

POLIPOESIA E RECUPERAÇÃO DA PERFORMANCE DA VOZ

Vinícius Silva de Lima¹

Resumo:

Este artigo tem por objetivo mostrar como a Polipoesia, poética multimídia desenvolvida pelo italiano Enzo Minarelli, promove uma recuperação da performance da voz, através da revalorização da presença do poeta diante de seu ouvinte. Procuo mostrar como a Polipoesia é uma das responsáveis pela redescoberta de uma oralidade que há muito foi deixada em segundo plano pelos poetas e estudiosos de literatura em decorrência da sedimentação da cultura escrita nos países ocidentais.

Palavras-Chave: Polipoesia; oralidade; performance.

Abstract:

The objective of this article is to show as the Polipoesia, multimedia poetical developed by the italian Enzo Minarelli, promotes a recovery of the performance of the voice, through the revaluation of the presence of the poet ahead of his listener. I try to show that the Polipoesia is one of the responsible ones for the rediscovery of an orality which has been taken for granted by poets and studios of literature for a long time, as a result of the consolidation of the written culture in occidental countries.

Keywords: Polipoesia, orality, performance.

No *Manifesto da Polipoesia*, publicado em 1987, em Valência, Enzo Minarelli defende a idéia de uma poesia gerada pela fusão de diversos meios técnicos diferentes. Esta nova poesia tem por objetivo proporcionar aos ouvintes uma experiência única em níveis sensoriais. Seja através dos sons vocais, música, ruídos, mímica, performance, artes visuais (pintura, vídeo) entre outros elementos. Dentre todos este itens, um recebe atenção especial por Minarelli: a performance. No último tópico que constitui o Manifesto, é colocado que:

A polipoesia é concebida e realizada para o espetáculo ao vivo, entrega-se à poesia sonora como prima dona ou ponto de partida para relacionar-se com a musicalidade (acompanhamento, linha rítmica), a mímica, o gesto, a dança (interpretação, ampliação, integração do poema sonoro), a imagem (de TV, diapositiva, enquanto associação, explicação, redundância, alternativa), a luz, o espaço, os costumes, os objetos (MINARELLI, 2005, p.210).

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina. E-mail: viniciusslima@zipmail.com.br. Este trabalho vem sendo orientado pelo Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes.

A Polipoesia nasce, portanto, para ser executada diante do público, “precisa dele, exige-o – e nisso é dialógica e pretende um público ativo, aberto, interativo” (MINARELLI, 2005, p. 211).

Verificando estas características de valorização da presença do poeta diante de seu ouvinte, podemos dizer que a Polipoesia tem por mérito a recuperação da performance da voz, e como consequência, a redescoberta de uma oralidade que há muito havia se perdido das práticas poéticas, em decorrência da sedimentação da cultura escrita nos países ocidentais.

O *Manifesto da Polipoesia* aparece pela primeira vez no catálogo *Tramesa d'Art*, em Valência, no ano de 1987, porém, as idéias básicas já se faziam evidentes no ensaio *Polipoesia, da leitura a performance da Poesia Sonora*, redigido por Minarelli e publicado na revista italiana *Visoni, Violazioni, Vivisezioni* em 1983. Tendo como influências as vanguardas históricas européias, o projeto da Polipoesia amplifica o que já havia sido trabalhado pela Poesia Concreta, Futurismo (italiano e russo) e Dadaísmo, sem deixar de ser fiel as propostas destas poéticas experimentais. Desta forma, ela abre novas possibilidades para a arte puramente literária e escrita.

Muitos são os poetas, ao redor do mundo, que praticam a Polipoesia e cujo dispositivo teórico vem sendo discutido, ao longo dos anos, por críticos como Paul Zumthor, Renato Barilli, Clemente Padin e pelo próprio Enzo Minarelli. Cada polipoeta desenvolve seu estilo, ou marca pessoal, ao interpretar a poesia através dos filtros vocais, teatrais, audiovisuais, musicais ou tecnológicos. Deste modo, as possibilidades de difusão e encontro com o espectador de poesia são múltiplas.

Dentre estes poetas, alguns se destacam pelo trabalho que desempenham no campo da polipoesia, no contexto mundial. São eles: Américo Rodrigues, Fernando Aguiar, Serge Pey, Jaap Blonk, Xavier Sabater, Xavier Canals, Tracy Splinter, Bartomeu Ferrando, Lydia Lunch, Rafael Metlikovec, Clemente Padin, e Enzo Minarelli.

Como constatou Philadelpho Menezes, na introdução do livro *Poesia Sonora: Poéticas Experimentais da Voz no Século XX*, a busca pela “poesia total” surge como uma opção para o esgotamento da Poesia Sonora e do caráter revolucionário das vanguardas.

A fusão tecnológica das formas expressivas, o produto estético dirigido exclusivamente a sensorialidade redentora e apaziguadora, o poema como efeito óptico ou acústico nas atuais poéticas visuais e sonoras, que extravasa seus limites para uma arte do corpo e do espaço, são respostas para essa nova situação em que experimentar, nesse âmbito é a norma e a expectativa e não mais o desvio e o estranhamento (MENEZES, 1992, p.15).

Ainda no sexto e último tópico do *Manifesto da Polipoesia*, Minarelli elege como ponto de partida, ou “prima dona” desta interação entre as diversas manifestações artísticas, a Poesia Sonora.

1- A VOZ EXPERIMENTAL

As experimentações com a linguagem e com o aparelho fonador, e conseqüentemente com a voz, sempre foram preocupações dos homens ao longo dos tempos.

O ritmo e musicalidade são elementos que acompanham a poesia desde sua raiz. O uso de onomatopéias, repetições, jogos de palavras e experimentos com fonemas não são tão recentes assim na arte literária.

A mais antiga manifestação deste tipo encontra-se nos *Annales* (ca. 201 – 168 A.C), fragmento 109, *Quintus Ennius* (239 – 168 A.C), publicado em *Remains of Old Latin* (1967), de Warmington: “*O Tite, tute, tati, tibi tanta tyranne tulisti!*”

O mais importante neste verso não é o significado, mas sim a sonoridade empregada pelo autor. Em uma espécie de “brincadeira”, trocam-se as vogais e são mantidas fixas as consoantes. Este uso semelhante do som na construção do poema, de forma a causar estranhamento no leitor, pode ser encontrado também em *As Rãs*, de Aristófanes (século IV A.C): “*Brekk Kekk Koax Koax*”.

Mais recente temos as experiências com a “palavra-valise”, desenvolvidas por Lewis Carrol, os experimentos lingüísticos de Joyce, Guimarães Rosa, Fernando Pessoa, César Vallejo e o retorno ao coloquialismo, dos poetas norte-americanos da chamada *beat generation*.

Dentre estas manifestações experimentais modernas, a poesia sonora é a primeira que se aproxima de um projeto de busca de uma poética apoiada no suporte da voz. Esta modalidade de poesia é fruto de uma evolução das vanguardas poéticas do início do século XX. As experiências desenvolvidas pelos futuristas italianos, cubo futuristas russos e dadaístas foram de vital importância para o surgimento da poesia sonora.

No caso dos futuristas italianos, temos como principal articulador e agitador do movimento, o poeta Marinetti, que em 1916 lança *A Declamação Dinâmica e Sinótica, Manifesto Futurista*, que tinha como principal proposta, “desbloquear o corpo do poeta até então paralisado, torná-lo vivo, móvel, contrariando a imobilidade das pernas do declamador passadista” (MINARELLI, 2005, p. 178). Segundo Enzo Minarelli, encontramos também

neste manifesto uma preocupação com o caráter multimídia da obra poética futurista, o que a aproximaria da polipoesia.

Igualmente evidente é o tratamento multimídia dado, ao introduzir uma série de objetos a serviço do som (martelos, tabuinhas de madeira, buzinas de carros, bombos, tamboretas, serras, campainhas elétricas) e, sobretudo, ao deslocar pela sala duas ou três lousas, onde o declamador “devia desenhar rapidamente teoremas, equações e tábuas sinóticas de valores líricos”. Portanto, a própria imagem sob a forma de escritura, de desenho, de fórmula matemática como suporte da mensagem, e mais não podia haver naquele longínquo começo de século (MINARELLI, 2005, p. 179).

No Dadaísmo, temos a presença das recitações *nonsense* e encantatórias de Hugo Ball no Cabaret Voltaire, de Zurique em 1916, e a experiência óptico-fonética de Raoul Hausmann. É visível neste período o desejo de destruição da significação através do humor e ironia. Os futuristas russos contribuem com a *Poesia Zaum* - denominação do setor mais radical do futurismo russo - que “recupera a linguagem dos loucos e dos folclores dialetais, procurando fixar a partir daí sua transracionalidade” (MENEZES, 1992, p. 13). Já o projeto dadaísta se baseia na linguagem das crianças e busca uma comunicação em nível pré-gramatical .

Em 1950, com a modernização dos estúdios sonoros, ocorre uma revolução nas poéticas de vanguarda. Os poetas, denominados então sonoros, ligam-se aos músicos eletroacústicos, criando um movimento iconoclasta: A Poesia Sonora, que tem como principal mentor o francês Henri Chopin. De acordo com Paul Zumthor:

A Poesia Sonora está hereditariamente marcada por dois desejos aparentemente contraditórios, mas de fato complementares, que lhe deram origem: o desejo do retorno ao oral, no âmbito dos poetas; o desejo de retorno ao falado, no âmbito dos músicos (ZUMTHOR, 1992, p. 139).

No entanto, a euforia criada ao redor da tecnologia dos estúdios não foi suficiente para evitar o esgotamento e fim da Poesia Sonora dos anos 50. Para Philadelpho Menezes:

Restou a impressão de que todo avanço técnico que se conquistava aceleradamente apenas facilitava a produção dos mesmos efeitos sonoros de sempre e já rotinizados. Restou a idéia de uma poética vocal definitivamente colocada em contato com invenções tecnológicas, mas também a constatação de que a confecção de efeitos técnico-sensoriais fora de uma organização compositiva que lhes dê função se esgota no próprio nascedouro (MENEZES, 1992, p. 14).

Hoje em dia, assistiu-se, portanto, a uma revisão do uso destes aparatos tecnológicos na elaboração desta poética, pois apesar de potencializar os efeitos sonoros e ampliar os horizontes da voz, a poesia sonora “deve se subordinar a um projeto poemático que escape dos meros efeitos eletroacústicos, reponha em jogo o corpo da voz em suas possibilidades expressivas e tenha em vista a complexidade semântica da comunicação poética” (PENA, 2005, p. 04).

Nos dias atuais, o termo poesia sonora é usado para designar toda manifestação poética experimental baseada nas possibilidades expressivas da voz humana. Desta forma, é dada primazia à voz e às características rítmicas, fônicas e plásticas dos sons emitidos pela boca do poeta ou performer.

2- POLIPOESIA: A VOZ EM PERFORMANCE

Partindo do conceito de que performance é “antes de tudo uma expressão cênica” (COHEN, 1989, p.28), podemos entender a performance como um teatro, uma encenação que incorpora diversas manifestações artísticas em um único projeto de arte integrada, uma arte total. É o que propõe Enzo Minarelli com seu *Manifesto da Polipoesia*, que defende uma arte multimídia, com a incorporação da tecnologia, amparada por um projeto maior que consiste na valorização e recuperação da voz e suas potencialidades.

No artigo *Poesia e Corpo em Tutu Performático*, do livro *Mediações Performáticas Latino-Americanas*, Alain Garcia Diniz propõe que o corpo seja visto como um suporte simbólico e que a combinação deste corpo com uma oralidade são suportes alternativos para a prática da poesia e da literatura. Desta forma, a poesia sonora “constitui uma busca de revalorização da cultura oral, no momento em que a literatura ‘aprisionou’ as manifestações poéticas nas formas escritas” (TOSIN, 2004, p.03). A performance seria, portanto, responsável por uma dilatação do espaço literário através do corpo e da voz. Voz esta que se localiza entre o corpo e o discurso.

A relação do homem com a voz é iniciada ainda na infância pré-fala, quando o bebê tem os primeiros contatos com os sons emitidos pela mãe. Por uma perspectiva psicanalítica, é nesta fase que ocorre a formação psicológica da criança a partir de um “espelho sonoro” que reflete a voz materna e possibilita que a criança tenha suas primeiras experiências emocionais.

Segundo Didier Anzieu, no livro *O eu-pele*:

Antes que o olhar e o sorriso da mãe que amamenta transmitam à criança uma imagem de si que lhe seja visualmente perceptível e que ela interioriza para reforçar seu self (soi) e esboçar seu eu, o banho melódico (a voz da mãe, suas canções, a música que ela faz escutar) coloca à sua disposição um primeiro espelho sonoro que ela usa inicialmente através de seus gritos (que a voz maternal apazigua em resposta) e finalmente através de seus jogos de articulação fonemática (apud EL HAOU LI 2002, p.66).

É este desejo de retorno ao primitivo, muito característico na arte moderna, e a idéia de que a “fala emerge de um contínuo vasto de vibrações sonoras que inclui todas as formas do choro, do sufoco, do riso e do grito” (PORTELA, 2003, p. 246), que motivam os poetas sonoros a produzirem suas peças poéticas experimentais apoiadas numa revalorização do aparelho fonador humano. Nesta recuperação do instrumental da boca, realizada por estes poetas, Enzo Minarelli afirma que:

O instrumento príncipe é a boca, com todos seus atributos anatômicos, sendo, portanto evidente o fato que seu fluxo seja vocoral. Desse ponto de vista, a velha intuição letrista – e antes dela dadaísta e futurista – confirma-se como vencedora. A novidade consiste em não se colocarem limites para a expansão do som (MINARELLI, 2005, p. 201).

Para Paul Zumthor, a performance “é uma realização poética plena: as palavras nela são tomadas num conjunto gestual, sonoro, circunstancial tão corrente (em princípio) que, mesmo se distinguem mal palavras e frases, esse conjunto como tal faz sentido”. (ZUMTHOR, 2005, p. 87).

A busca por uma “arte total” e multimídia sempre foi uma preocupação dos músicos modernos, entre eles Luciano Bério, György Ligeti e Mauricio Kagel. Mas antes destes, Richard Wagner já havia trabalhado com o mesmo conceito na ópera *Tristão e Isolda*, o que o coloca como um dos primeiros a desenvolverem uma arte performativa. Para Giuseppe Di Stefano:

Entre todas as óperas de Wagner, o *Tristão* é a que exerce a sugestão mais intensa, logo advertida como uma ópera-limite, difícil de ser superada por ter-se arrojado, como nenhuma antes dela, até o extremo confim do exprimível, dando voz ao mundo noturno e ao inconsciente. No grande dueto de amor do segundo ato, é representado em cena o dissolver-se da palavra em puro som: as palavras perdem seus contornos semânticos afinando-se cada vez mais até reduzirem-se a puros fonemas, a balbucio indistinto, a gritos ininteligíveis (apud MINARELLI 2005, p. 187-188).

3- MEIOS ELETRÔNICOS E PERFORMANCE

Com relação ao impacto dos meios eletrônicos sobre a performance da voz, Zumthor compara estas mídias à escrita, pois excluem a presença de quem detêm a voz, eliminam o “puro presente cronológico” (ZUMTHOR, 2000, p.17) da voz e tendem a apagar, pelas diversas manipulações a que submetem o som, as características de uma voz em estado vivo, tornando-a artificial e midiaticizada. É fato que as mídias fixam a voz e imagem, mas por outro lado, temos uma manifestação diferente da escrita, que exige uma participação auditiva do receptor, através de uma escuta criativa e problematizada.

Um outro tratamento é dado pelos músicos contemporâneos com relação à presença da voz acoplada aos meios eletrônicos. A partir da década de 60, vêm sendo introduzidos no universo da música alguns elementos que contribuem na evolução da arte. Entre estes procedimentos temos a inclusão de expressões vocais não lingüísticas como os gritos, os sussurros, choro, riso, entre outros. É visível a contribuição que as vanguardas poéticas, e em especial a Poesia Sonora de Henri Chopin, deram à arte musical.

No caso do projeto da Polipoesia desenvolvido por Enzo Minarelli, e outras formas poéticas em estado de ação que se utilizam da intermídia para se comunicarem, a presença do poeta é fundamental. Sobre este caráter multimídia, Fernando Aguiar, em seu *ensaio Poesia: ou a Intervenção Viva*, afirma:

Numa perspectiva de complementaridade e de totalidade da percepção, e visto que cada meio “traduz” a mensagem segundo características técnicas e tecnológicas (M. McLuhan), o poema veiculado por um conjunto de meios possibilitará uma visão diferenciada e diversificada de si mesmo, e poderá ser mais facilmente apreendido em sua globalidade (AGUIAR, 1992, p. 145-146).

Desta forma, a presença do poeta em cena funciona como um centro norteador de toda performance. A presença do ouvinte também é essencial. Sem ele, a performance não existiria. No entanto, segundo Zumthor, raramente o ouvinte não está presente.

Pense na tirolesa, esse canto de pastor de que existem variantes em todos os países de montanhas altas. Um pastor canta sozinho. Não tem um ouvinte ao seu lado. No entanto, na verdade, ele tem um ouvinte: a própria montanha, cuja beleza o canto exalta (ZUMTHOR, 2005, p.92).

Outro meio eletrônico que traz a oralidade de volta em um nível muito semelhante ao da performance poética é o rádio. Sendo este um veículo que transmite a performance da notícia em tempo real, ou seja, no momento em que o fato está acontecendo, incorpora tanto características da oralidade, quanto da escrita. Como a maioria dos programas de rádio são apresentados ao vivo, é bem provável que este tente reproduzir o formato da conversa cotidiana, característica esta que o aproxima da performance. Para que um texto radiofônico seja inteligível e eficiente, é necessário, portanto, que seja feito um bom uso da voz, do ritmo, da expressão, modulação e inflexão, além da utilização dos efeitos sonoros, da música e do silêncio.

Com base no grande poder de comunicação do rádio, esta acaba sendo uma mídia extremamente importante, e se realmente fosse usada de forma criativa, talvez sua potencialidade pudesse ser muito melhor aproveitada. É o que pensam os defensores da “rádio arte”, praticada por pesquisadores e artistas que se dedicam à experimentação sonora e radiofônica, no qual os conteúdos artísticos e as tecnologias empregadas na veiculação radiofônica acabam sendo usados como matéria prima. Sendo assim, “a arte não é transmitida num programa de rádio, pois o programa é a própria arte” (FIGUEIREDO, 2003, p. 01).

4- POESIA SONORA E PERFORMANCE NO BRASIL

A poesia brasileira é bastante conhecida internacionalmente, principalmente através do movimento da Poesia Concreta dos anos 50. Sendo o concretismo ligado preferencialmente à poesia visual, o projeto da poesia sonora ficou em segundo plano e se deu tardiamente em nosso País.

Um dos primeiros estudos sobre poesia sonora no Brasil foi o de Philadelpho Menezes, que em 1992 lança o livro *Poesia Sonora: poéticas Experimentais da Voz*. Esta coletânea de textos e manifestos escritos por autores do mundo inteiro representa um verdadeiro marco histórico nos estudos da poesia vocal experimental no Brasil.

Antes desta obra algumas tentativas de poesia sonora já haviam sido realizadas por Caetano Veloso em seu disco *Araçá Azul*, de 1973, e por Walter Franco com a polêmica música *Cabeça*, do álbum *Ou Não*, que bravamente foi indicada por Júlio Medaglia, Décio Pignatari e Rogério Duprat, integrantes do júri que foi destituído pela direção porque ousou indicar o nome de Walter Franco como vencedor do *Festival da Globo*, em 1972.

No ano de 1993, Menezes funda o *Laboratório de Linguagens Sonoras*, na PUC de São Paulo, e conta com a participação de poetas e alunos de pós-graduação, que se preocupam em criar uma poesia sonora brasileira. Desta movimentação surgem dois CDs de poesia sonora lançados por este laboratório. O primeiro, *Poesia Sonora - do fonetismo às poéticas contemporâneas da voz*, de 1996, contém poemas produzidos pelo próprio grupo de alunos e professores. O segundo CD, *Poesia Sonora Hoje – Uma Antologia Internacional*, de 1998, traz as gravações dos mais importantes poetas sonoros do mundo, com o objetivo de apresentar e fixar a importância que tem esta prática de poética experimental na cena internacional.

Em 1993, o poeta Arnaldo Antunes produz e lança um livro acompanhado de vídeo e CD intitulado *Nome*. Esta obra é importante para o cenário poético brasileiro, pois é um dos primeiros registros de poesia multimídia neste País. A Rádio Cultura de São Paulo, em 1994, realiza uma série de quatro programas da série “Poesia Sonora”. Também em 94 é lançada a fita K7 *Sonemas*, de Alex Hamburger, com poemas sonoros. O poeta é também, nos anos 80, um dos grandes difundidores das performances experimentais no Brasil. Em 1997, Élson Fróes lança o poema *Sus*, acompanhado por um sintetizador. Cláudio Daniel realiza no mesmo ano os poemas *Zunai* e *Kundra*. Arnaldo Antunes publica, também em 97, o livro *02 ou + corpos no mesmo espaço*, acompanhado por um CD, no qual faz leituras de seus poemas, dando ênfase ao aspecto sonoro, aproximando-se da estética da poesia sonora.

O poeta Arnaldo Antunes, em particular, tem uma trajetória ímpar dentro da história da poesia brasileira. Desenvolve trabalhos na área das artes visuais, instalações, poesia concreta, visual e, principalmente da performance, o que permite que as apresentações do poeta se desenvolvam em um nível polipoético.

Esta qualidade de simultaneidade de mídias e, portanto, de significados, é a principal característica da poesia contemporânea e tem na figura do performer seu mais fiel porta-voz.

Levando em conta o avanço tecnológico e a introdução da informática e da internet nos dias atuais, Enzo Minarelli afirma que esta poética que tem na interação de meios sua principal representação, ou seja, a Polipoesia, “apresenta-se no alvorecer do novo milênio como uma das possibilidades experimentais ainda passível de ser percorrida, sem correr o risco de parecer superada se o diálogo com as mídias for levado na devida consideração” (MINARELLI, 2005, p. 195).

Referências Bibliográficas

AGUIAR, Fernando. Poesia: ou a intervenção viva. In: MENEZES, Philadelpho (Org.). *Poesia Sonora – Poéticas Experimentais da Voz no Século XX*. São Paulo: EDUC, 1992. p. 145 - 150.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: EDUSP, 1989.

DINIZ, A.G. Poesia & corpo em tutu performático. In: CARREIRA, Alan; VILLARQUEIROZ, F; GRAMMONT, G. de; RAVETTI, G. ; ROJO, S. (Org.). *Mediações performáticas latino-americanas*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003. p. 9-21.

EL HAOU LI, Janete. *Demétrio Stratos – em busca da voz-música*. Londrina: J. E. Haouli, 2002.

FIGUEIREDO, Guilherme Gitahy de. *Rádio Arte e a Morte da Mídia*. Centro de Mídia Independente. Campinas, 2003. Disponível em: <<http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2003/11/268504.shtml>>. Acesso em 10 jan. 2005.

MENEZES, Philadelpho. Da Poesia Fonética à Poesia Sonora. In: MENEZES, P. (Org.). *Poesia Sonora – Poéticas Experimentais da Voz no Século XX*. São Paulo: EDUC, 1992. p. 09-18.

MINARELLI, Enzo. A Voz Instrumento de Criação dos Futuristas à Poesia Sonora. *Sibila – Revista de Poesia e Cultura*, Cotia, SP, ano 04, n. 08-09, p. 178-215, set. 2005.

_____. *Il Manifesto della Polipoesia*. 3ViTRe Archivio di Polipoesia. Itália, 1996. Disponível em: <http://www.3vitre.it/saggi/imanif.htm>. Acesso em 20 jun. 2006.

PENA, Brenda Marques. A Performance como Local de Significação da Poesia Sonora. In: SEMINÁRIO DE LITERATURA E OUTRAS ARTES: TEATRO LATINO-AMERICANO, 2005, Belo Horizonte. Disponível em: <http://www.recantodasletras.com.br/visualizar.php?id=35529> . Acesso em 22 jun. 2006.

PORTELA, Manuel. O Som do Corpo com o Som Corpo: Recensão de Escatologia de Américo Rodrigues. In: *Inimigo rumor*, Rio de Janeiro, n. 15, p. 246-251, segundo semestre de 2003.

TOSIN, Giuliano. A Poesia Sonora no Brasil e no Mundo. In: *Revista Intellectus*, São Paulo, n.2, v2, jan-jul 2004.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo. A Presença da Voz*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

_____. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: EDUC, 2000.

_____. Poesia do Espaço. In: MENEZES, Philadelpho (Org.). *Poesia Sonora – Poéticas Experimentais da Voz no Século XX*. São Paulo: EDUC, 1992. p. 138-144.