



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

RAFAEL MUNIZ SENS

**A VOZ BJÖRK NA ESCUTA CUMMINGS**

FLORIANÓPOLIS

2020

## **A VOZ BJÖRK NA ESCUTA CUMMINGS**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Tereza Virginia de Almeida

Florianópolis

2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Sens, Rafael

A voz Björk na escuta Cummings / Rafael Sens ;  
orientador, Tereza Virginia de Almeida , 2020.  
108 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós  
Graduação em Literatura, Florianópolis, 2020.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. poesia. 3. música. 4. Björk. 5. E. E.  
Cummings. I. , Tereza Virginia de Almeida. II.  
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós  
Graduação em Literatura. III. Título.

Rafael Muniz Sens  
**A voz Björk na escuta Cummings**

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Dr. Pedro de Souza  
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Rogério Rosa Rodrigues  
Universidade Estadual de Santa Catarina

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Mestre em Literatura.

---

Prof. Dr. Marcio Markendorf  
Coordenador do Programa

---

Prof. Dr. Tereza Virginia de Almeida  
Orientadora

Florianópolis, 11 de maio de 2020.

## AGRADECIMENTOS

Sou grato pelo processo em que esse trabalho se deu. É provável que ele fosse possível de diversas formas, através de muitas outras linhas de tempo, porém agradeço aos acontecimentos e às pessoas que fizeram com que essa dissertação acabasse sendo exatamente o que é. Sou grato pela Prof<sup>ª</sup>. Tereza, que me proporcionou um espaço onde pude desenvolver o estudo que eu quis, que me chamou, do qual me orgulho. Fui incentivado a ter essa experiência dentro de uma instituição acomodada com o anestesiamiento de seus próprios objetivos, e considero isso uma oportunidade de boa sorte. Ainda no âmbito acadêmico, sou grato às amizades do LabFlor, do qual fiz parte durante esses anos. Sinto que foi bastante intenso desenvolver conhecimento, cultura e afeto em tempos de promessas de colapso pessoal-social-nacional-global. Além disso, expressei meu reconhecimento ao apoio financeiro de Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, sem o qual essa pesquisa teria sido pouco viável. Por fim, tenho uma eterna gratidão à minha família, minha mãe, meu pai, meus amigos e minhas amigas. Ninguém desenvolve grandes projetos sem sacrifícios, e é o amparo de pessoas queridas que torna o fardo menos pesado. Basicamente, agradeço a qualquer um que tenha simplesmente me escutado desabafar, sem que eu fosse consumido pela carga do processo. Foi um caminho tortuoso, mas foi. Agradeço às curvas. Contudo, agora, agradeço mais ainda que elas tenham passado.

## RESUMO

Esse trabalho apresenta uma pesquisa híbrida acerca das transformações multidirecionais que acontecem entre a poesia e a música, ou a linguagem escrita e a oral. O ponto norteador de tais questões se baseia na noção do corpo, de onde emerge a voz, como sua extensão, e a escuta ativa. O objeto de investigação é, em primeiro lugar, a obra artística da cantora islandesa Björk, cuja atividade está enraizada na elasticidade da voz enquanto componente experimental e transgressor. Entretanto, são as adaptações que a artista faz de poemas do poeta modernista estadunidense E. E. Cummings que ajudam a elaborar uma reflexão mais profunda acerca da performance vocálica de Björk e da adaptação poética. As propostas de silêncio e de escuta na poesia de Cummings oferecem noções férteis para repensar tanto a obra da cantora, como o caráter transdisciplinar e mutante entre a poesia e a música, além da voz e da escuta. Para realizar tal percurso, o destino de análise será, principalmente, os álbuns de estúdio *Vespertine* (2001) e *Medúlla* (2004), de onde advêm as canções “Sun in my mouth”, “Mother heroic” e “Sonnets/Unrealities XI”, baseadas na poesia de E. E. Cummings. Esse estudo é uma defesa do corpo, da arte e da sensibilidade como elementos indispensáveis para reexaminar a vida em sociedade do mundo atual.

**Palavras-chave:** Poesia. Música. Voz. Escuta. Björk.

## ABSTRACT

This work presents a hybrid research around the multidirectional transformations that happen between poetry and music, or written and oral language. The guiding point of such questions is based on the notion of the body, from where emerges the voice, as its extension, and the active listening. The object of investigation is, firstly, the artistic work of icelandic singer Björk, whose activity is rooted in the elasticity of the voice as an experimental and transgressive component. However, it is the artist's adaptations of poems by the american modernist poet E. E. Cummings that help to elaborate a deeper reflection about Björk's vocal performance and the poetic adaption. The proposals on silence and listening in Cummings' poetry offer fertile notions to rethink both the singer's work, as well as the transdisciplinary and mutant character between poetry and music, and also voice and listening. To accomplish this journey, the destination of analysis will be, mainly, the studio albums *Vespertine* (2001) and *Medúlla* (2004), from where the songs “Sun in my mouth”, “Mother heroic” and “Sonnets/Unrealities XI”, based on the poetry of E. E. Cummings, come. This study is a defense of the body, art and sensitivity as indispensable elements to reexamine life in society in today's world.

**Keywords:** Poetry. Music. Voice. Listening. Björk.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Björk e Milton Nascimento no Festival Close-Up Planet, 1998.

Figura 2 – Sinalização sobre capa do álbum *Utopia*.

Figura 3 – Representação anatômica do alsemanche formado.

Figura 4 – Percussionista Manu Delago no concerto Cornucopia, 2019.

Figura 5 – Poema-protótipo.

Figura 6 – As faces da moeda, da escuta e da voz.

Figura 7 – Fragmento de autorretrato de E. E Cummings, 1927.

Figura 8 – Capa do álbum *Vespertine*.

Figura 9 – Capa do álbum *Medúlla*.

## LISTA DE ÁUDIOS

[Áudio 1 – Travessia \(Estúdio\)](#)

[Áudio 2 – Cover me \(Caverna\)](#)

[Áudio 3 – Loss \(Estúdio\)](#)

[Áudio 4 – Courtship \(Ao vivo em “Later... with Jools Holland”\)](#)

[Áudio 5 – Jóga \(Estúdio\)](#)

[Áudio 6 – Alsemanche - Compilação](#)

[Áudio 7 – Dark matter \(Com coro, em estúdio\)](#)

[Áudio 8 – Pagan poetry \(Estúdio\)](#)

[Áudio 9 – Aurora \(Estúdio\)](#)

[Áudio 10 – Sun in my mouth \(Estúdio\)](#)

[Áudio 11 – Mother heroic \(Estúdio\)](#)

[Áudio 12 – Where is the line \(Estúdio\)](#)

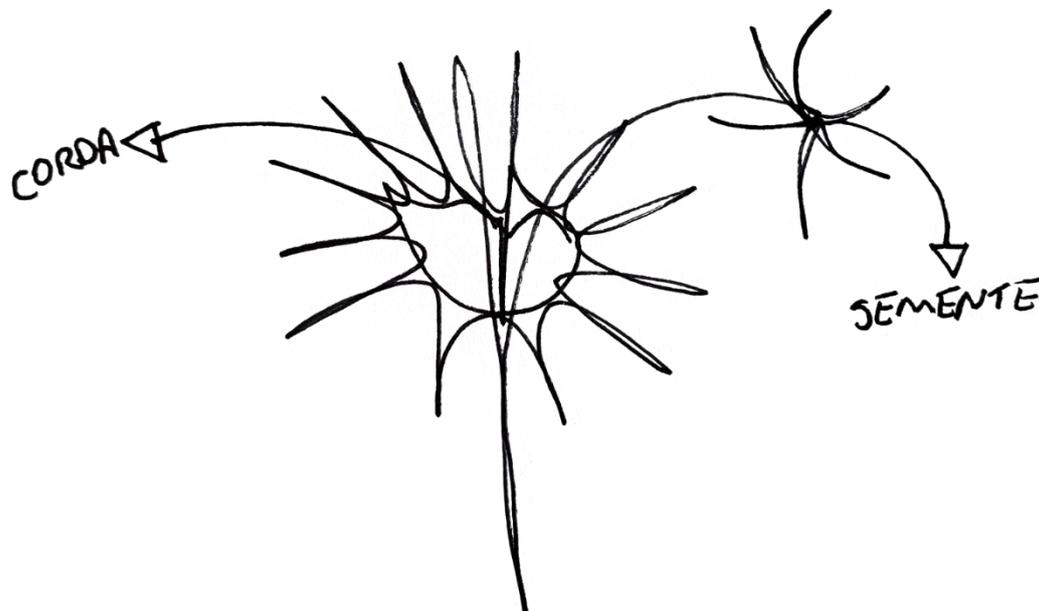
[Áudio 13 – Ancestors \(Estúdio\)](#)

[Áudio 14 – Sonnets/Unrealities XI \(Estúdio\)](#)

## SUMÁRIO

<b>1 SOPRO .....</b>	<b>10</b>
1.1 Primeiro movimento .....	10
1.2 Segundo movimento .....	16
<b>2 O ECO SE TRANSFORMA EM FONTE .....</b>	<b>19</b>
2.1 Considerações sobre a voz .....	19
2.2 A voz Björk .....	25
2.3 O fator alsemanche .....	33
2.4 Poesia, texto híbrido .....	38
<b>3 O QUE SE TRANSMITE PELO CORPO .....</b>	<b>44</b>
3.1 Considerações sobre a escuta .....	44
3.2 A experiência Cummings .....	49
3.3 A escuta Cummings .....	58
<b>4 A VOZ SE PROPAGA NA ÁGUA E NO AR .....</b>	<b>64</b>
4.1 Aurora: Vespertine .....	64
4.2 Meio-dia: Sun in my mouth e Mother heroic .....	72
4.3 Crepúsculo: Medúlla .....	80
4.4 Meia-noite: Sonnets/Unrealities XI .....	89
<b>5 TERCEIRO MOVIMENTO .....</b>	<b>96</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>100</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>106</b>

## 1 SOPRO



**Primeiro movimento:** De onde venho; de onde falo; por que escrevo; com quem converso; sobre os híbridos; para onde vamos. – **Segundo movimento:** Mapeamento da jornada; inalação e sopro.

## 1.1 PRIMEIRO MOVIMENTO

*(Primeiro Movimento)*

*Tapar os ouvidos com cera ou chumbo derretido.  
Construir uma fortaleza de aço blindado em volta de si.  
O próprio corpo produzir uma resina que feche os poros,  
como o própolis faz nas fendas dos favos de mel.*

*Waly Salomão*

Existe um mundo fora de nós do qual fazemos parte, mas contra o qual somos treinados a lutar. A solidão do indivíduo resiste ao tempo por meio da promessa de sobrevivência. Assim, o autoconhecimento e o encontro com o outro são ameaças a um ego fragilizado, construído sob barreiras de fumaça opacas, espessas.

Quem sabe seja por isso que o contato com a sensibilidade se dá como um exercício intenso demais para muitos, a ponto de seu rechaçamento se tornar necessário para a manutenção da zona de conforto. E talvez seja pelo mesmo motivo que me encontrei com enorme dificuldade de começar esse texto, mesmo me propondo, predisposto, a desvendá-lo.

O entusiasmo da teoria pode se desfazer no processo da prática quando a transformação significa transpor limites. Para atravessar ao outro lado, é preciso se colocar com o corpo.

Em consequência disso, posterguei a onda que vem a seguir o máximo que pude. Essa é uma habilidade de autossabotagem. Tenho carinho por ela, que me protegeu por tanto tempo. É árduo me desvencilhar. No entanto, hoje percebo que o tema, tecido fluvial do texto, foi quem me escolheu, não o contrário. Preciso deixar explícita a potência avassaladora dele sobre mim, logo nas primeiras páginas.

Essa consideração de início servirá como uma camada presente em todo meu ponto de vista, pois o esforço é uma singela tentativa de conhecer mais a mim mesmo, pelo próprio papel de propor o conhecer-a-si. Desejo que a corrente desemboque no mar, por meio dos objetos que emanaram em mim as dúvidas que serão destrinchadas nos capítulos posteriores, a fim de tentar produzir também em ti, quem me lê e escuta, uma nova perspectiva sobre eles, sobre mim, e sobre um tu novo e híbrido.

Encontramo-nos diante de vários movimentos de travessia. Por isso, peço um breve momento de introdução para que eu ajuste as frequências da cabeça, e ofereço-o como uma oportunidade de entrarmos em equilíbrio harmônico.



Adianto que é um caminho emaranhado entender o que me trouxe até aqui. Estou muito próximo de mim para reconstruir os passos de maneira analítica. Os detalhes do percurso são capacidades que me dou o luxo de não compreender no total. Em primeiro lugar, porque a jornada possivelmente me levaria à loucura. Depois, acredito que não posso fazê-lo sozinho. Nisso, o misterioso me parece tão interessante quanto.

Preciso deixar certos espaços em aberto, já que dissecar esse animal seria assassiná-lo, e eu gostaria que esse trabalho fosse cheio de vida. Portanto, é importante que façamos ambos um pequeno esforço, porque o texto vive em mim há muito tempo, mas deixará de ser meu no instante de seu ponto final, em que a inalação do respiro não será mais apenas uma pausa, um sopro, mas uma passagem de bastão, uma transferência em vocalise. Se você me lê, tudo o que tenho a dizer já é seu, aqui.

Todavia, em torno da responsabilidade que me cabe, posso pontuar algumas ponderações. Não sou egoísta, porém tenho, de fato, algo a defender. Então, uma palavra que irá retornar inúmeras vezes até ser engolida, do título à conclusão, é essa: voz. Ela se refere a

um conceito chave que, por isso, não pode ser tratada com pressa. Por agora, posso usá-la em relação ao que ela evoca em mim.

Penso que, na sociedade, estamos em constante posição de “voz de”. Ela nos coloca no mundo, visto que faz parte e se origina do nosso corpo. Até mesmo a voz cibernética, virtual, programada por computadores, partiu, um dia, de um ponto táctil. Apenas através do corpo é que nós somos e estamos. Nosso limite físico é essencial para existirmos no mundo, por mais difícil que seja admiti-lo em uma realidade tão efêmera quanto a contemporânea. Com ele, evidenciamos os atributos que resultam em nossa singularidade.

Mediante essa lógica, o recalçamento do corpo é a negação da própria existência. Ainda assim, estamos cada vez mais dispersos e mascarados. Rostos maquiados, corpos desconfigurados e vozes corrigidas por tecnologias de afinação. Todas são características que andam de mãos dadas na procura da Perfeição, a mãe de inúmeras neuroses. Portanto, impor a voz é ato que necessita, muitas vezes, de coragem.

Assumir um lugar para si é um caminho que depende das marcas culturais, sexuais, sociais e políticas da constituição subjetiva de cada um. Essa foi uma problemática que me conduziu a germinar esse texto. Em partes, porque sempre me encontrei debatendo acerca dessas questões. Por outro lado, porque passei pelo processo de aprendizado e de aceitação da minha própria voz.

Na verdade, tem sido uma tarefa difícil, mas decorada com fissuras preenchidas pelo brilho do desejo. Afinal de contas, a voz é uma impressão digital sonora. Sem saber como somos ouvidos pelo outro, acabamos em uma situação aflitiva, já que ela é um objeto íntimo da sedução, desde o campo do intelecto ao do sexo. Mas ainda assim, por ela, como corpo, podemos ser mais fortes, chegar mais longe.

As primeiras lembranças marcantes veiculadas à voz, tanto o prazer como a censura, costumam ser logo na infância, porque é nessa fase em que aprendemos o que é certo e errado por meio das vozes comunitárias. Com isso, a voz é um veículo de imposição da lei social, assim como pode servir para nos colocar dentro dela. Para mim, entendo como essa relação foi subversiva. A forma primária com a qual me coloquei na vida pública por meio da voz aconteceu dentro de uma instituição tradicional e conservadora, a Igreja, onde grande parte das instâncias de poder permanecem imutáveis.

Antes, como a maioria das crianças, usei do som da voz para me colocar na vida familiar. Contudo, enquanto ser social, minha apresentação se deu em frente à comunidade da igreja católica, durante leituras bíblicas e comentários de celebração. Participei por muitos anos de um ambiente onde a voz é ferramenta crucial para a imposição perante o outro.

Antes dos dez anos de idade, já fui treinado em entonação vocálica e postura corporal. Simultaneamente, minhas primeiras influências na formação subjetiva não vieram de pessoas aficionadas à arte, como a música e a literatura, mas do campo religioso. Não por acaso, devo chegar, em algum momento desse trabalho, nas esferas de poder representadas pela voz, assim como gostaria de pensá-las dentro do campo da poesia e da teoria literária.

Além do mais, pincelo meu interesse latente pela questão para chegar nos objetos de estudo dos quais me aproximei, a fim de debater sobre a voz. Na medida em que me desvinculei da instituição religiosa, na adolescência, me vi desenvolvendo uma afeição florescida de maneira autônoma e orgânica. Eu encontrei minha expressão subjetiva central na linguagem da arte, uma que caminhava em correntes contrárias àquele cenário onde eu não me via representado.

Então, meu repertório artístico e as pontas de desejo que me levaram a cursar a faculdade de Letras foram construídos por meio da internet, das influências em massa do contemporâneo e da tentativa de fuga da bolha sociocultural que me foi berço. Nesse período da adolescência, grande parte das músicas que ouvi eram da língua inglesa, diferentemente das influências literárias. Além de motivos culturais do papel do idioma sobre o Brasil, vejo como essa foi uma estratégia evidente de proteção.

Desde que passei anos estudando e aprimorando a língua inglesa, o fato de usufruir de objetos estrangeiros significava guardar algo exclusivo para mim. A produção sonora, quando reproduzida por instrumentos ou tecnologias compartilháveis, não é tão facilmente controlada como a leitura, uma vez que a orelha é um órgão que não tem pálpebras, nem lábios: não se fecha. Ainda que o estudo dessa dissertação se dê através de obras de língua inglesa, a intenção desse percurso, hoje, é o contrário da proteção e do acobertamento. Não existe a necessidade, nem vontade, de fuga.



Um motivo norteador da maioria de meus escritos acadêmicos tem sido estudar as mutações da literatura e da arte em relação à cultura, pensando o quanto seu papel transita entre limites e se entranha em diferentes áreas. Acho que essa é uma reflexão eterna. Quando a teoria parece estar prestes a capturar seu objeto prático, algo muda lá longe, no horizonte, e, de repente, um pensamento já nasce ultrapassado. De qualquer maneira, isso nada interfere para que o caminho continue a ser percorrido. Não quer dizer que a procura seja obsoleta.

Essa pode ser a razão por detrás do maquinário da crítica, desenhar um ouroboros do mundo. O processo é um ofício em si mesmo, sendo que toda parte da curva apresenta função, e cada curva é formada, em algum ponto, por retas. Ou seja, a curva e a reta coexistem, afinal. Logo, a matéria não consegue ser uma só quando a vida é constituída de formas mistas, dobras e curvas.

Essa linha (de raciocínio) é tema da canção “Where is the line?”, de Björk, quem acredito que até o final desse trabalho será praticamente uma amiga íntima. A linha não tem lugar fixo, portanto pode e deve ser modificada. Junto dessa tensão elástica, fui encontrado por um objeto de estudo que me ajuda a tratar da literatura e de suas linhas, da folha às cordas vocais.

Certo dia, vi-me estimulado a investigar a maneira com a qual a realidade se metamorfoseia dentro das diferentes reproduções da literatura, para depois entender como ela se recompõe em linguagens variadas. Já que não consigo sair de mim mesmo, propus-me a estudar o hibridismo da passagem entre a poesia e a música. Duas paixões que serão baseadas e atravessadas por outras.

O projeto de pesquisa que desemboca aqui surgiu como proposta de ensaio final para uma disciplina isolada que cursei em 2017. Ela se intitulava “Questões da poesia” e foi ministrada pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Tereza Virginia de Almeida, hoje minha orientadora. Foi a Prof.<sup>a</sup> Tereza quem me incentivou a esticar o estudo e transformá-lo em uma pesquisa mais acentuada. O argumento inicial era estudar a passagem do poema “it may not always be so; and i say”, de E. E. Cummings, para a canção “Sonnets/Unrealities XI”, de Björk, a fim de refletir sobre a constelação de informações criada durante esse percurso.



Eu conheci a obra de Björk em meados de 2011, nas semanas que antecederam o lançamento de seu oitavo álbum, *Biophilia*. Meu contato com sua música não era inexistente, porém flutuava na superfície. Naquele ano, imergi a mim mesmo na produção total de Björk, de maneira retrospectiva. Sete álbuns de estúdio, discos ao vivo, remixados, colaborativos, DVDs, videoclipes e outros trabalhos em bandas foram dando espaço, gradativamente, a fóruns de discussão, leituras de entrevista e pesquisas informais. Esse é um processo quase obsessivo que até hoje só repeti outras duas vezes na vida, ainda em escala menor, com a discografia da banda Queen e de David Bowie.

A parte de meu interesse direcionada à poesia de Cummings veio como consequência. Contudo, não demorei para perceber que, nele, se encontra um objeto potente para o estudo da voz e da escuta, seja antes, durante ou depois do atravessamento da figura de Björk. Bastante analisado pela crítica dos Estados Unidos, o poeta não me parece ser bem recuperado no Brasil, mesmo depois de ter fragmentos da obra traduzidos no país, incluindo as várias traduções e estudos críticos de Augusto de Campos a partir de 1960.

O ponto compartilhado por Björk e Cummings é que ambos têm recebido um interesse particular advindo do Brasil, mas permanecem em uma circulação alternativa. A cantora, é verdade, possui maior alcance. Enquanto escrevo essa frase, existe agora um cartaz gigante que apresenta Björk na fachada do Museu de Arte de São Paulo. Ele anuncia a exposição Björk Digital, uma mostra de realidade virtual promovida pela própria artista, que tem passado por cidades seletas do mundo desde 2016. Nela, há mescla entre tecnologia, arte e política. Nesse ponto, vemos como exemplo mais um dos muitos hibridismos de Björk, cantora-produtoratriz-curadorartista-etc.

Aqui chegamos, enfim, em outra consideração importante para esse trabalho: o híbrido. Na gramática, diz-se palavra híbrida aquela que possui origem em diferentes línguas, como sociologia (latim + grego), ou monocultura (grego + latim). Enquanto isso, nas ciências biológicas, o termo é empregado sobre seres vegetais ou animais que advêm de duas espécies distintas, como o ligre, a mula ou muitas das orquídeas vendidas em floriculturas.

Foi o alemão Joseph Gottlieb Kölreuter quem analisou centenas de exemplares híbridos no século XVIII e verificou, inclusive, o caráter estéril de seus descendentes (MAYR, 1986). Portanto, a infertilidade tem sido uma consequência bastante relacionada à ideia de hibridação. A mula, o mamífero originário da égua com o asno, não é capaz de se reproduzir. Além do mais, diversos híbridos apresentam limitações anatômicas, como o peixe papagaio de sangue, cuja boca não se fecha completamente graças a deformidades genéticas.

De maneira geral, o processo de criação dos híbridos acontece em laboratório, com a intervenção humana em busca de uma finalidade específica, porém pode ocorrer na natureza de forma comum (PINHEIRO, 2010). O segundo caso, aliás, tem aumentado de ocorrência devido às mudanças climáticas do mundo, o que pressupõe uma cadeia de hibridação cada vez maior em um mundo cada vez mais caótico (CANESTRELLI, 2017).

Em outro campo, a crítica artística utiliza o conceito do híbrido para entender diversas produções que partem dos séculos XX e XXI. A arte, afinal, é uma consequência direta do momento que a engloba. Não é apenas acaso que a linha de pesquisa na qual esse trabalho se insere dentro do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa

Catarina se chame Textualidades Híbridas. O diálogo entre perspectivas de origem diferentes não se torna somente interesse do pensamento contemporâneo, como também uma necessidade.

Todavia, em contraponto ao que se acreditava acerca da hibridação até meados do século XX, esse processo é um acontecimento significativo para a evolução do meio ambiente, sendo mais do que resultados randômicos. Também na arte, o híbrido não é uma consequência, um lugar de chegada, mas um ponto de partida. Aumenta-se, então, o número de híbridos férteis em todos os campos.

Logo, não podemos mais entendê-los por meio da funcionalidade exclusivamente serviçal ou estética. É preciso pensar no avanço em si. Quem sabe assim nos aproximamos das verdadeiras transformações artísticas do contemporâneo, pelo menos a partir do século XXI. Quando conversarmos sobre objetos híbridos ao longo desta dissertação, é isso que estarei defendendo. Quando falarmos de voz e de escuta, também.

## 1.2 SEGUNDO MOVIMENTO

*(Segundo Movimento)*

*A flor de estufa  
salta a cerca  
para luzir no mangue.  
E se empenha de fulano, sicrano e beltrano.  
Sua vida atual reverbera vozes pretéritas,  
adivinha vozes futuras.*

*Waly Salomão*

Sejamos objetivos. Para seguir em frente, fazem-se necessárias algumas pontuações didáticas. Neste breve segundo sinal, exponho o movimento do texto que acontece nos capítulos seguintes.

Em “O eco se transforma em fonte”, prossigo com a discussão acerca da voz, para conhecer, em primeiro lugar, que voz é essa da qual tratamos. É importante delimitá-la, a fim de discutir seu lugar na cultura e na teoria literária. Então, sigo estudando-a dentro da obra de Björk e analiso a maneira com a qual a voz da cantora se constitui enquanto uma ferramenta específica ao longo de sua carreira.

Nesse ponto, o protagonismo do elemento é o que nomeio de “voz Björk”. Além disso, o processo de improvisação e a presença vocal para além da palavra é o que chamarei, dentro do meu objeto de estudo, de “alsemanche”. Invado também o assunto do som da poesia e o híbrido que é produto dessa relação. Ele será de suma importância para entendermos a proposta de escuta do trabalho de musicalização de poemas de E. E. Cummings por Björk.

Aproveito o instante para expor um esclarecimento. O nome E. E. Cummings foi uma questão de debate durante algumas de suas publicações em vida, pelo fato de que boa parte de sua tipografia poética se dá por letras minúsculas. Eventualmente, tal questão foi estendida à grafia de seu nome artístico, que se encontra expresso em minúsculo em muitos textos e estudos. Porém, como defendeu o criador do jornal *Spring*, principal revista dedicada à obra de Cummings, Norman Friedman (1992), a capitalização do nome do poeta deve permanecer como a de um nome comum.

Julgo ser essencial levar tal nota em consideração, porque a potência dos nomes próprios faz parte do estudo que construo acerca da mescla entre artista e obra, não apenas no caso de Cummings, mas também de Björk. O nome da cantora passa a ser uma marca, um logo de um projeto verbivocovisual. A cada fase de sua carreira, seu nome artístico permanece o mesmo, mas sua apresentação, não. Outrossim, esse nome próprio islandês, que significa “bétula”, e, no mundo ocidental, pode soar estranho, assume funções diversas para a comunidade de fãs e apreciadores. Além do *ser* Björk, é possível *tornar-se* Björk, ou björkar. E disso falaremos mais adiante.

No capítulo seguinte, “O que se transmite pelo corpo”, mergulho no estudo de E. E. Cummings. Para isso, aponto algumas noções gerais de sua obra, para atingir, finalmente, o processo de escuta apresentado em sua poesia. Atento-me à voz deste poeta, ao silêncio que ele evoca, às criações de mundo e de arte que surgem em seus versos. Será de suma importância resgatarmos, através dele, novas percepções sobre escuta, voz, ritmo, som, sinestesia e corporeidade, porque estas servirão de base para o estudo da passagem Cummings-Björk que virá no capítulo que segue.

Por isso, em “A voz se propaga na água e no ar”, exponho um pequeno escopo da carreira da cantora, principalmente seus dois álbuns no início dos anos 2000. De modo cronológico, analiso o disco *Vespertine*, de 2001, e, depois, *Medúlla*, de 2004. Dentro deles, construo uma leitura própria sobre suas produções, sonoridades e narrativas, destrinchando algumas de suas canções, além da expressão visual e todo o contexto envolvido.

Durante esse capítulo, chamo atenção para as canções “Sun in my mouth”, “Mother heroic” e “Sonnets/Unrealities XI”, três musicalizações que Björk realiza a partir de poemas de Cummings. Volto a abordar a questão da voz enquanto extensão do corpo, relacionada a efeitos plurais. Tudo isso é abordado para que seja defendida a importância de tomar uma voz para si, com a finalidade de transfigurar, a partir dela, nosso lugar no mundo.

Por fim, “Sirene” é a circunstância da ressaca. Ao ter em vista a qualidade desse trabalho enquanto uma obra híbrida, anseio indicar a abertura artística em sua fase final. O

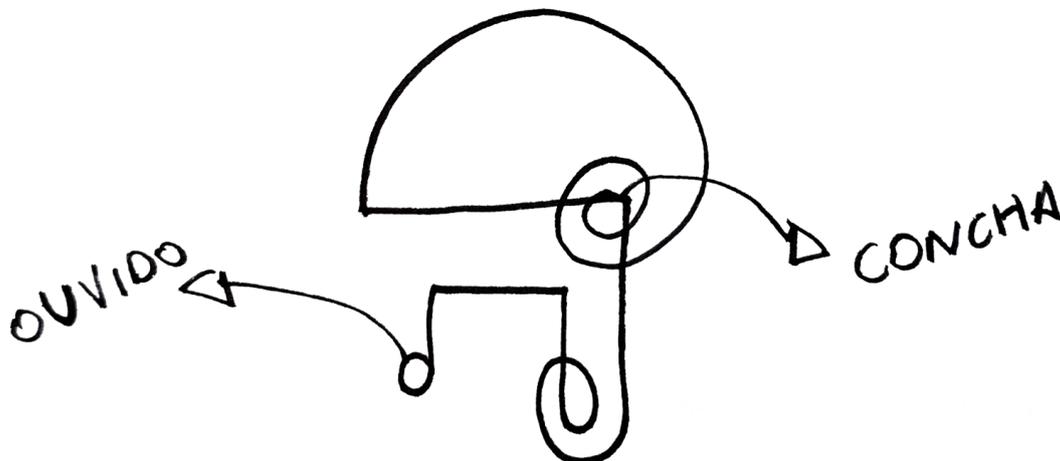
intuito é de apresentá-la como a principal proposta defendida pela dissertação acadêmica dentro da área das Artes.

Durante toda a viagem, é crucial que a leitura seja feita em conversa com as obras musicais a serem analisadas. Em função disso, todos os objetos em áudio disponíveis são sinalizados por meio da referência (Áudio \*Número\*) ao longo do texto, seguindo a ordem disposta na lista descrita no início desse trabalho. Tais áudios estão presentes na fonoteca digital acessível por meio do link online [bit.ly/avozbjork](http://bit.ly/avozbjork). A coletânea de sons e canções abarca os exemplos citados na ordem da indicação. Recomendo a utilização de fones de ouvido supra-auriculares.

As ilustrações apresentadas na introdução dos capítulos são autorais e representam o processo criativo de construção do trabalho. O texto escrito abaixo dessas imagens é uma síntese do conteúdo do capítulo que segue.

O resto reverbera a si.

## 2 O ECO SE TRANSFORMA EM FONTE<sup>1</sup>



**Considerações sobre a voz:** Björk, Milton e Elis; a voz-elemento na sinestesia; voz e verdade; a existência do inominável; voz enquanto extensão do corpo. – **A voz Björk:** considerações sobre performance; a performance Björk; voz na obra e performance; tradição oral da Islândia; personalidade e voz; o que é a voz Björk. – **O fator alsemanche:** o que é o alsemanche; palavra e significação; reprodução, dobra e redobra; o alseman do caos; o abismo do aleatório; alsemanche como dobra-desdobra da palavra. – **Poesia, texto híbrido:** afeto, corpo e cultura; a voz nos estudos literários; oralidade e escrita; poesia do corpo e o calor da poesia; o poema frio como embarcação; o híbrido, de novo.

### 2.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A VOZ

Em 1996, Björk gravou “Travessia” ([Áudio 1](#)), canção de Milton Nascimento, com arranjos em corda do produtor original, Eumir Deodato. Sem falar português, ela se arrisca a performar a canção no idioma brasileiro. O contato entre os dois cantores foi iniciado na mesma década. Ao visitar a França, Björk encontra uma coletânea com nomes da música brasileira e conhece o trabalho de Milton.

---

<sup>1</sup> O título desse capítulo é uma citação parcial ao poema “Canto de sereia”, de Waly Salomão, já retomado nas epígrafes do capítulo anterior.

Durante esses anos, o arranjador brasileiro Eumir Deodato trabalhou várias vezes com a cantora, em músicas dos álbuns *Post*, de 1995, *Telegram*, de 1996, e *Homogenic*, de 1997. Essa parceria inclui canções que hoje permanecem como favoritas de fãs da carreira longínqua de Björk, a exemplo da música “Isobel”, dedicada a Elis Regina. Portanto, a relação da cantora com representantes da cultura brasileira é bastante frutífera, mas sua carreira já havia se iniciado há muito tempo.

Nascida em 1965 na capital da Islândia, Björk começou a trabalhar com a voz na infância. Em 1977, ela lança um álbum epônimo em que canta, na sua língua materna, uma gama de covers de músicas internacionais, nacionais e outras canções inéditas voltadas ao público infantil. Desde então, estimulada pela mãe e pelo pai, Björk já frequentava aulas de teoria musical, de instrumentos e de estudos da voz.

Na década de 1980, o eruditismo é revertido no espírito de rebeldia que se formava na cena punk da Islândia e da Europa. Björk forma e participa de algumas bandas, até ganhar notoriedade com a KUKL, que dura de 1983 a 1986. Depois, com The Sugarcubes, atinge estabilidade internacional. O grupo dura até 1992, quando ela se vê impelida a seguir carreira solo na música. No ano seguinte, ela lança seu primeiro álbum solo adulto, intitulado *Debut* (PYTLIK, 2003).

Voltamos, então, à última década do século XX. A primeira canção promocional de seu disco, “Human behavior”, usa a melodia de “Go down trying”, escrita por Tom Jobim, como *sample*<sup>2</sup>. Além disso, ainda nos anos 1990, Björk visita o Brasil com duas turnês de seus trabalhos seguintes. Graças a essas ocasiões, temos os registros de seu encontro icônico com Milton Nascimento no Rio de Janeiro e a revelação de sua homenagem a Elis Regina para a imprensa.

A gravação de “Travessia”, feita por Björk, se deu na vontade de integrar a coletânea *Red Hot+Rio*, uma compilação organizada por Paul Heck para a Red Hot AIDS. A produção de Eumir Deodato foi escolhida pela própria Björk, mas a canção não entrou no projeto, porque a cantora decidiu guardá-la para seu próximo lançamento, sucessor do disco *Post*. Tal inserção acabou não acontecendo, e a performance de “Travessia” alcançou a internet apenas algum tempo depois.

---

<sup>2</sup> *Samples* são amostras de obras sonoras reutilizadas em canções posteriores para a criação da melodia, ritmo, entre outros.



Figura 1: Björk e Milton Nascimento no Festival Close-Up Planet, 1998. Registro por Márcia Foletto.

Enquanto isso, um ano depois de lançar o disco *Post*, que contém a canção “Isobel”, Björk também admite ser uma grande fã de Elis à Folha de São Paulo. Segundo a entrevista publicada pelo jornal, ela era fascinada pela facilidade com que Elis Regina cobria “todo um espectro de emoções” (BJÖRK, 1996) através de sua voz. O teor poético das letras interpretadas era desconhecido por uma não-falante da língua portuguesa. Com isso, comprova-se que a atuação vocálica era capaz de captar uma ouvinte como Björk, advinda do outro lado do oceano, de outro tempo, outro ritmo.

Vinte anos mais tarde, ainda é possível reconhecer a mesma relação de Björk com a independência da voz. Para a revista digital Pitchfork, em 2015, a jornalista Jessica Hopper lhe pergunta quais seriam suas cantoras confessionais favoritas. Como resposta, ela afirma que, ironicamente, tende a preferir aquelas que cantam em idiomas que não entende, como Amália Rodrigues e Abida Parveen. Isso quer dizer que, mesmo no estilo da canção confessional, a voz pode roubar o protagonismo padrão do conteúdo da letra.

A receptividade de uma voz que canta um idioma estrangeiro é algo sobre o qual Hans Ulrich Gumbrecht disserta em seu ensaio dedicado a Janis Joplin. Para Gumbrecht, o pátos da canção “Me and Bobby McGee” encanta ouvintes não falantes do inglês porque a voz de Joplin usa palavras enquanto formas, submetendo seus respectivos significados a um papel secundário (2012, p. 98).

Esses exemplos estampam a consideração de que a voz transcende o conteúdo da palavra. Na canção ou na fala, ela está em contato com a linguagem e suas capacidades linguísticas, mas não permanece subjugada a esse campo. Quando o crítico Paul Zumthor (2010) aponta para a potência criadora do sopro da voz, ele a defende como produção de um agente desejoso de expressar o que não pode ser capturado pela palavra por completo.

A defesa de Zumthor levanta alguns pontos essenciais ao debate. O primeiro deles é a concepção da voz no corpo, sendo que o sujeito que a produz somente vive por meio da instância corporal. Depois, precisamos observar o som-elemento em sua existência própria, ou seja, entendê-lo como componente maleável do universo concreto. Por fim, conectando as concepções anteriores, Paul Zumthor propõe o caráter sinestésico da voz. Ela é sonora, visual e física, porque parte de um corpo multidimensional.

A voz à qual Zumthor se refere origina-se na produção sonora de nosso aparelho fonador. Ela parte do movimento que criamos junto da respiração, quando utilizamos diversos mecanismos de nossa caixa torácica, tronco, garganta, cavidades bucais e nasais. Nesse processo, moldamos colunas de ar em ondas sonoras por meio de um corpo que se transforma em uma complexa caixa de som. Portanto, seu princípio advém de regiões corporais cujas funções primárias não são cantar, nem falar. Através das mesmas cordas vocais pelas quais transmitimos a voz, passam o oxigênio e a alimentação necessários para nosso funcionamento biológico.

Assim como resignificamos nosso corpo na transmissão oral, a definição de voz ganha múltiplos sentidos figurados. Dentro dos estudos culturais e de gênero, muito se tem falado da voz no assunto político do lugar de fala. Este diz respeito ao posicionamento que ocupamos na sociedade em relação a nossas características sócio-culturais. Aqui, a voz é sinônimo de posicionamento e poder. É nesse meio onde surgem expressões como *dar voz a*, *ter voz*, ou *voz de*. Já nos estudos literários, a palavra voz é comumente utilizada para se referir à perspectiva de personagens, narrativas ou autores e autoras.

De fato, os sentidos plurais da voz estão em constante contato, pois ela ainda não consegue ser resumida a uma única definição. Na literatura oral, a perspectiva do eu-lírico se constrói junto da voz advinda do corpo do poeta, performer, contador de histórias, etc. Na militância política, o som literal da voz é também autoridade por exprimir a presença e a resistência da massa de sujeitos que as produzem, como defende Judith Butler (2018).

Sendo assim, é preciso lembrar que, quando tratamos do assunto da voz, estamos lidando com um objeto de várias camadas. Por isso, conceber esse conceito de definição difícil por meio de sua presença sonora nos ajuda a compreender melhor o que vem antes, durante e

depois dele. No entanto, a descrição da voz enquanto o som que produzimos pela laringe, parte da faculdade do falar, cantar ou gritar, deve ser apenas o ponto de partida. O som é um dos eixos centrais da voz, mas não sua integralidade.

Johan Sundberg, em *The science of the singing voice* (1987), também tenta definir o que é voz. No livro, ele restringe o conceito como sinônimo do som vocal, das vibrações de ondas sonoras. Além disso, para Sundberg, a voz é um instrumento pelo qual exprimimos códigos linguísticos. Sendo assim, enquanto sua colocação é útil para nos voltarmos às capacidades audíveis presentes nesse objeto, ela é generalizada e insuficiente. Sim, a voz é som, porém é mais do que isso.

Quando cantores assumem que a voz é, de fato, seu instrumento, acredito que seja uma maneira de reafirmar o ofício do vocalista. Com certeza, cantar profissionalmente requer técnica, teoria e prática, sejam elas formais ou informais. A mesma afirmação pode ser feita por locutores de rádio, apresentadores, atores e outros profissionais da voz. Contudo, existem diferenças entre utilizar um instrumento e cantar. Apenas a voz pode ser orbitada pela palavra ao mesmo tempo em que reflete o corpo, sem a acoplagem necessária de qualquer outra ferramenta.

Silvia Davini (2008) retoma textos que constroem o que ela chama de abordagem instrumental da voz, incluindo o de Sundberg, para os superar. Davini propõe o ato vocálico enquanto produção do corpo, ao contrário de um instrumento, ou órgão. Ela define ambos como ferramentas, ou partes de um sistema, que recebem uma função específica. A voz, por outro lado, é um movimento capaz de ocultar e revelar o sujeito, habitando nas mediações entre o corpo e a linguagem. Sendo assim, ela é um ato que parte de um corpo e retorna a ele pelo processo da escuta, afetando outros corpos durante esse percurso.

Continuando esse raciocínio, no livro *Vozes Plurais*, Adriana Cavarero defende a singularidade da realização sonora da voz de uma forma mais ampla. Além de classificá-la como o eco da condição humana, Cavarero observa que a tradição filosófica e literária em relação à voz é reticente (2011, p. 22-23). A filósofa italiana traça um longo percurso histórico para demonstrar o processo de desvocalização do logos na metafísica ocidental. Isso resulta em uma filosofia que esquece, muitas vezes, do interdito vocálico.

Por intermédio da voz, descolada ou não da palavra, podemos identificar aspectos subjetivos do ser, desde a performatividade de gênero, diferença regional ou etária. Além do mais, circundamos o presente no qual nasce essa voz, e o passado que a trouxe até ali. Ou seja, é nela que encontramos o que emerge na emissão sonora, antecedente ao “filtro metodológico

do ouvido linguístico” (CAVARERO, 2011, p. 25). Logo, ela tem a capacidade de desmascarar o que o signo procura esconder, ou de estampar o inexpressível da palavra.

Dessa forma, cultua-se que a voz seria a nossa chance mais próxima de atingir a Verdade. Recentemente, na ocasião em que pude assistir a uma fala de Paulina Chiziane na Universidade Federal de Santa Catarina, a escritora moçambicana defendeu essa tese. Na sociedade de tradição oral do sul de Moçambique na qual nasceu e cresceu, certos assuntos falados simplesmente não podem ser escritos, como segredos impossíveis que se desintegram na tradução da fala para a escrita.

É evidente que o embate entre a tradição oral e escrita em países do continente africano, como Moçambique, abarca questões ramificadas sobre o processo de colonização desses espaços. Com isso, entra em jogo o lugar importante da voz e de seu elemento sonoro nesses povos. Assim sendo, os estudos da oralidade nas áreas da antropologia e da literatura se voltam com frequência às culturas indígenas e africanas. O som ganha maior potência em sociedades que o deduzem como costura do cotidiano, ao contrário das culturas que designam essa função à escrita.

Particularmente, não me vejo impelido a destrinchar a hierarquia entre a oralidade e a escrita, muito menos defender qual delas carrega a verdade mais pura. Teóricos como Paul Zumthor, Adriana Cavarero e Ruth Finnegan desenvolveram estudos vastos dedicados a múltiplas tradições culturais na tentativa de entender essa procura humana infinita. Não pretendo fazê-la, porque não acredito na existência de uma única Verdade para ser desvendada.

Creio que o argumento não se comprove na busca pelo verdadeiro. Parece-me mais fértil lidar com a voz como algo próximo do corpo e, por isso, subjetivo. Um corpo limitado, marcado pelo seu espaço e pensamento contemporâneo. Um corpo findo e inconfiável. Então, essa definição me leva a pensar que a voz *é* corpo. E, por isso, nos manifestamos de maneira distinta quando escrevemos, pois a escrita possui estrutura diferente.

Essa questão está relacionada ao logocentrismo da cultura tradicional ocidental. Acreditamos religiosamente na transparência da expressão via palavra. Tive uma surpresa interessante quando li Paul Zumthor (2010) ilustrar o óbvio do tópico ao dizer que essa perspectiva do Ocidente é também uma herança judaico-cristã. A Bíblia que declara o sopro da voz de Javé como criador do universo é a mesma obra que valoriza a palavra no lugar originário da vida, propondo o próprio Cristo enquanto Verbo (p. 15). Nessa condição, voz e palavra são sinônimos.

Por esse motivo, até hoje damos maior importância ao conhecimento que pode ser escrito, ou, pelo menos, formulado em palavras. As letras nos ensinam que exercitar a descrição

de sentimentos é mais importante do que saber senti-los. Não obstante, mesmo o percurso dos estudos da voz, da poesia oral e da canção se voltam frequentemente à tradição da palavra e do texto, como aponta Ruth Finnegan (2008). Mas onde reside o inominável, a linguagem de um corpo transmissor de outro tipo de informação e sentido?

A voz é pertencente a esses dois mundos. Defendo-a como uma mistura homogênea, ser híbrido, porque é elástica e cria um espaço para si própria. Prefiro entendê-la como extensão corporal, assim como sustenta Daiane Steckert (2014), pensando-a no teatro, ou Ruy Castro, em uma crônica sobre Gal Costa. Nela, o escritor fala sobre “essa voz – subitamente extensão de um corpo” (2013, p. 135). A respeito disso, eu diria ainda que não há nada de súbito na potência da voz. Ela sempre existiu, sempre esteve aqui, ali e ao nosso redor. Dentro de nós, afinal. Principalmente dentro de nós. Resta se abrir para escutar.

## 2.2 A VOZ BJÖRK

Continuarei na tentativa de desvendar algumas capacidades da voz por meio da obra da cantora Björk. Por isso, precisamos conversar sobre performance. O conceito é indissociável de seu trabalho, porque a cantora vive cada uma de suas produções artísticas. A título de ilustração, começo com o exemplo de sua carreira breve na área do cinema.

A sua primeira atuação em cinema se deu no filme independente *The juniper tree*, gravado na Islândia quando tinha apenas 19 anos. A segunda foi o musical dirigido por Lars von Trier, estreado em 2000, *Dancer in the dark*. Depois dele, devido à exaustão emocional que sentiu durante as gravações, ela revela à imprensa que não planejava voltar a protagonizar outro longa-metragem, uma promessa tem cumprido até hoje<sup>3</sup>.

O método de atuação de Björk sempre foi destacado por sua intensidade. Segundo o diretor de *The juniper tree*, Nitzchka Keene, a artista praticava inconscientemente o *method acting*, um estilo de atuação no qual o ator ou atriz se aprofunda nos sentimentos de seu personagem (PYTLIK, 2003, P. 35). A técnica pode envolver um trabalho ininterrupto de imersão na personalidade do papel que a pessoa representa.

Enquanto isso, Lars von Trier afirma muitas vezes que Björk não é equiparável a outras atrizes profissionais, porque não só atuava quando estava em cena, mas *sentia* as emoções (PYTLIK, 2003, p. 142). Parte disso se deu porque *Dancer in the dark* é um filme bastante trágico. Logo, desafiada pelo papel da protagonista Selma, Björk decide viver em sua

---

<sup>3</sup> Em 2017, Björk publica, no Facebook, uma nota de denúncia ao abuso de um diretor dinamarquês com quem trabalhou. Assim, inicia um debate público sobre Lars von Trier.

pele durante todos os meses de montagem. Essa devoção é tão perceptível que, até hoje, só consegui assistir ao longa-metragem uma única vez, pois saí abatido da experiência como espectador.

É difícil não se conturbar com a história de Selma, uma amante de musicais que trabalha duro para sustentar o filho e descobre uma doença degenerativa que está a deixando cega. Dessa maneira, a entrega de Björk à arte se demonstra essencial para compreender sua particularidade enquanto performer. Após acompanhar seu trabalho por alguns anos, atrevo-me a dizer que Björk não é apenas uma *method actress*. Ela é também uma *method singer*. Seu canto incorpora a devoção. Durante as performances vocálicas, seu corpo por completo entra no campo da dinâmica.

Este é um dos pontos que me levam a refletir sobre o conceito de performance. Para o teatro, o termo está bastante vinculado à arte como parte do cotidiano. Segundo Renato Cohen, ele é, na verdade, uma maneira de encarar a manifestação artística que leva em consideração a arte na vida, ou a arte viva (2002, p. 38). A concepção dessa forma no século XX conversa intimamente com a transdisciplinaridade, sendo que ela é um acontecimento que pode misturar teatro, música, literatura e artes visuais.

Por esse motivo, a ideia de performance também foi muito cara à pesquisa de Paul Zumthor sobre a cultura oral. Em *Performance, recepção e leitura*, ele retoma sua infância no centro de Paris durante a primeira metade do século passado. Zumthor capta sua primeira atração pela forma que mais tarde chamará de performance na figura de um homem camêlo que executava canções e vendia suas letras impressas na rua. Quando retoma a experiência, ele se lembra de algo que existia para além da canção e das letras. Assim, ele conta:

Ocorreu-me comprar o texto. Lê-lo não ressuscitava nada. Aconteceu-me cantar de memória a melodia. A ilusão era um pouco mais forte mas não bastava, verdadeiramente. O que eu tinha então percebido, sem ter a possibilidade intelectual de analisar era, no sentido pleno da palavra, uma ‘forma’: não fixa nem estável, uma forma-força, um dinamismo formalizado. (ZUMTHOR, 2007, p. 29)

Zumthor desenvolve o conceito neste livro para pensá-lo na recepção. Para isso, ele o introduz por meio de uma parábola subjetiva. Entretanto, em *Introdução à poesia oral*, o autor delimita a performance de maneira mais específica. Nessa obra, ele a vê como “ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida” (2010, p. 31).

Portanto, a performance pode ser pensada como a transformação do cotidiano em outra forma, uma linguagem expressiva e específica, de maneira até mesmo ritualística. Nesse sentido, tudo o que Björk escolhe entregar ao universo está inseparável desse conceito, desde as roupas em cores neon que veste para passear com a filha nas ruas de Nova Iorque, até sua presença de palco. Essa posição subjetiva a coloca, durante todas as décadas de sua carreira, em um lugar constante de hibridez.

Na década de 1990, no início dos experimentalismos da carreira solo, Björk se propõe a gravar uma das canções para seu álbum *Post* dentro de uma caverna nas Bahamas, onde habitavam morcegos. Nesta versão de “Cover me” ([Áudio 2](#)), aguça-se a reverberação do espaço, o barulho da água e dos animais, como se a performance fosse um ciclo sensorial refletor da habilidade de ecolocalização dos morcegos que a cercam. Ela parte de um corpo e volta para ele por meio da escuta e das funções vibratórias do próprio corpo.

Em vista disso, uma parcela importante da performance é ficcionalização do acontecimento. Ainda que não seja possível recapturar o instante de origem, os objetos técnicos que o imortalizam são capazes de mover milhares de receptores em diferentes momentos e espaços. Não conseguimos mais estar na mesma escuridão cavernosa ouvindo Björk cantar “Cover me”, mas a faixa de reprodução a que temos acesso nos diz duas coisas. Primeiro, que existiu um corpo que realizou esta performance. Depois, que há um corpo em potencial para recebê-la.

Essa forma de transmissão de um conteúdo performativo para o futuro acontece por meio de arquivos sonoros, como Paul Zumthor os nomeia (2010, p. 65). Ela cria uma dimensão midiaticizada, somada à performance. Os objetos de Björk que podemos experimentar existem, de maneira geral, nessa esfera secundária, onde tanto a performer, quanto a performance, transformam-se a cada reprodução. Tais arquivos não podem ressuscitar o presente da ação, mas conseguem fabricar linhas sensíveis com um público imensurável.

Desse modo, a mídia e a crítica caçam por termos redundantes para descrever Björk enquanto performer, calcadas no estereótipo da excentricidade: ciborgue, esquimó, ninfa, fada. A coluna do *Jornal do Brasil* sobre seu show no Free Jazz Festival, no Rio de Janeiro, a chama de “Madonna *cyberpunk* do fim do milênio” (SOUZA, 1996). Isso demonstra que o senso comum da recepção aparenta nunca ter conseguido definir Björk em uma palavra que não fosse... Björk.

Enquanto artista, ela usufrui do paradoxo no qual tentam submetê-la e o devolve para o próprio público em forma de humor e arte, por meio de suas aparições públicas, clipes e canções. Na capa de seu mais recente disco, *Utopia*, ela assume a natureza híbrida e exótica ao

se apresentar como resultado mutante de seres que simbolizam sua obra artística: (1) as pétalas de orquídea; (2) as narinas do morcego-nariz-de-porco; e (3) o bico de pássaros venezuelanos. Alguns dos traços podem ser percebidos na imagem a seguir:

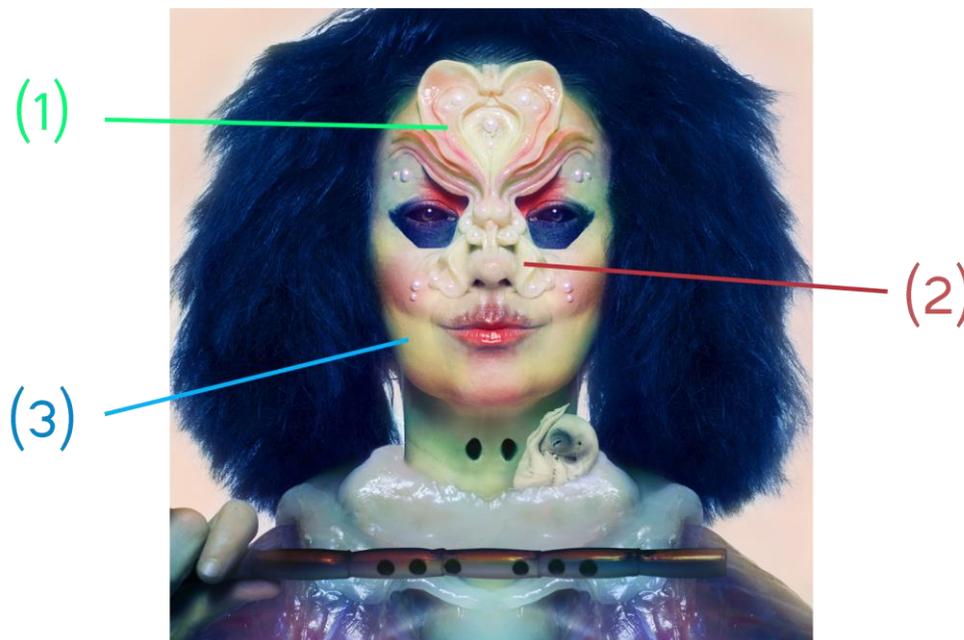


Figura 2: Sinalização sobre capa do álbum *Utopia*, por Jesse Kanda.

Nesse contexto, mesmo que dentro de um escopo de linguagens artísticas bastante variado, o que permanece como maior pilar da obra de Björk é sua voz. Apesar de ser muito conhecida por sua expressão visual, é evidente que sua vocalidade toma a linha de frente de todos seus projetos. Como cantora, sua presença é incomparável e inconfundível. A respeito disso, a noção de performance continua sendo valorosa, porque ela é o momento onde todos estes elementos divergentes podem se misturar em uma única experiência, extrapolando as barreiras que os individualizam, assim como propõe Ruth Finnegan (2008, p. 24).

Muitas características essenciais para a unicidade vocálica de Björk estão atreladas a suas origens, visto que a voz pode também servir como um mapa que traça todos os pontos pelos quais passamos na vida. Assim, algo fundamental na constituição de nossa fala é o sotaque e os mecanismos da língua materna. Acredito que esse fator seja tão presente na performance de Björk que ela o reforça de maneira estética. Com a mentalidade artística e estratégica, ela controla os momentos em que seu sotaque será marcado mais incisivamente.

É o caso de “Losss” ([Áudio 3](#)), faixa de seu álbum *Utopia*. A canção fala sobre o final de seu relacionamento com o artista Matthew Barney. Na gravação de estúdio que ouvimos, os sons das consoantes características do idioma islandês, como o /r/, /s/ e /t/, ganham

protagonismo durante o enredo de amor decadente. Eles parecem atuar em microperformances autônomas, a fim de retomar um passado subjetivo.

Esse trabalho detalhista é uma obsessão de Björk. Um exemplo é o verso “loss of love we all have suffered”, onde o /s/ prolongado da palavra “loss” volta a se alongar em “suffered”, junto do fonema consonantal /f/, demarcando a temática do verso: o sofrimento. O /r/ no meio de sílabas de palavras estratégicas, como “heart” em “i opened my heart for you”, quebra com a consoante característica do inglês e a devolve à língua pátria de Björk. O mesmo fonema vibrante é tão frisado na palavra “erotically” do verso “my spine curved erotically” que chega a se confundir com a distorção do instrumental eletrônico e agressivo no minuto 4:34.

O jogo entre a pronúncia dos idiomas, que nessa canção pode ser um eco da diferença de origens entre Björk e o ex-parceiro estadunidense, surge pré-referida na estilização do título. A grafia específica da palavra parece estar relacionada ao alongamento frequente da consoante /s/ durante a performance vocálica da canção. Por outro lado, acredito que, ao redigir “Losss” com três consoantes no final, em vez de duas, a artista também pretende fundir a palavra inglesa “loss” (perda) junto do pronome islandês “oss” (nós), sendo que o s adicional seria um símbolo dessa união dividida.

Portanto, com uma única letra somada, ela resume a mensagem da canção em seu título, assim como o faz por meio da pronúncia minuciosa dos fonemas de seus versos. Isso é um exemplo da técnica microscópica de letras e títulos ao longo da obra de Björk, que muito se relaciona com o poeta E. E. Cummings, mas disso falaremos melhor no próximo capítulo. O importante agora é perceber que estas marcas pessoais são selecionadas pela cantora como escolhas artísticas e são semelhantes ao que ela constrói com sua voz.

Então, para explorar outros aspectos da performance vocal de Björk, vejo como um bom exemplo a apresentação que a cantora fez em 2018 no programa televisivo “Later... with Jools Holland”. A música cantada, “Courtship” ([Áudio 4](#)), também pertencente a seu álbum *Utopia*. Em meio a um cenário colorido e lúdico, Björk se ampara de uma banda que executa instrumentos eletrônicos, flautas e outros instrumentos de sopro.

O desenvolvimento de “Courtship” não segue o padrão da música popular. Ele não possui o crescimento gradual que se resolve no refrão, até mesmo porque não há refrão algum. Cada sessão funciona de maneira independente, tal como se estivessem seguindo diferentes capítulos de uma história envolta pelas seis flautas e pela percussão eletrônica. Nesse meio, a performance de Björk é altamente peculiar.

A pronúncia de cada nota é, no geral, bastante forte e demarcada. Diferente do modelo da música pop, Björk não usa o vibrato<sup>4</sup> como execução principal dos versos. Esta forma mais tradicional tende a aparecer melhor apenas em momentos de improvisação, e não durante as estrofes com letra, como seria esperado. Sua respiração, ao longo da performance, é rápida e controlada, criando um ritmo tenso e desejoso da atenção ativa de seu ouvinte. Portanto, ao pronunciar de maneira estacada, Björk gera a sensação de corte e quebra, além de sustentar a importância de cada uma das sílabas nas palavras cantadas.

Além disso, a apresentação de “Courtship” manifesta a potência do paradoxo, uma qualidade estimada por Björk. Os ingredientes antagônicos de sua obra conversam entre si na dança sedutora de proposta utópica. Eles incluem o embate entre a natureza e a tecnologia, a tradição e o moderno, a estabilidade e o caos. Björk reúne o presente-gerúndio ao passado para sugerir um novo futuro. Este é o ultimato do cortejo sedutor que ela propõe. A letra da canção, afinal, fala disso. Lembrando “Quadrilha”, de Carlos Drummond de Andrade, os versos iniciais contam: “he turned me down / i then downturned another / who then downturned her”.

O conteúdo da narrativa “heart-tale”, como Björk a descreve em um dos versos, é difícil de ser captado pela recepção imediata da letra na performance, dada a complexidade dos maneirismos e das técnicas utilizadas pela cantora. Na música popular, o ideal é que esse elemento seja o mais nítido possível, para que o público possa se identificar e reproduzi-lo com facilidade. Na performance de Björk, pelo contrário, ela opta por expressar o movimento da quadrilha em meio à tensão entre sua voz e os instrumentos de várias camadas e ritmos, distribuindo sua apresentação em várias camadas.

Por ser uma apresentação televisionada, o nervosismo e o sinal de alerta ininterrupto se tornam perceptíveis na voz. A performance de “Courtship” em questão foi a volta de Björk à televisão depois de oito anos afastada. Desse modo, a pressão que ela propõe por meio de sua voz alcança uma ansiedade ainda maior. Quando parece estar prestes a perder controle sobre o que faz, Björk retoma a direção de sua voz para certificar o público de que a manifestação do caos, ali, aparece em pontas.

No entanto, o estilo de muitas de suas performances, como “Courtship”, não fala apenas sobre a escolha de diferentes técnicas de pronúncia e entonação vocal, mas também da tradição cultural da Islândia. No passado, o desenvolvimento frenético do país resultou no

---

<sup>4</sup> O vibrato é uma técnica vocálica vibrante que tende a aparecer no fim dos versos e dá a impressão de suavidade entre as notas.

choque da realidade medieval com a do mundo moderno<sup>5</sup>. Dentro desse contexto, o hábito da narração de histórias foi muito importante ao país, por causa do tratamento repressivo que sofreu do Império colonial da Dinamarca.

Durante muitos séculos, o povo islandês foi proibido de se manifestar por meio da dança e da música. Em razão disso, a tradição nacional se consolidou na literatura. As sagas islandesas, então, eram narradas por um modo de entoar que reside entre o canto e a fala. Esse tipo de recitação era o único desenvolvimento musical que sobrevivia à censura dos colonizadores. O historiador Njáll Sigurðsson, em um documentário ao *The South Bank Show* (1997), defende que muito dessa forma canto-fala pode ser encontrada na obra vocálica de Björk, ainda que ele não esclareça a técnica específica sobre a qual se refere.

Em outro texto, Alex Ross (2011) associa esse estilo da cantora à marcação métrica dos *rímur*. Na literatura da Islândia medieval, as rimas dos poemas épicos, *rímnahættir*, eram criadas por versos aliterativos de metrificações variadas. Segundo Stefán Einarsson (1969, p. 84), durante a primeira parte do último milênio, a poesia popular da região se dividia em categorias de *danzar*, baladas e *rímur*. Em seu estudo, o autor retoma a origem de tais formas para defender que todas as três eram feitas para dançar. Os poemas nasciam no intuito da dança, já que significavam maneiras mais comedidas de invocar o ritmo corporal.

Logo, quando tomamos a performance de Björk como análise e escuta, precisamos conceber os vários andares constitutivos de sua peculiaridade. Por causa de sua educação formal na escola de música da Islândia, a Tónmenntaskóli, ela conhece muitas manifestações de canto, desde o clássico ao *rock 'n' roll*. Isso torna possível a escolha de técnicas que acha interessante para sua criação artística, sem precisar hierarquizá-las em modelos de valor. Depois, seu forte vínculo com sua raiz cultural configura muitos atributos que soam desconhecidos ao mundo ocidental e acabam por individualizar sua figura na cultura pop.

Ainda assim, Björk não se deixa resumir pela lógica do nacional e transpassa essa barreira. Sua originalidade não é somente produto das circunstâncias. O improviso, o grito, a demarcação das consoantes, ou distorção das notas e da própria voz também são aspectos que tornam sua identidade vocal rapidamente reconhecível. Assim como em momentos específicos da performance de “Courtship”, essas marcas retornam na maioria das canções mais conhecidas de Björk, como “It's Oh So Quiet”, “Hyper-ballad”, “Human Behavior”, “Bachelorette” e muitas, muitas outras.

---

<sup>5</sup> A Islândia se tornou república apenas em 1944. Nos anos 2000, foi eleita pela Organização das Nações Unidas como o terceiro país mais desenvolvido do mundo.

Em outros pontos da carreira, o que será importante são a respiração, o clique da língua, o sussurro, e etc. Essa adaptabilidade comprova que Björk utiliza todo o aparato fonológico, na procura de novas funções. Embora isso esteja atrelado à técnica, algo que se sobressai nesse processo é a coragem de desbravar o desconhecido, o não-tradicional. A cantora se permite errar, desafinar do padrão, modificar o lugar da voz. Björk aceita que sua voz seja independente e tenha corpo. Dado isso, ela não pode, nem quer atingir a perfeição da Verdade.

Nessa perspectiva, a professora de canto Anne Tarvainen analisa a música dentro da filosofia da consciência corporal. Ela propõe que o canto habilidoso é aquele que abre espaço para o descontrole, que harmoniza as noções bipolares de natureza e artificialidade, porque deixa o corpo, em si, cantar (2018, p. 93). Enquanto pesquisadora, ela ainda aponta que a cultura de massa constrói um ideal único para a voz, da mesma maneira que faz com o corpo das cantoras, pois elas precisam ser magras, jovens e adeptas ao modelo vigente (p. 102). Sem dúvidas, esse padrão duplo é redutor e pobre.

Portanto, se comecei este subcapítulo falando da performance de Björk como atriz-imagem, foi porque sua voz não existe desatrelada a isto. Essa voz que foge do normativo faz parte de um corpo que comumente pode ser visto adornado de máscaras, perucas e figurinos cintilantes. Ele se move em sua própria batida e apresenta sua relevância artística. Esse corpo, por fim, pressupõe a performance vocálica da cantora não como a voz *de* Björk, mas uma voz *Björk*. Uma voz que realiza a tarefa heroica de reservar um espaço na música pop para o prazer do experimentalismo e para a exploração do senso artístico e estético da própria música, ou da voz em si.

A voz Björk é essa que cria uma categoria para si, um lugar que só pode ser delimitado pelo seu próprio nome adjetivado. Ela é um modo que tem sua linguagem própria. É possível björkar-se e tomar a voz Björk como um manifesto em defesa da elasticidade da voz, do prazer e da potência presentes neste território ainda pouco explorado. Quando abrirmos espaço para esse novo mundo, poderemos conhecer as muitas vozes caladas que perderam a chance de se expressar por não fazerem parte dos arquétipos sociais.

Então, a voz Björk parte do que há de mais tradicional no discurso artístico apenas para destruí-lo por dentro. Ela é a atitude mais punk que se pode encontrar na arte de Björk. Na prática, ela é o resultado refinado de algo que diz a artista em um poema intitulado “emotional terrorist”, publicado na revista *Dazed & Confused*<sup>6</sup>, em 1994: “vida longa a todo comportamento acidental”.

---

<sup>6</sup> Disponível como Anexo A.

### 2.3 O FATOR ALSEMANCHE

Agora chego em um ponto divertido da voz Björk, que precisa ser visto com mais calma. Ele é um bicho híbrido e responde pelo nome de alsemanche. A palavra “alsemanche” foi criada pela comunidade virtual de fãs para designar uma técnica típica de Björk durante sua carreira. Ela diz respeito a uma sucessão de fonemas aos quais a cantora recorre nos momentos de improvisação de suas performances. Por mais que o alsemanche esteja habituado a aparecer em sua forma completa, suas variações também são múltiplas: alseman, alsem, alsemanque, alseche, alsemantu, alsemalaitu, aldu e etc.

O alsemanche é aquilo que escapa e pulula em vários lugares. Ele é quase uma palavra inteligível, mas não chega a tanto. Nesse sintagma vazio, posteriormente preenchido pela própria execução ressignificada, Björk cria a marca de sua expressão artística. O alsemanche é um ser no mundo que só se explica pelo seu próprio nome, assim como o sveglia de Clarice Lispector, o odradek de Frankz Kafka, ou a própria Björk. Ele funciona como rabisco de linguagem que preenche os espaços abandonados pela palavra.

Seu nascimento não possui um dia exato, mas sua existência é datada desde o início dos anos de 1990. É possível que já houvesse nascido antes, mas acredito que sua presença aumentou apenas a partir de então. Durante essa época, ele aparece em diversas canções de Björk, como “Headphones”, “Karvel” e “Jóga”. O alsemanche não é a única forma de improviso vocal que Björk utiliza, mas se repete a ponto de possuir identidade, pois retorna, mutante, em momentos diferentes de sua obra.

Sua aparição inicial mais marcante acontece na canção “Jóga” ([Áudio 5](#)), lançada em 1997 dentro do disco *Homogenic*. O título leva o nome de uma das melhores amigas de Björk e a faixa é dedicada à vida na Islândia. Perto da conclusão da obra, no momento mais catártico da canção (3:56), o alsemanche surge como uma sirene contínua, resultante dos versos “state of emergency / how beautiful to be”. Dada sua importância no enredo da canção, ele assume um papel inquietante, porque sua carga não é do sentido direto da palavra.

Em fóruns de discussão da internet, muito já se falou sobre o método de improvisação de Björk e os alsemans. Ainda existem pessoas crentes de que o alsemanche é, na verdade, a frase islandesa “allt sem hann sér”, algo que seria traduzido para “tudo o que ele vê”. Todavia, não compactuo com essa hipótese. Não acredito que a pronúncia seja suficientemente parecida com o alsemanche de Björk, nem capte a essência que ele apresenta.

Mesmo que a semelhança seja notável, é preciso lembrar as formas desmontadas e modificáveis que o alsemanche assume em várias de suas reproduções. Além disto, em uma

canção intitulada “Nattúra”, lançada em 2008 e cantada em islandês por Björk, podemos ouvir os versos “Allt sem hann leiðir / Allt sem hún fleygir”. A diferença entre a pronúncia da cantora nestes versos e nas criações do alsemanche é notória.

O processo de traduzi-lo para a frase “allt sem hann sér” simboliza a caça incessante de nomear o mundo por noções compartilhadas. Ainda me lembro das primeiras vezes em que ouvi a canção “Jóga”, na tentativa de decifrar o que era pronunciado no momento do alsemanche. Minha teoria inicial foi a mais comum, de que Björk cantava palavras em um islandês que estava fora do meu alcance. Contudo, apenas quando notei os retornos e as metamorfoses dos alsemans ao longo da obra de Björk que me dei conta de sua forma híbrida, impossível de ser contida nessa hipótese inocente e superficial.

O alsemanche se reproduz através da meiose, por isso se transmuta. Ele é mais do que um estilo de improvisação, porque configura um lugar-comum na canção de Björk, como um mantra, ou fragmento de um hino nacional do território dominado pela voz. Ele pode nascer como sussurro, grito, reverberação, dentro e fora do ritmo, multiplicado, recortado, repetido, singular. O alsemanche não procura, nem pretende se conformar com uma única forma. Ele é uma proposta, uma provocação à palavra.

Na fonoteca, inseri uma faixa intitulada “Alsemanche” ([Áudio 6](#)), na qual aglutinei algumas outras execuções dos alsemans ao longo da carreira de Björk. É apenas na performance que ele existe e pode ser percebido. A título de contabilização, a lista não exaustiva de trechos segue a ordem: “Karvel”, 1991; “Headphones”, 1995; “Jóga”, 1997; “Bachelorette” ao vivo em Jools Holland, 1997; “Nature is ancient”, 1997; “Amphibian”, 1999; “Generous palmstroke”, 2001; “Pagan poetry”, 2001; “Aurora”, 2001; “Show me forgiveness”, 2004; “Komið”, 2004; “Bath”, 2005; “Dark matter”, 2011; “Mouth mantra”, 2015; “Courtship”, 2017.

Assim que nos damos conta, o alsemanche aparece em todos os lugares como um fator essencial para a construção da voz Björk. Em uma tensão frequente, surge o pressentimento de que ele pode se mostrar a qualquer instante. Antes de introduzi-lo nesse trabalho, já falávamos dele. Na versão Björk de “Travessia”, por exemplo, a cantora preenche o final da performance com a improvisação vocálica e a assina usando seu alsemanche.

É importante notar que os alsemans são nutridos ao longo da trajetória de Björk e se alastram com o tempo. Eles constróem relações diferentes em cada uma das performances nas quais surgem. Ao interpretá-los enquanto uma modalidade de improviso específico, o alsemanche respeita a colocação feita por Rogério Costa (2012) acerca da improvisação. Para

Costa, performance improvisada é nada mais que uma forma limítrofe entre momentos estáveis e instáveis em devir.

Nas gravações em estúdio, onde a tecnologia torna possível o espelhamento e multiplicação da voz, a presença do *alsemanche* constitui um experimentalismo polifônico de Björk consigo mesma. Essa lógica se difere, em partes, da troca energética que se dá entre músicos de uma banda de jazz nos momentos de improviso, já que ela acontece em diferentes etapas da gravação. Em performances desamparadas por esse tipo de tecnologia, o fator *alsemanche* ainda assim configura uma cosmogonia autônoma, porque a própria vocalidade de Björk quebra paradigmas do canto na música pop.

Creio que seja por esse motivo que a artista proponha a concepção da matéria escura como maior símbolo do poder desconstrutivo da voz Björk e do *alsemanche*. Em “Dark matter” ([Áudio 7](#)), os desdobramentos dos *alsemans* atingem o ápice. A canção é composta inteiramente por improviso de fonemas justapostos, desenrolados do *alsemanche*. Ela faz parte do álbum-projeto *Biophilia*, no qual Björk se volta à geologia, à microbiologia e à cosmologia. A edição estendida do disco apresenta ainda duas versões da faixa, sendo a segunda delas completada pela adição de vocais em coro e a execução de um órgão.

Contrária à lógica da indústria cultural para os discos musicais, a repetição de “Dark matter” na trilha do álbum reflete que essa canção, assim como a própria matéria escura, está em um constante transformar-se. A permuta de fragmentos e a soma de novas camadas constroem um objeto absolutamente novo, redobrado, desdobrado e redobrável. Nessa performance, em particular, o movimento-pêndulo da improvisação oscila entre seus pontos mais altos por meio do *alsemanche* e sua anatomia membranosa. Quando ele se esvai através dos poros de suas cavidades, o líquido que exala é capaz de fecundar novos *alsemans* que se aglutinam por meio de seus filtros reprodutores.

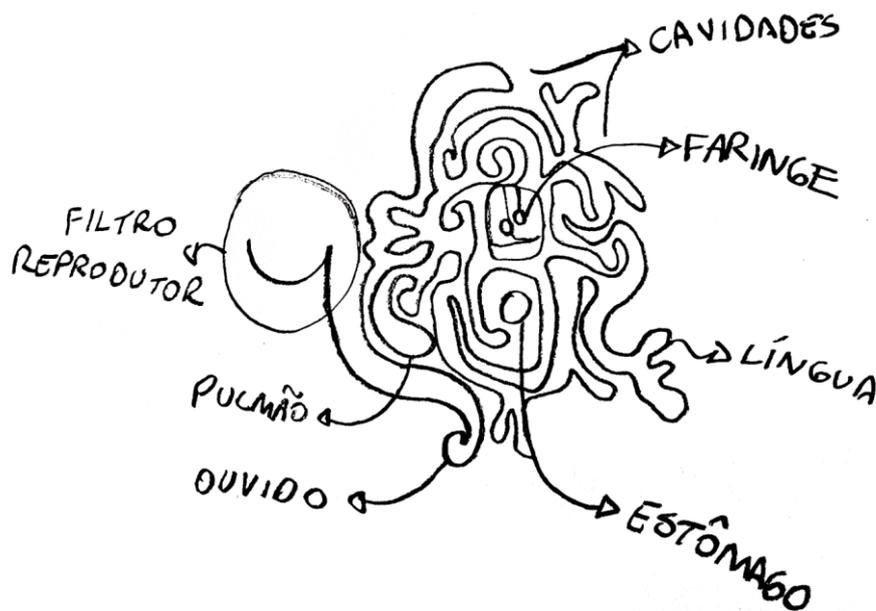


Figura 3: Representação anatômica do alsemanche formado.

Portanto, o hibridismo do alsemanche acentua a trajetória entrópica da voz Björk. Rudolph Arnheim, em *Entropy and art* (1971), define a entropia como a medida quantitativa do grau de desordem de um sistema. Ele também demonstra que o pensamento moderno, a partir do século XX, é alterado pelas propostas das duas leis da termodinâmica. A primeira fala a respeito da conservação de energia e defende que tudo na natureza varia de forma, mas nada se perde. Depois, a segunda lei se refere ao caos sempre crescente de qualquer sistema.

Arnheim progride na discussão deste paradoxo aparente para argumentar que o aleatório é, afinal, uma ordem. A tendência ao caos mantém o mundo como o conhecemos, porque a norma só se fecunda graças à possibilidade de desalinhamento. Com isso, não concebemos mais o universo como a causa de problemas e dádivas divinas que recebemos. Pelo contrário, passamos a vê-lo como o sintoma da má administração de nossos assuntos terrenos. Para o teórico, esse conceito se reflete na arte moderna de várias maneiras.

Na pintura, notamos respingos e espirros de tinta mais ou menos controlados. As esculturas são feitas de texturas do acaso, rasgos e materiais do cotidiano. O uso de sequências aleatórias, tanto de palavras, quanto de páginas, reconfigura objetos na literatura. E depois, a performance musical, com nomes como John Cage, apresentou nada mais do que o silêncio, na busca de ouvir os ruídos do público e do exterior (ARNHEIM, 1971, p. 10).

Esse tipo de concepção se alastrou até o século XXI de maneira cada vez mais tensionada. Na ciência, as descobertas abrangem, a cada passo, um infinito maior. A humanidade encara a incapacidade de mensurar o universo, por causa das novidades acerca da

matéria escura, hipernovas, etc. Há possibilidade de água na lua e em Marte. Existem planetas fora do Sistema Solar. Em 2019, é fotografado o primeiro buraco negro da história.

Então, as duas últimas décadas foram sintomas do processo de encarar o abismo do aleatório. Björk, uma artista de vanguarda disfarçada com figurinos da cultura pop, desenvolveu esses questionamentos ativamente desde a virada do século e, em principal, durante os anos 2010. O projeto *Biophilia*, de 2011, por exemplo, foi o primeiro álbum musical de impacto a acompanhar iniciativas educacionais envolvendo smartphones e tablets.

Depois, o álbum *Vulnicura*, de 2015, se desenrola em uma proposta imagética de realidade virtual que culmina na exposição Björk Digital. Finalmente, o trabalho *Utopia* ganha vida nos palcos do concerto Cornucopia, o show mais elaborado da carreira da artista. Entre as diversas inovações, está um instrumento musical percussivo a base de objetos mergulhados na água que propõe a resposta direta, inédita e aleatória a cada execução.



Figura 4: O percussionista Manu Delago no concerto Cornucopia, 2019. Registro por Santiago Felipe.

Não obstante, a canção “Dark matter”, auge do *alsemanche*, não possui o desenvolvimento lógico do refrão da música popular, nem culmina em uma finalização confortável. A melodia termina da mesma forma que começa, como em *looping*. Desse modo, os *alsemans* simbolizam o contemporâneo bifurcado entre o infinito do mundo e o limite do corpo, que ainda não conseguimos superar. No final das contas, essa limitação humana é a morte. O filósofo Jean Baudrillard (2001) define como ilusão vital a neurose recente de

conceber o fim da vida como prejudicial para a espécie. Essa ilusão resulta na fantasia da imortalidade e é um equívoco, já que a morte garante a evolução.

Nesse aspecto, o *alsemanche* não tenta atingir o infinito, mas quer existir próximo ao seu presente-gerúndio. Ele está em constante devir, porque é a desdobra da palavra que retoma seu estado de semente. Deleuze (1991) propõe esse processo dentro da filosofia sobre nossos arredores fabricados pelas linhas que nos cercam, multiplicadas por dobras e desdobras. Segundo o escritor, nosso universo forma-se por seres e matérias em contato, mediante fissuras e pontos de encontro entre linhas e curvas, ao contrário de ser composto por espaços iniciais e finais.

Deleuze explica que os organismos possuem capacidade de se dobrarem ao infinito, mas a desdobra só é capaz de retorná-los à origem consignada de cada espécie. Então, o estado germinativo da semente simboliza a possibilidade infinita. Enquanto isso, a morte, depois de todo o desenvolvimento, é nada mais que o retorno a esta pré-etapa adormecida. Logo, o processo de se fractar e desdobrar, significa aumento, crescimento. Ele devolve a coisa ao seu estado de maior potencial.

Quando o *alsemanche* é uma dobra-desdobra da palavra, ao se reproduzir em *alsemans*, *semans*, *alsemandus* e *alsemalaitus*, ele está caracterizando a capacidade elástica do mundo no decurso da voz para além dos limites da letra.

## 2.4 POESIA, TEXTO HÍBRIDO

A esfera plural da voz Björk cria a necessidade de uma atenção sobre o ofício da voz, extensão do corpo, na vida. Consequentemente, também venho pensando-a na literatura, na poesia, em uma definição ampla, porque ela faz parte do texto. Ao passo em que, logo mais, o assunto será a voz Björk na escuta e na poesia de Cummings, antes gostaria de traçar uma costura da esfera vocálica à poética.

Anteriormente, defendi a voz no senso de extensão corporal. Ela é resultado de duas tendências. A primeira delas é a teoria dos afetos, que se volta para a maneira com a qual nos aproximamos das coisas do mundo pelo viés afetivo. Depois, existe ainda uma retomada do corpo na contemporaneidade que procura resolver a lacuna deixada pelo seu recalçamento impulsionado no século XX. É através de nosso lugar do corpo que criamos a rede de afeto e entramos em contato com o outro, além do ambiente no qual estamos inseridos.

Silvan S. Tomkins (2008) conceitua os afetos, na metade do século passado, como um conjunto de respostas musculares e glandulares a estímulos sensoriais que julgamos aceitáveis

ou inaceitáveis. Eles acontecem na face e no corpo como um todo. Porém, a abordagem psicológica de Tomkins aponta que os afetos não são somente impulsos, mas uma gama de sentidos que nos impõe perto ou longe daquilo com o qual queremos ou não nos relacionar. Nesse ângulo, os afetos são, ainda, uma herança evolutiva da espécie humana, desenvolvida ao longo do processo de seleção natural.

Depois, a professora Clare Hemmings (2005) faz uma investigação ontológica dos afetos, mais recentemente, já no século XXI. Ela retoma a importância da afetividade em trabalhos como os de Silvan Tomkins, Deleuze e Adriana Cavarero. Entretanto, Hemmings propõe que o afeto funciona mais como um estado de ser, do que a simples manifestação emotiva. Por conseguinte, eles podem ser transferidos a uma pluralidade de objetos, a fim de serem satisfeitos, criando um circuito inerente.

Esse ponto de vista é essencial para repensarmos a origem da produção, usufruição e recepção artística, tal qual os estudos das artes e das humanidades. Ainda que sejamos alterados pelos objetos culturais que nos constituem enquanto indivíduos, é preciso compreender que o corpo coexiste à cultura. Ele se estrutura mediante várias camadas, incluindo o emaranhado corpo-voz.

Não obstante, a organização social se constrói por meio de delegações diversas, nomeadas Órgãos, e acaba sendo comparada a uma réplica do corpo humano. Essa ideia, inclusive, é uma aproximação que pode ser feita da teoria de Émile Durkheim para entender a contemporaneidade. Todavia, há mais de cem anos, o teórico já se ocupava de delimitar uma ressalva importante sobre a colocação.

Para Durkheim, entender a sociedade apenas como um organismo projetado pelas funções de seus órgãos vitais é uma visão redutora, pois o corpo também seria composto por aquilo que o autor chama de alma. Nesse espaço do corpo e da sociedade, apresentam-se os ideais coletivos e subjetivos, as forças naturais-morais que vão além de conceitos intelectuais abstratos (2010, p. 49). Justamente por isso que Émile Durkheim propõe o corpo como um fator de individualização do sujeito.

Posteriormente, essa é uma noção que David Le Breton resgata para refletir sobre o espaço corporal como um lugar de inclusão e contato com o outro, ao contrário da premissa da exclusão que pode vir associada à ideia de indivíduo. Ainda que no corpo nasçam muitas das significações nas quais se baseia a existência individual, é ele também um “vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída” (2007, p. 7). A convivência dessas questões conecta o corpo aos afetos e à expressão subjetiva, artística.

Sendo assim, a potência do corpo já está fomentada nos estudos artísticos de algumas áreas, como a do teatro, pois a experiência teatral toma o corpo enquanto cena central, por premissas de sua linguagem particular. Contudo, o corpo continua presente em toda impressão artística, independentemente do código. Se considerarmos a voz como extensão corporal, tal qual venho propondo, Tereza Virginia faz uma colocação importante para essa problemática, voltada aos estudos da literatura.

Em “A voz como provocação aos estudos literários” (2011), a pesquisadora põe foco na história cultural brasileira permeada pela presença da canção popular, na procura de entender a relevância do corpo e da voz para os estudos culturais. Ainda que ela parta dos estudos da canção na área de Letras, o intento é devolver a problemática da voz às teorias literárias de maneira ampla. Portanto, ela propõe rever a prática analítica do poema, dada a presença da voz e da musicalidade na linguagem poética.

De certo modo, essa questão se impõe em contracorrente à tradição moderna da leitura de textos. O processo de recepção textual descolado da noção de corpo passa a ser possível apenas depois da revolução da imprensa, que consegue recalcar o corpo do performer e do próprio texto poético. O poema passa, então, a assumir o receptáculo antes destinado ao corpo, agora em uma relação de recalçamento. Portanto, precisamos fazer o movimento de volta, como se estivéssemos circundando a orla.

A poesia sai do corpo e se metamorfoseia na linguagem do texto escrito do poema para, posteriormente, atingir em cheio o corpo mais uma vez. Isso é, em suma, um dos sintomas da lei de troca e reserva de energia: nada se perde, apenas se transforma. Entretanto, essa transformação do ritmo do mundo se apresenta como obstáculo quando não entendemos o corpo em seu ponto absoluto de aglomeração de sentidos e partida do sensível.

Talvez fique mais evidente compreender esse paradigma se retomo alguns fichamentos que Paul Zumthor (2010, p. 36) constrói em sua pesquisa. Para ele, a respeito das relações entre oralidade e escrita, as sociedades podem ser classificadas dentro de três categorias. Em primeiro lugar, Zumthor chama de oralidade primária aquela que advém da sociedade independente da escrita ou de qualquer sistema visual de simbolização codificada.

Depois, o teórico divide a oralidade coexistente à escrita em duas subcategorias. A primeira, chamada de oralidade mista, se define pela existência da cultura escrita, sendo que essa ainda é parcial ou tardia em relação à prevalência do campo oral. A outra, por sua vez, Zumthor nomeia de oralidade segunda. Esta é uma cultura letrada em que a escrita já assume um papel de predominância, ressignificando os valores da voz na prática. Por fim, existe ainda

a oralidade mediatizada, em que a vocalidade chega a se diferenciar no tempo e espaço devido às técnicas de mecanização.

Tendo isso em vista, é perceptível que as principais sociedades ocidentais contemporâneas estão distribuídas pelas duas últimas classificações. Convivemos com a escrita em uma relação agridoce de dependência. Nos meios de comunicação do passado, as pessoas alcançaram uma forma de contato escrito mais consistente com as cartas. Depois, o correio deu espaço ao telefone, que reampliou a presença da voz e a catapultou de seu espaço e tempo. Entretanto, a telefonia eventualmente perde força para os e-mails, a internet, e, enfim, as mensagens de textos nos celulares e smartphones.

Ainda que haja uma sensação cíclica no embate entre oralidade e escrita, essa simultaneidade já se tornou inseparável. Hoje em dia, os telefones caíram em desuso e os celulares são muito mais utilizados para a troca de textos não sonoros. Apesar disso, a efemeridade das informações na rede virtual vai de encontro com a emergência de mensagens em áudio, uma prática que ganha bastante força nos últimos anos, devido às novas tecnologias. Enviar um áudio pode também ser uma maneira prática de comunicação. Afinal, na lógica capitalista de trabalho e produção, é a forma mais rápida que prevalece.

Assim, a nossa vocalidade está impregnada pelo processo de escrita, e vice-versa. Mas a via primária de expressão sempre foi o corpo. Portanto, o texto escrito, mesmo que parta do corpo e o mimetize, vem *a posteriori*. De fato, um idioma em sua instância oral também é uma organização arbitrária de linguagem que precisa ser repassada, aprendida e repetida. Além disso, a escrita adveio da necessidade de representar o mundo imagético que nos cercava em formas visuais, assim como a oralidade parte do impulso corporal de compartilhar informações e afetos.

Todavia, a expressão vocal não depende de nada mais que o próprio corpo, enquanto a escrita pede por uma plataforma. Essa, por sua vez, foi alavancada a partir da revolução da imprensa. Até hoje, é comum pensarmos o campo da escrita como o espaço para conteúdos mais importantes, indispensáveis à História Ocidental. Com certeza, é irrefutável que o texto escrito assumiu um papel essencial para que tenhamos acesso a uma pluralidade de novos e antigos conhecimentos, como essa dissertação que está sendo lida.

Em contrapartida, as tecnologias que eternizam e reproduzem o mundo sonoro já estão, literalmente, à ponta de nossos dedos. Nisso, pergunto-me por que a escrita continua tendo a posição de soberania para a constituição do campo intelectual ou até mesmo dos estudos literários. Será que ainda é necessário transcrevermos o mundo tão compulsoriamente? A escrita propõe uma relação de conforto. Ainda assim, ela pode esconder que, nesse processo,

precisamos sugar o conteúdo do corpo, apenas para depois devolvê-lo. Isso acontece até mesmo na composição poética, uma linguagem que surgiu próxima do ritmo corporal por meio da voz.

O poema escrito (ou digitado, impresso, manuscrito e etc) é uma forma esfriada da poesia. Não quer dizer que ele seja menor, muito menos que esteja sem vida. Pelo contrário, o poema frio está preparado a todo momento para se esquentar, em um estado de semente. Ele tem potência e energia suficientes, mas precisa de um catalisador: o corpo. A entonação vocal do poema, portanto, se torna uma das maneiras mais intensas de atribuir calor à poesia, porque requer diversos mecanismos corporais que esquentam não apenas o poema, como o corpo do sujeito em si.

Nesse contexto, a voz não é tirana. Engolir o poema já é uma possibilidade de alterar o estado de suas moléculas. Os atos de leitura, escrita ou escuta também empurram a poesia para a esfera do ritmo corporal. Assim, se o poema quente é total agito molecular, o frio é a pulsão germinativa da subjetividade em tocaia. Ainda que a vocal-corporeidade faça com que o conteúdo escorra por todos os lados, o poema escrito apresenta inúmeras chances. Ele pode exibir limitações, mas também tem muito a ser desbravado.

Logo, o poema frio é uma embarcação. Ele existe, está ali, presente e vivo. Toda sua capacidade resiste enquanto pulsão entrópica naquilo que o constitui. Porém, por si só, o texto poético frio apenas permanece em alto mar, como uma mensagem dentro de uma garrafa, cujo vidro transparente se torna opaco devido às influências do tempo. Quanto mais dura essa condição de estar ao léu, mais difícil será de captar a poesia em potencial, porém nunca impossível. Quando dissociado de um corpo, um receptáculo, o poema continua na eterna peregrinação, entre partida e chegada.

Por isso, a criação poética advém do desejo primitivo de alcançar o ultramar, aquilo que vem depois do horizonte. Esse percurso somente se completa quando o objeto-poema encontra o acalanto do objetivo-corpo. A performance poética vocal, portanto, é puro calor. Ela realiza a jornada na velocidade da luz, indo e voltando com naturalidade, porque nunca está sem abrigo. Por outro lado, o poema escrito é um embrião nascido, amaldiçoado (ou agraciado) com a ânsia do eterno retorno ao líquido amniótico. Ele está condicionado à procura de um hospedeiro, como um parasita.

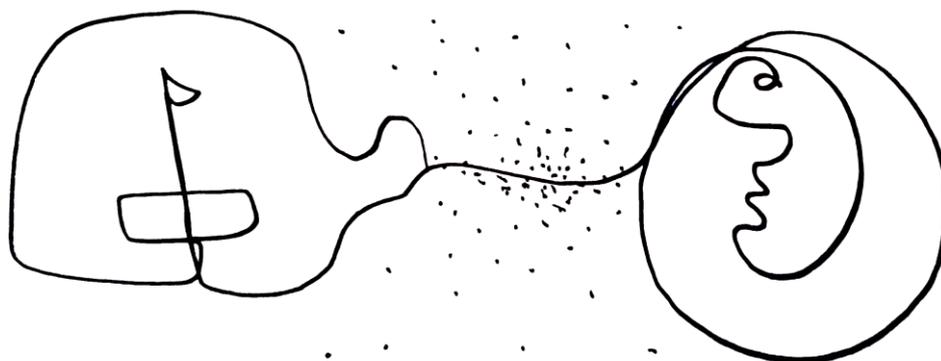


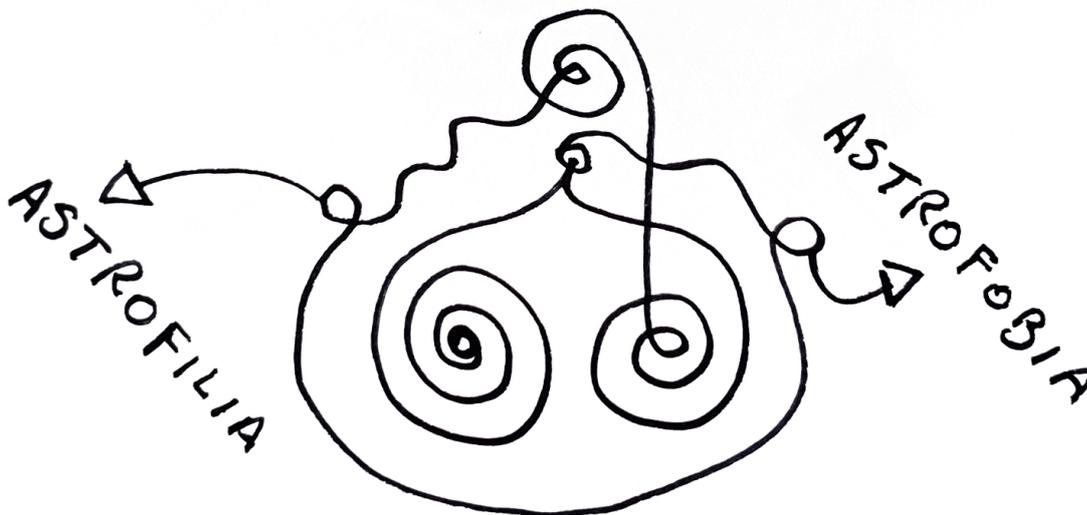
Figura 5: Poema-protótipo.

Ainda quando o corpo, ao receber o texto poético escrito, não o impulsiona ao campo da voz, o simples retorno à residência corporal já é suficiente para o renascimento do afeto, função primordial da poesia. Qualquer poema, então, só existe no momento em que está no corpo. Nas ondas do oceano, estágio germinal infinito, a poesia é apenas possibilidade. Isso se dá porque o poema é uma criação humana. Simultâneo a isso, nós humanos sabemos muito pouco, quase nada, do mar.

Não é que o poema oral esteja sobreposto ao escrito, ainda não oralizado, porém ambos estão submetidos ao mesmo viveiro, à mesma condição de existência. Em contraponto, a música, por exemplo, é o sequestro direto do corpo. Ela age em linha direta por meio de vibrações e, sendo assim, não consegue acontecer fora do espaço corporal, seja na execução ou na escuta. O poema, ainda que realize esse caminho por um trajeto mais tortuoso, também possui essa capacidade, porque é a promessa de um corpo em devir.

Então, devido às incertezas de todo o processo, torna-se seguro dizer que a poesia é um organismo híbrido. Ela é o bicho que carrega o poema no útero e entra em contato com o restante do mundo durante o tempo nadando no mar. Em cada pequena desembarcação, a poesia já se tornou algo completamente inédito, jamais visto antes, pois está transformada devido a tudo com que ela conheceu. Não há vacina que a previna, nem cálculo que a preveja. Por isso, ela costuma nos pegar de surpresa. A solução é afastar-se, ou deixar-se infectar.

### 3 O QUE SE TRANSMITE PELO CORPO



**Considerações sobre a escuta:** o som da tempestade; a escuta; a figura, o fundo e a escuta ativa; os tipos de escuta; estendendo a orelha; silêncio, escuta e voz. – **A experiência Cummings:** Lady of Silence; romantismo moderno; a nova arte; world, unworld, mankind e manunkind; being versus doing; mostpeople; a partícula un; o entre-lugar da visão central; o paradoxo e a ideia branca. – **A escuta Cummings:** sinestesia e o canto do olho; a margem da poesia; o sagrado pela conquista do world; o ritmo e o corpo que se lança; a escuta Cummings.

#### 3.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A ESCUTA

Chove bastante nos últimos dias. Entre os momentos de sol, persiste a promessa da tempestade. Ela vem, deixa marcas, vai embora e depois volta. Os seus horários favoritos são o final da tarde, ou o começo do próximo dia, como se estivesse me convidando a filtrar os capítulos entre uma jornada e outra.

Eu fui uma criança que gostava de chuva, seja do cheiro petricor, do clima, ou do som. E ter crescido em uma cidade onde o verão é molhado e instável resultou em inúmeros banhos na chuva, com os pés na terra e a pele tão úmida quanto a grama. Algo que me deixava atônito era descobrir que esse entusiasmo não era compartilhado por todas as outras crianças. Havia aquelas que preferiam permanecer secas, além das outras que se escondiam dos relâmpagos, anunciando um mundo do lado de fora do cômodo interior.

Hoje, a situação é um pouco mais complexa. Quando estou em casa, pego-me desejando que não chova. O trânsito da cidade fica terrível e meu cachorro morre de medo de trovoadas. Ontem, acordei às cinco da madrugada, tudo escuro, com o alarme de um trovão, daqueles que parecem ter saído debaixo da cama. O temporal, que durou cerca de dez minutos, foi escoltado pelos latidos do cachorro, respondendo ao som alto vindo do céu, com um pavor descontrolado.

Infelizmente, quando o animal vivencia esse desconforto grande, não existe muito mais o que fazer além de oferecer segurança e esperar que os ruídos agressivos se acalmem e passem. Por isso, ainda ontem, no período pré-aurora, enquanto eu esperava que o caos voltasse a se alinhar na linha do sono, pensei muito sobre os diferentes processos de escuta, suas reações e seus efeitos.

A astrofobia, o medo de características relacionadas a explosões do céu, pode ser expressada por qualquer um dos sentidos, mas a audição, para os animais, tem um papel principal. Meu cachorro, como exemplo, não é fã do clima molhado da chuva, muito menos da visão de claridade que acontece quando um relâmpago corta o horizonte. Entretanto, esses são apenas sintomas do perigo que pode vir a acontecer: o trovão. Ele, por sua vez, como característica sonora das ondas de choque das tempestades, consegue tomar não apenas o ouvido, como o corpo inteiro, por meio do impacto físico da vibração do ar.

Aquele animal que sofre de um medo por esses sons violentos, ao se sentir atacado, tenderá a ficar vulnerável, trêmulo e com atitude de defesa. Em verdade, pessoas também podem desenvolver ou carregar fobias relacionadas ao céu ou ao espaço sideral, por diversos motivos. Uma chuva nem sempre é amena e pode acarretar em incidentes de gravidades variadas, é claro. Nesse viés, os sons do céu são lembranças disso, e conseguem, assim, amedrontar uma pluralidade de seres terrestres.

O medo causado pelos sons estridentes de estouro são respostas instintivas. Se o som desagradado, o corpo reage. Essa questão orbita o fato de que a escuta pode ser tanto um ato compartilhado, quanto individual. Em conjunto, participamos da mesma dimensão do som, porque estamos rodeados de uma paisagem sonora igual. Por outro lado, a diferenciação se dá por meio da importância agregada aos sons que nos cercam, que serão escolhidos conforme a escuta de cada pessoa. Cada ouvido possui uma peneira diferente.

Ou melhor, no mundo da escuta, compartilhamos um fundo que pode ser sentido por todos, mas aquilo que se sobressai na percepção de cada um é o que nos define como sujeitos, ao formar uma escuta individual. Aí estão nossos traumas e desejos que podem nos afastar ou nos assemelhar ao mundo animal, comprovados pelas diferentes respostas que temos a

diferentes estímulos. Além deles, nessa mesma questão residem nossas características biológicas e culturais relacionadas à escuta.

O fator natural nos avisa que, ao longo dos anos, perdemos qualidade da audição, porque o ouvido fica menos sensível a certos sons. Depois, há pessoas com limitações ou atribuições aumentadas no sentido da recepção sonora. Porém, culturalmente, também somos treinados a escutar alguns sons e não identificar, ativamente, outros. Se uma pessoa vive na cidade grande, é provável que ela esteja acostumada com os sons da multidão, das máquinas e do movimento, sem que estes lhe chamem a atenção, nem tirem o foco de seu dia a dia.

Fora isso, somos treinados a gostar de certos sons, ou sentir desconforto em relação a outros. Essa seleção pode ser resultado de lembranças que algumas sonoridades trazem, além de discursos culturais que estabelecem preceitos. A música popular é um bom exemplo, pois ela molda e é moldada por características estéticas do som a depender de qual sociedade está inserida. A depender do espaço e tempo, alguns tons e timbres ganham predominância, enquanto outros são deixados de lado. Desse modo, vemos que a escuta é uma fusão de traços biológicos e subjetivos, que são individuais, mas também compartilhados.

Nessa perspectiva, a ideia da diferenciação da escuta é defendida por Murray Schafer (2011, p. 26-27) mediante uma analogia com a percepção visual. Ele traz os conceitos de figura e de fundo como codependentes. A figura é aquilo visto e percebido, enquanto o fundo serve para lhe atribuir profundidade e, por isso, contorno, mesmo de que maneira inconsciente. Assim, Schafer transpõe essa noção para discutir a paisagem sonora, dividindo-a entre sons fundamentais e outros que são específicos e demarcados.

Comumente, o termo “som fundamental” serve para identificar a escala ou tonalidade dentro da teoria musical. Todavia, Murray Schafer o pega emprestado para definir o fundo da paisagem sonora. Ele é composto pelos ruídos que não são percebidos de forma consciente por meio da audição, mas estão incorporados ao meio. Em contrapartida, os sinais, ou marcas sonoras, são as figuras: sons destacados, captados acentuadamente.

A partir disso, é preciso perceber que o som fundamental (fundo) pode virar sinal (figura) a partir de um processo de escuta ativa. Enquanto o fundo de uma imagem ganha a forma de uma figura ao passo em que o olho lhe atribui atenção, o mesmo acontece com os sons, mesmo que nossas orelhas não se direcionem em busca de ondas sonoras, assim como os olhos. Logo, o poder e a possibilidade de transformação dependem do ouvido, parte de um corpo que está escutando. Isto posto, aqui se encontra um espaço para duas ponderações.

A primeira é relembrar que, dentro dessa lógica, qualquer som fundamental pode se tornar um sinal, a partir do processo de atribuição de sentido e de forma que advém da escuta.

Depois, faz-se necessário também delimitar a diferença entre os atos de ouvir e de escutar. Para uma separação didática, no restante desse trabalho, gostaria de distinguir o significado do verbo ouvir como a recepção sonora do corpo e do sistema auditivo, enquanto o ato da escuta se apresenta como o foco perceptivo do som que se recebe.

Essa divergência já foi resumida por Roland Barthes. Para ele, ouvir é um fenômeno da fisiologia, ao passo em que a escuta é psicológica (1986, p. 243). Além disso, Barthes divide a escuta dentro de três subcategorias. Em primeiro lugar, existe o escutar da orientação, aquele que tanto o ser humano, quanto o animal, realizam. Ele está ligado ao movimento de alerta, como o cachorro que responde ao som incômodo de trovões, ou seu dono que acorda, preocupado.

Depois, ainda há a escuta relacionada ao deciframento, que já nos distingue da experiência animal. Ela é escutar signos e códigos, sendo que somos capazes de interpretá-los, pois lemos, dizemos e falamos. Por fim, faz-se presente a escuta da subjetivação. A escuta subjetiva está na capacidade da transferência. Ela acontece por meio do interesse de reconhecer quem e o que transmite, fala ou emite um som. Com base nela, supõe-se a vontade de escutar, e também o desejo de ser escutado (BARTHES, 1986, p. 244).

É proveitoso entender tal processo como um ato atravessado pelo desejo, porque isso nos leva a inferir o que Jean-Luc Nancy indica ao dizer que a escuta é, afinal de contas, *estender a orelha* até que possamos estar à borda do sentido (2013, p. 162-163). O desejo, por sua vez, nunca tem um sentido completo, clarividente, e por isso é tão arrebatador, a ponto de puxar o sujeito que o sente para perto.

Essa percepção auditiva, tal qual o uso da voz, se relaciona com o corpo sonoro através da vibração de si, pois ambas são ações complementares, advindas do vibrar das ondas de som. Portanto, soar em si é transportar o “eu” autorrelacionado, para que este possa também acessar aquilo que está fora. Ainda, o alongamento da orelha e do corpo só acontece quando há, em algum nível, intenção e vontade para tanto.

Todavia, como coloca Nancy, o acesso principal da escuta (ou do desejo) não reside na identificação do *eu* no *outro*. Por se encontrar na borda, a escuta está na estrutura do movimento cíclico que ressoa o externo e o interno. Esse lugar é o eco de um *outro*, que não deixa de ser, do mesmo modo, um *eu*. Ou seja, a maneira com a qual o sentido transita na escuta é o próprio som. Para explicar melhor, Jean-Luc Nancy (2013, p. 165) comenta que é possível ouvir algo que se vê com os olhos, como visão de um piano, porém não há maneira de ver o que se escuta no campo subjetivo, pois esse sentido é um reenvio simbólico.

Avançando em uma perspectiva semelhante, Salomé Voegelin (2010) entende o som enquanto uma entidade ansiosa por contato através de uma presença física. Ela convida o corpo, conscientemente ou não, a vibrar e mesclar a escuta subjetiva à objetiva. Nisso, Voegelin defende uma concepção sociopolítica do campo sonoro, que ultrapassa o poder hierárquico dos sentidos. Em tal caso, no exemplo da experiência de um filme composto também por som, sua trilha sonora não está subjugada às imagens visuais, mas faz parte de um complemento de via dupla do conteúdo que será interpretado pelo espectador.

Essa questão, então, se associa ao fato de que a escuta é fundamentalmente feita por escolhas. Enquanto ouvir é estar mergulhado nos sons de vontade própria que nos circundam, a escuta é a exploração dos ruídos que ganham presença mediante a seleção subjetiva, tal qual aqueles que, por algum motivo, faltam. Logo, a escuta não se faz apenas pelos sons identificados, já que ela inclui, da mesma forma, os silêncios.

Quando John Cage (1961, p. 8) afirma que que não existem espaços, nem tempos vazios, ele está chamando atenção para a índole hipotética do silêncio. Há sempre algo para ser visto ou ouvido. Por conseguinte, o que chamamos de silêncio absoluto do ambiente é um acontecimento teórico da escuta subjetiva. Para provar seu ponto, Cage conta a anedota antiga sobre o dia em que entrou na câmara anecoica da Universidade de Harvard.

Mesmo na câmara, espaço acústico que isolaria qualquer som externo, John Cage comenta que ainda era possível ouvir um som grave e outro agudo, que mais tarde ele concluiu serem, respectivamente, os funcionamentos de sua circulação sanguínea e de seu sistema nervoso. Então, para que possamos escutar o silêncio “verdadeiro”, enquanto sinônimo da ausência total de som, a única via presumível é o fim da vida, quando o corpo para de vibrar.

Logo, se sempre existe algo a ser escutado, então a escuta sempre diz alguma coisa, tal qual o silêncio tem algo a dizer. O mesmo acontece com a voz do corpo que soa, porque o ato vocal e a escuta são duas faces de uma mesma moeda suspensa no ar, a girar em torno de seu mesmo eixo. A voz sempre é uma escuta porque ambas passam pelo mesmo corpo e requerem a vontade do estender-se, e por isso seus limites se mesclam em linhas embaraçadas pelo desejo.

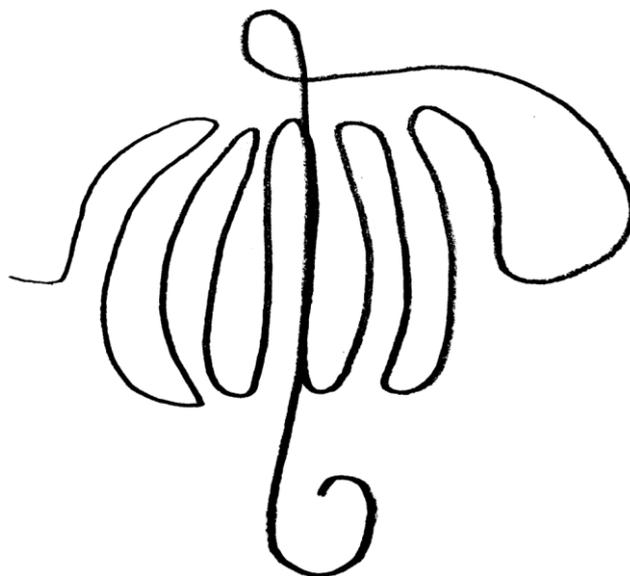


Figura 6: As faces da moeda, da escuta e da voz.

Assim que falamos, passamos a voz ao ambiente que nos devolve com um atraso, geralmente imperceptível. Recebemos o som em forma de escuta por diferentes vias, sejam elas aéreas ou ósseas, corporais. Quando o sopro de ar sai de dentro de nosso corpo para fora, formando a voz audível, o corpo vibra pela sua presença, ainda que os ouvidos estejam totalmente bloqueados, porque ali há também energia e vibração de nossa estrutura de ossos.

O filósofo Don Ihde generaliza o termo “voz” para afirmar que todos os sons são tipos de voz, sejam vozes das coisas, dos outros, dos deuses ou do próprio eu (p. 147). De fato, tornar abrangentes as ideias de voz e de escuta pode criar uma discussão obsoleta. Porém, por outro lado, podemos averiguar um ponto que permeia e costura as esferas das duas questões: a voz e a escuta se encontram ao serem atravessadas por emoções corporais bastante primitivas e que nos movem ao longo da vida, como o medo ou o desejo.

Esse movimento será essencial para entender como a escuta é aludida por E. E. Cummings através de sua poesia, até chegar na realização da voz Björk sob seus poemas. A seguir, então, vamos adentrar um pouco no contexto e na experiência advindas da proposta poética dele.

### 3.2 A EXPERIÊNCIA CUMMINGS

Uma das primeiras coletâneas de poemas publicada por E. E. Cummings, *Tulips & Chimneys*, lançada inicialmente em 1922, se divide em duas partes anunciadas pelo título. O motivo mais plausível para a separação, segundo Norman Friedman, é a construção dos versos,

que respeita, em sua maioria, a seguinte lógica: na seção “Tulips”, a versificação parece mais livre, natural e orgânica; enquanto isso, o campo das chaminés, “Chimneys”, se faz por sonetos, com estruturas fixas, artificiais (1980, p. 38).

Dentro da primeira parte, há uma subseção chamada “Impressions”, que se inicia com um poema conhecido como “Lady of Silence”. Ele condensa alguns temas que ressoam na poesia de Cummings, em especial dentro da primeira fase de produção. São eles a espiritualidade, a natureza representada pela fauna, pela flora, e a sinestesia que orbitam a escuta, o corpo ou o silêncio

Lady of Silence  
 from the winsome cage of  
 thy body  
 rose  
     through the sensible  
 night  
 a  
 quick bird

(tenderly upon  
 the dark's prodigious face  
 thy  
 voice  
     scattering perfume-gifted  
 wings  
 suddenly escorts  
 with feet  
 sun-sheer

the smarting beauty of dawn)

Através desse poema, é possível perceber a importância que Cummings concede ao ponto de vista subjetivo perante o acontecido cotidiano, substituindo a procura detalhada por evocar um significado único. Esse processo se apresenta ao longo da obra do poeta, como ainda nota Friedman (1980). Além disso, percebe-se que esse pensamento é, muitas vezes, esticado por uma visão hiperbólica do presente, dos sentimentos e dos detalhes (BLOOM, 2003).

Há vários aspectos da poesia de Cummings que o encaixam muito bem no período de produção poética modernista estadunidense da primeira metade do século XX, junto de seus contemporâneos. Porém, é frequente identificar uma visão romântica, ou até mesmo lírica, do

ambiente e do humano com seus sentidos, baseada na atração pelo banal da natureza transcendente. Ainda assim, são nesses momentos em que o poeta não deixa de explorar seu estilo próprio e provar do experimentalismo por meio da criação sintática e da linguagem (WEBSTER, 2000).

Em relação a isso, Michael Webster se dedica a demonstrar que E. E. Cummings não se limita à concepção romântica da poesia do século XIX. Para tanto, ele retoma a ideia de nova natureza de Robert Langbaum, que, ao recolher alguns poetas modernistas que trataram do mundo natural em suas obras, falha ao não dar devida atenção a Cummings, segundo a opinião de Webster (2000, p. 110).

Por sua vez, o estudo de Langbaum (1959) analisava o retorno da presença marcante da natureza como obra-prima da poesia de língua inglesa no século XX. Todavia, naquele momento, diferentemente do século anterior, essa volta começava a ultrapassar a “falácia” religiosa de atribuir emoções originárias da experiência humana ao mundo não-humano, como se tudo estivesse em direção à perfeita harmonia, e isso provasse a existência de Deus, pois o homem seria sua imagem e a natureza estaria condicionada a tal relação (p. 323-324).

Essas, dentre outras questões, posicionaram E. E. Cummings à margem de muitos estudos sobre poesia modernista dos Estados Unidos. A diversidade de sua poesia formou, ao longo do tempo, dois estereótipos sobre sua obra, que pareciam impossíveis de serem conciliados. Por um lado, Cummings era visto como romântico demais, calcado em textos clássicos. Em verdade, a inspiração do tradicional se faz presente em muitos de seus poemas. Além do mais, outro fator que apontava para isso eram suas traduções de textos latinos e gregos, que demonstravam interesse e domínio sobre o assunto.

Porém, por outro viés, alguns trabalhos do poeta eram vistos como ininteligíveis, e revelariam uma falta de técnica em nome da vanguarda artística, a exemplo de versos mais experimentais como os do poema 9, de *New poems*<sup>7</sup>. Nesse contexto, ainda que Cummings, formado em Harvard aos 21 anos de idade, tenha participado do movimento artístico-acadêmico da primeira metade do século, ele era frequentemente visto apenas dentro de duas possibilidades: modernista de mais, ou modernista de menos.

No entanto, Sarah Wasserman (2007) aponta que as intenções revolucionárias de E. E. Cummings estavam presentes desde o início de sua carreira, a despeito de sua relação problemática com a crítica. Já no seu manifesto “The New Art”, pensado para o ato de sua formatura como Bacharel em Artes de Harvard, Cummings defendia a estética modernista

---

<sup>7</sup> Disponível como Anexo B.

como uma gradação natural, evoluída de algumas tendências clássicas, especialmente no âmbito da pintura. Esse ponto servia para convencer sua turma de colegas, baseados em estudos tradicionais, de que a quebra de barreiras da própria linguagem artística era essencial para o progresso.

O poema “Lady of Silence”, por exemplo, faz parte da primeira fase de Cummings. Nele, o poeta ainda não explode as convenções da língua, como faz posteriormente. Porém, já é presente o uso da forma enquanto metáfora do conteúdo. O poema nos guia por uma metamorfose humano-animal-natural em que Lady of Silence se materializa visualmente através de um corpo no escuro, de onde advém um pássaro ligeiro. Em seguida, no momento contido pelos parênteses, o poema se desloca para uma concepção mutante entre o tato, a visão e o olfato, que culmina na imagem ilimitável e sublime da alvorada, a natureza.

Logo, o instante resolutivo do poema, dentro da convencional notação gráfica dos parênteses, desmonta a imagem de Lady of Silence, até que ela vire apenas o seu entorno, ou o seu interior simbólico. Esse contraste já fora introduzido pela própria citação transcendental e religiosa da figura que protagoniza o poema, pois a Nossa Senhora do Silêncio representa uma característica herdada do cristianismo do século XIX, o qual Cummings utiliza como uma fonte a ser transpassada de maneira profanadora.

O silêncio como motivo condutor da oração é um entendimento importante e profético para “Lady of Silence”. Ele é o processo pelo qual o sujeito do poema se transforma em natureza. Na poesia de Cummings, o natural tende a se apresentar como estado de ser, ou de se tornar, em oposição à realidade estática captada pela percepção humana (TRIEB, 1969, p. 5). Tal noção transcendental do ambiente que nos engloba é importante para a criação do conceito de “unworld”, que é costurado ao longo da obra de Cummings.

Para ele, especialmente nos poemas em que lida com o natural e com o urbano, existem duas realidades pelas quais podemos transitar: o mundo (world) e o desmundo (unworld), onde a humanidade (mankind) pode se desumanizar em “manunkind”. Este último neologismo apresenta a tese da diferença entre as duas esferas dentro de sua morfologia, graças à ambiguidade da palavra “kind”.

Como substantivo, “kind” pode ser traduzida para “tipo”, “gênero”, “espécie” ou “natureza”. Entretanto, na posição adjetivada, também significa algo ou alguém que é amável, gentil. Então, a “man-un-kind”, que habita o “un-world”, separa tanto a gentileza, quanto a natureza do espécime humano (man), bloqueados pelo radical opositor do inglês, “un”. Ao realçar essa palavra em sua poesia, Cummings ainda argumenta que a humanidade autêntica está intimamente ligada à gentileza e à afetividade.

Mesmo que possamos, talvez, traduzir “manunkind” para “inumanidade”, creio que se perca, aí, a potência da posição central do prefixo “un”, proposto no neologismo da língua original. Quando está no centro, e não apenas no início da palavra, o “un” descola o humano (primeira parte) da categoria de espécie (segunda parte), descaracterizando-o por completo. É esse sujeito irreconhecido e grosseiro, parcela de “mostpeople”, como veremos logo, que habita o que Cummings entende por “unworld”.

Posto isso, um desmundo é uma possível realidade anestesiada, assim como o poeta pergunta no poema 19 da coletânea *73 Poems*: “Q:how numb can an unworld get?” (CUMMINGS, 2016, p. 791). Além de tudo, os mundos de “un” são múltiplos. Qualquer um deles, para Cummings, é oco, instável e barulhento. Ele contém os horrores de um real em que as pessoas existem apenas para seu funcionamento produtivo em sociedade, em que elas são somente uma máquina com destino e com significado específicos, sem vazão para a reflexão profunda. No desmundo, não há espaço para o trânsito entre linguagens, nem para a metamorfose, ou para o ser híbrido.

Dessa forma, seu oposto é o mundo das afirmações, idealizado por Cummings como a realidade do amor, da beleza e da vitalidade, conjurados pela vontade corajosa de *ser*, no lugar de *ter* ou *fazer*. Esse mundo é aquele que verdadeiramente importa e perante o qual a poesia e a arte deveriam se curvar em uma ação de ansiar pela vida. Então, experienciar o oposto do “unworld” é ser honesto consigo, ser criativo, inteiro e humano, como descrito no poema abaixo, que reverencia Marianne Moore, uma poeta modernista estadunidense dedicada a questões afins.

**M** in a vicious world—to love virtue  
**A** in a craven world—to have courage  
**R** in a treacherous world—to prove loyal  
**I** in a wavering world—to stand firm

**A** in a cruel world—to show mercy  
**N** in a biased world—to act justly  
**N** in a shameless world—to live nobly  
**E** in a hateful world—to forgive

**M** in a venal world—to be honest  
**O** in a heartless world—to be human  
**O** in a killing world—to create  
**R** in a sick world—to be whole

**E** in an epoch of UNself—to be ONEself

Podemos perceber que Cummings repete a palavra “world” de maneira incessante, sendo que ela será sempre sucedida de uma proposta de ação ativa do outro lado do travessão. Os mundos desse poema, entretanto, estão sempre caracterizados por adjetivos negativos, em uma sequência quase apocalíptica, o que nos faz pensar que, na realidade, eles estão se referindo aos “unworlds”. A hipótese parece se confirmar no verso final, em que E. E. Cummings demonstra que, no lado esquerdo da divisória, estamos na esfera do “UNself”, enquanto no lado oposto, temos o verbo ser “ONEself”.

Efetivamente, tal visão do poeta pode ser interpretada como uma ideia pueril da vida em sociedade. A experiência artística, que deve acontecer dentro do mundo verdadeiro, este que o poeta reclama como “world” em oposição ao “unworld”, requer uma crença individual no poder de se tornar parte da própria arte, de criar e de ser inteiro. Ao propor a poesia como um estado de *being* (ser), ao invés de *doing* (fazer), Cummings defende que “se você deseja seguir, mesmo que à distância, o chamado do poeta [...], você deve abandonar o universo limitável do fazer e adentrar o ilimitado lar do ser” (1981, p. 24, tradução livre).

Então, o vestígio infantil de seu posicionamento não é, necessariamente, uma visão inocente. Muitos têm interpretado a solução simplista do poeta quanto à crueldade do mundo adulto urbano como ingênua e superficial. Entretanto, se ele advoga pela simplicidade da criança, é porque vê nela uma possibilidade de retomar percepções que ainda não estão vinculadas a categorias sociais convencionais que limitam nossa liberdade subjetiva (FRIEDMAN, 1964, p. 121).

Com muita facilidade, uma criança que brinca de ser astronauta não está apenas *brincando de* ser astronauta, mas ela simplesmente *é*. Na mesma lógica, um bebê no estágio de aquisição de linguagem, com o desejo pelo contato, está, em plena certeza, fazendo parte de uma comunicação, ainda que não tenha o domínio das palavras. E esse estado de desejo, portanto, não seria primordial para a arte?

Assim sendo, Cummings acreditava que tanto a criação poética, quanto sua fruição, necessitam do afeto acima de qualquer criticismo. Esse foi um olhar embebido pelo espírito romântico, mas ainda influenciado pelas vertentes modernistas nas quais ele se incluía, porque leva em consideração novas maneiras de expressão criativa que pretendem romper com formatos antigos. Além disso, tal qual o papel do artista e do receptor da arte se convergem, também se mesclam as linguagens artísticas, como a música, literatura e pintura, uma interconexão necessária para que surgisse aquilo que o poeta defendia como a Nova Arte (WASSERMAN, 2007, p. 158).

No geral, mesmo que a posição de E. E. Cummings perante o mundo da arte seja essa de se estender ao alcance do desejo, o poeta permanecia em uma defesa reclusa da experiência artística, como se o individualismo do mundo não fosse capaz de atravessar a segregação entre os habitantes do real “world” e dos “unworlds”. Na introdução de seu livro *Collected poems*, o poeta se dirige ao seu leitor como semelhante a ele próprio, mas divergente da multidão, os “mostpeople”: “The poems to come are for you and for me and are not for mostpeople [...]. You and I are human beings; mostpeople are snobs” (1991, p. 461).

Eleanor Sickels (1954, p. 236) comenta o gradual isolamento de Cummings em relação ao restante da humanidade. Porém, ela também retoma a introdução de *Collected poems* para registrar a incomum inclusão do leitor no seletivo grupo de sujeitos importantes, não esnobes e opostos aos “mostpeople”. Por conseguinte, esse livro abre e finaliza um de seus principais poemas com a partícula “un”. Nele, está posta a palavra “slowliest”, separada da coluna principal de versos, de maneira fragmentada. Além das quebras sintáticas e morfológicas das frases, a palavra concebe a assimilação vagarosa, confusa e abrangente proposta pelo conteúdo do poema em si, como se percebe a seguir.

un  
der fog  
's  
touch

slo

ings  
fin  
gering  
s

wli

whichs  
turn  
in  
to whos

est

people  
be  
come  
un

Ao unirmos os dois instantes extremos do poema que apresentam a partícula “un”, temos a formação da oração “under fog’s touch people become un”, traduzida livremente para “sob o toque do nevoeiro, as pessoas se tornam un”. Ou seja, aqueles que permanecem alheios à proposta afirmativa de entrega à arte continuam na opacidade e não conseguem se desvincular do “unworld”. Apenas por um processo devoto e o mais lento possível, como propõe o superlativo de “slowliest”, é que podemos fazer parte do poema e integrar o grupo de pessoas ao qual E. E. Cummings diz se direcionar na introdução do livro.

Como nesse poema, ao longo de sua obra, Cummings também choca a escrita com a fonologia, além de destituir as palavras da ordem morfológica que as constitui. Assim, mais do que o fragmento dos radicais, sufixos e fonemas, o poeta também institui cada letra como códigos matemáticos. Nisso, todas elas contam para a emissão de um ritmo que precisa de cuidado e vontade para ser recebido, já que é significativo cada letra maiúscula e minúscula, espaço, sinal gráfico, paragrafação, corte e colagem.

Essa concepção resulta da vontade de criar um poema que não seja sobre algo, mas que seja, ele mesmo, a própria coisa. Adicionado a isso, Norman Friedman (1980) comenta que a procura de Cummings vê a ordem natural como superior à ordem articulada pelo sujeito humano. Portanto, ao tentar atingir o que reside entre as definições culturais de leitura ou escrita, assim como as bases da diferença entre o natural e o social, ele buscou transfigurar a poesia para propor uma transformação do mundo.

Creio que tais desvios na poesia de Cummings indicam um sentimento claustrofóbico na busca de um entrelugar. Levando isso em consideração, Norman Friedman (1964) consegue amarrar grande parte dessas questões em outro ensaio, dedicado à recepção crítica da obra do poeta. Primeiramente, ele sugere que a dificuldade de categorização da obra de Cummings não resulta da falta de técnica, como uma parcela da crítica acusou, mas da superficialidade sobre a qual tais categorias teóricas foram constituídas.

Nesse contexto, Friedman pensa, em especial, na dicotomia imposta a E. E. Cummings entre o romantismo e o modernismo. Uma retomada importante, para ele, é perceber como o romantismo moderno de Cummings passa a ser mal interpretado graças a uma leitura leviana de sua obra através do próprio conceito tradicional de romântico. Logo, isso acarretou em um efeito acumulativo e fez com que o poeta fosse deixado à margem da crítica por algum tempo.

Norman Friedman diz que o romantismo vai além do interesse pelo individual, pela natureza, pelo mistério e pela beleza do irracional. Aliás, ele vê tais características como variantes. Para ele, a concepção base do romantismo reside no olhar orgânico da natureza e da

arte (1964, p. 115). Com isso, o que lhe interessa em Cummings é sua visão central sobre a divisória entre o mundo natural e aquele produzido pelos humanos.

O que o teórico explica como visão central é a proposta de Cummings para a superação das consequências que a realidade artificial acarreta. Segundo Friedman, quando o poeta sugere exceder os “unworlds” por meio do amor e da autenticidade, existem razões complexas para tanto. Esses motivos, ainda, não se resumem apenas ao ideal do romantismo anterior ao século XX que vinha lhe servindo como fonte.

Através de uma interpretação orgânica da arte e da natureza, o amor não é essencial pelo romance, nem somente pelo erotismo, mas porque faz com que contemplemos nossas angústias impostas pelas relações pessoais. Somente fazendo isso que podemos superá-los, no lugar de os reprimir. Da mesma forma, a natureza retrata a mudança e o crescimento, para além do conforto e da beleza. Por fim, o individualismo é necessário porque o mundo real só pode ser percebido, em primeiro lugar, de maneira privada (FRIEDMAN, 1964, p. 117).

Posto isso, a experiência de adentrar a poesia de Cummings revela uma força intuitiva, porém abstrata, da arte que existe na própria coragem de desvendar seus labirintos. Ao mesmo tempo em que o poeta sugere que o trabalho da arte seja leve, há também o pedido por um processo intelectual de um nível mais profundo, esse que faz poucas pessoas emergirem da multidão que Cummings chama de “mostpeople”.

Portanto, como ainda nota Norman Friedman (1964, p. 116), a poesia de Cummings reside no conceito do paradoxo, uma palavra que já circudei ao longo desse estudo e antes atribuí diretamente à obra de Björk. Isso acontece porque a experiência proposta pelo poeta é de fazer um processo ativo de *ser* a arte, exterior ao raciocínio lógico. Todavia, esse movimento, para Cummings, requer uma habilidade de pensamento intelectual profundo, que formula, aí, o paradoxo.

Com certeza, não é aleatório que uma artista como Björk, que encontra potência na quebra de barreiras e na qualidade visceral da arte, tenha visto a poesia de Cummings como uma base de onde possa surgir novos produtos e novas artes, tal qual são suas adaptações musicais. A experiência Cummings é um espaço em branco: a fertilidade infinita da junção de todas as cores.

Talvez por isso que a neve seja uma imagem em constante retorno na poesia de E. E. Cummings, assim como ele propõe em um de seus poemas: “and only the snow can begin to explain how children are apt to forget to remember” (1991, p. 515). Em outro, Cummings define a neve como “a white ideia” (p. 113). E o que mais pode se pedir para definir esse paradoxo-poeta do que uma ideia branca?

### 3.3 A ESCUTA CUMMINGS



Figura 7: Fragmento de autorretrato de E. E Cummings (1927)

A sinestesia e as imagens díspares são um caminho interessante para adentrar na poesia de Cummings. Eve Triem bem nota que o poeta usa da absurdidade para levedar o espaço comum, sobressaltando seus leitores até que estes passem a *escutar* os poemas, no lugar de apenas ouvir (1969, p. 6). Na verdade, há várias hipóteses de como ler a obra de E. E. Cummings.

Por exemplo, Carol Batchelder propõe que a chave de alguns de seus poemas é dar atenção, em primeiro lugar, ao conteúdo interior dos parênteses costumeiros (1997, p. 31). Todavia, essa é uma técnica específica para embasar a interpretação que Batchelder elabora ao longo de seu ensaio dedicado à leitura de Cummings, pretendendo afunilar o processo de recepção a fim de resultados práticos.

Por outro viés, Norman Friedman associa a escuta de Cummings a uma afirmação bastante próxima do limite do sentido lógico ao dizer que a verdade do poeta é algo que apenas se vislumbra pelo canto do olho (1964, p. 121). Portanto, para sua poesia, torna-se necessário abraçar os vultos do canto da visão, que supõe a presença das figuras, mas não é capaz de decifrar o objeto ao todo.

O próprio Cummings propõe a literatura como o terceiro ramo da Nova Arte, sendo que ela é, então, sugerida naturalmente a partir da analogia sinestésica entre a cor e o som, feita por meio do contato da pintura com a música (1965, p. 8). Assim, ele ainda conclui que a absurdidade não é um empecilho para o experimentalismo na arte, desde que ela advenha de um lugar de esforço e de intenção sincera (p. 11).

Não por menos, o trabalho poético de E. E. Cummings é campo extenso para um novo modo de escuta, porque o poeta demonstrou interesse na inversão da ordem de mundo recriada pelo ser humano, procurando um ritmo anterior à linguagem das palavras, ou da arte da escrita enquanto separada dos outros sentidos. Assim como venho exemplificando, é possível encontrar na obra de Cummings uma vasta gama de técnicas e modos de escrita, fala e escuta. Em sua obra poética completa, que contabiliza mais de 2000 poemas, vemos várias de suas facetas.

Ainda que ele tenha produzido sonetos e versos tradicionais, Cummings também fica conhecido pela importância que delega ao caráter visual e sonoro das palavras e das letras como formas. Em função disso, aliás, que ele se torna referência para poetas da tendência verbivocovisual brasileira por meio de traduções feitas por Augusto de Campos, quem se propôs a expandir a discussão da crise do verso da linguagem poética do Brasil, a partir de Mallarmé. Nisso, o brasileiro ainda teve contato direto com Cummings durante sua tradução<sup>8</sup>.

Além do mais, o trabalho devoto de Augusto de Campos (1991) em retomar a poesia de Mallarmé, principalmente *Un coup de dés*, aponta a recusa do poeta francês em aceitar o mundo que o rejeitava, seja este em relação à crítica ou ao tipo de percepção poética que ele esperava desestruturar. Com base nisso, o crítico brasileiro propõe a mallarmagem, um neologismo engajado em destacar a capacidade limítrofe da poesia no período de Mallarmé e partir dele, na intenção de rever a arte poética por meio de um novo campo.

Sobre essa margem da poesia, Octavio Paz, em *O arco e a lira* (1982), tem uma percepção muito potente. Aquilo que Paz chama de “outra margem” toma o viés ritualístico da recitação poética. O escritor eleva a poesia à esfera do sagrado, não para explicar na lógica religiosa, mas a fim de traçar pontos importantes que a fazem significar por si só. A curiosidade intelectual do ser humano direcionado ao divino e o processo da aparição sobrenatural são algumas características que o autor levanta para repensar nosso relacionamento com a poesia, com o mundo e com a arte (ou o *mundo da arte*).

---

<sup>8</sup> Como Anexo C, está um fragmento da carta de Cummings a Augusto de Campos acerca da tipografia do poema “r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r”.

A realidade cotidiana transformada através da aparição pode nos dizer algo sobre aquilo que o poema é, ou vem a ser. Octavio Paz, para tanto, exemplifica que “todos os dias atravessamos a mesma rua ou o mesmo jardim; [...] de repente, num dia qualquer, a rua dá para outro mundo” (1982, p. 161). Em primeira análise, é possível concluir que Paz nos aponta para a pré-existência das várias faces de tudo que nos rodeia, sendo que as coisas não dependem do olhar de nosso ego para existir.

Essa reflexão, aqui, pouco desvia do atravessamento que fizemos quando propus o calor do poema enquanto embarcação, no final do capítulo anterior. No entanto, mais adiante, Octavio Paz continua expandindo seu ponto de vista de uma maneira para a qual eu gostaria de chamar atenção, e por isso a recorto abaixo:

[A] realidade compacta nos faz duvidar: são assim as coisas ou são de outro modo? Não, isso que estamos vendo pela primeira vez, já havíamos visto antes. Em algum lugar, no qual nunca estivemos [...]. Parece que nos recordamos e quereríamos voltar para lá, para esse lugar onde as coisas são sempre assim, banhadas por uma luz antiquíssima e ao mesmo tempo acabada de nascer. Nós também somos de lá. [...]. Adivinhamos que somos de outro mundo. É a “vida anterior”, que retorna. (PAZ, 1982, p. 161)

A passagem revela, pelo menos, duas propriedades. A primeira delas é sobre a aparição ser, na verdade, uma nova perspectiva sobre algo já visto. Em um momento inicial, pode-se pensar que o reencontro com a coisa (re)aparecida está relacionado a um mesmo ponto sendo visto múltiplas vezes. É o que acontece, afinal, com a releitura de um poema, a nova escuta de uma canção ou a admiração de um quadro, que podem, a cada visita, revelar algo de inédito, tanto quanto as ruas, muros e jardins do cotidiano.

Porém, o escritor também deixa escapar a interpretação de um *déjà vu* subjetivo. Ou seja, o reencontro com algo que apenas foi experienciado anteriormente através de outra ordem, ou outra vida, como sugere Paz. Isso nos leva, então, a segunda premissa da passagem: a revelação poética enquanto o retorno a um lugar originário em que os objetos possuem a liberdade de serem uma multitude de coisas. Essa volta diz respeito ao estado infantil da curiosidade, do prematuro antes de ser transpassado pelas regras da linguagem.

A volta de Octavio Paz é a conquista do “world” de Cummings na poesia. É saber como atingir, ainda nesta vida, o que vai além dela, seja aquilo que vem no pré-nascimento do estado amniótico, ou no silêncio da morte. Entretanto, ela nada tem a ver com uma visão pessimista da existência. Pelo contrário, o encontro com o sagrado possibilita a convivência

dos dois mundos, não como colisão, nem por meio de fuga ou refúgio, porém mais próximo da obtenção de uma dupla cidadania em ambos os territórios.

A arte, de maneira geral, é uma das formas de se apropriar desse estado, a fim de que ele seja englobado no corpo que se estende. Por esse motivo, ela é necessária para uma multidão de sujeitos que se sentem órfãos de uma pátria. Essa pátria, por sua vez, não é a geográfica, nem a política, mas a afetiva. Ela diz respeito ao lugar que perdemos durante o processo de organização social no qual somos incluídos para viver em sociedade.

A lógica do trabalho, do motivo e da produção que rege a coletividade acaba esterilizando a diferença e tachando de improdutivo tudo aquilo que não segue um discurso normativo e estabelecido. Nessa perspectiva, a proposta mais ousada da arte é perceber que ela pode ser inútil para esse sistema e, a partir disso, tornar-se revolucionária. Assim, também a escuta não precisa decifrar todos os enigmas, nem a voz deve se preocupar em fazer sentido.

Quando o corpo se lança, despreocupado com o êxito produtivo desse lançamento, é que ele pode captar as diferentes perspectivas das coisas. São nesses momentos que se forma a aparição, e nessa transferência de energia surge o novo, o particular. Por isso, é importante o impulso da voz e da escuta, pois elas são truques com os quais conseguimos conquistar o mundo e virá-lo do avesso. É através deles que podemos estender os limites do corpo e aguçar a sensação de contato com as curvas da realidade membranosa na qual estamos mergulhados.

Depois, outra questão crucial é perceber que esse procedimento só acontece na marca do tempo. Portanto, ele é vivenciado graças ao ritmo que nos toma. Para Hans Ulrich Gumbrecht (1994, p. 173), o ritmo é a realização da forma sob a condição da temporalidade. O autor entende a forma como signos compostos por uma simultaneidade de autorreferência e também de referência a algo externo, que inclui as demarcações do plano de fundo, tal qual algo próximo das figuras de Murray Schafer. Para o âmbito sonoro, Gumbrecht também explicita que um som singular se sobressai graças ao fundo em que está inserido.

No mesmo texto, “Rhythm and meaning”, o escritor estuda três funções do ritmo. A primeira delas está conectada à condição de comportamento, no qual o ritmo desestabiliza a autorreferência de um organismo em relação à autorreferência de outro. Depois, há a função da afetividade. Nessa, é dissolvida a diferença entre percepção de corpo e a constituição dos sentidos. Por último, há também a funcionalidade do aprimoramento da memória, pois o ritmo desarruma as próprias condições do tempo e, então, aciona a memória (1994, p. 180).

Essas “funções” de Gumbrecht são elencadas para defender que, através de nossa relação com o ritmo, não somos meros espectadores do mundo, pois o moldamos ativamente e *nos moldamos nele*. Nesse assunto, acho particularmente bonito que tal visão pode ser

percebida no trabalho intelectual de outros dois escritores do século XX que, assim como Hans Gumbrecht, desenvolveram certa preocupação com o ritmo na própria construção de seus escritos e textos teóricos, a fim de sintonizar a teoria da arte com a arte em si.

O primeiro deles é Roland Barthes (1986, p. 246) a nos lembrar que é através do ritmo que a escuta deixa de ser uma vigilância e passa a ser criação, uma afirmativa que defende o crescimento da realidade criativa. O outro é Octavio Paz, um autor que tenho dificuldades de enxergar como teórico antes de poeta. No capítulo “O ritmo”, ele lembra que a temporalidade é o próprio ser humano, sendo que “o tempo não está fora de nós, nem é algo que passa a frente de nossos olhos [...]: nós somos o tempo, e não são os anos que passam mas nós que passamos” (1982, p. 69).

Nisso, Paz relaciona a condição do ritmo com a da magia, que nada mais é do que um componente do sagrado, para defender o ritmo enquanto um rito. Logo, nessa condição, o ritmo é um apoio para as palavras poéticas, ou para o restante daquilo que nos rodeia, porque ele não é apenas uma medida, mas uma visão de mundo. Portanto, para Octavio Paz (1982, p. 80), o poético está calcado no desejo de uma realidade de distâncias minimizadas, que não se preocupa com o verossímil, nem com o possível e o impossível.

Então, quando voltamos a Gumbrecht, notamos esse mesmo anseio em relação ao ritmo específico da poesia. Ao propor a poesia como modo de atenção em um texto mais recente, ele comenta que uma das promessas elementares do poético é a conexão com as outras pessoas por meio do ritmo. Sendo assim, essa ideia nos auxilia a entender que a poesia pode, hoje, nos oferecer diferentes exercícios e modos de atenção pelos quais conseguimos nos tornar mais abertos à substância corporal da imaginação em um mundo de contingência universal (2015, p. 207).

Finalmente, é por tais caminhos que entendo a escuta dentro da proposição poética de Cummings. Essa escuta se relaciona com o silêncio, porque ele não é a falta de som, mas o modo ativo no qual o ouvido e o corpo estão à espera da aparição sonora e da potência que isso apresenta. Quando o poeta diz que “silence is a looking bird” (1991, p. 712), ele está rodeando o estado do ser incorporado no silêncio, pela curiosidade de um pássaro atento que olha e observa, como se percebe a seguir:

silence

.is

a

looking

bird:the

turn

ing;edge,of

life

(inquiry before snow

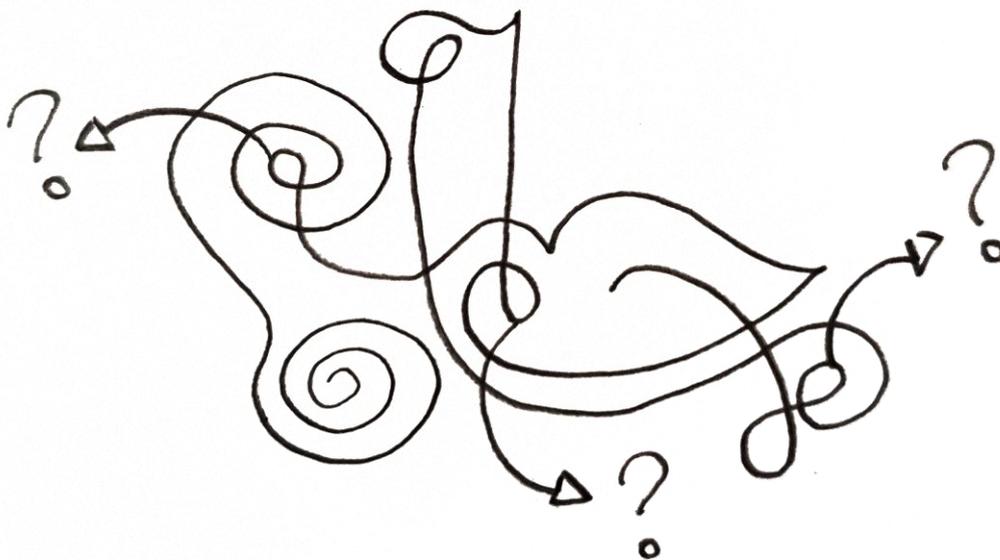
Essa simples oração, “o silêncio é um pássaro que olha”, é o que Cummings presume, na corrente do poema, ser a virada da vida (antes da neve). Ela relaciona o silêncio/escuta com as principais características dos pássaros, símbolos de desejos suspirantes que temos enquanto humanos. A leveza com a qual esses animais voam e cantam, por meio de um corpo que parece ser perfeitamente desenhado para tanto, são habilidades que podemos imitar, porém jamais dominar de maneira tão natural.

O estado silencioso emitido pelo poema não se refere apenas à ausência enquanto componente musical, mas também a um silêncio que uiva, como coloca Michel Poizat. Para o teórico (*apud* MALISKA, 2017, p. 62-63), o silêncio que fala é a contraparte do som e serve como elemento musical, podendo ser interpretado. Em contraponto, aquele que uiva é um silêncio absoluto. Ele tem presença massiva e mortificante, porque não pulsa, não representa, nem dá lugar para pausas e preenchimentos: ele é o gozo da própria morte/vida.

Com *esse* silêncio, o poema se acaba na imagem da neve, que, diferente da chuva, hipnotiza pela lentidão com que cai sobre a terra, no silêncio derradeiro e atento da aparição. Portanto, a neve, assim como o “looking bird”, são componentes que deixam rastros do sagrado no cotidiano. Eles nos lembram que a poesia de Cummings procura o que vai além do rotineiro: o transcendente do próprio corpo. Os corpos do poema e de quem o escuta.

Essa visão depende muito do paradoxo da ordem e do caos, entre procurar harmonia em meio à discordância, e vice-versa. Ela quer uma certa desobediência, a mesma esperada pelos terroristas emocionais do poema “emotional terrorist”, de Björk, porque a rebeldia, às vezes, reside em um mínimo detalhe deslocado, quando o mundo se transmite no corpo. Essa é a escuta Cummings. Rebelde, extensa, atenta. E é através dela que iremos analisar dois álbuns de Björk no próximo capítulo.

#### 4 A VOZ SE PROPAGA NA ÁGUA E NO AR



**Aurora: Vespertine:** a solidude cotidiana; Leda e o cisne; autoescuta e hibernação; a primeira parte da narrativa e o ápice em “Pagan poetry”; “Aurora” e Lady of Silence; a segunda parte da narrativa; gratidão e o processo artístico em si; intimidade. – **Meio-dia: Sun in my mouth:** Björk e Cummings; os cinco sentidos no poema; *sea-girls* e a espuma; transformações em “Sun in my mouth”; natureza e tecnologia; o presságio de “Mother heroic”. – **Crepúsculo: Medúlla:** pessoal e político na obra de Björk; a multiplicidade primitiva da performance vocal; o corpo em emergência; a cor preta em *Medúlla*; gratidão e generosidade; diferentes usos da voz; o grito e o silêncio uivante; chamado do corpo – **Meia-noite: Sonnets/Urealities XI:** o soneto de Cummings; corpo e pronomes; hipótese e ambiguidade; adaptação em “Sonnets/Unrealities XI”; a voz de Björk e o coro de vozes; a voz, o silêncio, a escuta e, enfim, a sirene dos seres híbridos.

##### 4.1 AURORA: VESPERTINE

A personagem de *Vespertine*, trabalho de Björk lançado em 2001, é uma mulher hibernando ao longo do inverno, um ser doméstico que toca instrumentos, como harpas e celestas, para passar o tempo. É assim que a cantora, no documentário *Minuscule* (2003), descreve o eu-lírico de seu álbum introvertido, produto de uma fixação com as virtudes da paciência, da quietude e do minimalismo.

*Vespertine* é um marco importante na carreira de Björk. Ele foi seu primeiro lançamento do século XXI, em meio às novas tecnologias de distribuição e de criação musical,

que influenciaram seus arranjos. Além disso, o álbum representa um corte significativo na persona que Björk vinha construindo em suas outras três obras solo de estúdio. Seu CD anterior, *Homogenic*, de 1997, fora focado em uma personagem extrovertida, invulnerável e cosmopolita, que pretendia conquistar o planeta.

Na virada do século, então, Björk se preocupou, pela primeira vez, em produzir um álbum que viajasse do centro de seu lar para o interior do quarto de seus receptores. Ela compôs, produziu, escreveu e arranjou grande parte do trabalho sozinha, isolada com seu laptop, recolhendo sons que encontrava enquanto lidava com os móveis da casa. Envolvida em ressignificar os detalhes mais banais do cotidiano, a artista gravava ruídos de várias situações do dia a dia, transformando qualquer objeto em um dispositivo de música.

Para além dos *microbeats* criados nessas circunstâncias, os instrumentos musicais que também compõem o álbum foram selecionados com base na qualidade da distribuição de música digital. Por isso, as faixas são tomadas por harpas, caixinhas de música, celestas, sintetizadores e outros instrumentos que têm seus timbres preservados com mais facilidade em dispositivos de reprodução variados, tal qual computadores e tocadores de mp3. Björk queria doar parte de si da maneira mais particular e privada, através de *Vespertine*, na intenção de que pouco se perdesse no caminho.

Esse momento de sua carreira é sobre o sagrado mirabolante que emerge dos momentos mais ordinários de nossas vidas: caminhar, cozinhar, ler um livro, estar deitada na cama. Junto do álbum, ela lança um “coffee table book” auto-intitulado que segue a mesma estética do CD e contém fotografias suas, além de imagens de outros artistas, passagens de seus textos favoritos, citações e questionários para os fãs, como um diário compartilhado.

O livro de mesa “Björk” é muito emblemático para todo o projeto que envolve *Vespertine*. A imagem de contracapa é uma foto do rosto de Björk expelindo lágrimas esverdeadas, que vão dos olhos para as narinas e para a boca, assim como no vídeo da música “Hidden places”, parte da trilha do álbum. A obra é um livro-objeto, grande e decorativo, que cai muito bem sobre a mesa de centro da sala, podendo ser folheado enquanto se toma uma xícara de café com amigos, no ócio da tarde.

Tudo isso faz parte de um jogo que Björk constrói acerca de sua personalidade pública de celebridade popstar em oposição à mulher que vem encontrando prazer no ato de chegar em casa após fazer turnês de shows por vários continentes. Tal questão pode ser identificada na fotografia de capa do álbum *Vespertine*. Nela, Björk veste uma peça do designer macedônio Marjan Pejoski. O vestido é coberto de penas, e sua alça, na verdade, tem o formato do pescoço e da cabeça de um cisne branco.



Figura 8: Capa do álbum *Vespertine*, fotografada por Inez & Vinoodh.

Em março do ano de 2001, Björk havia comparecido à cerimônia de cinema do Oscar, nos Estados Unidos, vestindo uma peça semelhante, do mesmo artista. Ao desfilar pelo tapete vermelho, ela carregava consigo um ovo branco, que completava o tema do traje. Sua presença foi uma das mais ridicularizadas pelos tabloides, porque a roupa era considerada esdrúxula e incoerente com a etiqueta de gala do evento. Todavia, nos anos seguintes, o vestido se tornou um marco icônico na cultura pop, sendo lembrado até hoje como o “swan dress”.

Desde o final do ano 2000, Björk vinha passando por um momento aclamado em sua carreira. Sua performance como atriz principal em *Dancer in the dark* lhe rendia prêmios e inúmeros convites a eventos da mídia. Ao invés de usar aquele impulso para se incluir nos circuitos mais prestigiados da indústria de entretenimento, a artista opta por propor uma crítica ao mercado, através do simples fato de não se conformar com suas regras, nem seus códigos de conduta.

Meses depois do Oscar, o novo álbum de Björk é lançado. Lá, na capa, ela veste o mesmo design polêmico de Pejoski. Evidentemente, a representação do cisne na capa de *Vespertine* não é gratuita. Ele chama a imagem de um animal romântico, invernal e de cores claras, em especial o branco. De uma forma ou de outra, o cisne, na cultura, tende a ser um

pássaro que faz alusões a histórias ultrarromânticas, mas também simboliza a solidude, a monogamia e a tranquilidade.

Nicola Dibben (2006) faz uma análise interessante sobre a imagem e aponta para a postura erótica de Björk, que se relaciona com o pássaro de pelúcia como se estivesse envolta por um escudo protetivo entre ela e o espectador. Dibben defende que a capa, junto das aparições em que Björk está vestindo o figurino durante a época, forma uma referência metonímica à figura grega mítica de Leda e sua anedota com o cisne. Na lenda, a mulher troca seu marido Tyndareus, poderoso rei espartano, pelo deus Zeus disfarçado no pássaro.

A passagem de Leda é retomada pela arte ao longo dos séculos, sobretudo graças ao viés erótico da imagem da mulher nua copulando com um cisne. Entretanto, os desdobramentos da história são ambíguos. Em alguns fragmentos, Leda é seduzida por Zeus e aceita a relação, em outros, ela é estuprada. De acordo com certas versões, a personagem chega a engravidar e choca dois ovos. Os filhos futuros de Leda irão atuar em papéis importantes para a mitologia grega, e a paternidade deles será questionada.

Ao citar esse imaginário por meio do vestido infame de Marjan Pejowski, parece que Björk ironiza todo o contexto da indústria do entretenimento e faz pouco caso dele, ao mesmo tempo em que o usa como matéria-prima para o projeto que acabou sendo uma das obras mais concisas e coerentes de sua carreira até agora. Através do humor e da autorreferência, Björk cria máscaras e personagens com os quais se comunica com o seu público-alvo.

É curioso como a protagonista de *Vespertine* se reconfigurou, ao longo do tempo, como a própria Leda do século XXI, sendo que as histórias de ambas costumam ser reduzidas às figuras masculinas que orbitam suas narrativas. O biógrafo Mark Pytlik, por exemplo, aponta duas forças como a base de *Vespertine*. A primeira delas foi o início do relacionamento romântico de Björk com o artista Matthew Barney. A segunda, logo depois, diz respeito à situação conturbada durante as gravações do filme *Dancer in the dark* e a relação profissional abusiva com o diretor Lars Von Trier (2003, p. 155).

Ainda que esse tenha sido, de fato, o contexto no qual Björk produziu o álbum, ela jamais cita qualquer um dos dois homens no documentário *Minuscule*. A cantora chega a tratar do assunto em entrevistas, mas costuma parecer muito mais interessada em outras questões acerca de seu processo criativo. Ela prefere ver o álbum como uma avaliação de seu progresso individual, ou seja, uma autoescuta.

Em suma, a lógica de Pytlik afirma que, na narrativa de *Vespertine*, Björk procura fugir de um homem nos braços de outro. Essa interpretação é altamente insatisfatória e superficial, ainda mais quando levamos em consideração a necessidade de uma escuta ativa em

relação à sensibilidade aguçada de Björk. É verdade que um dos argumentos principais de *Vespertine* está mergulhado na narrativa do amor transcendente, mas ele serve apenas como um dos fios do tecido que compõe o cobertor branco e fofo no qual a personagem de Björk se deita e se aconchega em sua hibernação.

Para melhor entender, precisamos perceber que a história do álbum, dividida em doze faixas, se constitui por dois capítulos, separados por um momento de transição. O projeto se abre com a canção “Hidden place”, uma ode aos lugares secretos do cotidiano pessoal, que podem ser compartilhados apenas consigo mesmo, ou com a pessoa que se ama. As músicas seguintes orbitam o tema do amor, mas também da afirmação e do acaso. Elas são a jornada de uma mulher na conquista de seu “world” diário.

As melodias seguintes seguem uma premissa semelhante. “Cocoon” é sobre uma mulher que acorda ao lado de seu namorado e rememora o aspecto físico e carnal do sexo, de maneira crua, mas apaixonada. “It’s not up to you” e “Undo” são canções sobre o cotidiano, em defesa das surpresas que podem aparecer em cada momento do dia a dia, desde que experienciados com curiosidade, gratidão e humildade.

Depois, a canção “Pagan poetry” ([Áudio 8](#)) encerra o primeiro momento de *Vespertine*. Ela é um ápice que beira o descontrole. No início da letra, conhecemos um eu-lírico isolado, pedalando sobre as correntes do próprio prazer. Porém, a partir do encontro com o desejo por outro sujeito, esse prazer se torna agitado. O antagonismo dos sentimentos é desdobrado na confissão obsessiva em que Björk comprova o seu amor, fazendo com que “Pagan poetry” resuma a emoção universal bipartida entre se entregar e se preservar perante os sentimentos pulsantes de nossa natureza humana-animal.

A faixa parece ser, simultaneamente, a tese e a antítese de *Vespertine*. Ela apresenta a principal premissa do álbum, pois trata do privado e do compartilhado, da superfície do eu e de seu profundo, da natureza e das aparições do cotidiano, todas perpassadas pelo erotismo. Todavia, a performance vocálica de Björk, a letra e a produção de “Pagan poetry” beiram o abismo que *Vespertine* pretende não atravessar.

Em *Minuscule* (2003), a artista define o álbum como um projeto de músicas gélidas, “sem corpo”. Por isso, Björk dá importância aos sussurros, aos estalos da língua e aos sons da respiração enquanto grava as canções de *Vespertine*, como se essas técnicas simbolizassem um corpo contido, em hibernação. Porém, em “Pagan poetry”, a cantora grita, geme e arqueja. Michael Szekely (2006) diz que todo esse processo está calcado em uma noção de corporeidade da voz que, aqui, cria uma trajetória de estranhamento. Os gemidos extáticos e os rosnados de Björk exibem o ato da própria geração do corpo em atividade.

Como condutora da canção, a voz engole a própria letra. Quanto mais intenso se torna o encontro de amantes de “Pagan poetry”, a performance vocálica de Björk parece perder o controle, como se simulasse as etapas do ato sexual. Antes da resolução e do decaimento instrumental com a confissão de versos em que ela canta “i love him, i love him, i love him...”, a voz Björk parte à total improvisação vocal: os *alsemanches*. Desprendida da palavra, ela empurra o ouvinte para diversos lugares imaginários e infinitos.

Sendo assim, “Pagan poetry” é a aparição do sagrado de *Vespertine*. Ela rememora os imprevistos efêmeros da rotina. A canção percorre o momento em que a protagonista da narrativa começa a acordar e perceber o mundo ao seu redor, assim como sugerem os versos “pulsate / wake me up / from hibernate”. Logo depois, porém, a faixa seguinte apresenta uma intensidade decrescente, devolvendo a narrativa à contenção.

“Frosti” é uma melodia instrumental tocada em caixinha de música que sucede “Pagan poetry”. Com menos de dois minutos, ela se transfere para o início da próxima canção, “Aurora”. Estas duas faixas configuram um instante transitório de *Vespertine* entre seus dois capítulos. “Aurora” ([Áudio 9](#)) começa com sons de pegadas sobre a neve<sup>9</sup>. Esses ruídos são utilizados na produção da música para preencher o ambiente sonoro e preludiar o principal argumento da canção, que será, na minha opinião, a verdadeira síntese do álbum.

Em “Aurora”, a protagonista está acordada, enfim. Ela caminha na neve e vai ao encontro de Aurora, a deusa das manhãs. A letra também parece evocar a aparição da aurora polar, o fenômeno ótico que acontece graças ao impacto de partículas de vento, principalmente nos céus de regiões polares. A personagem passa pelo processo de procura do sagrado depois da hibernação, em um ato de escuta do mundo. Essa experiência acontece através de vários de seus sentidos, agora revividos.

As pegadas de Björk sobre a neve simbolizam a sensação sonora e tátil da jornada de sua personagem em direção à deusa. Depois, como é colocado nos versos “looking hard for moments of shine / from twilight to twilight / heading for the sublime”, a dissolução dos limites do corpo com a natureza também é sentida pelo aspecto visual da aparição sublime que se personifica na figura divina de Aurora. Entretanto, é no segundo momento da canção em que tudo isso será ingerido e absorvido pela personagem, tal qual se percebe na estrofe:

---

<sup>9</sup> Segundo Mark Pytlik (2003, p. 173), o produtor estadunidense Matmos gravou sons da própria Björk caminhando na neve durante as gravações de *Vespertine* para utilizar na produção da faixa.

Aurora, goddess sparkle  
 A mountain shade  
 Suggests your shape  
 I tumble down on my knees  
 Fill the mouth with snow  
 The way it melts  
 I wish to melt into you

Ao se ajoelhar perante o brilho da deusa Aurora e preencher a própria boca de neve, o eu-lírico se metamorfoseia em parte intrínseca da paisagem. Esse é um ato comedido, mas corajoso. Ele é irracional e, por isso, erótico. A neve, logo, derrete-se na boca, ao passo em que a personagem se derrete na imagem divina. A performance vocálica de Björk, ao pronunciar a palavra “melts”, volta a sugerir a presença ativa do corpo, pois podemos escutar o som da saliva sendo propositalmente sugada para dentro da boca.

Os detalhes da sinestesia, da clarividência do despertar e das imagens holográficas e esbranquiçadas fazem com que “Aurora” se configure como uma canção-tema de *Vespertine*. Ela apresenta a potência do silêncio enquanto escuta para o encontro de uma nova fonte de voz e de *ser* no universo. Em “Aurora”, a personagem de Björk muito se assemelha à Lady of Silence de Cummings, pelo aspecto em que, através da escuta de um mundo em afinação, o corpo se torna um recipiente para sentir aquilo que escorre entre as mucosas e dobras da realidade.

No ato de engolir a neve, a personagem está absorvendo a mesma ideia branca de E. E. Cummings. Ela internaliza o mundo externo pela ingestão, que a devolverá ao universo em um processo cíclico, pois, ao final, a mulher também se derrete na mesma proporção que a neve engolida. A insipidez da água congelada faz com que seja possível sentir todos os outros sabores, tal qual o silêncio introspectivo é um catalisador para todos os sons, todas as vozes.

Consequentemente, as canções restantes de *Vespertine* incluem algum tipo de parceria ou reinterpretação de obras de outros artistas. A partir do momento em que Björk destrincha os caminhos de sua individualidade, ela consegue se estender ao contato com o outro, para encontrar novos fragmentos de seu próprio eu, espelhados em cantos diferentes. As cinco faixas que se seguem circulam o tema da externalidade, das relações interpessoais e da potência que elas apresentam enquanto componentes de cura para as obscuridades da vida.

A letra de “An echo, a stain”, que sucede a “Aurora”, é uma colagem de passagens da peça “Crave”, um monólogo em um ato escrito por Sarah Kane. “Sun in my mouth” se baseia em um dos poemas de E. E. Cummings. Depois, os versos de “Heirloom” foram escritos por Björk em cima de uma produção instrumental do artista Console, lançada em 1998, com o título

de “Crabcraft”. “Harm of will”, por sua vez, foi concebida pelo diretor e roteirista Harmony Korine, amigo da cantora, com quem ela colaborou na canção. Por fim, a faixa final “Unison” contém *samples* de “Aero deck”, música do projeto Oval.

O processo criativo da segunda parte de *Vespertine* retoma as tensões entre o íntimo e o coletivo, assim como a possibilidade de recriar o mundo a partir do ato de escutar aquilo que nos chama atenção e nos puxa. Em cada uma das faixas, Björk realiza uma técnica diferente em que reúne pedaços de outros artistas e os pega emprestados como inspiração e base. Ela faz esse mesmo movimento com os sons que recolhe nos ambientes de sua casa para a montagem dos *microbeats* de *Vespertine*: cria e recria o mundo

Com isso, o mergulho de Björk no aspecto do autobiográfico rotineiro ultrapassa o estereótipo da artista feminina que se concentra em confissões amorosas submissas, dedicando-se ao universo familiar. Se a modéstia e o romantismo fazem parte de *Vespertine*, ambos entram como componentes de uma jornada sobre o descobrimento de um entre-lugar entre o caos e a ordem. O lugar doméstico, então, serve como um local imprevisível, porém muito coerente para a aparição do sublime poético no próprio fazer artístico.

Na análise de Nicola Dibben (2006, p. 180), somos lembrados que o doméstico não é apenas o lugar em que formas associadas de prazer podem ser encontradas, mas uma fonte de gratificação por si só. Tendo isso em vista, fica evidente que o álbum vai muito além da declaração de amor e do conteúdo romântico direcionado ao namorado. Ele evoca a intimidade de Björk, enquanto artista, para consigo mesma, mas também em relação a quem a escuta.

No final das contas, não se trata sobre qual o segredo que Björk pretende contar, nem sobre o que ela quer, de fato, dizer. Sua carreira sempre foi norteadada por letras abertas às mais múltiplas interpretações, mesmo em canções de cunho bastante pessoal, ou mundano, como “Jóga” e “Venus as a boy”, que são inspiradas em pessoas específicas de sua vida pessoal. Logo, as faíscas resultantes do processo de “tradução” das letras na escuta de *Vespertine* parecem ser algo que interessa Björk de maneira significativa.

Isso é algo que Nicola Dibben (2006) também comenta, depois de dedicar algumas páginas à canção “Unison”, em seu ensaio sobre Björk. Por meio de citações em entrevistas feitas pela cantora, Dibben demonstra que o principal motivo que a levou à composição da música foi uma desavença entre a cantora e Lars von Trier, durante a gravação de *Dancer in the dark*. A interpretação apaixonada de Nicola Dibben passava longe desse caso biográfico, porém tal detalhe ordinário pouco muda a relação que já havia sido criada na experiência de escuta da canção.

Portanto, ainda na maior tentativa de contenção do próprio corpo, *Vespertine* comprova que não é executável escapar dele. A recriação de seu universo, tanto no produzir, quanto no escutar, faz com que esse corpo oculto emerja, independentemente das variantes, assim como na imagem de sua capa, em que Björk, debaixo do sol alto, consegue esconder apenas seus olhos e parte de seu rosto.

Essa brincadeira de esconder e achar é algo usado para aflorar a intimidade no álbum. A produção e a performance vocálica de Björk criam a experiência da música enquanto uma declaração pessoal através dos aparelhos sonoros. As técnicas de voz e gravação remontam esse espaço no âmbito auditivo, pois soam como se a voz Björk estivesse muito próxima de nossos ouvidos. Isso acontece porque, ao longo de *Vespertine*, Björk canta perto do microfone e masteriza seus vocais principais com poucos filtros de som. Então, esse modo propicia que escutemos a respiração, os sussurros, as hesitações, os estalos e outras características do processo de vocalização.

Portanto, esse tipo de trabalho nos apresenta a própria ação do verbo ser na arte, porque Björk se lança a favor do procedimento em si. Durante uma entrevista dos anos 1990, essa proposição já era algo colocado pela cantora, ao dizer que

se existe um lugar para se revelar, esse lugar é a música. Não é uma decisão [...]. Você apenas se concentra nas coisas de que está falando e não necessariamente em si mesmo. Comparo o que faço com o sono, porque [...] não há como decidir em qual posição você estará quando acordar de manhã. Você só rola pela cama e isso acontece. (BJÖRK, 1994, tradução livre)

O álbum, então, é sobre a hibernação necessária, sem motivo aparente. Ele fala sobre se surpreender e se arremessar. O produto que surge do ato de se estender na direção da tomada da voz é mais interessante do que as causas que nos levam a fazer aquilo que fazemos. É isso que Björk costura em *Vespertine*: escuta do mundo, conquista da voz.

#### 4.2 MEIO-DIA: SUN IN MY MOUTH E MOTHER HEROIC

É evidente que Björk estava muito instigada pelas suas leituras durante o período de criação de *Vespertine*, algo que é explicitado na segunda parte do projeto. Durante essa mesma época, ela descobre a poesia de E. E. Cummings, e sua influência acaba atuando de forma marcante nos dois álbuns que ela lançaria durante o início do século.

Muitas características da poesia de Cummings podem ser comparadas com as propostas artísticas de Björk, como a oposição da natureza e do mundo técnico, o sublime do

eu e do cotidiano, a humilde gratidão pelo mundo e um senso de romantismo reinterpretado. Ainda assim, a aproximação se confirma com mais assiduidade nas interpretações que ela faz em cima de seus poemas.

Björk fala especificamente sobre seu relacionamento com a poesia e com E. E. Cummings durante um depoimento em áudio cedido ao iTunes Original, no relançamento de seu álbum *Medúlla*, em 2005. A cantora menciona que sempre conviveu com poetas desde a adolescência, e essa relação fez com que desenvolvesse uma proximidade com a poesia através do viés musical. Porém, ela nunca havia tido a vontade de musicalizar poemas, até que se deparou com a poesia de Cummings durante o período de criação de *Vespertine*.

Os motivos que levaram Björk a se dedicar à poesia de E. E. Cummings são vários. Ainda em seu depoimento ao iTunes, ela menciona que os poemas possuem uma particularidade que convoca o canto, para além da leitura em si. Logo, isso a fez perceber que ela tinha algo para acrescentar àqueles versos escritos. Depois, em várias outras ocasiões, como em uma entrevista concedida à revista *Interview* (2004a), a cantora destaca a personalidade eufórica, porém modesta, da poesia de Cummings.

Então, qual o papel dessa influência em *Vespertine*? Durante esse tempo, Björk adaptou dois poemas de E. E. Cummings. Com esses, ela compôs as seguintes canções: “Sun in my mouth” e “Mother heroic”. Somente a primeira delas foi incluída na tiragem oficial do CD, servindo como um ponto importante para a expansão da narrativa. “Sun in my mouth” ([Áudio 10](#)) é baseada no décimo poema da subseção “Impressions”, advinda da primeira parte do livro *Tulips & Chimneys*.

Já existem alguns trabalhos envolventes e provocativos acerca das adaptações de E. E. Cummings na obra de Björk. Em relação à *Vespertine*, os mais abrangentes são os de Nicola Dibben (2006), Emilia Barna (2007) e Jordi Mas López (2016). Esses textos possuem vários pontos em comum, calcados, de maneira geral, na teoria musical e nos estudos culturais. As análises das canções são detalhadas e desvendam várias camadas da performance sonora: os instrumentais, os efeitos de som e de gravação, a voz, o ritmo e a letra. Todavia, os poemas de Cummings assumem um lugar raso.

Jordi López faz uma releitura do ponto de vista feminino emergente como viés criador e renovador. Emilia Barna possui enfoca em estudar a dicotomia entre o corpo humano e a natureza nas imagens evocadas pelas adaptações de Björk. Nicola Dibben, por fim, defende a desconstrução das barreiras entre o natural e o tecnológico para superar diversos outros limites culturais, tal qual a divisão dos gêneros sexuais.

Portanto, antes de mais nada, é preciso relacionar alguns dos pontos principais do poema que dá origem a “Sun in my mouth”. Nele, Cummings remonta uma ideia de natureza transcendente como parte da procura do próprio ser. O primeiro ato é a caminhada, logo na oração inicial: “i will wade out / till my thighs are steeped in burning flowers”. A posição dos versos livres poderia remeter à ação de caminhar, como se o poema andasse por si só. Fora isso, a imagem de coxas queimando em flores ardentes é uma declaração sinestésica no âmbito do tato e da visão, pois choca a maciez das pétalas à dor das chamas, além da imagem dramática de flores em fogo.

i will wade out  
   till my thighs are steeped in burning flowers  
 I will take the sun in my mouth  
 and leap into the ripe air  
   Alive  
   with closed eyes  
 to dash against darkness  
   in the sleeping curves of my body  
 Shall enter fingers of smooth mastery  
 with chasteness of sea-girls  
   Will i complete the mystery  
   of my flesh  
 I will rise  
   After a thousand years  
 lipping  
 flowers  
   And set my teeth in the silver of the moon

Em seguida, o próximo verso é o que Björk utiliza como tema central para o título de sua adaptação: “I will take the sun in my mouth”. No poema, depois que o sujeito absorve o sol pela boca, ele se torna leve e passa a sentir o mundo por meio de sentidos aguçados, por isso, fecha os olhos e encontra conforto na escuridão. Em seguida, os versos restantes continuam permeados por palavras que remetem à corporeidade: “thighs”, “mouth”, “eyes”, “curves of my body”, “finger”, “flesh”, “lipping”, “teeth”.

A questão do corpo é algo prontamente identificável. Após ela, a palavra que se destaca dentre todos os versos é “Alive”. Seu início em letra maiúscula aparenta ser uma técnica repetida outras vezes ao longo do poema para demarcar diferentes períodos, já que não há nenhum tipo de pontuação. Porém, além disso, ela é a única palavra isolada e, ao mesmo tempo,

centralizada. Logo, nessa condição, “Alive” puxa o restante dos versos, propondo que o sentido principal do poema seja o ser/estar vivo.

Essa sensação de ser, estar e existir é elaborada por meio de todos os cinco sentidos. O paladar se constitui através do enfoque na boca, essa que engole o sol e morde o prateado da lua. O olfato se realiza pela repetição das flores, mas também pelo adjetivo sagaz do sintagma “ripe air”, que remonta o *cheiro de* algo maduro no ar. A visão permeia o poema como um todo, pois ele evoca as imagens do sol, da luz da lua, do corpo, das plantas, da escuridão. O tato também é aludido de múltiplas formas, em especial com as características do sujeito na sua própria corporalidade.

Por fim, há a escuta. Ela aparece em apenas um momento do poema. A audição é o único sentido que é composto de forma totalmente alegórica. Em “with chasteness of sea-girls”, Cummings referencia um mundo mitológico e simbólico do corpo e escuta erótica das sereias. As garotas-do-mar no poema seduzem o eu-lírico de forma a realizar um movimento contrário à lenda da mitologia grega, em que tais seres usavam do canto e do som para seduzir e capturar suas presas. As sereias do poema de Cummings convidam à vida, não à morte.

Ainda sobre esse verso, atrevo-me a dizer que também existe um duplo sentido de pronúncia e escuta. Admito que minha interpretação pode estar contaminada com algo que só se completa em outra adaptação de E. E Cummings feita por Björk, “Sonnets/Unrealities XI”, que veremos mais adiante. Até chegarmos lá, peço um voto de fé. Porém, vejo como inevitável associar o neologismo de Cummings, “sea-girls”, com o vocábulo parônimo “seagulls”, que se traduz para “gaivotas”.

Ao escolher a palavra “sea-girls”, o poeta procura conjurar os ecos do universo mitológico das sereias, sem que seja de maneira direta. A substituição da palavra “mermaids” (sereias, em inglês) pelo sinônimo justaposto “sea-girls” faz com que a própria remissão à escuta, no poema, seja uma gama volúvel de significados. Essa técnica de criação poética, vinda de um artista certeiro e detalhista, dá espaço para que seja escutada, também, a palavra “seagulls”. E as gaivotas, por vez, são pássaros conhecidos pelo canto e pela vivência próxima a áreas do mar.

A potência do oceano será algo mais perceptível quando analisarmos “Sonnets/Unrealities XI”, porém, por enquanto, é cativante notar como esse pássaro surge à espreita, assim como o cisne de Leda, ou a ideia branca de Cummings impressa em *Vespertine*. No papel de uma verdade sendo vista pelo canto do olho (ou pela borda da escuta), as gaivotas/sereias efervescem a espuma do poema.

Essa espuma como símbolo das ondas e dos “arabescos” da poesia é algo proposto por Jacques Rancière (2011). Ele interpreta um dos poemas de Mallarmé através da atenção que aplica à palavra “écume”, separada por duas vírgulas durante um verso. Com isso, Rancière diz que o mistério apresentado pela espuma do mar da poesia não é uma imprecisão de significado, nem uma linha vaga de coerência. Pelo contrário, se um poema é “obscuro”, isso indica que ele nos entrega sua própria lógica, resultado de várias passagens entrelaçadas até que se forme sua espuma.

Levando em consideração que o objeto da poesia possui uma energia própria, a essa altura já podemos perceber a proximidade do poema de Cummings com o universo de *Vespertine*. Porém, a grande razão pela qual ele se adequa de maneira tão natural à narrativa de Björk é que a cantora o toma para si. A canção “Sun in my mouth” reforma o poema a ponto de que seus versos se tornam uma parte intrínseca do enredo. É nesse momento em que a personagem substitui a neve derretida pelo sol engolido, apoderando-se do espírito real da deusa Aurora que tanto procurava.

Na melodia, a canção se inicia com um padrão simples e repetitivo de xilofone, seguido da voz de Björk, além de uma única nota de sintetizador e de efeitos sonoros, que tentam imergir espacialmente a escuta. Esse primeiro momento é ainda contido e segue um modelo familiar à música pop. Björk começa a se arriscar com sua voz aos poucos. Seus característicos alongamentos de vogais vão tomando mais frequência até o verso em que acontece o primeiro ponto de inflexão de: “Alive / with closed eyes”.

Nesse instante, na mesma marca da palavra “eyes”, é introduzida uma nova camada melódica: a harpa. Além disso, o sintetizador grave torna-se um pouco mais complexo ao alternar notas. Sutilmente, começa-se ouvir, também, um crescendo de orquestra em cordas. Todos esses elementos adicionam dramaticidade à descoberta que passa a ser sentida assim que o eu-lírico fecha os olhos (e abre-se à escuta). Os efeitos sonoros continuam preenchendo o fundo da melodia, mas, agora, parecem se perder perante a imponência dos instrumentos novos, como se houvesse um novo enfoque.

Conforme a orquestra de cordas aumenta de intensidade, Björk se atreve a atingir algumas notas mais altas. Sua voz começa a demarcar uma maior presença até o próximo ponto crucial da canção. Na execução do verso “with chasteness of sea-girls”, os instrumentos em corda desdobram suas notas em arpeggios crescentes, e depois continuam em um tom elevado. Isso concede à melodia um pressentimento de excitação, como se a música ao redor do espaço preenchido pela voz Björk estivesse animada com as novas revelações cantadas pela castidade das garotas-do-mar.

Diante disso, a performance vocálica de Björk permanece em uma região aguda, alternando notas com uma naturalidade notável, em especial ao cantar a palavra “sea-girls” e brincar com ela dentro de sua boca, encontrando picos e curvas dentro da própria palavra misteriosa. Nesses mesmos segundos, a orquestra também se abre em notas agudas por meio de uma explosão que começa a expurgar a tensão que vinha construindo. Em seguida, ao invés de percorrer o poema até seu último verso, Björk irá se deter nos versos seguintes e repeti-los através de uma voz ecoada.

Enquanto canta “Will i complete the mystery of my flesh” pela primeira vez, a orquestra eventualmente acrescenta notas graves e estacadas, dando indícios da magnitude desses tais mistérios da carne. A abrangência entre os espaços do agudo e do grave ocupados pelos instrumentos em corda gera uma impressão de alerta, tal como o céu da canção se enchesse de nuvens. Ainda que o poema seja permeado pela noção da claridade do sol, o grave dessa parte da melodia funciona para lembrar seus versos levemente suicidas, como “i will wade out” e “to dash against darkness”.

Porém, ao passo em que Björk repete a palavra “mystery”, a canção volta a se esclarecer. A orquestra segura uma única nota aguda, e a melodia, como um todo, tende a se acalmar. A voz de Björk reverbera e se alonga. Ao fim, ela ainda chama a atenção para o corpo, porque repete as palavras “my flesh”, como um eco a se esticar em uma improvisação de lá-lá-lás. Os ruídos de efeitos sonoros voltam a ganhar força no encerramento, pois os outros instrumentos diminuem. Depois de um alto clímax, a voz está relaxando e a personagem pode voltar a dormir.

Diferente da euforia de “Pagan poetry”, o gozo, o desejo e a resolução de “Sun in my mouth” são voltados para a própria voz que canta. É interessante pensar no papel que os pronomes possessivos do poema obtêm dentro desse contexto. O prazer da canção não é direcionado a outro amante. “Sun in my mouth” se dirige ao mundo e, por consequência, faz com que Björk esteja cantando para si mesma, auxiliada pelos vários versos que circulam a corporeidade própria: “my thighs”, “my mouth”, “my body”, “my flesh”.

A sexualidade e o autodescobrimento do poema se ressignificam na medida em que ele é cantado por uma voz feminina e solitária, no contexto de *Vespertine*. Nessas circunstâncias, temos o corpo feminino ligado diretamente à natureza, algo que permeia a narrativa do álbum como um todo. Todavia, um dos apontamentos que Emília Barna faz sobre a música de Björk e suas adaptações de E. E. Cummings é acerca da superação dessa associação tradicional do feminino com a natura.

Barna (2007, p. 177-178) cita o trabalho de Charity Marsh e Melissa West a respeito da oposição entre natureza e tecnologia na música popular eletrônica de ícones femininos como Madonna e Björk. As autoras, apoiadas no manifesto ciborgue de Donna Haraway, afirmam que tais artistas conseguem desestabilizar pré-conceitos dicotômicos ao tomar posse da música eletrônica para reinterpretar o mundo natural. Consequentemente, outros binarismos advindos da oposição natureza/tecnologia, como o masculino e feminino sociais, podem também ser revistos.

O manifesto de Haraway, aliás, propunha essa virada para repensar o feminismo e os estudos culturais a partir dos anos 1980. Ela traz a figura do ciborgue como um ser que transpassa a diferença entre humano e máquina, simbolizando nossas relações em um mundo onde vemos essa barreira se embaçar cada vez mais. Então, ao partir do pressuposto de que todos somos sujeitos híbridos em potencial, Donna Haraway defende que esse contexto pede por políticas em que não tenhamos medo de identidades mutantes, nem de posições sociais paradoxais (2000, p. 46).

Portanto, é possível notar que Björk projeta um novo mundo a partir da resignificação de arquétipos femininos tradicionais, como a noiva doméstica de *Vespertine*. Nisso, ela transforma a voz do poema de E. E. Cummings e cria um pedaço particular de seu próprio projeto. Essa dinâmica orla a questão da sexualidade, no entanto, se abre para muitas possibilidades distintas. Dentro desse viés, outro exemplo é a canção “Mother heroic” ([Áudio 11](#)), gravada no mesmo período, baseada no poema “Belgium”, de Cummings.

A canção “Mother heroic” é divulgada como parte de um lançamento especial, “Hidden place, Vol. 2”, mas não entra na tracklist oficial de *Vespertine*. O título que Björk atribui a sua adaptação segue os moldes de “Sun in my mouth”, pois é retirado do próprio poema original. Os versos de “Belgium”, entretanto, diferem-se consideravelmente daqueles que acabamos de analisar no poema anterior, como podemos ver a seguir:

## BELGIUM

Oh thou that liftest up thy hands in prayer,  
 Robed in the sudden ruin of glad homes,  
 And trampled fields which from green dreaming woke  
 To bring forth ruin and the fruit of death,  
 Thou pitiful, we turn our hearts to thee.

Oh thou that mournest thy heroic dead  
 Fallen in youth and promise gloriously,  
 In the deep meadows of their motherland  
 Turning the silver blossoms into gold,  
 The valor of thy children comfort thee.

Oh thou that bowest thy ecstatic face,  
 Thy perfect sorrows are the world's to keep!  
 Wherefore unto thy knees come we with prayer,  
 Mother heroic, mother glorious,  
 Beholding in thy eyes immortal tears.

A organização dos versos é contida, e seu conteúdo gira em torno da Bélgica da Primeira Guerra Mundial. Tal contexto serviu de matéria para uma porcentagem significativa da produção de Cummings, levando em consideração seus diários de viagem, como a obra *EIMI*, de 1933, suas experiências em centros de detenção e suas opiniões políticas quanto às notícias da Guerra.

A interpretação musical de Björk se acomoda em repetir apenas a última estrofe. A voz da cantora é acompanhada somente por uma celesta, como se esta fosse uma canção de ninar, simples e macia. Sua sonoridade se encaixa muito bem à premissa de *Vespertine*, mas seu conteúdo parece um pouco deslocado. Ainda que o isolamento dos versos cantados por Björk pouco convide imagens de contexto bélico do restante do poema, esse distanciamento temático pode ter a levado à decisão de não incluir a canção na narrativa primária do álbum.

Todavia, “Mother heroic” apresenta dois elementos relevantes: a figura materna e a figura política. Em *Vespertine*, a relação familiar aparece explícita apenas na canção “Heirloom”, em que Björk menciona sua mãe e seu filho. Sobre o aspecto político, o álbum parece ser, de certa forma, alienado. Apesar disso, essa outra adaptação de Cummings demonstra um interesse nascente com questões adversas ao interior da casa. Enquanto esse álbum se detinha no político que emerge na reivindicação da intimidade e do subjetivo, Björk já preparava terreno para seu próximo projeto, que veremos a seguir. *Vespertine* nada tinha de alienado, e o projeto sucessor da cantora apenas comprova esse ponto.

### 4.3 CREPÚSCULO: MEDÚLLA

Após *Vespertine*, Björk lança, em 2002, uma compilação de canções, intitulada *Family tree*. O trabalho é uma retrospectiva de sua carreira, uma virada de página. Em sete discos coletados dentro de uma caixa de colecionador, Björk seleciona várias versões e camadas de todos os projetos lançados até aquele momento de sua carreira. Então, seu próximo álbum de estúdio só virá ao mundo em 2004.

Intitulado *Medúlla*, o sucessor de *Vespertine* foi gerado em meio a dois acontecimentos: o nascimento da segunda filha de Björk, em 2002, e o crescente clima de instabilidade global posterior ao ataque de 11 de setembro de 2001, nos Estados Unidos. Ele é um álbum composto quase exclusivamente por vozes, em que a performance vocálica se transforma de maneira constante e exaustiva durante seu percurso.

Ao longo dos anos seguintes de sua carreira, a artista vai se dedicar a projetos de caráter crítico e político, por meio de uma direção mais evidente e direta. Seu álbum *Volta*, de 2007, inspira-se nas culturas latinas e africanas para repensar o mundo pelo viés de uma tribo global e orgânica. Essa relação pode ser percebida já nos títulos de algumas canções do CD: “Wanderlust”, “Earth intruders”, “Declare independence”, “Hope”. Por causa disso, a sonoridade de *Volta* se aproxima da música pop, pois ela carrega o efeito de atingir multidões e transformar grandes públicos em uma única massa corporal.

Depois, virá *Biophilia*, de 2011, em que Björk continua estendendo os limites entre tecnologia e natureza. Eventualmente, em 2017, ela lança *Utopia*, onde procura propor uma solução otimista para o futuro da humanidade, sobretudo na parte final do álbum, com títulos de canções como “Tabula rasa”, “Paradisía” e “Future forever”. Todos esses trabalhos são resultados de algo que a artista predetermina em *Medúlla*: o caráter essencial e político do corpo através da voz.

No documentário “The inner or deep part of an animal or plant structure” (2004), Björk explica que *Medúlla* é sobre o ser humano antes da sociedade instrumental. O meio usado ao longo de todo o álbum é o corpo, destituído de ferramentas. Portanto, a base de todas as canções é a voz. Por isso, a sonoridade desse trabalho busca a diversidade de sons, de ritmos e de sentidos que a performance vocálica pode conceber.

Sobre esse aspecto da presença vocálica de *Medúlla*, Emília Barna (2007, p. 178) defende que a escolha ativa de Björk pela voz passa a ser um manifesto contra o extremismo de ideologias nacionalistas e religiosas. A artista empurra os atributos tradicionalmente associados ao que se entende por político para a margem, porque coloca a questão da essência

humana no centro de seu trabalho. O privado (a voz, o corpo), então, se torna público (político), e a dicotomia é transgredida. Sua proposta é representar as raízes entre o mundo humano e a natureza antes dos problemas da civilização.

O contexto da esfera política também pode ser esclarecido a partir de colocações feitas por Mladen Dolar em *A voice and nothing more*. No livro, Dolar defende a voz como a alavanca do pensamento, não apenas o veículo que transporta o sentido, nem somente objeto de admiração estética. Logo, em primeiro lugar, ele comenta que, se falamos para dizer algo, a voz faz parte daquilo que não pode ser falado. Portanto, ela também remete a elementos extralinguísticos de um ponto da nossa comunicação que não pode ser sustentado pela linguística (2006, p. 15).

Esse componente da voz acaba se relacionando, dentre outras coisas, à dimensão sagrada da estrutura social. Mladen Dolar usa como exemplo as situações em que somente o uso da voz torna possível a realização de alguns rituais, como em orações ou fórmulas sagradas. Tal amostra aponta para a presença necessária da voz em certos pontos ritualísticos de uma sociedade, que incluem celebrações religiosas. Além delas, a imposição da voz ainda é importante em outras instâncias de poder, como as declarações legais ou sentenças de pena.

Em um mundo governado por leis, regras e prescrições escritas, isso indica a ilusão da acessibilidade universal da letra e de sua natureza imutável, a obsessão pela potência da escrita como poder fixo, em oposição à natureza “fugaz” das vozes. Dolar comenta o paradoxo formado na necessidade da imposição vocal em ocasiões importantes para nossa organização social, seja em tribunais, cultos ou manifestações públicas. Afinal, é como se fosse a voz que, ritualmente, atribuísse autoridade à letra escrita (2006, p. 112-113).

Com isso, podemos identificar essa atitude imperativa na voz de *Medúlla*. No documentário sobre a criação do projeto, Björk (2004) comenta que as letras das canções assumiram um papel secundário, até mesmo inferior, diferentemente do álbum *Vespertine*. Aqui, o espaço dominado pela voz deixa de ser sua relação com a letra das canções, e passa a tomar mais forma no contato que ela constrói com as outras vozes a compor cada melodia.

O projeto *Medúlla* é, portanto, uma investigação bastante detalhada da energia primitiva da performance vocálica. Por isso, a equipe de colaboradores e colaboradoras para as faixas do álbum envolve muitos artistas da voz: uma cantora de throat-singing, beatboxers, vocalistas experimentais, coros e outros profissionais que utilizam a voz como principal instrumento artístico.

Reunidas, as linhas vocálicas servem para um amplo espectro de sons do álbum, desde o convencional até a distorção indistinguível. Em uma escuta completa das faixas, é possível

perceber como a voz assume tanto o papel orgânico e humano, quanto atinge a esfera da máquina e da tecnologia através de programação e dos efeitos atribuídos aos sons coletados. Essa multiplicidade é atingida, simultaneamente, pelas técnicas vocais dos artistas que imitam os mais variados tons sonoros, mas também pela adulteração computadorizada. É perceptível que o corpo assume o lugar de um objeto sendo explorado.

Pequenas partículas de voz tornam-se sintetizadores. Beatboxers e profissionais de canto replicam os graves de baixos, além do ritmo da percussão. A forma de gravação conjunta e aproximada nos possibilita identificar o trabalho da garganta, dos lábios ou dos dentes na projeção da voz, mas a eventual distorção faz com que a recepção também seja confusa e ampla, incentivando uma escuta curiosa e ativa. Mesmo que *Medúlla* seja dirigido pela intuição, Björk pretendia provar ser possível criar um álbum vocal imprevisível e variado.

Nisso, os diferentes usos da voz fazem com que a presença física e enraizada do corpo sejam um ponto norteador de *Medúlla*, assim como o título sugere, pois se refere à palavra latina para o tecido que preenche a cavidade interna de nossos ossos, a medula. Essa marca é que o há de mais revolucionário e político no projeto, pois lança uma projeção sobre o que a voz deve manifestar no século XXI.

A ligação entre o lugar da voz e a organização social durante o século passado é algo que David Toop comenta em seu estudo “Sound body”. Segundo ele, ao longo do século XX, a voz foi importante para a redefinição do corpo em relação à máquina. Ele estava pensando, principalmente, em uma era de tecnologias de deslocamento espaço-temporal e desencarnação, por meio de telegrafia sem fio, rádio, telefone, cinema, televisão, gravadores, e etc. Nisso, a ausência física do agente vocalizante sugeria a desintegração da imagem do corpo como um símbolo de unidade (2005, p. 29).

Tais questões, impulsionadas ao futuro incerto do novo século, já começavam a ser pensadas em *Vespertine*, como vimos, porque Björk refletia sobre as transformações na distribuição de cultura, na internet e nos afetos em tempos virtuais. Porém, em *Medúlla*, a voz é um movimento de retorno. A artista voltava a momentos iniciais de sua carreira, quando era jovem e se apresentava como vocalista de bandas punk, tendo a voz como sua única e impetuosa arma.

Sobre o contexto social, *Medúlla* é a reverberação de uma artista que passava grande parte de seu tempo em Nova Iorque após o atentado de 11 de setembro de 2001, testemunhando um mundo cada vez mais polarizado e insustentável. Simultâneo e isso, ela engravida pela segunda vez e dá a luz a sua primeira filha. Como Björk (2004) mesmo diz, a sensação visceral

da gestação faz com que ela repense o futuro, modelando-o no corpo como um meio de nos conectarmos com o universo.

A leitura que Victoria Malaway (2011, p. 142) faz do projeto é por meio do estado de emergência que identifica em *Medúlla*. Malaway aponta para uma necessidade urgente de algo que parece querer vir à superfície nas letras de canções como “Pleasure is all mine” e “Submarine”. Porém, além disso, ela defende que a improvisação vocal constante também alude à emergência de uma nova forma de linguagem para uma nova forma de mundo. Esse estado de nascimento, por fim, se relaciona com os efeitos corporais de uma gestação, quando o corpo se prepara a um propósito complexo, físico e específico: o parto.

Isto posto, o presente (assim como o futuro) de *Medúlla* é ligado, de maneira muito intrínseca, aos músculos, aos ossos e ao sangue. Ele é guiado por uma força primitiva enquanto retorno e completude da existência no mundo. A direção do álbum é demonstrar que o corpo é nossa primeira ferramenta e filtro indissociável com o qual percebemos, construímos e experienciamos a vida, a natureza e os outros. Além do nome, a capa e toda a expressão visual de *Medúlla* sugerem esse mesmo ponto.



Figura 9: Capa do álbum *Medúlla*, fotografada por Inez & Vinoodh.

Na capa, ao contrário de *Vespertine*, Björk olha diretamente para a câmera, e não veste nenhum tipo de figurino extravagante. O único acessório artificial é o colar em que se lê o título do álbum e reproduz o formato das vértebras da coluna, na cor preta. Em sua cabeça, a cantora exibe uma escultura capilar, feita pela artista islandesa Shoplifter, que simboliza a autossuficiência do corpo ao adornar e proteger a si mesmo. Seus braços, aqui, não escondem o rosto, e os ombros estão mais esticados, configurando uma linguagem corporal de ataque, ou de contato.

Ainda que a foto de capa seja bastante clara, a identidade visual de *Medúlla* é dominada pela escuridão. O encarte do CD, assim como em *Vespertine*, possui apenas duas cores: o branco e o preto. Mas, aqui, a cor clara expõe os créditos das produções, enquanto a escura tinge as letras das composições e preenche o fundo de todas as páginas. Assim, a leitura do encarte é dificultada, pois sobrepõe o preto em cima de outro preto minimamente mais claro. Isso pode remeter ao papel secundário das palavras nas canções de *Medúlla*, porém também diz muito a respeito do eixo central do projeto.

Enquanto a arte de *Vespertine* era pintada em branco e tons perolados, o próximo álbum é um mergulho na cor preta. Para uma entrevista ao jornal Independent, Björk menciona tal questão ao dizer que o título do álbum, inicialmente, seria *Ink* (tinta), pois o projeto deveria remeter àquele “sangue preto de 5.000 anos de idade que está dentro de todos nós; um espírito antigo que é apaixonado, sombrio e sobrevive” (2004b, tradução livre).

Logo, a concepção de um álbum vocal se relaciona a um estágio da natureza humana antes da civilização, da religião, do patriotismo e dos resultados positivos ou negativos que advêm desses vínculos sociais. Porém, lidar com a voz enquanto um propósito inicial também clama por um futuro em que as relações possam ser mais corporais, afetuosas e auto-afirmativas, sem deixar de serem comunitárias.

Isso muito tem a ver com o fato de que, quando a voz é o nosso objetivo de atenção, podemos refletir sobre como ela contribui para que nos tornemos mais confiantes, cuidadosos e perceptivos aos valores emocionais que as pessoas transmitem (KLEINBERGER, 2014, p. 20-21). Não é coincidência que *Medúlla* comece e termine com mensagens de gratidão e de generosidade.

Na faixa inicial, “Pleasure is all mine”, escutamos: “the pleasure is all mine / to get to be the generous one / is the strongest stance”, e ainda, no final, “when in doubt, give”. Depois, na canção de encerramento, “Triumph of a heart”, Björk resume a tese ao repetir animadamente: “the triumph of a heart that gives it all”. Portanto, se há um fio condutor de

*Medúlla*, para além das vozes, esse é a exploração de um ponto essencial na condição humana, que escoo na proposta da generosidade.

A primeira canção do álbum, como acabei de mencionar, resume-se a tal conselho. Antes dos primeiros versos, a canção se abre com Björk vocalizando junto da cantora Tanya Tagaq, que realiza sons guturais e de garganta ao longo de toda a melodia, rememorando um som animal do corpo humano antes da fala. A faixa se completa pelo rapper Rahzel, criando batidas, além de vozes em coral, que preenchem o ambiente explorado pela voz principal de Björk.

A canção seguinte, “Show me forgiveness”, se despe das várias camadas de som que compõem a melodia anterior e grande parte do restante do álbum. Aqui, Björk canta sozinha, isolada de qualquer outro acompanhamento. A letra-poema apresenta a generosidade com outra direção: para si mesma. “Show me forgiveness” é uma canção gentil de ninar, gravada em uma única tomada, que possibilita perceber a naturalidade da criação da performance vocal, como algo íntimo e cru.

Todavia, em nome da disparidade e dos horizontes elásticos que podem ser alcançados pela voz, “Where is the line” ([Áudio 12](#)) continua o álbum com uma sonoridade distorcida, complexa e ambígua. Os versos são repetitivos e grande parte deles são compostos pela pergunta: “where is the line with you?”. A sonoridade da faixa é mais agressiva do que “Pleasure is all mine”, mas seus componentes são parecidos, porque circundam a percussão vocal e o coro de vozes dando amplitude à melodia.

O ritmo, no entanto, é inquieto, assim como a performance de Björk, que parece procurar a mesma elasticidade que expõe nos versos “I want to have capacity over you / and be elastic”. Kristine Eggerston estuda a métrica dessa canção e afirma que há muitas ambivalências e rupturas nas linhas vocais de “Where is the line”, além de mudanças e combinações métricas. No entanto, Eggerston não deixa de comentar que tais experimentos carregam um senso de composição tradicional forte, pois eles negociam limites dentro de regras da teoria musical (2005, p. 44).

E então, seguindo a proposta de emoções distantes que podem ser evocadas pela voz, a próxima faixa é “Vökuró”, a única canção cantada em islandês. Ela é uma composição da pianista islandesa Jórunn Viðar. A letra gira em torno de uma mãe que assiste ao mundo de seus arredores enquanto nina sua filha de olhos azuis, em vigília. De início, ela seria gravada com caixinhas de música e faria parte da narrativa de *Vespertine*<sup>10</sup>, pois muito da composição

---

<sup>10</sup> A afirmação é dada por Björk no fragmento de entrevista “How 'Vökuró' reminded me to trust intuition”, concedida à coletânea iTunes Original, de 2005.

remete à calmaria do mundo natural e doméstico, além de evocar imagens da natureza, como a neve.

No entanto, Björk decide gravar essa canção acompanhada de um coro e, enfim, ela é incluída em *Medúlla*. Curiosamente, “Vökuró” não dissipa, em nenhum aspecto, a coerência do álbum. Pelo contrário, ela introduz a imagem da maternidade e também da cultura islandesa, que serão características importantes para o âmago do projeto. Assim, “Vökuró” reconstrói diferentes raízes e prenuncia a relevância de tais vínculos para o universo de *Medúlla*.

A seguir, temos “Öll birtan”, uma canção com menos de dois minutos desenvolvida apenas pela voz de Björk, espalhada em várias camadas. A cantora improvisa sílabas e sons inarticulados, replicando fonemas muito próximos do sotaque islandês, como parentes de alsemanches. Outra faixa semelhante será, posteriormente, a penúltima canção, “Miðvikudags”. Em ambas, Björk brinca com a própria voz e se vale de improvisos semelhantes, demarcando o cerne experimental para com a performance vocálica descolada da letra.

Quanto ao restante de *Medúlla*, há ainda uma gama de canções que continuam a esticar a extensão da voz. “Who is it (Carry my joy on the left, carry my pain on the right)” é uma das ofertas mais próximas à música pop dentro do álbum, mas não abre mão de técnicas vocais complexas e diversificadas. “Submarine”, por sua vez, é um dueto com Robert Wyatt, sombrio e grave, que se vale de bastante improvisação. Em “Desired constellation”, *samples* de vocais são sintetizados para replicar um som mecanizado ao fundo da voz de Björk.

Em seguida, temos a canção “Oceania”. Ela foi escrita em parceria com o poeta islandês Sjón para ser apresentada durante as Olimpíadas de 2004, na Grécia. A letra repensa o mar enquanto uma entidade materna que tudo vê, porque é nossa origem e nosso destino. Na melodia, além de *samples* e batidas vocais, um coro feminino sobe e desce notas rapidamente, como se reproduzisse seres mitológicos do fundo do oceano, ecoando nas ondas profundas da água, algo que lembra o trabalho da orquestra de cordas em “Sun in my mouth”.

Na sequência, há “Sonnets/Unrealities XI”, que analisarei separadamente no subcapítulo seguinte. Ela é sucedida por “Ancestors” ([Áudio 13](#)), a única canção que possui um acompanhamento de piano. Na ausência de letra, Björk vocaliza sons suaves. Mais uma vez, ela está em dueto com a cantora Tagaq, cuja performance se acentua e ganha um tom cada vez mais ofegante, ao longo da canção, captando um sentimento ritualístico e físico da imposição vocálica.

Em “Ancestors”, Björk se vale dos alsemanches que se alastram gradualmente. Na segunda parte da música, a cantora parte para gritos e grunhidos, junto de Tagaq. Essa é mais

uma canção de improviso que descobre a catarse pré-linguística da voz. A característica ancestral de seu título é refletida na oposição de vozes entre as duas cantoras. Durante o documentário sobre a criação de *Medúlla* (2004), Tanya Tagaq explica que o throat-singing, a técnica na qual ela se baseia, é uma prática tradicional de povos inuítes em que mulheres competem ao imitar sons de animais e da natureza.

O throat-singing, além de usar a força da garganta, explora todo o aparato fonológico, os lábios, a epiglote, as cavidades nasais e o diafragma, para realizar sons. Alguns métodos também envolvem, por exemplo, projetar notas graves na expiração, e notas agudas na inspiração. Evidentemente, esse tipo de canto requer a prática de muitos anos, mas é passado através de gerações desde uma cultura de indivíduos que se entendiam em equilíbrio com o mundo natural.

O dueto-duelo de Björk e Tagaq é uma reverência a esse lado tradicional e ancestral de *Medúlla*. Além disso, quanto mais a canção se tensiona, os vocais de Björk se bipartem e se espalham pelos dois lados da saída de áudio, conversando entre si, para além da voz de Tagaq que os atravessa. Nesse momento, ambas cantoras praticam diferentes formas do grito, uma imposição vocal mitologicamente ligada como o primeiro estado anterior à palavra.

Os gritos e urros esticam o lugar ocupado pela voz na dança sonora de “Ancestors”, porque remontam uma experiência que ainda não é filtrada pela censura da linguagem, tal como a memória imaginária de um bebê que grita assim que chega ao mundo. Essa cena do recém-nascido é usada como exemplo por Maurício Maliska em um de seus textos acerca da voz na psicanálise. De maneira alusiva, ela se refere ao grito que está no interior do ser, em um lugar ao qual não temos acesso e, com isso, foge ao simbólico. Ao passo em que o berro abre alas para o início da cadeia de significantes, ele também vocaliza a pré-história do sujeito (2017, p. 57-58).

Nessa lógica, o grito se relaciona com o silêncio uivante de Michel Poizat, que vimos no capítulo anterior, pois ele pode estar relacionado tanto ao início da vida, quanto ao fim dela, a morte. Sendo assim, por meio do exemplo de “Ancestors”, podemos perceber que Björk consegue constituir uma expressão subjetiva em que ela se torna, simultaneamente, inocente e perversa, simples e profunda. Em *Medúlla*, ela é uma criança que brinca de vocalizar, mas também uma mãe adulta que nina sua filha. Além disso, Björk assume o espaço de indivíduo solitário que, de forma paradoxal, faz parte de uma força comunitária.

A hipótese apenas se confirma nas canções restantes do álbum. A letra de “Mouth’s cradle” gira em torno da identificação com o outro através da boca e dos dentes. Enquanto isso, o campo sonoro é repleto de sons de sucção e estalos labiais, que relembram o ato da

amamentação e trazem a experiência corporal da gravidez e da maternidade. O retorno contínuo da imagem materna acontece de diversas maneiras ao longo do projeto, como já pincelei anteriormente.

Essa esfera serve para chamar a atenção a um estado corporal primitivo e anterior às divisões culturais dos humanos. Os instintos aflorados da gravidez remontam um ser que é guiado pelo seu corpo, independentemente de qualquer vestimenta social. Com isso, ainda que Björk atravesse o binarismo de gênero, pois não se contenta com estereótipos femininos redutivos, há algo de matriarcal presente em *Medúlla*, assim como em muitos outros momentos de sua obra artística. Focando nesse álbum, conseguimos identificar o eco de uma grande Mãe, tal qual a Mãe oceânica de “Oceania”, ou a entidade pluralizada de “Pleasure is all mine”, quando canta: “the pleasure is all mine / women like us / we strengthen most / host-like”.

Se *Vespertine* convida a figura da doméstica, *Medúlla* é circundado pelo modelo materno. Essas são duas idealizações modernas que serviram para dividir os sexos em modelos de utilidade, sentimentos e atividades divergentes. O imaginário da mãe-noiva como suprassumo da feminilidade está no cerne dessa problemática, pois condiciona o papel da mulher no mundo (GIBBINS, 1998, p. 28). Então, Björk desenvolve um labirinto a partir da potência desses rótulos para, depois, superar seus moldes antigos. Ela não nega tais lugares, mas os ressignifica.

A figura da mãe em *Medúlla* não se relaciona à redução do papel social feminino. Pelo contrário, ela é oferecida como proposta originária da experiência universal, no sentido em que a pré-existência do útero é nossa origem, da mesma maneira em que a medula desempenha um papel fundamental na formação de nossos ossos. Portanto, o encerramento do álbum será “Triumph of a heart”, que, como já comentado, é uma celebração da comunidade, como uma festa ritualística. À vista disso, seus versos finais recordam o próprio ato físico da voz:

Smooth soft red velvety lungs  
Are pushing a network of oxygen joyfully  
Through a nose, through a mouth  
But all enjoys, which brings us to  
The triumph of a heart that gives all

Assim, o destino de *Medúlla* é a uma grande expiração: pulmões aveludados que expõem oxigênio e causam um gozo totalizante. Sua energia é de dentro para fora, em oposição à introspecção de *Vespertine*. Todavia, sobrepondo os dois álbuns, percebemos que eles funcionam como um complemento de mão dupla, pois se lançam ao espaço onde flui a essência

entre o eu e o outro, no próprio processo de se estender. Ambos simulam a escuta ativa e conquistam o receptor por esse viés, convidando não apenas a escutar, mas a cantar. Ou seja, é um chamado do corpo.

#### 4.4 MEIA-NOITE: SONNETS/UNREALITIES XI

A adaptação que Björk faz de E. E. Cummings em *Medúlla* nos auxilia a elucidar algumas das questões que venho levantando. Décima faixa do álbum, a canção “Sonnets/Unrealities XI” é baseada no décimo primeiro poema da seção “Sonnets - Unrealities” do capítulo “Chimneys”, de *Tulips & Chimneys*.

A sonoridade da canção de Björk segue uma linha mais tradicional dentro de *Medúlla*, em que a cantora é apenas acompanhada por um coro de vozes, tal qual a faixa “Vökuró”. Ambas são adaptações de obras externas, mas “Sonnets/Unrealities XI” é a única em que Björk compõe também a melodia, musicalizando um poema escrito, enquanto “Vökuró” é adaptada de uma composição para piano.

No que concerne ao poema de Cummings, veremos que é um soneto, como sugere o título de seu subcapítulo originário. Do tipo petrarquiano, ele é composto por quatorze versos, divididos em uma oitava e uma sextilha: uma estrofe de oito versos, e outra de seis. O ritmo é mantido em decassílabos e a estrutura temática também é tradicional, pois a primeira parte apresenta uma adversidade que se resolve na segunda.

Além disso, a rima final dos versos segue a lógica “ABBAABBA” e “CDECDE”. Ou seja, na estrofe introdutória, o primeiro verso rima com o quarto, que rima com o quinto e com o oitavo. O segundo verso da primeira estrofe é rimado com o terceiro, o sexto e o sétimo. A segunda estrofe, então, é rimada em sequência: o primeiro verso com o quarto, o segundo com o quinto e o terceiro com o sexto. Na cópia do poema a seguir, adicionei uma sinalização para percebermos tais características das rimas e das estrofes:

## XI

8	{	it may not always be so;and i say	A
		that if your lips,which i have loved,should touch	B
		another's,and your dear strong fingers clutch	B
		his heart,as mine in time not far away;	A
		if on another's face your sweet hair lay	A
		in such a silence as i know,or such	B
		great writhing words as,uttering overmuch, stand helplessly before the spirit at bay;	B A
6	{	if this should be,i say if this should be—	C
		you of my heart,send me a little word;	D
		that i may go unto him,and take his hands,	E
		saying,Accept all happiness from me.	C
		Then shall i turn my face,and hear one bird sing terribly afar in the lost lands.	D E

A disposição dos versos é bastante diferente do poema que dá origem a “Sun in my mouth”. Aqui, não há técnica experimental na posição das linhas. Além disso, diferentemente de “i will wade out”, Cummings não economiza na pontuação. Entretanto, algo que ambos poemas têm em comum é a predominância das letras em caixa baixa, atribuindo à presença das letras maiúsculas um valor expressivo e específico, pois elas são utilizadas com precisão.

Outra semelhança são as várias palavras que remetem à corporeidade. Na primeira estrofe, todos os termos estão direcionados ao lugar do outro: “*your* lips”, “*your* dear strong fingers”, “*his* heart”, “*another's* face”, “*your* sweet hair”. Na estrofe seguinte, porém, vemos “*his* hands”, mas também “*my* heart” e “*my* face”, demonstrando uma mudança de direção. A maior parte dos verbos do poema ainda se associam a ações diretas do corpo, sem a necessidade de metáforas ou analogias: “say”, “touch”, “lay”, “stand”, “hear”, “sing”.

A partir disso, a condução do poema é do eu-lírico que se dirige a outra pessoa, por quem este nutre um sentimento romântico. Há ainda um terceiro sujeito, o único cujo gênero é explicitado através dos pronomes “his” e “him”. Levando em consideração a autoria do poema, é razoável interpretar, então, que os versos são a declaração de um homem à mulher que ama. Nesse vínculo, surge, então, a projeção de um novo relacionamento romântico da amada com outro homem.

A primeira parte do poema organiza-se como a apresentação dessa hipótese, iniciada pelo verso “it may not always be so;and i say”. Na segunda estrofe, conhecemos o desenrolar

das consequências possíveis em relação à veracidade de tal perspectiva através do verso condicional que a abre: “if this should be, i say if this should be—”. Por isso, como é possível notar na construção frasal desses versos, baseados em “talvez” e “se”, o poema parece expressar um lançamento introspectivo e hesitante do eu-lírico que o manifesta.

Com isso, a temática do poema permeia a noção de um sujeito que projeta a perda da amada para alguém distante. Durante a primeira estrofe, a presença dessa terceira pessoa se dá apenas pelo discurso do eu-lírico. Enquanto isso, o encontro com o objeto de seu desejo é desenhado fisicamente graças às palavras que remetem ao corpo da amada e às construções que rememoram uma possível lembrança de contato. Já no segundo momento do poema, essa relação se inverte, pois o sujeito se dirige ao outro homem.

A resolução da narrativa é mais passiva do que a tensão da primeira estrofe propõe. O encontro entre a origem da voz do poema e seu oponente acontece sem conflito. Ele resulta nos dois únicos momentos em que encontramos letras maiúsculas. Primeiramente, vemos essa grafia no verso em que o protagonista transfere sua alegria através de discurso direto: “saying, Accept all happiness from me.”. Em seguida, após o ponto, a sentença que se abre no verso seguinte desenvolve uma nova mudança de direção do eu-lírico, simbolizada pelo movimento da face e pela emergência da escuta na finalização do poema: “Then i shall turn my face, and hear one bird / sing terribly afar in the lost lands.”.

A construção sintática do poema usa inversões e encadeamentos de informação. A recorrência de vírgulas e de pontos com vírgulas não omite o fato de que não há nenhum ponto final durante a primeira estrofe. Isso pode espelhar, no campo sintático, o fluxo de um eu-lírico que desabafa um fluxo de pensamento, projetando a ansiedade futura de perder seu interesse romântico. O primeiro ponto surge apenas na segunda estrofe, quando ele finalmente aceita a transferência do afeto prevista.

Durante o processo conflituoso do poema, Cummings espalha ideias contrárias que desnorteiam o próprio imaginário do protagonista. A mesma mulher que agarra o coração alheio com dedos fortes é essa que repousa seus cabelos doces sobre o rosto do outro homem. Além disso, as consequências desses atos, catastróficos ao eu-lírico apaixonado, são um paradoxo. De início, há o lançamento de um silêncio reconhecível em “in such a silence as i know”. Porém, depois nos deparamos com uma voz excessiva que profere palavras contorcidas em “great writhing words as, uttering overmuch,”.

Portanto, o protagonista do soneto XI de E. E. Cummings passa por uma jornada turbulenta até sua decisão final, que pode ser lida como um ato de generosidade. Contudo, o desfecho do poema é ambíguo. Acredito ser possível interpretar os dois últimos versos como

um processo de abertura do ego para a escuta ativa do mundo. Essa é uma direção similar à do poema “i will wade out”, pois reorienta o gozo erótico, que passa a ser experienciado em uma instância de equilíbrio entre o mundo interno e o mundo externo, não mais sobre um objeto de desejo específico.

No entanto, é difícil ignorar, nos mesmos versos finais, a ressonância do pássaro solitário que soa, terrível, até que seu canto chegue aos ouvidos do protagonista. A adição dessa imagem bloqueia uma resolução plena e otimista do poema, porque se forma enquanto presságio da solidão. Essa pluralidade de sentidos incertos, inclusive, faz com que o soneto se adapte facilmente à proposta de *Medúlla*. O poema se baseia no presente da emoção construída pelo eu-lírico, em nome do próprio percurso, independente do resultado, ou de sua veracidade.

Os versos acompanham a construção de um futuro trágico após a perda do amor romântico, porém o itinerário é dramático e detalhista, como se já tivesse acontecido. Esse sofrimento faz com que seja posto em xeque a própria relação que o eu-lírico teria, antes de tudo, com essa pessoa pela qual ele sustenta o desejo. Alheio a isso, a beleza do poema se preserva, porque seus versos não são sobre a desilusão amorosa, mas sobre aquilo que emerge no processo do sentimento em si. Em um raciocínio semelhante, a temática de *Medúlla* não é só a voz, mas o movimento do lance subjetivo que acontece com sua imposição.

Assim sendo, durante a performance da canção “Sonnets/Unrealities XI” ([Áudio 14](#)), é na voz que Björk se permite a improvisar, pois muito pouco das palavras originais do poema são alteradas. A variação mais evidente é a troca dos pronomes masculinos “him” e “his” pelo feminino “her”. Além disso, o conectivo inicial do segundo verso, “that”, é substituído por “and”. Por fim, a posição de “i”, no penúltimo verso, passa de depois do verbo para antes. Com isso, percebe-se que a mudança na estrutura das palavras que constituem o poema é mínima, e pouco altera seu ritmo. A visão autêntica da adaptação reside, portanto, no próprio ato da vocalização e da harmonia musical.

Em “Sonnets/Unrealities XI”, Björk apresenta o eu-lírico como feminino, por meio de sua voz. O coral acompanhante desenha uma paisagem ao redor da performance singular da cantora. Na maioria da canção, as vozes complementares se apresentam por meio de vocalises, sons de vogais e notas não baseadas em palavras específicas. As exceções são momentos em que o coro destaca partes selecionadas dos versos. Nesses instantes, forma-se, então, versos duplos ao fundo.

O coral se forma por vozes mistas, ao contrário do que afirmava de Emília Barna ao dizer que o complemento da canção é exclusivamente feminino (2007, p. 173). As seções

vocais realizam múltiplas linhas melódicas. O espalhamento das palavras destacadas pelo coro pode ser percebido visualmente no sistema abaixo:

it may not always be so;and i say  
 and if your lips,which i have loved,should touch  
 another's,and your dear strong fingers clutch  
 her heart,as mine in time not far away;  
 if on another's face your sweet hair lay  
 in such a silence as i know,or such  
 great writhing words as,uttering overmuch,  
 stand helplessly before the spirit at bay;

if this should be,i say if this should be—  
 you of my heart,send me a little word;  
 that i may go unto her ,and take her hands,  
 saying,Accept all happiness from me.  
 Then i shall turn my face,and hear one bird  
 sing terribly afar in the lost lands.

- Apenas acompanhamento em vocalise (sem letra)
- Acompanhamento feminino com letra
- Acompanhamento misto com letra
- Ausência total de acompanhamento

Então, vale notar que a primeira estrofe possui uma maior presença do acompanhamento feminino em relação às palavras do poema. Há, ainda, um jogo de alternâncias no primeiro verso. Björk pronuncia a primeira nota/palavra e, depois, passa a ser acompanhada pelo coro no fragmento “may not always be so”. No entanto, o coro masculino se abstém de pronunciar a negativa. Assim, demarca-se, no campo sonoro da voz, a variabilidade da hipótese que o próprio verso apresenta.

Ainda na estrofe inicial, por meio dos realces feitos pelo coro, destaca-se três componentes importantes: a pulsão romântica, o coração e o silêncio. No restante do poema, o coral se contém em harmonizar a melodia e atribuir dramaticidade aos seus momentos de tensão e relaxamento. Como se vê na esquematização que propus, na maior parte da canção, Björk é seguida por um coro que realiza várias linhas melódicas em vocalise.

A melodia harmonizada pelo coro adiciona andamento às emoções elucidadas pela voz de Björk. Os momentos mais distintos são aqueles em que se percebe a mudança marcante na força da vocalização. A intensidade da canção é gradual, assim como “Sun in my mouth”, e assume o ápice no início da segunda estrofe, de onde começará a decrescer novamente. Os espaços de ausência do coro, por outro lado, tomam o início de três momentos distintos do poema, dividindo o enredo em três partes.

Depois, Björk ainda é abandonada pelo coral ao longo de dois versos particulares. No primeiro, o silêncio das vozes complementares adiciona dramaticidade ao elemento que será introduzido no verso seguinte: “her heart”. É nesse instante em que somos introduzidos à terceira pessoa envolvida na narrativa da canção, e a calma do verso anterior acumula impulso ao surgimento surpresa deste outro elemento do jogo romântico.

O outro fragmento que será cantado por Björk com a ausência total de acompanhamento é “Accept all happiness from me.”. Essa simples omissão de complemento faz com que seja confirmado o caráter humilde e apaziguador no encontro entre o eu-lírico feminino do poema e a outra mulher que representaria sua oposição. O isolamento de Björk no campo vocal também concede toda a atenção da melodia para sua voz, reivindicando importância para a declaração feita nesse momento do enredo.

Ou seja, em “Sonnets/Unrealities”, a artista islandesa se vale tanto da voz, quanto da escuta do silêncio para conduzir sua reinterpretação dos versos. O papel do coro atribui oscilação e instabilidade ao impulso incontrolável do eu-lírico do poema. A performance vocálica de Björk, por sua vez, persiste em um espaço de entonação entre o canto e a fala. Esse meio caminho entre a proclamação poética e o canto clássico harmonizado em coro advém das raízes da poesia islandesa, como já comentei no segundo capítulo desse estudo.

Além disso, os momentos de omissão do coral transferem o ouvinte a uma esfera mais afluída da humildade da voz que canta as trocas amorosas da canção, o que a deixa mais próxima da linha principal de *Medúlla*: a dádiva da generosidade e da doação. Tal silêncio é capaz de evocar esse imaginário, porque, assim como Alfredo Bosi (2000, p. 129) propõe, ele é um ser vibrante e se apresenta como uma superfície a ser escavada, a fim de que se traduza uma subjetividade em outra.

Em vista disso, por meio da voz, Björk invoca o subjetivo extratextual em suas adaptações de E. E. Cummings. Tanto em “Sun in my mouth”, quanto em “Sonnets/Unrealities XI”, a emancipação do lugar da voz faz com que a subjetividade ganhe uma forma própria para além da canção. Através de uma mistura entre intenção e o intuitivo, Björk realiza todo seu

trabalho para elaborar um novo mundo, como o world de Cummings, onde os bem aventurados podem escolher mergulhar.

Tal qual os alsemanches por toda sua obra, a cantora se vale de um improviso intencional, um *fazer* artístico que se torna *ser*. Portanto, o ponto final de “Sonnets/Unrealities XI” é a escuta desse algo que vem do além, que sobrevoa o oceano, como o “spirit at bay” do poema. O pássaro das “lost lands” é a transfiguração das sea-girls/seagulls de “Sun in my mouth”. Ele forma uma escuta que canta, uma voz que ressoa, um som que chama.

As sereias-gaivotas são o eco que alinhavam as duas adaptações de Cummings feitas por Björk, podendo simbolizar essa entidade híbrida da voz-escuta que reside no berço do próprio som. Elas são antropozoomórficas, pois possuem natureza humana-animal, e também anseriformes, porque se apresentam como aves aquáticas. Elas se propagam na água e no ar, como a voz, como o corpo e como o próprio poema.

Tais seres são singulares e plurais, castas e sedutoras. Elas são contradições oxímoras porque não podem ser captadas em seu total, apenas através dos rastros da própria impossibilidade, do próprio sagrado, da própria oposição. Por isso, surgem apenas na borda dos poemas e são realçadas por meio da voz Björk. Assim que são captadas, escapam pelos dedos, pelo buraco da rede, pela corrente de ar.

Sobra pouco a fazer além de aproveitar enquanto duram no campo da existência. E escutar essa sirene que alerta, assusta, atenta e atordoia, mas acorda.

## 5 TERCEIRO MOVIMENTO



Um corpo que flutua no centro do oceano. Trilhões de linhas abaixo, outras infinitas acima. Na posição do horizonte, ele reside na linha central da membrana que se encosta, igualmente, no mundo do ar e no mundo da água. Esse mesmo corpo é a fronteira, e só existe pela água imensurável que o puxa para baixo, e pelo ar que lhe impulsiona para cima.

Boiar no mar, de peito em direção ao alto, é um ato complexo, cuja habilidade final envolve o deixar-se ir, o deixar-se ser e o deixar-se ser mar até alcançar o tornar-se turvo. Nesse movimento, o próprio corpo é embarcação que se transforma, ao mesmo tempo, no ritmo interno e externo. Por isso, é tão fácil chegar em lugares inesperados.

Nessa condição, finalizo meu trabalho analisando as águas em volta e as ondas que elas formam. Como de praxe, atingi terras que não estavam na rota inicial, enquanto deixei outras para trás, inexploradas até outra viagem. Fica, aqui, o que pude fazer durante essa fatia específica da existência. Aquilo que permanece em alto mar pode encontrar refúgio por meio de outras linguagens, com o auxílio do tempo.

Agora vejo como a dissertação se caracterizou em movimentos, ora divergentes, ora convergentes, que se transformaram em fluxos renovados através do próprio processo de contato, como ondas recém formadas no choque de outras ondas antigas. Essa é a emergência de retomar paradoxos e hibridismos, pois, assim, podemos rever categorizações e nos direcionar a um ponto onde as fronteiras são diluídas durante a produção de objetos novos.

Não imagino outra perspectiva com a qual estudar a voz, já que ela mesma é um ser mutante. Se estamos em transição eterna desde o dia em que nascemos até o dia em que iremos morrer, crescendo e morrendo, a voz também jamais é a mesma. Suas variações e suas

possibilidades são tantas que me soa insuficiente tratá-la como uma única coisa. O lugar do corpo muda o tempo todo, e dessa forma transita a presença da voz.

Por tal motivo, procurei tratar dos objetos de estudo aos quais me propus de maneira que os circudei por meio de teorias variadas. Nisso, elenquei o híbrido como uma forma de leitura da arte e do mundo. Inerentemente, a dissertação se construiu enquanto pesquisa da área de Letras, calcada nos estudos literários, mas arremessada ao encontro da transdisciplinaridade. Espero que essa característica tenha se manifestado não apenas em seus questionamentos, como também em sua linguagem. Além disso, torço para que a conclusão desse trabalho represente a viabilidade de tal terceira margem-movimento.

Na tentativa de investigar as transformações que acontecem entre a poesia e a música por intermédio da força da voz e da escuta, estudei a obra da cantora Björk e a produção artística do poeta E. E. Cummings. Para tanto, em “O eco se transforma em fonte”, elenquei a voz enquanto elemento sinestésico e parte extensiva da existência corporal. Foi importante retomar o caráter extralinguístico e inominável da presença vocálica, para também entender o acontecimento efervescente da performance.

Durante o mesmo capítulo, propus a interpretação do que chamei de voz Björk como uma produção que desunifica a performance vocal e expande os lugares atingíveis pela voz. Reside, aí, a energia da subjetividade e do corpo, assim como suas respectivas histórias e marcas. Na obra de Björk, expus os alsemanches como um desses símbolos subjetivos. Eles me ajudaram a repensar a voz relacionada à dobra-desdobra da palavra, pois representam, também, o encontro entre a ordem e o caos.

A seguir, em “O que se transmite pelo corpo”, parti para um aprofundamento da obra de Cummings. Nesse momento, trouxe a escuta como lado constituinte da voz e refleti sobre os conceitos de escuta ativa, paisagens de sons e silêncio. A extensão da voz, do corpo e da orelha foram ideias cruciais para estudar as alusões aos processos de escuta na obra do artista. Dentro da experiência de sua proposta poética, retomei o conceito de nova arte, adentrei seus worlds e unworlds, lancei-me a uma defesa do verbo ser em detrimento do verbo ter ou fazer, e cheguei no paradoxo da imagem branca.

Enfim, o que entendi por escuta Cummings levou em conta a sinestesia e os tesouros que emergem no canto do olho ou do ouvido, assim como na margem/espuma da poesia. Sustentei uma concepção da escuta Cummings enquanto rebelde e atenta, pois procura as aparições sagradas do cotidiano para a conquista territorial dos worlds apresentados por meio do poeta. Nela, somos embrulhados pelo ritmo e pelo lançamento do corpo, somos chamados e salientados da multidão.

Depois, no capítulo teórico final, “A voz se propaga na água de no ar”, analisei dois álbuns da cantora Björk onde podemos encontrar interpretações musicais que a islandesa faz da obra de Cummings. Sobre o projeto *Vespertine*, destaquei os aspectos da solidão, da autoescuta e da renovação na jornada hibernante. Calcado na mitologia de Leda e o cisne, ainda apliquei uma atenção especial às canções “Pagan poetry” e “Aurora”. Além disso, argumentei que o álbum se forma por dois momentos narrativos que, aliás, remontam um processo parecido com o poema “Lady of Silence”.

Mais adiante, minuciei a canção “Sun in my mouth”, baseada no poema “i will wade out”. Comentei os cinco sentidos do corpo que surgem no poema, mas também evidenciei as figuras importantes das sea-girls e da espuma. Analisei o processo de transformação que acontece na musicalização dos versos de Cummings por meio da melodia, dos instrumentos e da voz. Ainda examinei a canção “Mother heroic”, também inspirada em versos do poeta estadunidense, como um presságio ao papel político da voz e da escuta que trago com mais propriedade ao estudar o álbum seguinte de Björk.

Assim, quando cheguei em *Medulla*, retomei a presença de características do mundo pessoal e do contexto político na obra da cantora. Em um estudo geral do projeto, sondei o eco primitivo da voz e do corpo emergente nas canções. Ao contrário de *Vespertine*, que era dominado pelo branco, trouxe a cor preta da identidade visual do álbum como símbolo de sua proposta. Também aponte para os usos flexíveis da performance vocálica, do silêncio uivante e do grito, todos amparados por uma defesa da gratidão e da generosidade humana como respostas a tempos tenebrosos.

Em seguida, estudei a canção “Sonnets/Unrealities XI” através da narrativa do poema “it may not always be so;and i say” reformulado por meio da voz Björk e do coro de que a acompanha na composição melódica. Vi como detalhes importantes a presença mais uma vez acentuada do corpo e da ambiguidade. Em tal ponto, foram resgatadas as noções de voz-escuta, de silêncio e de hibridismo. Esse último se materializou na simbologia das sirenas, as sea-girls/seagulls que antes haviam aparecido em “Sun in my mouth”. Nesse momento final, elas me escoltaram ao encerramento da trajetória.

É com elas, então, que me despeço. Tanto a música de Björk, quanto a produção de E. E. Cummings, demonstraram ser espaços fortes para a indagação da voz, da escuta e da imposição do subjetivo como ato de revelar mundos inéditos. É evidente que esse estudo de caso apresenta possibilidade de expansão, já que, aqui, decidi focalizar em exemplos específicos e selecionados a dedo para propor uma conceptualização base da obra de ambos

artistas. No dado momento, registro minha sugestão e minha esperança de que esse trabalho seja incentivador para tanto.

Ofereço essas páginas como contribuição aos estudos artísticos sob o viés da inclusão, da mutação e de novas ondas a serem formadas. É preciso desanestesiarmos os sentidos, mas também deixar-se ir. Explorar a voz é indagar as maneiras com as quais nos relacionamos. Repensar a escuta está interligado à importância do senso emocional e da sensibilidade em nossa vivência cotidiana. Tudo isso, por si só, acredito ser bastante revolucionário. É embalado por esse movimento que me vou, e me deixo.

## REFERÊNCIAS

### Obras Escritas

- ALMEIDA, Tereza Virginia de. A voz como provocação aos estudos literários. **Outra travessia**, n. 11, p. 115-129, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/19716>
- ARNHEIM, Rudolph. **Entropy and art**. Berkeley: University of California Press, 1971.
- BARNA, Emilia. 'With chasteness of sea-girls...' Bjork's adaptation of E E Cummings' poetry. In: FLAJSAR, VERNYIK (Ed.). **Words into pictures**: E. E. Cummings' art across borders. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007. p. 171-187.
- BARTHES, Roland. **Lo obvio y lo obtuso**: imágenes, gestos, voces. Tradução de C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1986.
- BATCHELDER, Carol. Nobody-but-himself. **Spring**, n. 6, p. 26-44, 1997.
- BAUDRILLARD, Jean. A solução final: a clonagem além do humano e do inumano. In: **A ilusão vital**. Tradução de Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- BLOOM, Harold. **E. E. Cummings**: Bloom's major poets. Broomall: Chelsea House Publishers, 2003.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa de assembleia. Tradução de Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- CAGE, John. Lecture on nothing. In: **Silence**: lectures and writings. Middletown: Wesleyan University Press, 1961.
- CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- CANESTRELLI, Daniele *et al.* 2017. Climate change promotes hybridisation between deeply divergent species. **PeerJ**. Disponível em: <https://doi.org/10.7717/peerj.3072>
- CASTRO, Ruy. **Letra e música**: a canção eterna. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais**: filosofia da expressão vocal. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COSTA, Rogério. A livre improvisação musical e a filosofia de Gilles Deleuze. **Per musi**, n. 26, 2012, p. 60-66. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pm/n26/06.pdf>

CUMMINGS, E. E. The new art. In: **A miscellany revised**. Nova Iórque: October House, 1965.

CUMMINGS, E. E. **Complete poems**. Nova Iórque: Liveright, 1991.

CUMMINGS, E. E. **i: six nonlectures**. Cambridge: Harvard University Press, 1981.

DAVINI, Silvia Adriana. Voz e palavra – música e ato. In: MATOS, Cláudia (Org.). **Palavra cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

DELEUZE, Gilles. **A dobra**: Leibniz e o barroco. Tradução de Luiz Orlandi. Campinas: Papyrus, 1991.

DIBBEN, Nicola. Subjectivity and the construction of emotion in the music of Björk. **Music Analysis**, n. 25, p. 171–197, 2006.

DOLAR, Mladen. **A voice and nothing more**. Cambridge: The MIT Press, 2006.

DURKHEIM, Émile. **Sociology and philosophy**. Oxônia: Routledge, 2010.

EGGERSTON, Kristine. **‘Where is the meter?’**: an investigation of rhythmic process in Björk’s music. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes) – University of British Columbia, Vancouver.

EINARSSON, Stefán. **A history of icelandic literature**. Baltimore: John Hopkins Press, 1969.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia (Org.). **Palavra cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

FRIEDMAN, Norman. E. E. Cummings and his critics. **Criticism**, v. 6, n. 2, p. 114-133, 1964.

FRIEDMAN, Norman. **E. E. Cummings**: the growth of a writer. Illinois: Southern Illinois University Press, 1980.

FRIEDMAN, Norman. Not ‘e. e. cummings’. **Spring**, n. 1, p. 114-121, 1992.

GIBBINS, Anthony. **La transformación de la intimidad**: sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas. Tradução espanhola de Benito Herrero Amaro. Madrid: Cátedra, 1998.

GUMBRECHT, Hans. How to approach ‘poetry as a mode of attention’?. **Eutomia**, v. 16, p. 192-207, Recife, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/viewFile/2053/1602>

GUMBRECHT, Hans. Rhythm and meaning. In: GUMBRECHT; PFEIFFER (Ed.). **Materialities of communication**. Redwood: Stanford University Press, 1994.

GUMBRECHT, Hans. The freedom of Janis Joplin's voice. In: **Atmosphere, mood, stimmung**: on a hidden potential of literature. Palo Alto: Stanford University Press, 2012.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. Tradução de Tomaz Tadeu. In: TADEU, Tomaz (Org.). **Antropologia do ciborgue**: As vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. Disponível em: <http://www.bibliotecadocomum.org/items/show/80>

HEMMINGS, Claire. Invoking affect: cultural theory and the ontological turn. **Cultural studies**, v. 19, n. 5, p. 548-567, 2005.

IHDE, Don. **Listening and voice**: phenomenologies of sound. Nova Iorque: State University of New York Press, 2007.

KLEINBERGER, Rébecca. **Singing about singing**: using the voice as a tool for self-reflection. 2014. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts.

LANGBAUM, Robert. The new nature poetry. **The american scholar**, v. 28, n. 3, p. 323-340, 1959.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Tradução de Sonia Fuhrmann. Petrópolis: Vozes, 2007.

LÓPEZ, Jordi. Entre Lilith y Eva: Björk canta E. E. Cummings. **Estudos feministas**, v. 41, n. 1, p. 315-329, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/44351/31704>

MALAWAY, Victoria. Musical emergence in Björk's 'Medúlla'. **Journal of the Royal Musical Association**, v. 136, n. 1, p. 141-180, 2011.

MALISKA, Maurício. O grito e alguns de seus desdobramentos na arte lírica e no sujeito do inconsciente. In: MALISKA, Maurício; SOUZA, Pedro de (Orgs.). **Abordagens da voz a partir da análise de discurso e da psicanálise**. Campinas: Pontes, 2017.

MAYR, Ernst. Joseph Gottlieb Kölreuter's contributions to biology. **Osiris**, v. 2, n. 1, p. 135-176, 1986.

NANCY, Jean-Luc. À escuta. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko. **outra travessia**, n. 15 p. 158-172, 2013.

PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PINHEIRO, Fábio *et al.* Hybridization and introgression across different ploidy levels in the Neotropical orchids *Epidendrum fulgens* and *E. puniceoluteum* (Orchidaceae). **Molecular ecology**, v. 19, n. 18, 2010, p. 3981-3994. Disponível em: <https://doi.org/10.1111/j.1365-294X.2010.04780.x>

PYTLIK, Mark. **Björk**: wow and flutter. Ontario: ECW Press, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. The foam of the poem. In: **Mallarmé**: the politics of the siren. Tradução inglesa de Steven Corcoran. Londres: Continuum, 2011.

ROSS, Alex. Paisagens emocionais: a saga de Björk. In: **Escuta só**: do clássico ao pop. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente, a paisagem sonora. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SICKELS, Eleanor. The unworld of E. E. Cummings. **American Literature**, v. 26, n. 2, p. 223-238, 1954.

SZEKELY, Michael. Gesture, pulsion, grain: Barthes' musical semiology. **Contemporary aesthetics**, v. 4, 2006. Disponível em: <https://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=409>

SOUZA, Tarik de. A islandesa Bjork fecha a melhor edição do Free Jazz com show enxuto e plateia em delírio total. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 out. 1996. Caderno B, p. 1.

STECKERT, Daiane. Corporeidade e performatividade vocal: reflexões sobre a voz e a palavra em cena. In: ALEIXO, Fernando (Org.). **Práticas e poéticas vocais**. Uberlândia: EDUFU, 2014.

SUNDBERG, John. **The science of the singing voice**. Illinois: NIU Press, 1987.

TARVAINEN, Anne. Democratizing singing: somaesthetic reflections on vocalicity, deaf voices, and listening. **Pragmatism today**, v. 9, n. 1, 2018. p. 92-108. Disponível em: [https://www.academia.edu/37079447/Democratizing\\_Singing\\_Somaesthetic\\_Reflections\\_on\\_Vocalicity\\_Deaf\\_Voices\\_and\\_Listening](https://www.academia.edu/37079447/Democratizing_Singing_Somaesthetic_Reflections_on_Vocalicity_Deaf_Voices_and_Listening)

TRIEM, Eve. **E. E. Cummings**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1969.

TOMKINS, Silvan. **Affect imagery consciousness**: the complete edition. Nova Iorque: Springer Publishing Company, 2008.

TOOP, David. Sound body: the ghost of a program. **Leonardo music journal**, v. 15, n. 1, 2005. p. 28-35.

VOEGELIN, Salomé. **Listening to noise and silence**: towards a philosophy of sound art. Nova Iorque: Continuum, 2010.

WASSERMAN, Sarah. E. E. Cummings and 'the New Art'. **Spring**, n. 16, p. 156-162, 2007.

WEBSTER, Michael. E. E. Cummings: the new nature poetry and the old. **Spring**, n. 9, p. 109-124, 2000.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Ferreira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

### Álbuns Musicais

BJÖRK. **Biophilia**. Reino Unido: One Little Indian, 2011.

BJÖRK. **Homogenic**. Reino Unido: One Little Indian, 1997.

BJÖRK. **Medúlla**. Reino Unido: One Little Indian, 2004.

BJÖRK. **Post**. Reino Unido: One Little Indian, 1995.

BJÖRK. **Utopia**. Reino Unido: One Little Indian, 2017.

BJÖRK. **Vespertine**. Reino Unido: One Little Indian, 2001.

BJÖRK. **Volta**. Reino Unido: One Little Indian, 2007.

BJÖRK. **Vulnicura**. Reino Unido: One Little Indian, 2015.

### Entrevistas

BJÖRK. Björk. [1 de novembro, 2004a] Nova Iorque: **Interview Magazine**. Entrevista concedida a Laurie Anderson. Disponível em: <https://www.bjork.fr/Interview-Magazine-2004>

BJÖRK. Cantora se identifica com Elis Regina. [4 de setembro, 1996] São Paulo: **Folha de São Paulo**. Entrevista concedida a Carlos Calado. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/9/04/ilustrada/21.html>

BJÖRK. Hips. Lips. Tits. Power [maio, 1994]. Londres: **Q Magazine**. Entrevista concedida a Adrian Deevoy. Disponível em: <http://www.ebweb.at/ortner/tia/94/q9405/q9405.html>

BJÖRK. Passions in a cold climate [13 de agosto, 2004b]. Londres: **Independent**. Entrevista concedida a James McNair. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/bjoumlrk-passions-in-a-cold-climate-556397.html>

BJÖRK. The invisible woman: a conversation with Björk. [21 de janeiro, 2015] Chicago: **Pitchfork**. Entrevista concedida a Jessica Hopper. Disponível em: <https://pitchfork.com/features/interview/9582-the-invisible-woman-a-conversation-with-bjork>

### Filmes

THE INNER or deep part of an animal or plant structure. Direção: Ragnheidur Gestsdóttir. Produção: One Little Indian. 2004. 45min. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=ZEZeBB\\_SHWo](https://www.youtube.com/watch?v=ZEZeBB_SHWo)

THE SOUTH bank show: Björk. Direção: Christopher Walker. Produção: London Weekend Television. 1997. 50min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O-Z9Zp65Fak>

MINUSCULE. Direção: Ragnheidur Gestsdóttir. Produção: One Little Indian. 2003. 70min.

## ANEXO A – Poema “emotional terrorist”, de Björk (1994)

## emotional terrorist

emotional terrorist  
with a cause  
rescue-ing people from level-headedness  
of the unnecessary luxury of being calm

Hypocrits!

Life is chaos  
and should be!

don't pretend there is suchathing as balance

— security —  
— it doesn't exist!

PLANT BOMBS PLANT BOMBS and make  
sure they explode on unpredictable times in  
unpredictable places SURPRISE is the strongest  
weapon of the emotional terrorist.

— save these people from boredom.  
Rescue them from those schedules

HURRY to free-jazz and earth-  
quakes and the devaluation of all  
currencies

LONG LIVE ALL ACCIDENTAL BEHAVIOR!

with thanks  
and respect  
to all

emotional terrorists

björk

ANEXO B – Poema 9 de *New poems*, de E. E. Cummings (1938)

so little he is

so.

Little  
ness be

(ing)

comes ex

-pert-

Ly expand:grO

w

i

?n

g

Is poet iS

(childlost

so;ul

)foundclown a

-live a

,bird

!O

& j &

ji

&

jim,jimm

;jimmy

s:

A

V

o(

.

:

;

,

ANEXO C – Configurações tipográficas do poema “r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r” enviadas a Augusto de Campos durante o processo de tradução da obra de E. E. Cummings



this poem has a righthand margin as well as a left (see scheme below, with dots (....) indicating blank space, except for the period before gRrEaPaPhOs)

if your printer can't "set" the poem correctly with the help of my scheme, I suggest that you (or he) photograph the poem (also list poem--or, for that matter, all the poems)

