

Poemas Eletroacústicos: poéticas possíveis

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: COMPOSIÇÃO E SONOLOGIA

Cláudio Bezz

Universidade Federal do Rio de Janeiro – claudiobezz@gmail.com

Resumo. Neste artigo, discutiremos a expansão das nossas observações sobre os processos criativos no campo da Música Eletroacústica. A partir da utilização de uma ferramenta analítico/composicional (EMMERSON, 1986), foi possível a ampliação e aplicação em obras relacionadas a outros campos artísticos. Em especial, ao texto literário intitulado *Poema Sujo* (1975), do poeta brasileiro Ferreira Gullar. Como resultado deste procedimento, apresentamos o primeiro movimento da obra autoral eletroacústica (acusmática) *Poema Eletroacústico III – Memórias* (BEZZ, 2017) para análise e discussão, demonstrando que ferramentas analítico/composicionais podem e devem fazer parte do arsenal criativo e composicional musical.

Palavras-chave. Poéticas eletroacústicas. Discurso musical eletroacústico. Simon Emmerson. Ferreira Gullar. Poema sujo.

Title. Electroacoustic Poems: Possible Poetics

Abstract. In this paper, we will discuss the expansion of our observations on creative processes in the field of Electroacoustic Music. From the use of an analytical / compositional tool (EMMERSON, 1986), it was possible to expand and apply it in works related to other artistic fields. In particular, to the literary text entitled *Poema Sujo* (1975), by the Brazilian poet Ferreira Gullar. As a result of this procedure, we present the first movement of the electroacoustic (acousmatic) piece *Poema Eletroacústico III – Memórias* (BEZZ, 2017) for analysis and discussion, demonstrating that analytical and compositional tools can and should be part of the creative and compositional musical arsenal.

Keywords. Electroacoustic poetics. Electroacoustic language. Simon Emmerson. Ferreira Gullar. Poema sujo.

1. Introdução

Neste artigo, discutiremos a expansão dos limites das nossas observações sobre os processos criativos de autores (brasileiros e estrangeiros) que atuam no campo da Música Eletroacústica, tema de nossa pesquisa vinculada ao curso de doutorado em Música/Composição do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGM-UFRJ). A investigação tem reverberado de forma tão intensa e contínua em nosso próprio processo composicional, e em determinado momento sentimos a necessidade da ampliação do campo observado, até aqui restrito ao campo musical. Desta maneira, passamos a observar também os processos criativos de alguns autores que atuam em outros campos artísticos, como as Artes Plásticas, o Cinema, a Arquitetura e aqui neste texto, em especial, a Literatura.

Utilizamos como suporte uma ferramenta teórica para análise e entendimento dos processos criativos eletroacústicos (EMMERSON, 1986) – seu conceito será abordado logo em seguida – que a princípio foi pensada para aplicação na Música Eletroacústica fixada em suporte físico, e tem funcionado para nós na observação de obras e autores de outros campos artísticos. Tal ferramenta analítica vem agora ampliada e enriquecida com novos procedimentos (que serão pormenorizados em seguida) que nos permitiram dar continuidade à expansão da nossa pesquisa acadêmica. Tratamos esta ferramenta como uma via de mão dupla, como um circuito bidirecional IN/OUT - OUT/IN, pois podemos pensar tanto na análise de uma obra pronta, como também utilizar esse processo como norteador para uma composição em desenvolvimento (no caso da Música), refinando-a ou mesmo redirecionando-a (BEZZ, 2017).

Para enriquecer nossa discussão, apresentamos a obra autoral inédita *Poema Eletroacústico III – “Memórias”, 1º mov.* (BEZZ, 2017), como objeto de observação, já que é resultado do procedimento composicional a partir da ferramenta analítica relatada, baseado na obra literária *Poema Sujo*, do poeta brasileiro Ferreira Gullar (1930 – 2016).

O *Poema Eletroacústico III* faz parte da série de 7 Poemas Eletroacústicos, produzidos entre 2015 e 2017, disponíveis para audição no player do nosso *Art site* <https://claudiobezz.wixsite.com/bezz> ou em <https://claudiobezz.bandcamp.com/releases>. O intuito deste estudo é discutir o processo analítico/composicional, agora ampliado, na observação de um texto literário, exemplificando sua utilização na criação do material composicional e sua organização dentro do discurso musical eletroacústico.

2. Sobre o Eixo Analítico

Trata-se da visão do compositor e pesquisador inglês Simon Emmerson (1950 -) sobre a análise eletroacústica, baseada na percepção ambígua da imagem da sua fonte sonora, na situação de escuta acusmática (EMMERSON, 1986). O autor parte do princípio do entendimento da música eletroacústica gravada em duas dimensões. Por um ângulo podemos entendê-la como um discurso musical mimético e/ou aural, e por outro ângulo podemos ouvir esses discursos musicais organizados por regras sintáticas abstratas e/ou abstraídas do material composicional original. Em resumo, os dois eixos que norteiam este método analítico são o discurso musical e a sua sintaxe, como demonstrado na Tabela 1.

1) Sintaxe Abstrata	<ul style="list-style-type: none"> - ignora a origem do som; - sons modificados, sintetizados, transformados, “não naturais”. - provoca uma nova “imagem” que o ouvinte constrói, mais abstrata, menos real.
2) Sintaxe Abstraída	<ul style="list-style-type: none"> - descontextualização do material. - características do material original não são necessariamente mantidas (ou modificadas).
3) Discurso musical mimético	<ul style="list-style-type: none"> - há relação entre o som e o objeto: movimento, sensação, lembrança ou algo correlacional - denota a imitação não só da natureza, mas também de aspectos da cultura humana, que geralmente não estão associados diretamente ao material musical.
4) Discurso musical aural	<ul style="list-style-type: none"> - não há relação imediata do som com sua fonte - não há pistas sobre a causa do som e o estímulo visual é reduzido (intencionalmente ou não) - “força” o ouvinte a buscar uma imagem que será criada por ela mesma.

Tabela 1:Resumo da teoria analítica de Simon Emmerson (1986)

Este tipo de análise veio ao encontro das nossas expectativas quanto a um tipo de método analítico que não leva em conta apenas dados estatísticos tabelados, como por exemplo a relação de amplitudes, frequências ou texturas sonoras, mas visa principalmente a observação analítica a partir da percepção e – mais importante para nós – baseado na visão e entendimento do próprio compositor.

Em estudos passados (BEZZ, 2017, 2018), tratamos da ampliação da ferramenta de Emmerson para além dos sons gravados, quando passamos a observar os eventos musicais:

- 1) a partir da sua fonte sonora, ou a partir do material sonoro pré-gravado;
- 2) a partir das capacidades e qualidades da captação sônica; e
- 3) a partir de obras mistas

A observação da origem do som, ou fonte sonora, permite o acompanhamento das transformações do som, desde sua origem até o resultado sonoro final. A recepção sônica, (captação microfônica, eletromagnética ou extrativa) sua tipologia e técnicas utilizadas, podem determinar o nível de transformação sonora pretendida (ou analisada) pelo compositor. Já nas obras mistas, há a possibilidade de uma análise “em camadas”, confrontando duas ou mais dimensões sonoras (BEZZ, 2017, p. 67).

A partir das nossas demandas investigativas, uma nova ampliação desta ferramenta analítica foi necessária, e inserimos a observação do *Gesto* como novo parâmetro de observação. O termo *Gesto* é entendido aqui como representação metafórica que o

movimento físico pode proporcionar ao resultado sonoro, como por exemplo na direcionalidade, sensação de aproximação ou afastamento, velocidade, interação com outros elementos sonoros, cortes, justaposições, inversões, retrogradações, circularidades, enfim, projeções metafóricas provocadas por experiências corporais (SMALLEY, 1986, 1997; JOHNSON, 1987).

O intuito da utilização desta ferramenta analítica – agora ampliada – é provocar cruzamentos e observar equivalências e/ou diferenças entre as poéticas dos autores que atuam em campos distintos do fazer artístico, que mais tarde serão repensadas e redimensionadas para aplicação em nosso processo composicional, como demonstrado no circuito gráfico (Figura 1).

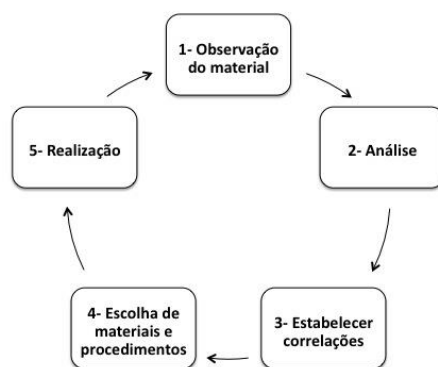


Figura 1: Procedimento composicional eletroacústico

Outro aspecto que consideramos importante é a pesquisa sobre o entendimento dos autores sobre a própria obra, ou obras específicas. Isto é feito a partir da investigação de depoimentos, textos, artigos ou entrevistas produzidos pelos autores envolvidos ou sobre eles, que nos proporciona uma visão mais ampla sobre a obra observada, fortalecendo um entendimento com caráter perspectivístico (ISER, 1976). Esta é uma nova discussão que será apresentada em momento oportuno.

O processo relacionado à pesquisa que apresentamos é lento e trabalhoso, mas muito enriquecedor, em que todos os elementos formam um mosaico, ou um horizonte, no qual construímos um entendimento próprio sobre a poética de determinada obra ou autor. Como já dito, trata-se da nossa percepção e entendimento sobre tal autor e sua obra, levando em consideração o contexto, a sintaxe, o discurso musical, a fonte sonora ou imagética, o dispositivo utilizado para observação, o formato (abstrato ou concreto) e, finalmente o gesto percebido.

Tal procedimento nos levou a produzir obras eletroacústicas autorais a partir da observação de alguns personagens do mundo das artes, como Ferreira Gullar, Jorge Luis Borges, Cildo Meireles, Jean-Luc Godard, Le Corbusier, Tarsila do Amaral, entre outros. Como é um processo autoral, as escolhas sobre quais autores serão pesquisados e analisados estão diretamente relacionados à nossa própria relação de fruição com as obras desses mesmos autores. Portanto, as obras produzidas por esta metodologia têm relação direta com nossa própria experiência artística, a própria fonte de inspiração.

3. Sobre a Série Eletroacústica

As obras relacionadas à série *Poemas Eletroacústicos* são as seguintes:

- Chorale n.1 para seis vozes de vidro - Cildo Meireles (obra: *Através*)
- Poema Eletroacústico I – Declamação para duas vozes e eletrônica – Manoel de Barros (poema: *O apanhador de desperdícios*)
- Poema Eletroacústico II – J.L. Borges (poema *Ajedrez*)
- Poema Eletroacústico III – memórias – Ferreira Gullar (*Poema Sujo*)
- Poema Eletroacústico IV – Oswald de Andrade (poema *Epitáfio*)
- Poema Eletroacústico V – Mario de Andrade (cantos folclóricos)
- Poema Eletroacústico VI – Tarsila do Amaral (obra: *Abaporu*)
- Poema Eletroacústico VII – O Desprezo de Godard – Jean-Luc Godard (*Montage*)

Inicialmente, construímos as primeiras obras eletroacústicas a partir de textos poéticos, carregados de sentido, utilizando sempre como material sonoro (e veículo composicional) as vozes dos próprios autores declamando suas obras, extraídas de gravações encontradas em fontes variadas. Na continuação da série, mesmo as obras que não são baseadas em textos literários, as vozes dos seus autores também estão presentes na composição, em formas variadas, como material sonoro transformado ou modificado.

A primeira obra da nossa lista, *Chorale n.1¹*, apesar de não ser intitulada como um dos poemas eletroacústicos, é a obra que consideramos seminal em relação aos nossos procedimentos de observação, análise e composição eletroacústicas a partir da ferramenta analítica de Emerson, e deu origem às obras seguintes, configurando a série. Gostaríamos de destacar que a noção de “série” só aconteceu quando a terceira obra foi composta, *Poema Eletroacústico III*, baseada na obra literária intitulada *Poema Sujo*, do poeta Ferreira Gullar. Sobre esta obra, teceremos algumas considerações.

4. *Poema Eletroacústico III – Memórias 1º mov (Poema Sujo)*

Após as duas primeiras obras concluídas, de uma série que ainda não estava conflagrada, iniciamos as pesquisas sobre qual seria a próxima obra a ser observada, e nos deparamos com a grandeza da obra de Gullar, em especial ao *Poema Sujo* (GULLAR, 1975). A lembrança do impacto causado em nossa primeira leitura, há vários anos, e depois repetida muitas e muitas vezes, foi o fator que decidiu nossa escolha. O primeiro passo já estava dado.

Em seguida, buscamos nos aprofundar e obter mais informações sobre o contexto em que o poema foi escrito. O próprio autor descreve que, em seu exílio, por conta da ditadura e repressão no Brasil dos anos 1960/70, havia a quase certeza de que aquele momento seria o seu último suspiro, tanto poético como literal, pois temia por sua vida. Foi nesta situação limite que o poeta construiu o *Poema Sujo*, fato que certamente contribuiu para a força que o poema tem.

A primeira versão do poema foi gravada, e não impressa, a partir de uma declamação, ainda no exílio, feita para o poeta/diplomata Vinícius de Moraes (1913 – 1980), que a difundiu no Brasil, com bastante sucesso e, mais tarde, foi ponto fundamental para a volta definitiva de Gullar ao país de origem.

Sobre o texto impresso original do poema, observamos uma riqueza que vai além da sua construção sintática, literária, pois a sua diagramação é um capítulo a parte, e está relacionada à poesia concreta, com sua construção não linear e o uso dos espaços brancos na diagramação, ou seja, a sua disposição espacial provoca uma nova leitura extralinguística.

No momento seguinte, procuramos saber quais trabalhos artísticos já se nutriram do trabalho original de Gullar, *Poema Sujo*. Destacamos dois deles, relacionados à estudos na área musical e no campo visual, respectivamente *A casa do Poeta* (GARCIA, 1993) e *Visões de um Poema Sujo* (VASCONCELOS, 2015).

Denise Garcia, compositora paulista, pesquisadora e artista sonora, utilizou o *Poema Sujo* em sua pesquisa de Mestrado, complementado por um cd (*A Casa do Poeta*, 1993), contendo composições autorais, nas quais utilizou, como material composicional, sons gravados na cidade natal do poeta (São Luís/MA), a partir de técnicas de gravação de campo (*field recordings*), com relação direta aos locais citados no corpo do texto do poema. Um trabalho composicional, voltado para a percepção e documentação dos ambientes sonoros urbanos e rurais da capital maranhense, roteirizado a partir do próprio poema. O contraste entre tais sonoridades evidenciam sua correlação com o texto, e teve papel importante no fortalecimento da nossa percepção sobre a importância dos jogos linguísticos, utilizados pelo

autor da obra literária, na criação musical.

Outro trabalho relacionado ao poema é o do fotógrafo maranhense Márcio Vasconcelos, intitulado *Visões de um poema sujo* (2015), que pode ser acessado em <http://www.visoesdeumpoemasujo.com.br>. Trata da interpretação do poema a partir de imagens fixas, relacionadas direta ou indiretamente ao texto poético. É um conjunto de fotografias que revelam um caráter mais subjetivo sobre a “leitura” do poema, gerado a partir da memória fotográfica do artista visual sobre a cidade de São Luís do Maranhão. Este trabalho expõe a influência que o texto poético tem, em especial a partir do poema de Gullar, no processo criativo de artistas que atuam em campos artísticos distintos. A partir do nosso “encontro” com essas duas abordagens sobre a obra de Gullar, passamos para a próxima fase e começamos a estruturar a nossa composição.

Na série *Poemas Eletracústicos*, tratamos a voz como principal veículo sonoro e material composicional utilizado na construção das obras, e no caso do *Poema Sujo* não foi diferente. Houve a extração do áudio da declamação do *Poema Sujo*, gravada pelo próprio autor em 2005, em um projeto audiovisual do IMS (Instituto Moreira Sales/RJ) em comemoração aos 30 anos do poema. A aquisição do arquivo digital, por vias oficiais, foi um capítulo à parte, e por absoluta falta de espaço, deixamos este relato para outro momento. Todo processo que envolveu a escolha e pesquisa da obra está resumido no circuito gráfico da Figura 2.



Figura 2: Origem e construção do pensamento composicional eletroacústico no Poema Eletroacústico III

Quanto aos procedimentos composicionais relacionados ao *Poema eletroacústico III – Memórias*, a partir do texto observado, identificamos uma sintaxe variada, que vai desde a metrificacão ao verso livre, aos jogos de linguagem, metáforas, onomatopéias, antíteses, e

uma identificação com a poesia concreta. Após a releitura do texto original, propuzemos uma divisão em blocos estruturais (sempre a partir da nossa própria interpretação da leitura), que consistiu em delimitar o texto em dez movimentos, inicialmente. O *Poema Eletroacústico III – Memórias* é o primeiro movimento desta divisão, que está diagramado entre as páginas 1 e 8 do texto original².

A partir da delimitação do primeiro movimento, que está calcado basicamente no jogo de antíteses entre as palavras, na semântica e na não linearidade temporal, iniciamos a extração do áudio, contido no DVD (IMS) com a leitura do poema pelo próprio autor. A partir desse momento, começamos a estabelecer correlações entre nossas observações sintáticas, discursivas, etc, ao mundo sônico idealizado por nós, incluindo aí a escolha dos materiais sonoros e os procedimentos que entendemos estarem de acordo com nossas correlações.

5. Identidade Sonora

O primeiro movimento da peça começa a delinear-se a partir da organização dos materiais sonoros e da escolha dos procedimentos técnicos pertinentes à realização da composição, e que darão origem à identidade sonora que irá caracterizar o primeiro movimento e, mais a frente, a obra completa. Naquele momento, o trabalho mais importante foi estabelecer o direcionamento do discurso musical: mimético ou aural. Como o veículo sonoro principal da obra é a voz, há uma tendência natural ao discurso musical voltado à mímese (ver Tabela 1).

Para criarmos um contraste, ou contraponto a esta ideia, resolvemos trabalhar as vozes a partir de um “embaralhamento” das mesmas, utilizando métodos e práticas eletroacústicas calcadas na repetição, superposição e retrogradação, além do uso do *time stretch* e da síntese convolutiva. O resultado obtido reflete o que podemos chamar de “controle da ação sonora”. Um novo arquivo sonoro modificado e alterado foi gerado a partir da fala humana gravada, que naturalmente é imponente entre seus pares, mas agora essa “fala” é fragmentada e “obedece”, dentro de determinados parâmetros, aos comandos do compositor, que escolhe quando e onde um determinado som/sentido deve se apresentar, contrapondo ou reforçando determinados movimentos estruturais durante a composição.

Importante salientar que esta não é a única visão relacionada ao processo de criação artística, como evidentemente sabemos, mas é a nossa abordagem no que diz respeito ao compositor e ao seu “fazer” musical, ou seja, sua *poiesis*. Observamos aqui a posição do compositor enquanto ouvinte e sua percepção do fato musical. Em resumo, tratamos de uma

estrutura composicional musical da obra que leva em conta a observação, interpretação e sensibilidade do próprio compositor.

6. Modificações e correlações sonoras

A partir do software de edição Protools (Avid), estabelecemos um recorte do texto (palavras) que possuam significados opostos, divididos em dois grupos, nomeadamente: *lírico* e *crítico*, e dividimos as palavras do texto nessas duas categorias semânticas. Uma com a tendência ao significado mais “lírico”, e declamação ídem, e outra com tendência ao significado com tom de crítica, e declamação mais enfática. Desta maneira formamos novas frases e intenções, a partir dos significados das palavras, agrupadas e controladas nessas duas organizações estruturais. Manipulamos esses recortes (ou fragmentos), reorganizando-os nos dois grupos mencionados, em um jogo de contrastes semânticos correlacionados ao jogo de antíteses, observado no texto original.

A partir da nossa observação sobre a não linearidade temporal no fluxo do texto, retrogradamos o áudio da declamação de toda a primeira parte como um elemento de reforço, relativo a este parâmetro. Em seguida, utilizamos a síntese granular, a partir de quatro granuladores com leitura randômica, no software MAX/MSP, “embaralhando” as vozes, mas controlando as que nos interessavam em momentos específicos, ou seja, adotamos o mesmo artifício, ou procedimento literário utilizado pelo poeta na construção de seus versos e estrofes originais. Utilizamos a síntese convolutiva no início da peça, com o software *Open Music*, imitando eletronicamente o ritmo da declamação do poeta, tratado como uma simbiose entre a fala do poeta e o som eletrônico.

Outro aspecto foi a observação da diagramação do texto original, que nos levou a pensar na força que o espaço físico, delimitado pelo tamanho da página do livro, impõe à sua construção, em termos de continuidades, interrupções, contrastes, similaridades, densidades, ritmo e volume, em relação à disposição das palavras e espaços vazios, como constatado no texto original. Estas foram as nossas correlações sônicas, utilizadas em razão dos parâmetros observados na obra literária.

7. Considerações finais

Ao explicitarmos neste texto os procedimentos composicionais na criação da obra autoral *Poema Eletroacústico III – Memórias 1º mov.*, demonstramos que referencialidades externas e ferramentas analítico/composicionais podem e devem fazer parte do arsenal

criativo e composicional musical. Temos à disposição uma vasta bibliografia sobre ferramentas analítico/composicionais que atendem várias necessidades acadêmicas, mas em geral, foram construídas para tarefas específicas, e podem, eventualmente, não contemplar satisfatoriamente nossos objetivos. Como pesquisadores, cabe a nós uma atitude mais ativa e criativa, no sentido de não nos sentirmos tolhidos por não existir a “ferramenta analítica ideal”, que nos atenda perfeitamente. A inquietude e a adaptação são palavras que melhor descrevem esse espírito, ou seja, àquele relacionado à criação de soluções para os problemas que surgem, e foram demonstrados neste estudo a partir da ampliação das ferramentas analíticas que deram suporte à nossa pesquisa acadêmico/científica.

A experiência composicional que tivemos durante o trabalho com o texto literário não encerra-se aqui. A observação sobre os processos criativos de outros campos do saber artístico foi tarefa fundamental para a continuidade dos nossos objetivos acadêmicos, tanto práticos como inspiracionais, e fazem parte da pesquisa maior em que estamos envolvidos, em nível de doutorado. O objetivo prioritário é composicional, ou seja, todo conteúdo absorvido é automaticamente direcionado para o fazer musical, mas nunca deixando de lado as reflexões teóricas próprias dos processos criativos, além da sua publicização acadêmico/científica.

Por último, o nosso campo de atuação é o eletroacústico, mas a utilização dos procedimentos descritos é perfeitamente possível em outros campos musicais. Fica aqui a sugestão para pesquisas futuras.

Referências

- BEZZ, Cláudio. O Discurso Musical Eletroacústico: aplicação e ampliação do conceito de Simon Emmerson. *In: XXVIII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 2018, Manaus. Anais do XXVIII Congresso da ANPPOM*, Manaus: UFAM, 2018. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/28anppom/manaus2018/paper/view/5289>
- BEZZ, Cláudio. *O Microfone na Composição Musical Eletroacústica Brasileira*, Rio de Janeiro, 2017. 117 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=6274324
- CHORALE Nº 1: para seis vozes de vidro. Cláudio Bezz (Compositor). Rio de Janeiro: independente, 2017. CD Digital Bezz Experience. Disponível em: <https://claudiobezz.bandcamp.com/releases>
- EMMERSON, Simon. The Relation of Language and Materials. *In: EMMERSON, S. (Org.). The Language of Electroacoustic Music*. Londres: The Macmillian Press Ltd, 1986, p. 17-39
- GARCIA, Denise H. L. *A Casa do Poeta*. Campinas, 1993. Dissertação (Mestrado em Artes). Unicamp, Campinas/SP, 1993. Disponível em:

<http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284296>. Acesso em 5 out. 2016.

GULLAR, Ferreira. *Poema Sujo*. 6ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1995. 96 p.

JOHNSON, Mark. *The Body in the Mind: the bodily basis of meaning, imagination, and reason*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987

POEMA SUJO (DVD). Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: IMS, 2010 (108 min.)

SMALLEY, Denis. Spectro-Morphology and Structuring Processes. In: EMMERSON, S. (Org.). *The Language of Electroacoustic Music*. Londres: The Macmillian Press Ltd, 1986, p. 61-96

SMALLEY, Denis. Spectromorphology: explaining sound-shapes. *Organised Sound*, Cambridge, n. 2 (2), p. 107-26, 1997.

VASCONCELOS, Márcio. *Visões de um Poema Sujo*. São Luis, 2015.

Disponível em: <http://www.visoesdeumpoemasujo.com.br>. Acesso em 10 nov. 2016

Notas

¹ Chorale nº 1, para seis vozes de vidro: Trata-se de uma reflexão sonora sobre o espaço real e imaginário dos sons. Esta peça é uma experiência sonora, a partir da gravação dos sons da caminhada sobre uma piscina de vidros, na instalação do artista plástico Cildo Meireles (1948 -), em Inhotim/MG, captada em 2015. A obra intitula-se *Através* (1983 – 1989), e utiliza materiais diversos. Sua estreia aconteceu no XXVIII *Panorama da Música Brasileira Atual da UFRJ/2016*.

² GULLAR, Ferreira., *Poema Sujo*. 6ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1995. (ISBN 85-03-00540-9)