheceram escrita/leitura geralmente fizeram uso de tais práticas articulando-as com performances orais, fundamente sonoras, em um contínuo que, como insiste Zumthor (2014, p. 65), resiste à mera oposição entre uma oralidade pura e uma prática totalmente silenciosa e visual de escrita, que coincidiria com a maior parte do que se chama hoje “literatura”.

As práticas de escrita e leitura do mundo romano exemplificam bem uma situação na qual escrita, leitura, oralidade – as artes verbais e sonoras, enfim – estavam necessariamente imbricadas. Como descreve

Guglielmo Cavallo (2009, p. 80), os leitores romanos eram ensinados a buscar com os olhos, enquanto pronunciavam os vocábulos já visualizados, as palavras seguintes – prática em tudo semelhante à chamada “leitura à primeira vista” de partituras padrão, esperada atualmente de um bom músico conservatorial – e sua emissão sonora deveria ser expressiva, entoando e cadenciando cada texto de acordo com seu gênero e os efeitos de estilo pretendidos: “não por acaso, o verbo que indica a leitura da poesia é frequentemente *cantare*, e *canora*, o termo que designa a voz do intérprete. Ler um texto literário era, em suma, quase executar uma partitura musical”. A proximidade e a distância entre o universo “literário” romano e o atual pode ser medida na presença, aparentemente tão moderna, de redes de sociabilidade literária que se materializam principalmente através de uma prática, tão secundária para nós, como a leitura pública:

O próprio “lançamento” das obras literárias se prestava a uma cerimônia social, a *recitatio* (em latim, o verbo *recitare* não significa recitar de memória, mas “a dupla operação da vista e da voz”, portanto, uma leitura do escrito feita diante de uma audiência). Esta *recitatio* acontecia em locais públicos: auditórios, círculos, teatros, e a sua duração era normalmente proporcional ao conteúdo de um rolo, portanto, uma duração variável, dentro dos limites das convenções técnico-livreiras aos quais o próprio rolo era submetido, salvo casos excepcionais. Mas é mais importante insistir no caráter de vínculo social, de cumplicidade mundana e de hábito intelectual dessas leituras públicas, as quais, justamente enquanto “ritos” literários e sociais, contavam com a presença não somente de indivíduos interessados e cultos ou até menos preparados e, por isso, mais atentos à audição do que à leitura, mas também de ouvintes desatentos e entediados. Graças a esses “ritos”, todavia, a parti-

cipação no “lançamento” e na circulação de certas obras compreendia um público mais vasto do que o dos verdadeiros leitores. (Cavallo, 2009, p. 82)

O auge do Império Romano representou um primeiro ápice de letramento no Ocidente, ainda que bastante tímido para os padrões atuais – segundo estimativas citadas por Béatrice Fraenkel (2002, p. 329), alcançando um máximo de apenas cerca de 30% dos homens adultos. O período medieval europeu que se segue é marcado não apenas pelo recuo da cultura letrada, mas também pela oralidade no âmbito da poesia em vernáculo, com um amálgama notável entre o verbal e o musical na prática dos trovadores provençais da Baixa Idade Média, assim como por inovações fundamentais no âmbito da escrita e da leitura eclesiásticas.

Segundo Jacques Roubaud (2009, p. 18), é com o declínio do *trobar* em torno do séc. XIV e o conseqüente aumento da cisão entre palavra e som que surge a forma dupla, que, segundo o autor, se pode denominar propriamente poesia, em parte por se distinguir marcadamente da canção – ou seja, da composição verbal ou “letra” que acompanha obrigatoriamente uma melodia –, em parte por constituir um conjunto de formas simultaneamente escritas e orais. Referindo-se a um período no qual Zumthor já localiza na Europa a emergência de um modelo de “literatura” *stricto sensu*, Brain Reed (2009, p. 272), por sua vez, afirma que “desde o século XVIII, a maioria – ainda que não todos – dos críticos e poetas ocidentais tenderam a considerar, implícita ou explicitamente, que um poema, a despeito do que seja além disso, pode ser entendido como um roteiro para uma possível performance oral”. O verso se tornaria, assim, um dos últimos vestígios de oralidade no âmbito do que se chama hoje literatura. Mas nesse iní-

cio de século XXI, como argumenta Perloff, nem mesmo tal posição residual se encontra garantida, embora paradoxalmente as possibilidades de utilização da palavra na sua dimensão sonora nunca tenham sido tão extensas, graças à revolução do áudio digital:

Por mais central que a dimensão sonora seja para toda e qualquer poesia, não existe nenhum elemento poético mais negligenciado atualmente. Na verdade, o discurso atual sobre poesia, altamente focado como é no que um determinado poema ou conjunto de poemas “diz” ostensivamente, relega a respectiva estrutura sonora [...] a pouco mais que uma questão secundária. Ao mesmo tempo [...] as muitas exposições de arte sonora, performances de poesia sonora e estudos sobre o som como mídia no âmbito do rádio, da televisão, da *performance art* e dos ambientes digitais sugerem que aquilo que o escritor nipo-germânico Yoko Tawada chama “a fenda entre som e linguagem” nunca foi mais estimulante para a investigação. (Perloff, 2009, p. 1-2, tradução nossa)

Cabe talvez matizar tais conclusões no caso da cultura brasileira. Em primeiro lugar, porque muitos dos poetas brasileiros mais reconhecidos (e das mais variadas correntes literárias) da segunda metade do séc. XX desenvolveram em maior ou menor grau algum trabalho de composição vinculada à música popular. Entre eles, Vinícius de Moraes, Ferreira Gullar, Augusto de Campos, Torquato Neto, Waly Salomão, Paulo Leminski e Antonio Cícero. Além disso, a canção brasileira, especialmente aquela do período clássico da MPB, tem sido objeto de inúmeros estudos, ainda que com frequência a dimensão propriamente sonora e performática das gravações seja abstraída em nome de uma análise basicamente textual das respectivas letras. Por fim, pelo impacto da poesia concreta, assim como das suas dissidências, a partir dos anos 1950, enfatizando a materialida-

de “verbovoco-visual” da poesia, ainda que gerando, no mínimo, tanta rejeição quanto entusiasmo no campo literário brasileiro, mesmo seis décadas depois.

É sobre o material dessa tradição da canção popular brasileira gravada que se volta parte fundamental da exploração de Henrique Iwao da citada “fenda entre som e linguagem”. Se soma, evidentemente, a outros interesses culturais. O rock clássico dos Beatles, também alvo de vários trabalhos de **Plunderphonics** de John Oswald, e dos Ramones, pioneiros do *punk rock*, no âmbito do qual surge a chamada cultura *do it yourself* (faça-você-mesmo), modo de produção cultural amplamente adotado pela atual música experimental brasileira. O metal *kawai* do grupo japonês Babymetal, menos emblemático talvez para o público em geral, mas igualmente icônico do ponto de vista de uma auto-proclamado *otaku* (fã da cultura pop japonesa, incluindo *mangá*, *anime* etc) como Iwao. O pop genérico de Britney Spears, tão onipresente nos *media* da primeira década do séc. XXI quanto as latas de sopa Campbell na dieta do jovem Andy Warhol.

Mas é significativo que o único artista incluído tanto em *Coleções digitais* quanto **Palavra palavra** seja Chico Buarque. Em “Mulheres”, de **Coleções digitais**, é explorada a propensão do cantor e compositor a narrar nas suas canções histórias de personagens femininas, resultando talvez em gerações de babês batizados Carolina e, mais recentemente, um desconforto com a sua obra a partir da mais recente leva de movimentos feministas. Contendo apenas os nomes próprios, organizados cronologicamente de acordo com a posição na discografia de Chico, a faixa de quase dez minutos faz um recorte substancial na sua produção. Ora, um dos compositores e cantores fundamentais da geração que estabeleceu a definição do que haveria

de ser a MPB, Chico representa também de maneira bastante palpável o encontro entre a tradição do cancionista popular brasileira e o universo da literatura erudita, descrito por Décio Pignatari (2005, p. 34) como mais ligado à poesia escrita que Caetano Veloso e filho do crítico, ensaísta e historiador ligado ao Modernismo Sérgio Buarque de Holanda. Em “E Geni o Zepelim”, uma das canções mais ostensivamente narrativas de Chico Buarque, parte da sua peça **Ópera do malandro** e inspirada na “Pirate Jenny” da **Ópera dos três vinténs** de Bertold Brecht, se vê desconstruída pelo procedimento da alfabetização de sua letra. Frente às “rosas e rimas” cultivadas por Chico no cuidadoso encontro entre a literatura erudita e cancionista popular, Henrique Iwao faz exatamente aquilo que temia o eu-lírico de “Essa moça tá diferente”: olha de cima e vai desinventar o som.

Em termos cronológicos, a obra de Chico Buarque, iniciada nos anos 1960, ocupa a posição intermediária dentre as canções brasileiras submetidas ao procedimento alfabético em **Palavra palavra**. A mais antiga não poderia ser mais oficial. Trata-se do “Hino Nacional Brasileiro”, melodia de Francisco Manuel da Silva, composta em 1831, que ganha a versão definitiva de sua letra apenas no início do século XX, da autoria do protótipo do letrado da República Velha, Osório Duque-Estrada. Para realização de sua versão, intitulada “Brasileiro Hino Nacional”, Iwao utiliza a versão gravada nos anos 1980 por Fafá de Belém, icônica pela sua associação com o contexto da campanha Diretas Já e com todo o processo que leva à constituinte de 1988, fundando a chamada Nova República. A mesma canção cobre, assim, uma série de momentos políticos fundamentais desse Brasil, entoadado aqui seguidamente, cada vez de uma maneira mais dramática, pela voz de Fafá, acompanhada de um tecla-

do eletrônico que não teria como soar mais anos 1980. Faixa seguinte à já descrita “Sim Não”, realiza com ela um arco de referências sonoro-políticas brasileiras que se encontra nos antípodas da suposta neutralidade das colagens sonoras, comentando de maneira implícita o sequestro dos chamados “símbolos nacionais” pelo neo-fascismo brasileiro da última década.

Em “Rrrosa”, o procedimento que Iwao costuma utilizar para nomear as suas colagens sonoras baseadas em colocar canções em ordem alfabética – colocar os próprios títulos também em ordem alfabética –, se vê impossibilitado pelo fato da valsa de Pixinguinha ter por título uma única palavra. Ao acrescentar mais dois erres no título da faixa, ele referencia, no entanto, o *alter ego* feminino de Marcel Duchamp, madame Rrose Sélavy. Aqui temos a valsa na voz de Orlando Silva, a voz das multidões, e ruído característico das gravações de áudio antigas faz sem dúvida parte do efeito da colagem. De maneira análoga à palavra “Brasil” entoada por Fafá de Belém, chama a atenção aqui a sequência de entonações da palavra “amor”. Como no caso do hino nacional, temos aqui também uma melodia instrumental à qual posteriormente se juntou uma letra (nesse caso a autoria é controversa, mas trata-se obviamente de um texto de excelência construído na tradição poética parnasiana). Tal montagem de sons e palavras também ressalta o quanto tais parâmetros sempre estiveram em um jogo propício a montagens no interior mesmo da tradição da canção popular.

A valsa de Pixinguinha é a mais curta dentre as colagens de **Palavra palavra** e incidentalmente a única sobre uma letra de canção de perfil mais lírico do que narrativo. A diferença entre o resultado sonoro do trabalho sobre um texto mais curto e mais lírico se reflete no fato de até mesmo algumas rimas do original

se fazerem presentes na versão de Henrique Iwao. As três canções mais recentes submetidas ao procedimento alfabético que temos discutido tem em comum o caráter narrativo de seus textos e a sua duração mais dilatada. Como já mencionamos, “Caboclo Faroeste” se baseia em uma canção infame pela sua duração e seu longo arco narrativo e representa o rock brasileiro dos anos 1980. “De detento diário um” é, por sua vez, uma desconstrução da canção mais icônica do rap brasileiro, “Diário de um detento”, narrando nas vozes emblemáticas de Mano Brown e cia o terror do massacre do Carandiru.

Os sobretons políticos e sociais do material tornam o jogo de Iwao algo mais arriscado. No entanto, cabe ressaltar o quanto as palavras isoladas performadas da maneira inequivocamente peculiar de Mano Brown, mantém o clima de tensão e revolta mesmo quando desvinculadas de qualquer enredo compreensível. “Barriga de largar” encerra o ideograma da canção brasileira proposto por **Palavra palavra**, representando, por meio do funk carioca, o seu momento atual. O material de base, lançado por MC Carol e MC Parafuso em 2011, tem uma letra muito mais extensa e narrativa do que típico do gênero.

No texto do encarte de **Coleções digitais**, Iwao reconhece de antemão antecedentes da sua forma de trabalhar nas obras do artista sonoro Christian Marclay, do compositor Erik Carlson e, em especial, do criador dos *plunderphonics*, John Oswald. Na sua dissertação, Iwao descreve da seguinte forma o trabalho desse último:

O termo [*plunderphonics*] foi criado por John Oswald e lançado em seu artigo de 1985, *Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative* [Pilhagem sonora, ou pirataria de áudio como uma prerrogativa composicional]. No artigo o autor não define *plunderphonics*, mas insere o termo no conjunto de práticas que poderiam ser descritas

como colagens musicais. Não obstante, em entrevista com Norm Iyga, *plunderphonics* é referido de modo mais específico como “a transformação radical de música muito familiar” (com a qual muitos possuem familiaridade). Suas declarações seguintes apontam para a necessidade de explorar essa familiaridade óbvia e de ver essa prática como uma paródia – mas não necessariamente engraçada. (Iwao, 2012, p. 87)

Comparando o trabalho que John Oswald realizou, desde os anos 1980, com as colagens sonoras digitais que Iwao tem realizado na última década podemos observar que, ainda que em ambos os casos os “sons utilizados carregam a habilidade dual de não apenas se referirem às suas fontes originais (a gravação dos quais foram apropriados), mas de (certo modo) serem essas fontes, agora em outros contextos, ressignificados” (Iwao, 2012, p. 89), no trabalho de Oswald temos um jogo mais livre com tais materiais. Nas colagens de Iwao a forma da composição final tende a seguir um conjunto de regras mais ou menos rígido, como o “algo frequente” recortado em ordem cronológica das **Coleções digitais** ou as canções remontadas em ordem alfabética.

Se, por um lado, tais características aproximam o trabalho do compositor brasileiro da *arte conceitual* estadunidense dos anos 1960-70, por outro, remetem ao universo dos memes e vídeos virais. Já faz certo tempo que surge nos confins do Youtube algo que pode ser talvez descrito como

uma variante popular da arte conceitual. Exemplo da qual seria o gênero de vídeos que repetem continuamente a mesma informação durante horas a fio. Espécie de fusão entre 4’33” (a peça silenciosa de John Cage) e a famigerada execução completa das *Vexations* de Satie, encontramos vídeos como “10 hours of absolute silence”, “assinado” por Trollman, com mais de 740 mil visuali-

zações, menos popular, no entanto, do que “Darth Vader Breathing 10 hours”, no qual um curto trecho do desenho de som da trilogia Star Wars é repetido durante a duração citada, resultando em mais de 1 milhão e 700 mil visualizações e levando o procedimento vanguardista de um La Monte Young para universo das curiosidades pop.

No mesmo âmbito dos vídeos “bizarros” viralizados encontramos “Water walk”, com mais 900 mil visualizações, registro de John Cage executando a peça assim intitulada em um game show da televisão estadunidense em 1960. Vídeo cuja viralidade, em certo sentido, não se distingue daquela do infame habitante de São José dos Pinhais, mencionado no início deste artigo. “Arte” e não-arte de todos os tipos compartilham assim o mesmo “espaço”. De forma semelhante, Kenneth Goldsmith relata que a lógica da internet transformou o próprio processo de arquivamento da UbuWeb, assim como a sua concepção do que seria *avant-garde*:

Na sua história de uma década [duas décadas agora], a UbuWeb mudou de um site de um dado gênero para um repositório adaptável de gêneros flexíveis de *avant-garde*. Começamos com o destino exclusivo de discutir poesia concreta e visual. Ao visualizarmos a rede cibernética gráfica, em 1995, logo nos ficou claro que, com sua luminosidade indireta, a tela plana e o potencial articulado de distribuição, a redocibernética era o meio que a poesia concreta estava esperando. Alguns anos mais tarde, com o advento do áudio *streaming*, houve uma mudança natural para hospedar arquivos de poesia sonora. À medida que a velocidade da banda aumentava, começamos a incorporar o MP3 e, finalmente, com as tecnologias Flash para *streaming*, começamos a disponibilizar centenas de filmes de vanguarda. Porém, ao longo do caminho, outros aspectos começaram a atrair nossa atenção: de *outdoors* à arte ao ar livre, à etnopoesia, às manifesta-

ções da arte conceitual, à poesia versificada com a extensão de um livro. O site começou a se diversificar de maneira incontrolável, com o preceito norteador de que tudo isso de alguma forma se encaixava na vaga noção de *avant-garde*. Porém, à medida que o site crescia, nossa percepção do sentido exato do que significava *avant-garde* não parou de evoluir. E em vez de se prender a um conceito pré-determinado, preferimos relaxar e deixar que um grande número de trabalhos fossem acolhidos sob este guarda-chuva para vermos o que aconteceria.[...]

A UbuWeb incorpora este ethos. Não distinguimos as formas de arte, mas organizamos por data e meio: histórica, contemporânea, sonora, cinemática etc. Pode-se efetuar a busca e separar por palavra-chave. A ordem do dia é o ecletismo curado: na *UbuWeb*, pode-se achar qualquer um – de Stéphane Mallarmé a Tuvan Throat Singers; de Luigi Russolo a John Lennon; e, claro, de Augusto de Campos a Joseph Kosuth. O que os une é uma vaga relação de *avant-garde*, o que quer que o termo possa significar. E a vantagem de não se saber – a priorização da pergunta sobre as respostas, como preconiza Cage – é o que mantém o site vivo e em constante transformação. O que ocorre é que, definitivamente, objetos discretos não podem receber o rótulo *avant-garde*; porém, juntar peças que já foram denominadas como tal na mesma sala e deixar que se misturem, isso sim é *avant-garde*. *O contexto se transforma em conteúdo*. E a mistura e a magia do resultado desta mistura – determinada pelo usuário individualmente – é a característica diferencial do nosso tempo, é o que nos torna contemporâneos. (Goldsmith, 2008, p. 200-201)

Mas pode ser tal gesto de colecionar considerado em si uma autoria? Ou ainda, faria sentido falar de autoria para um trabalho que simplesmente executa um conjunto de regras que, em si, não possuem nada de extraordinário? No texto do encarte de **Coleções digitais**, Iwao descreve as dúvidas que

o acometeram até levar a cabo seu projeto: “estava pensando: isso é um trabalho fastidioso. É uma ideia bem simples – as pessoas vão tê-la e vão executá-la. A internet está aí, dando acesso e tal. Eu não preciso gastar meu tempo com isso.” (Iwao, 2017. P. s.n.). E, no entanto, o suposto *telos* inexorável da Internet não se viu realizado por outra pessoa. Ao retomar o trabalho cansativo e “pouco criativo” de colocar em prática seus conceitos, o compositor chegou a conclusões bastante interessantes sobre tal trabalho supostamente “apenas” conceitual:

Quer dizer, não é apenas uma ideia. Nunca é apenas sobre uma ideia. Há de fato itens a coletar e eles precisam ser dispostos da melhor forma possível. E por mais que eu goste muito, por exemplo, de “toda torta e café em Twin Peaks”, ainda assim não é longo o bastante. Não tem a persistência que aquela garota do Brizzy Voices tem, imitando os sons de todos os *pokemons*; o sentimento de ter vivido com algo por um longo período de tempo. (Iwao, 2017. p. s. n.)

É bastante significativo talvez que o elogio do artesanato na colagem sonora ou audiovisual em meios digitais se dê a partir de dois exemplos de vídeos virais que em momento algum se propõem como arte⁴. A recente publicação de uma série de textos-partituras⁵ no seu livro **Prosódia musical, jogos etc** (2024) documenta que a estética parasitária de Iwao, no entanto, já se encontrava em desenvolvimento há bastante tempo, ainda que no contexto mais controlado da música de concerto. Na série **Icognitas** (2003) ele propõe que peças “hospedeiras” sejam utilizadas de forma a secretamente executar as suas composições. Em **Icogni-**

4 A validade do juízo a ambos os vídeos pode ser julgada em https://youtu.be/OENj7Z=-afhY?si-vlX8Ko76dUC_jlFJ e <https://youtu.be/12QQ-V3lyYj0?si=4YKMoPMFUzscZwSN>

5 Sobre textos-partitura, ver DUARTE, 2017

tas1, a única diferença em relação à peça hospedeira é o gesto deliberado da parte do intérprete de produzir uma performance medíocre, com a inclusão do nome da peça de Iwao antes ou depois da peça hospedeira no programa do concerto. Em **Icognitas2** informações errôneas sobre a peça hospedeira são deliberadamente incluídas no programa e, por fim, em **Icognitas3**:

O intérprete deve tocar outra peça à sua escolha, que chamaremos de “peça hospedeira”. No programa deve constar que executou *Incógnitas*. O intérprete deve acreditar ter executado *Incógnitas*, apesar da peça hospedeira. (Iwao, 2024. p. s.n.)

Talvez seja somente a nossa crença que permita imaginarmos que certas palavras ou certos sons pertençam de fato a alguém, no momento mesmo em que circulam pelo momento gerando audições e/ou leituras sempre novas.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **Variações sobre a escrita**. In: _____. Inéditos I. São Paulo: Martins Fontes, 2004

CAVALLO, Guglielmo. Entre volumen e codex. In: _____. & CHARTIER, Roger (org.). **História da leitura no mundo ocidental**. São Paulo: Ática, 1998- 2v.

CHRISTIN, Anne-Marie. Da imagem à escrita. Trad. Julio Castañon Guimarães. In SUSSEKIND, Flora, DIAS, Tania. **A historiografia literária e as técnicas de escrita**. Ed. Viera e Lent/Casa Rui Barbosa: 2004.

DUARTE, Miguel de Ávila Duarte. **Nocagions**: relações entre escrita e notação em John Cage e Hélio Oiticica Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

DWORKIN, Graig & GOLDSMITH, Kenneth (org.). **Against expression**: An anthology of conceptual writing. Evanston: Northwestern University Press, 2012.

FISCHER, Steven Roger. **História da leitura**. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

FRANKEL, Roy David. **Sessão**. São Paulo: Luna Parque, 2017.

GOLDSMITH, Kenneth. Curation 2.0: o contexto é o novo conteúdo. In: BANDEIRA, João; BARROS, Lenora de. **Poesia concreta**: o projeto verbivocovisual. São Paulo: Artemeios, 2008.

IWAO, Henrique. **Colagem musical na música eletrônica experimental**. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

_____. **Coleções digitais**. 2017. Disponível em <https://seminarecords.bandcamp.com/album/cole-es-digitais> Acesso: 7 out. 2024.

_____. **Palavra palavra**. 2022. Disponível em <https://estranhasocupacoes.bandcamp.com/album/palavra-palavra> Acesso: 7 out. 2024.

_____. **Prosódia musical, jogos etc**. Recife: Estranhas ocupações, 2024.

PERLOFF, Marjorie. Introduction. In: DWORKIN, Graig & PERLOFF, Marjorie. (org.). **The sound of poetry / The poetry of sound**. Chicago; Londres: The Chicago University Press, 2009.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. Cotia: Ateliê, 2005.

REED, Brian. Visual experiment and oral performance. In: DWORKIN, Graig & PERLOFF, Marjorie. (org.). **The sound of poetry / The poetry of sound**. Chicago; Londres: The Chicago University Press, 2009.

ROUBAUD, Jacques. Prelude: Poetry and Orality. In: DWORKIN, Graig & PERLOFF, Marjorie. (org.). **The sound of poetry / The poetry of sound**. Chicago; Londres: The Chicago University Press, 2009

SVENBRO, Jesper. A Grécia arcaica e clássica: A invenção da leitura silenciosa. In: CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (org.). **História da leitura no mundo ocidental**. São Paulo: Ática, 1998- 2v.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

Recebido em: 30/09/2024
Aprovado em: 24/10/2024



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.