

Um “Soneto” de Arnaldo Antunes

Adriane Rodrigues de Oliveira

Mestranda em Teoria Literária

Pretendo analisar aqui a composição “Soneto”, parte integrante do *kit Nome*, de Arnaldo Antunes, representado a seguir, que se caracteriza não só por ser um poema impresso — idéia a qual o título poderia remeter —, mas também por manifestar-se através de outros meios de expressão, como um *videoclip* e uma gravação em CD.

Soneto, conforme Amorim de Carvalho, em seu *Tratado de Versificação Portuguesa* (Lisboa: Portugália, s/d), é o mais célebre sistema estrófico, que os clássicos levaram à perfeição formal, através de um modelo rígido de composição.

O padrão italiano de soneto foi o que predominou na Língua Portuguesa, segundo esse autor¹. Consta de quatro estrofes isométricas: duas quadras e dois tercetas, perfazendo um total de quatorze versos. Deve haver a “transportação do conteúdo” da primeira para a segunda quadra, bem como a

“transportação de rimas” da primeira para a segunda quadra e do primeiro para o segundo terceto. O verso mais característico do soneto é o verso decassílabo, por ser o “mais belo e grave”. Amorim de Carvalho discute, ainda, a distribuição das rimas e estabelece como o mais prestigioso o seguinte esquema: ABBA/ABBA/CDC/DCD.

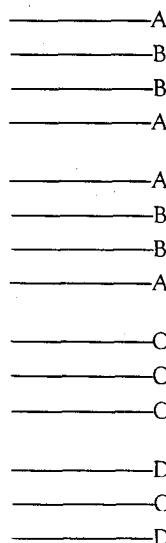
Adjetivos como “célebre”, “belo”, “grave”, “prestigioso”, usados pelo autor, expressam um juízo de valor que atribui a esta forma poética — amplamente cultuada em nossa literatura — uma outra qualidade, que engloba os anteriores: “perfeita”. Assim, por exemplo, a escola parnasiana brasileira, no início do século, busca seguir estes procedimentos rigorosamente, acrescentando-lhes mais uma exigência: a composição culminaria na perfeição do último verso, considerado como a “chave de ouro” que fecha o poema.

Diria que Arnaldo Antunes refere-se a este recurso parnasiano através do último verso legível de seu “Soneto”: “o ouro da palavra, um acidente”. Contrariando a maestria que pressupõem as manuais mais tradicionais de literatura, este verso atribui ao acaso a construção do poema, admitindo o aleatório ou o indeterminado também como possíveis elementos constituintes do processo de composição. John Cage², em seu livro *A Year from Monday* (Hanover: Wesleyan University Press, 1969), explica como, a partir do acaso, compunha seus textos poéticos, partituras musicais e até mesmo suas conferências. Renunciando a uma escolha arbitrária, Cage usava, entre outros procedimentos, o jogo do *I-Ching*³ para construir suas obras, obtendo indicações que iam desde o tipo de letra a ser usado e sua distribuição na página até a ordem dos temas a serem desenvolvidos e a atenção dispensada a cada um deles.

O “Soneto” impresso de Arnaldo Antunes constrói-se, como

se pode verificar em sua reprodução neste trabalho, através da superposição de três diferentes sonetos, resultando em quatorze linhas borradas, numa primeira leitura. Ainda que não se possa distinguir-lhe as rimas e a métrica, porque a composição não é totalmente legível, reconhece-se a estrutura visual do soneto italiano muito claramente, construída segundo as exigências das regras mais tradicionais. Em termos visuais, esta superposição produz uma aparência de movimento ou tremor, que gera palavras borradas, o que talvez possa ser lido como “fricção” ou “colisão” dos versos dos três sonetos. Luigi Russolo⁴ cita Marinetti em seu texto “A arte dos ruídos”⁵, comentando estas duas ações estéticas — fricção e colisão. Marinetti as define como capazes de gerar ruído entre os sólidos, elemento constante neste “Soneto”, conforme será estudado mais à frente neste texto.

Amorim de Carvalho, em seu estudo sobre o soneto, não aborda questões de sintaxe ou semântica. Ao contrário, prioriza a forma de construção do soneto, conforme se vê no esquema proposto por ele e reproduzido abaixo:



Diria que o autor estabelece uma “fôrma” sólida e fixa, vazia, pronta para acomodar a matéria bruta do poema. Esta “fôrma” permite múltiplas possibilidades de preenchimento. Parece-me que Arnaldo Antunes explora e questiona estas possibilidades ao colocar no vazio, simultaneamente, versos aparentemente convencionais, que se tornam ilegíveis e geram borrões/ruídos, no lugar de palavras cuidadosamente escolhidas por seu suposto valor poético.

Arnaldo Antunes retira da palavra seu referente externo e suas características materiais (sonoridade, tonicidade..), na medida em que a superpõe a muitas outras, compondo uma massa única. Sob esta perspectiva, poder-se-ia dizer que o poema é não-verbal, uma vez que a comunicação efetiva-se através da estrutura do poema em si, e não a partir de um texto impresso num processo “construtivo comunicativo”. Esta estrutura é determinada pelo trabalho de impressão no espaço branco da página, ou pelo “campo gráfico”, conforme expressão utilizada por Haroldo de Campos⁶. O “Soneto” impresso constrói-se quando as impressões superpostas dos versos compõem a imagem da forma poética tradicional, ironizando claramente a idéia de “fôrma”. Nesta medida, pode-se dizer que Arnaldo Antunes faz, à maneira de Apollinaire, um calígrafo da “fôrma” soneto, recuperando de maneira radical e irônica a idéia que os poetas concretistas buscaram na definição de função poética de Roman Jakobson de que a poesia enfatiza a materialidade da mensagem.

Jakobson distingue a função poética da linguagem de sua função referencial ou cognitiva, centrada no objeto ou referente da mensagem. A função poética seria auto-reflexiva, voltada unicamente para a materialidade do signo. Segundo ele, esta função colocaria em evidência o caráter “palpável” dos signos e o caráter não instrumental da linguagem. Neste

processo, que culmina com a poesia visual, a apreensão linear do texto é abolida porque não há mais a possibilidade de uma leitura de significantes. Ocorre, entretanto, uma compreensão “sintético-ideogrâmica” do poema, segundo definição do grupo concretista. Sintética porque as informações ou impressões estéticas encontram-se concentradas e são simultaneamente transmitidas. E ideogrâmica porque refere-se ao método ideogrâmico de compor preconizado por Ezra Pound, a partir de estudos de Ernest Fenollosa⁷. Diferentemente da linguagem codificada por dígitos alfabeticos e por uma morfossintaxe linear, a linguagem da poesia de linha “poundiana”⁸ reconsidera as bases e a significação da linguagem analógica, onde a percepção visual é elemento importante. McLuhan, uma das referências de John Cage, dizia que estamos sendo moldados pelo ritmo da eletrônica e que, hoje, lemos o mundo e as produções artísticas com a falta de linearidade de quem folheia um jornal, “saltando, deixando artigos sem ler ou lendo só parcialmente, virando para lá e para cá”. Para McLuhan, a preocupação referencial com o conteúdo é abandonada e a composição não é mais relacionada com a essência dos elementos da natureza, mas com o que acontece nesta natureza, suas operações e processos. Diria que Arnaldo Antunes estabelece esta leitura simultânea em seu poema, na medida em que superpõe versos borrados e ilegíveis, obscurecendo a linguagem verbal, enquanto traz à luz a “fórmula” soneto, apresentando um significante que já é diretamente significado. Estabelece-se entre ambos uma relação não arbitrária, mas motivada, onde a composição soneto tradicional (objeto referente) está naturalmente conectada com o poema de Arnaldo (signo).

Este procedimento pode revelar um “jogo de presença e ausência” que, possivelmente, dialoga com certos aspectos

da estética e da lógica oriental, tão presente na arte deste século como, por exemplo, nos trabalhos de Pound e Eisenstein, entre outros. Esta lógica baseia-se em um raciocínio relacional, desenvolvido através de relações de complementaridade. Yu-Kuang Chu explica-as em seu ensaio “Interação entre Linguagem e Pensamento em Chinês”⁹. Diferentemente da lógica ocidental, baseada na noção do “ser” e da “identidade”, o pensamento oriental apresenta uma lógica da “correlação” ou da “dualidade correlativa”, onde os opositos não se excluem, mas se integram numa inter-relação dinâmica, sendo mutuamente complementares. Assim, o “ser” para este raciocínio é tão importante quanto o não-ser, que com ele interage, formando um par interdependente. Esta importância atribuída ao não-ser no pensamento oriental levou à idéia de não-ação, à importância do uso de palavras vazias de significado no idioma chinês, ao apreço pelo espaço vazio em suas pinturas. John Cage, por exemplo, a partir da leitura oriental da natureza, trabalhou a idéia de inatividade, não como algo oposto à criatividade, mas como algo que dialoga com ela, que lhe permite a existência e que existe por causa dela. Esta questão remete aos princípios chineses *yin* e *yang*. A partir deles, Cage discute som e silêncio pela via da complementaridade (e não da oposição). Arnaldo Antunes procede de forma análoga quando, num “jogo de obscurecer e clarear”, toma a idéia de soneto como uma “fôrma” vazia e esvazia seu poema de palavras (ausência), à medida que satura a página branca (ausência) com a superposição de três sonetos (presença/ presença/ presença). É uma saturação de “signos-presença” contrastando com a ausência de “signos-utensílio” (signos que teriam a utilidade de expressar alguma coisa).¹⁰

Arnaldo Antunes parece mostrar aqui, ironicamente, que

as presenças em seu poema (a superposição de versos e o excesso de regras para a construção de um soneto) resultam em ausências (a ilegibilidade e, consequentemente a ausência da referencialidade externa pertencente ao signo verbal, em um primeiro momento, além da “fórmula” vazia), questionando, talvez, o formalismo vazio de certa estética passadista. Cage, por sua vez, na busca do “silêncio absoluto”, entrou em uma câmara anecóica (onde não há nenhum tipo de som, isolada acusticamente), e ainda assim ouviu dois “barulhos”, um agudo e outro grave. O primeiro correspondia a seu sistema nervoso e o segundo à sua circulação sangüínea. Percebeu, então, que não há separação possível entre estes elementos, porque eles se relacionam como uma “corrente alternada”, quando um está terminando, o outro está começando e vice-versa: “nenhum som teme o silêncio e não há silêncio que não seja grávido de som”.

Nas versões de “Soneto” para vídeo e CD, o poeta utiliza procedimentos característicos da poesia sonora, obtendo resultados análogos aos anteriormente comentados, quando fez uso do poema impresso. Ou seja, a idéia da sobreposição de matéria permanece, na medida em que aos sonetos impressos superpostos corresponde uma colagem de fragmentos de palavras pronunciadas pertencentes aos três diferentes versos. Desta maneira, estas palavras tornam-se incompreensíveis segundo a lógica linear da morfossintaxe, o que, novamente, remete à idéia de ruído e interferência. Através da desestruturação das palavras e da desorganização dos morfemas, Arnaldo produz o não discernível, ou o “rumorismo”, expandindo-se para além da linguagem verbal ou discursiva, que, aliás, não se destrói, mas assume outros registros. O “material operativo” da composição é, em grande parte, lingüístico. Enzo Minarelli, em seu ensaio “História da Poesia

Sonora no Século XX”, caracteriza esta sobreposição como um “amontoamento” de matéria sonora em um espaço mínimo temporal. De forma análoga, em “Soneto”, há também o “encavalamento” de matéria lingüística em um mínimo de espaço sintático. Ou, como Arnaldo mesmo diria, referindo-se a seu último livro publicado¹¹, “dois ou mais vocábulos podem ocupar o mesmo espaço sintático”.

O compositor Luciano Berio¹² (1925-) em seu ensaio “Poesia e Música - uma Experiência”¹³, comenta sua recriação vocal do início do capítulo IX de *Ulysses*, de James Joyce. Para tal, Berio utiliza três línguas distintas: o francês, o italiano e o inglês. Duas vozes diferentes são usadas para a gravação do texto em francês e três para o texto em italiano, de modo que se possa compensar “o grau de descontinuidade e de eficácia onomatopaica” que o inglês possui em maior grau. Estes três idiomas são alternados na gravação, de maneira que fiquem totalmente misturados, sem que nenhum deles se destaque, mas todos juntos formem o que Berio chamou de uma “trama polifônica”. Quando o mecanismo destas alternâncias acha-se introduzido e estabilizado, impõe-se um tipo diferente de percepção e as passagens de uma língua a outra não são percebidas enquanto tais, mas adquirem uma função musical ou sonora. Arnaldo Antunes procede da mesma maneira fazendo com que na oralização de “Soneto”, como na composição impressa, o poema sonoro também seja, conforme Haroldo de Campos, “uma realidade em si e não um poema sobre”, ou seja, os significantes sonoros são seu próprio significado.

Paul Zumthor¹⁴ explica que na poesia oral, especialmente na poesia cantada, a linguagem é exaltada menos como tal do que como afirmação de potência. Neste processo, há certo obscurecimento do sentido e opacidade do discurso, na me-

dida em que o poema questiona os signos, tentando revirá-los, para que as próprias coisas ganhem sentido. A voz é considerada como um objeto, como o é a palavra na poesia escrita/impressa de tradição “poundiana”. O som, o *phoné*, para Zumthor, como também para Cage, não se une imediatamente a um significado, nem produz símbolos, opondo-se à idéia logocêntrica de Aristóteles, em “De interpretatione”¹⁵. Muitas vezes, a poesia oral aspira a abolir a palavra. Para tanto, usa procedimentos de ruptura do discurso como frases absurdas, repetições acumuladas até o esgotamento do sentido, seqüências fônicas não lexicais, entre outros recursos. Procedimentos adotados por futuristas russos e italianos que, no início do século, muitas vezes rejeitaram a escrita e improvisaram seus discursos nos recursos próprios da boca, na alternância de palavras e silêncio, nos golpes de glote, na respiração, em recursos do próprio corpo. Na enumeração de “Soneto”, Arnaldo Antunes seleciona e usa as palavras a partir de seus elementos constituintes e não a partir de seu sentido ou referente externo. A intensificação deste processo ocorre através de um incremento eletrônico. Sons de garganta sampleados¹⁶ são concomitantes à emissão dos versos. Giovanni Fontana e Paul Zumthor¹⁷, discutindo o texto sonoro, afirmam que a poesia não está somente na palavra articulada pela voz, ou com a voz e na voz, mas atrás da voz, dentro do próprio corpo, de onde vêm “o canto, os suspiros, os sopros, os arquejos e tudo o que para além do dizer é sinal do inexprimível...” Estas sonoridades estão ligadas diretamente à respiração, gesto do corpo, ou seja, estão diretamente ligadas à vida. Citando a língua dos “Inuit”, falado no Canadá, Zumthor explica que uma mesma palavra significa tanto “respirar” quanto “compor um canto”. Possuindo uma “polivalência sensorial”, o corpo também envolve-se na percepção deste objeto estético. Conforme Luciano

Berio, para apreender e consumar este objeto, há a necessidade de participação de todos os nossos sentidos, “produzindo, então, uma completa unidade do nosso ser, de nossa consciência: uma adesão criativa.”

Xavier Canals¹⁸, em seu ensaio “Poema-ação”, fala da tradição cartesiana como aquela que separou a mente e o espírito do corpo. Segundo ele, nesta separação, a poesia sublime, voltada para o espírito, tratando de assuntos solenes e de comunicação essencialmente verbal, prevaleceu na tradição ocidental. Ao buscar a superação desta dicotomia, a poesia sofre um deslocamento, na medida em que se movimenta em dois sentidos opostos. O primeiro movimento seria a busca consciente de procedimentos usados na origem da linguagem e, mais especificamente, da expressão poética. Segundo Paul Zumthor, esta origem pode remontar às sociedades arcaicas bem como à própria infância do homem. Ambas teriam marcado fortemente nosso comportamento lingüístico, não apenas mantendo em nossa linguagem adulta e tecnológica certos elementos desta primeira expressão oral, mas também apresentando uma “reminiscência corporal profunda, subjacente a qualquer intenção de linguagem”. Para Zumthor, a voz encontra-se simbolicamente colocada no indivíduo desde o nascimento, significando abertura e saída. Citando um sábio banto, ele explica que, para esta sociedade, o fluir da voz identifica-se com o da água, do sangue, do esperma, ou se associa ao ritmo do riso. Conforme Zumthor, desde o útero a criança percebe vozes, contrações musculares ritmadas, enfim, sons que compõem uma “música uterina” provedora de tranquilidade e segurança. À medida que esta condição pré-natal afasta-se e a sensação de um corpo independente, um “corpo-instrumento” constrói-se, a voz passa a se sujeitar à linguagem, onde o simbólico prevalece. Mas

permanecem a memória e a marca de um “antes”, expressa agora por murmúrios, gritos, sons sem significado e também por palavras: “o que ela (voz) nos libera, anterior ou interiormente à palavra que veicula, é uma questão sobre os começos; sobre o instante sem duração em que os sexos, as gerações, o amor e o ódio foram um só.” Os valores ligados à existência biológica da voz realizar-se-iam, portanto, tanto na consciência lingüística como na mítica, sendo difícil distingui-los como dois processos separados.

Para a tradição cristã, a palavra tem mais valor — “Cristo é Verbo”. Para as tradições não cristãs, a forma pura da voz é o elemento mais valorizado. A seu timbre, sua altura, seu fluxo, entre outras características físicas é atribuído o mesmo poder da palavra cristã. Conforme Zumthor, o desejo da voz viva habita toda a poesia. O poeta é voz, *kléos andrôn*, segundo uma fórmula grega, que não nega nas origens de sua lírica esta presença. Para Homero, a linguagem vinha das musas. Zumthor comenta que este autor não considerava o *logos* racional, “mas o que a *phoné* manifesta, voz ativa, presença plena, revelação dos deuses”. Para McLuhan, explica Zumthor, à dicotomia oralidade/escrita opõem-se dois tipos de civilização: no universo da oralidade o homem é ligado aos ciclos naturais, concebe o tempo como circular e o espaço como a dimensão de um nomadismo; no universo da escrita há uma disjunção entre pensamento e ação e predomina um “nominalismo natural ligado ao enfraquecimento da linguagem como tal”, o tempo é linear e o espaço cumulativo. Compreende-se porque Haroldo de Campos aproximará a linguagem poética ocidental que rompe com a lógica tradicional, praticada por Mallarmé, Pound, Joyce, Sousândrade, entre outros poetas, daquela linguagem que McLuhan diz não se reduzir a seu conteúdo manifesto, pois comporta um

conteúdo latente, que é o próprio meio que o transmite, como a linguagem analógica chinesa. Neste “resgate”, poder-se-ia afirmar que os poetas contemporâneos retomam a poesia sonora e a visual. Na medida em que o poema significa por sua estrutura e não exclusivamente pelos sentidos das palavras que o constituem, ele se corporifica, se materializa.

O segundo movimento na busca da superação da dicotomia mente/espírito X corpo dar-se-ia em direção ao futuro, quando a poesia busca utilizar-se dos novos *media*, de forma crítica e criativa. Para Zumthor, isso só se torna possível quando há um diálogo com a cultura tradicional, transmitida pela escritura, num processo que não a nega, nem pretende voltar completamente a estados “puros” anteriores, já não mais viáveis hoje, mas que busca “reconhecer e superar tudo o que até então nos atingiu”.

Para Berio, o mais interessante neste processo é não opor nem mesclar sistemas expressivos distintos, mas estabelecer uma relação de continuidade entre ambos, sem que a passagem de um para o outro seja notória. Décio Pignatari, em seu livro *Semiótica e Literatura* (1974) diz: “o quase-signo não é uma coisa, é uma relação, um processo. Está em todas as operações de saturação do código, em todas as traduções, em todas as operações inter e pansemióticas.” Berio e Pignatari vão ao encontro da idéia “dinâmico-organicista”, que perpassa a lógica oriental, apontada por Fenollosa em seus estudos. Segundo Fenollosa, para a linguagem chinesa, duas coisas conjugadas não produzem uma terceira, mas sugerem uma relação fundamental entre ambas, algo novo, não presente nos elementos meramente isolados. Fenollosa vislumbrava a poesia chinesa como a operação de um “intracódigo correlacional”.

John Cage possuía pensamento análogo ao perceber a arte não como algo que se identificasse com os objetos fixos da natureza, mas que dialogasse com os processos operacionais desta mesma natureza, buscando reproduzir-lhe os procedimentos. Ao artista caberia a visão corajosa das coisas em movimento, dos elementos definidos por suas funções na totalidade do sistema e por suas relações e interações uns com os outros. “Tudo é a causa de tudo” — Cage cita Fuller¹⁹ — e a energia total resultante destas relações é maior que a soma das energias dos elementos do sistema, processo chamado de sinergia.

É assim que o “Soneto” de Arnaldo Antunes, ao circular por linguagens além da linguagem verbal e ao fazê-lo em três diferentes registros, utilizando suas múltiplas possibilidades de combinação, quando de sua leitura/ audição/ apreensão, sem deixar de dialogar com a tradição, através do uso de teorias e práticas poéticas do século XX e da abordagem da “fórmula” do passado, ultrapassa o jogo lúdico e caracteriza um exercício de reflexão e de procura de outros valores artísticos.



Notas

1. Conforme Pooley, Anderson, Farmer e Thornton, em seu livro *England in Literature* (Illinois: Scott, Foresman and Company, 1968), o soneto teria se originado na Itália, no século XII. Esta forma poética ficou famosa com Petrarca (1304-1374) na Renascença Italiana. Através da poesia, Petrarca conta os eventos de sua paixão amorosa por Laura, compondo duzentos e sete sonetos para o período em que Laura estava viva e noventa para sua morte. No período elizabetano/renascentista inglês (que se inicia por volta de 1485 e termina ao redor de 1600), o soneto chega à Inglaterra, onde vai se consagrar com Sir Philip Sidney (1554-1586). Diferentemente da forma italiana, o soneto inglês possui três quadras e um dístico, perfazendo também um total de quatorze versos.

2. John Cage, um músico e poeta norte-americano, foi definido por Augusto de Campos como o “profeta da arte interdisciplinar”, por nunca ter distinguido limites entre as manifestações artísticas na composição de seus trabalhos. Para ele, os objetos não se definiam ou acabavam em si mesmos, mas existiam enquanto relacionados uns com os outros, caracterizando eventos. Não haveria, portanto, como determinar a fronteira entre um objeto e um evento, porque esta é cada vez mais rarefeita, à medida que esses interagem e se superpõem. Em seu livro *A Year from Monday*, Cage cita a idéia de Leonardo da Vinci, para quem “a fronteira de um corpo não faz parte nem do corpo propriamente dito, nem da atmosfera circundante”, que influenciou todo seu trabalho.
3. *Livro das Mutações* da China Antiga, usado como oráculo, a partir de perguntas e respostas, que se estabeleciam através de um jogo de moedas ou varetas.
4. Luigi Russolo foi, segundo Otto Maria Carpeaux, um dos precursores da música concreta. Em 1913, propôs a substituição da música tradicional por *orgies de bruits* (“orgias de barulhos”) produzidos por objetos das mais diversas espécies, menos por instrumentos musicais.
5. Russolo, L. “A arte dos ruídos – Manifesto Futurista”. In Menezes, F. (org), *Música eletroacústica - histórias e estéticas*. São Paulo: EDUSP, pp 52 a 55. Tradução de Flo Menezes, 1996.
6. Campos, A. et alii. *Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
7. “The Chinese Written Character as a Medium for Poetry.” Ensaio de Ernest Fenollosa editado por Ezra Pound.
8. A estética “poundiana” difere da estética ontológica dirigida para o ser, característica da arte romântica, por exemplo. Para Pound, os signos não têm necessariamente um *denotata*, seus próprios meios são seu *designata*, isto é, encerram sua significação em si mesmos. Indo ao encontro de Mallarmé, Pound defende uma poesia feita não de idéias, mas sim de palavras.
9. Campos, H. *Ideograma: Lógica, Poesia e Linguagem*. São Paulo: EDUSP, 1994.
10. Terminologia empregada por François Cheng em seu ensaio “Le Language Poétique Chinois” (in: *Lá Traversée des Signes*, 1975) e citada por Haroldo de Campos em “Ideograma, Anagrama, Diagrama - uma leitura de Fenollosa”, editado no livro supracitado. François Cheng é chefe de trabalho no Centro de Lingüística Chinesa da École Pratique de Hautes Études, Paris.
11. Antunes, A. *2 ou + corpos no mesmo espaço*. São Paulo: Perspectiva, 1997
12. Luciano Berio é considerado um dos grandes cultuadores da música vocal no século XX, tendo gravado poemas ou textos de diferentes autores como e.e. cummings, James Joyce, Sanguineti, entre outros.
13. Menezes, F. (org). *Música eletroacústica: histórias e estéticas*. São Paulo: EDUSP, 1996.
14. Zumthor, P. *Introdução à Poesia Oral*. São Paulo: HUCITEC. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Inês de Almeida e Maria Lúcia Diniz Pochat, 1997.

15. Aristóteles. "De interpretatione". In *Organon*. Lisboa: Guimarães Editores, 1985.
16. Samplear é "colar" fragmentos de som. *Sample*, em inglês, é a porção representativa de um todo e *sampler*, aquele que junta estas porções.
17. Menezes, P. (org). *Poesia Sonora*. São Paulo: EDUC, 1992.
18. Ibid.
19. Fuller foi um arquiteto e utopista norte-americano, cujas idéias exerceiram grande influência sobre John Cage.

Referências Bibliográficas

- ANTUNES, A. *Nome*. São Paulo: BMG Ariola Discos, 1993.
- CAGE, J. *A Year from Monday*. Hanover: Wesleyan University Press, 1969.
- _____. "Themes and Variations". In Cage, J., *Composition in Retrospect*. Cambridge: Exact Change, 1993, pp. 55 a 71.
- CAMPOS, A. et alli. *Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- _____. Mallarmé. São Paulo: Perspectiva. Tradução de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, 1974.
- CAMPOS, H. *Ideograma – Lógica, Poesia, Linguagem*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- CANDIDO, A. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações – FFLCH/USP, 1996.
- CARVALHO, A. *Tratado de Versificação Portuguesa*. Lisboa: Portugália, s/d.
- JAKOBSON, R. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes, 1986.
- MENEZES, F. (org). *Música Eletroacústica: histórias e estéticas*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- MENEZES, P. (org). *Poesia Sonora*. São Paulo: EDUC, 1992.
- ZUMTHOR, P. *Introdução à Poesia Oral*. São Paulo: HUCITEC/EDUC. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Inês de Almeida e Maria Lúcia Diniz Pochat, 1997.