

# **DE “PARANGOLÉ”, DE ANA MARTINS MARQUES, A “VESTIDO COM VISTA PRO MAR”: A VOCOPERFORMANCE DE JULIANA PERDIGÃO**

*From “Parangolé”, by Ana Martins Marques, to “Vestido com vista pro mar”:  
the vocoperformance of Juliana Perdigão*

**Natália Barcelos Natalino**

 <https://orcid.org/0000-0002-1191-0478>

Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Letras, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. 20559-900 – [secretaria\\_pgletras@yahoo.com.br](mailto:secretaria_pgletras@yahoo.com.br)

**Resumo:** Visando contribuir para as pesquisas sobre os suportes da poesia, este artigo dedica-se, em particular, ao estudo da vocoperformance, da voz em performance, a performance vocal. Para isso, toma-se como base o poema “Parangolé”, de Ana Martins Marques (2011), musicalizado por Juliana Perdigão (2016) – com participação de Tulipa Ruiz – no disco *Ó*. Partindo de um fragmento de Marina Tsvetáeva (2017) em “O poeta e a crítica”, recorreremos, num primeiro momento, a Jean-Jacques Rousseau (1999) em seu *Ensaio sobre a origem das línguas*, procurando entender que espécie de voz é esta (aquela) que sussurrou aos ouvidos de Tsvetáeva (2017), dando-lhe ora indicações, ora ordens – “quando indica, discuto; quando ordena, obedeço” (TSVETÁEVA, 2017, p. 45). Em busca deste entendimento, desta voz que persegue, uma voz “da ordem da percepção poética e não da dedução” (ZUMTHOR, 2014, p. 15), seguimos com Friedrich Nietzsche (2001) em *A gaia ciência*, mais especificamente no aforismo “Da origem da poesia”; e Arnaldo Antunes (2014), em seu texto “Sobre a origem da poesia”. Como suporte teórico para o aprofundamento das questões, especialmente no campo dos estudos de canção, performance e poesia cantada, recorreremos a pesquisadores como Adriana Cavarero (2011), Enzo Minarelli (2010), Lia Tomás (2002), Luiz Tatit (1996; 2014; 2016), Paul Zumthor (2014) e Renato Cohen (2002).

**Palavras-chave:** Ana Martins Marques. Juliana Perdigão. Poesia. Vocoperformance. Palavra cantada.

**Abstract:** In order to contribute for researches about the poetry supports, this article is dedicated, in particular, to the study of vocoperformance, of the voice in performance, the vocal performance. For this, it is taken as a basis the poem “Parangolé”, by Ana Martins Marques (2011), musicalized by Juliana Perdigão (2016) – with the participation of Tulipa Ruiz –, present on the album *Ó*. Starting from a Marina Tsvetáeva (2017) excerpt in “O poeta e a crítica”, we will take, in a first moment, Jean-Jacques Rousseau (1999) in his *Ensaio sobre a*



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons – Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

*origem das línguas*, trying to understand what kind of voice is the one who whispered to Tsvetáeva ears, giving her directions, sometimes orders – “when the voice indicates, I discuss; when the voice orders, I obey” (TSVETÁEVA, 2017, p. 45). In search of this understanding, in search of this voice who pursues – a voice “of the order of poetic perception and not of deduction” (ZUMTHOR, 2014, p. 15) –, we continue with Friedrich Nietzsche (2001) in *A gaia ciência*, more specifically in the aforism “Da origem da poesia”; and with Arnaldo Antunes (2014), in his text “Sobre a origem da poesia”. As theoretical support for a deeper comprehension of these issues, especially in the field of song, performance and sung poetry studies, we will use researchers such as Adriana Cavarero (2011), Enzo Minarelli (2010), Lia Tomás (2002), Luiz Tatit (1996; 2014; 2016), Paul Zumthor (2014) and Renato Cohen (2002).

**Keywords:** Ana Martins Marques. Juliana Perdigão. Poetry. Vocoperformance. Sung Word.

### **Musa, ensina-me o canto<sup>1</sup> [a título de introdução]**

O que indica é a trilha sonora para o poema: ouço o canto, não ouço as palavras. As palavras eu procuro. Mais à esquerda, mais à direita, mais para cima, mais para baixo, mais rápido, mais lento, alongar, encurtar, eis as indicações precisas de meu ouvido. Toda a minha escrita é escuta. E para continuar a reescrever, uma releitura contínua. Caso não releia ao menos vinte linhas, não consigo escrever nem uma nova. Como se, desde o começo, me fosse dada a coisa toda, um quadro melódico ou rítmico, como se o que está sendo escrito (nunca sei se será terminado) já estivesse em algum lugar, plenamente e com precisão. Eu apenas restauro. [...] Ouvir corretamente – eis minha tarefa. Não tenho outra. (TSVETÁEVA, 2017, p. 45).

No ensaio *O poeta e a crítica*, mais especificamente na quarta seção, intitulada “A quem eu ouço”, Marina Tsvetáeva (1892-1941) fala de uma voz que lhe sussurra aos ouvidos, uma voz que lhe dita o quadro melódico e rítmico de seus poemas; uma voz que soa dentro da poeta de maneira constante, mas não regular, dando-lhe ora indicações, ora ordens – “quando indica, discuto; quando ordena, obedeço” (TSVETÁEVA, 2017, p. 45). Ser-estar ouvinte. Eis o seu único ofício enquanto poeta.

Dentre as formas possíveis de inaugurar um livro, um livro de estreia, Ana Martins Marques optou por aquela que investe no seu próprio fazer poético, isto é, uma obra que pensa a si própria, o seu *fazer-se*. Como diz Haroldo de Campos em *Galáxias* (2011, n.p): “Um livro / é o conteúdo do livro e cada página de um livro é o conteúdo do livro / e cada linha de uma página e cada palavra de uma linha é o conteúdo / da palavra da linha da página do livro um livro ensaia o livro / todo livro é um livro de ensaio de ensaios do livro”.

Ana Martins Marques (2009) ensaia seu primeiro livro, *A vida submarina*, com a certeza de quem escolhe anunciar, sem muita cerimônia, as questões e temas que lhe são mais caros na poesia, como quem sabe que “a primeira impressão é a que fica”. Neste mesmo livro, Marques (2009) trama uma seção intitulada “6 posições para ler”: “na cachoeira”, “na cama”, “em voz alta”, “no trem”, “para alguém” e “na praia”. A poeta mineira, que durante todo o livro ensaiou silêncios, vazios, ruídos e uma “linguagem náutica”, coloca, como um dos modos de ler – ainda que não se refira exatamente a um modo, mas a uma “posição” –, a leitura

---

<sup>1</sup> Referência ao poema “Musa”, de Sophia de Mello Breyner Andresen (2018, p. 242).

### em voz alta

Uma ginástica da voz:  
cordas e musculatura  
para  
apanhar no voo  
as palavras,  
que – de novo soltas no ar –  
rapidamente  
passam. (MARQUES, 2009, p. 76).

Ana Martins Marques (2009), assim como Marina Tsvetáeva (2017), parece igualmente ter apostado numa tentativa de que toda escrita se faça, também, escuta; que toda escrita testemunhe o seu próprio fazer, um fazer da ordem da audição – dirá Tsvetáeva (2017) em outro ensaio, intitulado *A arte à luz da consciência*: “Em cem versos, dez deles são dados; noventa não se dão ou se entregam como um fortaleza, são os versos que eu conquistei, ou seja, que ouvi. Minha vontade é meu ouvido: não cansar de ouvir até sentir” (TSVETÁEVA, 2017, p. 185). Mas que espécie de voz, afinal, seria esta (aquela) que a poeta e ensaísta russa tanto menciona? Essa voz só se dá no momento em que o coração do poeta palpita no seio da (sua) musa? Isto é, no momento em que as vozes poéticas conversam com as suas musas, em seu sentido mais ontológico?<sup>2</sup>

Ciente de que ainda carecemos de novos métodos de análise, e isso vale também para a obra de Ana Martins Marques, sugiro, como método propositivo, uma análise da voz em performance, a performance vocal, a vocoperformance – a voz que, como reforçará Enzo Minarelli (2010):

É a essência de muitas vozes: é a voz autêntica, arquétipo, xamã oriundo das profundezas do corpo, de um corpo além, voz metafísica, ontológica, uma voz sempre dialética, uma voz crítica em sua entidade social, eletrônica em sua intermedialidade, natural e artificial, sopro bucal regenerador e deformador, voz aleijada, fluxo fonético como fala divina, aceita sem contestação, voz régia, voz superior, em sua singularidade, voz vital, força utópica. (MINARELLI, 2010, p. 13).

Proponho, portanto, que exploremos, juntos, as nuances e camadas que um poema ganha – ou perde – ao ser *vocoperformatizado*. Em relação à produção de Ana Martins Marques, temos, até agora, duas ocorrências: uma versão do poema “Parangolé” (*Da arte das armadilhas*, 2011), musicado por Juliana Perdigão no disco *Ó* (2016), e uma versão do poema “Sereia” (*O livro das semelhanças*, 2015), musicado por Matheus Brant no disco *Assume Que Gosta* (2016). A análise será restrita ao gesto vocoperformativo de Juliana Perdigão, que, num movimento parecido ao do poema “para alguém”, também presente na seção “6 posições para ler”, passa a ler palavras que não são suas, mas que, lidas em voz alta, *vocoperformatizadas*, passam a ser

---

<sup>2</sup> Em *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*, Adriana Cavarero (2011) recorre ao universo platônico e aristotélico a fim de resgatar a vocalidade que teria sido subjugada pela metafísica ocidental. Para isso, Cavarero (2011) dá voz às Musas e às Sereias, de modo a reivindicar a materialização da voz e sua extensão corpórea.

nossas – não só de Ana Martins Marques e de Juliana Perdigão, mas de todos nós:

**para alguém**

Leio-te  
estas palavras  
que não são minhas  
nem tuas  
mas desde agora  
nossas (MARQUES, 2009, p. 77).

Lembremos que, para o Jean-Jacques Rousseau (1999)<sup>3</sup>, antes de serem exemplos acabados de um sistema lógico-gramatical – ou, como deseja a linguística, “científicas” –, as línguas foram, antes de tudo, cantantes e apaixonadas. Interessado pelas diferentes formas de comunicação – o gesto, a fala e a escrita –, Rousseau (1999) defende que a primeira invenção da palavra não vem das necessidades, mas das paixões: “Não se começou raciocinando, mas sentindo. Pretende-se que os homens inventaram a palavra para exprimir suas necessidades; tal opinião parece-me insustentável. [...] Não é a fome ou a sede, mas o amor, o ódio, a piedade, a cólera, que lhes arrancaram as primeiras vozes” (ROUSSEAU, 1999, p. 265). Daí fazer sentido lermos Marina Tsvetáeva (2017) declarar, já no século XX: “ouço o canto, não ouço as palavras. As palavras eu procuro” (2017, p. 45). Ao achar a palavra certa, o seu som já está ali, como que fazendo parte dela, garantindo o quadro melódico ou rítmico que se quer para o poema – ou melhor, que o ofício poético reivindica.

Para Rousseau (1999), dizer e cantar eram o mesmo. Por isso que ele supôs que a função primordial da linguagem – a comunicação – é inseparável do seu poder criador e transformador. Foi também Rousseau (1999) quem sustentou que, talvez por isso, fosse preciso raciocinar sobre a origem das línguas de um modo totalmente diverso do que se fazia até então:

O gênio das línguas orientais, as mais antigas que conhecemos, desmente por completo a marcha didática que se imagina para a sua composição. Essas línguas nada possuem de metódico e raciocinado; são vivas e figuradas. Apresentam-nos a linguagem dos primeiros homens como línguas de geômetras e verificamos que são línguas de poetas. [...] Tal é a escrita dos chineses e consiste, realmente, em pintar os sons e falar aos olhos. Não se trata, precisamente, de escrever a palavra, mas de analisá-la. (ROUSSEAU, 1999, p. 265-274).

Mais de dois séculos depois, Arnaldo Antunes (2014), em texto para o livreto do espetáculo *2 Poemas Para Dançarmos*, intitulado “Sobre a origem da poesia”, também sublinharia o comportamento das “línguas de poetas”, ou, ainda, das “línguas poéticas por

---

<sup>3</sup> Reconheço, desde já, que o *Ensaio sobre a origem das línguas* se trata de um texto polêmico, que aborda uma complexidade de temas, cuja publicação póstuma data de 1781, tornado célebre tão tardiamente. A data de sua redação é ignorada, apesar de alguns especialistas situarem-na entre 1753 e 1756. Reconheço, ainda, que recorrer a Rousseau me obrigaria, por conseguinte, a recorrer a Derrida, o que resultaria em outra chave de leitura. O que me interessa nessa complexidade temática, no entanto, é pensar, junto com Rousseau, como a aparição de uma língua ocorre para além do desejo de comunicar ao outro um pensamento racional.

natureza”:

Lembro-me de ter lido, certa vez, um comentário de Décio Pignatari, em que ele chamava a atenção para o fato de, tanto em chinês como em tupi, não existir o verbo ser, enquanto verbo de ligação. Assim, o ser das coisas ditas se manifestaria nelas próprias (substantivos) não numa partícula verbal externa a elas, o que faria delas línguas poéticas por natureza, mais propensas à composição analógica. (ANTUNES, 2014, p. 24).

Por sua vez, Friedrich Nietzsche (2001), em *A gaia ciência*, no aforismo “Da origem da poesia”, defende uma certa “utilidade supersticiosa” da poesia, ao pressupor a identidade colocada entre fala e música, isto é, “quando se deixou o ritmo permear o discurso” (NIETZSCHE, 2001, p. 110). Mas, principalmente, atribuiu-se a essa combinação o surgimento do ritmo – ainda que consideremos a fala como sendo essencialmente rítmica:

Mediante o ritmo, um pedido humano deveria se inculcar mais profundamente nos deuses, depois que as pessoas notaram que a memória grava mais facilmente um verso que uma fala normal; também acreditaram que por meio do tiquetaque rítmico podiam ser ouvidas a distâncias maiores; a oração ritmada parecia chegar mais perto dos ouvidos dos deuses. Mas, sobretudo, desejaram tirar proveito daquela sujeição elementar que o ser humano experimenta ao escutar música: o ritmo é uma coação; ele gera um incrível desejo de aderir, de ceder; não somente os pés, a própria alma segue o compasso – provavelmente, as pessoas concluíram, também a alma dos deuses! Assim, procuraram coagi-los mediante o ritmo, exercendo um poder sobre eles: jogaram-lhes a poesia como um laço mágico. (NIETZSCHE, 2001, p. 110).

Nesse sentido, podemos recorrer, mais uma vez, a Arnaldo Antunes (2014):

A manifestação do que chamamos de poesia hoje nos sugere mínimos flashbacks de uma possível infância da linguagem, antes que a representação rompesse seu cordão umbilical, gerando essas duas metades – significante e significado. Houve esse tempo? Quando não havia poesia porque a poesia estava em tudo o que se dizia? Quando o nome da coisa era algo que fazia parte dela, assim como sua cor, seu tamanho, seu peso? Quando os laços entre os sentidos ainda não se haviam desfeito, então música, poesia, pensamento, dança, imagem, cheiro, sabor, consistência se conjugavam em experiências integrais, associadas a utilidades práticas, mágicas, curativas, religiosas, sexuais, guerreiras? (ANTUNES, 2014, p. 24).

Antunes (2014), dialogando, em certa medida, com o aforismo de Nietzsche (2001), faz supor que a integridade entre o nome e a coisa teria sido destituída pelo tempo e pelas culturas do homem civilizado, desfazendo os laços íntimos entre os signos e as coisas por eles designadas. Logo, o nascimento da poesia apontaria para um uso muito primário da linguagem, em que a origem da poesia se confundiria com a origem da própria linguagem. Essa tradição, logocêntrica<sup>4</sup>, considerava a voz mais presente, mais viva e mais central que a escrita, que não

---

<sup>4</sup> Lembremos que contra a “falácia” do logocentrismo e do fonocentrismo, Jacques Derrida (1973) defende a ideia da escritura (*écriture*), juntamente com a circunstância de *différance*, termo homófono à palavra francesa

passaria de uma cópia, uma realidade secundária e desvalorizada. É essa “nostalgia da voz” que Paul Zumthor (2010) muitas vezes evocou em seu *Introdução à poesia oral*, e é também de encontro ao “império da escrita” que Adriana Cavarero (2011), em seu *Vozes Plurais*, travou um embate com a metafísica ocidental. Pensando nessa tradição, logocêntrica, Cavarero (2011) diz: “A voz precede a palavra e torna possível uma linguagem que carrega esses rastros invisíveis. Ao contrário do pensamento, que tende a habitar o mundo imaterial das ideias, o discurso assim concebido é sempre uma questão de corpo pulsante e desejo” (CAVARERO, 2011, p. 162-163).

Nesse mesmo sentido, a respeito de uma questão que envolve “corpo pulsante e desejo”, ou seja, uma questão que se volta para a relação entre voz e corpo, Zumthor (2014) se utiliza de uma noção que envolveria uma “percepção sensorial”, isto é, “um engajamento do corpo”, para sugerir uma proposição mais ampla do conceito de performance:

Estou particularmente convencido de que a ideia de performance deveria ser amplamente estendida; ela deveria englobar o conjunto de fatos que a compreende, hoje em dia, a palavra *recepção*, mas relaciono-a ao momento decisivo em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial – um engajamento do corpo. [...] A palavra [performance] não é inocente, e há cinquenta anos se arrasta no uso comum: convém atacá-la de frente antes de arriscar o seu reemprego. [...] As regras da performance – com efeito, regendo simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público – importam para comunicação tanto ou ainda mais do que as regras textuais postas na obra na sequência das frases: destas, elas engendram o contexto real e determinam finalmente o alcance. (ZUMTHOR, 2014, p. 21-34).

Para ampliarmos, como sugere Zumthor (2014), o entendimento acerca da ideia de performance, para a atacarmos de frente, devemos, ainda, considerar a percepção e a recepção como elementos-chave. Se, aparentemente, na atual tradição ocidental, as musas não cantam mais, como evocar o seu canto? Como fazer com que o poeta fale na sua “língua de poeta”? Como fazer com que a voz que se inscreve num poema ecoe nos ouvidos daqueles que o leem (ouvem)? Talvez só assim, resgatando todos os elementos necessários para o alcance da performance, consigamos perceber o quadro melódico ou rítmico que já é próprio de alguns poemas.

### **Acordando as sereias; sacudindo as musas**

“Por isso meço por isso começo escrever / mil páginas escrever milmapáginas para acabar com a escritura para / começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso / recomeço por isso arremeço por isso teço escrever sobre escrever é / o futuro do escrever”, escreve Haroldo de Campos (2011, n.p). E uma inevitável questão se coloca aqui: a insistente dicotomia entre o oral e o escrito. Sublinha Cavarero (2011):

---

“différence”, propositadamente pronunciável da mesma forma. Essas noções pretendem deitar abaixo uma suposta oposição entre significado x significante, fazendo com que repensemos a forma como a linguagem opera.

A matriz etimológica é conhecida. *Logos* deriva do verbo *legein*. Desde a Grécia arcaica, este verbo significa tanto “falar” quanto “recolher”, “ligar”, “conectar”. Isso não é surpreendente, uma vez que quem fala liga as palavras umas às outras, uma após a outra, recolhendo-as em seu discurso. Tampouco é estranho que, exatamente por isso, *legein* signifique também “contar” e, ainda mais propriamente, “narrar”. Na sua acepção comum, o *logos* se refere à atividade de quem fala, de quem liga os nomes aos verbos e a qualquer outra parte do discurso. O *logos* consiste essencialmente numa conexão de palavras. Justamente nesse plano da conexão, que “liga” e “recolhe” segundo determinadas regras, está centrada a atenção da filosofia. Centrada inclusive com prejuízo – mas talvez fosse melhor dizer: sobretudo com prejuízo – do plano acústico da palavra. O logocentrismo filosófico se interessa, principalmente, pela ordem que regula a conexão, isto é, pela linguagem como sistema da significação. (CAVARERO, 2011, p. 50-51).

“A princípio só se falou pela poesia, só muito tempo depois é que se tratou de raciocinar”, acrescentaria Rousseau (1999, p. 267). Com isso, podemos dizer que a palavra cantada é anterior à palavra escrita. E é isso que o cancionista faz: acorda as sereias, sacode as musas, e evoca um canto que deixa as línguas mais “vivas e figuradas” – devolve as línguas à sua infância. Esse gesto aproxima-se do principal interesse do logocentrismo filosófico, apontado por Cavarero (2011): a linguagem como sistema da significação. Talvez por isso, “o cancionista mais parece um malabarista. Tem um controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, distraidamente, como se para isso não despendesse qualquer esforço. Só habilidade, manha e improviso. Apenas malabarismo” (TATIT, 1996, p. 9). Assim sendo, podemos investigar se é possível encarar o cancionista como um promotor da vocalização, do *logos*.

O ofício do cancionista, ou ainda, do *performer*<sup>5</sup> – embora sejam ofícios distintos, uma vez que o cancionista pode ser considerado um *performer*, mas o contrário nem sempre é possível –, assemelha-se ao dos arqueólogos: assim como eles escovam os ossos porque querem encontrar neles vestígios de antigas civilizações enterrados por séculos (BARROS, 2008), o cancionista ou o *performer* escova as palavras – a contrapelo, como diria Walter Benjamin (2012) – porque quer ir atrás dos clamores antigos das palavras, já que as palavras possuem no corpo muitas oralidades remontadas e muitas significâncias remontadas. Escova-se as palavras

---

<sup>5</sup> Renato Cohen (2002), em *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaco de experimentação*, coloca o *performer* como o ritualizador do instante-presente: “Na performance há uma acentuação muito maior do instante presente, do momento da ação (o que acontece no tempo ‘real’). Isso cria a característica de *rito*, com o público não sendo mais só espectador, e sim, estando numa espécie de comunhão (e para isto acontecer não é absolutamente necessário suprimir a separação palcoplátéia e a participação do mesmo, como nos espetáculos dos anos 60). A relação entre o espectador e o objeto artístico se desloca então de uma relação precipuamente estética para uma relação mítica, ritualística, onde há um menor distanciamento psicológico entre o objeto e o espectador. [...] A performance tem também uma característica de espetáculo, de *show*. E isso a difere do teatro. Esse movimento de ‘vai vêm’ faz com que o *performer* tenha que conduzir o ritual-espetáculo e ‘segurar’ o público, sem estar ao mesmo tempo ‘suportado’ pelas convenções do teatro ilusionista. Na passagem para a expressão artística performance, uma modificação importante vai acontecer: o trabalho passa a ser muito mais individual. É a expressão de um artista que verticaliza todo seu processo, dando sua leitura de mundo, e a partir daí criando seu texto (no sentido sígnico), seu roteiro e sua forma de atuação. O *performer* vai se assemelhar ao artista plástico, que cria sozinho sua obra de arte; ao romancista, que escreve seu romance; ao músico, que compõe sua música” (COHEN, 2002, p. 97-98).

para escutar o primeiro esgar de cada uma; para escutar os primeiros sons – “o som é a substância primordial de todas as coisas; o som representa a substância primordial do mundo, o único meio de união entre céu e terra” (MINARELLI, 2010, p. 14). Complementaria Lia Vera Tomás (2002):

Quando dizemos que o som era sentido, sua força era de tocar o homem para qualquer lugar e não de fazer o homem refletir sobre este fenômeno, dividi-lo ou analisá-lo. Assim, a gestualidade espontânea do corpo é já por si mesma certa objetivação, uma certa manifestação do sentido. Ela não é, obviamente, a objetivação de uma ideia, mas a de uma situação no mundo sobre a qual se decalcam as próprias ideias. (TOMÁS, 2002, p. 50).

Só assim, evocando essa “substância originária de todas as coisas”, a “substância primordial do mundo”, “o ser das coisas ditas se manifestaria nelas próprias (substantivos)”, como supõe Antunes (2014, p. 24), e não numa “partícula verbal externa a elas, o que faria delas línguas poéticas por natureza, mais propensas à composição analógica” (ANTUNES, 2014, p. 24). Ou seja, fazer a palavra “pegar delírio”, como diz Manoel de Barros (2013, p. 277): “Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer nascimentos — / O verbo tem que pegar delírio”.

Um outro poema presente na já mencionada seção “6 posições para ler”, também merece, nesta altura, a devida atenção:

#### **Na praia**

Quando se confundirem a areia e as letras e o ritmo das ondas se impuser ao ritmo das palavras e quando as nuvens passearem pelas páginas e quando tiveres nas mãos um livro quente terás lido. (MARQUES, 2009, p. 77).

Leio: quando se confundirem a poesia e a canção, quando a melodia se impuser ao ritmo das palavras, quando, enfim, sentires os ouvidos quentes, então terás escutado. Questiona Enzo Minarelli (2010):

Ninguém nunca notou que, muitas vezes, quem se põe a ler uma poesia, quase tomado por uma feitiçaria do destino, abandona inesperadamente a imitação padrão de sua fala, para assumir uma modulação solene, às vezes, beirando à voz em falsete? Não é necessário conduzir a performance até o ponto de provocar uma aguda ruptura entre quem lê e quem escuta, por respeito mútuo aos papéis. (MINARELLI, 2010, p. 24).

E assim poderíamos voltar a Marina Tsvetáeva (2017), com quem iniciamos este artigo: “Há, na poesia, alguma coisa mais importante que o seu significado: seu som” (2017, p. 90). A poesia de Ana Martins Marques ganha terreno justamente aí: no acerto entre a escrita e a fala, a voz e o ouvido. Ganha terreno quando apanha, no voo, a palavra. Apresentemos, a seguir, Ana Martins Marques e Juliana Perdigão: ambas à espera da musa.



## **A *vocoperformance* de Juliana Perdigão – ou, das coisas que fazemos com auxílio da palavra e da voz**

À mineira, na miúda, ou melhor, mineira que ainda é – à época, já radicada em São Paulo –, a cantora, compositora, letrista e multi-instrumentista Juliana Perdigão lançava, em 2016, pelo selo YB Music, com patrocínio da Natura Musical, seu segundo álbum: *Ó*. Uma única letra de batismo. Fonema puro, por excelência. Vogal tônica. Monossilábico imenso. Álbuns como este pedem que sejam ouvidos e reouvidos, faixa a faixa, obrigando o ouvinte a estar sempre atento àquilo que pode ter sido negligenciado em uma escuta anterior.

Luiz Tatit, um dos maiores nomes no campo dos estudos dedicados à canção, diz que “as declarações esparsas de seus principais agentes (compositores, cantores, produtores) oferecem algumas pistas preciosas que raramente são identificadas como tais pelos pesquisadores” (TATIT, 2016, p. 13), e acrescenta: “talvez a perspectiva prévia adotada pelas investigações impeça que o foco se ajuste nos pontos sensíveis de funcionamento da linguagem cancional” (TATIT, 2016, p. 13).

Questionei-me, desde a primeira audição: “mas por que ‘Ó’”? Recorro, como sugere Tatit (2016), às próprias declarações de seus principais “agentes”:

Tem essa coisa do AEIUO e tem o Ó da Igreja da Nossa Senhora do Ó, de Sabará. É o poema que eu musiquei, peguei um fragmento de um poema do “Galáxias” do Haroldo de Campos que trata disso. É uma capela maravilhosa, barroca, do século 18 que tem a particularidade de ter sido influenciada pela arte chinesa, porque Macau era colônia de Portugal, então lá Jesus tem os olhos puxados né, os santos, tem uns desenhos dourados, uns faisões, uns pagodes, vários motivos chineses. Uma coisa meio louca, meio inacreditável, incrustada no centro de Minas Gerais, no meio do Brasil, no século 18... (PERDIGÃO apud VIEGAS, 2016, n.p).

Assim, certifico que o título, que também batiza uma das canções do disco, foi escrito com base num poema de Haroldo de Campos (2011) em *Galáxias*: “ó de jóia com dourados painéis de macau/ breve haicai barroco que escande suas vogais de espanto/ ó” (2001, n.p). Perdigão (2016) recortou uma partícula de um poema grande, de uma página inteira, para batizar com essa única partícula o seu álbum. Apesar de ser um álbum que requer uma lenta ruminação, basta uma única audição para entendermos que se trata, na verdade, de um álbum cheio de vogais. Composto por 17 faixas, entre inéditas e versões, *Ó* é combinação de um intercâmbio criativo no qual passeiam muitos nomes. Para compor o disco, Perdigão (2016) recorreu a diversos parceiros, dentre eles Romulo Fróes, Zé Celso Martinez, Ava Rocha, Marcelo Cabral, Kiko Dinucci, Ná Ozzetti, o já mencionado Haroldo de Campos e até mesmo Ana Martins Marques.

Cinco anos é o intervalo entre seu primeiro disco, *Álbum Desconhecido* (2011), e *Ó* (2016); depois, veio ao mundo *Folhuda* (2019), trabalho composto por poemas musicados de nomes como Oswald de Andrade, Paulo Leminski, Murilo Mendes, Bruna Beber, Renato Negrão, entre outros. Este último dá continuidade, de certo modo, a uma prática que Perdigão já vinha ensaiando em *Ó*: transformar a poesia escrita, feita para o papel, quiçá, nunca pensada

para a voz<sup>6</sup>, em canção – retomando aquilo já colocado pelos autores mencionados no começo deste artigo: o parentesco ancestral entre palavra e voz.

Ainda no que diz respeito ao universo cancional, Luiz Tatit (2016) chama a atenção para o fato de que “os compositores descrevem com frequência as circunstâncias que propiciaram a produção de suas obras, mas deixam sempre um hiato entre a disposição inicial de criação e a obra final” (2016, p. 13). Por isso é comum nem ao menos sabermos se o cancionista estudado é o autor de melodias, de letras ou canções completas, tampouco se compõe a partir de algum instrumento harmônico. “São lacunas que colaboram para sacralizar o fazer criativo, já que as canções brotam a partir de um sopro de vida que transforma sua ausência em existência” (TATIT, 2016, p. 13), acrescenta. À vista disso, também procurei recorrer a alguns relatos de Juliana Perdigão, relatos que trouxessem indicações sobre a maneira como é manejada a sua linguagem cancional.

Com uma “formação bem esquizofrênica e muito pontiaguda” (PERDIGÃO apud VIEGAS, 2016, n.p), como ela própria se refere, ao contrário de muitos outros artistas, Perdigão conta, em entrevista à revista *Noize*, que nunca teve envolvimento com a música na infância – não estudou e tampouco teve contato com instrumentos de nenhum tipo. Juliana Perdigão era, no entanto, ouvinte:

Sempre gostei muito de ouvir os discos que minha mãe tinha em casa, depois já com uns dezessete anos comecei a comprar uns discos de vinil por minha conta [...]. Então sempre tive essa atenção, mas nunca tinha tido até o começo da adolescência, com 17, 16 anos, um contato formal, de escola, nem nada. (PERDIGÃO apud VIEGAS, 2016, n.p).

Na mesma entrevista, conta que somente no Festival de Inverno de 1996 da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) – que até 1999 acontecia em Ouro Preto e só depois passou a acontecer em Belo Horizonte – foi quando teve vontade mesmo de seguir profissionalmente na música: “Tinha aula de tudo que é coisa, uma grade de oficinas incríveis, professores maravilhosos. Então fiz aula de poesia, de literatura, de teatro, tudo ali” (PERDIGÃO apud VIEGAS, 2016, n.p), complementa. Depois disso, Perdigão foi passando por grupos como o Voz & Cia, Ars Nova, Elefante Groove, Corta Jaca e alguns corais da UFMG, até montar o seu próprio grupo, os Kurva.

O que, porém, mais desperta a atenção nessa entrevista é uma questão colocada por Luciano Viegas, o entrevistador, que, ao mencionar Romulo Fróes – que muito tem falado dos “limites da canção”, diga-se de passagem –, percebe que “No *Ó*, isso [os limites da canção] parece bem forte, tipo um desmonte da canção” (VIEGAS, 2016, n.p), ao passo em que Juliana Perdigão responde:

Tem canções menos ligadas nessa coisa da forma assim, refrão, verso, estribilho, dessa forma assim mais tradicional. Mas pô, isso aí já tem tanta gente fazendo há muito tempo, né? Não sei, acho que isso não é novidade nenhuma. Acho que um dos caras que faz isso muito isso hoje é o Kristoff

---

<sup>6</sup> Embora, no caso de Ana Martins Marques, pareça que sim.

Silva, essa coisa da canção expandida, sei lá, o Guinga, acho que a galera tem um fluxo assim mais rapsódico às vezes, que começa, vai e volta. É, acho que tem um pouco de influências mais concretas esse disco. Uma coisa que eu queria e acho que rolou foi tentar ser menos verborrágica nas letras, acho que isso traz uma certa característica do que você tá dizendo. (PERDIGÃO apud VIEGAS, 2016, n.p).

Talvez por isso, pela tentativa de ser “menos verborrágica” – o que, salienta-se, não se quer supor menos “performática” – Juliana Perdigão (2016) tenha escolhido musicar o poema “Parangolé”, de Ana Martins Marques (2011), presente no livro *Da arte das armadilhas*. O resultado é uma produção que está longe de parecer um “desmonte da canção”, mesmo com essa influência mais “concreta” e monossilábica do disco, uma vez que há o que convencionalmente se espera de uma canção: versos, refrões, estribilhos e tudo mais.

Tatit (2016) sublinha que “as melodias que já nascem com seus versos denotam origem mais prosódica que musical. Mesmo que se acomodem em notas precisas, seus contornos perfazem itinerários típicos das entoações que acompanham nossos discursos diários” (2016, p. 14). Não é, por exemplo, o caso do poema de Ana Martins Marques (2011) musicado por Juliana Perdigão (2016), justamente porque não se trata de um poema que foi escolhido pelo rendimento que teria na construção geral do tema da letra – os próprios leitores de Ana Martins Marques, por exemplo, não hesitariam em confirmar que, comparado aos seus outros poemas, “Parangolé” apela para uma outra via estética, com a construção de versos mais sintéticos e quebrados, recorrendo a uma estrutura mais “enxuta”, distinta daquela que Ana vem ensaiando; uma estética que inclusive flerta com o legado experimental de Hélio Oiticica –, mas, sim, “pela compatibilidade que mantêm com seus respectivos segmentos melódicos” (TATIT, 2016, p. 14).

Juliana Perdigão parece ter escolhido “Parangolé” para ser musicado justamente por ser um poema com pouca complexidade lexical, com poucas imagens, mas imagens potentes, suficientes para as mensagens serem rapidamente recebidas pelo ouvinte, como quando se “apanha no voo as palavras” (MARQUES, 2009, p. 76). É que, no mundo da canção, dirá Tatit (1996), mais vale a eficácia da canção: “a impressão de que a linha melódica poderia ser uma inflexão entoativa da linguagem verbal cria um sentimento de verdade enunciativa, facilmente revertido em aumento de confiança do ouvinte no cancionista” (TATIT, 1996, p. 20).

Uma vez que a canção garante a sua “eficácia”, nós, ouvintes, acreditamos, confiamos, nos aproximamos – nos entregamos, enfim. Mas isso não tem a menor importância na formação da “letra da música” – neste caso, poema –, cujo compromisso, sublinha Tatit (2016), é com a melodia: “Portanto, no mundo da canção, o desafio é sempre localizar o que assegura a compatibilidade dos dois componentes” (TATIT, 2016, p. 14), conclui.

É a força prosódica, “base dessa união indissociável entre frase melódica e frase linguística” (TATIT, 2016, p. 14), da qual fala Tatit (2016), que nos interessa aqui – a entonação, o ritmo, o acento do cancionista – e, sobretudo, sua dimensão figurativa, “a que nos sugere uma associação imediata do contorno melódico com as palavras pronunciadas” (TATIT, 2016, p. 15). E essa dimensão só ocorre quando as frases adquirem dimensão prosódica: aí sim

instaura-se a linguagem da canção, ou, como deseja o logocentrismo filosófico, a linguagem enquanto um sistema da significação. É evidente que “há sempre novas maneiras de se criar curvas prosódicas no interior de um universo cultural” (TATIT, 2016, p. 15), e apesar de elas nunca serem exatamente as mesmas, podem se inserir num quadro que permite o seu reconhecimento por parte do ouvinte, e elas só são bem acolhidas justamente se forem persuasivas do ponto de vista prosódico (TATIT, 2016).

Se recorrermos ao encarte da edição física em CD do álbum *Ó*, não encontramos menção à palavra “Parangolé”. Se, no entanto, procurarmos pelo nome de Ana Martins Marques na ficha técnica, o encontramos ao lado da canção de título “Vestido Com Vista pro Mar”. Em entrevista ao jornal *O Tempo*, Juliana Perdigão diz: “‘Vestido Com Vista pro Mar’ eu fiz com o Gustavo Ruiz, que é paulista, em cima de um poema da Ana Martins Marques, que é mineira. E ainda tem participação da Tulipa Ruiz, que é do meu núcleo familiar. Então, tem essa promiscuidade das parcerias de BH e São Paulo” (PERDIGÃO apud BUZATTI, 2016, n.p).

Tanto no encarte ou mesmo no *Youtube*, no canal *ybmusic*, selo de *Ó*, encontramos, na descrição, o que seria a “letra da música” de “Vestido Com Vista pro Mar”:

entre a casa é sua  
sua casa-camisa

entre a casa é sua  
suas vestes-vestíbulos

saia-sala  
chão-chapéu

corredor para o corpo  
escada para o êxtase

vestido com vista pro mar (PERDIGÃO, 2016, n.p).

E aí nos certificamos que se trata, na verdade, do poema intitulado por Ana Martins Marques (2011) como “Parangolé”. No livro, o poema é disposto assim:

### **Parangolé**

Entre  
a casa  
é sua

sua casa-  
camisa

suas vestes-  
vestíbulos

saia-  
sala

chão-  
chapéu

entre  
a casa  
é sua  
corredor  
para o corpo

escada  
para o êxtase  
vestido  
com vista  
para o mar (MARQUES, 2011, p. 54-55).

A primeira observação a ser colocada aqui é evidente: Juliana Perdigão (2016) opta por dar outro título ao poema de Ana Martins Marques (2011), substituindo “Parangolé” por “Vestido Com Vista pro Mar”. Ao vestir o parangolé, Perdigão permitiu-se rebatizar, a seu modo, o poema de Ana Martins Marques (2011), revestindo-o. A rasura no título permite que o mesmo parangolé, vestido por Perdigão, seja já outro. A segunda observação também é evidente: a cancionista opta por alterar a disposição dos versos, aglomerando grande parte deles. Só podemos entender se tais mudanças implicam ou não na leitura do poema, se adicionam camadas ou não, ao ouvi-lo, musicado, repetidas vezes – o exercício da releitura é, também, o exercício da rescusa.

Juliana Gelmini (2018), em sua dissertação de mestrado *Paisagens da memória: uma leitura da poesia de Ana Martins Marques*, já havia observado que no poema “Parangolé” há versos que podem ser tomados como um “refrão”:

A dinâmica “trans-espacial” do Parangolé aplica-se à paisagem do poema referido, estruturada como um novo Parangolé, feito, aqui, com palavras. As obras se aproximam a começar pelo teor interativo do poema que inicia-se com uma espécie de convite à participação do leitor por meio da interlocução apelativa: “Entre/a casa/ é sua”. Estes primeiros versos são tomados como um “refrão” que se repete na sexta estrofe, marcando uma cadência de ritmo. (GELMINI, 2018, p. 56).

Outra contribuição é de Maria Adélia Menegazzo (2013), que buscou, em seu artigo “Entretencimentos – literatura e artes visuais”<sup>7</sup>, demonstrar como as leituras realizadas por poetas brasileiros contemporâneos de obras de arte visual confirmam as vantagens de tal prática, “afirmando-se para além da mera intertextualidade ou de um ponto de partida para afirmação”, defende Menegazzo (2013, p. 3), buscando ainda demonstrar como os poetas agem na

---

<sup>7</sup> A base teórica de que Maria Adélia Menegazzo (2013) se valeu para aproximar e fazer dialogarem a literatura e as outras artes concentra-se sobre textos de estudiosos da área de literatura como Marcia Arbex, em *Poéticas do visível* (2006); Liliane Louvel, em *A descrição pictural: por uma poética do iconotexto* (2006); e Claus Clüver, em *Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos* (1997), *Da transposição semiótica* (2006), *Inter textus/ Inter artes/ Inter media* (2006) e *Intermedialidade* (2008), que têm lhe permitido pensar a relação interartes enquanto provocação teórica (MENEGAZZO, 2013).

interpretação dos signos não-verbais por meio de signos do sistema verbal, acrescentando elementos da própria poética e, neste processo, intensificam-se as qualidades e os sentidos tanto do poema quanto da obra de arte visual:

Do leitor implicado (*implied reader*) de Iser (1974) vem a visão do leitor ampliado como sendo aquele capaz de estabelecer os cruzamentos entre a linguagem poética e a das artes visuais ou plásticas, contribuindo para redimensionar o sentido de ambas. Neste tipo de leitura são entretecidos processos e procedimentos formais que permitem o avanço das experimentações estéticas e da expansão de poéticas cada vez mais abertas e com diferentes dicções. [...] Se optarmos por ler o poema como uma tradução do texto visual, esta opção vai implicar um tratamento diferenciado de ambos. Não mais uma leitura fechada no texto ou na obra de arte visual, mas uma leitura entretecida. (MENEGAZZO, 2013, p. 4).

Assim como, por exemplo, Paulo Henriques Britto (2012) atualiza o quadro de referência de Lucien Freud, *Man in a chair*, com seu poema de mesmo título, publicado em *Formas do Nada* (2012), Ana Martins Marques também atualiza os parangolés de Hélio Oiticica (1986), ao batizar seu poema com o mesmo nome. A fusão das duplas “vestes-vestíbulos”, “saia-sala” e “chão-chapéu” aponta para um entrelaçamento entre dois léxicos, ora verbais, ora substantivados. Recorto aqui parte da leitura de Menegazzo (2013) sobre o poema, por julgar que a pesquisadora entrou por uma porta não muito diferente daquela por onde eu entraria – leituras que se cruzam:

São mais do que roupas, são “eventos instáveis e indefinidos” como podemos ler no poema de Ana Martins Marques. Formalmente, há no poema uma estrutura construtiva que se equilibra entre tercetos, dísticos e estrofes com versos ritmados e assonâncias. [...] Não existe um processo metafórico, mas um discurso em linguagem sintética, seca, que dialoga organicamente com uma obra de arte e sabe tirar vantagem dessa relação. Por exemplo, a cada repetição de um termo, o sentido se altera, como em /a casa/é sua//sua casa-/camisa/, onde “sua” aparece primeiramente como pronome possessivo para, em seguida, por proximidade a “camisa”, atualizar o verbo suar. Mas também se transforma num terceiro termo hifenado “casa-camisa”, apontando para a diversidade de usos dos “Parangolés”. (MENEGAZZO, 2013, p. 8).

Em outras palavras, em “Parangolé” Ana Martins Marques (2011) nos oferece uma brecha para tocarmos no poema, tocarmos como aquele que o executa, no sentido de *performar*. Juliana Perdigão (2016) encontrou essa brecha. E, para apreendermos um sistema que, segundo Paul Zumthor (2014), é a performance – embora o medievalista reconheça que “a performance não é uma soma de propriedades de que se poderia fazer o inventário e dar a fórmula geral” (ZUMTHOR, 2014, p. 45) –, temos de recorrer à voz, a voz em sua dimensão corpórea, até chegarmos ao momento mais privilegiado da recepção: o momento em que o enunciado é realmente recebido. Logo, a performance só ocorre por meio da oralidade, e é ela quem nos aciona (para) o texto – ainda que o próprio Zumthor (2014) reconheça, em épocas históricas, a coexistência da oralidade e escrita, “bem longe do preconceito habitual que aproxima performance unicamente de oralidade”, sublinha (ZUMTHOR, 2014, p. 57).

No decurso da leitura silenciosa do poema<sup>8</sup>, logo seguida de uma leitura em voz alta, com o instrumento da minha própria voz, e, depois, atenta à voz de Juliana Perdigão (2016), pude notar, primeiro, que o que Ana Martins Marques (2011) registra em poema segue um percurso de imagens que oscilam entre visuais e táteis – ou, ainda, o que, para Michel Collot (2015), poderia ser encarado como *paisagem*<sup>9</sup> – e, elevando-se na voz de Juliana Perdigão (2016), o poema-canção se orienta não mais em imagens da ordem da representação, mas em espaços físicos e/ou imagéticos ilimitados, ainda que o título, “Vestido Com Vista pro Mar”, concentre uma única imagem visual. Ao lermos unicamente a palavra “Parangolé”, título escolhido por Ana, somos levados ao avesso, a um evento do tipo “instável e indefinido”, como disse Menegazzo (2013, p. 8), e mesmo que Perdigão (2016) não tenha escolhido o título original do poema, promove um outro evento essencialmente performático, tal como pretendeu Oiticica (1986) – e por isso mesmo Juliana Perdigão tem a “permissão” de rebatizar o título do poema, pela instabilidade e indefinição que os próprios parangolés possibilitam.

Uma certa dicção se coloca em destaque no poema, e nos interessa pensar, nesse sentido, se em “Parangolé”, agora renomeado “Vestido Com Vista pro Mar”, visualizamos alguns procedimentos formais que permitem o avanço das experimentações estéticas e, principalmente, se há outros acentos de dicção. Em resumo, nos interessa pensar: o modo com que Juliana Perdigão (2016) utiliza a voz na canção assemelha-se ao modo como Ana Martins Marques (2011) registra a voz no poema? Ou, em outras palavras: quais são os modos pelos quais Marques e Perdigão registram, cada um a seu modo, a voz? Vamos à análise:

“O objeto oferecido antes da palavra acorda a imaginação, excita a curiosidade, mantém o espírito em suspenso e na expectativa do que se vai dizer” (ROUSSEAU, 1999, p. 260-261). Um baixo e um teclado – são os instrumentos que os meus ouvidos captam, que meu o corpo presente – suspendem, durante 10 segundos, o que será dito na canção “Vestido Com Vista pro Mar”, uma introdução breve demais para o que viria a ser entoado a seguir: o convite – “entre/ a casa/ é sua”. Um convite bem mineiro, diga-se de passagem – além dos mineiros terem a fama de “comer quieto”, prezar pela discrição e não fazer alarde de seus feitos ou conquistas, são também conhecidos como hospitaleiros. Recorrendo a Luiz Tatit (2016):

Não é por outra razão que as composições tendem a começar pela melodia. É como se começassem pela sensibilidade “pura” e, na sequência, fossem progressivamente focalizando uma área de conteúdo até chegar a um tema específico, quase sempre sua última etapa. A melodia já traz a “intensidade” afetiva antes que haja um campo de sentido para ser intensificado. (TATIT, 2016, p. 17).

E, como aquele que convida, Juliana Perdigão (2016) deixa que Tulipa Ruiz, sua

---

<sup>8</sup> Paul Zumthor (2014) entende que a leitura solitária e puramente visual “marca o grau performancial mais fraco, aparentemente próximo do zero” (2014, p. 68).

<sup>9</sup> Sobre tal categoria em literatura, o francês Michel Collot (2015) entende que “A *paisagem* está mais ligada ao ponto de vista de um indivíduo, indivíduo a quem o horizonte, ao mesmo tempo, limita e abre para o invisível. Ela confere ao mundo um sentido que não é mais subordinado a uma crença religiosa coletiva, mas, sim, o produto de uma experiência individual, sensorial e suscetível de uma elaboração estética singular” (COLLOT, 2015, p. 18).

convidada, igualmente mineira, entoe as primeiras palavras da canção – como uma terceira pessoa que entrasse também no parangolé. O pronome possessivo “sua”, que finda o verso anteriormente pronunciado, logo é tomado novamente por Tulipa Ruiz, quase que num único fôlego: “sua casa-/camisa”. De novo, o convite: “entre/ a casa/ é sua”, e, em seguida, os pares “casa-camisa” dão lugar a um outro par: “vestes-vestíbulos”. Os sete versos – se pensarmos no livro – ou os quatro – se pensarmos no encarte – são, num segundo momento, entoados por uma outra pessoa<sup>10</sup>, um outro sujeito cancional, não mais Tulipa, e sim Juliana: a atenção dada por Tulipa às vogais “a” e “e” – casa/sua, casa-camisa, vestes-vestíbulos – é, agora, rarefeita, e a atenção é dada às outras vogais: “i”, “o” e “u” – sua/ camisa/ vestíbulos. Por isso, e não só por isso, *Ó* é um álbum cheio de vogais. Sobre o universo vogais, Rousseau (1999) sublinha:

Os que só conhecem cinco vogais muito se enganam: os gregos escreviam sete, os primeiros romanos seis; os Senhores de Port-Royal contam dez, o Sr. Dudos dezessete. Não duvido de que se pudesse descobrir outras mais, se o hábito tivesse tornado o ouvido mais sensível e a boca mais exercitada às várias modificações de que são suscetíveis. Na medida da delicadeza do órgão, encontrar-se-á mais ou menos modificações entre o *a* agudo e o *o* grave, entre o *i* e o *e* aberto etc. É o que cada um pode provar passando, com voz contínua e nuançada, de uma para outra vogal. Pode se fixar um número maior ou menor dessas nuanças e assinalá-las por caracteres particulares na medida em que, pelo hábito, se possui uma sensibilidade mais ou menos aprimorada, dependendo esse hábito das espécies de vozes usadas na linguagem, às quais os órgãos insensivelmente se adaptam. (ROUSSEAU, 1999, p. 276).

Curioso pensar que, nos versos anteriormente citados, a atenção dada às vogais é diferente daquela a que Luiz Tatit (2016) chama, em seus textos, de “passionalização”, que ocorre, por exemplo, quando elas são prolongadas, marcadas por um contínuo melódico, prática que muito colabora para a construção de um estado de atenção das coisas, um estado de ser-estar. Na ausência de inflexões passionais, o investimento se dá pelo recurso, também cunhado por Tatit (2016), denominado “tematização”, isto é, pela presença marcante do ritmo, de modo a confundirmos, inclusive, as oscilações tensivas “entre a voz que canta e a voz que fala” (TATIT, 2014) – embora, assegure Luiz Tatit (2014, p. 2) em outro texto: “a voz que fala permanece por trás da voz que canta”. Já que, na tematização, o ritmo tende a se caracterizar pela marcação dos acentos vocais, acelerados e até mesmo descontínuos, por vezes, *persona* e personagem se confundem, e é justamente isso que garante o impacto da ilusão enunciativa da canção: é quando o canto tem o poder de transformar o “ele” em “eu”, mesmo que esse pronome não seja

---

<sup>10</sup> Renato Cohen (2002, p. 107) diz que “na performance geralmente se trabalha com *persona* e não *personagens*. [...] O trabalho do *performer* é de ‘levantar’ sua *persona*. Isso geralmente se dá pela forma, de fora pra dentro”. Apesar do trabalho de Cohen (2002) se voltar para a ritualização do instante-presente da performance, entendemos que os sujeitos cancionais de “Vestido com Vista pro Mar” passaram, quando gravaram-na, por espécie de transformação do corpo, embora essa extensão corpórea não tenha relação direta com o corpo do ouvinte ou de uma plateia. Nesse sentido, a mencionada canção, em formato de disco, não se enquadraria na noção de “performance completa” (ZUMTHOR, 2014, p. 68), isto é, a audição acompanhada de uma visão global da situação de enunciação. Ocorre, ao menos, aquilo que Zumthor (2014) coloca como o caso da mediação auditiva (disco, rádio), da audição sem visualização (performance vocal direta na qual a visão se encontra suprimida fortuitamente, por motivos topográficos). Ou seja: em todo caso, deixa não de ser uma performance, logo, há uma espécie de transe entre *personagem* e *persona*.



necessariamente dito.

Aos trinta e três segundos as duas vozes passam a entoar, juntas, todos os versos seguintes, momento em que os outros instrumentos são introduzidos. A voz de Juliana Perdigão, unida à voz de Tulipa Ruiz, reforçam o convite, pela terceira vez: “entre / a casa / é sua”. E, enfim, são anunciados os “cômodos” da “casa” e seus respectivos destinos: “corredor / para o corpo // escada / para o êxtase” (PERDIGÃO, 2016, n.p). Após a palavra “êxtase”, vocalizada com intensidade, como se nos elevasse e transportasse, é anunciado, enfim, mais um destino aonde se chega pelo corredor e ou pela escada: o mar.

O que parecia, no livro de Ana Martins Marques (2011), já ser sugestivo para um refrão, dada a sua ocorrência por duas vezes, na primeira e na sexta estrofes – “entre/ a casa/ é sua” –, não é o que ocorre. A última estrofe, “vestido / com vista / para o mar” é repetida três vezes na canção, confirmando, assim, que essa estrofe foi a escolhida para ser o refrão. O final da frase, “para o mar”, sofre a aglutinação “pro mar”, mais próximo da fala coloquial – ainda que, mesmo em Ana Martins Marques, percebamos que o ato de escrever é, também, o ato de se aproximar da fala –, é reforçado por mais duas vezes na canção, e então todo o refrão é retomado e reforçado mais uma vez.

O baixo e o teclado, que precedem a entrada vocal de Perdigão, encontram um sinal que diz tudo, antes que se cante: a essência melódica, o gesto que antecede o convite (“entre a casa é sua”). É que, no mundo dos cancionistas, “não importa tanto o que é dito mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica. Sobre essa base, o que é dito torna-se, muitas vezes, grandioso” (TATIT, 1996, p. 9). Vinte anos mais tarde, em outro texto, Tatit (2016) acrescentaria que “o que é dito (letra) nasce do modo de dizer (melodia) e vive dessa origem e desse vínculo” (2016, p. 15).

Apesar de os letristas diferirem-se dos poetas, Juliana Perdigão (2016) consegue reafirmar em “Parangolé” o seu valor prosódico, valor encontrado, antes de tudo, na criação poética de Ana Martins Marques (2011), e então entra em jogo a coerência semântica da letra. Juliana Perdigão e Tulipa Luiz apostam num “gesto oral e elegante”, numa simplicidade empática, e em tons mais suaves, melódicos, embora graves, uma respiração nada ofegante e muitas, muitas imagens sensoriais. O alongamento vocálico mais evidente é percebido quando cantada a palavra “mar”, e Juliana sabe que estender a vogal “a”, da palavra “mar” – e aí, sim, a tematização dá lugar à passionalização –, até quase o limite, faz com que o mar nos seja ainda mais azul; faz com que a vista do mar nos chegue ainda mais límpida do que aquela visual do poema – um resultado que só é possível pelo apelo às imagens e/ou paisagens sonoras. Nos sentimos, enfim, vestidos com vista para o mar – assim como desejou Oiticica (1986) para seu parangolé: que pudessem ser encarados como poema-ação-multisensorial; ou, em sua própria palavras, a ação enquanto “pura manifestação expressiva da obra” (OITICICA, 1986). Perdigão sabe que repetir “pro mar” faz com que queiramos *ser mar*. O mar torna-se grandioso. “Aqueles que nasceram longe / do mar / aqueles que nunca viram / o mar / que ideia farão do ilimitado?” (MARQUES, 2015, p. 80), questiona Ana. Ver o mar e saber de sua imensidão é diferente de tê-lo e sê-lo.

## **Ceder ao convite [a título de considerações finais]**

Há que se lembrar que Luiz Tatit (1996) disse que cabe ao cancionista buscar a “entoação embrionária”, isto é, os procedimentos ali cabíveis para a transição da palavra escrita para a palavra cantada. Um exemplo, já identificado, ocorre quando se opta, em “Vestido com Vista pro Mar”, por entoar “pro mar”, e não “para o mar”, que mais se aproxima da fala cotidiana. Tatit (1996) acredita que, no universo da canção, é justamente “nessa entoação embrionária [que] está o estilo da cultura gesticulado de modo personalista pelo compositor. Ele deposita tudo nas inflexões” (1996, p. 18). Para usarmos outros termos do próprio Tatit (1996; 2014), podemos dizer que Juliana Perdigão e Tulipa Ruiz ora tematizam, ora passionalizam a canção: os quatro primeiros versos – “entre a casa é sua/ sua casa-camisa// entre a casa é sua /suas vestes-vestíbulos” – se enquadram mais na noção de tematização, seja pela precisão com que são vocalizados, seja pelo investimento na segmentação, enquanto os cinco últimos versos – “saia-sala/ chão-chapéu// corredor para o corpo/ escada para o êxtase// vestido com vista pro mar” –, sobretudo o último, se enquadram mais na noção de passionalização, efetivada na continuidade melódica que é investida nesses versos, seja pelo prolongamento das vogais, seja pelas oscilações tonais ou ainda pelo verso eleito como refrão – “vestido com vista pro mar”.

“Parangolé”, de Ana Martins Marques (2011), revisa, portanto, uma prática já deixada por Hélio Oiticica (1986): o convite. Depois de cedermos a ele, o convite nos oferece a possibilidade de *performar*. O que Juliana Perdigão (2016) faz é propor um outro modo de ler poesia, para além da leitura silenciosa: uma leitura que aciona a voz, o ouvido e, ainda mais importante, a corporeidade. Assim, a performance é acionada: “Você pode ler não importa o quê, em que posição, e os ritmos sanguíneos são afetados. É verdade que mal conceberíamos que, lendo em seu quarto, você se ponha a dançar, e, no entanto, a dança é o resultado normal da audição poética!” (ZUMTHOR, 2014, p. 36). Uma leitura que, em ação corpórea, adiciona novas camadas ao poema; que alivia as nossas tensões:

A voz que canta prenuncia, para além de um certo corpo vivo, um corpo imortal. Um corpo imortalizado em sua extensão timbrística. Um corpo materializado nas durações melódicas. É quando o cancionista ultrapassa a realidade opressora do dia-a-dia, proporcionando viagens intermitentes aos seus ouvintes. É quando o cancionista tem o poder de aliviar as tensões do cotidiano, substituindo-as por tensões melódicas, em que só se inscrevem conteúdos afetivos ou estímulos somáticos. (TATIT, 1996, p. 16).

Quando do lançamento de *Ó*, Ava Rocha foi quem dirigiu os shows, fato que nos leva a pensar em como Juliana Perdigão assumiu um outro grau de gradação da performance, isto é, a audição acompanhada de uma visão global da situação de enunciação (ZUMTHOR, 2014). A passagem de Juliana pela companhia Teat(r)o Oficina certamente lhe ajudou a entender melhor a sua presença e a sua postura de palco. A impressão seria confirmada nesta fala:

É, tem isso, eu tenho buscado mais a presença do corpo na cena, mais expressivamente, mais integrado com a canção e com o que tá sendo dito. Isso tem bastante a ver com a minha experiência lá no Oficina, mas a Ava pra mim

é muito mestra disso. Ela faz isso com muito pouco, com movimentos sutis. Acho que ela pensa muito como cinema mesmo, que é a linguagem com que ela iniciou na arte. Então ela tava me dirigindo e acabou que a gente fez um roteiro juntas, a gente pirou no lance da luz, na projeção e tal. Esse domínio que ela tem da cena, por exemplo, acho que tem a ver com isso, ela pensa muito em enquadramento, em cena, em frame, sabe? Primeira vez que eu vi um show dela eu fiquei de cara com isso, não só com as músicas, com aquela voz muito louca dela, mas como o domínio do corpo, da imagem, da presença dela. Eu chamei de Tai Chi Chuan da loucura. (PERDIGÃO apud VIEGAS, 2016, n.p).

O que temos em registro visual, disponibilizado no *Youtube*, é uma apresentação de setembro de 2016 (embora publicada apenas em 2017), no Teatro Sérgio Porto, justamente durante os meses de divulgação do disco *Ó*. Acompanhada da banda *Os Kurva*, porém, sem participação de Tulipa Ruiz, Juliana Perdigão (2017), certamente com o auxílio de Ava Rocha, optou por um cenário escuro, com apenas uma luz, em formato de círculo, bem centralizada, a amparando; ao fundo, um suporte, instalado no sentido vertical, não horizontal, exhibe, em formato de vídeo, imagens de um mar em movimento.

Diferentemente do disco – “cada performance nova coloca tudo em casa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda” (ZUMTHOR, 2014, p. 36) –, o baixo que introduz a voz se estende por 19 segundos, e não mais 10. Juliana Perdigão (2017) faz um gesto com a mão como quem diz “ouça o que estou a dizer”, seguido de um aceno com o rosto, como quem faz um cumprimento no sentido de “fique à vontade”. “Entre a casa é sua” é entoado. Os outros instrumentos, além do baixo e teclado, que não são acionados no disco num primeiro momento, são, desta vez, acionados já nos primeiros segundos, ainda enquanto Perdigão canta os primeiros versos. No disco, os demais instrumentos só eram introduzidos quando Juliana Perdigão e Tulipa Ruiz passavam a cantar juntas. Para suplantar a falta da voz de Tulipa, Juliana opera num tom menos grave, alargando a voz (o que não implica em alargar as vogais, ressalva-se), deixando-a mais “aveludada”. Há uma tentativa de mimetizar algumas imagens mais concretas, como “saia”, “sala”, “chão”, “chapéu”, “corredor”, “escada” e até a menos concreta possível “o êxtase” – que é quando Perdigão levanta uma das pernas, quase que impensadamente, e arqueia o queixo, ao mesmo tempo em que as mãos completam dois círculos – como um movimento que indica uma certa exaltação ou mesmo um arrebatamento. Um gesto que evoca, inclusive, uma dimensão similar àquela que Hélio Oiticica (1986) nos coloca em seus parangólés: a manipulação e utilização do plurissensorial.

Jean-Jacques Rousseau (1999) disse que “limitam-se a dois os meios gerais por via dos quais podemos agir sobre os sentidos de outrem: o movimento e a voz. A ação do movimento pode ser imediata, no tato, ou mediata, no gesto” (ROUSSEAU, 1999, p. 260). Podemos dizer, nesse sentido, que Juliana Perdigão (2017) faz a combinação exata do movimento e da voz no mencionado vídeo disponibilizado no *Youtube*. Mediata, e não imediata, porque, para a canção, dependemos ainda de um outro elemento: o ouvido – “órgão passivo da linguagem entre homens dispersos”, diz Rousseau (1999, p. 260). É o ouvido, pois, o responsável por mediar a relação entre o cancionista e aquele que o ouve. Já que é mais fácil impressionar nossos olhos

do que nossos ouvidos, já que, em geral, eles – os olhos – dominam os sentidos, não à toa, os cancionistas procuram adicionar elementos que sejam mais expressivos e digam mais em menos tempo, procurando maneiras mais vivas para se exprimir.

Em “Vestido com Vista pro Mar”, tanto em seu formato de disco quanto de vídeo, não há uma distância mantida entre o sujeito cancional e objeto, as palavras e as coisas. Juliana Perdigão parece, sim, ter entendido o recado das musas. E é assim que ela recupera a memória do mar. Uma imagem que, por mais porosa que possa ser, dispensa qualquer apelo descritivo.

Como aquele que cede ao convite, Juliana Perdigão (2016) restaura o poema de Ana Martins Marques (2011), e adiciona mais uma camada de tecido aos parangolés de Hélio Oiticica (1986). Quanto mais camadas, quanto mais revestidos, mais garantida é a eficácia da performance. Fica a lição: “a performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca” (ZUMTHOR, 2014, p. 35). Eis o único modo vivo de comunicação poética e o modo mais eficaz. Uma eficácia que só se garante na ordem do particular, no instante-já, no aqui-agora da canção.

## Referências

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Coral e outros poemas*. Seleção e apresentação de Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ANTUNES, Arnaldo. *Outros 40*. São Paulo: Iluminuras, 2014.

BARROS, Manuel de. *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*. Iluminuras de Martha Barros. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.

BARROS, Manuel de. *Poesia completa*. São Paulo: LeYa, 2013.

BRANT, Matheus. *Assume que gosta*. Independente: 2016. Gravado e produzido por Fábio Pinczowski e Mauro Motoki. Disponível em: <https://soundcloud.com/mbrantoficial/sets/matheus-brant-assume-que-gosta>. Acesso em: 23 maio 2020.

BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Org. e trad. de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BRITTO, Paulo Henriques. *Formas do nada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BUZATTI, Lucas. Antropofagia em movimento. *O Tempo*, 12 ago. 2016. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/antropofagia-em-movimento-1.1354007>. Acesso em: 27 maio 2020.

CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Editora 34, 2011.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Trad. de Flávio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

COLLOT, Michel. Poesia, paisagem e sensação. Trad. de Fernanda Coutinho. *Revista de Letras*, Fortaleza, v. 1, n. 34, p. 17-26, jan./jun. 2015.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. de Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

GELMINI, Juliana dos Santos. *Paisagens da memória: uma leitura da poesia de Ana Martins Marques*. 2018. 110 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

MARQUES, Ana Martins. *A vida submarina*. Belo Horizonte: Scriptum, 2009.

MARQUES, Ana Martins. *Da arte das armadilhas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MARQUES, Ana Martins. *O livro das semelhanças*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MENEGAZZO, Maria Adélia. Entretecimentos – literatura e artes visuais. *Revista FronteiraZ*, n. 10, jun. 2013.

MINARELLI, Enzo. *Polipoesia: entre as poéticas da voz no século XX*. Tradução, comentários e posfácio de Frederico Fernandes. São Paulo: Eduel, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

OITICICA, Hélio. Bases fundamentais para uma definição do “Parangolé”. In: OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto* [doravante AGL]. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 65-69.

PERDIGÃO, Juliana. *Ó*. YB Music: 2016. Produção: Romulo Fróes. Disponível em: <https://soundcloud.com/perdigaojuliana/sets/o-juliana-perdigao-e-os-kurva-2016>. Acesso em: 23 maio 2020.

PERDIGÃO, Juliana. 1 Vídeo (5:14 min). *Juliana Perdigao & Os Kurva*. Publicado pelo canal Marcus Salgado, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D29FTPplgYk>. Acesso em: 23. maio 2020.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Trad. de Lourdes Santos Machado. Introdução e notas de Paul Arbousse-Bastide e Lourival Gomes Machado. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

TATIT, Luiz. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.

TATIT, Luiz. “Ilusão enunciativa na canção”. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 29, 2014.

TATIT, Luiz. A arte de compor canções. *Revista USP*, São Paulo, n. 111, p. 11-20, out./nov./dez. 2016. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/127594/124646>. Acesso em: 23 maio 2020.

TOMÁS, Lia. *Ouvir o lógos: música e filosofia*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

TSVETÁEVA, Marina. O poeta e a crítica. In: TSVETÁEVA, Marina. *O poeta e o tempo*. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2017, p. 15-75.

TSVETÁEVA, Marina. A arte à luz da consciência. In: TSVETÁEVA, Marina. *O poeta e o tempo*. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2017, p. 123-197.

VIEGAS, Luciano. Entrevista | As paisagens de Juliana Perdigão. *Noize*. 23 set. 2016. Disponível em: <https://noize.com.br/juliana-perdigao-o/#1>. Acesso em: 27 abr. 2020.

ZUMTHOR, Paul. Introdução à poesia oral. Trad. de Jerusa Pires Ferreira [*et al.*]. Belo Horizonte: Editora: UFMG, 2010.

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

## NOTAS DE AUTORIA

**Natália Barcelos Natalino** (ntlnatalino@gmail.com) é mestra em Literatura Brasileira e doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Revisora e editora de textos do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP/Iphan). Integra o projeto de extensão “Poesia, ficção e crítica: exercícios com autor, exercícios de autor”: <https://www.poesiaficcaoecritica.com/>.

### Como citar esse artigo de acordo com as normas da revista

NATALINO, Natália Barcelos. De “Parangolé”, de Ana Martins Marques, a “Vestido com Vista pro Mar”: a vocoperformance de Juliana Perdigão. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 25, n. 2, p. 139-160, 2020.

### Contribuição de autoria

Não se aplica.

### Financiamento

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

### Consentimento de uso de imagem

Não se aplica.

### Aprovação de comitê de ética em pesquisa

Não se aplica.

### Licença de uso

Este artigo está licenciado sob a [Licença Creative Commons CC-BY](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

### Histórico

Recebido em: 31/05/2020

Revisões requeridas em: 10/07/2020

Aprovado em: 01/08/2020

