



A Casa do Poeta

Denise Garcia

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

MESTRADO EM ARTES

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por Denise Hortência
Lopes Garcia

e aprovada pela Comissão Julgadora em

09 / 10 / 1993
J. A. Almeida Prado
Prof. Dr. José A. A. Almeida Prado

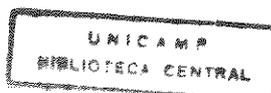
A CASA DO POETA

Denise Hortência Lopes Garcia

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Artes para obtenção do
grau de Mestre em Artes sob a
Orientação do Prof. Dr. José Antonio
Resende de Almeida Prado

Campinas

1993



COMISSÃO JULGADORA







Para Luis e André

SUMÁRIO

A Casa do Poeta é um trabalho artístico, na área de composição musical. Ele foi desenvolvido a partir da obra literária **Poema Sujo** do poeta brasileiro Ferreira Gullar. O caminho de aproximação e leitura do texto se deu através dos signos sonoros nele citados, com trabalhos práticos de gravação de sonoridades ambientais em São Luís do Maranhão e outras locações. Uma análise interpretativa desses signos no poema, em base às obras de teoria poética do filósofo francês Gaston Bachelard, deu origem à concepção do trabalho. Os estudos, a edição e a montagem dos sons gravados foram realizados em equipamento tecnológico, com softwares e microcomputador Macintosh. Desta forma, o nosso trabalho é composto de quatro partes, que chamamos de espaços sonoros, sendo três deles(*Vozes da Cidade, Um Dia feito d'Água e Trem-pássaro*) construções com sonoridades ambientais gravadas, dentro dos pressupostos da chamada arte acústica ou audio arte. Uma quarta parte (*Bizuza*) foi composta para quatro vozes femininas. No corpo desta dissertação, apresentamos o processo completo de como se desenvolveu o trabalho.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Jacques Vieliard, pela orientação nas primeiras gravações de campo e pelo empréstimo do equipamento do Laboratório de Bio-acústica da Unicamp.

À professora Suzy Frankl Sperber, pela orientação informal no início de nosso trabalho.

Ao professor Macedo e família, pela acolhida e hospitalidade em São Luís do Maranhão durante nossa pesquisa de campo.

Ao Departamento de Multimeios, pelo empréstimo de equipamentos para gravações de campo.

Ao engenheiro de som Michael Grobe, pela inestimável colaboração na pesquisa de campo em São Luís, sem a qual este trabalho não se teria realizado.

Ao amigo Hélio Ziskind pelo empréstimo de equipamento e valiosas sugestões para a produção final do trabalho.

Ao LUME, pelo apoio irrestrito ao trabalho.

A Jorge Pulsen da Tecnologia, por ter embarcado junto no vôo final do trabalho.

Ao FAEP pelo apoio à finalização do trabalho.

À professora Sara Lopes pelo empréstimo de sua linda e grave voz.

Ao meu orientador, professor Almeida Prado, por ter me deixado voar

ÍNDICE

	página
Introdução.....	01
Capítulo1. Arte Sonora: de caminho de escuta à proposta poética.....	07
1.1.Primeiras aproximações do texto.....	07
1.2.Paisagem Sonora.....	09
1.3.Arte Sonora, Arte Acústica ou Áudio Arte.....	12
1.4.Considerações sobre cinco trabalhos sonoros de diferentes artistas.....	14
1.5.Proposta Poética para A Casa do Poeta	22
Capítulo2. Proposta poética do Poema Sujo : espelhamentos.....	27
2.1.A poética de Gullar.....	27
2.2.Da palavra suja ao ruído.....	35
Capítulo3. Leitura do Poema Sujo	37
3.1.As imagens da água no poema.....	37
3.2.As imagens aéreas no poema.....	53
Capítulo4. A Casa Sonora : o espaço e sua leitura.....	68
Capítulo5. A construção sonora.....	75
5.1.A pesquisa de campo.....	75
5.2. Concepção,seleção dos materiais e composição dos espaços sonoros.....	86
5.3.Realização.....	98
Conclusão.....	108
Apêndice 1.....	110
Apêndice 2.....	117

Apêndice 3.....	135
Apêndice 4.....	144
Partitura.....	154
Bibliografia.....	168

INTRODUÇÃO

Há dez anos, em 1983, eu tive um sonho. Depois de ter musicado duas partes do *Poema Sujo*¹ de Ferreira Gullar ("Poema Sujo" para trompa e soprano, 1982 e "Terceira peça para Coro" 1983), tive o desejo de um dia trabalhar todo o livro num único trabalho. Naquela época eu pensava que a única forma artística possível de abarcar o *Poema Sujo* fosse uma monumental performance, agrupando música, teatro-dança e cinema. Foi um sonho bonito, registrado em uma folha de papel, pra mais tarde.

De lá até aqui, o sonho sofreu tantas metamorfoses que, olhando hoje o resultado, é difícil conectá-lo com sua idéia primeira. De performance multimídia, caminhou para uma produção puramente musical e em arte sonora. Mas o que pode parecer ser um processo de simplificação foi, na verdade, um caminho de enriquecimento e certezas. Indo de um primeiro sonho, com tudo o que ele tem de fictício, superficial e fácil, para um sonho vivido, munido da experiência e da troca com o real. A trilha percorrida foi permeada de plenitude e riqueza. Tanto nos momentos de partilha, quando se saboreia a obra de algum autor caro, quanto nos momentos únicos em que uma idéia poética se revela, permitindo-nos oferecer mais tarde a outros a nossa descoberta.

A tarefa portanto estava dada: transformar uma obra de palavras em uma obra de sons. Como fazê-lo? O caminho ao longo destes três anos, foi um caminhar no escuro, mas, de certa forma, um escuro com estrelas. O poema foi me revelando os passos, ou melhor, não o poema como um todo, mas os pontos dele onde minhas partes se espelhavam. Será

¹Ferreira Gullar, *Toda Poesia*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981, pp.295-389

que o poeta sonhou o seu poema como eu o sonho?

O caminho que se revelou, foi peculiar, foi um caminho de ler-ouvir. O Poema Sujo se mostrou como um guia de escuta do mundo. De experiência de escuta, de exercício de escuta. E pela primeira vez em minha vida, pude vivenciar o que John Cage vinha falando há 60 anos: ouvir o mundo como música.²

O que era ainda mais particular, é estar escutando o mundo, buscando a memória sonora do poeta. Percorrendo até as mesmas ruas que ele percorreu em sua infância, desenhando incansavelmente o espaço do poeta na sua cidade natal, São Luís do Maranhão, rua acima e abaixo, em busca de um som daquele passado que eu não conheci, mas cuja essência eu ainda pude intuir (como as gargalhadas nas dobras da brisa)³.

Parte da minha memória sonora, de todas essas experiências do ouvir-vivenciar, eu congelei em fitas magnéticas. Ouvíamos os dois, eu e o gravador. Ele, às vezes, ouvindo diferente de mim, me revelando depois coisas fascinantes que o momento ali vivido e efêmero não me permitia perceber.

Ouvi a passagem do tempo, nas diversas horas do dia e da noite, dentro e fora da cidade. E ouvi os sons que compõe essa arquitetura do movimento: os sons das águas em muitas de as suas aparições, os sons de pássaros, percebendo que o espaço de percepção meu, neste universo das aves e animais, é tão menor do a realidade dos fenômenos; ouvi as

² - "Wherever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturb us. When we listen to it, we find it fascinating." John Cage, *The Future of Music: Credo in Silence*, Cambridge, The M.I.T. Press, 1970, p.3

³ - se não/ entre as ruínas/ a persistente certeza de que/ naquele chão/ onde agora crescem carrapichos/ eles efetivamente dançaram/(e quase se ouvem vozes e gargalhadas/ que se acendem e apagam nas dobras da brisa);Gullar, op. cit.,p.376

ruas das cidades, os carros, ouvi os grilos, ouvi o não-silêncio.

Depois disso, percebi no poema, que quatro eram os seus signos sonoros mais essenciais: as águas, o vento nas folhas, os pássaros e o trem. Quis entender porquê. Por este caminho particular, de leitura simbólica desses signos sonoros, cheguei em uma leitura interpretativa do Poema como um todo.

Naturalmente, não cheguei a essa leitura sozinha. No caminho da escuta sonora, encontrei um guia na obra do compositor e educador Murray Shafer⁴. Na interpretação poética, encontrei um outro guia-luz na obra de teoria poética de Gaston Bachelard⁵. Depois fui buscar obras de outros compositores, que também encontravam sua matéria poética nas sonoridades do mundo. Procurei os jovens, os trabalhos mais atuais e encontrei uma imensidão de trabalhos reveladores, dos quais selecionei cinco para falar um pouco nesta reflexão.

O trabalho musical, neste caminho de composição com as matérias sonoras ambientais, se tornou materializado apenas através do uso da tecnologia sonora. Costumo chamar, brincando, o meu trabalho com esses equipamentos, de tricô eletrônico.

Este tricô tem algo do fazer em casa, montar e desmontar o tecido sonoro, colocar a matéria sonora no computador como num microscópio de ouvido, ver como se constroi o som em suas entranhas, trabalhando com segundos, décimos de segundos de informação sonora. Compor esses sons uns com outros e assim contar a minha estória. É um trabalho

⁴ - Murray Shafer - *Le Paysage Sonore*, Canadá, J.C. Lattès, 1979

⁵ Gaston Bachelard, - *L'Eau et les Rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1979

Económica, 1986

- *El Aire y los Suenos*, México, Fundo de Cultura

- *A Poética do Espaço*, São Paulo, Martins Fontes, 1989

de paciência e fascinação.

Trabalhando assim com os sons que colhi das ruas, dos prados, das calçadas, eu me sinto mais perto do homem, me sinto trabalhando com a matéria viva da vida, me aproximando da realidade que tem por trás dela. Este é o único sentido que tem pra mim a utilização da tecnologia sonora: fazer uma música que não me distancia do humano, dos afetos, mas que me aproxima dele, desta forma assim, peculiar.

Depois de uma pergunta inesperada de um amigo, sobre quais as razões pessoais, para eu me dedicar três anos a um único poema-livro de um poeta, (maranhense, são-luizense como ele mesmo se chama), eu fui buscar os pontos de apoio poético que me levaram a este trabalho. Não as justificativas racionais, acadêmicas que escrevi em meus projetos, mas as que se escondiam em algum ponto de minha consciência ou inconsciência, as que a curiosidade de meu amigo me fez querer saber.

Na proposta poética de Ferreira Gullar, que ele explicita ao longo de sua obra teórica, e que tem a sua realização mais perfeita no **Poema Sujo**, a meu ver, encontrei o espelho de minhas buscas: o desejo de fazer poesia com a palavra viva, a palavra banal falada nas ruas, "suja sabe-se lá de que insondáveis significados"⁶ vem de encontro com o que eu disse logo acima, o desejo de fazer música com os sons da mundo, os sons do homem e da natureza.

Como a poesia de Gullar, o meu trabalho também foge do purismo matemático, da higiene dos estúdios digitalizados. E mesmo trabalhando com equipamentos digitais, a

⁶ - A palavra que forma o poema sempre foi, no meu entender, uma entidade viva, nascida do corpo, suja sabe-se lá de que insondáveis significados". Gullar, "Reinvenção da Poesia" in *Indagações de Hoje*, Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 1989, p.32

minha fonte é o som sujo das calçadas, sem isolamento acústico, cheio de interferências.

Este é o caminho que encontro para dizer, a minha poética brasileira. O caminho do possível, de ser no aqui e agora. Me sinto próxima do cinema novo dos anos sessenta (uma câmera na mão e muitas idéias), o caminho de estar presente no presente.

O trabalho que aqui ofereço, *A Casa do Poeta*, não é por fim, a transformação de uma obra de palavras em uma obra de sons. Trabalhei com o referencial de alguns signos linguísticos, buscando uma emoção, uma memória, um afeto que vem junto com ele, mantendo-me fiel à premissa do poeta, quando ele diz :

Todo poeta tem por ofício provocar momentaneamente o desaparecimento das palavras... o poeta de fato bagunça um pouco o coreto da linguagem... desarruma-o para romper a crosta verbal que impede o aflorar na linguagem, da experiência viva.⁷

Parti então da experiência vivencial dos sons descritos no Poema e da leitura interpretativa de seu sentido na obra. Gostaria de estar traduzindo em sons a emoção estética que senti na obra de Gullar, na teoria poética de Bachelard, nas propostas sobre arte sonora e estética acústica de Shafer, nos músicos cegos das ruas de São Luís do Maranhão e nos múltiplos sons da água, minha secreta e antiga amiga. Todos eles são para mim, guias-luz do sonho da vida.

A "Casa", tem a ver com a casa de infância do poeta e a casa de infância de todos nós que, segundo Bachelard é o espaço primordial do devaneio⁸. Ela é composta de quatro espaços sonoros: *Vozes da Cidade*, o espaço social, da cidade, das rua de São Luís; *Um dia feito d' Água*, o espaço do sonho íntimo, onde trabalho com a imaginação material de

⁷ - Idem, "O Inimigo da Palavra", in *Indagações de Hoje*, p.42

⁸ - "...se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz." Bachelard, *Poética o Espaço*, p.26.

Gullar, poeta das águas⁹ ; *Bizuza*, o espaço do eterno feminino na obra do poeta; *Trem-Pássaro*, o espaço do sonho de ascensão, dos signos da imaginação aérea do poema¹⁰ .

Isto perfaz a sala, a alcova, a cozinha e o quintal, numa casa "porta-e-janela" em São Luís da Imaginação.

⁹ - nos referimos às conceituações teóricas de Bachelard desenvolvidas em seu livro *L'Eau et les Rêves*, cuja aplicação à obra de Gullar se dará no corpo desta dissertação.

¹⁰ - nos referimos às conceituações teóricas de Bachelard desenvolvidas em seu livro *El Aire y los Sueños*, cuja aplicação à obra de Gullar se dará também no corpo desta dissertação

CAPÍTULO 1. ARTE SONORA: DE CAMINHO DE ESCUTA À PROPOSTA POÉTICA

1.1. Primeiras aproximações do texto

As primeiras abordagens ao *Poema Sujo* se deram pelo fascínio às conceituações de tempo contidas nele. Vendo música como uma arquitetura do tempo, os conceitos de tempo contidos no livro nos tomaram. A aproximação primeira veio então por esse lado, nas observações do texto de Gullar em relação aos conceitos temporais e em leituras teóricas sobre a questão do tempo.

Simultaneamente a esses estudos, uma intuição se fez mais forte em relação ao tema e desconhecendo ainda as razões dessa intuição, iniciamos um exercício prático do que chamamos de escuta do tempo, ou seja, percepção de estruturas sonoras estáveis que denunciem uma passagem de tempo específica, como o amanhecer, o anoitecer e o reconhecimento de signos sonoros que caracterizam determinadas horas do dia e da noite.

Dos primeiros exercícios de escuta seguiram-se os primeiros registros sonoros, onde gravávamos essas determinadas passagens de tempo em áreas suburbanas e urbanas, no

município de Campinas. Desses trabalhos deu-se a confirmação de nossas hipóteses, de que havia uma estrutura sonora reconhecível, mesmo que variável, dependendo do local e da região, de determinadas passagens do tempo e signos sonoros específicos das horas do dia e da noite.

Em nosso caso, por exemplo, no subúrbio de Barão Geraldo, percebíamos que, antes dos primeiros raios do sol atingirem o firmamento, os galos já denunciavam o amanhecer vindouro. No surgimento do primeiro raio os pássaros iniciam seus cantos em profusão crescente até por volta das 7:00, onde a densidade de cantos de pássaros decresce e iniciam-se os ruídos humanos, automóveis e animais domésticos, como gatos e cães. No centro do município de Campinas percebemos duas estruturas superpostas do amanhecer: a das atividades urbanas que definem um início de dia, a explosão sonora repentina dos ônibus às 6:00 horas e o tráfego das ruas e nas curtas interrupções desses sons urbanos, como que encoberta por eles, percebemos por baixo a estrutura sonora dos galos e pássaros descrita acima.

Essas observações vinham de encontro com as descrições poéticas do **Poema Sujo**, com relação a passagens de tempo e à simultaneidade temporal, como se o tempo, ou os diferentes tempos fossem construídos pelos seus corpos. Percebemos que o poema aborda então diferentes formas de tempo simbólico, o tempo cíclico, o tempo histórico e o tempo fragmentado e simultâneo, que parte dos conceitos da teoria da relatividade¹.

¹ -tiramos os conceitos de tempo simbólico do livro de Géza Szamosi, *Tempo e Espaço- as dimensões gêmeas*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1986

Dando sequência a essas investigações, fizemos então uma seleção dos materiais gravados e escolhemos entre eles uma hora, de uma das gravações matinais feitas no subúrbio de Barão Geraldo, que resumia em si a estrutura percebida desse amanhecer. Deste material gravado, elaboramos um gráfico detalhado, segundo por segundo, desta hora, escrito como uma partitura, onde se pode ler acompanhando a gravação, percebendo-se visualmente as ocorrências sonoras e visualizando um estrutura de densidades do amanhecer.

Fizemos também um levantamento e uma classificação minuciosa das descrições sobre tempo no **Poema Sujo**, separando essas alusões nas categorias de memória, simultaneidade, velocidades (diferenças e características do tempo e suas velocidades em diversas horas do dia, nos diferentes dias da semana, diferenças de velocidades entre objetos, seres e fenômenos), relação tempo e espaço e referências históricas (Apêndice 1).

1.2. Paisagem Sonora

À medida que prosseguíamos com os estudos, porém, já não era mais possível apenas ouvir as estruturas temporais sem nos preocuparmos com os sons que as compõem. O exercício de escuta dos sons mundanos abriram novos horizontes em nossa percepção.

Foi nesse momento que nos foi apresentado o livro *Le Paysage Sonore* do compositor canadense Murray Schafer².

Neste livro, o autor reconstitui uma história da paisagem sonora do ocidente, revelando a importância da percepção dos sons ambientais e com o objetivo final de criar uma nova disciplina, a estética acústica. Para essa reconstituição histórica nos séculos precedentes ao nosso, o autor recorreu ao único documento possível, à literatura. Os poetas e escritores documentaram com grande acuidade as sonoridades de seu tempo. Lendo esse livro, junto aos exercícios de escuta já iniciados, percebemos que o *Poema Sujo* também recuperava com extrema sensibilidade a memória sonora da infância do poeta. Mais que isso, o *Poema Sujo* nos pareceu ser uma obra que, partindo da oralidade, construía uma conexão direta com a memória das sensações, a visão, a audição, o tato e o olfato.

Usando as ferramentas metodológicas de classificação e análise das sonoridades ambientais propostas por Schafer, fizemos um minucioso levantamento e classificação dos signos sonoros do *Poema Sujo* (Apêndice 2). Paralelamente a esse trabalho, demos continuidade às gravações ambientais, com este novo enfoque, onde começamos a registrar diferentes sonoridades, estudar e perceber suas estruturas acústicas através de sampleamento³ desse material e análise com variações de velocidades. Construimos um pequeno arquivo sonoro em fitas e disquetes.

2- R. Murray Schafer, *Le Paysage Sonore*, Canadá, J.C. Lattès, 1979.

3- sampleamento é a operação gravar num sampler um determinado som. O sampler é um instrumento digital que registra o som e permite uma grande gama de transformações desse som em vários parâmetros; o som editado torna-se matriz e é operado sob o controle do teclado.

Foi neste período que começamos a trabalhar em propostas poéticas com esses registros de sonoridades ambientais. Até então vínhamos, com o fascínio da descoberta desse universo, trabalhando a nível de percepção, registro e análise, mas sem ainda pensar em uma possibilidade concreta de construir, compor musicalmente com esses materiais registrados.

Os primeiros trabalhos experimentais nessa área foram desenvolvidos ainda fora do corpo deste trabalho, mas na produção musical de dois espetáculos de formatura dos alunos do Departamento de Artes Corporais, onde atuamos como docente. Começamos a perceber experimentalmente, as possibilidades poéticas que esse tipo de material sonoro pode oferecer.

Essas descobertas nos levaram ao passo seguinte, que foi a busca de material bibliográfico e discográfico de artistas que também estavam levantando questões similares e desenvolvendo seus trabalhos nessa área. Descobrimos um rico material e tivemos então a certeza de que, além de não estarmos só em nossas preocupações, havia toda uma disciplina que começou a surgir no primeiro mundo nos anos oitenta, inquietando os artistas e reclamando-se como uma nova e autônoma forma de arte: a arte sonora (sound art), arte acústica, ou áudio arte.

1.3. Arte Sonora, Arte Acústica ou Áudio Arte

Dan Lander, áudio artista e editor do livro *Sound by Artists*⁴, define com clareza e resumidamente a áudio arte na introdução dessa obra:

Som gravado, tal como a fotografia, é uma forma de representação e se o método empregado é um filme ótico, banda magnética ou digital, sampling, a gravação é fundamental para o desenvolvimento das audio artes. Visto que fotografia, para qual as teorias de representação estão bem estabelecidas, precedeu a gravação do som, uma teoria da fonografia (som gravado) ainda está por emergir. De fato, o processo que envolve os dois meios é similar. Um instrumento mecânico é usado para coletar dados que serão editados, manipulados e finalmente apresentados como um trabalho artístico acabado, transmitindo um ponto de vista particular e revelando atitudes políticas e sociais do seu autor. E ainda, comparada com as artes visuais, cujas teorias de representação são bem desenvolvidas e refinadas, fonografia, como uma forma de representação cultural e social, existe em um vácuo, desprovida de um discurso crítico substancial.⁵

Historicamente, desde a invenção do fonógrafo, desenvolveu-se uma cultura de gravação e reprodução de música, mas não um direcionamento em relação à criação artística nova sistematizada, institucionalizada em relação a esse novo meio, como aconteceu com a fotografia.

Lander e outro áudio artista, Douglas Kahn⁶, defendem uma autonomia da áudio arte em relação à música. Afirmam que o atrelamento da áudio arte à música experimental é nefasta para um desenvolvimento da áudio arte. Os dois artistas colocam que a

⁴ - Dan Lander, *Sound by Artists*, Toronto, Canada, Art Metropole, 1990 (traduzido por nós)

⁵ - Ibid., pp.11/12

⁶ - Douglas Kahn, *Audio Art in the Deaf Century*, op. cit, pp.301-328

confusão entre as duas formas de arte vem desde o início do século, que historicamente a arte acústica sempre foi construída segundo padrões tradicionais da linguagem musical desde os futuristas, a música concreta e experimental, em detrimento do desenvolvimento de uma linguagem específica da áudio arte. O ponto de embate, para esses dois autores, é que a música trabalha recusando a referencialidade da fonte acústica. Tanto futuristas, quanto a música concreta trabalharam o ruído de maneira a ignorá-lo como referencial, considerando apenas seus dados acústicos.

If Russolo's art of noise had been conceived and carried out taking into account the mimetic aspect of worldly sound, instead of being forced into the reductive mold of music, the return of mimetic repressed would not have taken the trivialized form of sound effects and his art would not have been so easily savaged by the new technology of sound film. If Russolo would have integrated mimesis into the material of his art instead of taking of sound as a physical phenomenon and noise as its complex (dis)-organization, an identification with music would have been difficult to maintain. The momentum of the historical trajectory of music would have bridged over into something else⁷

You have two sources for sound: noises, which always tell you something - a door cracking, a dog barking, the thunder, the storm; and then you have instruments. An instrument teels you, la-la-la-la (sings a scale). music has to find a passage between noises and instruments. It has to escape. It has to find a compromise and a evasion at the same time; something that would not be dramatic because that has no interest to us, but something that would be more interesting that sounds like Do-Re-Mi-Fa.⁸

Como uma forma de representação, a áudio arte, para esses autores encontra seu caminho de desenvolvimento quando não desconsidera o dado referencial do signo sonoro registrado e não se limita à organização tradicional do discurso musical.

⁷ - Douglas Kahn, op. cit. p.312

⁸ - Pierre Schaeffer, Apud Kahn, op. cit., p.322. O que Schaeffer chama de dramático é o referencial do ruído, dado claramente desprezado neste trecho citado.

A retirada de sentido dos ruídos do nosso mundo constitui uma recusa - fetichizando o ouvido, enquanto ignora o cérebro - a nos engajar em diálogo com a multiplicidade de sentidos transmitidos pelos sons que nós produzimos, reproduzimos e escutamos. Se uma teoria crítica do som (*ruído*) está por se desenvolver, o impulso de "eivar todos os sons ao status de música" tem que ser suprimido. *Ruído* - a voz de seu amor, o pavimento de uma fábrica, as notícias da televisão - está amadurecido com o sentido e o conteúdo distinguíveis do sentido e da expressão musical. É este conteúdo que constitui alguma possibilidade para uma arte do som.⁹

A nossa intenção neste trabalho não é fazer um relato histórico sobre a audio arte e tampouco uma avaliação crítica dos conceitos dos artistas que trabalham nessa área. Interessa-nos apresentar o tema , introduzindo esses conceitos sobre audio arte. E a melhor forma de apresentação que encontramos é apresentar e tecer comentários sobre alguns trabalhos de diferentes artistas que trabalham com sons gravados e as diferentes maneiras que eles elaboram esses sons em seus trabalhos. Estas considerações têm o intuito de mostrar um amplo leque de possibilidades.

1.4. Considerações sobre cinco trabalhos sonoros de diferentes artistas

1) *A Sound Map of the Hudson River*, de Annea Lockwood¹⁰

Annea Lockwood, compositora neozelandeza, vive nos EUA desde 1973. Leciona atualmente composição e música eletrônica no *Vassar College* em Crompond, Nova York.

⁹- Lander, op. cit., p.11

¹⁰- Annea Lockwood, *A Sound Map of the Hudson River*, Compact Disk LCD2081, New York, Lovely Music Ltd., 1989

A Sound Map of the Hudson River foi comissionado pelo Museu Hudson River, Yonker, N.Y., concebido primeiramente como uma instalação sonora. Lockwood gravou desde 1970 vários rios de diferentes países. O presente trabalho é composto de gravações de 15 diferentes locações do rio Hudson, desde a sua nascente até o seu desaguadouro oceano Atlântico, gravados no curso de um ano.

• O que interessa à compositora são as diferentes texturas sonoras da água, sua riqueza tímbrica e "o estado mental e corporal que os sons da água corrente criam quando alguém os ouve atentamente"¹¹.

Na composição deste trabalho a compositora concebeu uma única parte contínua de mais de setenta minutos de duração, onde os trechos escolhidos são combinados (sobrepostos) com longos *cross-fades*, (curva de volumes). Os trechos são longos, tendo de três a seis minutos de duração cada um e pode-se perceber que a montagem sonora varia de um a três canais sobrepostos. O mapa de espacialização do material sonoro (pan) é sutil mas claro nas divisões entre os canais estéreo.

As sonoridades das águas são, neste trabalho, mantidas ao natural. Não há qualquer edição sonora que provoque um estranhamento, uma transformação nas texturas acústicas naturais dos materiais gravados. Isto se dá por uma escolha poética da compositora, que vê nos sons ambientais naturais grande riqueza sonora. Testemunhos disso são os seguintes trechos de depoimento:

11- Ibid., página de rosto

...porquê eu estava ainda sempre fascinada pela complexidade e riqueza dos sons naturais...Porquê eu trabalho com sons naturais, me ocupo deles e os escuto atentamente, fiquei gradualmente consciente dos seus efeitos, algo que eu acho extremamente excitante e razão pela qual eu não quero misturá-los muito. Porquê energia sonora é um aspecto do som, que nossa cultura não respeita, mas manipula inconscientemente, é muito importante para mim, tornar esta qualidade do som algo consciente. ¹²

2) *Kirribili Wharf*, de Bill Fontana¹³

Bill Fontana, compositor americano, viveu na Austrália vários anos, trabalhando para a *Australian Broadcasting Corporation*, onde fez uma vasta documentação em registros sonoros da Austrália.

Kirribili Wharf foi concebida como escultura sonora em 1976, instalada no *State Gallery of Victoria* em Sidney. A questão da escultura sonora para Fontana veio de seu crescente interesse nas propriedades espaciais do som dentro do trabalho com sons ambientais.

Kirribili Wharf é um cais flutuante do lado norte do porto de Sidney. Fontana, que tomava diariamente o Ferryboat nesse local, observou que havia vários orifícios cilíndricos entre a plataforma do cais e o oceano em baixo. Esses orifícios tinham ressonâncias que encantaram Fontana, produzidas pelo fechamento dos orifícios pela água do mar.

¹²- Axel Gros, "Annea Lockwood - Ein Portrait" em *Ansätze zur Musik der Gegenwart*, n.4, pp.8-14, Neuland Musikverlag Herbert Henk, 1984. (traduzido por nós)

¹³- Bill Fontana, *Australian Sound Sculptures*, Compact Disk EB203, Berlin, Editions Block, 1990

Já que cada um desses orifícios apresentava uma defasagem sonora provocada pelas ondas do mar, Fontana concebeu uma gravação simultânea desses diferentes orifícios. A gravação foi feita com oito microfones em oito orifícios, em oito canais simultaneamente. O tape foi amplificado em oito alto falantes colocados espacialmente como uma escultura sonora.

Pela maneira própria de divulgação, uma escultura sonora não é pensada estruturalmente como uma obra performática. É o ouvinte quem passa pela obra. Desta maneira, a versão para Compact Disk por nós estudada não apresenta uma estrutura composicional evolutiva, embora apresente transformações na textura sonora.

Para Annea Lockwood, o processo composicional em sua obra não deve interferir muito na estrutura do próprio som. Fontana também não monta neste trabalho uma estrutura que interfira nas sonoridades ambientais gravadas. O estranhamento está em deslocar uma determinada sonoridade de seu lugar de origem e instalá-lo em local completamente diferente como um museu ou galeria.

3) *Other Fire*, de Paul Dresher¹⁴

Paul Dresher, compositor americano, atuante em variadas mídias, incluindo ópera experimental, obras para instrumentos acústicos, para meios eletroacústicos, para teatro, filmes de dança, vídeo e rádio.

¹⁴- Paul Dresher et alii, *Another Coast*, Compact Disk CD276, Music And Arts Programs of America Inc., 1988, seleção 2

Other Fire foi comissionado pelo *Olympic Arts Festival* como obra para rádio para ser transmitido durante o Festival simultaneamente aos Jogos Olímpicos em Los Angeles. Neste trabalho Dresher utilizou amplo material gravado de uma viagem entre 1979 e 1980 para o Sul e o Sudoeste Asiático: Índia, Sri Lanka, Nepal, Burma, Tailândia, Malásia, Singapura, Indonésia, Hong Kong e Japão. Foram gravados tanto sons ambientais rurais e urbanos, como também performances musicais, desde salas de concertos, casas noturnas a músicos de rua.

O compositor escreve que o procedimento composicional para este trabalho envolveu um processamento nos materiais sonoros, que consistiu no uso de *harmonizer*, *delay lines*, equalizadores gráficos e *mixers*, nos quais os sons gravados eram carregados e transformados em uma variedade de maneiras, todos enquanto eram gravados.

Depois de vinte e cinco a trinta horas de geração e catalogação desses tapes, esses sons foram selecionados e montados em um gravador de oito canais e mixados na versão estereo de disco, com uma duração de 11 minutos e trinta segundos.

Interessante para nós observar que, neste trabalho, a despeito da grande variedade de material sonoro, há um trabalho de edição e transformação que retira o som ambiental de sua referência pura para criar uma outra realidade, musical. Pode-se ainda aqui, reconhecer algumas fontes gravadas, mas há a interferência, a transformação dos sons em uma estrutura musical, mesmo no aspecto formal, quando se recupera a memória sonora, dado básico na linguagem musical tradicional do Ocidente.

Podemos notar neste trabalho um certo controle e manipulação do parâmetro da altura, em construções melódicas e harmônicas.

A estrutura básica do trabalho se faz da combinação e sequenciamento de texturas sonoras repetitivas, formadas por determinados pulsos rítmicos, timbres, harmonias ou motivos melódicos, que vão se alternando em *cross-fades*. Não há um sentido de desenvolvimento do mesmo material sonoro, mas um sentido evolutivo de passagem com esse procedimento composicional descrito acima.

4) *Airwaves (realities)*, de Maggi Payne¹⁵

Maggy Payne, compositora americana e engenheira de gravação, compõe também para uma variedade de mídias, incluindo vídeo, filmes, teatro e dança. Trabalhou vários anos como engenheira de gravação no Centro de Música contemporânea em Mills.

Airwaves trabalha com sonoridades gravadas de carros passando, aviões e outros sons derivados de rádio e televisão. A compositora tenta mostrar a diferença de perspectivas do termo "realidade", contrapondo paisagens imaginárias do deserto de Nevada e da região urbana de São Francisco. *Airwaves* pode ser apresentada com um vídeo com imagens do deserto de Nevada.

¹⁵ Ibid., seleção 3

Os sons gravados de rádio e televisão são, neste trabalho, altamente processados de forma a se obter uma completa dissociação de sua origem. Os únicos sons não processados e, portanto, reconhecíveis, são os sons de carros e os aviões, que compõem a primeira parte do trabalho.

A segunda parte se compõe de texturas sonoras construídas de longos acordes e harmonias suaves na região aguda, formando um ambiente sonoro suspenso, atemporal. Essas texturas são depois combinadas com os sons dos aviões.

Interessante neste trabalho é o alto grau de qualidade sonora, tanto da gravação, quanto da montagem, curvas de volumes extremamente sutis, que transforma sons, que normalmente percebemos como desagradáveis e agressivos em texturas suaves e altamente interessantes.

5) *Different Trains*, de Steve Reich¹⁶

O último exemplo que tomamos é do compositor americano Steve Reich, cuja obra já tem sido bastante divulgada internacionalmente.

¹⁶- Steve Reich, *Different Trains*, Compact Disk CD979176-2, WEA Musik GmbH, 1989

Different Trains (1988) é um exemplo de obra composta misturando dois meios: o meio acústico, quarteto de cordas e os sons ambientais gravados, vozes em depoimentos e sons de trens dos anos 30 e 40.

Como afirma o compositor, "a idéia básica para este trabalho é que as falas gravadas gerem o material musical para os instrumentos musicais"¹⁷. O material gravado é composto de :

- depoimento da governanta de Reich no período de infância do compositor, lembrando as viagens de trem que os dois fizeram juntos.
- depoimento do condutor do trem Pullman, que trabalhava na rota N.Y. - Los Angeles na época de infância de Reich.
- depoimentos de sobreviventes do Holocausto
- sons de trens americanos e europeus dos anos trinta e quarenta

Para combinar a fala do tape com os instrumentos de cordas, eu selecionei pequenas amostras faladas que tinham mais ou menos claro um perfil melódico e então as codifiquei o mais precisamente possível em notação musical... As cordas imitam literalmente as melodias das falas. Estas e os sons de trens foram transferidas para tape com o uso de samplers e computador. (Reich, op. cit.)

A estrutura da obra, em três movimentos, é simples. Uma vez selecionadas as falas, ele provavelmente compôs um *pattern* (motivo temático) para cada uma, composto pela fala gravada, a linha melódica da fala imitada por um ou dois instrumentos do quarteto,

¹⁷- Ibid.p.3.

enquanto os outros instrumentos constroem um tecido rítmico e harmônico repetitivo que combina com a melodia da fala. Os *pattern* são também acompanhados dos sons gravados de trens, apitos e sirenes de alerta da segunda guerra mundial.

A montagem desses trechos é em sequência de uma para outra na sequência das frases escolhidas por Reich.

Finalizando estas considerações, gostaríamos de salientar o caminho de apresentação dos trabalhos, começando por obras com sons ambientais gravados sem edição e transformação dos seus parâmetros, onde se reconhece e se trabalha com a referencialidade do signo sonoro (Lockwood e Fontana), passando por trabalhos que editam e transformam os sons ambientais gravados, distanciando-os diferentemente de suas fontes (Dresher e Payne) e o uso da gravação ambiental como fonte para a música acústica (Reich).

O leque poderia ser muito mais amplo, mas apresentá-lo nos distanciaria do objetivo de nosso trabalho. Mostramos esses trabalhos como uma referência para a proposta poética escolhida para *A Casa do Poeta*. Eles nos ajudaram na definição do nosso trabalho, até mesmo em parâmetros com os quais nossa proposta não se identifica.

1.5. Proposta Poética para A Casa do Poeta

Quando encontramos esse material bibliográfico e discográfico sobre audio arte sentimos uma forte identificação com as colocações e as propostas poéticas neles contidas. Isso veio confirmar uma forte tendência interior de nos dedicarmos ao trabalho com som gravado. A decisão porém de compor três partes do nosso trabalho exclusivamente com fontes registradas veio porém lenta e gradualmente, depois mesmo de termos feito nossa pesquisa de campo em São Luís do Maranhão e Alcântara, onde mapeamos sonora e fotograficamente as duas cidades.

Uma vez definido o material de trabalho, em quê porém nos apoiamos para uma definição de linguagem dentro da questão levantada por Lander e Kahn sobre uma possível separação entre música e arte acústica?

Reconhecemos a importância e o interesse da questão enquanto estudávamos os textos sobre arte sonora. Na construção prática do nosso trabalho atestamos, porém, duas coisas: primeiramente, é verdade que, trabalhando a referencialidade do signo sonoro a composição se constroi de uma maneira diferente; além da questão da composição, para os três trabalhos sentimos a necessidade de escrever um roteiro. A referencialidade do signo sonoro convida o ouvinte a uma viagem imaginária, trabalha com memória acústica e dialoga por vezes direto com os sentidos humanos.

Um exemplo dessa relação direta com os sentidos ocorreu quando trabalhávamos a seleção dos materiais para o nosso segundo espaço sonoro, *Um Dia Feito d'água*. Várias vezes, enquanto escutávamos os sons de chuva e fontes, sentíamos calafrios, sensações

de frescor e leve frio, sem que a temperatura ambiente justificasse essa sensação. A mesma ocorrência se deu com o técnico com quem trabalhamos a finalização do trabalho, espontaneamente. Às vezes um som ambiental gravado acorda uma memória do passado, acústica ou não, trazendo sensações boas e ruins.

Acreditamos então que este é um dado de extrema riqueza e imprevisibilidade que quisemos conservar em nosso trabalho. Concordamos então com Lander, para quem o ponto crucial da arte sonora está em trabalhar com o referencial do signo. Considerar apenas as qualidades acústicas do som ambiental numa composição sonora pode realmente ser a operação de uma redução de significados.

Por outro lado e esta é a segunda questão a ser colocada, acreditamos que não se pode jogar fora séculos de desenvolvimento e conhecimento que a música construiu em nossa cultura. Não conseguimos imaginar a construção desses espaços sonoros sem a nossa formação e *métier* de compositor. Ao mesmo tempo que trabalhamos com o significado referencial de um signo sonoro, trabalhamos também com suas qualidades acústicas, suas potencialidades sonoras dentro de um discurso poético.

Se não há em nosso trabalho, por exemplo, um controle do parâmetro das alturas, como a música ocidental criou, não deixamos de levar em conta mesmo assim um dado crucial que a música desenvolveu magistralmente durante séculos: a construção do discurso sonoro baseado na relação dialética entre tensão e relaxamento. Em nosso trabalho essa relação se constrói não pelo parâmetro da altura, mas por densidades, timbres, massas sonoras, dinâmicas, som e silêncio.

Um outro exemplo de uso de um método musical de compor está no primeiro espaço sonoro deste trabalho, *Vozes da Cidade*. Nele trabalhamos com pregões dos vendedores ambulantes levando em conta a riqueza e diversidade de seus timbres e dos perfis rítmicos. Construímos uma real polifonia rítmica, onde montamos um contraponto a quatro vozes com os pregões cujos perfis rítmicos, por nós codificados musicalmente (ver capítulo 5.2.), formavam um tecido rítmico rico, junto ao módulo rítmico do pandeiro que servia de base.

Ao mesmo tempo, construímos esse contraponto com um mapa de volumes e espacialização sonora em estéreo, onde o ouvinte pode reconhecer auditivamente cada um desses pregões como se passasse na rua por cada um desses vendedores, como se daria se ouvirmos ao vivo na cidade. Um sentido musical rege então a construção polifônica e um senso cinético rege a construção da dinâmica e espaço desses sons.

Com esses dados queremos então definir então que nossa escolha poética para **A Casa do Poeta**, a composição com materiais sonoros gravados, se identifica com as propostas da audio arte, sem porém negar as propostas do discurso musical. Tomamos das propostas da audio arte o reconhecimento da riqueza de significados dos sons ambientais como parâmetro de trabalho e tomamos da música a maneira de construção sonora, princípios da composição musical.

Ainda sobre a questão da definição da linguagem, gostaríamos de fazer uma observação: optamos neste trabalho por manipular e editar os materiais sonoros de maneira a não

transformá-los de sua origem a ponto de distanciá-los de um reconhecimento de seu referencial. Ao contrário, o trabalho de edição se deu apenas para deixar os materiais mais reconhecíveis, pequenas limpezas de frequências que permitissem o reconhecimento de um texto falado, ou para aproximar dois materiais vindos de ambientes acústicos incompatíveis, ou ainda cortes de ruídos por demais indesejáveis, como ruídos de ventos nas membranas dos microfones, ou coisas similares. De resto deixamos os sons gravados ao natural.

A diferença do nosso procedimento composicional com Lockwood e Fontana é que, apesar da edição da fonte sonora não ser grande, o trabalho composicional, de montagem dos trechos gravados interferem muito no material original, alterando bastante a realidade da fonte, para criar uma co-realidade, enquanto que Lockwood opta por interferir minimamente mesmo na estruturação natural das fontes gravadas.

CAPÍTULO 2. PROPOSTA POÉTICA DO POEMA: ESPELHAMENTOS

2.1.A Poética de Ferreira Gullar

É difícil falar de Ferreira Gullar sem imediatamente conectar a sua pessoa, obra e atividade enquanto cidadão brasileiro, à imagem do marxista dialético, do ativista político na condução do Centro Popular de Cultura do Rio de Janeiro nos anos 60, do crítico de arte, do neo-concretista que brigou com o movimento concretista paulista, do autor teórico autodidata, que pensou a cultura brasileira, a estética da vanguarda e sua eterna briga contra o que ele chamou de "formalismo na arte".

Mas se justamente é tão difícil, a esta tarefa nos propomos, a de abrir mão de uma visão geral do escritor em sua (e nossa) situação histórica e estética. As classificações servem antes à teoria, à análise valorativa de uma obra. O nosso trabalho tem um outro sentido. *Não cabe aqui concordar ou discordar das posturas estéticas e políticas do autor, ou fazer um julgamento em relação a elas.* Mesmo que possamos até discordar de alguns princípios, isso não modifica a nossa percepção do **Poema Sujo**, enquanto obra de grande riqueza poética, que proporciona um universo de leituras, tornando-se fonte de inspiração e objeto de grande admiração.

Voltamos então nossos estudos para o poeta Ferreira Gullar, na sua intimidade poética, na sua busca artística. Para conhecer os pressupostos do **Poema Sujo** nos adentramos nas propostas poéticas do autor, que nos mostram os sentidos anteriores dessa obra, isto é, os pontos de sua proposta poética que predeterminaram esse resultado artístico.

Para colocar aqui o projeto poético geral de Gullar, basta olharmos três de suas questões :

a questão da arte dentro das 3 categorias da filosofia, articuladas pela primeira vez na lógica de Aristóteles e bastante trabalhadas nas obras de Hegel e Marx (universalidade, particularidade e singularidade) ; a definição feita pelo poeta de sua matéria poética, de onde nasce a sua poesia; e a questão da adoção do materialismo dialético como pressuposto para a construção poética. Essas três questões não estão separadas, mas são, como veremos, resultado de um mesmo princípio.

Gullar especifica bem a questão da arte em relação às categorias, na abordagem de Hegel, em seu livro "Vanguarda e Subdesenvolvimento"¹, quando ele tenta explicar o caminho da vanguarda na teoria da obra aberta. Ele defende a tese de Lukács, segundo o qual a particularidade é a categoria estrutural da esfera estética. Segundo Lukács², Goethe foi o primeiro poeta a ver isso, para o que deve ter contribuído sua condição de cientista, pois para ele (Goethe) a natureza existia independente da consciência e suas leis deveriam ser descobertas pela observação e pela pesquisa, em vez de serem deduzidas especulativamente. Goethe viu claro " que o universal e o particular coincidem, que o particular é o universal que aparece em condições diversas".³

Em seguida Gullar expõe outra colocação de Lukács na mesma obra, a diferença básica da dialética do universal e do particular na ciência e na arte:

No conhecimento científico, que busca a formulação das leis gerais dos fenômenos, o particular aparece sempre como o ponto intermediário entre o singular e o universal, enquanto na experiência estética ele se torna "literalmente o ponto do meio, o ponto de recolhimento para o qual os movimentos convergem" - diz Lukács - e explica: "Neste caso, portanto, existe um movimento da particularidade à universalidade (e vice-versa), bem como da particularidade à singularidade (e ainda vice-versa) e em ambos os casos o movimento para a particularidade é conclusivo."⁴

¹-Ferreira Gullar, Vanguarda e Subdesenvolvimento, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978

²-Georg Lukacs, Introdução a uma Estética Marxista, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1968

³- Geog Luckács, apud F.Gullar, op. cit., p.71

⁴- Lukács, apud. Gullar, op.cit., p. 71.

Gullar recupera ainda as seguintes citações de Goethe da obra de Lukács:

Existe uma grande diferença no fato do poeta buscar o particular *para* o universal ou ver no particular o universal. No primeiro caso, nasce a alegoria, onde o particular só tem valor enquanto exemplo do universal: no segundo, está propriamente a natureza da poesia, isto é, no expressar um particular sem pensar no universal ou sem se referir a ele. Quem concebe este particular de um modo vivo expressa, ao mesmo tempo, ou logo em seguida, mesmo sem o perceber, também o universal"⁵

Em seu texto "Indagações sobre a Cultura Brasileira" Gullar faz uma aplicação dessa tese falando da cultura brasileira:

Criar uma cultura brasileira não pode ser o objetivo. O objetivo deve ser a cultura universal, o encontro do homem como irmão do homem, a superação das nacionalidades. Mas é impossível chegar a isso, senão pelo aprofundamento do que é próprio, peculiar, e esse aprofundamento implica a compreensão do todo, do universal...

O problema é que o particular contém o universal, mas ocultamente. O universal é a humanidade, o processo da história mundial cujo rumo terá que ser a busca da identidade de todos os homens, da fraternidade...

As manifestações peculiares da cultura são positivas e devem ser valorizadas porque são a expressão criadora da experiência e contém em si a universalidade, e assim devem ser compreendidas, e não como manifestações do nacionalismo estreito. O objetivo da arte é precisamente mostrar que cada experiência particular é a história do homem e que em cada homem está presente a humanidade...

Em termos culturais, o problema que se coloca é o da expressão universal, isto é, dar dimensão universal ao nacional, ao regional, ao particular.⁶

Este é um dos pontos básicos para se compreender a busca poética de Gullar depois dos anos sessenta. Em um outro livro seu de título "Uma Luz do Chão"⁷ ele ilustra essa tese poeticamente tomando um exemplo de sua história pessoal na figura de sua tia (Bizuzá), personagem importante do Poema Sujo:

⁵- Lukács, op. cit., p.150

⁶- Ferreira Gullar, *Indagações de Hoje*, Rio de Janeiro, Ed. José Olympio, 1989, p.75

⁷-Idem, *Uma Luz no Chão*, Rio de Janeiro, Avenir, 1978

Não, não há nenhuma poética universal: universal é a Poesia, a própria vida. Universal é Bizuza cuja voz com sua garganta estragada há anos apagou-se no fundo da terra. Universal é o quintal da casa, cheio de plantas, o verde colocado no dia maranhense, longe de Paris, de Londres, de Moscou.... Universal porque Bizuza, que moe pimenta indígena em uma cozinha em São Luís do Maranhão, pertence à Via Láctea. A história do homem não se faz apenas nos campos de guerra ou nos gabinetes presidenciais. Ela também se faz no quintal, nas casas de jogos, nos bordéis, nas escolas, nas ruínas, nos namoros das esquinas.⁸

Em seu livro "Indagações de Hoje"⁹ Gullar define ao longo de vários textos qual é a sua matéria poética. No texto "Poesia e Realidade Contemporânea" ele finaliza dizendo:

Este é o mundo em que vivemos, banal e delirante, mas onde se torna cada dia mais clara a necessidade de despertar e cultivar o que há de humano no homem. Os poetas podem ajudar nisso. E não por mistificar a realidade mas, pelo contrário, por revelá-la na sua verdade, que é prosaica e, ao mesmo tempo, fascinante. O poeta sonha no concreto o sonho de todos. Ele sabe que a poesia brota da banalidade do mesmo modo que o poema nasce da linguagem comum. Está na tua boca, na minha boca, a palavra que eventualmente se converterá em beleza. Ou não.

A partir do texto "Reinvenção da Poesia" podemos perceber, na explicação histórica de seu trajeto, as definições poéticas que iriam ser condutoras de seu trabalho artístico. Neste texto encontramos então a definição cabal do que é a palavra para o poeta:

A palavra que forma o poema sempre foi, no meu entender, uma entidade viva, nascida do corpo, cuja sabe-se lá de que insondáveis significados.¹⁰

Lendo esse texto compreendemos então o significado pleno do título da obra por nós estudada, **Poema Sujo**.

No texto "Inimigo da Palavra", o poeta reconstrói o caminho do uso da palavra na poesia brasileira:

⁸- Idem, *Schmutziges Gedicht*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1985, p.199.

⁹- Ferreira Gullar, *op. cit.*, p.15

¹⁰- *Ibid.*, p.32

De um certo tempo para cá - vamos botar 1922 como marco - , os poetas brasileiros começaram a introduzir na poesia palavras que os seus antecessores - com raras exceções e uma delas é Augusto dos Anjos - não se atreviam a usar: palavras vulgares, como cinema, preguiça, macarrão, sopa, diurético, polícia, cuspo, etc. Eram realmente palavras novas no âmbito da linguagem poética. Mas corriqueiras na boca das pessoas. Palavras vivas, e que por isso mesmo chocavam, provocavam aquele curto-circuito de que falava Pierre Reverdy.¹¹

Referindo-se à Drummond, Vinicius, Murilo e Jorge de Lima, Gullar fala que "a palavra está úmida de vida, suja de sono e hálitos" (p.41).

Falando de João Cabral, Gullar afirma que o seu objetivo (de Cabral) não é mostrar as palavras, mas mostrar as coisas. "Ou melhor: comunicar a experiência complexa que a vida lhe transmite".

Todo o poeta tem por ofício provocar momentaneamente o desaparecimento das palavras.¹²

Esses conceitos aplicados à obra de João Cabral são conceitos que Gullar toma para si também. A palavra poética é, para o poeta "no único sentido que a poesia pode aceitar: fala viva". (p.43)

Esses dois pontos levantados aqui, o da categoria particular como específico da arte e a oralidade como matéria bruta para a construção da poesia estão estreitamente ligados, são consequência mesmo da filosofia que passou a nortear o caminho e o pensamento do poeta depois dos anos sessenta: a filosofia marxista. Em um debate, registrado no texto "O Que é o Brasil?"¹³ o poeta nos conta o impacto da obra de Marx sobre o seu trabalho:

Minha poesia se desenvolveu a partir disso, com muitos percalços, muitos erros, muito sofrimento, como tudo o que aconteceu no Brasil. Acredito que ela esteja misturada com tudo isso, que seja um produto de tudo isso. Procurei fazer uma poesia que fosse expressão da realidade, experiência

¹¹- Ibid., p.40

¹²- Ibid.,p.42

¹³- Ibid.,p.109

vivida, real, dos meus sofrimentos, minhas loucuras, com a linguagem de todo mundo, porque esse é que é o grande problema. Essa linguagem que é a que se fala na rua, a linguagem de todas as pessoas... Aprendi isso, a poesia que me interessa é essa que nasce da vida, é da própria vida que ela nasce, como o amor nasce na rua, na esquina. É uma coisa tão bonita, pode ser tão bonita, mas nasce por acaso, você se encontra num bar, num ônibus, na praia, na vida, e nasce uma coisa, não nasce todo dia. A poesia também não.

Assim como essa coisa nasce da vida, a poesia nasce da prosa. A prosa é o cotidiano, é o chão da vida, é onde a gente está dizendo todas as coisas... Dessa palavra suja, carregada de experiência, é dela que tem que acender a luz da poesia. É assim que vejo. Uma poesia que é de todos, porque nasce da boca de todos. Procura ser isso... escrevi um livrinho chamado *Uma luz no chão*, não do céu. Não vem de lá, vem daqui, somos nós que nos queimamos e ascendemos essa luz possível, na vida.¹⁴

Que pontos desta filosofia são importantes para a compreensão desse princípios poéticos de Gullar? O básico é um princípio materialista, contrário ao princípio metafísico de que o pensamento, a consciência precedem a matéria, a realidade. Para os materialistas o conhecimento está na matéria e é retirado dela à partir de sua observação.

Este princípio vem de encontro à questão das categorias na arte abordadas acima. A universalidade já é uma abstração do singular e do particular. Para os materialistas, a realidade deve ser estudada a partir do concreto, do singular, do particular, para deles se extrair o universal, o abstrato.

O segundo ponto é o eterno caminho entre o particular e o universal, nas formulações teóricas, o método dialético. Através dele o poeta assume a realidade como um grande complexo de fenômenos contraditórios que se opõem, mas também se completam, no sentido de que seu conflito responde ao ponto básico do caminho da civilização: o conflito, o confronto de realidades contraditórias geram o movimento, liquidando com a noção de imobilidade, eternidade e atemporalidade dos conceitos metafísicos. O movimento gera a transformação e dentro deste caminho chegamos ao princípio da historicidade.

¹⁴- Ibid., p.133

Estes princípios da filosofia marxista norteiam a poética de Gullar, a sua busca e a obra **Poema Sujo** reflete integralmente esses princípios, já que nele o poeta busca a **materialidade para nela reconstruir uma experiência de vida.**

Mas aqui chegamos a um ponto importante para explicar o caminho por nós tomado em nosso estudo. Se o materialismo dialético norteia os princípios poéticos do autor, ele não se revelou para nós, como uma ferramenta para analisar aspectos internos do poema.

Tomemos um exemplo: o poeta revela em sua obra uma profunda relação com a água, enquanto elemento da natureza. No espelho disso, o poeta revisita em sua memória, as águas da sua cidade natal. Notamos em nosso estudo uma certa obsessão pelas águas paradas, "guardadas" como diz o poema, em detrimento das águas em movimento. Em nossa pesquisa de campo em São Luís do Maranhão, notamos que o rio da cidade não flui, mas em contrapartida, a cidade é cheia de fontes e pequenos corredouros de água que sonorizam grande parte do centro da cidade . A obsessão do autor pelas águas paradas têm então um outro sentido, que estão além da descrição e que os princípios colocados não explicam.

No caminho trilhado de busca de compreensão de questões como essa, chegamos não aos trabalhos de materialistas dialéticos, mas aos trabalhos teóricos sobre imaginação poética do filósofo francês Gaston Bachelard, em obras em que este autor toma ferramentas da fenomenologia aplicada. As análises de Bachelard se revelaram chave principal de leitura e um aporte precioso para uma compreensão mais profunda do **Poema Sujo**, como veremos no capítulo 3 desta dissertação.

Nesses períodos de estudo, no entanto, tivemos que conviver com o conflito de estarmos

analisando uma obra de um poeta marxista usando ferramentas da fenomenologia aplicada. Compreendemos porém, e esta deve ser uma hipótese a ser confirmada por especialistas da área, que a própria poética do **Poema Sujo** nos dá abertura para essa leitura: a matéria, a realidade da qual o poeta parte na sua construção poética, não é a realidade objetiva; ela é a realidade "reconstruída" pela imaginação através dos signos, que não é mais o real, mas reflete o mundo interior do poeta. Desta maneira o objeto de estudo não é mais a água mas as leituras desse signo feitas pelo poeta. Não a matéria, mas o fenômeno da percepção do poeta, ou como diria Bachelard, o sonho poético.

Depois de realizados esses estudos, em algumas releituras de textos do próprio Gullar nos deparamos com algo que tinha passado despercebido nas primeiras leituras: em 1957, em reação ao manifesto do movimento concretista feito pelos paulistas (Haroldo e Augusto de Campos), Gullar escreveu um texto, ao qual não tivemos acesso, mas cujo título era "Poesia Concreta, experiência fenomenológica". Isto significa que durante a fase do movimento neoconcreto, portanto antes da adoção do marxismo, o poeta diz ter feito uma "opção pela linguagem fenomenológica, pela poesia como fenomenologia"¹⁵.

Essa afirmação nos permite acreditar que esse princípio continuou a influenciar a sua poética ao longo de sua obra, mesmo depois da adoção dos princípios marxistas, já que eles tem a mesma origem na filosofia (Hegel). Nos permite acreditar também que o caminho de análise feito primeiro de forma intuitiva, estava correto e tinha fundamento na própria obra.

¹⁵ Ibid., p.128

2.2. Da palavra suja ao ruído

Tendo apresentado no primeiro capítulo do presente trabalho uma trajetória que definiu a escolha de uma linguagem poética para o nosso trabalho; tendo apresentado neste segundo capítulo uma definição poética do poeta e seu poema, nos cabe para finalizar esta parte um certo confronto entre essas duas propostas .

Acreditamos que exista um paralelo quando Gullar diz ter escolhido a fala viva, a oralidade com a nossa proposta de trabalhar a partir dos sons do mundo, das ruas, da natureza. A palavra suja tem uma relação íntima com o ruído. Ela, a palavra, não fez por muito tempo parte do material da poesia ocidental. Ele, o ruído, não fez também parte dos sons permitidos nas salas de concerto até início do século.

Hoje em dia, os primeiros exercícios estéticos com o ruído do começo do século, inaugurados pelos futuristas ainda não fazem parte da história da música oficial ensinada nos Conservatórios e Escolas Superiores de Música.

A palavra suja pode levantar a questão do preconceito. Embora possa parecer ter um sentido pejorativo, a sujidade a que se refere o poeta não vem de uma conceituação moral de limpeza ou sujeira , mas de um sentido de signo vivido, experienciado, com significados não previamente controlados , de certa forma personalizado de acordo com a experiência de cada pessoa.

O som sujo, o ruído também levantou essa questão. Tanto que evitamos usar a palavra ruído em nosso trabalho. Apenas, se fôssemos lembrar da definição de ruído na teoria da informação, observaríamos que ele nada tem a ver com o que costumeiramente chamamos de ruído. Ruído é uma interferência que atrapalha a informação. Os sons da rua podem ser ruídos. Mas podem ser apenas sons complexos, ondas de frequências não periódicas, não controláveis.

Os sons complexos são riqueza de informação, variedade de cores, com significados múltiplos, também se referencializando de acordo com a experiência de cada pessoa com eles. Descobrimos ao longo de nosso trabalho a variedade de gamas de certas sonoridades ambientais urbanas e naturais. Descobrimos que há uma memória acústica que carregamos ao longo de nossa vida que desperta em nós emoções diversas não só em relação à música.

Isso que chamamos de identidade poética, entre a oralidade e o ruído, não foi, naturalmente uma premissa anterior de nosso trabalho. Constatamos durante o processo, que , o universo sonoro recém-descoberto por nós tinha algo em comum com a palavra "viva" e "suja" do poeta.

CAPÍTULO 3. LEITURA DO POEMA SUJO

3.1.As Imagens da Água no Poema

Na classificação dos signos sonoros por critérios referenciais do Poema Sujo, podemos notar que a água é o mais frequente. Por uma questão até de ligação afetiva com este elemento, iniciamos nossos trabalhos analíticos investigando mais de perto a presença da água no poema. Depois de vários trabalhos práticos, de gravações, manipulações, convivências com as águas e com o poema, percebemos que a água é um elemento de grande simbologia e perturbadora importância no Poema Sujo. Nele, o poeta cria uma relação de espelhamento e identificação com a água, descrevendo através dela a sua situação de ser no mundo. Esta era uma hipótese a ser comprovada.

Para isso, fomos buscar em pensadores o que de sua experiência poderia nos ajudar. Do que foi lido, a obra base que melhor ajudou a compreender profundamente os sentidos da água no poema e a comprovação da hipótese acima colocada foi a obra *L'Eau et les Rêves* do filósofo francês Gaston Bachelard¹.

Nesta obra Bachelard faz um estudo do que ele chama de "imaginação da matéria", a imaginação poética de diversos autores com o elemento aquático. Logo na introdução, o autor faz a seguinte afirmação:

"L'être voué à l'eau est un être en vertige. Il meurt à chaque minute, sans cesse quelque

¹- Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, São Paulo, Martins Fontes, 1989

chose de sa substance s'écroule."²

A palavra que chama a atenção nesta frase em relação ao **Poema Sujo** é a palavra vertigem. Lembrando ser esta uma palavra muito usada por Gullar em sua obra, busquemos as frases do poema onde ele a emprega. Assim, a primeira frase:

*Não sei de que tecido é feita a minha carne e essa vertigem
que me arrasta por avenidas e vaginas entre cheiros de gás
e mijo a me consumir como um facho-corpo sem chama..."*
(p.300)

Nesta frase é clara a sua colocação de ser em vertigem, onde além da descrição de seu estado vertiginoso a própria palavra vertigem é citada. Mas o estado de vertigem em que se descreve o poeta-narrador tem alguma relação com o signo aquático? Vemos mais adiante no poema as seguintes passagens:

*Desce profundo o relâmpago
de tuas águas em meu corpo,
desce tão fundo e tão amplo
e eu me pareço tão pouco
pra tantas mortes e vidas
que se desdobram
no escuro das claridades...*

*no tûmulo de minha boca
palco de ressurreições
inesperadas*

*Desabam as águas servidas
me arrastam por teus esgotas
de paletó e gravata
Me levanto em teus espelhos
me vejo em rostos antigos
te vejo em meus tantos rostos
tidos perdidos partidos*

²- Ibid., p.9

*desce profundo
o relâmpago de tuas águas numa
vertigem de vozes brancas ecos de leite
(pp.364/366)*

Com essas passagens fica claro e constatado que Gullar ou o poeta-narrador cria uma relação entre o estado vertiginoso e as águas, em um paralelo semelhante com o que afirma Bachelard.

Para iniciar o estudo sobre a imaginação da água no **Poema Sujo** vamos partir do seguinte princípio colocado por Bachelard :

...pour la rêverie matérialisante, tous les liquides sont des eaux, tout ce qui coule est de l'eau, l'eau est l'unique élément liquide. La liquidité est précisément le caractère élémentaire de l'eau.³

C'est un principe fondamental de l'imagination matérielle qui oblige à mettre à la racine de toutes les images substantielles un des éléments primitifs.⁴

Como esse princípio transparece nesta obra de Gullar? Bachelard fala primeiro deste princípio fundamental quando ele trata do tema das águas compostas. Na obra de Gullar fica claro esse princípio quando ele fala dos líquidos orgânicos, que não deixam de ser águas compostas. Deste modo, citemos o exemplo da imagem do sangue no **Poema Sujo**:

*meu corpo cheio de sangue
que o irriga como a um continente
ou um jardim
circulando por meus braços
por meus dedos*

³- Ibid., p.127

⁴- Ibid., p.158

(p.305)

A imagem do sangue está aqui espelhada na função do rio, no caminho da água que irriga a terra. Numa passagem cujo trecho já foi citado acima, Gullar faz a relação da água com a imagem do leite, falando do sêmen:

*desce profundo
o relâmpago de tuas águas numa
vertigem de vozes brancas ecos de leite
de cuspo morno no membro*
(p.366)

O sangue, leite, o sêmen são imagens de uma água que nutre, que dá vida. No início do poema, em meio ao turvo, ao menos, ao escuro, surge o "claro como água". Esta é a primeira imagem da água no poema. Ainda no primeiro texto do poema aparece a frase:

*Da lama à beira da calçada, da água dos esgotos cresciam
pés de tomate*
(p.302)

Essa água nutriz de vida, nutre não apenas a vida material mas também a vida dos sonhos, a vida da imaginação, a vida interior.

No terceiro texto, quando o poeta retoma a infância, ele inicia o texto com uma analogia formal do início da obra, só que em vez do turvo e do escuro, surge o claro, o relâmpago (que já vimos associado à imagem da água) que "clareia os continentes passados". Neste texto ele conta que foi junto ao desaguadouro do rio, "vadeando pelo córrego raso de limo" que ele teve as primeiras "aulas de solidão entre as coisas da natureza e do homem", perguntando-se o que elas o ensinavam.

Abordando o tema da contemplação estética e citando Schopenhauer, Bachelard sublinha a vontade de contemplação, afirmando que o homem quer ver, que a curiosidade dinamisa o espírito humano. E que, além disso, parece que na própria natureza as forças de visão são ativas.

"Il semble alors que la nature contemplée aide à la contemplation, qu'elle contienne déjà des moyens de contemplation"⁵

Desta maneira, o filósofo nos coloca que o lago, a lagoa, a água dormente chama à contemplação. O lago " é um grande olho tranquilo".

"Le lac prend toute la lumière et en fait un monde. Par lui, déjà, le monde est contemplé, le monde est représenté"⁶

O verdadeiro olho da terra. E o olhar da água é um pouco grave, um pouco pensativo. Citando Paul Claudel, "L'eau ainsi est le regard de la terre, son appareil à regarder le temps..."⁷

No poema de Gullar, a água sonha na tina (p.311). A água do poço é vertiginosamente imóvel, compondo com a vegetação um tempo parado, como uma noite (p.323). No córrego raso de limo, a água repousa. Essas águas, que são agora memória e imagem do poeta , convidam-no à contemplação. Aquele seu silêncio é agora alarde na carne do poeta.(p.328)

5- Ibid.,p.41

6- Ibid.,p.41

7- Ibid.,p.45

Analisando a imagem da água na obra de Edgar Poe, Bachelard trata primeiro de um ideal de sonho criador de Poe, que Bachelard diz possuir o que se pode chamar de "o absoluto do reflexo". O reflexo pode parecer mais real que o real por ser mais puro. " En immobilisant l'image du ciel, le lac crée un ciel en son sein". A contemplação à beira das águas forma o "estranho complexo duplo de uma estrela-ilha".

"Ainsi l'eau, par ses reflets, double le monde, double les choses. Elle double aussi le rêveur, non pas simplement comme une vaine image, mais en l'engageant dans une nouvelle expérience onirique".⁸

Ao tratar do absoluto do reflexo, Bachelard fala de como esse reflexo é na imaginação mais belo que o real, porquê ele corrige esse real, ele o melhora. Pensando isso, não conseguimos ver no *Poema Sujo* uma aplicação desse princípio na questão do reflexo e fora dela em geral. Porquê o amor manifesto pelo poeta é o amor pelas coisas que não são embelezadas numa imagem pura. O real, no que ele tem de sujo, de impuro já é por si belo para ele. Mas quando lemos sobre o reflexo das águas em Bachelard, sentimos que deveria ser dada especial atenção a essa questão no *Poema Sujo*. Como Gullar trata o reflexo de suas águas?

*Me reflito em tuas águas
recolhidas:
no copo
d'água
no pote d'água
na tina d'água
no banho nu no banheiro
(p.368)*

Compreendemos depois que, quando o poeta se reflete nas águas recolhidas, quando o poeta contempla as águas paradas, as águas do córrego, a água imóvel do poço, a água parada do rio, não é na imagem refletida que ele pensa. A água recolhida é sempre uma

⁸- Ibid., p. 68

água impedida de escorrer, é uma água sempre "pronta a fugir". É a água presa no cano, presa no pote, presa no rio que não pode fluir, perdendo desta forma uma de suas características básicas. Quando o poeta se reflete nas águas recolhidas não é uma imagem refletida que ele vê. O ponto primordial da contemplação não está no reflexo da imagem mas na identificação do ser com a condição da matéria. O poeta se vê ele também na condição de impedimento, preso. A água parada reflete e revela a ele esta sua condição.

Este tema vai ser tratado mais especificamente quando tratarmos da imagem do rio. Por enquanto observemos a questão da identidade com a matéria. O ser, "feito de água e cinza" se vê refletido na matéria, na condição da matéria. A água como um elemento que foge, que flui, que passa, perde sua característica básica quando está guardada. Para pensar essa situação do movimento, da passagem e a da falta deles, o poeta mergulha na imaginação das águas paradas e das águas fugidias. A água como um olho da terra reflete não apenas a imagem do mundo, mas especialmente a imagem do interior do mundo. O reflexo em Gullar não está na pele superior das águas, está mais fundo na sua própria materialidade. "Le passé de notre âme est une eau profonde"⁹.

Uma das imagens mais comuns dentro da literatura dos mais diferentes países é a ligação na imaginação dos escritores entre água e o feminino. A água nutriz traz a marca feminina tanto da maternidade quanto da sexualidade. Como aparece essa relação entre a água e o feminino nesta obra de Gullar?

O Poema Sujo inicia com a apresentação de uma imagem de confusão, de turvação, o poeta perdido em lembranças tentando ordenar-se, definir-se. Dentro deste caos, qual a primeira coisa que ele busca? Um nome de mulher. Um nome que se perdeu "na profusão

⁹- Ibid., p.74

das coisas acontecidas" (p.298). Diante dessa profusão, a constatação de tudo quanto se perde na vida e paradoxalmente carrega-se em lembranças mundo afora (ou vida adiante). Depois disso, não importa encontrar o nome perdido e o poeta decide dar a ela (à mulher) todos os nomes do mundo: aurora e água.

Em seu livro "Manner Phantasien" ¹⁰ Klaus Theweleit fala sobre esta relação água e mulher na literatura européia, fazendo uma relação clara dos fluidos orgânicos, dos fluidos sexuais vaginais com a torrente. Em passagens já citadas do Poema Sujo, o poeta pede à cidade que desabe o relâmpago de suas águas em seu corpo numa "vertigem de vozes brancas ecos de leite". Nesta relação orgásmica o poeta transforma a cidade em um ser feminino. A cidade e suas águas, como as águas da mulher do sonho do homem. Como poderíamos entender essas passagens?

Se lemos Carl G. Jung, *O Homem e seus Símbolos*¹¹ entendemos que o que o poeta busca desesperadamente seria a sua âni^{ma}, o seu lado feminino e através dele o seu equilíbrio. A busca de amor "no oculto falar das águas" tem direta relação com isso. O poeta não busca uma mulher, mas o princípio feminino. E este princípio está, no imaginário do poeta, no elemento da água.

Klaus Theweleit faz uma leitura diferente da relação água e mulher na literatura. Para ele essa idealização da mulher através da imagem da água é mais uma forma de subjugar a mulher, supervalorizando-a e colocando a sua imagem acima da realidade, do que a mulher de carne e osso realmente é. Em relação a isso no Poema Sujo, surpreende-nos quando, depois de nomear a mulher aurora e água, depois de cubri-la de flor, surge a

¹⁰ Klaus Theweleit, *Männer Phantasien*, Verlag Roter Stern, Frankfurt am Main, 1977

¹¹ Carl G. Jung, *O Homem e Seus Símbolos*, Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1964

outra, de carne e osso:

*- E esta mulher a tossir dentro de casa!
Como se não bastasse o pouco dinheiro, a lâmpada fraca,
o perfume ordinário, o amor escasso...*
(p.301)

Gaston Bachelard ressalta em sua obra sobre as águas mais o princípio da maternidade, da água que embala, ou então da imagem da nudez feminina quando analisa o mito do cisne na literatura, substituto da mulher nua no imaginário do homem. Quando ele fala da amante, ele ressalta que a relação sensual passa da relação da visão para o tato; o sentir das águas no corpo (poitrine, como ele enfatiza) ascende o desejo sexual no homem e as águas transformam-se em uma mulher ¹².

No Poema Sujo, o nosso poeta se veste com a roupa das águas da cidade que ele personifica em ser feminino. De resto toda a questão da sexualidade está sempre carregada de uma umidade morna e por duas vezes o poeta faz um paralelo entre o sêmen e o leite:

*para explodir como uma galáxia
de leite
no centro de tuas coxas*
(p.305)

*desce profundo
o relâmpago de tuas águas numa
vertigem de vozes brancas ecos de leite
de cuspo morno no membro*
(p.366)

¹²- Bachelard, op. cit., p.172

Esta relação não é feita apenas pela cor leitosa do sêmen: antes de tudo reafirma a característica básica de todas as águas que nutrem : o da vida, o que dá vida e , no caso do sêmen, não apenas a vida humana germinal do esperma, mas a vida viva dos que vivem o sexo. Mais uma vez o poeta afirma uma imagem positiva da água.

A lavadeira que canta junto com a água do tanque, faz um duplo com o seu próprio elemento.

Voltemos às águas paradas, para abordar agora a água mais triste do poema, a grande água parada, a água do rio Anil.

Como é o rio Anil na imaginação do poeta? Um rio que apodrece. Um rio que passa por um matadouro, misturando "seu cheiro de rio ao cheiro de carniça", perde-se no mar "(para de fato afogar-se, convulso, nas águas salgadas da baía... que o empurra para trás o desarruma o envenena de sal e o obriga a apodrecer - já que não pode fluir - debaixo das palafitas onde moram os operários...)". Debaixo dessas palafitas, "a noite sub-humana da lama que fica ao longo do dia estendida como uma graxa por quilômetros de mangue".

Há três caminhos que se entrelaçam para entender as águas do rio do Poema Sujo. O primeiro é a imagem da morte que se fabrica junto ao apodrecimento; o segundo, dado pelo próprio poeta e tratado por Bachelard, é a composição da água com a noite; e o terceiro é a imagem da lama, que em lugar da relação da imagem do barro que dá a vida, é antes uma lama que trata do tema da pureza e moral da água.

Pela primeira vez nos confrontamos aqui com o real princípio da água que simboliza a morte. Porque, enquanto tratamos das águas guardadas no copo, na tina, no pote, no

poço, no cano, mesmo que elas estejam impedidas de fluir, elas estão sempre prontas para fugir. No rio, as águas cumprem seu duro destino de jamais fluírem, cumprem o destino de apodrecerem debaixo das palafitas, pois sempre vai haver lá um mar a afogar suas águas, "a sujá-las de sal". A imagem da morte aqui não está em suas sombras, mas na escuridão de sua própria massa. Um rio que apodrece é um rio agonizante.

Enquanto estudávamos o tema, pensávamos que a chave da compreensão desse rio estivesse na imagem da lama. Mas, lendo Bachelard, vimos na obra citada, no capítulo referente às águas compostas, às águas misturadas a outros elementos, não apenas a mistura com os três elementos básicos da matéria, o fogo, a terra e o ar, mas a água em composição com uma noite personificada, vivificada ela mesma como matéria. Entendemos a partir de então mais profundamente o que o próprio Gullar fala abundantemente em seu poema:

Numa coisa que apodrece...

*o tempo
 não escorre nem grita,
 antes
 se afunda em seu próprio abismo,
 se perde
 em sua própria vertigem,
 mas tão sem velocidade
 que em lugar de virar luz vira
 escuridão;
 o apodrecer de uma coisa
 de fato é a fabricação
 de uma noite:*

(p.336/337)

O paralelo entre o processo de apodrecimento com a noite tem relação com a imagem do tempo na noite dentro do poema, como fica exposto nesta passagem. Na noite, o tempo se afrouxa a ponto de parecer parado. Importante aqui é ressaltar o caminho do rio para a

noite: em primeiro lugar um caminho de "rallentamento" absoluto. No poema, o movimento gera luz, a falta dele gera a escuridão, que de fato é a nossa noite.

Bachelard trata de uma mistura menos material, mas de uma mistura antes como um reflexo da imaginação melancólica.

Em seu livro a noite não penetra a água por falta de movimento desta. A noite personificada, tornada substância, se apodera da água, por ser a água o elemento básico da mistura, dos materiais compostos. A imagem da noite aqui é a imagem simbólica das trevas. E a água, nesta imagem assombrada, é um meio propício de convergência, um material propício de condução da escuridão.

O que há de melancólico nas trevas da água do rio que apodrece por não poder fluir, por tornar-se parado? Torna-se trevas não só por apodrecer, mas porque espelha a vida que apodrece acima dele nas palafitas. A noite desse local, segundo o poeta, não passa, não transcorre, mas também apodrece. Formam-se então

*duas noites uma metida na outra: a noite
sub-urbana...*

*que se dissipa com o sol
e a noite sub-humana
da lama
que fica
ao longo do dia
estendida
como graxa
por quilômetros de mangue*

(p.337)

Bachelard afirma à respeito da penetração da noite na água, algo interessante à respeito da noite aquática que perdura durante o dia:

"parfois la pénétration est si profonde, si intime que, pour l'imagination, l'étang garde en plein jour un peu de cette matière nocturne, un peu de ces ténèbres substantielles.¹³"

Para Gullar, as duas noites se penetram enfim "como uma gaveta de lama dentro de um armário de lama". Qual o sentido da lama neste trecho do poema? A lama aqui, comparada com o lodo, com a graxa, é uma lama morta. Não é a composição viva da água com a terra, mas um processo de impurificar, de contaminar a água límpida do rio. Isto nos traz um aspecto moral da pureza e impureza da água. A água profanada pelo matadouro, pelo mar, pelos óleos dos navios, pelas fezes da cidade torna-se duplamente lama, pela "gaveta de lama" que contém: a •miséria do homens,

*escravos de outros
que ali vivem agora
como carangueijos.
(p.345)*

Como diz Bachelard, "l'eau mêlée de nuit est un remords ancien qui ne veut pas dormir...¹⁴"

Há ainda um paralelo que gostaríamos de fazer em relação ao poeta-personagem com as águas paradas, o rio e a cidade.

Como afirmamos acima, quando o poeta se vê refletido nas águas recolhidas, ele se

¹³- Ibid., p.137

¹⁴- Ibid., p.139

identifica com a situação da água, impedida de fluir. É preciso lembrar, que essas águas no poema, estão "sempre prontas a fugir", sempre prontas a recuperar a sua característica mais básica enquanto matéria, a de fluir.

Já o rio, como já foi afirmado, não pode fluir. Está destinado ao impedimento. O poeta se vê espelhado nas águas recolhidas, impedido momentaneamente de fluir. Do mesmo modo, a cidade se espelha no impedimento do rio, que não é momentâneo. Podemos criar um jogo de espelhos múltiplos com essa relação. O poeta, momentaneamente impedido de fluir, dentro da cidade condenada a não se desenvolver, se vê para poder fugir como as águas, a ir embora da cidade que o prende. Esta imagem da cidade, fora do movimento geral do mundo, será devidamente analisada quando olharmos os signos aéreos no poema.

Dentro da imagem das águas correntes há a simbologia da partida, do que se vai, da viagem. A água que corre, vai sem voltar. A viagem, a partida, tem estreita relação com a Morte. Bachelard afirma:

"La Mort est un voyage e le voyage est une mort. "Partir c'est mourir un peu". Mourir, c'est vraiment partir...¹⁵"

Gullar se pergunta: "Para onde se foram essas águas de tantos banhos de tarde?"(p.368)

Antes disso ele constata:

*Mudar de casa já era
um aprendizado da morte:
(p.361)*

¹⁵- Ibid., p.102

Depois de rolar com as águas no ralo do esgoto, depois de viver tantas mortes "desdobradas", de ver seus "muitos rostos" refletidos nos espelhos das águas da cidade, o poeta tenta entender todas essas mortes, tenta entender a partida, tanto das águas, como a sua própria partida da cidade. A chave dessa compreensão não está porém nem nas águas, nem na imaginação material do poeta, mas na imaginação dinâmica, como veremos mais adiante.

Mas a água, que se espelha na situação da cidade, também, por outro lado a purifica, a salva, jorrando em suas manhas, "alegre e sem memória". As águas claras e correntes têm uma relação aqui com o ritual de purificação. Não o da limpeza, mas o do renascimento. A torneira do tanque jorra a manha todos os dias. E nesse eterno recomeço, na cidade, a vida se recupera.

As águas claras são lições de vida ao poeta. É no "oculto falar das águas" que o poeta busca o amor. Interessante notar, é no som e não na imagem da água. Como no geral Gullar fala do som das águas? Além desse "oculto falar", vemos o silêncio do poço, os "silêncios aparentes ou grossos como colchas de flanela ou água vertiginosamente imóvel".

Aqui, o silêncio não é ausência de som, já que a sua espessa presença é mais forte que o próprio som. Como diz Bachelard,

"Il semble pour bien comprendre le silence, notre âme ait besoin de voir *quelque chose* qui se taise; pour être sure du repos, elle a besoin de sentir près d'elle un grand être naturel qui dorme.¹⁶"

As águas falam. E a linguagem é líquida. Para Bachelard há uma relação entre a água e a

¹⁶ Ibid., p.257

linguagem. Além da liquidez da fala, a água cria uma relação de eco com as vozes da natureza e com as nossas. Há uma relação de compreensão mútua, poeticamente falando, entre o falar das águas e o falar dos homens. Por isso, à beira de um córrego, o sofredor é convidado a falar e a ouvir o falar das águas, que o compreendem e o consolam.

Resta ainda falar de uma última simbologia das águas no Poema Sujo de Ferreira Gullar. A água como indicador sonoro do tempo. Como podemos observar em passagens já citadas há uma clara relação de águas com a hora do dia. As águas claras e correntes, as águas que jorram na torneira do tanque são os indicadores sonoros da manhã. A tarde da quinta tem um silêncio imóvel da água do poço. As chuvas também são vespertinas, como os banhos de tarde. O anoitecer se faz com uma mistura de sons que envolvem o pingar de água. E de noite, mas não tarde da noite, as águas ficam "urinando escondido nos vários pontos da quinta". Esta relação sonora será, com toda ajuda das leituras feitas acima, usada dentro da construção musical do trabalho.

Através deste estudo, entendemos Gullar como um poeta das águas, um poeta da imaginação material, como fala Bachelard, confirmando nossas primeiras hipóteses. Na análise dos signos aéreos que se segue, veremos a relação do poeta da imaginação da matéria com os signos da imaginação dinâmica.

3.2. As Imagens Aéreas no Poema Sujo

Para tratar, no trabalho prático, do ar enquanto signo sonoro, sentimos necessidade aqui também, de trabalharmos os seus significados simbólicos no Poema Sujo, como fizemos em relação à água. Partimos, na primeira análise, do elemento líquido enquanto signo aquático, todos os líquidos considerados como água para a imaginação poética, naquilo que têm de essencial em comum, sua fluidez.

Em relação ao signo aéreo, para que possamos compreendê-lo em sua inteireza dentro de sua simbologia no poema, precisamos ampliar a idéia do ar enquanto simples substância. Aqui, como em toda a abordagem sobre a imaginação aérea, vamos recorrer também à obra de Gaston Bachelard, desta vez ao seu livro *El Aire y los Suenos*¹.

Para Bachelard, antes do ar ser sonhado pelo poeta enquanto substância, ele é sonhado enquanto movimento. Diferentemente da água, o ar não é, na imaginação, prisioneiro da terra. O ar é o símbolo absoluto do movimento e da liberdade. Desta maneira, o espaço ocupado pelos ventos é um espaço dinamizado e tudo que está nele está relacionado a essa característica básica do movimento.

Se, para Bachelard, a imaginação da água e da terra é a imaginação na matéria, a imaginação aérea é, pelas razões acima referidas, a imaginação dinâmica. O nosso texto deve se desenvolver também dentro dessa conceituação de Bachelard, como fizemos no capítulo sobre o signo aquático.

¹ - Gaston Bachelard - *El Aire y los Suenos* - México, Fondo de Cultura Económica, 1986

*Mas na cidade havia
muita luz,
a vida
fazia rodar o século nas nuvens
sobre nossa varanda
por cima de mim e das galinhas no quintal
(p.372)*

deixando para o mundo material do poema, o espaço do "pouco viver", "a história branca da vida qualquer",

*que a vida
passava por sobre nós,
de avião.
(p.373)*

Numa outra passagem o poeta faz uma abordagem aérea da cidade, como alguém que a visse de cima, acentuando essa noção de historicidade do espaço aéreo, já que o observador a olha do tempo presente, como alguém, num moderno avião, contemplando o passado:

*não cabe falar da aranha
se penso na cidade se desdobrando em seus
telhados e torres de igrejas
sob um sol duro
as famílias debaixo das telhas, retratos de mortos
com o rosto exageradamente colorido
dentro de molduras pintadas de dourado...*

*debaixo daqueles telhados encardidos
de nossa pequena cidade
a qual
alguém que venha de avião dos EUA
poderá ver
postada na desembocadura suja de dois rios
lá em baixo
e como se para sempre.*

(p.358)

Esse sentido de eternidade está antes ligado ao sentido de imobilidade.

*Outra velocidade
tem Bizuza sentada no chão do quarto
a dobrar os lençóis lavados e passados
a ferro, arrumando-os na gaveta da cômoda, como
se a vida fosse eterna...*

(p.374)

*E se não era
eterna a vida, dentro e fora do armário,
o certo é que
tendo cada coisa uma velocidade...*

*cada coisa se afastava
desigualmente
de sua possível eternidade.*

(p.375)

E a história desse mundo material só pode ocorrer quando ele é interpenetrado pelo espaço dinâmico:

*Mas
se é espantoso pensar
como tanta coisa sumiu, tantos
guarda-roupas e camas e mucamas
tantas e tantas saias, anáguas
sapatos dos mais variados modelos
arrastados pelo ar junto com as nuvens,...*

(p.377)

Há no Poema uma linha divisória, um limite onde acaba um mundo (o material) e começa o outro (dinâmico)? Sim. Vejamos:

ah ventos soprando verdes nas palmeiras dos Remédios

(p.315)

o rumor do vento nas árvores

(p.346)

É verdade, porém, que uma esquina mais acima...

a tarde passava ruidosamente

farfalhando nos citizeiros como o vento por um relógio de folhas.

(p.357)

As "esferas de ventania" que rolam por cima dos mirantes, por cima da varanda, das pessoas, da galinha do quintal, sopram nas árvores. As árvores são, para o poeta, formas aéreas, os ventos sopram nelas as suas histórias e transformam suas folhas em um relógio, na segunda alusão do autor a qualquer forma de medição temporal.

Para Bachelard a árvore "reúne e ordena os elementos mais diversos. E para explicar na forma mais condensada o gesto da árvore ele cita Paul Claudel:

" El pino, se alza por un esfuerzo y mientras se adhiere a la tierra mediante el empuje coletivo de sus raíces, los miembros multiples y divergentes, atenuados hasta el tejido fragil y sensible de las hojas, por donde va a buscar en el aire mismo y la luz su punto de apoyo, constituyen no sólo su ademán, sino su acto esencial y la condición de su estatura".²

Para Bachelard esta é a melhor explicação do gesto da árvore, do seu ato vertical essencial, de seu "caráter aéreo suspenso". Só que a árvore não é uma forma apenas aérea, como diz a própria citação acima. Ela é uma forma que se levanta para os ares e se afunda na terra ao mesmo tempo. A árvore, desta maneira, pertence aos dois espaços, o material e o aéreo. A árvore é o elo de ligação entre um e o outro. Ela se torna, desta maneira, o meio de contato do poeta com esse mundo aéreo, com a imaginação dinâmica.

Diz Bachelard:

²- Paul Claudel, apud Bachelard, op.cit., p.253

El arbol ayuda al poeta " a llevarse la altura", a superar las cimas, a vivir una vida aérea.³

O poeta que ouve o rumor dos ventos nas árvores, vê a participação da árvore no espaço dinâmico sonha poder pertencer a ele também. Ele, identificado com a água em sua imaginação material, como um ser preso na cidade como a água, impedido de fluir, deseja elevar-se ao mundo dinâmico, como a árvore.

En la naturaleza sólo el arbol, por una razón típica, es vertical, con el hombre.⁴

O ponto de encontro primeiro do homem com a árvore está na identidade da verticalidade, o pé que busca o apoio e o corpo que busca a luz. A árvore está sempre lembrando ao poeta o sonho, o desejo da imaginação dinâmica.

Se caminharmos junto com o Poema, veremos que em sua primeiras páginas o poeta percorre caoticamente imagens materiais, define o seu corpo, a imagem material de seu corpo, feito de "água e cinza" mas também dos gases que aspira da cidade estrangeira, sente-se misturado à massa de hidrogênio e hélio quando olha os astros. O Poema nos revela, em sua descrição desordenada de uma imaginação material, o poeta-personagem em vertigem, como já afirmamos na análise das imagens da água. Compreenderemos agora, tratando da imaginação dinâmica, a vertigem como o sentido da queda imaginária.

As citações do Poema quando tratávamos do tema da vertigem ilustram essa queda:

Não sei de que tecido é feita a minha carne e essa vertigem que me arrasta por avenidas e vaginas ... a me consumir como um facho corpo sem chama,...

³ - Ibid., p.258

⁴ - Claudel, apud Bachelard, op.cit, p.255

*Garfos enferrujados facas cegas cadeiras furadas mesas gastas balcões de quitanda pedras da Rua Alegria
beirais de casas cobertos de limo muros de musgos palavras ditas à mesa do jantar,
voais comigo
sobre continentes e mares*

*E também rastejais comigo
pelos túneis das noites clandestinas
sob o céu constelado do país
entre fulgor e lepra
debaixo de lençóis de lama e de terror
vos esgueirais comigo, mesas velhas,
armários obsoletos gavetas perfumadas de passado,
dobrais comigo as esquinas do susto...*

(p.300/01)

A profusão de palavras-imagens que o autor vomita na folha branca constroi já a impressão desse ser em vertigem, a que nos referimos na análise anterior. A vertigem tem relação mais direta com a queda na seguinte passagem, já citada anteriormente para falar da noite

Numa coisa que apodrece...

*o tempo
não escorre nem grita,
antes
se afunda em seu próprio abismo,
se perde
em sua própria vertigem,
mas tão sem velocidade
que em lugar de virar luz vira
escuridão;*

(p.336)

O Poema Sujo se inicia com profusão de imagens materiais, mas antes disso, se inicia com uma descrição do "turvo", do "escuro", o ser em vertigem, em plena queda, afundando em seu próprio "abismo" de lembranças turvas. O personagem/autor que lemos está caindo,

*Desabam as tuas águas servidas
me arrasta por teus esgotos*

de paletó e gravata...

(p.365)

*Rolamos com aquelas tardes
no ralo do esgoto
e rolo eu
agora,
no abismo dos cheiros..*

(p.368)

e busca desesperadamente subir de novo:

*(minha cidade
canora)
de trevas que já não sei
se são tuas se são minhas
mas nalgum ponto do corpo (do teu? do meu
corpo?)*

*lampeja
o jasmim
ainda que sujo da pouca alegria reinante*

(p.365)

Mas antes de subir, o poeta sonha que sobe, ou melhor, revive um sonho de infância: o sonho do vôo. O sonho do vôo está no trecho do poema em que o poeta narra a sua primeira viagem de trem levado pelo pai. O trem é o objeto de movimento que o transporta pela primeira vez para fora da cidade. Esta experiência dinâmica o faz sonhar o trem como um objeto voador. Para ilustrar bem essa experiência de sonho expansivo infantil, teríamos que transcrever toda a passagem, o que se alongaria demasiado. Transcrevemos então o trecho principal que descreve a viagem de trem como experiência de vôo:

<i>lá vai o trem com o menino</i>	<i>(Para ser canta-</i>
<i>lá vai a vida a rodar</i>	<i>da com a música</i>
<i>lá vai ciranda e destino</i>	<i>da Bachiana n.2,</i>
<i>cidade e noite a girar</i>	<i>Tocata, de</i>
<i>lá vai o trem sem destino</i>	<i>Villa-Lobos)</i>
<i>pro dia novo encontrar</i>	
<i>correndo vai pela terra</i>	
<i> vai pela serra</i>	
<i> vai pelo mar</i>	
<i>cantando pela serra do luar</i>	
<i>correndo entre as estrelas a voar</i>	
<i> no ar</i>	
<i>piuí! piuí piuí</i>	
<i> no ar</i>	

(p.317)

Na imaginação do poeta, o trem faz parte do mundo dinâmico. É o meio que o leva ao movimento, para fora da cidade. É símbolo, como as árvores, do mundo do movimento, objeto de desejo, na sua vontade de expansão. Por isso o trem é um símbolo tão importante na imaginação infantil do poeta. O desejo de subir e pertencer ele também ao mundo dinâmico.

No sonho do vôo, o elemento aéreo tem sempre relação com o porvir, com o futuro, com o desconhecido, exatamente como retrata a passagem acima. A aspiração do movimento é sempre desejo e sensação positivista.

Bachelard comenta em sua obra citada, que o sonho primordial, essencial do vôo não tem asas. As asas já são uma racionalização. Neste sentido observamos no **Poema Sujo** o trem voador sem asas como o real elemento onírico do vôo e o avião, também signo recorrente na obra, como a racionalização do vôo. De fato, não há elemento onírico no vôo do avião, não há a experiência ascensional. O avião aparece antes como a vertigem do presente, observável nas duas passagens do vôo real citadas acima. O avião faz parte

da esfera dinâmica apenas em seu sentido de historicidade. Ele é o objeto do presente que atravessa as memórias do passado. Veremos mais adiante, como, mesmo depois de integrar a historicidade no Poema, o poeta ainda sofre o desejo da vida ascencional não alcançada.

A participação do sonho na verticalidade da árvore, o desejo de subir às esferas dinâmicas, o sonho do vôo, no trem aéreo que o leva ao desejo do movimento, aparecem também refletidos nas imagens poéticas com o ser que é o grande símbolo da imaginação dinâmica: o pássaro.

Em seu livro, Bachelard fala:

El pájaro es el ser origen de innumerables metáforas de la expansión .

El pájaro es una fuerza que levanta y despierta a toda la naturaleza.

...la materia aérea y el libre movimiento son los temas productores de la imagen del pájaro.⁵

No Poema Sujo, a imagem do pássaro livre e móvel só aparece no sonho do poeta, quando este transcreve uma memória de infância, de uma busca de vestígios de índios e em seu lugar encontra um pássaro azul e vermelho com as penas feito um cocar de guerreiro. Este é o pássaro livre, símbolo dinâmico, "pássaro pássaro", cuja história,

*só os guerreiros conhecem
só eles a entendem quando o vento
(numa lembrança)
sopra-as nas árvores de São Luís.*

(p.355)

Fora esse, os pássaros do poema são outros, deixaram de ser o símbolo da imaginação

⁵- Ibid., pp. 89/91/90

dinâmica. São os pássaros "urmanizados", cuja história se confunde com a história dos homens na cidade. São os pássaros prisioneiros da cidade, ou presos na gaiola, impedidos do vôo dinâmico e da liberdade.

O poeta os compara com tipos humanos:

*o galo de campina
parecia um oficial
em uniforme de gala;
o anum era um empregado
da limpeza pública;
o urubu, um crioulo
de fraque; o bem-te-vi,
um polícia de quepe
e apito na boca
sempre atarefado*

(p.349)

Citando Blake, Bachelard fala que "o dinamismo do ar se sente insultado pelo espetáculo do pássaro prisioneiro"⁶. No Poema Sujo os pássaros da cidade são presos como a água do rio, impedidos da liberdade e do movimento. O espelhamento que vimos do poeta com a água, vemos novamente aqui com os pássaros, misturados à vida dos homens, com sua "história branca da vida qualquer", com o seu "pouco viver". O sonho da imaginação dinâmica do pássaro só é despertado no poeta, no encontro do "pássaro azul e vermelho", longe da cidade, no meio do mato.

Mas se o desejo é despertado, o objeto do desejo não é alcançado pelo poeta, "afundado em sua vertigem". Nem mesmo quando ele nos conta a sua partida da cidade. A partida, a mudança é vivida antes, como já citamos, como um exercício de morte:

*Mudar de casa já era
um aprendizado da morte:...*

(p.361)

⁶- Ibid., p.101

Os objetos materiais de seu passado "rastejam" com ele, voam com ele em sua memória, fazem "alarde em sua carne", por serem de certa forma um peso que o prende. O poeta parte, mas a cidade, na imaginação material ainda o faz prisioneiro.

Se tivéssemos que classificar o poeta como um poeta da água, ou um poeta da terra, ou um poeta do ar, como faz Bachelard em seus livros, diríamos que Gullar é um poeta que sonha a matéria, mas deseja a imaginação dinâmica. No decorrer do *Poema Sujo* o poeta sonha a matéria, buscando o sonho aéreo, buscando parar a sua queda, a sua vertigem.

Bachelard fala:

... la vida espiritual está caracterizada por su operación dominante: quiere crecer, elevarse. Busca instintivamente la *altura*.⁷

Falando de Blake, Bachelard diz que quando se lê esse poeta dinamicamente,

se comprende pronto que es el héroe de una lucha entre lo terrestre y lo aéreo. Mas exactamente, es el héroe del *arracamiento*, el ser que alza la cabeza fuera de la materia, el ser extraño que une dos dinámicas: salir de la tierra y lanzarse al cielo.

Diz ainda que em Blake " as imagens aéreas são conquistas tardias; que o organismo aéreo é uma difícil liberação".

No *Poema Sujo* vivenciamos essa mesma luta. Já, depois da metade do livro (p.364), o poeta evoca o rito de purificação da água ("Desce profundo o relâmpago de tuas águas em meu corpo"), numa tentativa de libertação. Mas ele não se liberta enquanto está preso na imaginação da matéria, pois até então o movimento e a mudança foram sempre colocados como fatores externos.

⁷- Ibid., p.57

Na parte final de seu livro Bachelard faz um breve estudo das propostas de "estudos da mudança" de Bergson, extendendo no ponto em que ele acredita que Bergson parou. Para eles:

El movimiento, examinado objetivamente, como lo hace la mecánica, no es más que el transporte en el espacio de un objeto que no cambia.

Si la metafísica quiere explicar el movimiento, deberá examinar seres en los cuales un cambio íntimo sea verdaderamente la causa del movimiento.⁸

A mudança íntima se dá num processo de mudança de valores e para estudar esse "cogito valorizante" Bachelard lança mão das "dialéticas extremas de enriquecimento e de liberação tais como as sugerem por sua vez as imaginações terrestres e aéreas":

... lo que és rico en materias es frecuentemente pobre en movimientos. Si la materia terrestre... es el apoyo de riquezas imaginarias infinitas, dinamicamente es el más inerte de los sueños. Al aire, al fuego... pertenecen, al contrario las exuberancias dinámicas. ... No parece que, sin una disciplina aérea, sin un aprendizaje de la ligereza, el psiquismo humano no puede evolucionar... Fundar un porvenir exige siempre valores de vuelo... "El hombre ... debe ser levantado para ser transformado"⁹

No Poema Sujo, em seu tortuoso caminho entre passado e presente em que momento o poeta começa a se libertar de suas "riquezas materiais" e consegue de fato iniciar sua ascensão à imaginação dinâmica sem apenas sonhá-la? No momento em que ele reconhece que as cidades,

*são apenas lugares por onde
passando
passamos*

(p.362)

⁸- Ibid., p.313

⁹- Jean Paul, apud Bachelard, op.cit., p.320

Este é o primeiro momento onde a imaginação do poeta se torna mais leve. O centro da vida, desta maneira foi deslocado do mundo material (a cidade) para o ser. A cidade torna-se um espaço de passagem.

No penúltimo texto do poema, o poeta reforça esta mudança de centro, quando descreve que a cidade vive e se move do calor e do movimento do homem. Desta maneira, o homem-poeta liberta-se do mundo material, tornando-se em sua imaginação um ser movente. Desta maneira o poeta pode, enfim, partir sem dor.

No final do Poema, ele chega à verdadeira expansão (partida). Não aquelas do movimento no espaço sem mudança, os dois exílios de sua vida, mas a da transformação interior da imaginação material para a imaginação dinâmica, fruto do doloroso processo da evolução do ser. A passagem final, numa comovente imagem dinâmica, que aqui transcrevemos:

*O homem está na cidade
como uma coisa está em outra
e a cidade está no homem
que está em outra cidade*

*mas variados são os modos
como uma coisa
está em outra coisa:
O homem, por exemplo, não está na cidade
como uma árvore está*

*em qualquer outra
nem como uma árvore
está em qualquer uma de suas folhas
(mesmo rolando longe dela)
O homem não está na cidade
como uma árvore está num livro
quando o vento ali a folheia*

*a cidade está no homem
mas não da mesma maneira
que um pássaro está numa árvore*

*não da mesma maneira que um pássaro
(a imagem dele)
está/va na água*

*e nem da mesma maneira
que o susto do pássaro
está no pássaro que eu escrevo*

*a cidade está no homem
quase como uma árvore voa
no pássaro que a deixa*

*cada coisa está em outra
de sua própria maneira
e de maneira distinta
de como está em si mesma*

*a cidade não está no homem
do mesmo modo que em suas
quitandas praças e ruas
(pp.387/389)*

CAPÍTULO 4. A CASA SONORA: O ESPAÇO E SUA LEITURA

Nos capítulos precedentes relatamos o processo de concepção do trabalho desde as primeiras aproximações do texto até a definição da linguagem poética para o nosso trabalho. A partir dessa definição poética, fizemos a leitura interpretativa do **Poema Sujo**. Resta -nos, antes de relatar toda a parte prática da pesquisa até a composição e realização final do trabalho, abordar um último ponto chave para a concepção geral do trabalho.

Por que demos ao nosso trabalho o título **A Casa do Poeta**?

Falando resumidamente, podemos dizer que o poeta buscou em seu poema um resgate no passado longínquo, em suas memórias de infância e adolescência. Mas esses fragmentos de passado, esses cacos de memória, embora sejam por vezes localizados temporalmente (Segunda Guerra Mundial, anos 30) , falam de tempos, mas principalmente de conceitos poéticos em função de leituras simbólicas do tempo. A localização mais exata do passado no **Poema Sujo** não está no tempo, mas no espaço: a cidade de São Luís do Maranhão.

Encontramos mais uma vez na obra de Gaston Bachelard um aporte precioso para o entendimento das questões relativas ao espaço no **Poema Sujo**. De fato, em relação à localização da memória nos fala o filósofo:

A memória - coisa estranha! - não registra a duração concreta, a duração no sentido bergsoniano. Não podemos reviver as durações abolidas. Só podemos pensá-las, pensá-las na linha de um tempo

abstrato de qualquer espessura. É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais.¹

Esta foi uma das razões, diríamos mesmo que intuitivamente foi a primeira razão para termos sentido necessidade de ir até São Luís. Queríamos sentir, ver, perceber o espaço na busca de um fragmento do passado. E visitar a cidade com os olhos do Poema foi uma experiência fascinante!

Os afetos que temos pela cidade natal não se espalham pela cidade inteira, mas pelas regiões por onde passamos, brincamos, o bairro, as ruas próximas à casa, a escola, os locais de passeio. Assim, tomamos um mapa da cidade de São Luís, que trazia ainda os nomes antigos das ruas, os que foram mencionados por Gullar, e desenhamos os limites espaciais do seu afeto, os logradouros, as praças, as fontes citados no Poema.

Quando lá estivemos, desenhamos e redesenhamos esses espaços antes de iniciarmos o trabalho de mapeamento sonoro da cidade. Não foram poucas as vezes, durante essas caminhadas, que nos vinha subitamente como um raio, a compreensão de um trecho do Poema, ou termos que não tínhamos compreendido antes em sua inteireza, em sua profundidade. Encontramos desta forma muitos traços pouco visíveis desse passado.

Um exemplo banal dessa experiência aconteceu quando caminhava pela Rua dos Prazeres, em busca de algum traço da casa natal do poeta. Essa casa não encontrei, mas voltando à mesma rua dias mais tarde, me dei conta de súbito, que o termo *porta-e-*

¹- Gaston Bachelard, *A Poética do Espaço*, São Paulo, Martins Fontes, 1989, pp.28/29

*janela*² referia-se a um modelo arquitetônico específico da cidade e então fui buscar bibliografia sobre sua arquitetura para confirmar esta hipótese.

Voltemos para Bachelard. Em seu livro *A Poética do Espaço*, o filósofo francês fala da imaginação poética nos espaços da intimidade, nos fala da casa, do canto, da concha. A casa natal e seu sentido primordial de proteção. A proteção que abriga o devaneio.

...a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz...os lugares onde se *viveu o devaneio* o reconstituem-se por si mesmo num novo devaneio. É exatamente porque as lembranças das antigas moradas do passado são imperecíveis dentro de nós.

Quando se sonha com a casa natal, na extrema profundidade do devaneio, participa-se desse calor inicial, dessa matéria bem temperada do paraíso material. É nesse ambiente que vivem os seres protetores... a casa mantém a infância imóvel em seus braços.³

Na leitura dessa obra nos veio então a questão: como no *Poema Sujo* o poeta fala de sua casa natal, de suas casas da infância e onde ele localiza os espaços do devaneio, do abrigo e do afeto? Fazendo um levantamento dos espaços no *Poema* (Apêndice 3), verificamos à primeira vista uma aparente inversão de conceitos. Enquanto que para Bachelard, o interior da casa abriga o devaneio e um sentido de proteção, no *Poema Sujo* ele ocorre nos espaços externos, no quintal, no mato, no capim, nos trilhos de trem, nos córregos, nos terrenos baldios.

Essa relação do devaneio com o espaço externo vem descrita em diversos trechos mas há um que resume e constrói a relação antagônica com o espaço interno da casa:

No capinzal escondido

²- no *Poema Sujo* o poeta nos conta ter nascido numa porta-e-janela na Rua dos Prazeres , ver obra p. 309.

³- Bachelard, op.cit.,pp.26/27

*naquele capim que era abrigo e afeto
 feito cavalo sentindo
 o cheiro da terra o cheiro
 verde do mato o travo do cheiro novo
 do mato novo da vida
 vida das coisas
 verdes vivendo
 longe daquela mobília onde só vive o passado
 longe do mundo da morte da doença da vergonha
 da traição das cobranças à porta,
 ali
 bebendo a saúde da terra e das plantas,
 buscando
 em mim mesmo a fonte de uma alegria
 ainda que suja e secreta
 o cuspo morno a delícia
 do próprio corpo no corpo
 e num movimento terrestre
 no meio do capim,
 celeste o bicho que enfim alça vôo
 e tomba
 (p.366)*

E a casa do poeta, as várias casas da infância, que se misturam indistintamente, assim como as casas todas da cidade, são lugares que abrigam a pobreza, o pouco viver, a doença, a vergonha. Vejamos os seguintes trechos:

- p.299 - que importa um nome a esta hora do anoitecer... mesa
 do jantar sob uma luz de febre entre irmãos e pais
 dentro de um enigma?
 - que importa um nome debaixo deste teto de telhas
 encardidas vigas à mostra entre cadeiras e mesa
 entre uma cristaleira e um armário diante de facas,
 pratos de louça que já se quebraram*
- p.300 - a tosse da tia no quarto*
- p.301 - e esta mulher a tossir dentro de casa*
- p.302 - e as formigas brotando aos milhões negras como
 golfadas de dentro da parede (como se aquilo fosse
 a essência da casa.*
- p.324 - aquele dia na sala de nossa casa a mesa com a
 toalha às cadeiras o assoalho muito usado e o riso
 claro de Lucinha se embalando na rede com a morte já
 misturada na garganta*
- p.332 - para que os operários...descansem um pouco e se
 reproduzam nas redes ou nas esteiras... para não
 acordar os filhos que dormem no mesmo quarto*
- p.342 - naquele quarto onde dormia toda a família e vendiam
 quiabo e jerimum*
- p.343 - uma perna de mulher fedida durante toda a manhã, na*

- casa ao lado de nossa escola na época da guerra*
 p.358 - *as famílias debaixo das telhas, retratos de mortos
 com o rosto exageradamente colorido dentro de
 molduras pintadas de dourado, cômodas antigas,
 pequenas caixas com botões e novelos de linha*
 p.359 - *parentes tuberculosos em quartos escuros, tossindo
 começam a andar agarrando-se às pernas de pais que
 nada podem, debaixo daqueles telhados encardidos .*
 p.361- ... *aquele*
meu quarto com sua úmida parede manchada
 p.362 - *e a cozinha e o fio da lâmpada coberto de moscas,*
 p.367 - *minha cidade suja de muita dor em voz baixa de
 vergonhas que a família abafa em suas gavetas mais
 fundas de vestidos desbotados de camisas mal
 cerzidas detanta gente humilhada comendo pouco mas
 ainda assim bordando de flores suas toalhas de
 mesas...*
 p.382 - *ou a mesa de jantar (sob uma luz encardida numa
 porta-e-janela da Rua da Alegrai na época da guerra)*
 p.386 - ... *mas que ali na nossa casa entre móveis baratos
 e nenhuma dignidade especial minava a própria existência*
 p.387 - *Ríamos, é certo, em torno da mesa de aniversário
 coberta de pastilhas de hortela....ríamos ,sim,
 mas
 era como se nenhum afeto valesse
 como se não tivesse sentido rir
 numa cidade tão pequena*

Nas casas se escondem as vergonhas. Mas essa cidade pequena, cidade do pouco viver, essa cidade cujas lembranças são imperecíveis na memória do poeta, ela é o espaço primeiro do afeto do poeta. Mesmo de suas vergonhas e sujeiras o poeta nos fala com amor. E é a ela que ele clama e chama em seu desespero apaixonado:

*Ah, minha cidade verde
 minha úmida cidade
 constantemente batida de muitos ventos...
 Desce profundo o relâmpago de tuas águas...*

*(minha cidade canora)
 de trevas que já não sei
 se são tuas se são minhas...*

*lampeja o jasmim
 ainda que sujo...*

*Ah, minha cidade suja
 de muita dor em voz baixa...
 de tanta gente humilhada...
 mas ainda assim bordando de flores suas toalhas de mesa...*

Me reflito em tuas águas recolhidas...

*rijo me fazes
delirar me sujas
de merda e explodo o meu sonho
em merda.*

(pp.364/369)

Essa cidade, nesta descrição orgástrica, aparece como uma grande amante, a protetora dos infortúnios do presente e do exílio.

Entendemos então a cidade como a casa imaginária do poeta, a sua grande casa natal. A casa natal imaginária não tem paredes, não tem tamanho. Ela cabe em uma cidade, ela cabe dentro da imaginação do poeta. A casa, enquanto função primordial do abrigo e do devaneio passou para nós a ter três níveis: o corpo, como a casa do espírito, a casa como casa do corpo e a cidade, como casa das memórias.

Se vemos também a cidade como a casa do poeta, podemos também enxergar as suas casas como gavetas, onde se guardam os segredos, como sugere o Poema em várias passagens. E os matos, os quintais, os terrenos baldios, as beiras de córregos são os cantos da casa, que abrigam e propiciam o devaneio.

Com esta abordagem, chegamos à proposta da casa sonora. Nela viajamos por esses três níveis de casa descritos acima. Partimos primeiro da planta da casa natal do poeta, a *porta-e-janela*, com seus três espaços internos principais (a sala, a alcova e a sala de jantar) e o seu quintal. Tínhamos aqui então definidos, quatro espaços sonoros em nosso trabalho.

A cidade vive dos homens que nela habitam. Para nós e nossa imaginação sonora, é uma cidade construída de vozes. Esta era a nossa impressão acústica de São Luís e de Alcântara. Esta última, era uma cidade feita das vozes das crianças que brincavam em seus campos e praças. Essas vozes constroem o espaço social da cidade, suas ruas, praças, mercados. As ruas e as praças são a sala da casa-cidade. Porisso concebemos a nossa sala construída pelas vozes das pessoas das ruas e dos espaços sociais. Desta concepção nasceu As Vozes da Cidade.

A alcova é o espaço da intimidade, do sonho e da imaginação. O nosso poeta, sonha em sua imaginação material, com as águas, buscando amor em seu "oculto falar". A alcova é o quarto sem ligação com o exterior da casa. Ao mesmo tempo, era na beira do córrego, o espaço dos primeiros devaneios de infância, as "aulas de solidão", as águas do ambiente natural, do espaço externo de infância que "que fazem alarde na carne" do poeta adulto. Aqui construímos Um Dia feito d'Água.

A sala de jantar é o espaço do domínio feminino, de servir o alimento, do cuidado com a família. Nele construímos um espaço de vozes femininas, inspirados nas descrições e na relação do poeta com o universo feminino, centralizados na imagem de Bizuza.

O quintal é o espaço do movimento, da imaginação dinâmica, o espaço dos pássaros, dos ventos nas folhas. O espaço da expansão e da transformação. Nele construímos a viagem do Trem-pássaro.

Encerramos aqui o arcabouço da concepção do nosso trabalho. Encontramos as respostas às muitas perguntas, costuramos as diferentes pesquisas, estudos e idéias. A partir daqui, a "artesanía" da composição e realização sonora.

CAPÍTULO 5. A CONSTRUÇÃO SONORA

5.1. A Pesquisa de Campo

Nesta parte relatamos as diferentes pesquisas práticas desenvolvidas que culminaram na pesquisa de campo em São Luís do Maranhão.

Relação dos trabalhos práticos realizados e pesquisa de campo:

1 - Primeiros registros de sonoridades ambientais

- a) gravações de estruturas sonoras da passagem do tempo
 - processos do amanhecer e fim de noite em Barão Geraldo e no centro de Campinas
- b) gráfico por segundo de gravação
- c) gravações de exposições de pássaros

2 - Trabalhos com o equipamento sonoro Sampler

- a) estudos sobre utilização de sampler para sampleamento e edição dos sons gravados
- b) criação de arquivo de sons em disquetes

3 - Trabalhos práticos com trechos do Poema Sujo

- a) experimentos em quadrifonia com trechos do Poema Sujo gravados com voz masculina
- b) experimentos de sampleamento, edição e montagem de trechos gravados do poema, estudando a manipulação de diferentes velocidades

4 - Pesquisa de campo em São Luís do Maranhão

- a) gravações de sons da cidade - ruas, praças, mercados, fontes, chuva, etc.
- b) registro fotográfico da cidade - mais de 200 slides
- c) levantamento bibliográfico sobre a história da cidade e entrevistas com pessoas que tiveram contato pessoal ou profissional com o poeta ou sua obra
- d) seleção do material de campo

5 - Registros complementares

- a) gravações de som do trem da linha Jaguariuna - Campinas

1 - Primeiros registros de sonoridades ambientais

- a) gravações de estruturas sonoras da passagem do tempo
 - processos do amanhecer e fim de noite em Barão Geraldo e no centro de Campinas

O plano de gravação foi dividido em quatro sessões, uma noturna e três na parte da manhã.

Os sons urbanos foram gravados bem no centro da cidade de Campinas na Rua Barão de Itapura e os sons suburbanos foram gravados no subdistrito de Barão Geraldo na Vila Santa Isabel em frente à Fazenda Rio das Pedras.

Realizamos dez horas de gravações ambientais, quatro delas em dois processos de amanhecer suburbano, as seis restantes com uma gravação noturna e um amanhecer no centro de Campinas.

Deste material selecionamos uma hora de gravação (6:15hs às 7:15hs do amanhecer em Barão Geraldo) cuja estrutura compreendia a estrutura geral percebida em outros exercícios de escuta. Com este material realizamos um gráfico, um mapeamento sonoro segundo a segundo, onde importante foi o registro da ocorrência sonora, para a observação do macro-ritmo do amanhecer no local. (gráfico à disposição para consulta)

Sobre o gráfico salientamos o seguinte:

- O trecho escolhido abrange a estrutura sonora do amanhecer já observada em escutas anteriores, que era a clara passagem entre sons de galos para sons de pássaros chegando por fim aos sons de atividades humanas (como a torneira do tanque)
- A hora no gráfico é dividida em períodos de 15 minutos com um intervalo de alguns minutos entre eles, o tempo necessário para a troca de fitas no gravador Nagra. Desta forma a determinação no horário é a proximada e não exata.
- Apesar do detalhamento do gráfico em ser realizado segundo a segundo, não importava tentar codificar exatamente o perfil de cada evento sonoro, num código, seja musical ou científico que se aproximasse da altura e duração de cada som. O importante era o registro da ocorrência sonora e sua fonte, para observar um "macro-ritmo" temporal do amanhecer.
- Depois de realizado o gráfico, tivemos a colaboração do Prof. Jacques Viellard, do Instituto de Biologia, que nos ajudou a reconhecer e nomear as espécies de pássaros cujos cantos estavam registrados nessa hora de gravação.



- O microfone capta ondas sonoras graves que o ouvido humano não escuta (ou seleciona). Esse ruído grave da gravação dificulta muito a percepção e o reconhecimento dos sons.

- A questão dinâmica não foi explicitada, mas apenas sugerida em alguns fatos sonoros (galos e caes).

c) gravações de exposições de pássaros

No primeiro semestre de 1990 fizemos um registro sonoro do "39. Campeonato Brasileiro de Ornitologia Amadora". Esta exposição de pássaros ocorreu entre junho e julho de 1990 no Ginásio Multidisciplinar da Unicamp. Estavam expostos mais de 4.000 canários reunidos no espaço do ginásio.

Com uma autorização da Coordenação do evento, pudemos realizar gravações dos cantos desses pássaros logo ao amanhecer (aproximadamente de 6:45hs a 7:15hs), antes da abertura ao público, como documento de um fato sonoro excepcional.

O que nos fascinou neste fato sonoro, foi a artificialidade da ocorrência de um fenômeno geralmente associado à natureza, como o canto do pássaro. Jamais se verifica na natureza a ocorrência simultânea de tal número de cantos de canários, com a reverberação acústica do espaço do Ginásio Multidisciplinar da Unicamp.

Esta gravação foi também nosso primeiro exercício de gravação em movimento, locomovendo o microfone pelo espaço do Ginásio. Esse registro faz parte de nossos arquivos sonoros, e será usado na montagem sonora com os signos aéreos.

2 - Trabalhos com o equipamento sonoro Sampler

Depois de realizados os primeiros registros de sonoridades ambientais e o seu estudo, iniciamos os estudos com o instrumento musical eletônico "Sampler"(modelo Roland S550) com o intuito de usar esse equipamento em nosso trabalho. Este estudo compreendeu desde o aprendizado do funcionamento do instrumento até o aprendizado de sampleamento e edição de programas. Foram feitos muitos treinos de sampleamento e edição dos sons, trabalhos que foram aplicados em trabalhos realizados no Departamento de Artes Corporais do Instituto de Artes da Unicamp.

Feitos esses primeiros estudos do Sampler, retomamos as gravações de sons ambientais, desta vez enfocando sons naturais e objetos. Destas gravações eram selecionados alguns os sons mais interessantes, que eram então sampleados e editados, permitindo desta forma uma análise mais acurada de sua estrutura e também uma transformação dessa fonte que pode ser interessante poeticamente.

Formamos um pequeno arquivo sonoro em disquetes com sons de água, ventos, folhas secas, pedregulhos e metais diversos. Este arquivo veio complementar os registros em fita de rolo já realizados.

3 - Trabalhos práticos com trechos do Poema Sujo

Ainda em 1990 iniciamos exercícios sonoros com trechos do Poema Sujo. Tomando o penúltimo texto do poema, que já havíamos trabalhado em uma peça para coro a capela, realizamos três gravações do texto falado por voz masculina, cada uma articulando o texto de maneira variada e com velocidades diferentes.

Fizemos depois a cronometragem de cada frase e seleção dos trechos de cada gravação. Montamos então o texto em quatro canais, pensando nas concepções que o poema descrevia de velocidades, movimentos de rotação e circulação e simultaneidades temporais. Exercitamos a construção da partitura em computador e fizemos uma realização experimental em equipamento de quatro canais.

Depois destes exercícios e observadas as dificuldades da quadrfonia, iniciamos exercícios de sampleamento de alguns desse trechos gravados do poema, trabalhando as questões temporais abordadas no texto através da própria elaboração sonora. Esses exercícios revelaram-se fascinantes, nos conscientizando do cuidado no uso da edição e transformação sonora da voz falada.

4 - Pesquisa de campo em São Luís do Maranhão

O trabalho preliminar para a viagem em campo feito em Campinas, foi encontrar um mapa antigo da cidade que ainda trouxesse os nomes antigos das ruas da cidade, já agora quase todos mudados. Este material, como outros dados bibliográficos preparatórios para a viagem obtivemos não em Campinas, mas em Berlim, em contato com um professor da Universidade técnica de Berlim, que viveu alguns anos em São Luís, para realizar seu trabalho de doutorado, cujo nome, infelizmente, não registramos em nossas anotações, já que o encontro com esse professor foi casual e informal, sucedido com uma visita a sua casa.

Em posse desse material, delimitamos o espaço da cidade citado no Poema Sujo, que seria exatamente o objeto de nossos registros.

A viagem para São Luís foi realizada junto com um engenheiro de som alemão, o Sr. Michael Grobe, que estava em visita no Brasil e que possuía os equipamentos de gravação em campo necessários para o trabalho. Sem a colaboração do Sr. Grobe não teria sido possível esses registros em São Luís, já que o Instituto de Artes não possui o equipamento para esse tipo de pesquisa. Junto ao Sr. Grobe, pudemos realizar tanto um registro sonoro quanto fotográfico da cidade de São Luís.

A viagem para São Luís foi realizada em abril de 1991, precedida por um encontro no Rio de Janeiro com o poeta Ferreira Gullar em sua casa. Neste encontro, apresentamos o nosso projeto de trabalho, na época com intenção de chegar a um resultado operístico e obtivemos o seu consentimento para o uso do **Poema Sujo** em nosso projeto. Tivemos também um contato pessoal com Gullar, onde o objetivo era menos o de uma entrevista para uso em nossa dissertação, mas mais o de colher uma impressão pessoal do poeta. Para isso fizemos questão de não realizar nenhum registro durante o encontro, com apenas algumas anotações escritas da conversa desenvolvida. Conhecemos também a sua obra inédita do período neo-concreto.

O trabalho de campo em São Luís do Maranhão foi realizado em intensivos dez dias. Relatamos agora sucintamente os registros efetuados na cidade em ordem cronológica:

dia 13.04 - chegada à tarde a São Luís do Maranhão,

procedente do Rio de Janeiro. Encontro em Recife

com o engenheiro Michael Grobe.

dia 14.04 - Primeiro reconhecimento da cidade, delimitação

do espaço citado pelo poeta. Localização de

ruas, praças, mercados citados. Mês de chuvas diárias.

dia 15.04 - primeiros registros sonoros e fotográficos.

Músicos cegos de rua e vendedores ambulantes.

Rua Nazaré, Fonte do Ribeirão, Rua Grande, Teatro Arthur Azevedo, Mercado da Praia Grande, cidade velha com casas em ruínas, Igreja do Desterro, Rio Anil, casas pobres e antigas do Desterro.

dia 16.04 - Mercado Praia Grande pela manhã, cidade antiga,

Rua do Giz. Registro fotográfico das ruínas visitadas no dia anterior.

dia 17.04 - Registros sonoros (dia chuvoso, sem registro

fotográfico). Rua Gomes de Castro, Av. Silva Maia, Praça Panteon, Rua dos Prazeres, Praça Gonçalves Dias. Registro sonoro da Rua Grande inteira. Av. Magalhaes de Almeida, Mercado Central (registros internos e externos do mercado). Visitas ao Museu de Cultura Popular, Centro de Criatividade Odylo Costa, Avenida Beira Mar, palafitas da Baixinha.

dia 18.04 - Registros fotográficos ruínas Rua do Sol.

Registros sonoros na Praça Benedito Leite, Mercado Central. Entrevistas com o escritor Jomar Moraes, presidente da Academia Maranhense

de Letras e com a Secretária Estadual de Cultura do Maranhão, Profa. Nerini Lobão. Pesquisa na Biblioteca do Museu de Artes visuais sobre Ana Jansen, personalidade histórica da cidade, citada indiretamente no poema. Levantamento bibliográfico sobre a história de São Luís, de Alcântara e do Maranhão.

dia 19.04 - viagem para Alcântara em barco. Registros sonoros e fotográficos na cidade. Pernoite em Alcântara.

dia 20.04 - Gravações matutinas em Alcântara. Retorno à tarde para São Luís.

dia 21.04 - Gravações de fontes de São Luís, com microfones Schoeps. Gravações programadas por ser domingo, com menor ruído na cidade. Gravações na Praça Benedito Leite (vento nos microfones inutilizaram esses registros da praça). Registros fotográficos.

dia 22.04 - Traslado para o Hotel Lord na Praça Benedito Leite para realizar um registro sonoro da praça durante a noite. Compra de livros e discos. Entrevista a tarde com o Prof. Euclides Barbosa, professor da Universidade Federal do Maranhão, que realizou um filme curta metragem sobre Ferreira Gullar, inspirado no Poema Sujo e autor

de obra teórica sobre literatura dramática de Ferreira Gullar. No Departamento de Artes Cênicas da Universidade assisti um vídeo realizado pela IBM sobre Ferreira Gullar em 1989. As 18:30 horas iniciamos o registro sonoro da Praça Benedito Leite com uma gravação de 10 minutos a cada hora até a manhã seguinte. Entre 19:30 e 21:00 horas saímos pela cidade para registro noturno das águas dos bueiros, esgotos e beiras de calçadas. Retornamos para a continuidade dos registros da praça.

dia 23.04 - cópia do vídeo assistido no dia anterior.

Gravação da Praça até 9:51 horas. Gravação do quintal interno do Hotel. Traslado do Hotel para antiga hospedagem. Finalização da pesquisa bibliográfica e discográfica.

dia 24.04 - retorno para São Paulo e Campinas.

Nos meses que se seguiram fizemos a seleção, cronometragem e cópia do registros sonoros, leitura dos livros adquiridos em São Luís e recebemos do Sr. Grobe um vídeo com cópia dos mais de 200 registros fotográficos realizados em campo. Desses slides selecionamos 68 que foram copiados na Alemanha pelo Sr. Grobe e enviados.

Dos registros sonoros selecionados e copiados, usaremos para o nosso trabalho, os pregões modernos dos vendedores de rua, as músicas gravadas dos músicos-mendigos-cegos das ruas, as gravações de águas e chuvas e gravações de vozes de crianças brincando em praça de Alcântara.

5 - Registros complementares

Depois da pesquisa de campo em São Luís realizamos gravações no trem Maria Fumaça de Jaguariuna e um dia de gravações preliminares na Serra do Japi.

5.2. Concepção, Seleção do material e composição dos espaços sonoros

Vozes da Cidade

a) concepção

Vozes da Cidade foi o primeiro espaço sonoro trabalhado, tanto a nível de seleção, quanto de composição e realização. O processo com ele foi bastante longo, porquê sendo o primeiro, foi o material com o qual tivemos que aprender, tanto a parte técnica, quanto a de concepção composicional com esse tipo de material sonoro. Trabalhávamos na seleção e já estávamos entrando na estação de trabalho para a realização e não tínhamos ainda o fio da meada composicional. Foi preciso um tempo de trabalho com o equipamento tecnológico, perceber suas possibilidades e limites, para então ter o *insight* da estrutura poética para este trabalho.

A decisão de trabalhar com vozes já tinha vindo da impressão acústica durante a viagem em São Luís. E desde lá já tínhamos também certo o começo do trabalho com o hino nacional tocado pelo seu Manoel, músico cego das ruas da cidade, figura presente há muitos anos nas ruas de São Luís. O que nos impressionava nessa imagem era a contradição de ver um ser excluído do direito de ser cidadão, um mendigo incapaz, tocando como flauta um pedaço de cano de alumínio e, no entanto, ele homenageava seu país diariamente tocando o hino nacional. Esta era a imagem do país, contraditório.

A cidade construída pelas vozes de seus excluídos e de suas crianças. Uma homenagem, como um pedido de perdão. A rua de pedestres recém inaugurada foi impedida para os vendedores ambulantes, assim como se limpa a sujeira das calçadas. Eles se acumulavam

nas esquinas. Suas vozes gritam a pobreza, mas se pararmos para escutá-las veremos uma riqueza sonora variada. Essas vozes coloridas, com seus timbres e ritmos específicos são as vozes do Brasil pobre-rico. Ao mesmo tempo, entre as suas falas, eles dão o seu recado de protesto, eles fazem conscientemente um retrato do país.

As praças de São Luís pela manhã ficavam repletas de suas crianças. As praças e espaços abertos, contruídos pelas vozes das crianças. Nos lembramos das referências da infância do poeta no Poema Sujo. Em Alcântara, especialmente, vivemos uma experiência acústica impressionante. Na cidade quase não havia carros. Acostumados que estamos com o tapete sonoro de frequências graves dos carros e caminhões, essa falta já causa uma impressão acústica específica. A cidade era totalmente então construída pelas vozes de suas crianças que brincavam nas ruas e nas praças.

A limpeza desse som e a reverberação das vozes nas construções antigas das praças foi uma experiência acústica muito bela, já porque um espaço construído por vozes de crianças que brincam, que expandem sua alegria de viver, já é por si um bálsamo de esperança.

Tínhamos então definido nosso material para este espaço sonoro.

b) seleção do material

O primeiro trabalho técnico realizado com as gravações das ruas de São Luís foi uma escuta acurada de todo material gravado e uma cópia em fita digital de uma primeira seleção do material.

Desta cópia, seguiram-se trabalhos exaustivos de reescuta para uma segunda seleção, do

material que poderia realmente servir de matéria prima para a peça sonora. Desta seleção seguiu-se uma cronometragem, classificação do material e uma segunda cópia.

Todos os materiais de curta duração foram sampleados no Sampler Roland modelo S550, para realização de estudos de suas sonoridades e possibilidades de edição e montagem. Ver Apêndice 4, a listagem dessas seleções e sampleamentos.

c) composição

A composição de todos os espaços sonoros já foram pensadas em termos da sua realização técnica na estação de trabalho onde a produzimos. Desta forma pensamos Vozes da Cidade como a superposição de duas camadas, embora a montagem tenha sido realmente realizada em montagem em sete canais em duas etapas em quatro canais. Falaremos aqui da composição para descrevermos a realização posteriormente, tendo como premissa que o pensamento composicional difere da realização técnica, falam linguagens diferentes, explicam diferentemente os mesmos fatos sonoros.

Na composição pensamos verticalmente então em duas camadas de eventos sonoros. A primeira chamamos de base e era construída pelo hino da flauta, pelo trecho que chamamos em nossa seleção de *alto-falante* (ver apêndice 4), pelo pandeiro, pelas crianças jogando no campo, a massa de vozes do mercado central e a valsa da flauta. Na segunda camada, que chamamos de solistas, montamos então polifonias específicas com vinte pregões seleccionados, a voz de um menino e a de um mendigo que pede esmolas no final.

Formalmente esse espaço sonoro tem três partes: a primeira com a densidade das ruas, construída com os sons e vozes dos músicos cegos e dos vendedores ambulantes; a

segunda, numa viagem acústica do urbano (São Luís) para o espaço aberto dos campos (Alcântara), que se liga com as vozes de crianças em uma escola, que por sua vez se ligam com as múltiplas vozes do mercado central de São Luís e o mendigo solo; e a terceira como uma coda, e uma recuperação da memória (uma espécie de forma A-B-A) voltamos com a flauta tocando o trecho final de uma valsa.

As montagens com os pregões, que chamamos de solistas merecem um destaque. Cada trecho da primeira parte do que chamamos base recebeu sobre si uma montagem polifônica específica. Sobre a segunda estrofe do hino nacional da flauta, construímos um contraponto a três vozes dos pregões que não tinham um perfil rítmico periódico. Era a reiteração de um caos natural nessa paisagem acústica, a criação de uma confusão que tira o hino de sua situação de primeiro plano na escuta.

O trecho que chamamos de alto falante chamou-nos a atenção por causa do texto falado pelo vendedor, onde ele fazia o seguinte comentário crítico: " Quem mandou votar no Collor! É como eu disse: de quatro em quatro anos brasileiro tira diploma de besta! É. De quatro em quatro anos brasileiro tira diploma de besta!"

Sobre esse trecho então montamos uma espécie de coro que vai repetindo essa última frase citada , como se o povo respondesse à frase repetindo-a, e onde essa repetição contínua fosse cada vez se perdendo em clareza, se distorcendo, se defasando.

Sobre o trecho do pandeiro montamos então um contraponto rítmico entre a batida do pandeiro e os doze pregões cujos perfis rítmicos específicos se encaixavam com o ritmo do pandeiro e entre si, formando um tecido sonoro rítmico. Para isso codificamos esses pregões em notação musical:

9) naftalina

texto completo: naftalina para armário e guarda roupeiro

perfil rítmico: $|2/4$ 

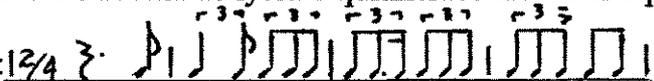
10) chinesa

texto completo: ai ai ai ai ai ai ai

perfil rítmico: $|2/4$ 

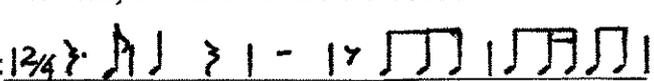
11) calcinha

texto completo: a ê calcinha de lycra ê quinhentos cruzeiros a peça

perfil rítmico: $|2/4$ 

12) cobra

texto completo: A cem, a cem cruzeiro é a cobra

perfil rítmico: $|2/4$ 

A montagem desses pregões em três canais segue a seguinte tabela:

cps.	canal 2	cps.	canal 3	cps.	canal 4
1	caneta -9 repetições	7	tesoura-9 repetições	13	barbeador-9 repetições
19	pochete-9 repet.	25	sombrinha -9 repet.	31	alicate - 9 repet.
37	água - 6 repet,	43	meias - 6 repet.	49	naftalina - 6 repet.
55	chinesa - 6 repet.	61	calcinha - 5 repet.	69	cobra - 5 repet.

Um Dia feito d'Água

a) Conceção

Um dia feito d'Água segue um roteiro de trechos do poema, onde a água é o indicador dos períodos do dia. Desta forma construímos um dia feito signos aquáticos. O signo aquático matutino é o das torneiras, do tanque, as águas corredeiras. A manhã do Poema Sujo é "alegre e sem memória". O signo aquático da tarde, ao contrário, é o silêncio do poço e as chuvas verpertinas. A noite fica "urinando escondido em vários pontos da quinta".

b) seleção dos materiais

Selecionamos o nosso material de gravações de águas na seguinte classificação: torneiras, córregos, fontes, chuvas, águas noturnas. Tínhamos por volta de cinco horas de gravação sonora de águas. Todo o material sofre uma seleção prévia para verificação da qualidade técnica da gravação e possíveis problemas. A gravação das águas suaves é bastante problemática, por exemplo, pois o posicionamento dos microfones deve ser muito próximo da fonte sonora, o que dá grande possibilidade de respingos no microfone causando ruído indesejado na gravação e inutilizando o arquivo.

Tivemos esse problema com as águas noturnas gravadas em São Luís, pois os microfones eram colocados dentro dos bueiros. A maior parte dos arquivos das águas noturnas ficaram inutilizados, infelizmente, apesar da grande variedade de timbres e interesse sonoro.

No caso das chuvas havia uma outra condição técnica. Quando o volume de gravação tinha um bom sinal para os sons da chuva em si, era muito forte para os trovões. Quando o sinal era bom para trovões era muito baixo para a chuva. Desta forma tivemos que retirar os trovões e as chuvas de diferentes gravações.

O trabalho de escuta e seleção de material foi bastante longo, até chegarmos nos arquivos que atendiam à estrutura da composição, tendo o menor número de problemas técnicos e maior limpeza sonora possível.

c) Composição

O roteiro descrito na concepção deste espaço sonoro é a estrutura básica deste trabalho. A construção da primeira parte (a manhã) utilizamos diferentes gravações de torneiras, córregos, fontes de São Luís, montando um estrutura de desenvolvimento de densidades e massa sonoras crescente e decrescente. Isso faz a seguinte ordem: torneira, córrego, fonte (maior densidade), córrego, torneira.

Depois de uma curta pausa iniciamos a segunda parte, primeiro com a construção da idéia de um silêncio feito de "barulhos vegetais". A água parada e silenciosa de um pequeno lago torna-se sonora com a queda de pedrinhas em sua pele. A chuva é anunciada e iniciada com um suave trovão. Aqui também, construímos uma estrutura de densidades crescentes e decrescentes em uma longa duração e usando diferentes gravações de chuvas.

O signo sonoro noturno por excelência são os grilos e é com eles presentes, anunciando a noite que a chuva acaba. As águas pequenas que escorrem foram gravadas em São Luís em gravação noturna de bueiros e das calçadas.

Um Dia feito d'Água é o espaço sonoro mais longo que construímos: na composição, ele tinha a duração de 15 minutos e na realização final ele passou para mais de 18 minutos. Enquanto que em *Vozes da Cidade*, construímos uma alta densidade de informação na

primeira parte em menos de cinco minutos, sentíamos neste espaço das águas que a sensação do tempo é diferente. A água precisa de muito tempo para transformações graduais, como as que construímos, precisávamos de longas durações nas partes da composição.

Bizuza

a) Concepção

Esta foi a única parte do trabalho onde não usamos fontes sonoras gravadas. Queríamos trabalhar aqui as questões do tempo do universo feminino, o tempo circular repetitivo dos afazeres domésticos na concepção do **Poema Sujo**. Queríamos elaborar uma relação quase mítica do poeta com esse universo feminino, quase atemporal, fora da historicidade.

Para isso sentíamos que não poderíamos usar signos referenciais da realidade factual. Era preciso afastar o som dos fatos mundanos. Por isso decidimos nesta parte por um trabalho composicional tradicional, com uma peça para quatro vozes femininas.

Escolhemos um trecho do Poema Sujo que resumisse mais densamente a visão do Poema desse universo feminino. O trecho que segue :

*Outra velocidade
tem Bizuza sentada no chão do quarto
a dobrar os lençóis lavados e passados
a ferro, arrumando-os na gaveta da cômoda, como
se a vida fosse eterna.*

*E era
naquele seu universo de almoços e temperos
de folhas de louro e de pimenta-do-reino
mastruz para tosse braba,
universo
de panelas e canseiras entre as paredes da cozinha*

dentro de um surrado vestido de chita,
onde batia o seu pequenino coração.

enfim,

eterna a vida, dentro e fora do armário,
o certo é que
tendo cada coisa uma velocidade (...)

cada coisa se afastava
desigualmente
de sua possível eternidade.
 (pp.374/375)

b) Composição

A idéia primeira para esta composição era construir um material que fosse se repetindo e a cada repetição fosse se transformando, fosse se acrescentado. Desta forma começamos com uma sequência de acordes longos. Quando essa sequência termina e se reinicia ela se transforma em pulso e na terceira repetição ela se desdobra em pequenos motivos melódicos repetitivos, montados polifonicamente, de forma a construírem um tecido sonoro de pulsos e timbres.

Para a segunda parte do texto (*E era naquele seu universo...*), nos veio a mente um novo material, de forma que modificamos a idéia inicial de trabalhar com um único material base. Esse novo material, mais leve e ritimado conduz a uma espécie de labirinto sonoro, em uma construção canônica, que repercute como ecos imediatos (das paredes). Com uma nova e gradual construção acórdica sobre esse canon, construímos o ápice da música.

Na terceira parte, retomamos a mesma sequência de acordes da primeira, agora transposto para mi bemol maior, em uma construção contrapontística que dá à cada voz

uma independência, uma espécie de encontro-desencontro, não presente antes no trabalho.

Trem-pássaro

a) Concepção

Para este espaço sonoro selecionamos as gravações de signos sonoros que chamamos de signos aéreos em nossa análise do Poema Sujo: pássaros, trem e ventos. A idéia para esta parte era a de construir uma viagem de trem, como uma experiência de vôo. Para isso elaboramos um roteiro: sons de ventos suaves, ambiente externo - o trem parado prepara-se para sair - o trem parte - durante a viagem alça vôo (como se o viajante entrasse em devancio e deixasse de ouvir o som do trem) - sons de pássaros - pássaros de densificam - sons de trem ressurgem junto com os de pássaros até o fim da viagem, como se o trem voasse.

Naturalmente esse roteiro serve de sugestão sonora apenas para a construção. A experiência de escuta reserva para cada ouvinte uma impressão particular que pode diferir opostamente desse nosso roteiro

b) Seleção dos materiais

A seleção dos materiais gravados para este espaço sonoro foi também difícil e morosa. Nas gravações de cantos de pássaros havia sempre problemas com ventos nos microfones, ruídos urbanos e ruídos de locomoção durante a gravação. Não tínhamos tampouco equipamento (microfones direcionais) para tomadas específicas de um determinado pássaro, isolando-o de outros sons. Quase todo o som de pássaro usado vem

então de algumas gravações feitas em Barão Geraldo, Alcântara e na "Exposição de Canários" citada na pesquisa de campo.

Na seleção das gravações de trens, tínhamos que selecionar diferentes sonoridades do trem que compusessem o roteiro, mas tínhamos também que encontrar pontos de mixagem entre esses diferentes sons, na passagem de um para outro. A variedade de sonoridades era muito grande e tivemos então de usá-las o máximo possível.

c) Composição

A tarefa mais difícil neste trabalho de composição e mixagem foi a composição com fontes sonoras tão diferentes, como trem e pássaros. Em *Um Dia feito d'Água* tínhamos diferentes sonoridades, diferentes registros de uma mesma fonte, a água. Neste espaço sonoro tínhamos fontes acústicas muito diversas.

O roteiro descrito acima foi o segundo experimento. Um primeiro exercício de composição foi montado antes, iniciando-se com sons de pássaros. O ponto de costura entre estes o trem foi um registro de batidas de asa de um canário na gaiola, que se aproximava de uma sonoridade descompassada do trem, quando este deixa de acelerar em uma leve descida. Este primeiro exercício foi montado, mas a sensação que nos causava era a de falta. A montagem parecia mais documental do que poética, faltava sonho.

Na segunda proposta havia então a tentativa de construir essa poética, porém com o problema de, distanciando o registro de sua realidade factual na tentativa de criar uma realidade poética, criar um desafio técnico maior, o de misturar mais essas fontes acústicas tão diversas.

5.3. Realização

Para a produção final do trabalho, tínhamos quatro caminhos: um primeiro, era o caminho da técnica analógica em um tradicional estúdio de gravação, trabalhando com montagem em fitas de rolo e gravador de oito canais. A edição e corte de fitas feito tradicionalmente, cortando a própria fita de rolo e a edição do som feita em equalizadores e regravação.

O segundo caminho, seria o de, depois de regravados, editados e já com os cortes feitos analogicamente, a montagem final ser feita em um gravador digital de oito canais. O terceiro caminho seria a usar a técnica digital de princípio ao fim, usando edição, tratamento de material, e corte em sampler e montagem em gravador digital. A quarta possibilidade era de realizar toda a produção em programas de edição sonora para computadores, digitalmente.

O caminho inicialmente escolhido por nós era o terceiro citado, por razões de custo e facilidades. Teríamos um estúdio em São Paulo, graciosamente cedido por um amigo. No entanto, já no início do trabalho, deparamos com um problema de tratamento de material que a tecnologia disponível no estúdio não poderia resolver: cortes de ruídos indesejáveis sem a interferência nas frequências do registro desejado. Além disso, a memória do gravador digital de oito canais que dispúnhamos para realizar o trabalho nesse estúdio não armazenava mais do que quinze minutos de material em sua memória. Cada espaço sonoro tinha muito mais que vinte minutos de arquivos sonoros. Foi-nos sugerido então, que buscássemos ajuda para a realização do trabalho num centro de edição sonora por computação também em São Paulo, o Tecnologia.

O primeiro contato com os equipamentos desse centro foi decisivo: compreendemos que aquele equipamento era a medida certa para o tipo de trabalho na área que estávamos atuando. Compreendemos que a edição do nosso material, da maneira como desejávamos, se realizada nesses equipamentos não só ficaria com uma qualidade sonora profissional, como exigiria um trabalho impensável em outros meios. Realizando o trabalho via informática, a pesquisa se estenderia para um ponto crucial nas artes hoje em dia : a interação entre a arte e a tecnologia.

Optamos então pelo caminho da informática. O trabalho foi realizado na tecnologia mais avançada que se dispõe no Brasil, com computador Macintosh, da linha Apple modelo IIVx , placa de áudio e softwares de firmas americanas que trabalham exclusivamente para o Macintosh : a placa Audiomedia II , da Digidesign, o Sound Editing software Sounddesign II da mesma firma e o workstation software de quatro canais Deck II, da OSC. Além desse equipamento é necessário também um gravador digital para três tarefas: a gravação dos registros sonoros no computador, criação de *Backup* em fita DAT e cópia final do trabalho. Como o som ocupa muita memória do computador, necessitamos para o nosso trabalho de um harddisk de 1.5 gigabytes.

O trabalho foi realizado em dezessete sessões , de final de julho a final de outubro, com uma estimativa de 60 horas de trabalho conjunto, sem contar o tempo de recarregamentos de arquivos no computador, masterização final do trabalho feita apenas pelos técnicos sem a nossa presença. Relataremos o processo de construção geral , destacando as particularidades de cada espaço sonoro.

a) procedimento geral

O trabalho na estação de trabalho se iniciava já com os materiais sonoros selecionados previamente copiados em fita digital. Esses trechos selecionados eram carregados, gravados na memória do gravador na placa áudio. Depois de gravados os trechos eram re selecionados e classificados em *play list*. Cada trecho do *play list* era então tratado acústicamente, através de equalizadores gráficos, que analisam as curvas de frequência, normalizados¹, e editados com cortes de ruídos indesejados. Esta última edição era realizada de duas maneiras: cortando-se fora o fragmento de onda exato do ruído, em operações milétricas (centésimos de segundos) ou redesenhando-se a onda de forma que o ruído se tornasse mais suave.

O interessante do trabalho com este equipamento é que trabalha-se com o som, traduzido graficamente em onda sonora. O desenho da onda permite o tratamento acústico do material com um alto controle, pois ele dissolve o desenho da onda em até centésimos de segundo. O material sonoro com o qual trabalhamos é, em termos de onda, extremamente complexo.

Depois de tratados todos os materiais do determinado espaço sonoro, eles eram recarregados, regravados da placa para o programa Deck II, uma estação de trabalho de quatro canais, também com amplas possibilidades de edição e montagem. Aqui iniciava-se o processo de montagem do material em canais, onde observávamos os problemas e possibilidades surgidos, com a junção de matérias, sobreposição e mixagem. Para solucionar esses problemas, os materiais eram novamente editados, equalizados,

¹ - a normalização de um material sonoro é um processo digital de subida de volume geral do arquivo, onde o computador analisa previamente qual o pico de volume da onda sonora e levanta o nível proporcionalmente até o limite desse pico. A normalização não é apenas o aumento de volume do arquivo, pois ele aumenta o volume do material gravado sem alterar o chiado natural da gravação. O computador dispõe também do simples mudança de volume que se chama mudança de ganho.

cortados, multiplicados e normalizados, conforme a necessidade. Aqui também eram construídos os mapas de volumes, que eram desenhados sobre a onda e os mapas de espacialização sonora em estéreo, também desenhados sobre a onda. Tínhamos um controle bastante exato das relações de volumes e sua espacialização dentro de um mesmo arquivo sonoro. Muitas vezes a fusão de materiais era resolvida com esse desenho de volumes e espaços.

Conforme o espaço sonoro, esse trabalho de montagem era feito em duas etapas: uma primeira montagem em quatro canais, que eram depois mixados em dois canais estéreos, para servir de base para a próxima montagem em dois ou três canais sobre esse já mixado. Quando a montagem final estava terminada com todos os problemas resolvidos, os quatro canais eram novamente mixados e recarregados novamente na placa áudio. Aqui operava-se o último tratamento de material, com todos os melhoramentos possíveis do resultado sonoro e uma masterização² final do trabalho.

Uma vez o trabalho masterizado no computador, foi feita a cópia master em fita digital, que serve de original para as cópias e possível impressão em Compact Disk do trabalho.

O processo todo exigiu muita experimentação e procura de métodos de trabalho até encontrarmos aquele que melhor servia às necessidades. Não foram poucas as horas que incorreram em erros, aprendizagem e novas tentativas. Basicamente até o final de agosto não sabíamos com certeza se seria possível realizar todo o trabalho com esse caminho escolhido. Os técnicos com quem trabalhamos poderiam testemunhar melhor os problemas e possibilidades técnicas desse material trabalhado com esse equipamento. Relataremos por último especificidades do processo em cada espaço sonoro.

²- masterização de uma gravação é a finalização do trabalho quando se divide o resultado em dois canais estéreos e onde se faz ajustes finais dos picos de frequência e volume

b) especificidades de cada espaço sonoro

Vozes da Cidade

Foi o trabalho mais longo, a montagem mais complexa e também por ter sido o primeiro, foi o espaço de aprendizagem e definição do método de realização. Tínhamos numerosos arquivos em *play list*, já que vários deles (os 21 pregões) duravam de 1.6 a 5.6 segundos. Tivemos que fazer um tratamento de equalização que aproximasse acústicamente os pregões, já que eles foram gravados em diferentes locais e tinham uma ambiência acústica muito diferente. Fora essas aproximações, não tivemos neste espaço sonoro grande problema de edição de ruídos, já que o material por si é muito ruidoso, tem como parte integrante o ruído. Ao contrário, por vezes acrescentamos ruídos para aproximar os materiais numa junção ou sobreposição.

Na construção da base da primeira parte tínhamos três ambientes sonoros muito diferenciados, o da flauta, com as frequências graves dos automóveis, o do alto-falante, com uma exacerbação dos agudos e o pandeiro em uma rua de pedestres, como um material mais limpo. Para a junção desses materiais necessitamos de montagens extras, esticando um determinado ambiente acústico com mapa de volume decrescente quando o novo material já estava soando, para que não houvesse uma sensação de quebra do ambiente acústico.

Aqui fizemos a montagem em quatro canais em duas etapas. Primeiro montamos o que chamamos de base (ver cap.5.2.), mixamos e depois montamos sobre essa base mais três canais com os pregões solistas. Aqui, para cada parte, tivemos procedimentos diferentes. enquanto que para a primeira montagem de pregões sobre o hino, podíamos

trabalhar com a montagem visual na tela do computador, na segunda montagem sobre o pandeiro, deveríamos obedecer a indicação auditiva, pois a forma de onda desenhada no computador, não nos dava o acento do compasso do pandeiro.

Esta foi a única vez que tivemos que trabalhar com equipamento extra. Gravamos os doze pregões dessa parte no Sampler Roland 770, colocamos esses arquivos distribuídos num teclado e gravamos essa montagem sobre o ritmo do pandeiro num procedimento de gravação musical.

O mapa de volume e de espacialização (pan) foi cuidadosamente detalhado nesta parte do trabalho, depois de passar por várias experimentações.

Um Dia feito d'Água

As partes mais trabalhosas no processo de realização deste espaço sonoro foram a edição dos materiais antes de recarregar no DeckII e a junção de sonoridades das diferentes chuvas na montagem.

Para as sonoridades das águas, necessitávamos de um material mais limpo acústicamente. O trabalho de limpeza de estalos de microfones, de ventos, barulhos de ônibus e automóveis tomou grande parte do trabalho.

Para ilustrar, gostaríamos de relatar o processo de edição do arquivo que chamamos "chuva longa", onde tínhamos originalmente uma gravação de chuva de 13 minutos e 35 segundos, com muito ruídos de ônibus e trovões distorcidos. Queríamos utilizar este registro, pelo interesse acústico que ele possuía, com um processo natural de densificação sonora e o seu inverso, com o aumento e diminuição da chuva. Essa

densificação resultava não apenas em um aumento de volume, como também em uma mudança de timbre.

O nosso objetivo era limpar esse material e reduzir a duração dessa chuva de treze para cinco minutos, mantendo porém o mesmo itinerário de crescimento e diminuição de volume e mudança tímbrica do original.

Começamos por demarcar o início e o fim de cada ruído (ônibus e trovões) indesejado do arquivo. Esses ruídos foram cortados fora. Depois iniciamos a redução do tempo por amostragem de pequenos trechos, cortando trechos onde o volume e o timbre se estabilizavam. Precisávamos manter intactos os momento de crescimento e diminuição, pois do contrário a junção de uma parte e outra ficaria muito perceptível. Por fim, na montagem, fizemos algumas correções de volumes e correções de junções com sobreposição de outros sons de outros registros de chuva e prolongamento de certos ruídos, com mapa de volume decrescente. Descrito assim sucintamente, parece um processo fácil. No entanto a edição só deste arquivo nos tomou várias sessões de trabalho.

A montagem desta parte foi mais simples que a primeira. Foi feita apenas uma montagem em quatro canais. O maior problema que se apresentou nesta etapa foi realmente a junção e sobreposição de sonoridades de águas muito diferentes, onde a passagem de uma para outra tivesse que ser gradual e suave. Utilizamos aqui diferentes registros de águas, com sonoridades (timbres) muito diferentes, gravados com diferentes microfones e gravadores diferentes, alguns em mono, outros em estéreo.

A solução para esse problema foi a de deixar os arquivos bastante longos e operar na sobreposições longos mapas de *cross-fades*³.

Trem Pássaro

Este trabalho foi o último e o mais rápido da montagem. O material não exigiu quase nenhum trabalho de edição. Temíamos à princípio a montagem pela proposta de mixar fontes sonoras distintas, como já relatamos na composição deste trabalho. Era necessário um ajuste de fases entre as batidas dos sons de trem com os arquivos de batidas de asas dos pássaros e o de pardais. Esse ajuste foi conseguido e com ajuda das curvas de volume essas passagens de sons de trem para pássaros e vice-versa ficou bastante satisfatória.

Bizuza

Esta parte do trabalho foi gravada em estúdio de gravação tradicional usando apenas uma cantora, a soprano paulistana Ná Ozzetti. A gravação foi feita por etapas do primeiro ao quarto canal de cada vez, depois mixados, usando voz guia em teclado.

³-cross-fades são as curvas de volumes de saída e de entrada na passagem de um material sonoro para o próximo

c) equipamentos e equipe de produção

Para a gravação em campo:

- gravador nagra (empréstimo do Depto. de Multimeios do Instituto de Artes - Unicamp)
- microfone Uher (empréstimo Depto. Zoologia, Instituto de Biologia - Unicamp)
- gravador cassete profissional Sony, modelo WM-DC6
- gravador digital portátil Aiwa, modelo HD-S1
- 2 microfones Sennheiser, modelo MKE-2R
- 2 microfones Schoeps (empréstimo Sr. Michael Grobe)
- fone de ouvido Sony, miniatura

Para seleção e cópia de material

- 2 gravadores digitais

Para produção do trabalho

- computador Macintosh, modelo Iivx
- placa audiomedial da Digidesign
- Sound Editing Software Sounddesigner II da Digidesign
- multitrack audio workstation software Deck II da OSC
- hard drive de 1.5 gigabytes
- gravador digital

Equipe de produção:

gravação em campo: **Denise Garcia e Michael Grobe**

engenheiro de gravação: **Michael Grobe**

produção final de *Vozes da Cidade, Um Dia feito d'Água e Trem-pássaro*: **Tecnologia Musical, São Paulo**

técnicos: **Jorge Pulsen e Deco**

produção de *Bizuza*: **Dimas Estúdio, Campinas**

cantora: **Ná Ozzetti**

narração: **Sara Lopes**

CONCLUSÃO

Difícil escrever uma conclusão de um trabalho que recém nasce. O final de um trabalho artístico não está no seu término. Neste ponto ele está apenas pronto para lançar vôo, espalhar-se. É o seu início. Para nós há apenas uma mudança de fase, a de término de produção para a batalha da divulgação para que enfim o trabalho possa existir, dizer algo.

Durante a sua divulgação, na troca é que recebemos uma valoração externa e podemos medir melhor os nossos parâmetros com os parâmetros da recepção. O artista necessita também de um tempo de distanciamento para poder ter uma visão mais objetiva de seu trabalho. No momento não temos ainda este distanciamento.

Podemos apenas dizer, primeiramente, que trilhar o caminho entre o **Poema Sujo** e a **Casa do Poeta** foi um processo muito longo e muito largo. Não sabemos se alguém que for escutar *Um Dia feito d'Água* ou *Trem-pássaro*, vai suspeitar do longo caminho analítico dos signos sonoros que fizemos no processo do trabalho, se não o ler. Possivelmente não. Se o ouvinte não percebe, qual o valor de termos trilhado caminho tão longo e profundo? O que se percebe de um trabalho cujo processo de criação atingiu alto nível de profundidade?

São perguntas que não sabemos responder em relação ao nosso trabalho. Pensamos apenas que o artista é ele mesmo o primeiro espectador de sua obra. São aos seus parâmetros e às suas exigências que ele deve obedecer. A sua satisfação. Neste sentido, trilhamos aqui um caminho longo, num processo que exigiu uma metodologia eurística, que foi descobrindo-se a si mesma a cada passo. A exigência de ir até o fundo faz parte de nosso parâmetros.

Poderíamos nos perguntar: conseguiríamos apenas ter seguido nossa intuição, em relação às sonoridades ambientais e feito o trabalho sem ter ido confirmar nossas suspeitas em relação aos signos sonoros do **Poema Sujo** em estudos teóricos, cuja busca foi tão difícil para nós, por exigirem ferramentas que não fazem parte de nossa especialidade ? Fazendo estas pergunta a nós mesmo estamos seguros que a sua resposta é não. **A Casa do Poeta** não é concebível como resultado sem a soma de todos os seus passos tal como foram dados.

E os passos dados atendem às nossas exigências interiores, nós como primeiro espectador do próprio trabalho. É bom poder dizer para si e para os outros: estou satisfeito. O processo de trabalho, como um processo de felicidade, acompanhado de todas as angústias que fizeram parte do "caminhar no escuro".

A Casa do Poeta tem ainda diante de si um caminho que é também insuspeito. Caminhamos ainda no escuro. As primeiras portas se abrem para a sua divulgação. Mas muito esforço será ainda exigido para a sua existência no mundo. Algo porém no peito nos diz que um novo horizonte se abre com este trabalho. Algo que nos faz acreditar nele e lutar por ele.

Mas, antes de tudo, podemos dizer, que já valeu a pena ter feito o trabalho , apenas por ter experimentado todo o seu processo. Por ter crescido com ele. Por ter descoberto com ele uma proposta poética nova para nós, que descortina novos caminhos e novas possibilidades do fazer e do estar no mundo. Águas divisoras de etapas da vida. **A Casa do Poeta** é o nosso recado, hoje.

APÊNDICE 1. CLASSIFICAÇÃO DAS QUESTÕES TEMPORAIS NO POEMA SUJO: MEMÓRIA, VELOCIDADES, SIMULTANEIDADES E REFERÊNCIAS HISTÓRICAS

1) MEMÓRIA

p.299 - mudou de casa e de tempo: mas está comigo está
perdido comigo teu nome em alguma gaveta

p.300 - Como se perdeu o que eles falavam ali... tão reais
que se apagaram para sempre

p.300 - perfeitamente fora do rigor cronológico sonhando

p.328 - (dias) que os anos não trazem mais

E trazem cada vez mais por ser alarme agora em minha
carne o silêncio daquela água por ser clarão a sua
sombra debaixo das minha unhas

p.361 - Descendo ou subindo a rua, mesmo que vás a pé, verás
que as casas são praticamente as mesmas mas nas
janelas surgem rostos desconhecidos como num sonho
mau.

- Mudar de casa já era um aprendizado da
morte:...nossa casa cheia de nossas vozes tem agora
outros moradores: ainda estás vivo e vês, e vês que
não precisavas estar aqui para ver.

- As casas, as cidades, são apenas lugares por onde
passando passamos. Nem a pé, nem andando de
rastros, nem colando o ouvido no chão voltarás a
ouvir nada do que ali se falou. ... A cidade no
entanto poderás vê-la do alto praticamente a mesma
com suas ruas e praças...

p.364 - Ah, minha cidade verde minha úmida
cidade...rumorejando teus dias à entrada do mar
minha cidade canora esferas de ventania... sombra
rumorejante que carrego por outras ruas.. e eu me
pareço tão pouco pra tantas mortes e vidas que se
desdobram no escuro das claridades... no túmulo da
minha boca palco de ressurreições inesperadas... Me
levanto em teus espelhos me vejo em rostos antigos
te vejo em meus tantos rostos tidos perdidos
partidos

p.368 - Para onde foram essas águas de tantos banhos de
tarde?

p.388 - a cidade está no homem quase como a árvore voa no
pássaro que a deixa

2) SIMULTANEIDADE

p.315 - Quantas tardes numa tarde...

ah quantas só numa tarde geral que cobre de nuvens a cidade...tecendo no alto conosco a história branca da vida qualquer

- e dentro da tarde a tarde locomotiva que vem como paquiderme de aço tarda pesada

p.323 - Muitos dias há num dia só porque as coisas mesmas os

compõem com sua carne (ou... que nome tenha essa matéria tempo) nos silêncios ... grossos... ou água vertiginosamente imóvel

p.324 - o (dia) de dentro e o de fora da sala um às minhas costas o outro diante dos olhos vazando um no outro através do meu corpo dias que se vazam agora ambos em pleno coração de Buenos Aires...trinta anos depois

- muitos são os dias num só dia fácil de entender mas difícil de penetrar... porque são mais do que parecem pois dias outros há ou havia naquele dia do poço da quinta também dentro e fora porque não é possível estabelecer um limite a cada um desses dias de fronteiras impalpáveis feitos de - por ex. - frutas e folhas... que em si mesmas são um dia de açúcar se fazendo na polpa ou já se abrindo aos outros dias... como um horizonte de trabalhos infinitos

p.327 - um urubu que é ele mesmo um dia... junto ao Matadouro que fede o dia (um dia) apodrece envolvendo o dia dos moradores das palafitas... e todos esses dias enlaçados como anéis de fumaça girando no catavento esgarçando-se nas nuvens

p.329 - Numa noite há muitas noites mas de modo diferente de como há dias no dia... porque de noite todos os fatos são pardos e a natureza fecha os olhos coloridos guarda seus bichos... e imobiliza todas as águas... E assim as muitas noites parecem uma só ou no máximo duas: sendo a outra a noite de dentro de casa

p.337 - ... Daí por que na Baixinha há duas noites metidas uma na outra: a noite sub-urbana... que se dissipa com o sol e a noite sub-humana da lama que fica ao longo do dia estendida como graxa por quilômetros de

mangue

p.338 - uma noite metida na outra como a língua na boca eu diria como uma gaveta de armário metida no armário (mas embaixo: o membro na vagina) ou como roupas pretas sem uso dentro da gaveta ou como uma coisa suja (uma culpa) dentro de uma pessoa enfim como uma gaveta de lama dentro de um armário de lama,

3) TEMPO-VELOCIDADES

1. Diferenças e características do tempo e suas velocidades em diversas horas do dia

a) manhã:

p.331 - ...quando a gente acorda tarde e depara com tudo claro já funcionando: pássaros árvores vendedores de legumes

p.333 - Mas também quando a gente acorda cedo e fica deitado assuntando o processo do amanhecer: os primeiros passos na rua os primeiros ruídos na cozinha até que de galo em galo um galo rente a nós explode (no quintal) e a torneira do tanque...desande a jorrar manhã (*aceleração ou densificação*)

p.333 - quando de fato em todas as torneiras da cidade a manhã está prestes a jorrar)

p.377 - Mas se é espantoso pensar como tanta coisa sumiu, ... arrastados pelo ar junto com as nuvens, a isso responde a manhã que com suas muitas e azuis velocidades segue em frente alegre e sem memória

b) Tarde:

p.323 - Muitos dias há num dia só porque as coisas mesmas...os compõem nos silêncios grossos como colcha de flanela ou água vertiginosamente imóvel.. no poço da quinta coberto pela sombra quase pânica das árvores de galhos que subiam mudos como enigmas tudo parado feito uma noite verde ou vegetal e de água (*tempo imóvel*)

p.315 - e dentro da tarde a tarde locomotiva que vem como paquiderme de aço tarda pesada

p.356 - Não seria correto dizer que a vida de Newton Ferreira escorria ou se gastava entre cofos de camarões... naquela sua quitanda da esquina da Rua dos Afogados... se alguém chegasse lá por volta das três da tarde veria que tudo estava

parado na mesma imobilidade branca do fubá dentro do depósito... tudo sobre o chão de mosaico.. como uma plataforma da tarde.

- Parado e ao mesmo tempo inserido num amplo sistema que envolvia os armazéns...a Estrada de Ferro...fazendas..., plantações de arroz..., homens.... e as própria famílias da rua...

- É verdade, porém, que uma esquina mais acima... a tarde passava ruidosamente farfalhando nos oitizeiros como o vento por um relógio de folhas. É que a tarde tem muitas velocidades sendo mais lenta por exemplo no esgarçar de um touro de nuvem que ela agorta arrasta iluminada...

p.360 - Na quitanda o tempo não flui antes se amontoa em barras de sabão..., mantas de carne seca toucinho mercadorias... Mas nada disso se percebe voando sobre a cidade a 900 quilômetros por hora.

b) Noite:

P.331 - De noite, como a luz é pouca, a gente tem a impressão de que o tempo não passa ou pelo menos não escorre como escorre o dia: como se desse uma interrupção... Como se o tempo durante a noite ficasse parado junto com a escuridão... e essa sensação é ainda mais viva quando a gente acorda tarde e depara com tudo claro já funcionando: pássaros árvores vendedores de legumes

p.333 - A noite nos faz crer (dada a pouca luz) que o tempo é um troço auditivo

- Concluídos os afazeres noturnos ...quando enfim toda a família dorme - o tempo se torna um fenômeno meramente químico... Não obstante, alguém que venha da rua - tendo caminhado sob a fantástica imobilidade da Via-Láctea pode ter a impressão, diante daqueles corpos adormecidos, de que o universo morreu

p.335 - a noite não tem na Baixinha a mesma imobilidade porque a luz da lamparina não hipnotiza as coisas como a eletricidade hipnotiza: embora o tempo ali também não escorra, não flua: bruxuleia se debate numa gaiola de sombras

p.336 - a noite na Baixinha, não passa, não

transcorre: apodrece

- (em) ...uma pêra - o tempo não escorre nem grita, antes se afunda em seu próprio abismo, se perde em sua própria vertigem, mas tão sem velocidade que em lugar de virar luz vira escuridão; o apodrecer de uma coisa de fato é a fabricação de uma noite: seja...uma pera num prato seja um rio no bairro operário

Diferenças e características da velocidade nos diferentes dias da semana

- p.374 - Não tem a mesma velocidade o domingo que a sexta feira com seu azáfama de compras fazendo aumentar o tráfego e o consumo de caldo de cana gelado
- p.375 - ...não é certo dizer que é no domingo que melhor se vê a cidade - ...a Rua do Slo vazia as janelas trancadas no silêncio - quando ela parada parece flutuar.

Diferenças de velocidades entre objetos, seres e fenômenos

- p.341 - as banans fermentando... ao longo das horas mas num ritmo diferente (muito mais grosso) que o do relógio
- p.374 - nem tem a mensma velocidade a açuccna e a maré com seu exército de borbulhas e ardentes caravelas a penetrar soturnamente o rio noutra lentidão que a do crepúsculo que, no alto, com sua grande engrenagem escangalhada moía a luz.
 - outra velocidade tem Bizuza...a dobrar os lençóis..., arrumando-os na gaveta da cômoda, como se a vida fosse eterna.
- p.375 - E se não era eterna a vida,...o certo é que tendo cada coisa uma velocidade...cada coisa se afastava desigualmente de sua possível eternidade.
- p.378 - É impossível dizer em quantas velocidades diferentes se move uma cidade a cada instante... ou mesmo uma casa onde a velocidade da cozinha não é igual à da sala (aparentemente imóvel nos seus jarros e bibelôs de porcelana) nem à do quintal escancarado às ventanias da época...
- p.380 - e cada um desses fatos numa velocidade própria sem falar na própria velocidade que em cada coisa há como os muitos sistemas de açúcar e álcool numa pera girando todos em diferentes ritmos... e compondo a velocidade geral que a pera é
 - do mesmo modo que todas essas velocidades

mencionadas compõem... o dia que passa - ou passou
- na cidade de São Luís.

p.383 - ... em São Luís donde as pessoas não se foram
ainda neste momento a cidade se move em seus muitos
sistemas e velocidades pois quando um pote se
quebra outro pote se faz...

4) TEMPO-ESPAÇO

p.320 - ultrapassamos a noite quando cruzamos Perizes
era exatamente ali que principiava o dia

5) REFERÊNCIAS HISTÓRICAS

p.303 - Era a vida a explodir por todas as fendas da cidade
sob as sombras da guerra:....(*efeitos da segunda
guerra mundial na cidade de São Luís*)

P.309 - meu corpo nascido numa porta-e-janela da Rua dos
Prazeres ao lado de uma padaria.. na revolução de 30

p.325 - ...dias que vazam agora ambos em pleno coração de
Buenos Aires às quatro horas desta tarde de 22 de
maio de 1975 trinta anos depois

p.329 - E a noite mais tarde pronta passaria aos trambolhões
com sua carruagem negra batendo ferros feito um
trem pela Costela do Diabo com seu cortejo de
morcegos Era impossível distinguir com a pouca luz
que havia como eram os seus cavalos seu condutor
seu chicote a cavalgar no meu sono (*referência à
lenda da carruagem de Dona Ana Jansen, às sextas-
feiras, transportadas por escravos e cavalos, com
muitas correntes*)

p.345 - Assim apodrece o Anil ao leste de nossa cidade que
foi fundada pelos franceses em 1612 e que já o
encontraram apodrecendo embora com um cheiro que
nada tinha do óleo dos navios que entram agora quase
diariamente no porto nem das fezes que a cidade
vaza em seu corpo de peixes nem da miséria dos
homens escravos de outros que ali vivem agora feito
carangueijos

- Apenas os índios vinham banhar-se na praia do
Jenipapeiro, apenas eles ouviam o vento nas árvores
e caminhavam por onde hoje são avenidas e ruas...

p.346 - Mas desses índios timbiras nada resta, senão as

coisas contadas em livros e alguns poemas em que se
tenta evocar a sombra dos guerreiros com seu arco
oculto entre as folhas

APÊNDICE 2. CLASSIFICAÇÃO DOS SIGNOS SONOROS NO POEMA SUJO SEGUNDO CRITÉRIOS REFERENCIAIS

1 - PAISAGEM SONORA NATURAL

ÁGUAS (*classificação por ordem de aparecimento*)

p.297 - claro como água?

p.298 - não sabias fazer girar a vida com seu montão de
estrelas e oceano

p.302 - as goteiras no inverno

- Da lama à beira da calçada, da água dos esgotos
cresciam pés de tomate

p.306 - meu corpo feito de água

p.309 - (meu corpo) pulsando no meio da noite, da neve, da
chuva

p.311 - vozes perdidas na lama

- água sonhando na tina
- sozinho naquele desaguadouro de rio

p.312 - só tijuco e água salgada

- areia sol vento e chuva

p.313 - vadeando pelo córrego raso de limo sapos garrafas

p.314 - além do cais

- além das águas do Anil

p.317 - (o trem) vai pela serra vai pelo mar

adeus meu anzol de pescar

p.320 - águas capins nuvens

p.323 - ou água vertiginosamente imóvel como na quinta dos

Medeiros, no poço da quinta tudo parado feito uma noite verde ou vegetal e
de água

p.328 - às seis da tarde ou no cubo de sombra e vertigem da

água do dito poço

- o silêncio daquela água

- como então sob as folhas com açúcar e luz, pingar de

água, um pio, um sopro de brisa sem pressa e por todas as partes se fabrica a
noite que nos envenenaria de jasmim

p.330 - (a noite) imobiliza todas as águas embora fique

urinando escondido em vários pontos da quinta

p.333 - e a torneira do tanque de lavar roupas desande a

jorrar manhã

p.334 - quando de fato em todas as torneiras da cidade a

manhã está prestes a jorrar

- p.335 - onde não há água encanada:ali
 o clarão contido sob a noite não é como na cidade
 o punho fechado da água dentro dos canos:
 é o punho da vida fechada dentro da lama
- p.337 - o apodrecer de uma coisa de fato é a fabricação de
 uma noite: seja essa coisa... um rio no bairro
 operário
 - a noite sub-humana da lama que fica ao longo do dia
 estendida como graxa por quilômetros de mangue
- p.338 - a noite baixa do lodo embaixo da casa
 - uma gaveta de lama dentro de um armário de lama
 - (a noite) apodrecendo nos mangues)
- p.340 - que um rio não apodrece do mesmo jeito que outro rio
 assim o rio Anil apodrecia a seu modo naquela parte
 da ilha de São Luis
- p.344 - era preciso que viesse por esse mesmo caminho
 passasse no matadouro e misturasse seu cheiro de rio
 ao cheiro de carniça... para perder-se no mar (para
 de fato afogar-se, convulso, nas águas salgadas da
 baía... que o empurra para trás o desarruma o
 envenena de sal e o obriga a apodrecer - já que não
 pode fluir - debaixo das palafitas onde moram os
 operários da fábrica
- p.345 - apenas os índios vinham banhar-se na praia do
 Jenipapeiro
- p.352 - Lá embaixo no quintal a lavadeira batia roupa no
 tanque e cantava junto com a água
- p.362 - aquele quintal tomado de plantas verdes sob a chuva
- p.364 - Ah, minha cidade verde, minha úmida cidade...
 rumorejando teus dias à entrada do mar
 - Desce profundo o relâmpago de tuas águas em meu
 corpo
- p.365 - Desabam as águas servidas me arrastam por teus
 esgotos
- p.366 - desce profundo o relâmpago de tuas águas numa
 vertigem de vozes brancas ecos de leite
- p.368 - Me reflito em tuas águas recolhidas: no copo
 d'água, no pote d'água, na tina d'água, no banho nu
 no banheiro vestido com a roupa de tuas águas que
 logo me despem e descem diligentes para o ralo como
 se de antemão soubessem para onde ir
 - Para onde foram essas águas de tantos banhos de
 tarde? Rolamos com aquelas tardes no ralo do esgoto
- p.369 - (cidade) - que de saliva me molhas
 - Sobre os jardins da cidade urinos pus
 - Me lavo no Ribeirão

- p.373 - (a busca de amor nas coisas. Não nas pessoas:... no oculto falar das águas
- p.374 - nem tem a mesma velocidade a açucena e a maré com seu exército de borbulhas e ardentes caravelas a penetrar soturnamente o rio
- p.375 - tendo cada coisa uma velocidade (a do melado escura, clara a da água a derramar-se) cada coisa se afastava desigualmente de sua possível eternidade
- p.379 - e as tantas situações da água nas vasilhas (pronta a fugir)
- p.381 - um dia tem inumeráveis centros como ... o pote de água na sala de jantar ou na cozinha em torno do qual desordenadamente giram os membros da família

ÁGUAS (*classificação por tipos*)

1. gotas, pingos.

- p.302 - as goteiras no inverno
- p.328 - como então sob as folhas com açúcar e luz, pingar de água, um pio, um sopro de brisa sem pressa e por todas as partes se fabrica a noite que nos envenenaria de jasmin

2. água encanada, torneira, banho, esgoto.

- p.302 - da água dos esgotos cresciam pés de tomate
- p.333 - e a torneira do tanque de lavar roupas desande a jorrar manhã
- p.334 - quando de fato em todas as torneiras da cidade a manhã está prestes a jorrar
- p.335 - onde não há água encanada: ali
o clarão contido sob a noite não é como na cidade
o punho fechado da água dentro dos canos:
é o punho da vida fechada dentro da lama
- p.352 - Lá embaixo no quintal a lavadeira batia roupa no tanque e cantava junto com a água
- p.365 - Desabam as águas servidas me arrastam por teus esgotos
- p.368 - Me reflito em tuas águas recolhidas: ... no banho nu no banheiro vestido com a roupa de tuas águas que logo me despem e descem diligentes para o ralo como se de antemão soubessem para onde ir
- Para onde foram essas águas de tantos banhos de tarde? Rolamos com aquelas tardes no ralo do esgoto

3. águas guardadas

- p.311 - água sonhando na tina
- p.323 - ou água vertiginosamente imóvel como na quinta dos

Medeiros, no poço da quinta tudo parado feito uma noite verde ou vegetal e de água

p.328 - às seis da tarde ou no cubo de sombra e vertigem da água do dito poço

- o silêncio daquela água

p.334 - quando de fato em todas as torneiras da cidade a manhã está prestes a jorrar

p.368 - Me reflito em tuas águas recolhidas: no copo d'água, no pote d'água, na tina d'água, no banho nu no banheiro vestido com a roupa de tuas águas(que logo me despem e descem diligentes para o ralo como se de antemão soubessem para onde ir)

p.379 - e as tantas situações da água nas vasilhas (pronta a fugir)

p.381 - um dia tem inumeráveis centros como ... o pote de água na sala de jantar ou na cozinha em torno do qual desordenadamente giram os membros da família

4. córrego, riacho, rio

p.311 - sozinho naquele desaguadouro de rio

p.313 - vadeando pelo córrego raso de limo

p.314 - além das águas do Anil

p.337 - o apodrecer de uma coisa de fato é a fabricação de uma noite: seja essa coisa... um rio no bairro operário

- a noite sub-humana da lama que fica ao longo do dia estendida como graxa por quilômetros de mangue

p.338 - a noite baixa do lodo embaixo da casa

- uma gaveta de lama dentro de um armário de lama

- (a noite) apodrecendo nos mangues)

p.340 - que um rio não apodrece do mesmo jeito que outro rio assim o rio Anil apodrecia a seu modo naquela parte da ilha de São Luis

p.344 - era preciso que viesse por esse mesmo caminho passasse no matadouro e misturasse seu cheiro de rio ao cheiro de carniça... para perder-se no mar (para de fato afogar-se, convulso, nas águas salgadas da baía... que o empurra para trás o desarruma o envenena de sal e o obriga a apodrecer - já que não pode fluir - debaixo das palafitas onde moram os operários da fábrica

5. chuvas

p.302 - as goteiras no inverno

p.309 - (meu corpo) pulsando no meio da noite, da neve, da chuva

p.312 - areia sol vento e chuva

p.362 - aquele quintal tomado de plantas verdes sob a chuva

p.364 - Ah, minha cidade verde, minha úmida cidade...

rumorejando teus dias à entrada do mar

- Desce profundo o relâmpago de tuas águas em meu corpo

p.365 - Desabam as águas servidas me arrastam por teus esgotos

p.366 - desce profundo o relâmpago de tuas águas numa vertigem de vozes brancas ecos de leite

6. mar, oceano,

p.298 - não sabias fazer girar a vida com seu montão de estrelas e oceano

p.312 - só tijuco e água salgada

p.314 - além do cais

p.317 - (o trem) vai pela serra vai pelo mar

p.345 - apenas os índios vinham banhar-se na praia do Jenipapeiro

p.364 - Ah, minha cidade verde, minha úmida cidade...
rumorejando teus dias à entrada do mar

p.374 - nem tem a mesma velocidade a açucena e a maré com seu exército de borbulhas e ardentes caravelas a penetrar soturnamente o rio

7. fluidos orgânicos

p.304 - (meu corpo) fazendo o sangue que faz a carne e o pensamento

p.305 - para explodir como uma galáxia de leite no centro de tuas coxas

- meu corpo cheio de sangue que o irriga como a um continente ou um jardim circulando por meu braço por meus dedos

- meu sangue feito dos gases que aspiro...e que pode - por um descuido - esvaír-se por meu pulso aberto

p.306 - meu corpo feito de água e cinza

p.366 - desce profundo o relâmpago de tuas águas numa vertigem de vozes brancas ecos de leite de cuspo morno no membro

p.367 - o cuspo morno a delícia do próprio corpo no corpo e num movimento terrestre

p.369 - Sobre os jardins da cidade urinos pus

p.379 - a rotação da mão que busca entre os pentelhos o sonho molhado os muitos lábios do corpo

7. lama,lodo

- p.302 - Da lama à beira da calçada, da água dos esgotos
cresciam pés de tomate
- p.311 - vozes perdidas na lama
- p.335 - onde não há água encanada:ali
o clarão contido sob a noite não é como na cidade
o punho fechado da água dentro dos canos:
é o punho da vida fechada dentro da lama
- p.337 - a noite sub-humana da lama que fica ao longo do dia
estendida como graxa por quilômetros de mangue
- p.338 - a noite baixa do lodo embaixo da casa
- uma gaveta de lama dentro de um armário de lama

8.outras águas e qualidades

- p.297 - claro como água?
- p.309 - (meu corpo) pulsando no meio da noite, da neve...
- p.375 - tendo cada coisa uma velocidade (a do melado
escura, clara a da água a derramar-se) cada coisa se
afastava desigualmente de sua possível eternidade
- p.369 - Me lavo no Ribeirão (fonte)

8. som e silêncio das águas

- p.328 - por ser alarme agora em minha carne o silêncio
daquela água
- p.330 - (a noite) imobiliza todas as águas embora fique
urinando escondido em vários pontos da quinta
- p.373 - (a busca de amor nas coisas. Não nas pessoas:... no
oculto falar das águas

VENTOS - AR - IMAGENS AÉREAS

- p.297 - a mão do sopro contra o muro escuro
- p.300/1 - Não sei de que tecido é feita a minha carne... e
essa vertigem que me arrasta... a me consumir como
um facho-corpo sem chama,
ou dentro de um ônibus
ou no bojo de um Boeing 707 acima do Atlântico
acima do arco iris perfeitamente fora do rigor
cronológico
sonhando
garfos enferrujados.....

voais comigo
sobre continentes e mares...
e também rastejais comigo
pelos tuneis das noites clandestinas
sob o céu estrelado do país

p.305 - meu sangue feito de gases que aspiro dos céus da
cidade estrangeira

p.306/7 - meu corpo... que me faz... olhar Andrômeda,
Sirius, Mercúrio e me sentir misturado a toda essa
massa de hidrogênio e hélio que se desintegra e
integra sem saber pra quê

p.307 - corpo-facho corpo-fátuo corpo-fato

p.312 - areia sol vento e chuva

p.315 - ah quantas tardes só numa
tarde geral que cobre de nuvens a cidade
tecendo no alto e conosco
a história branca
da vida qualquer

- Ah ventos soprando verdes nas palmeiras dos Remédios

p.316/17 - lá vai o trem com o menino

lá vai a vida a rodar
lá vai ciranda e destino
cidade e noite a girar
lá vai o trem sem destino
pro dia novo encontrar
correndo vai pela terra
vai pela serra
vai pelo mar
cantando pela serra do luar
correndo entre as estrelas a voar

no ar

no ar

p.317 - brisa branca brisa fria

p.324 - muito embora em cima das árvores

por cima lá no alto

resvalando seu costado luminoso nas folhas
passasse o dia (o sec XX)

p.327 - e todos esses dias enlaçados como anéis de fumaça
girando no catavento esgarçando-se nas nuvens

p.328 - como então.. pingar de água, um pio, um sopro de
brisa sem pressa... se fabrica a noite que nos
envenenaria de jasmim

p.345 - Apenas os índios... ouviam o vento nas árvores

- um pássaro azul e vermelho - a brisa entortando-lhe
as penas feito um leque, feito um cocar de
guerreiro

- p.346 - o rumor do vento nas árvores
- p.347 - e tudo isso se passa sob a copa das árvores
- p.355 - pois a história dos pássaros pássaros, só os
guerreiros conhecem, só eles entendem quando o vento
(numa lembrança) sopra-as nas árvores de São Luís
- p.357 - É verdade porém que uma esquina mais acima (às suas
costas) a tarde passava ruidosamente farfalhando nos
oitizeiros como o vento por um relógio de folhas
- É que a tarde tem muitas velocidades
sendo mais lenta
por exemplo
no esgarçar de um touro de nuvem
que ela agora arrasta iluminada na direção do
Desterro
por cima da capital
(como um a aranha, poderia dizer?)
que ata e puxa a presa para devorá-la?
Como um abutre invisível a destripá-la
num ballet
muito acima do telhado da quitanda em pleno ar?
- p.358 - Não,
não cabe falar da aranha
se penso na cidade se desdobrando em seus telhados
torres e igrejas sob um sol duro as famílias debaixo
das telhas, retratos de mortos com o rosto
exageradamente coloridos dentro das...
- E em meio a um outro sistema, este de ventos que
avançavam escuros das bandas do Apeadouro ou das
cabeceiras do Bacanga, úmidos às vezes, num
estampido que faz sacudir os aviões.
- p.359 - ... debaixo daqueles telhados encardidos de nossa
pequena cidade a qual alguém que venha de avião dos
EUA poderá ver postada na desembocadura suja de dois
rios lá em baixo e como se para sempre
- p.359/60 - Debruçado no balcão Newton Ferreira... nada sabe
das conspirações meteorológicas que se tramam em
altas esferas azuis acima do Atlântico.
Na quitanda o tempo não flui...
- p.360 - Mas nada disso se percebe voando sobre a cidade a
900 quilômetros por hora
- p.363 - A cidade no entanto poderás vê-la do alto
praticamente a mesma com suas ruas e praças...
- p.364 - Ah, minha cidade verde... constantemente batida de
muitos ventos... minha cidade sonora - esferas de
ventania rolando loucas por cima dos mirantes e dos

campos de futebol

p.370 - Acordo na zona. O dia ladra, navega enfunado e azul
 vôo com as toalhas brancas
 vou pousar no sorriso de Isabel
 Tropeço num preconceito caio das nuvens...

p.372 - Mas na cidade havia muita luz, a vida fazia rodar o século nas nuvens sobre a
 nossa varanda por cima de mim e das galinhas no quintal
 por cima do depósito... e era pouco viver... ali no norte do Brasil vestido de
 brim. E por ser puco era muito...

p.373 - que a vida passava por sobre nós, de avião.

p.374 - noutra lentidão que a do crepúsculo que, no alto, com sua grande engrenagem
 escangalhada moía a luz.

p.376 - (de Alcantara) e quase se ouvem vozes e gargalhadas
 que se acendem e apagam nas dobras da brisa

p.377 - Mas se é espantoso pensar como tanta coisa sumiu... arrastados pelo ar junto com
 as nuvens, a isso responde a manhã que com suas muitas e azuis
 velocidades segue em frente alegre e sem memória

p.378 - onde a velocidade da cozinha não é igual à da
 sala... nem à do quintal - escancarado às ventanias
 da época

- (sem falar dos mortos que voam para trás)

p.387/88 - O homem está na cidade
 como uma coisa está em outra
 e a cidade está no homem
 que está em outra cidade

mas variados são os modos
 como uma coisa
 está em outra coisa:
 o homem, por exemplo, não está na cidade
 como uma árvore está
 em qualquer outra
 nem como uma árvore
 está em qualquer uma de suas folhas
 (mesmo rolando longe dela)
 O homem não está na cidade como uma árvore está
 num livro quando um vento ali a folheia

a cidade está no homem
 mas não da mesma maneira
 que um pássaro está numa árvore
 não da mesma maneira que um pássaro
 (a imagem dele)
 está/va na água
 e nem da mesma maneira
 que o susto do pássaro

está no pássaro que eu escrevo

a cidade está no homem
quase como a árvore voa
no pássaro que a deixa

cada coisa está em outra
de sua própria maneira
e de maneira distinta
de como está em si mesma

a cidade não está no homem
do mesmo modo que em suas
quitandas praças e ruas

FENOMENOS NATURAIS

- p.303 - canhões alemães troando nas noites de tempestade por
cima da nossa casa
p.343 - sob o demorado relâmpago do verão

2) OS RUÍDOS DA VIDA

PÁSSAROS

- p.326 - porque a poucos passos do poço... passa gente e
carroça... enquanto um pássaro cruza (possivelmente)
por sobre nós - um urubu talvez deriva na direção
da Camboa
p.327 - um urubu que é ele mesmo um dia preto farejando
carniça
- e o alarido das pipiras na sapotizeira às seis da
tarde
p.333 - e depara com tudo claro e já funcionando: pássaros
árvores e vendedores de legumes
p.346 - Exceto se encontra pousado um pássaro azul e
vermelho - a brisa entortando-lhe as penas feito um
leque feito um cocar de um guerreiro
p.348 - tudo isso se passa como parte da história dos matos
e dos pássaros - E na história dos pássaros os
guerreiros continuam vivos
p.349 - E eu nunca pensara antes que havia uma história dos
pássaros embora conhecesse tantos desde o canário-
da-terra, a rolinha fogo-pagô até o bigode-pardo, o

galo de campina... o anum... o urubu...: o bem-te-vi...

-Para me dar conta da história dos pássaros foi preciso ver o pássaro vermelho e azul

p.350 - foi preciso vê-lo dentro daquele silêncio feito de pequenos barulhos vegetais

- Já a história dos urubus é praticamente a mesma história dos homens que tem cães... papagaios... e curiós cantando na gaiola da barbearia

p.351 - Enquanto isso o dr... mantinha na sua sala um casal de canários belgas numa gaiola de prata

p.352 - e os canários, nem-seu-souza, trinavam na gaiola de prata

p.353 - (e o curió na gaiola nem-seu souza)

p.354 - Já o canário-da-terra parou de cantar quando numa manhã de domingo seu Neco matou a mulher

p.355 - Mas essa é a história de pássaros já de há muito urmanizados - pois a história dos pássaros só os guerreiros conhecem

p.371 - Prego a subversão da ordem política, me enforcam junto ao campo de tênis dos ingleses...(e os canários, nem seu souza: improvisam em sua flauta de prata)

p.379 - junto com a resina das árvores e o canto dos passarinhos?

p.380 - Que dizer da circulação... dos pombos pela brisa?

p.388 - a cidade está no homem mas não da mesma maneira que um pássaro está numa árvore não da mesma que um pássaro (a imagem dele) está/va na água e nem da mesma maneira que o susto do pássaro está no pássaro que eu escrevo
a cidade está no homem quase como uma árvore voa no pássaro que a deixa

OUTROS ANIMAIS

P.297 - um bicho que o universo fabrica e vem sonhando entre as entranhas
azul era o gato
azul era o galo
azul o cavalo

p.298 - bosta de porco

p.299 - e vão conviver com ratos e baratas

p.303 - pelo meu carneiro manso

- mas poesia não existia ainda.

Plantas. Bichos. Cheiros. Roupas.

- p.307 - atravessado de cheiros de galinheiros e rato na
quitanda ninho de rato - cocô de gato
- p.315 - horta jirau galinheiros
- p.320 - e ver... que aqueles bois e marrecos existiam ali
sem mim
- p.321 - e por Itapicuru: mundo de bois, siriemas, jaçana,
pato e nhambu
- p.324 - e a galinha ciscando e bicando uma barata entre
plantas
- p.329 - e a noite.. com a sua carruagem negra... com seu
cortejo de morcegos
era impossível distinguir como eram os seus cavalos
- p.330 - porque de noite...a natureza.. guarda seus bichos
entre as pernas, põe as aves dentro dos frutos
- a noite adormece as galinhas e põe a funcionar os
cinemas
- p.333 - até que de galo em galo um galo rente à nós
explode
- p.347 - e uma lagartixa foge sobre as folhas secas
- p.362 - o frango pingando ensopado debaixo do jirau de
plantas
- p.366 - feito cavalo sentindo o cheiro da terra
- p.372 - a vida fazia rodar o século nas nuvens... por cima
de mim e das galinhas no quintal
- p.373 - o galo que vai morrer
- p.386 - enquanto como um rato tu podes ouvir e ver de teu
buraco

INSETOS

- p.299 - e vão conviver com ratos e baratas
- p.302 - e as formigas brotando aos milhões negras como
golfadas de dentro da parede
- p.362 - e o fio da lâmpada coberto de moscas

ANIMAIS MARÍTIMOS

- p.312 - arrastando camarão com um cofo de palha
- P.312 - só tijuco e água salgada
só bagres e baiacus
- e cheiro de peixe e gente
corvina serra cação
- p.313 - papista comendo merda na saída do bueiro
- onde moravam peixes-sabão

SONS DO CORPO HUMANO (*classificação por ordem de aparecimento*)

- p.300 - Como se perdeu o que eles falavam ali
mastigando...
e diziam coisas tão reais
- ou a tosse da tia no quarto
- palavras ditas à mesa do jantar
- p.301 - E esta mulher a tossir dentro de casa
- p.302 - e todos buscavam...
nas conversas da esquina
- p.303 - a discussão na quitanda
- p.304 - soube depois: fala humana, voz de gente, barulho
escuro do corpo
- p.305 - meu sangue feito de gases que aspiro
- p.309 - (meu corpo) e que desde então segue pulsando como um
relógio - num tic tac que não se ouve
(senão quando se cola o ouvido à altura do meu
coração)
tic tac tic tac
... pulsando há 45 anos
esse coração oculto
pulsando no meio da noite...
debaixo da pele, da carne
combatente clandestino...
meu coração de menino
- p.311 - vozes perdidas na lama
- p.313 - caminhando pelos trilhos
- saltando dormentes
- p.324 - o riso claro de Lucinha
- p.326 - acima da ladeira de terra...
passa gente e carroça
ou alguém grita na janela
- p.331 - discussões à mesa do jantar, excessos
entre jovens que se beijam e se esfregam
junto à cancela
no escuro
- p.332 - como se desse uma interrupção
para o Dr. Bacelar fazer uma palestra
- para que os operários.. descansem um pouco
e se reproduzam nas redes...
se amando sem muito alarde
para não acordar os filhos que dormem no mesmo
quarto
- p.334 - concluídos os afazeres noturnos
(que encheram a casa de rumores,
inclusive as últimas conversas no quarto)
- p.346 - o que não impede que algum menino...
saia a buscar pelos matos... - o coração batendo

- forte - vestígios daqueles homens
- p.351 - As vizinhas cochichavam:...
- p.359 - parentes tuberculosos em quartos escuros, tossindo
baixo para que o vizinho não ouça
- p.361 - e haja homens conversando lá dentro
- descendo ou subindo a rua,
mesmo que vás a pé
- p.362 - nossa casa
cheia de nossas vozes
- p.362/3 - nem colando o ouvido no chão
voltarás a ouvir nada do que ali se falou
- p.364 - no túmulo da minha boca
palco de ressurreições
inesperadas
- p.366 - vertigem de vozes brancas ecos de leite
de cuspo morno no membro
o corpo que busca o corpo
No capinzal escondido
- p.367 - o cuspo morno a delícia
do próprio corpo no corpo
e num movimento terrestre
no meio do capim
- Ah, minha cidade suja
de muita dor em voz baixa
- p.369 - sobre os jardins da cidade urino pus
- p.370 - costuro as partes, mas os intestinos nunca mais
funcionarão direito
- p.375 - dentro de um vestido de chita, enfim, onde batia o
seu pequeno coração
- p.376 - onde eles efetivamente dançaram (e quase se ouvem
vozes e gargalhadas que se acendem e se apagam nas
dobras da brisa
- p.379 - a rotação da mão que busca entre os pentelhos o
sonho molhado os muitos lábios do corpo que ao afago
se abre em rosa, a mão que ali detém a sujar-se de
cheiros de mulher
- p.385 - O que eles falavam na cozinha ou no alpendre do
sobrado saía pelas janelas se ouvia nos quartos de
baixo na casa vizinha, nos fundos da Moveleira (e
vá alguém saber quanta coisa se fala numa cidade
quantas vozes resvalam por esse intrincado labirinto
de paredes e quartos e saguões, de banheiros, de
pátios, de quintais vozes entre muros e plantas,
risos, que duram um segundo e se apagam E são
coisas vivas as palavras e vibram da alegria do
corpo que as gritou têm o seu mesmo perfume, o

gosto da carne que nunca se entrega realmente nem na cama senão a si mesma à sua própria vertigem ou assim falando ou rindo no ambiente familiar enquanto como um rato tu podes ouvir e ver de teu buraco como essas vozes batem nas paredes do pátio vazio na armação de ferro onde seca uma parreira entre arames... E nelas há uma iluminação mortal que é da boca em qualquer tempo mas que ali... minava a própria existência. Ríamos, é certo, em torno da mesa de aniversário..., ríamos, sim, mas como se nenhum afeto valesse como se não tivesse sentido rir numa cidade tão pequena.

SONS HUMANOS (*classificação por tipos*)

1. voz - eles falavam - palavras ditas à mesa

- tosse da tia no quarto
- conversas da esquina
- discussões na quitanda
- vozes perdidas na lama
- riso claro de Lucinha
- alguém grita na janela
- últimas conversas no quarto
- vizinhas cochichavam
- tossindo baixo para que o vizinho não ouça
- nossa casa cheia de nossas vozes
- muita dor em voz baixa
- gargalhadas que se acendem e apagam nas dobras da brisa
- vozes que resvalam por esse intrincado labirinto de paredes
- risos, que duram um segundo e se apagam
- e são vivas essas palavras e vibram da alegria do corpo que as gritou
- essas vozes batem nas paredes do pátio vazio

2. corpo - mastigando

- gases que aspiro
- meu corpo pulsando como um relógio
- saltando dormentes
- passa gente
- excessos entre jovens que se beijam e se esfregam
- descendo ou subindo a rua
- se amando sem muito alarde
- a delícia do próprio corpo no corpo
- sobre os jardins da cidade urino pus
- onde batia o seu pequeno coração

- onde eles efetivamente dançaram

SONS E SOCIEDADE (*classificação por tipos*)

1. fatos ou meios coletivos

p.298 - domingos de futebol

p.299 - enterros, corsos, comícios

p.330 - a noite adirmece as galinhas e põe a funcionar os cinemas

p.343 - ao lado de nossa escola

p.374 - azáfama de compras fazendo aumentar o tráfego

2. fatos ou meios familiares

p.298 - pastilhas de aniversário

p.299 - à mesa do jantar...

P.375 - universo de panelas e canseiras entre as paredes da cozinha

p.386 - falando ou rindo no ambiente familiar

p.387 - em torno da mesa de aniversário coberta de pastilhas de hortelã enroladas em papel colorido

3. fatos ou meios sociais

P.302 - nas conversas da esquina

p.303 - discussão na quitanda

p.304 - retreta na praça

p.372 - viver, mesmo no salão de bilhar, mesmo no botequim do Castro, na pensão da Maroca nas noites de sábado, era pouco

p.382 - sem falar nos centros cívicos, nos centros espíritas, no Centro Cultural Gonçalves Dias, nos mercados de peixe, colégios, igrejas e prostíbulos

4. outros sons urbanos

P.333 - os primeiros passos na rua (processo do amanhecer)

p.374 - azáfama de compras fazendo aumentar o tráfego

MEIOS DE TRANSPORTE

p.300 - dentro de um ônibus

- ou no bojo de um Boeing 707

p.309 - enquanto vou entre automóveis e ônibus

p.315 - a tarde-locomotiva que vem como um paquiderme de aço tarda pesada maxilares cerrados cabeça de zinindo uma catedral que se move envolta em vapor bufando pânico prestes a explodir...(descrição de trem segue)

- p.329 - E a noite mais tarde passaria aos trambolhões com sua carruagem negra batendo ferros feito em trem
- p.341 - enquanto o bonde Gonçalves Dias descia a Rua Rio Branco e outros bondes...
- p.345 - do óleo dos navios que entram agora quase diariamente no porto
- p.347 - longe da estrada por onde trafegam bondes e ônibus
- p.348 - das ruas da Praia grande atravancadas de caminhões praticistas... e estivadores que descarregam babaçu
- p.359 - alguém que venha de avião dos EUA
- p.373 - que a vida passava por sobre nós, de avião
- p.374 - e a maré com seu exército de borbulhas e ardentes caravelas a penetrar soturnamente o rio

INDÚSTRIA

- P.314 - clarões de solda, operários na penumbra... que era aquilo-uma-usina? onde a tarde se fazia com faíscas de esmeril calor de forja

MEIOS DE COMUNICAÇÃO

Rádio

- p.303 -reporter isso
- p.330 - (a noite) aciona os programas de rádio

GÊNEROS MUSICAIS

- p.308 - sinfonias sambas e frevos azuis

CALMA E SILÊNCIO

1. silêncios

- p.323 - nos silêncios aparentes ou grossos como colcha de flanela
- galhos que subiam mudos como enigma
- p.328 - por ser alarme agora em minha carne o silêncio daquela água

2. imobilidade

- p.323 - água vertiginosamente imóvel no poço
- tudo parado feito uma noite verde ou vegetal e de água

INDICADORES SONOROS

- p.333 - quando a gente acorda cedo e fica deitado assuntando o processo de amanhecer: ...

até que de galo em galo
um galo
rente a nós
explode
- e a torneira to tanque de lavar roupas desanda a
jorrar manhã

APÊNDICE 3. CLASSIFICAÇÃO DOS ESPAÇOS NO POEMA SUJO

1. Espaço urbano: ruas, praças, comércio, indústrias, etc

- P.299 - que importa um nome a esta hora do anoitecer em São Luís do Maranhão...
- p.300 - pedras da Rua Alegria
- nas conversas da esquina
- no coito em pé na calçada escura do Quartel
- p.303 - o italiano assassinado na Praça João Lisboa
- pelo tio que roubava estanho à Estrada de Ferro
- dentro de um ônibus
- a discussão na quitanda
- no bojo de um Boeing 707 acima do Atlântico
- p.304 - Retreta na praça
- homem morto no mercado
- p.308 - mas sobretudo meu corpo nordestino
mais que isso - maranhense
mais que isso - sanluisense
- meu corpo nascido numa porta-e-janela da Rua dos Prazeres
- p.309 - enquanto vou entre automóveis e ônibus
entre vitrinas de roupas nas livrarias nos bares
- p.311 - busca de cobre e alumínio pelos terrenos baldios
- p.313 - caminhando pelos trilhos...
saltando dormentes
vadeando pelo córrego
- que me ensinavam essas aulas de solidão entre coisas da natureza e do homem?
- O alto galpão de zinco
- p.314 - paredes negras de fumo
Não era uma casa: uma casa tem cadeiras mesas...Um templo seria? mas sem nichos sem altar...?
Que era aquilo-uma-usina...
que eu via agora distante
para além da via férrea
além do cais
além das águas do Anil, lá
cega de sol por detrás das ruínas
do Forte da Ponta d'Areia
na entrada da baía
- p.315 - ou do outro lado ainda a tarde maior da cidade
amontoada de sobrados e mirantes ladeiras quintais
quitandas hortas jiraus galinheiros ou na cozinha (distante)
- ... numa tarde geral que cobre de nuvens a cidade
tecendo no alto e conosco...
- a tarde-locomotiva que vem como um paquiderme
- p.316 - uma catedral que se move envolta em vapor bufando
pânico prestes à explodir
- p.318 - saímos de casa à quatro com as luzes da rua acesas

- rumamos por afogados outras ladeiras e ruas
- quando chegamos à gare o trem realmente estava ali parado esperando
- entramos no carro... meu pai... me fez sentar ao seu lado
- ah ventos soprando verdes nas palmeiras dos Remédios
- p.318 - rumamos por Afogados
outras ladeiras e ruas
- p.320 - ultrapassamos a noite
quando cruzamos Perizes
- p.321 - Já passamos por Rosário
por Vale-Quem-Tem, Quelru.
Passamos por Pirapemas
e por Itapicuru;
- p.323 - como na quinta dos Medeiros
- p.326 - porque a poucos passos do poço acima da ladeira de terra na rua sem árvores... passa gente passa carroça... ou alguém grita na janela enquanto um pássaro cruza... deriva na direção da Camboa leve sobre o vasto capinzal e para além da estrada de ferro por cima das palhoças na lama e lá detrás da fábrica assentada numa plataforma fumegante de cinza e detritos de algodão
- deriva na direção da Camboa...
e para além da estrada de ferro
por cima das palhoças na lama
e lá detrás a fábrica
- p.327 - onde mora Esmagado
- p.330 - a noite adormece as galinhas e põe a funcionar os cinemas aciona os programas de rádio
- entre jovens que se beijam e se esfregam junto à cancela no escuro
- p.331 - na Avenida Silva Maia
- p.332 - os primeiros passos da rua
- no grêmio Lútero-Recreativo Português
- operários da fábrica Camboa
- p.334 - Não obstante, alguém que venha da rua - tendo caminhado sob a fantástica imobilidade da Via-Láctea
- pode ter a impressão diante daqueles corpos adormecidos, de que o universo morreu...
- p.335 - nas palafitas da Baixinha, à margem da estrada de ferro
- ... a noite não é a mesma em todos os pontos da cidade; a noite na Baixinha não tem a mesma imobilidade...
- p.336 - ...a noite na Baixinha... apodrece
- p.337 - Daí por que na Baixinha há duas noites metidas uma na outra: a noite sub-urbana... que se dissipa com o sol e a noite sub-humana da lama que fica tão longo do dia
- p.341 - na Rua das Hortas
- enquanto o bonde... descia a Rua Rio Branco rumo à Praça dos Remédios e outros bondes desciam a Rua da Paz rumo à Praça João Lisboa

e ainda outros rumavam na direção da Fabril,
Apeadouro, Jordoa(esse era o bonde do Anil que nos
levava para o banho do Rio Azul)

p.342 - na Fonte do Ribeirão

- ... na quitanda de meu pai e eu jogava bilhar
escondido no botequim do Simplício na Fonte do
Ribeirão

p.343 - assim o rio Anil apodrecia a seu modo
naquela parte da Ilha de São Luís.

p.345 - assim apodrece o Anil ao leste de nossa cidade
que foi fundada pelos franceses em 1612

- na praia do Jenipapeiro

p.346 - saía a buscar pelos matos da Maioba ou da Jordoa

p.348 - das ruas da Praia Grande

p.351 - na Avenida Beira-Mar em frente à entrada da baía

p.352 - isso por volta de 1942,43, quando chegaram os
americanos para construir a base aérea do Tirirical:

p.355 - sopra-a nas árvores de São Luís

p.356 - naquela sua quitanda na esquina da Rua dos Afogados
com a Rua da Alegria

p.357 - que envolvia os armazéns da Praia grande, a Estrada
de Ferro São Luís - Teresina, fazendas em Coroatrá,
Codó, plantações de arroz e fumo, homens que punham
camarões para secar ao sol em Guimaraes

- uma esquina acima...na Avenida Gomes de Castro

- na direção do Desterro

- É verdade, porém, que uma esquina mais acima ... na
Avenida Gomes de Castro a tarde passava
ruidosamente...

- no esgarçar de um touro de nuvem que ela ((a tarde))
arrasta iluminada na direção do Desterro por cima da
capital...

p.358 - sistema..de ventos que avançavam escuros das bandas
do Apeadouro ou das cabeceiras do Bacanga

p.359 - Mas e o quintal da Rua da Cajazeiras?

O tanque do Caga-Osso? a Fonte do Bispo?

- Nem mesmo andando a pé entre aquelas duas filas de
porta-e-janela, meias-moradas de sacada de ferro e
platibandas ...

p.361 - Descendo ou subindo a rua,

mesmo que vás a pé,

verás que as casas são praticamente as mesmas
mas nas janelas surgem rostos desconhecidos
como num sonho mau.

p.362 - As casas, as cidades, são apenas lugares por onde
passando
passamos

p.363 - A cidade no entanto poderás vê-la do alto
praticamente a mesma com suas ruas e praças

p.364 - Ah, minha cidade verde

minha úmida cidade

constantemente batida de muitos ventos
rumorejando teus dias à entrada do mar
minha cidade sonora

esferas de ventania
rolando loucas por cima dos mirantes e dos campos
de futebol...

- ah sombra rumorejante que arrasto por outras ruas

p.369 - Sobre os jardins da cidade urino pus.

Me extravio na Rua Estrela,
escorrego no Beco do Precipício.

Me lavo no Ribeirão.

Mijo na Fonte do Bispo.

Na Rua do Sol me cego,

na Rua da Paz me revolto

na do Comércio me nego

mas na das Hortas floresço;

na dos Prazeres soluço

na da Palma me conheço

p.370 - na do Alecrim me perfume

na da Saúde adoeço

na do Desterro me encontro

na da Alegria me perco

Na Rua do Carmo berro

na da Direita erro

e na Aurora adormeço

- Acordo na zona.

- ... setembro expõe meus despojos pelos postes da
cidade...

p.371 - me enforcam junto ao campo de ténis dos ingleses
na Avenida Beira-Mar

- se tivesse me casado com Marília,

teria me suicidado na discoteca da Rádio Timbira

p.372 - e era pouco viver, mesmo no botequim do Castro,
na pensão da Maroca nas noites de sábado, era

pouco... ali

no norte do Brasil

vestido de brim.

E por ser pouco

era muito,...

p.373 - a busca do amor nas coisas...:

que a vida passava por sobre nós, de avião.

p.375 - Por isso não é certo dizer

p.376 - que é no domingo que melhor se vê a cidade

- as fachadas de azulejo, a Rua do Sol vazia

as janelas trancadas no silêncio

p.378 - É impossível dizer em quantas velocidades diferentes

se move uma cidade a cada instante

- e que dizer das ruas de tráfego intenso... desigual

segundo o bairro e a classe...

p.382 - sob uma luz encardida numa porta-e-janela da Rua da
Alegria na época da guerra

- sem falar nos centros cívicos, nos centros

espíritas, no Centro Cultural Gonçalves Dias ou nos

mercados de peixe, colégios igrejas e prostíbulos

p.383 - essa é a razão por que em São Luís

donde as pessoas não se foram

ainda neste momento a cidade se move
em seus muitos sistemas
e velocidades

p.385 - O que eles falavam na cozinha
ou no alpendre do sobrado
(na Rua do Sol)
saía pelas janelas

p.386 - numa pequena cidade latino-americana
se nenhum afeto valesse como se não tivesse sentido
rir numa cidade tão pequena.

p.388 - a cidade está no homem
quase como a árvore voa
no pássaro que a deixa

p.389 - a cidade não está no homem
do mesmo modo que em suas
quitandas praças e ruas

2. Espaços da casa

p.299 - que importa um nome a esta hora do anoitecer... mesa
do jantar sob uma luz de febre entre irmãos e pais
dentro de um enigma?

- que importa um nome debaixo deste teto de telhas
encardidas vigas à mostra entre cadeiras e mesa
entre uma cristaleira e um armário diante de facas,
pratos de louça que já se quebraram

p.300 - a tosse da tia no quarto

- e o clarão do sol morrendo na platibanda em frente a
nossa janela

p.301 - e esta mulher a tossir dentro de casa

p.302 - e as formigas brotando aos milhões negras como
golfadas de dentro da parede (como se aquilo fosse
a essência da casa.

- Num cofo no quintal, na terra preta, cresciam
plantas e rosas, como pode o perfume nascer assim?
- nos beirais da casa sobre as telhas cresciam capins
mais verdes que a esperança.

p.309 - meu corpo nascido numa porta-e-janela da Rua dos
Prazeres... sob as balas do 24. BC

p.311 - noite e jasmim junto à casa

- quintais hortas jirais galinheiros ou na cozinha

p.323 - como na quinta dos medeiros, no poço da quinta
coberto pelas sombra quase pânica das árvores...

- aquele dia na sala de nossa casa a mesa com a
toalha as cadeiras o assoalho muito usado e o riso
claro de Lucinha se embalando na rede com a morte já
misturada na garganta

- e não importa que eu debruçado no parapeito do
alpendre via a terra preta do quintal... e nesse
caso um dia-dois o de dentro e o de fora da sala
um às minhas costas o outro diante dos olhos
vazando um no outro através do meu corpo dias que
vazam agora ambos em pleno coração de Buenos Aires

- p.330 - a noite de dentro da casa iluminada à luz elétrica
- p.332 - para que os operários...descansem um pouco e se reproduzam nas redes ou nas esteiras... para não acordar os filhos que dormem no mesmo quarto
- Como se o tempo durante a noite ficasse parado junto com a escuridão e o cisco debaixo dos móveis e nos cantos da casa...
- p.333 - ... assuntando o processo do amanhecer: os primeiros passos na rua os primeiros ruídos na cozinha até que... um galo rente a nós explode (no quintal) e a torneira do tanque...desanda a jorrar manha
- p.335 - menos, claro, nas palafitas da Baixunha, à margem da estrada de ferro
- p.341 - no quarto de um sobrado na Rua das Hortas, a mae, passando roupa a ferro -
- p.342 - naquele quarto onde dormia toda a família e vendiam quiabo e jerimum
- p.343 - uma perna de mulher fedia durante toda a manha, na casa ao lado de nossa escola na época da guerra
- p.349 - (na gaiola de seu Neco)... (na cumeeira da casa)
- ... papagaios que sabem falar na cozinha...
- p.351 - enquanto isso o dr. Gonçalves Moreira mantinha na sua sala... numa gaiola de prata (na Av. Beira Mar em frente à entrada da baía)
- p.352 - lá em baixo no quintal a lavadeira batia roupa no tanque e cantava junto com a água.
- Pagou caro aquele amor feito com dificuldade detrás do jirau de roupas em pé junto à cerca...
- p.354 - a morte se alastrou por toda a rua, misturou-se às árvores da quinta, penetrou na cozinha de nossa casa ganhou o cheiro de carne que assava na panela e ficou brilhando nos talheres dispostos sobre a toalha na mesa do almoço.
- p.358 - as famílias debaixo das telhas, retratos de mortos com o rosto exageradamente colorido dentro de molduras pintadas de dourado, cômodas antigas, pequenas caixas com botões e novelos de linha
- p.359 - parentes tuberculosos em quartos escuros, tossindo baixo para que o vizinho não ouça, crianças que mal começam a andar agarrando-se às pernas de pais que nada podem, debaixo daqueles telhados encardidos .
- Mas e o quintal da Rua das Cajazeiras?
 - Mudar de casa já era um aprendizado de morte: aquele meu quarto com sua úmida parede manchada
- p.362 - aquele quintal tomado de plantas verdes sob a chuva e a cozinha e o fio da lâmpada coberto de moscas, nossa casa cheia de nossas vozes tem agora outros moradores:...
- As casas, as cidades, são apenas lugares por onde passando passamos
- p.363 - naquele chão de mosaico verde e branco
- p.366 - longe daquela mobília onde só vive o passado longe do mundo da morte e da doença da vergonha de traição das cobranças à porta
- minha cidade suja de muita dor em voz baixa de vergonhas que a família abafa em suas gavetas mais

fundas de vestidos desbotados de camisas mal
cerzidas detanta gente humilhada comendo pouco mas
ainda assim bordando de flores suas toalhas de
mesas...

- p.368 - Me reflito em tuas águas recolhidas...na tina d'água
no banho nu no banheiro
- Outra velocidade tem Bizuza sentada no chão do
quarto ...
- p.375 - universo de panelas e canseiras entre as paredes da
cozinha dentro de um surrado vestido de chita,
enfim, onde batia o seu pequenino coração.
- e se não era eterna a vida, dentro e fora do
armário, ...cada coisa se afastava desigualmente de
sua possível eternidade.
- p.378 - ou mesmo uma casa onde a velocidade da cozinha não é
igual à da sala... nem à do quintal escancarado às
ventanias da época
- p.379 - e as tantas situações da água nas vasilhas (pronta
a fugir)
- e a rotação dos cheiros outros que na quinta se
fabricam junto com a resina das árvores e o canto
dos passarinhos?
- Que dizer da circulação da luz solar arrastando-se
no pó debaixo do guarda-roupa entre sapatos?
- p.380 - e da circulação dos gatos pela casa dos pombos pela
brisa?
- p.381 - ... não se pode também dizer que o dia tem
inumeráveis centros como ... o pote de água na sala
de jantar ou na cozinha em torno do qual
desordenadamente giram os membros da família.
- ... outras funções metabólicas outros centros geram
como a sentina a cama
- p.382 - ou a mesa de jantar (sob uma luz encardida numa
porta-e-janela da Rua da Alegria na época da guerra)
- p.383 - E essa é a razão por que quando as pessoas se vão (
como em Alcântara) apagam-se os sóis (os potes, os
fogões) que delas recebiam calor
- p.384 - ... outro homem se faz para que não se extinga o
fogo na cozinha da casa
- p.385 - O que eles falavam na cozinha ou no alpendre do
sobrado (na Rua do Sol) saía pelas janelas se
ouvia nos quartos de baixo na casa vizinha, nos
fundos da Moveleira
- (e vá alguém saber quanta coisa se fala numa cidade
quantas vezes resvalam por esse intrincado labirinto
de paredes e quartos e saguões, de banheiros, de
pátios de quintais vozes entre muros e
plantas...)
- p.386 - enquanto como um rato tu podes ouvir e ver de teu
buraco como essas vozes batem nas paredes do pátio
vazio na armação de ferro onde seca uma parreira
entre arames... numa pequena cidade latino-
americana.
- ... mas que ali na nossa casa entre móveis baratos

p.387 - Ríamos, é certo, em torno da mesa de aniversário coberta de pastilhas de hortela...

3. Espaços naturais e aéreos

p.300 - no bojo de um Boeing 707 acima do Atlântico

p.311 - sozinho naquele desaguadouro de rio... que buscava eu ali?

Só tijuco e água salgada...

e as velas coloridas dos barcos pela baía: que perguntava eu ali... sob o sol do Maranhão?

- era o sol... apenas... com cheiro de lama podre

- que me ensinavam essas aulas de solidão entre coisas da natureza e do homem?

p.314 - onde a tarde era outra tarde que nada tinha daquela que eu via agora distante para além da via férrea além do cais além das águas do Anil, lá cega de sol por detrás das ruínas do Forte da Ponta d'Areia na entrada da baía

p.315 - e era outra, fresca, debaixo das árvores boas a tarde na praia do Jenipapeiro

p.320 - e ver que a vida era muita espalhada pelos campos...

p.324 - muito embora em cima das árvores por cima lá no alto resvalando seu costado luminoso nas folhas...

p.326 - ... já se abrindo aos outros dias que estão em volta como um horizonte de trabalhos infinitos:

- e todos esses dias enlaçados como anéis de fumaça girando no catavento esgarçando-se nas nuvens

p.337 - ... por quilômetros de mangue...

p.340 - ... um rio não apodrece do mesmo modo que uma pera...

p.344 - (para de fato afogar-se convulso, nas águas salgadas da baía, que se intrometem por ele, por suas veias, por sua carne doce de rio que o empurra para trás o desarruma... e o obriga a apodrecer - já que não pode fluir - debaixo das palafitas ...

- Apenas os índios vinham banhar-se na praia do Jenipapeiro...

p.346 - (o que não impede que algum menino tendo visto Y Juca pirama saia buscar pelos matos da Maioba ou da Jordoa... mas não encontra mais que o rumor das árvores

p.347 - E tudo isso se passa sob a copa das árvores (longe da estrada por onde trafegam bondes e ônibus, e mais longe ainda das ruas da Praia Grande atravancada de caminhões praticistas ... e estivadores que decarregam babaçu)

p.350 - mal pousado no galho grande demais para aqueles matos.... dentro daquele silêncio feito de barulhos vegetais...e foi pousar noutra árvore já agora quase oculto ora parecendo flor ora folha colorida e assim sumiu

p.355 - ...pois a história dos pássaros pássaros só os

guerreiros... a entendem quando o vento... sopra-a nas árvores de São Luís.

p.358 - ... e muito acima do telhado da quitanda em pleno ar?) E em meio a um outro sistema este de ventos que avançavam escuros das bandas do Apeadouro ou das cabeceiras do Bacanga, úmido às vezes, num estampido que faz sacudir os aviões.

- ... não cabe falar da aranha se penso na cidade se desdobrando em seus telhados e torres de igrejas sob um sol duro as famílias debaixo das telhas

p.360 - Nada sabe das conspirações meteorológicas que se tramam em altas esferas azuis acima do Atlântico.

- Mas nada disso se percebe voando sobre a cidade a 900 quilômetros por hora.

p.366 - No capinzal escondido naquele capim que era abrigo e afeto feito cavalo sentindo o cheiro da terra o cheiro,,novo do mato novo da vida vida das coisas verdes vivendo

p.372 - Mas na cidade havia muita luz, a vida fazia rodar o século nas nuvens sobre nossa varanda por cima de mim e das galinhas no quintal por cima do depósito onde mofavam... atrás da quitanda

p.373 - que a vida passava por sobre nós, de avião.

p.374 - ... a aucena e a maré com seu exército de borbulhas e ardentes caravelas a penetrar soturnamente o rio

APÊNDICE 4. SELEÇÃO DOS TRECHOS DE GRAVAÇÃO DE RUAS DE SÃO LUÍS

a) Trechos com texto - pregões modernos dos vendedores de rua

1) *nome*: Leva cinco (introdução flauta)

texto completo: Leva cinco é cem

Ainda tem óculos do chaves aí

Leva óculos do chaves (flauta)

localização: DAT 1 - São Luís - time 01min16seg

DAT 4 - programa 1

matriz: fita 4 - lado A começo

local de gravação: Rua Nazaré próximo Praça Benedito Leite

duração: 25 segundos

data de gravação: 15.04.91

especificidades: para ser usado no início da música

2) *nome*: alto falante

texto completo: olha a água gelada.

... quem mandou votar no Collor?

De quatro em quatro anos brasileiro tira

diploma de besta

localização: DAT 1 - São Luís - time 46min11seg

DAT 4 - programa 8

matriz: fita 4 - lado B

local de gravação: Praça do Panteon

duração: 1min32seg

data de gravação: 17.04.91

especificidades: trecho muito interessante mas com muito ruído da avenida

3) *nome*: Três canetas

texto completo: Três canetas é cem

Seicentos seicentos

óculos do chaves

quinze envelopes

localização: DAT 1 - São Luís - time 51min49seg

DAT 4 - programa 9

matriz: fita 4 - lado B

local de gravação: Rua Grande

duração: 56seg

data de gravação: 17.04.91

especificidades: pode ser usado junto. pregões foram sampleados individualmente

4) *nome*: esmola

texto completo: Dê uma esmola pelo amor de Jesus

Dê um trocado pelo amor de Jesus

localização: DAT 1 - São Luís - time 57min18seg

DAT 4 - programa 10

matriz: fita 4 - lado B
local de gravação: Rua Grande
duração: 1min02seg
data de gravação: 17.04.91
especificidades:

5)*nome:* tesoura e alicate
texto completo: tesoura e alicate
dois barbeador é cem
tesoura e alicate dois mundial
localização: DAT 1 - São Luis - time 1h10min51seg
DAT 4 - programa 11
matriz: fita 5 - lado A
local de gravação: Rua Grande
duração: 11 segundos (1h10min51seg - 1h11min01seg)
data de gravação: 17.04.91
especificidades:

5a)*nome:* tesoura e alicate
texto completo: tesoura e alicate
dois barbeador é cem
tesoura e alicate dois mundial
localização: DAT 4 - programa 12
matriz: fita 5 - lado A
local de gravação: Rua Grande
duração: 18 segundos
data de gravação: 17.04.91
especificidades:

6)*nome:* olha a água
texto completo: óculos do chaves
olha a água (3 vezes)
pegador de ... sem ajuda cem
localização: DAT 1 São Luís time 1h12min12seg
DAT 4 - programa 13
matriz: fita 5 lado A
local de gravação: Rua Grande
duração: 39segundos
data de gravação: 17.04.91
especificidades:

7)*nome:* Ei óculos do chaves - cobra
texto completo: Ei óculos do chaves
meias colegial preto e branco
bolsas jeans colegial
ai ai ai ai ai ai... a cem
pochete de cem
A cem, a cem cruzeiros é a cobra
A cem o alicate ge andé
localização: DAT 1 _ São Luís time 1h14min02seg
DAT 4 programa 14
matriz: fita 5 lado A
local de gravação: Rua Grande

duração: 1min26seg
data de gravação: 17.04.91
especificidades: interessante inteiro (samplei separados
no s550)

8)*nome:* guarda chuva e sombrinha
texto completo: guarda chuva e sombrinha
localização: DAT 1 -São Luís time 1h19min38seg
DAT 4 - programa 15
matriz: fita 5 - lado A
local de gravação: Rua Grande
duração: 19 segundos
data de gravação: 17.04.91
especificidades:

10)*nome:* naftalina
texto completo: naftalina pra armário e guarda roupa
óculos do chaves (outro)
localização: DAT 1 - São Luís time 1h22min09seg
DAT programa 16
matriz: fita 5 - lado A
local de gravação: Rua Grande
duração: 32 segundos
data de gravação: 17.04.91
especificidades:

11)*nome:* a é calcinha de lycra
texto completo: a é calcinha de lycra, quinhentos
cruzeiros a peça... pro teu amor
localização: DAT 1 - São Luís - time 1h22min56seg
DAT 4 - programa17
matriz: fita 5 - lado A
local de gravação: Rua Grande
duração: 14 segundos
data de gravação: 17.04.91
especificidades:

12)*nome:* Arés fita virgem
texto completo: Arés fita virgem fita virgem
localização: DAT 1 - São Luís time 1h 23min42seg
DAT 4 - programa 18
matriz: fita 5 - lado A
local de gravação: Rua Grande
duração: 12 segundos
data de gravação: 17.04.91
especificidades:

13)*nome:* bolsinha da barbie
texto completo: Cem cruzeiros a bolsinha da barbie
localização: DAT 1 - São luís time 1h26min19seg
DAT 4 - programas 19 e 20
matriz: fita 5 lado A
local de gravação: Rua Grande

duração: 51 segundos
data de gravação: 17.04.91
especificidades:

14) *nome:* melancia gelada - alto falante loja
texto completo: melancia gelada
localização: DAT 1 São Luís - time 1h32min29seg
 DAT 4 - programa 21
matriz: fita 5- lado A
local de gravação: Av. Magalhaes
duração: 54 segundo
data de gravação: 17.04.91
especificidades: muito ruído de ônibus

nome: salário mínimo - mercado
texto completo:
localização: fita DAT 4 - programa 23
matriz: fita 4 lado B
local de gravação: Mercado Praia Grande
duração: 29 segundos
especificidades: cruzamento de textos

nome: banho da patroa - mercado
texto completo:
localização: fita DAT 4 - programa 24
matriz: fita 4 lado B
local de gravação: Mercado Praia Grande
duração: 1 min 02 segundos
especificidades:

b) Trechos dos músicos de rua

instrumento: flauta
música: hino nacional
localização: DAT 1 - time 01min25seg
matriz: fita 4 lado A
local de gravação: Rua Nazaré
duração: 35 segundos (01min25seg - 02min00seg)
especificidades: ruído de vento nos microfones

instrumento: flauta
música: hino nacional
localização: DAT 1 - São Luís - time 1h53min23seg
 DAT 4 - programa 2
matriz: fita 5 lado B
local de gravação: Rua Nazaré
duração: 1min 55 segundos
especificidades: o começo está cortado, deve ser usado
 montando-se com a introdução da gravação do
 primeiro hino

instrumento: flauta

música: valsa

localização: fita DAT 1 - São Luís - time 1h48min36seg
DAT 4 - programa

matriz: fita 5 lado B

local de gravação: Rua Nazaré

duração: 1min 47segundos

especificidades:

instrumento: flauta

música: segunda gravada no dia

localização: DAT 1 - São Luís - time 1h50min44seg
DAT 4 - programa 4

matriz: fita 5 lado B

local de gravação: Rua Nazaré

duração: 1min 51 segundos

especificidades:

instrumento: flauta

música: quarta gravada no dia

localização: fita DAT 1 - São Luís - time 1h55min48seg
DAT 4 - programa 5

matriz: fita 5 lado B

local de gravação: Rua Nazaré

duração: 2min 28 segundos

especificidades: Michael fala no meio da gravação

instrumento: flauta

música: quinta gravada no dia

localização: DAT 4 - programa 6

matriz: fita 5 lado B

local de gravação: Rua Nazaré

duração: 2min 34 segundos

especificidades:

instrumento: pandeiro e canto

música:

localização: DAT 1 - time 1h15min30seg
DAT 4 - programa 7

matriz: fita 5 lado A

local de gravação: Rua Grande

duração: 4 min 21 segundos

especificidades:

instrumento: reco de boca

música:

localização: fita DAT 1 - São Luís time 1h47min02seg
DAT 4 - programa 22

matriz: fita 5 lado A

local de gravação: mercado central

duração: 1 min 02 segundos

especificidades: muito ruído

c) pregões sampleados

nome: **diploma**

localização: disquete 1 (11)

texto completo: "De quatro em quatro ano, brasileiro tira o diploma de besta"

duração: 2,8 segundos

especificidades: texto ininteligível, voz de alto falante barato

ruídos de fundo: motores de carros parados

local de gravação: Praça do Panteon, São Luís do Maranhão

edição: pitch follow off

TVA : rate 1 - 127

level 1 - 0

rate 2 - 118

level 2 - 127 (esta edição suaviza o ataque abrupto do som)

experimentos: canon stretto cinco vezes fica interessante, criando um pattern rítmico

nome: **caneta**

localização: disquete 1 (12)

texto completo: "Três caneta é cem."

duração: 2,0 segundos

especificidades: melodia quase cantada (do-la-do-la#- fa/)

ruídos de fundo: motores de carros parados (mais grave que o de cima)

local de gravação: Rua Grande, São Luís do Maranhão

edição: Talvez combinar ele com um timbre contínuo no tom da última frequência, este continua depois que acaba o pregão e tem um ataque muito fraco

experimentos: combinação com timbre da própria voz, brincadeiras tonais (cadência) fica engraçado), construção simultânea de seis tons inteiros por grau conjunto, em ataque simultâneo cria uma escala descendente no pattern

nome: **tesoura**

localização: disquete 1 (13)

texto completo: "Tesoura e alicate"

duração: 2,0 segundos

especificidades:

ruídos de fundo: motores

local de gravação: Rua Grande, São Luís

edição:

experimentos:

nome: **pegador**

localização: disquete 1 (14)
texto completo: "Pegador de (?)oro... sem ajuda"
duração: 2,4 segundos
especificidades: voz feminina
rúidos de fundo: motores carros parados + rua + vozes
local de gravação: Rua Grande, São Luís
edição:
experimentos:

nome: **barbeador**
localização: disquete 1 (15)
texto completo: "Dois barbeador é cem"
duração: 2,0
especificidades:
rúidos de fundo: vozes ascendentes + rua
local de gravação: Rua Grande, São Luís
edição:
experimentos:

nome: **água**
localização: disquete 1 (16)
texto completo: "Olha a água, olha a água, olha a água"
duração: 2,8 segundos
especificidades:
rúidos de fundo: motor ascendente > redução > pregão (óculos do chaves) ão fundo
local de gravação: Rua Grande, São Luís
edição:
experimentos:

nome: **óculos**
localização: disquete 2 (11)
texto completo: "Ei óculos do Chaves, óculos"
duração: 2,8 segundos
especificidades: pregão parece solar a música de fundo da loja
rúidos de fundo: música de loja
local de gravação: Rua Grande, São Luís
edição: Loop > foward inteiro (pregão sola o pulso da música)
 Tone PRM > Pitch follow - off (tocar três teclas simultâneas do teclado > coro levemente defasado sem perder o pulso)
experimentos: deve ser usado como um pedal, um rap, com o seu pulso levemente quebrado

nome: **bolsa**
localização: disquete 2 (12)
texto completo: "Bolsa jeans colegial"
duração: 2,0 segundos
especificidades:
rúidos de fundo: motor de carro acelerando

local de gravação: Rua Grande, São Luís
edição: Truncate > End Point - 53.000
 a isso deveria-se combinar no final o ruído do carro
 em looping
experimentos:

nome: **meias**
localização: disquete 2 (13)
texto completo: "Meias pra criança e adultos, meias"
duração: 2,4 segundos
especificidades: um pulso no final (oi-oi) interessante
ruídos de fundo: motor de carro acelerando
local de gravação: Rua Grande, São Luís
edição:
experimentos: investigar possibilidades com o citado pulso
 final

nome: **chinesa**
localização: disquete 2 (14)
texto completo: "Ai, ai, ai,ai, ai,ai, ai,... chinesa"
duração: 4,8 segundos
especificidades: melodia interessante
ruídos de fundo: motor de kombi parada
local de gravação: Rua Grande, São Luís
edição:
experimentos:

nome: **pochete**
localização: disquete 2 (15)
texto completo: "Pochete de cem"
duração: 2,0 segundos
especificidades:
ruídos de fundo: motor parado
local de gravação: Rua Grande, São Luís
edição:
experimentos:

nome: **cobra**
localização: disquete 3 (11)
texto completo: " A cem,(buzina) a cem cruzeiros é a cobra"
duração: 4,8 segundos
especificidades: verificar pulso das buzinas entre o texto
ruídos de fundo: motor de carro parado > acelerando > buzina
local de gravação: Rua Grande, São Luís
edição:
experimentos:

nome: **alicate**
localização: disquete 3 (12)
texto completo: " A cem os alicate (?) ageandé"
duração: 2,4 segundos
especificidades:
ruídos de fundo: motor de carro desacelerando, final outro
 ruído que pode ser voz

local de gravação: Rua Grande, São Luís
edição:
experimentos:

nome: sombrinha

localização: disquete 3 (13)
texto completo: "Guarda chuva e sombrinha"
duração: 2,4 segundos
especificidades:
ruidos de fundo: rua sem carro, objetos e vozes
local de gravação: Rua Grande, São Luís
edição:
experimentos:

nome: naftalina

localização: disquete 3 (14)
texto completo: "naftalina pra armário e guarda roupa"
duração: 2,4 segundos
especificidades: final do texto ininteligível
ruidos de fundo: motor de carro parado, vozes ("basf fita virgem")
local de gravação: Rua Grande, São Luís
edição:
experimentos:

nome: aresfita

localização: disquete 3 (15)
texto completo: "Arés (BASF) fita virgem, fita virgem"
duração: 2,4 segundos
especificidades: começo do texto ininteligível
ruidos de fundo: rua, carro bem ao fundo
local de gravação: Rua Grande, São Luís
edição:
experimentos:

nome: calcinha

localização: disquete 4 (11)
texto completo: "A ê, calcinha de lycra... a peça... pro teu amor"
duração: 5,6 segundos
especificidades:
ruidos de fundo: rua > passos+vozes - carro ao fundo
local de gravação: Rua Grande, São Luís
edição:
experimentos:

nome: melancia

localização: disquete 4 (12)
texto completo: "Melancia gelada"
duração: 1,6 segundos
especificidades:
ruidos de fundo: motor mais geral e vozes
local de gravação: Rua Grande, São Luís
edição:

experimentos:

nome: bolsinha

localização: disquete 4 (13)

texto completo: "Cem cruzeiros a bolsinha da Barbie"

duração: 3,2 segundos

especificidades:

ruidos de fundo: rua + vozes indistintas > palma > assobio
final

local de gravação: Rua Grande, São Luís

edição:

experimentos:

DIFICULDADES TECNICAS PARA REALIZAÇÃO DO TRABALHO

Problemas e limites do Sampler Roland S-550

1) Combinação ou Mix onde se possa determinar o ponto do pattern onde vai se combinar ou mixar. Infelizmente no S 550 a combinação é obrigatoriamente no final do pattern 1 e no Mix a sobreposição dos dois patterns é no começo deles. Isso criou sérios problemas limitativos no trabalho com os patterns "caneta", "bolsa".

2) outro problema em relação a essas duas formas de edição também é que elas só trabalham com o pattern original, não se combina ou mixa pattern editado. Pelo menos ainda não descobri essa possibilidade.

BIZUZA
VOZES FEMININAS

José Sarcia

$\text{♩} = 60$

Four vocal staves (soprano, soprano, contralto, contralto) with a piano (*p*) dynamic marking. The music consists of a melodic line with a long slur across the first two staves and a similar line on the lower staves.

Narrador - Outra velocidade tem Bizuzza sentada no chão do quarto a dobrar os lençóis lavados e passados a ferro, ar-

Four vocal staves (soprano, soprano, contralto, contralto) with a piano (*p*) dynamic marking. The music continues with a melodic line and a bass line with notes marked with flats.

N. - rumando-os na gaveta da cômoda, como se a vida fosse eterna. E era naquele seu universo de almoços e temperos de folhas

Four vocal staves (soprano, soprano, contralto, contralto) with a piano (*p*) dynamic marking. The music continues with a melodic line and a bass line with notes marked with flats.

N. - de louro e de pimenta-do-reino mestriz para tosse braba, universo de panelas e canseiras entre as paredes da cozinha

First system of musical notation, consisting of four staves (Soprano, Alto, Contralto, and Contrabaixo). The music features melodic lines with slurs and some accidentals (flats).

N.-dentro de um surrado vestido de chita, enfim, onde batia o seu pequeno coração. E se não era eterna a vida, dentro e fora

Second system of musical notation, continuing the four-staff arrangement. The music features melodic lines with slurs and some accidentals.

N.-do armário, o certo é que tendo cada coisa uma velocidade cada coisa se afastava desigualmente de sua possível eternidade.

cada nota sustentada

Third system of musical notation, featuring four staves with lyrics and piano markings. The lyrics are: "ou - tra ve - lo - ci - da - de tem Bi - zu - za sen - ta - da no chao do quar -". The music consists of sustained notes.

to a do-brar os len-çóis la-va-dos e pas-sa-dos a fer-ro,

to a do-brar os len-çóis la-va-dos e pas-sa-dos a fer-ro,

to a do-brar os len-çóis la-va-dos e pas-sa-dos a fer-ro,

to a do-brar os len-çóis la-va-dos e pas-sa-dos a fer-ro,

ar-ru-man-do-os na ga-ve-ta da cô-mo-da, co-mo se a vi-da

ar-ru-man-do-os na ga-ve-ta da cô-mo-da, co-mo se a vi-da

ar-ru-man-do-os na ga-ve-ta da cô-mo-da, co-mo se a vi-da

ar-ru-man-do-os na ga-ve-ta da cô-mo-da, co-mo se a vi-da

rallentando... *a tempo*

fos-se e-ter-na. $2/4$ ou-tra ou-tra ou-tra ou-tra

fos-se e-ter-na. $2/4$

fos-se e-ter-na. $2/4$

fos-se e-ter-na. $2/4$ ou-tra ou-tra ou-tra ou-tra

S. ou - tra ve - lo - ci - da - de ci -
 S.
 C. ve - lo
 C. ou - tra ve - lo - ou - tra

S. da - de ci - da - de ci - da - de tem Bi - zu - za tem Bi - zu - za tem Bi - zu - za
 S. ou - tra ou - tra ou - tra ci - da - de ci - da - de ci - da - de
 C.
 C. ou - tra ou - tra

S. tem Bi - zu - za tem Bi - zu - sen - ta - da no
 S. ci - da - de ci - da
 C. ve - lo ve - lo ve - lo ve - lo
 C. ou - tra ou - tra

S.
chao no chao no chao do quar-to do quar-to do quar-to do quar-to

S.
no chao no chao no chao a do-brar a do-brar a do-brar a do-brar

C.
no chao no chao no chao a do-brar a do-brar a do-brar a do-brar

C.
ve-lo ve-lo ve-lo ci-da-de ci-da-de ci-da-de ci-da-de

crescendo - - - - -

S.
a do-brar a do-brar a do-brar a do-brar os len-çóis os len-çóis

S.
quar-to do quar-to do quar-to do quar-to do chao no chao no

C.
no chao no chao no chao no chao len-çóis len-çóis

C.
chao no chao no chao no chao no no chao no chao

S.
os len-çóis la-va-dos la-va-dos la-va-dos la-va-dos la-va-dos la-

S.
chao no la-va-dos la-va-dos la-va-dos la-va-dos

C.
len-çóis pas-sa-dos pas-sa-dos pas-sa-dos pas-sa-dos

C.
no chao len-çóis len-çóis len-çóis len-çóis

va - dos e pas - sa - dos a
 la - va - dos a fer - ro a fer - ro a fer - ro a fer - ro
 pas - sa - dos
 len - çóis len - çóis len - çóis len - çóis len - çóis

fer - ro a fer - ro a fer - ro a fer - ro a fer - ro
 len - çóis len - çóis len - çóis len - çóis co - mo
 os len - çóis os len - çóis os len - çóis os len - çóis co - mo
 pas - sa - dos co - mo

decrescendo - -
 co - mo se a vi - da fos - se
 co - mo se a vi - da co - mo
 co - mo co - mo co - mo co - mo co - mo co - mo co - mo
 vi - da fos - se

S. fos - se fos - se e - ter - na e
 S. co - mo co - mo ter - na e - te - na e
 C. co - mo co - mo vi - da
 C. fos - se fos - se e - ter - na e

♩ = 92

S. ter - na 3/4
 S. *p* ter - na 3/4 *pp* E e - ra na que - le seu u - ni - ver - so de al - mo - ços e ten -
 C. *p* ter - na 3/4 *pp* E e - ra na que - le seu u - ni - ver - so de al - mo - ços e ten -
 C. *p* ter - na 3/4 *pp* ver - so de al - mo - ços e ten -

S. pe - ros De fo - lhas de lou - ro e de pi - men - ta do rei - no mas - truz pa - ra
 S. pe - ros De fo - lhas de lou - ro e de pi - men - ta do rei - no mas - truz pa - ra
 C. pe - ros De fo - lhas de lou - ro e de pi - men - ta do rei - no mas - truz pa - ra
 C. pe - ros De fo - lhas de lou - ro e de pi - men - ta do rei - no mas - truz pa - ra

U - ni ver - so de can - sei - ras en - tre as pa -
 tos - se bra - ba E e - ra na que - le seu u - ni - ver - so de al - mo - ços e tem -
 tos - se bra - ba E e - ra na que - le seu u - ni - ver - so de al - mo - ços e tem -
 tos - se bra - ba ver - so de al - mo - ços e tem -

re - des da co - zi - nha Den - tro de um sur - ra - do
 pe - ros (b.c.) De fo - lhas de lou - ro e de pi -
 pe - ros (b.c.) De fo - lhas de lou - ro e de pi -
 pe - ros (b.c.) De fo - lhas de lou - ro e de pi -

Den - tro de um sur - ra - do ves - ti - do de chi - ta
 men - ta do rei - no mas - truz pa - ra tos - se bra - ba (b.c.)
 men - ta do rei - no mas - truz pa - ra tos - se bra - ba (b.c.)
 men - ta do rei - no mas - truz pa - ra tos - se bra - ba (b.c.)

U - ni - ver - so de can - sei - ras en - tre as pa - re - des da co - zi - nha

U - ni - ver - so de can - sei - ras en - tre as pa - re - des da co -

U - ni - ver - so de can - sei - ras en - tre as pa - re - des

U - ni - ver - so de can - sei - ras en - tre as pa -

zi - nha

da co - zi - nha

re - des da co - zi - nha

Den - tro de um sur - ra - do

Den - tro de um sur -

Den - tro

Den - tro de um sur - ra - do ves - ti - do de chi - ta

ra - do Den - tro de um sur - ra - do ves - ti - do de chi - ta

de um sur - ra - do Den - tro de um sur - ra - do ves - ti - do de chi - ta

Den - tro de um sur - ra - do Den - tro de um sur - ra - do ves - ti - do de chi - ta

S. U - ni - ver - so de can - sei - ras en - tre as pa -

S. U - ni - ver - so de can - sei - ras en - tre

C. U - ni - ver - so de can - sei - ras

C.

en -
mf

S. re - des da co - zi - nha Den - tro de um sur - ra - do

S. as pa - re - des da co - zi - nha Den - tro de um sur -

C. en - tre as pa - re - des da co - zi - nha Den - tro

C. en - tre as pa - re - des da co - zi - nha Den - tro

fin

S. Den - tro de um sur - ra - do ves - ti - do de chi - ta en -

S. ra - do Den - tro de um sur - ra - do ves - ti - do de chi - ta

C. de um sur - ra - do Den - tro de um sur - ra - do ves - ti - do de chi - ta

C. de um sur - ra - do Den - tro de um sur - ra - do ves - ti - do de chi - ta

en -

fin

p.

f = *f*

6/8

fin

Den - tro de um sur - ra - do ves - ti - do - de chi -

Den - tro de um sur - ra - do Den - tro de um sur - ra - do ves - ti - do - de chi - ta

Den - tro de um sur - ra - do Den - tro de um sur - ra - do ves - ti - do - de

en - fin

p.

en -

fin

en -

ves - ti - do - de chi - ta U - ni - ver - so de can - sei - ras en - tre as pa -

chi - ta ves - ti - do - de chi - ta U - ni - ver - so de can - sei - ras en - tre

ta ves - ti - do - de chi - en - fin

p.

fin

en -

fin

re - des da co - zi - nha Den - tro de um sur - ra - do Den - tro de um sur - ra - do

as pa - re - des da co - zi - nha Den - tro de um sur - ra - do Den - tro de um sur -

en - fin en -

S. en - fia
 S. ves - ti - do en - fia so de can - sei - ras en -
 C. ra - do ves - ti - do - de chi - ta U - ni - ver - so de can - sei - ras en - tre
 C. fim de chi - ta U - ni - ver - en - fim tre as pa -
mf *p* *mf* *p*

S. en - fia en - fia
 S. fim co - zi - nha Den - tro de um en - fia
 C. as pa - re - des da co - zi - nha Den - tro de um sur - ra - do ves -
 C. re - des da en - fia sur - ra - do ves - ti - do en
mf *p*

S. en - fia
 S. en - fia
 C. en - fia
 C. fim
mf

S.
 pp on - de ba - ti - a o seu pe - que ni - no co - ra - çao

S.
 pp on - de ba - ti - a o seu pe - que ni - no co - ra - çao

C.
 pp on - de ba - ti - a o seu pe - que ni - no co - ra - çao

C.
 pp on - de ba - ti - a o seu pe - que ni - no co - ra - çao

$\text{♩} = 66$ *ad libitum*

S.
 4/4 e se nao e - ra e - ter - na a vi - da den - tro

S.
 4/4 e se nao e - ra e - ter - na a vi - da

C.
 4/4

C.
 4/4

S.
 fo - ra do ar - má - rio o cer - to é que ten - do

S.
 den - tro e fo - ra do ar - má - rio o

C.
 se nao e - ra e - ter - na a vi - da den - tro e

C.
 p e se nao e - ra e - ter - na a vi - da

ca - da coi - sa u - ma ve - lo - ci - da - de
 cer - to é que ten - do ca - da coi - sa u -
 fo - ra do ar - má - rio o cer - to é que ten - do
 Den - tro e fo - ra do ar - má - rio o

ca - da coi - sa se a - fas - ta - va de -
 ma ve - lo - ci - da - de ca - da
 ca - da coi - sa u - ma ve - lo - ci - da - de
 cer - to é que ten - do ca - da coi - sa u -

si - gual men - te de su - a pos - sí - vel e -
 coi - sa se a - fas - ta - va de - si - gual men - te de
 ca - da coi - sa se a - fas - ta - va de -
 ma ve - lo - ci - da - de ca - da

BIBLIOGRAFIA

- ASKIN, I. F. - *O Problema do Tempo* - Rio de Janeiro - Editora Paz e Terra - 1969
- BACHELARD, Gaston - *A Poética do Espaço* - São Paulo, Martins Fontes, 1989
- BACHELARD, Gaston - *L'Eau et les Rêves* - Paris, Librairie José Corti, 1979
- BACHELARD, Gaston - *El Aire y los Suenos* - México, Fondo de Cultura Económica, 1986
- BARROS, Maria M. S., *Povos Indígenas no Maranhão*, São Luís, Conselho Indigenista Missionário, 1988
- BOGEA, Lopes e VIEIRA, A., *Pregões de São Luís*, São Luís, Edições Func, 1980
- CANDIDO, Antonio - *Na Sala de Aula* - São Paulo - Editora Atica - 1986
- CHATELET, François - *A Filosofia do Mundo Científico e Industrial (1860 a 1940)*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1974
- COSTA, Ivan S., *São Luís*, São Paulo, Global Editora
- ELIADE, Mircea - *Le Mythe de l'Éternel Retour* - Paris - ED. Gallimard - 1969
- DUFRENNE, Mikel - *Phénoménologie de l'Experience Esthétique* - Paris - Presses Universitaires de France - 1967
- FEITOSA, Dinacy e BARBORA, Euclides, *O Teatro na Obra de Ferreira Gullar*, São Luís, Universidade Federal do Maranhão, 1980
- FRASER, J. T. - *The Voices of Time* - The University of Massachusetts Press - 1981
biblioteca: IFCH
- GOLDEBERG, RoseLee - *Performance - Live Art 1909 to the Present* - Londres-Thames and Hudson - 1979
- GULLAR, Ferreira - *Toda Poesia 1950 - 1980* - Rio de Janeiro - Civilização Brasileira - 1981
- GULLAR, Ferreira - *Vanguarda e Subdesenvolvimento* - Rio de Janeiro - Civilização Brasileira - 1978
- GULLAR, Ferreira - *Indagações de Hoje* - Rio de Janeiro - Ed. José Olympio - 1989
- GULLAR, Ferreira - *Barulhos* - Rio de Janeiro - José Olympio - 1987
- GULLAR, Ferreira - *Schmutziges Gedicht* - Frankfurt am Main - Suhrkamp Verlag - 1985

- JUNG, Carl G. - *O Homem e seus Símbolos*, Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1964
- LANDER, Dan ed. - *Sound by Artists* - Toronto -Canada - Art Metropole - 1990
- LYOTARD, Jean-François - *La Phenomenologie* - Paris - Presses Universitaires de France - 1976
- MARQUES, Osvaldino - *Ensaio Escolhidos* - Rio de Janeiro - CivilizaçAo Brasileira - 1968
- MEIRELES, Mário M., *História do Maranhão*, São Luís, Fundação Cultural do Maranhão, 1980
- MERLEAU-PONTY, Maurice - *Phénoménologie de la Perception* - Paris - Librairie Gallimard - 1945
- MERLEAU-PONTY, Maurice - *O Primado da Percepção e sua Consequências Filosóficas* - Campinas SP - Papyrus Editora - 1990
- MOREIRA NETO, Euclides B., *O Teatro na Obra de Ferreira Gullar*, São Luís, MEC-UFMA, 1980
- MONDRIAN, Piet - *Realidad Natural y Realidad Abstracta* - Barcelona - Barral Editores - 1973
- PAFLIK, Hannelore ed. - *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft* - Weinheim - VCH, Acta Humaniora - 1987
- PEIXOTO, Fernando - *Opera e Encenação* - Rio de Janeiro - Editora Paz e Terra 1985
- PLAZA, Júlio - *Tradução Intersemiótica* - São Paulo - Editora Perspectiva - 1987
- POINCARÉ, H. - *O Valor da Ciência*, Rio de Janeiro, Livraria Garnier, 1924
- REHFELD, Walter I. - *Tempo e Religião* - São Paulo - Editora Perspectiva -1988
- RUSSOLO, - *The Art of Noises* -
- SCHAEFFER, Pierre - *Traité des Objets Musicaux* - Essai Interdisciplines -Paris - Éditions du Seuil - 1966
- SCHAFER, R. Murray - *Le Paysage Sonore*, Canadá, J.C. Lattès, 1979
- SMART, J.J.C. - *Problems of Space and Time* - New York - Macmillan Publishing CO.,INC. - 1964
- SZAMOSI, Géza - *Tempo e Espaço - as dimensões gêmeas* - Rio de Janeiro - Jorge Zahar Editor - 1986

ARTIGOS DE REVISTAS

Neuland - *Ansätze zur Musik der Gegenwart* n.4 - 1983/84

GULLAR, Ferreira , "Cultura Posta em Questão" em Arte em Revista ano 2 número 3, página 83, publicação C.E.A.C.(Centro de Estudos de Arte Contemporânea) Março de 1980

GULLAR, Ferreira, "Opinião'65" em Revista Civilização Brasileira, ano I, número 4, página 221, ed. civilização Brasileira, setembro 1965

WERNECK, Olga , "Poetas Falam de Poesia" em Revista Civilização Brasileira, Ano I, número 4, página 197, Ed. Civilização Brasileira, set. 1965

DISCOGRAFIA

DRESHER, Paul e outros, *Another Coast - new works from the west*, Compact Disk CD276, Berkley, Music and Arts Programs of America, Inc., 1988

FONTANA, Bill, *Australian Sound Sculptures*, Compact disk EB203, Berlim, Editions Bolck, 1990

FERRARI, Luc, *Acousmatrix 3*, Compact Disk CD9009, Amsterdam, BV Haast Records, 1990

LOCKWOOD, Annea, *A Sound Map of the Hudson River*, Compact Disk LCD 2081, New York, Lovely Music Ltd. 1989

REICH, Steve, *Different Trains*, Compact Disk 979 176-2, New York, Elektra/Asylum/Nonensuch Records, 1989

SCHMITTHENNER, Hansjorg, Welthoren, Compact Disk LC6759, Frankfurt Network Medien-Cooperative Verlag, 1990

STOCKHAUSEN, Karlheinz, *Unsichtbare Chore*, Compact Disk 419 432-2, Hamburg , Deutsche Grammophon - Polydor International GmbH, 1986