

**BÁRBARA PEREIRA BIN BISPO PEIXOTO**

**A POÉTICA DO RUÍDO EM RICARDO  
DOMENECK: intertexto, performance e mídias**

**BÁRBARA PEREIRA BIN BISPO PEIXOTO**

**A POÉTICA DO RUÍDO EM RICARDO  
DOMENECK: intertexto, performance e mídias**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Curso de Mestrado em Teoria Literária do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

Área de concentração: Teoria Literária.

Linha de pesquisa: Poéticas do texto literário: cultura e representação.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Elaine Cristina Cintra

**UBERLÂNDIA – MG  
2013**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

Peixoto, Bárbara Pereira Bin Bispo, 1982-

A poética do ruído em Ricardo Domeneck: intertexto, performance e mídias. / Bárbara Pereira Bin Bispo Peixoto. - Uberlândia, 2012.

P379i 131 f. : il.

2013

Orientadora: Elaine Cristina Cintra.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Inclui bibliografia.

1. Literatura - Teses. 2. Literatura brasileira - História e crítica - Teses.
3. Domeneck, Ricardo, 1977- - Crítica e interpretação - Teses. I. Cintra, Elaine Cristina. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 82

---

BÁRBARA PEREIRA BIN BISPO PEIXOTO

A POÉTICA DO RUÍDO EM RICARDO DOMENECK: intertexto,  
performance e mídias

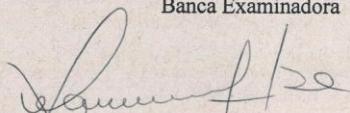
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Curso de Mestrado em Teoria Literária do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

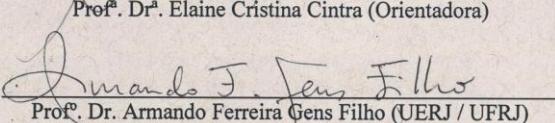
Área de concentração: Teoria Literária.

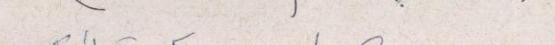
Linha de pesquisa: Poéticas do texto literário:  
cultura e representação.

Orientadora: Profª. Drª. Elaine Cristina Cintra

Banca Examinadora

  
Profª. Drª. Elaine Cristina Cintra (Orientadora)

  
Profª. Dr. Armando Ferreira Gens Filho (UERJ / UFRJ)

  
Profª. Dr. Fábio Figueiredo Camargo (UFU)

Uberlândia, 15 de fevereiro de 2013.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha orientadora, que com muita paciência e franca dedicação sempre me apontou os caminhos a percorrer, compartilhando comigo seu conhecimento e experiência, sua amizade e atenção.

Aos professores do Mestrado em Teoria Literária, que através de suas aulas repletas de ensinamentos importantes para minha formação teórica e crítica me incentivaram a perseverar e produzir academicamente com uma maturidade e senso crítico mais apurados.

Aos secretários, que de forma dedicada e profissional sempre nos atenderam com respeito e qualidade.

À Babel traduções, pelos serviços prestados com qualidade, pontualidade e profissionalismo.

Agradeço aos meus familiares, pais e irmãos, que sempre me incentivaram a dar continuidade a minha formação intelectual. Ao me darem carinho e vários outros tipos de suporte, certamente contribuíram para que eu seguisse em frente.

Ao meu esposo, por ter ficado ao meu lado quando eu precisava, e por ter sabido lidar com a necessidade de um certo distanciamento sempre que eu estava estudando e escrevendo. Mesmo nesses momentos, seu afeto e compreensão sempre me proporcionaram a estabilidade afetiva de que eu precisava para continuar estudando.

Aos meus amigos, que souberam entender o breve distanciamento causado por períodos de estudos e dedicação intensos, quando não sobrava tempo sequer para conversar.

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar a “Poética do ruído” que o contemporâneo Ricardo Domeneck propõe em sua obra. Tomando como base *a cadeia sem Logos* (2007) e *Sons:Arranjo:Garganta* (2009) - duas obras de referência do poeta, consideradas por ele mesmo como únicas e contínuas - e suas experimentações com video-poemas e oralização da poesia presentes na internet, pôde-se verificar que esses ruídos se revelam nas relações de intertextualidade (através de citações diretas), na performance (presença do corpo e da voz tanto do poeta quanto do público) e na utilização de outras mídias para a publicação e divulgação de seu trabalho. Versando sobre as relações do poeta com a tradição e a ressignificação desta no presente, o primeiro capítulo analisa o ruído revelado na intertextualidade efetuada através de referências diretas a artistas e obras pertencentes a várias esferas artísticas (literatura, cinema, artes plásticas, música, etc.), a interferência delas na elaboração de sentido que o leitor atribui ao que lê e do deslocamento de atenção que esse procedimento gera. O segundo capítulo, por sua vez, enfoca o ruído sob a perspectiva da performance e do valor dado por Ricardo Domeneck à oralização e à presença do corpo e da voz tanto do autor quanto do leitor/espectador no processo de leitura de poesia. O terceiro capítulo investigará de que modo os ruídos acompanham a relação próxima da poética domeneckiana com outras artes e a utilização de outras mídias – que não o papel – como suporte para a veiculação de seus poemas, ou como mote para a formulação deles. Deste modo, o que se percebe é que o ruído surgirá sempre como elemento de transcendência e transformação, e poetas presentes como Ricardo Domeneck farão uso desse recurso porque não se conformam nem se acomodam com preceitos artísticos pré-estabelecidos e propõem a redefinição de conceitos e expectativas no que diz respeito à poesia, especialmente a contemporânea. Os ruídos domeneckianos - sejam as referências diretas aos autores e obras importantes, a mistura de idiomas, o *enjambement* fragmentado, o corpo, a voz e a performance, ou até mesmo a exploração de outros suportes de mídia e artísticos - garantem um rompimento entre o ontem e o hoje, a tradição e o novo, e a partir disso possibilitam que as percepções acerca do contexto e das necessidades atuais sejam efetuadas de uma maneira adequada, prescindindo de todos os rótulos que sufocam a poesia contemporânea.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia brasileira contemporânea, Ricardo Domeneck, Intertexto, Performance, Mídias.

## ABSTRACT

This paper aims to analyze the “Noise Poetics” which the contemporary poet Ricardo Domeneck proposes in his body of work. Using two reference works which the author considers to be unique and continuous: *a cadela sem Logos* (a dog without Logos, 2007) and *Sons:Arranjo:Garganta* (Sounds:Arrangement:Throat, 2009), as well as his online experimentations with video-poems and the oral production of poetry, as a base, it is possible to verify how these noises reveal themselves. The ways of accomplishing this include inter-textual relationships (through direct citations), performance (the presence of the bodies and voices of both the poet and audience), and the use of other modes of media for the publication and dissemination of his work. By discussing the relationships of both poet and tradition and of poet and new meanings formed in the present day, the first chapter analyzes the noise as revealed in the intertextuality created by direct references to artists and to the works within many artistic spheres, such as literature, cinema, plastic arts, and music. It also analyzes their interference in the reader’s construction of meaning and in the shift of attention caused by this process. In contrast, the second chapter focuses on the noise from the perspective of the performance and through the value given by Domeneck to oral production and to the body/voice presence of the author and reader/viewer in the process of reading poetry. The third chapter investigates the ways in which the noises accompany the close relationship between Domeneck’s poetry and other arts and with the use of other media forms, aside from print, and how these are utilized in the transmission of his poems and as a mantra in their formation. Thus, one can perceive both that this noise will always appear as an element of transcendence and transformation and that current poets, such as Domeneck, will use this resource, since it neither complies to nor accommodates pre-established artistic expectations. Further, it proposes a redefinition of poetic concepts and expectations, to contemporary works in particular. Domeneck’s noises, whether as indirect references to important authors and works, the mixing of languages, the fragmented *enjabement*, the body, the voice and the performance, or even the exploitation of other forms of medial and artistic support, assure a rupture between yesterday and today and between tradition and the new. From that it is possible to adequately form perceptions regarding the context and current needs. Therefore, it renounces all labels that suppress contemporary poetry.

KEYWORDS: Contemporary Brazilian poetry. Ricardo Domeneck. Intertext. Performance. Media.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. O INTERTEXTO COMO PROCEDIMENTO: RUÍDO E RESSIGNIFICAÇÃO.....	20
1.1. Os ruídos da tradição e como o poeta dialoga com eles.....	32
1.2. O poeta em processo de ressignificação da tradição brasileira.....	38
1.3. O poeta em processo de apropriação poética e ressignificação da tradição estrangeira.....	53
2. PERFORMANCE, VOZ E CORPO: A MATERIALIDADE DO RUÍDO.....	62
2.1 Literatura, poesia, performance – <i>Garganta com texto</i> .....	72
2.2. Performance, voz e ruído.....	74
2.3. Performance: o corpo como palco.....	85
3. POESIA EM TRÂNSITO: AS ARTES, AS MÍDIAS, OS POEMAS E OS RUÍDOS.....	98
3.1. Outras mídias como suporte para o corpo poético de Ricardo Domeneck.....	103
CONCLUSÃO.....	118
REFERÊNCIAS.....	122
ANEXOS.....	125
Tradução da série “Six songs of causality” e do poema “Eustachian tube in staccato”.....	126

## INTRODUÇÃO

A literatura, assim como a arte em geral, teve sua relação com o público amplamente modificada ao longo dos anos. Em épocas anteriores a essa era globalizada, da informação e da tecnologia, o público leitor mantinha uma relação de intimidade com os livros (objetos) que possuíam. Hoje, a possibilidade de se ler em qualquer lugar, a partir de inúmeros aparelhos tecnológicos, além, claro, do livro-objeto, modificou o contexto que envolve o processo de leitura, tornando-o menos restrito ao espaço doméstico em momentos de lazer e expandindo essa experiência para espaços múltiplos, barulhentos, agitados e repletos de ruídos.

Muitos cidadãos comuns, cercados de todos os aparelhos tecnológicos que lhes garantem uma sensação de conforto e pertencimento social (afinal, estão conectados – sem fios – ao mundo) se distraem com o excesso de informação ao qual estão submetidos e julgam com isso estarem preparados para compreender o próprio contexto. É preferível sentar-se no sofá da sala e assistir a uma novela cujos capítulos “discutem” a realidade, as experiências e os sentimentos desse cidadão, a se aventurar pelos caminhos por vezes sinuosos da poesia contemporânea. O final da trajetória é sempre recompensador e para esses leitores a poesia oferecerá um palco de debates e reflexões muito mais profícias.

Embora toda essa tecnologia acabe por desviar a atenção de alguns, ela se manifesta também no fazer poético atual. Valer-se de diversos meios de comunicação, tecnologias, imagens, recursos musicais, sonoros e performáticos tem sido uma estratégia posta em prática por alguns poetas contemporâneos, em especial Ricardo Domeneck, para dar a conhecer seus projetos poéticos e artísticos posto que estes revelam, muitas vezes, características que definitivamente inserem o autor nas discussões da atualidade.

Ricardo Domeneck nasceu em Bebedouro-SP, no ano de 1977. Quando adolescente, recebeu uma bolsa de estudos para concluir o ensino médio nos Estados Unidos e, a partir daí, não parou de se deslocar. É necessário ressaltar a importância de certos dados biográficos do poeta a fim de lançar um olhar mais pertinente ao seu projeto artístico, mesmo porque ele não acredita na existência da poesia sem a automática aparição do corpo e dos sentimentos de um sujeito que efetivamente pensa tudo aquilo que escreve ou oraliza.

O fato de ele ter morado na América do Norte, levou-o a conhecer em profundidade alguns dos maiores poetas e artistas norte-americanos que passaram a integrar indelevelmente seu panteão de referências (Walt Whitman, Thoreau, Poe, Emily Dickinson, etc.). Além da aprendizagem cultural oriunda de suas viagens, ele aprendeu outros idiomas que fluem em seus poemas como se fossem o seu próprio: o inglês, o espanhol, o alemão - estas são algumas das línguas adotadas por Domeneck em muitos dos seus versos. Tendo concluído os estudos, voltou ao Brasil e depois partiu para a Europa, onde vive na atualidade, mais especificamente em Berlim.

Essa variedade linguística, o contato com diversas culturas e a profusão de referências que integram não apenas seu conhecimento de mundo, mas também a maioria dos seus poemas, o distinguem de muitos poetas atuais, principalmente pelo fato de não haver hierarquias na sua obra, nem possibilidades de enquadrá-lo em um determinado parâmetro consagrado pela crítica e apreciado pelo público. Carlito Azevedo, em um artigo intitulado “Uma vez humano, sempre acrobata” (2006) pondera que “nada mais avesso ao projeto poético de Ricardo do que o estabelecimento de tais divisões e hierarquizações, essa dicotomia entre o “alto” e o “baixo” na cultura, essa balança que coloca, de um lado roqueiros e, de outro, filósofos e poetas” (AZEVEDO, 2006). Isso fica evidente quando ele cita desde Kate Moss e Nancy Sinatra, até John Cage e Wittgenstein.

Ricardo Domeneck luta contra os rótulos incapazes de analisar em profundidade e com adequação essa nova leva de poetas que se insurgem contra o que é imposto e tomado como padrão de qualidade ou verdade absoluta no que diz respeito a realização da poesia. “A maior crise poética dos dias de hoje está ligada a nossa obsoleta taxinomia de gêneros poéticos e artísticos. O uso de expressões como “multimídia” ou “interdisciplinar” ainda desnuda nossos vícios pelo catalogável engessado” (DOMENECK, 2008).

Leonardo Martinelli em “Primeiras impressões e segundas intenções da crítica diante de certa poesia contemporânea” afirma que algumas estreias literárias da atualidade, tais como os livros de Ricardo Domeneck, “evidenciam o surgimento de novas estratégias discursivas, onde a forma e a filiação da expressão deixam entrever uma genealogia de contornos maleáveis, além de um repertório bastante heterodoxo de referências e soluções” (MARTINELLI, 2008, p. 245). Valendo-se de um diálogo constante e incessante pautado em um extenso repertório de referências e vozes, Domeneck vai propondo novas soluções para os problemas poéticos apontados na

atualidade e sugere rumos possíveis e profícuos para a formulação de uma poesia que realmente seja identificadora de seu próprio tempo e contexto.

As obras publicadas por Ricardo Domeneck no Brasil são: *Carta aos anfíbios*, de 2005, *a cadela sem Logos*, em 2007, uma edição artesanal de um pequeno livro de poemas intitulado *Corpos e palanques* (2009), *Sons:Arranjo:Garganta* também em 2009, *Cigarros na cama* (2011) e o último, de 2012, *Ciclo do amante substituível*. Em comum, todos estes livros têm a preocupação de gerar, manter e desenvolver um projeto sonoro, visual, verbal e estético que seja característico e identificador do poeta.

A opção por analisar mais profundamente, neste trabalho, as obras *a cadela sem Logos* (2007) e *Sons:Arranjo:Garganta* (2009) se deu por duas razões principais. A primeira é que ambos os livros criam a impressão de serem um conjunto, pela manutenção da mesma temática e por serem reveladores da “Poética do ruído”, que se desnuda nas relações intertextuais, nos atos performáticos e na exploração das mídias, sendo possível, portanto, concebê-los como um só. A segunda obra figura como uma extensão da primeira – em um processo de gradação, o poeta faz com que aquela amplie e acabe de desenvolver a “Poética do ruído” presente nesta. Se em *a cadela sem Logos*, o poeta prima pela importância dada às intertextualidades como elementos ressignificantes de sua própria obra e das alheias, além da sugestão de outras mídias como suporte para o poético, em *Sons:Arranjo:Garganta* ele ousa colocar esta ideia em prática através da performance e da defesa da oralização e da corporalização da poesia. Tanto no primeiro livro quanto no segundo, Ricardo Domeneck inunda seus textos com os ruídos que esse trabalho pretende apontar, analisar e investigar.

Este autor tem chamado a atenção devido a sua originalidade, onde “o lido e o vivido se questionam mutuamente, buscando dar conta de conceitos, imagens e vivências a meio caminho da contingência e do contexto poemático” (MARTINELLI, 2008, p. 257). O livro *a cadela sem Logos* é ocupado, em sua maior parte, pelo poema-livro “Dedicatória dos Joelhos”, uma série de poemas interdependentes que, segundo o próprio Domeneck, “cresceram por metástase” (DOMENECK, 2007, p. 89). Essa parte do livro certamente pode ser vista como um paciente e audacioso esforço do poeta em vencer o silêncio do *outro* com o qual ele sempre dialoga: seja esse *outro* o leitor, as referências intertextuais ou algum interlocutor indefinido que não raro aparece em seus versos. Pelo menos de modo fictício, o autor de *a cadela sem Logos* “força” esse interlocutor a presenciar – como espectador – o seu espetáculo poético:

[...]  
num ímpeto  
denotando o  
centrífugo  
o corpo público  
que exibo como  
palco fruto  
da ansiedade  
do remetente  
o interno ao longo  
da epiderme  
[...]  
(DOMENECK, 2007, p. 9).

“Em meio ao fluxo caudaloso de ditos aforismáticos e impressões fugidas, cada verso parece existir apenas como passagem ou fio condutor do sentido, sismografando as oscilações rítmicas do pensamento e da imagem no contexto de cada poema.” (MARTINELLI, 2008, p. 258). A partir dessa característica, fica mais fácil compreender a aventura empreendida pelo poeta em busca de novas possibilidades artísticas. Mais fácil ainda quando, ao se deparar com a segunda parte do livro, “Poema começando quando”, nota-se o pendor deste autor para o emprego de outras mídias e o auxílio de outras artes para a composição de seus versos.

Já em *Sons:Arranjo:Garganta* (2009) percebe-se a ampliação e consagração do projeto verbivocovisual<sup>1</sup> engendrado pelo poeta. Ao longo dos poemas, fica evidente o interesse deste autor pela voz, pelos “arranjos” sonoros que se imiscuem no discurso, a importância dada à oralização e performance de seus versos, dentre outras características fundadoras da poética domeneckiana. Marcelo Flores (2010) assim descreve essa obra:

[...] O livro é composto de 35 poemas e se divide em cinco partes. A segunda delas, nomeada “Oral do Usuário”, segmenta-se em três seções – K, W e Y – e é a maior do volume. K contém 29 poemas, distribuídos entre capítulos com numerações aparentemente aleatórias – capítulo 7, capítulo 23, capítulo 60 etc. – cada qual com uma pequena indicação, espécie de mote, a respeito do que se segue. Essa divisão, aparentemente aleatória, é um artifício fundamental do conjunto. Desse modo, o poeta aponta para o signo de fragmentação, que pretende efetivar através de todo o percurso de leitura. (...) O que se vê é, portanto, a recorrência da fragmentação e da

<sup>1</sup> O termo é aqui empregado tendo como base as teorias concretistas, posto que é retomado constantemente por Domeneck em seus ensaios. A união plena entre o verbal, o vocal e o visual, segundo este poeta, é de fundamental importância para a realização plena da poesia e, na sua concepção, embora os concretistas tenham criado o termo, não o realizaram plenamente. Na poesia concreta, o verbal e o visual foram explorados ao máximo, enquanto o vocal foi, de certa forma, desconsiderado – conforme a crítica elaborada por Ricardo Domeneck em seu ensaio “O poeta verbivocovisual & Multimedieval” (2008). As experiências com a oralização efetiva da poesia são fundamentais na obra domeneckiana, tanto quanto o verbal e o visual, e é nesse sentido que ele se apropria e amplia esse conceito.

hipersegmentação (a lógica hipo e hipertática do pensamento metonímico) como canal da expressão de episódios e imagens da separação, da deformação dos corpos e da interferência do ruído.” (FLORES, 2010).

Como se vê, o ruído é um elemento perene em seus poemas. Para fazer uso desse artifício, Domeneck certamente buscou inspiração tanto em Russolo – que elevou o ruído ao *status* de arte – quanto em Cage, que ressignificou o ruído em sua obra a partir das propostas do artista italiano. Em *A arte dos ruídos* (1913), um manifesto da vanguarda futurista escrito por Luigi Russolo em resposta a um outro, *Música futurista*, do compositor Balilla Pratella, já é possível delinear o significado desses sons e sua importância para a composição artística daquela época. Para Russolo, na antiguidade tudo era silêncio. Durante vários séculos “life went on silently, or mutedly. The loudest noises were neither intense, nor prolonged nor varied. In fact, nature is normally silent, except for storms, hurricanes, avalanches, cascades and some exceptional telluric movements.” (RUSSOLO, 2004, p. 4).

Se nesse tempo os únicos sons exteriores relevantes para a vida humana provinham da natureza, a partir do século XIX, com a criação das máquinas e depois, no século XX, com as magníficas inovações tecnológicas que foram sendo criadas, Russolo começou a perceber nesses sons uma aura artística, chamada por ele de *arte dos ruídos*. Esses sons dissonantes, portanto, sacralizaram o progresso no contexto do futurismo, na mesma medida em que hoje, nos poemas domeneckianos, a poética do ruído se revela como uma leitura necessária do presente.

No manifesto de Russolo, o ruído surge como uma origem, um elemento musical ancestral. Os povos primitivos veiculavam esses sons a uma origem divina e faziam uso deles em rituais sagrados. Foi assim que a música se consagrou como uma organização de variados sons a fim de atingir a pureza absoluta – para tal objetivo, não se permitiu, durante muito tempo, a incorporação de sons exteriores distintos ou quaisquer elementos estranhos que viessem a prejudicar a harmonia sonora.

Em um primeiro momento, todos os indivíduos consideram a música a partir de sua pureza, harmonia e do deleite que se sente ao escutar sons tão harmoniosamente elaborados. A necessidade e a busca pela incorporação de sons externos e estranhos ocorreram gradualmente até chegar a extrema dissonância que se percebe no contexto das vanguardas, principalmente no grupo dos futuristas. No início do século XX, a visão que se tinha acerca da música era:

[...] Nowadays musical art aims at the shrillest, strangest and most dissonant amalgams of sound. Thus we approaching noise-sound. This revolution of music is paralleled by the increasing proliferation of machinery sharing in human labor. In the pounding atmosphere of great cities as well as in the formerly silent countryside, machines create today such a large number of varied noises that pure sound, with its littleness and its monotony, now fails to arouse any emotion. (RUSSOLO, 2004, p. 5).

Como ocorre em qualquer manifesto, é evidente que Luigi Russolo condena a forma como a música era produzida naquele contexto. Para ele, o público que recorria às salas de concerto era acomodado e passivo. Longe de se satisfazer com as sensações musicais pré-existentes, de uma variedade de tons muito restrita (uma orquestra extremamente elaborada poderia ser reduzida a cinco grupos de instrumentos), Russolo e os futuristas buscavam novas sensações que definitivamente não poderiam ser despertadas pela música tradicional, associada ao tédio e a monotonia.

As salas de concerto eram, segundo o artista italiano, "hospitals for anemic sounds" (RUSSOLO, 2004, p. 6). Essa aura de rebeldia em relação a postura artístico-musical vigente pretendia combater essas sensações doentias de apatia e passividade gerando uma emoção nova e diferente no ouvinte – os ruídos, infinitos e distantes da limitação preconizada pelos sons puros, ao serem incorporados a essa nova musicalidade seriam capazes de tirar os indivíduos do torpor em que se encontravam para fazê-los considerar o contexto e a realidade de outras formas, definitivamente mais atuais.

Assim como Russolo, Ricardo Domeneck concentra-se no seu próprio tempo para buscar as respostas de que necessita a fim de erigir uma proposta artística que provoque o público e o faça compreender melhor as mudanças ocorridas em seu tempo, mudanças estas que deveriam automaticamente ser incorporadas na rotina e na vida cultural das pessoas. Ao atrelar o ruído ao seu projeto poético é justamente isso que Domeneck faz: gera um deslocamento na atenção e no conhecimento de mundo do público leitor fazendo-o atentar para o contexto atual de produção artística, perceber novas possibilidades culturais surgindo, abrir-se para experiências que refletem o gosto também pelo hodierno, não pelo que já se tornou obsoleto e não deveria ser aplicado em um contexto para o qual tal prática não tem significado.

Os ruídos apontados por Luigi Russolo exigem do público não mais os olhos, mas os ouvidos. Ele convida a uma caminhada por uma capital grande e moderna a fim de apreciar todos os barulhos emitidos nesse espaço – a capacidade de perceber e sentir

esse sons possibilita uma multiplicidade de prazeres advindos dessas percepções. Isso ocorre, por exemplo, ao se ouvir

[...] the gurglings of water, air and gas inside metallic pipes, the rumbling and rattlings of engines breathing with obvious animal spirits, the rising and falling of pistons, the stridency of mechanical saws, the loud jumping of trolleys on their rails, the snapping of whips, the whipping of flags. (RUSSOLO, 2004, p.7).

Considerando que o ruído acompanha todos os momentos da vida humana e tem o poder de trazer as pessoas de volta a ativa, despertando-as da acomodação frente a realidade, ele instaura a surpresa, o inesperado. Por terem essa função tão especial, os ruídos não devem ser simplesmente uma reprodução de barulhos externos, mas ser analisados, estudados e incorporados à obra artística de modo a contribuírem para a formação de uma nova consciência, além da promoção de outras habilidades de percepção da realidade e das artes.

Nesse sentido, a “Poética do ruído” formulada por Ricardo Domeneck ressignifica esse elemento como parte integrante da arte no presente e estimula o leitor/público/espectador a acionar múltiplos sentidos (tato, visão, audição, intelecto) – não apenas a audição - para perceber e compreender melhor a sua obra. Se Russolo enxergava nos ruídos o som mecanizado do progresso, Domeneck vai além: os ruídos para ele são sonoros, semânticos, corporais, enfim *transformadores* de uma realidade na qual a poesia fica usualmente encerrada em uma folha de papel.

Esses elementos dissonantes operam em diversas frentes e são percebidos ao longo dos poemas domeneckianos no *enjambement* sempre entrecortado (o que torna a leitura mais complicada e, portanto, mais ruidosa), na utilização de outros idiomas em determinados versos dos poemas, nas intertextualidades, nos atos performáticos, na presença do corpo e da voz, na mistura de diversas artes com a poesia e na utilização de mídias distintas para a veiculação e composição de seus poemas.

Além de Russolo, o poeta norte-americano John Cage também é fonte de inspiração para Domeneck no que diz respeito aos ruídos. Foi a partir da leitura de Russolo que Cage criou seu próprio projeto estético, o qual também toma como ponto de partida os ruídos. Diz-se, inclusive, que “posteriormente, Russolo foi elevado a precursor da música eletrônica contemporânea (criada com sons sintéticos), por artistas experimentais como John Cage, Pierre Schaeffer e Pierre Henry” (MEDEIROS, 2012). Sérgio Medeiros, em seu artigo “Luigi Russolo e a arte dos ruídos: uma introdução à música futurista”, pondera que tanto na obra escrita de Cage quanto nas músicas que ele

criou, os ecos desses ruídos futuristas surgem, por exemplo, no livro *Silence* (2011), mais especificamente no manifesto *The future of music: Credo*.

Nesse ensaio, o autor norte-americano parte do seguinte pressuposto:

Wherever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating. The sound of a truck at fifty miles per hour. Static between the stations. Rain. We want to capture and control these sounds, to use them not as sound effects but as musical instruments. (CAGE, 2011, p. 3).

Percebe-se, pois, que essa noção de ruído como instrumento possibilitador de novas experiências e percepções, vem sendo utilizada e ressignificada por vários autores ao longo dos séculos XX e XXI. No contexto futurista, os *intonarumori* consistiam nos novos instrumentos concebidos e produzidos por Russolo para pôr em prática sua música futurista – aparelhos que entoavam urros, grunhidos, rangidos, roncos, palmas, estalos, dentre outros sons considerados estranhos em uma composição *musical*. Cage, por sua vez, se vale de aparelhos eletrônicos para a criação de suas músicas crivadas de silêncio e ruídos. Já para Domeneck, pode-se afirmar que os *intonarumori* foram criados e são empregados todas as vezes em que ele opera com a intertextualidade, a performance e a manipulação de outras artes e mídias em seus versos.

Nota-se que, com frequência, os poemas do autor de *a cadela sem Logos* se valem de referências diretas a outros artistas ou obras para atribuir sentido ao que ele pretende dizer. Ora, toda vez que isso acontece o leitor sofre um processo de desautomatização – não é possível prosseguir com a leitura quando não se conhece essa referência apontada por ele e é por isso que nessas relações intertextuais surgem ruídos que deslocam a atenção do leitor para um outro contexto o qual agregará valor tanto ao poema, quanto ao conhecimento de mundo daquele que o lê.

O corpo e a voz também são instrumentos de suma importância para a realização plena da poesia na visão do autor e, pelo fato de denotarem vida, são também representantes do ruído na poética domeneckiana. O movimento, a respiração, a vocalização e o corpo conduzem aos atos performáticos largamente reverenciados pelo poeta, que não consegue entender a poesia como algo estático ou sem vivacidade. A cada vez que o leitor presencia uma performance do autor, seja ao vivo, seja na internet, ele aciona sentidos e percepções que ficam adormecidas quando a leitura de um poema ocorre no silêncio, com os olhos grudados no papel. Mais uma vez, o potencial de transformação pretendido pela “Poética dos ruídos” criada por Domeneck fica evidente.

Esse projeto poético domeneckiano chama a atenção do público leitor sempre para o presente, tanto quando ressignifica suas referências intertextuais, quanto quando protagoniza performances. Contudo essa ideia de ruídos enquanto elemento que força o olhar para a atualidade não estaria completa se não fosse a utilização de outras mídias como suporte (e mote) para o poético – circunstância constante na poesia domeneckiana. Ao invés de se limitar ao papel, o autor se vale da internet, principalmente, como veículo para suas criações artísticas e alia a essa mídia outras artes, tais como as artes plásticas, o cinema e a música. Essa percepção de que a poesia hoje não se sustenta sem a junção e utilização prática desses elementos corrobora a visão de que, para Ricardo Domeneck, o ruído é uma maneira de se ler o próprio tempo.

No primeiro capítulo dessa dissertação, a abordagem do ruído tomará como base as relações de intertextualidade que Ricardo Domeneck emprega com frequência em toda a sua poesia. Nesses processos dialógicos, onde há a ocorrência de uma infinidade de vozes – as do autor, das referências citadas, do leitor, de algum possível interlocutor escondido ao longo dos versos – pode-se vislumbrar a ocorrência do primeiro tipo de ruído, aquele que só acontece quando várias vozes falam ao mesmo tempo e tentam conduzir umas as outras, na tentativa de sobressair-se e soar mais alto. O fato é que nenhuma dessas vozes se destaca, por assumirem um igual valor, e todas elas, juntas, ecoam em ruído.

É importante ressaltar que a intertextualidade operada por Domeneck não configura uma releitura de estilo – não é a forma ou o conteúdo de determinados autores e obras que o poeta deseja incorporar. Ele se vale de citações diretas que, plantadas em determinados versos, deslocam a atenção do leitor e o fazem se perguntar a finalidade daquela aparição, do surgimento dessa nova voz no discurso. Esse deslocamento de atenção e a necessidade que o leitor tem, a partir dela, de travar conhecimento com essa outra voz e com tudo que ela implica geram também ruídos que serão analisados em seus desdobramentos.

No segundo capítulo, o ruído assume sua materialidade na evocação do corpo e da voz. A performance é um procedimento vital para a efetivação dos propósitos poéticos domeneckianos – é a partir dela que tanto o autor quanto o leitor interagem em um nível muito mais profundo. O nível físico de interação revela o ruído próprio de tudo aquilo que é vivo e que se move. Esses movimentos protagonizados tanto pelo autor (a partir da oralização e encenação de seus poemas, transformando-os em “coisas” vivas e ativas), quanto pelo leitor (que se vê obrigado também a ler em voz alta, a ativar

outros sentidos que não apenas a visão e o tato para realizar plenamente a decodificação de um texto) geram os ruídos materiais atávicos à formulação poética de Domeneck.

No terceiro e último capítulo, a constatação de que outras artes e outros tipos de suportes de mídia podem e devem integrar os projetos poéticos contemporâneos faz surgir mais um tipo de ruído: aquele que se apresenta a partir da surpresa, da quebra de expectativa de um leitor acostumado apenas a segurar um livro-objeto entre as mãos e decodificá-lo silenciosamente. O modo como Ricardo Domeneck faz surgir, por exemplo, um video-clipe em meio a um poema, tomando-o como base significativa para a compreensão adequada da mensagem, revela que assim como seus precursores, esse rompimento com o que é vigente em termos de arte e poesia só pode resultar em ruídos na comunicação. Esse ruído obriga o leitor a mudar sua postura perante o texto e a modificar também o entendimento que tem da arte produzida atualmente.

Sendo assim, esse trabalho se faz relevante por investigar as múltiplas possibilidades de produção poética na atualidade sem tomar como verdade absoluta o que já foi prescrito pela tradição – viver e pensar o passado só pode distanciar a sociedade do entendimento de seu próprio contexto e realidade. Ao criar sua “Poética do ruído”, o autor obriga o público a voltar os olhos para o presente. O fato de Domeneck inserir esses elementos ruidosos em sua poesia faz com que as discussões em torno da arte poética finquem raízes no contexto atual – aquele que deve ser pensado, visto que é nele que se vive e produz artisticamente.

Pela relevância que a obra deste poeta tem no sentido de expor e propor novos métodos e pesquisas na área da poesia e das artes em geral, tais como a influência da tecnologia em tudo o que se faz hoje, a importância do corpo em movimento como suporte para o poético, a contribuição de outros ramos artísticos à poesia e vice-versa, essa dissertação se justifica. Ao trabalhar com os ruídos domeneckianos, certamente ficará evidente que novas percepções e sensações precisam ser despertadas no público leitor/espectador de poesia a fim de que esta não seja afastada da noção de arte e cultura tão caras ao desenvolvimento humano. Chamando a atenção das pessoas para este contexto atual, o ruído propiciará, então, um novo entendimento – muito mais apropriado – da realidade que cerca toda uma sociedade.

# CAPÍTULO 1:

## O INTERTEXTO COMO PROCEDIMENTO: RUÍDO E RESSIGNIFICAÇÃO

“O que não há são palavras 0/ km”  
(DOMENECK, 2007, p. 97).

É possível perceber nos poemas de Ricardo Domeneck que há sempre uma confluência de vozes a permearem seu discurso: à voz do poeta somam-se a do leitor, das referências que são evocadas ao longo de sua obra e outras, que surgem a partir dessa tentativa constante de estabelecer um diálogo com quem quer que se disponha a interagir com o autor. Todavia esse diálogo não se realiza de forma plena, e essa não realização se deve, sobretudo, a ruídos constantes que dominam a poética domeneckiana e se manifestam de diversas maneiras, sendo que uma delas se revela no jogo intertextual proposto por Domeneck.

Ao inserir bruscamente, em meio a seus versos, uma determinada referência, Domeneck gera esse ruído: ele obriga o leitor a deslocar sua atenção e a ativar a própria memória. Ora, quando esse procedimento é utilizado, não apenas o autor tem que dar conta de todo um repertório cultural armazenado em sua mente, o leitor também se vê confrontado com o próprio conhecimento de mundo e levado, muitas vezes, a pesquisar as referências apontadas pelo poeta a fim de integrá-las, então, a seu próprio repertório. Essa dinâmica instaurada entre o poeta, o intertexto e o leitor conduzem à percepção de um tipo de ruído: aquele que se cria a partir do momento em que se experimenta um contexto alheio e desconhecido ao seu.

Na poesia domeneckiana, fica claro que não é possível produzir artisticamente hoje em dia sem que haja uma profunda reflexão sobre os resíduos<sup>2</sup> do passado e os desdobramentos dessa presença na atualidade. Se um dos papéis atribuídos aos poetas é o de vivenciar, experimentar e produzir de acordo com o próprio contexto<sup>3</sup>, nada mais honesto do que retomar essa relação entre passado e presente e colocá-la constantemente como um ruído capaz de deslocar a atenção do leitor sempre para os pontos de reflexão do próprio poeta: este deseja que se entenda essa relação entre os contextos não como uma apropriação passiva daquilo que já funcionou antes, mas como um ponto de partida para uma discussão atual e ativa sobre como se podem criar novas

---

<sup>2</sup> O termo resíduo pode ser entendido neste trabalho a partir de seu significado literal: tudo aquilo que resta de certa substância. A substância aqui, no caso, seria a própria tradição e todos os seus preceitos, conceitos e soluções formais. Considerando que não é possível uma total dissociação entre presente e passado, é pertinente classificar como residuais algumas apropriações e referências feitas a esse tempo anterior ao contexto do poeta.

<sup>3</sup> O termo contexto deverá ser entendido como o conjunto de circunstâncias (lugar, espaço, tempo, cultura, ideologias, necessidades) que envolvem a produção e disseminação de determinada mensagem. Uma das palavras mais importantes para Domeneck é “contexto”. Para ele, desde que essas referências sejam transpostas e ressignificadas nesse contexto atual de produção, não há problemas, pelo contrário, a utilização delas vem como acréscimo, como soma de sentido. É evidente que esse poeta não contesta que a manifestação de diálogos intertextuais seja inerente ao fazer literário e poético, mas acredita sempre, e sobretudo, na força do contexto.

soluções para os impasses vivenciados pelos contemporâneos, que sentem o peso de uma tradição da qual não consegue fugir, mas que desejam ressignificar. O contexto atual não pode ser pensado, ou sequer existir, sem a presunção de um passado e a apreensão deste por parte do artista<sup>4</sup>.

Na obra de Ricardo Domeneck, o procedimento de intertextualidade não se restringe a dialogar com um pequeno grupo de pessoas que ajudaram a compor sua intelectualidade e que pertencem à tradição. Uma referência, uma citação ou uma alusão nunca se configuram como um simples eco do passado. Os diálogos se dão em várias esferas, sem que se encontre uma hierarquia entre suas múltiplas referências. Dentro dessa proposta, o poeta transita pelas artes plásticas, música, cinema e literatura de todas as épocas e contextos, como se percebe, por exemplo, em

[...]  
produzir imagens  
para esconder  
presenças será este o  
conceito de cindy  
sherman<sup>5</sup> ele  
[...]  
(DOMENECK, 2007, p. 39).

[...]  
assistir meu amigo  
dimitri  
rebello<sup>6</sup>  
fazer sua música mas  
[...]  
(DOMENECK, 2007, p. 78).

[...]  
assim por um  
segundo tudo  
real como uma  
cena em jean-marie  
straub<sup>7</sup> somos todos  
[...]  
(DOMENECK, 2007, p. 24).

[...]  
a filha despedaça

<sup>4</sup> Essa apreensão de um contexto alheio e passado se dá de uma forma ativa na poética domeneckiana. O procedimento de fazer referências a obras e artistas tradicionais é utilizado com o intuito de recontextualizar determinadas questões que certamente apontarão respostas e possibilidades para atender às necessidades estéticas do poeta.

<sup>5</sup> Cindy Sherman é uma fotógrafa norte-americana, nascida em 1954, conhecida por seus autorretratos.

<sup>6</sup> Dimitri Rebello é amigo de Ricardo Domeneck, tem 36 anos e é cantor de um coletivo chamado 3 a 1. Ele dirige a coleção "Compacto simples", publicando o trabalho literário de autores conhecidos por fazerem composições musicais ou vocais.

<sup>7</sup> O francês Jean-Marie Straub é cineasta e produtor de filmes.

com uma dança  
a tábua da mesa  
do patriarca em  
*lavoura arcaica*<sup>8</sup>  
[...]  
(DOMENECK, 2007, p. 26).

Esses entremeios ruidosos certamente conduzirão o leitor a um complexo emaranhado de referências. Não é possível perceber a presença delas durante a leitura e não investigá-las. Não raro, nessas investigações percebe-se o quão múltiplo é o arsenal artístico do autor. Sempre em movimento (literalmente, pois ele é brasileiro, mas já viveu nos Estados Unidos e na Alemanha, onde ainda reside), percebe-se na formação intelectual de Domeneck uma multiplicidade de referências, posto que ele transita pelos campos artísticos mais diversos. Extremamente ancorado no presente e ciente de seus projetos contemporâneos, não perde de vista o diálogo constante com a tradição, onde geralmente busca suas referências.

O poeta se vale também da própria poesia para refletir sobre o procedimento da intertextualidade. É o que se percebe no poema “ninguém está aqui” que engendra uma reflexão sobre este tema, tratando justamente dessa relação que o novo estabelece com a tradição. Aquilo que “contem contexto” e é, portanto, apropriado para ser reiterado deve sê-lo – mas sempre numa condição ativa:

ninguém está aqui  
interessado em forma  
anterior cuja existência  
resiste em  
resíduo mas  
na reiteração  
do que  
contem contexto  
contanto  
a confiança por  
demais crédula na  
oralidade como  
natural sua boca  
está úmida quente  
ela diz “ele  
está morto”  
e procura na  
relação entre estas  
três palavras o  
segredo a receita  
da ressurreição

---

<sup>8</sup> Essa referência tanto pode ter sido feita ao livro *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, quanto ao filme baseado no livro e dirigido por Luis Fernando Carvalho.

ninguém economiza  
no ego  
(DOMENECK, 2007, p.54).

A reflexão sobre contextos passados que são retomados no presente, o clássico embate entre a tradição e as necessidades atuais, são reveladas em um *enjambement* brusco dos versos o que é, sem dúvida, uma das características mais marcantes na sintaxe de Domeneck. É justamente essa ruptura na estrutura frasal convencional que contribui com o projeto sonoro instituído pelo autor – a escrita do ruído. Da mesma forma, é comum em seus poemas (e é o caso deste) as aliterações em “s”, “ç” e “r”, que evocam também esse chiado constante. Esses sons perpassam todo o livro, que, como deixa claro o poeta, deve ser lido em voz alta, pois é lendo em voz alta e a plenos pulmões que é possível compreender melhor as pretensões vocais/orais dele.

Outra característica também comum aos poemas de Ricardo Domeneck é o alto grau de concretude imagética atingido pelo uso preferencial de substantivos e adjetivos em detrimento dos verbos (estes são apenas sete: “está”, “resiste”, “contém”, “está”, “diz”, “procura”, “economiza”). Seus poemas, sob essa perspectiva, constituem pequenos instantâneos, fotografias de imagens construídas intencionalmente por ele. Essa apreensão visual também se justifica na disposição gráfica dos poemas ao longo das páginas.

No poema, o verso de abertura profere “ninguém está aqui”, palavras que saltam imediatamente aos olhos do leitor e chamam sua atenção: como ninguém está aqui, se existe alguém que profere essa frase? Esse “ninguém”<sup>9</sup> é um sujeito ambivalente, posto que ao mesmo tempo existe e não existe (como se verifica ao dar sequência na leitura), se personaliza e despersonaliza, mas carrega em si a voz do poema, a voz daquele que está por trás das palavras escritas. O advérbio “aqui” faz o leitor atentar-se para o espaço do poema, delimitando estrategicamente o ponto para onde deve olhar: o interior dele.

Do segundo ao oitavo verso (“ninguém está aqui / interessado em forma / anterior cuja existência / resiste em / resíduo mas / na reiteração / do que / contem contexto”), a ambiguidade criada pelo poeta chama a atenção do leitor: se o termo “ninguém” é entendido meramente como um pronome indefinido, o sentido desses

<sup>9</sup> Neste verso, o pronome indefinido “ninguém” também pode fazer alusão a Homero, em sua *Odisséia*, já tão mencionado nos estudos sobre ficcionalidade. Neste caso, o “ninguém” de Domeneck pode indicar, como em Homero, a presença de um sujeito que de modo perspicaz se camufla e escolhe seu nome pautado na indefinição de um pronome. Ele existe e, ao mesmo tempo, não está lá.

versos aponta para a ideia de que não há interesse em refletir sobre “formas que resistem em resíduo”, ou seja, em um contexto mais específico, sobre a tradição, caracterizada como sendo aquela que resiste ao tempo e se insinua de modo residual em um contexto presente. Sob uma outra perspectiva, se esse “ninguém” é como o de Homero, um nome que corporifica um sujeito, é possível notar um sentido contrário: existe alguém (o próprio poeta) que se disfarça sob o heterônimo “ninguém” e está sim interessado em tecer reflexões sobre os resíduos do passado que insistem em constituir as formas presentes.

O verbo “resistir” designa uma ação contínua, perene ao longo do tempo; poder-se-ia dizer até sobrevivente. Muitas são as discussões tecidas por Ricardo Domeneck a respeito das referências e interferências do passado na produção artística (mais especificamente a poética) atual. Ele questiona a postura dos críticos de poesia, os quais a “julgam” atrelando-se a conceitos passadistas e inaplicáveis na contemporaneidade, impondo como uma obrigação aos poetas que formulem e exponham as suas próprias vozes, livres de quaisquer interferências passadas. Esses críticos querem originalidade, a eterna busca pelo novo, por aquilo que jamais foi tentado ou usado, ao menos em língua portuguesa, como afirma Domeneck no ensaio “Ideologia da percepção” (2008).<sup>10</sup>

“Usar” uma voz que não pertence ao poeta apenas como um recurso necessário ao discurso gera “descontextualizações”<sup>11</sup>. Para Domeneck, enquadrar um contexto

---

<sup>10</sup> “Todo momento de vanguarda é um despertar para o que já não é mais, é muito menos ter “olhos novos para o novo” que ter “olhos atuais para o atual” (...). Pois este “novo” era resposta à necessidades e condicionamentos culturais (econômicos, sociais, científicos, todos refletindo-se e debatendo-se dentro do poema, que não apenas os espelha, passivamente, mas reage a eles e também condiciona nossa percepção destas mesmas transformações), sem podermos separar o quanto tais poetas precipitavam estas mudanças do quanto eles apenas as previam antes que se tornassem óbvias para todos os outros. Mas esta busca pelo novo, unida à crença na composição alephiana de hoje, a crença na trans-historicidade da literatura, leva poetas a buscarem inovações baseadas em sua mera não-ocorrência anterior no mundo, ou pelo menos na língua portuguesa. Pois repete-se à exaustão aos novos poetas que eles “precisam encontrar sua própria voz”, que eles precisam fazer o novo, e eles entregam-se à busca do que ainda não foi feito, e não do que precisa ser feito, do que exige seu tempo, a língua, a própria cultura em que estão em atividade.” (DOMENECK, 2006, p. 180).

<sup>11</sup> Iumna Maria Simon (2011), em um artigo chamado “Condenados à tradição” trata dessa apropriação descontextualizada e repetitiva do passado por parte dos poetas contemporâneos. Para ela “A tradição se tornou um arquivo atemporal, ao qual recorre a produção poética para continuar proliferando em estado de indiferença em relação à atualidade e ao que fervilha dentro dela.” (SIMON, 2011). Para esta autora, as produções atuais carecem de reflexões sobre o contexto em que se inserem e muitos dos poetas criticados fazem uso da tradição de uma forma extremamente passiva e inadequada, perfazendo-se como meros simulacros do passado. É possível perceber uma consonância entre as ideias veiculadas por Iumna Simon, estudiosa de Adorno, e o alemão frankfurtiano Peter Bürger que, em seu livro *Teoria da Vanguarda* (2008), afirma serem as neovanguardas uma demonstração de fracasso em relação ao projeto das vanguardas originais e funcionariam apenas como uma repetição destas. A postura de Simon contradiz a existência de poetas como Ricardo Domeneck e tantos outros contemporâneos que refutam essa ideia a partir do momento em que propõem um olhar atento ao presente e, se recorrem ao passado, é com o intuito de ressignificá-lo na atualidade, a fim de servir aos propósitos do tempo em que estão inseridos.

passado, ressignificando-o no presente é de fundamental importância para discutir o papel e o lugar da poesia hoje. Essa noção de ressignificação é proposta em *The return of real*, pelo crítico norte americano Hal Foster (1996), o qual parte do pressuposto que os movimentos de vanguarda não intencionavam atuar na negação da arte ou na reconciliação com a vida – o que eles desejavam era, na realidade, contestar essas duas premissas e demonstrar afinal que ambas, arte e vida, são duas instâncias irreconciliáveis.

Foster elege como base teórica Lacan e Kristeva e a partir dessas referências, sugere que as neovanguardas (movimentos artísticos situados entre as décadas de 1950 e 1960) conseguem (ao contrário do que sugerem críticos como Peter Bürger) efetivar o projeto original das vanguardas. Partindo dessa ideia, o crítico elabora um esquema de “retroação” – um procedimento caracterizado pelo submergir e emergir do passado. Esse processo é positivo para ambos os movimentos (vanguardas e neovanguardas) que se interrelacionam e, portanto, se ressignificam. Considera-se, então, que um movimento só encontra significação *com e no* outro.

Ao empregar o vocábulo “resíduo” para referir-se ao que restou (parece até mesmo um eufemismo) destes antiquados referenciais, ele justifica e qualifica o seu entendimento do que são essas referências exíguas e estanques que percorrem muito do que se produz poeticamente na atualidade. A palavra “reiteração”, que vem na sequência - e isolada, portanto enfatizada, no sexto verso – contrasta com as anteriores. Ora, se não há valor no “resíduo resistente” de antigos contextos, o poeta valoriza e defende a renovação (“reiteração”) do que “contem contexto”, do oitavo verso.

“Contem contexto” pode denotar a síntese da postura defendida pelo poeta. Ao analisar esse verso em particular se faz necessário desarticular os vocábulos para apreender a gama de sentidos sugerida pelo jogo sonoro e lexical proposto por Domeneck. As palavras “con-tem” e “con-texto” assim desfeitas vão conceber novos

---

Luiz Costa Lima (2012) também responde às críticas de Iumna afirmando que “Mesmo que seja correto notar-se a subserviência dos poetas (e, sobretudo, pintores) às demandas de nossas ditas fundações culturais, sem se preocuparem em denunciar o baixo-nível de suas promoções, é grosseiro entender que não estarem atentos à cena política contemporânea é um sinal comprometedor. É certo que nosso cotidiano está impregnado de um comodismo conformista, que facilita a ação dos muitos larápios investidos no cume dos poderes constitucionais. Mas não denunciar esse mal ou semelhantes não se confunde com escapismo. Fosse assim quase nada escaparia da obra de um Guimarães Rosa. É verdade, como alega Iumna Simon, que o apelo para a cena nacional então presente caracterizaria direta e/ou indiretamente tanto o nosso romantismo quanto o nosso modernismo. Mas quem nos disse que um e outro representam, do ponto de vista da produção cultural, ou mesmo exclusivamente literária, paradigmas de qualidade?!” (LIMA, 2012, p. 15).

sentidos para os versos. Devido à repetição sonora do “con”<sup>12</sup> é possível associá-lo à preposição “com” e assim entender o verso: aquilo que tem texto. A relação entre o texto e o contexto são, assim, enfatizadas e aproximadas.

A partir desse jogo, há de se considerar as seguintes possibilidades de permuta: “com texto” e “tem texto”. Essas expressões remetem diretamente ao emprego de outros textos e contextos nos textos atuais, porém as referências que devem ser usadas são aquelas que contêm contexto – ou seja, que têm seu uso justificado, atendendo às necessidades do momento atual com suas próprias propostas e questionamentos.

O nono verso “contanto” é marcado por uma conjunção condicional. Essa palavra provavelmente marca uma espécie de divisão no poema: o que é exposto nos oito primeiros versos se constitui como uma proposição poética que vai se elaborar de acordo com as situações/condições de que ele tratará a seguir. Há de se notar que essa conjunção é utilizada comumente na forma da locução conjuntiva “contanto que”. A elipse realizada no verso leva o leitor, novamente, a tentar o processo de desarticulação do termo, “con-tanto”. Nesse procedimento, o que antes era condição, passa a ser um elemento de intensidade. Junto aos outros dois termos desarticulados, essa palavra se constitui como uma das componentes do ruído mais forte e seco do poema em termos de sonoridade. A aliteração em “t”, a repetição do “c” e do “n” reforçam essa intenção sonora. É nesse ruído, tanto sonoro quanto semântico, que está imersa a palavra-chave do poema: contexto.

O novo sujeito poético que aparece no décimo verso “a confiança por” vem a personificar o substantivo abstrato “confiança”. Falta, contudo, um complemento: confiança em quê? Em quem? Se “confiança” é entendida como uma metonímia para a certeza, a segurança que se tem ao realizar determinado procedimento e, mais profundamente, para a tradição, é possível compreender melhor os próximos versos.

O poeta proclama: “a confiança por/ demais crédula na/ oralidade como/ natural”. Ao longo dos séculos, a “tradição” manteve-se e perpetuou-se através da oralidade. Os mitos, as grandes lições morais e éticas, as mais maravilhosas estórias foram transmitidas, ao longo de muito tempo, pela oralidade. E é através desta, performatizada pelo leitor, que será reconduzida e reiterada a voz do poeta.

---

<sup>12</sup> Prefixo de origem latina que sugere a ideia de companhia, concomitância.

É uma ideia comum, ao discorrer sobre o mecanismo da intertextualidade, evocá-la como sendo o diálogo atávico que se estabelece entre um e outros textos. Quanto a isso não há dúvidas, e a definição criada por Julia Kristeva de que “(...) todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 64) é aquela que, de modo mais genérico, formula este conceito. No entanto a implicação do uso desse procedimento suscita reflexões várias, tanto em relação à teoria quanto à crítica literária, e mais especificamente à poética.

Elaine Cintra (2012) observa em seu artigo “A vanguarda e a poesia contemporânea: a revisitação do dadaísmo na poesia de Ricardo Domeneck” que é através do diálogo estabelecido pelo poeta com esses outros (con)textos vanguardistas que se instaura o ruído em sua poética. Esse som “violenta o acesso aos sentidos de seus textos” (CINTRA, 2012, p. 3) e como a leitura dos versos é truncada, devido ao *enjambement* fragmentado, o autor tece uma “escrita do ruído” (IDEM, p. 4). A escritura ruidosa pode ser percebida nas constantes referências intertextuais, as quais não fazem parte, muitas vezes, do conhecimento de mundo dos leitores em geral. Justamente por isso, eles são levados a pesquisar, fazer outras leituras, assistir à outras produções se quiserem interagir com as reflexões do poeta vivenciando os momentos de deslocamento provocados pelas interferências.

A própria ideia de ruído, ainda como sugere Elaine Cintra, toma como base referencial o movimento futurista<sup>13</sup>, que é repensado e reformulado por Ricardo Domeneck em sua poética. O projeto desse poeta se pauta no som, na maioria das vezes dissonante, que ecoa na cabeça do leitor. Esse ruído é percebido tanto na forma (*enjambement* fragmentado) quanto no conteúdo (intertextualidades e mistura de línguas, por exemplo). Desse modo, ao gerar ruídos em todos os versos, não é possível ficar impassível diante de tal poética.

Assim como os futuristas, Domeneck saúda esse elemento (o ruído) como algo que desperta a consciência e a atenção mais profunda do leitor para o seu discurso poético. Ele opera, então, como um agente transformador: de sentidos, de conhecimento

<sup>13</sup> RoseLee Goldberg (2006) em seu livro “*A Arte da performance*” expõe que o pintor Russolo, pertencente ao movimento futurista, elaborou um manifesto intitulado “A arte dos ruídos” em que definia o que eram especificamente esses sons e ressaltava a importância destes para as manifestações performáticas dos artistas futuristas. Nessas performances, a ideia defendida era a de que os sons em sua pureza original não mais eram capazes de despertar emoções. O ruído, este sim, acompanharia mais adequadamente o desenvolvimento das máquinas e das grandes cidades. Nesse contexto, o ruído compunha a trilha sonora perfeita para a exaltação do futuro, do progresso e da tecnologia, além do caos e da desordem, ambos instaurados nas performances futuristas.

e de contextos. Sendo o ruído um aspecto latente e constituinte da poética domeneckiana, e a intertextualidade um procedimento formal do qual ele lança mão para refletir sobre o seu próprio fazer poético, associar esses diálogos ao som ruidoso que emana de seus versos é totalmente pertinente.

É interessante notar a predileção de Ricardo Domeneck pelas citações mais diretas em detrimento de uma intertextualidade de “estilo”. Antoine Compagnon (2007), em seu livro *O trabalho da citação*, inicia a sua abordagem quanto ao valor e a utilização da citação fazendo uma analogia interessante: o procedimento de citar é análogo à atividade infantil e estudantil de recortar e colar. Cada folha de revista, imagem ou palavra recortadas, assim o são dependendo do gosto e da intenção do sujeito, pois é a partir desses recortes que ele vai formular uma composição que ilustre a sua concepção e percepção do mundo ao redor. A colagem não é o sujeito, mas *faz parte* dele, de sua vivência. A partir do momento em que se recorta e cola, transforma-se tanto o objeto de onde se recortou quanto a base onde será feita essa colagem.

Assim como é curioso observar o resultado dessa atividade lúdica, é mais instigante ainda verificar esse procedimento sendo operado por um poeta habilidoso: cada “recorte” está na base do entendimento de mundo desse sujeito e reflete, portanto, suas preferências, leituras e conhecimentos. A partir do momento em que o poeta “recorta” um outro contexto inserindo-o no seu próprio, ele gera um borrão que dificulta a percepção de um limite entre essas realidades distintas, as quais paradoxalmente se interrelacionam, ou seja, ele se torna uma indistinção e sugere a ideia de que a realidade em que se vive não é nítida, assim como também não são nítidos nem os sujeitos nem o processo de individuação dos mesmos. Logo esse borrão é um ruído.

Quando o artista compõe o seu trabalho a partir de recortes (como Ricardo Domeneck faz em vários poemas) ele cria uma nova realidade, produz uma nova obra, diferente da primeira. É nesse sentido que o processo de recortar e colar sugerido por Compagnon ilustra um dos aspectos ruidosos da poética domeneckiana. A partir do momento em que o leitor se vê confrontado com esse novo contexto engendrado pelo autor, ele percebe que o discurso poético foi mais uma vez interrompido por um ruído advindo exatamente desta ruptura e, ao mesmo tempo, da relação intrínseca percebida entre os contextos apresentados.

Defrontando-se com o resultado desse processo constante de recortar e colar, percebe-se que “nada se cria” (COMPAGNON, 2007, p. 10). Essa declaração ilustra a impactante constatação de uma realidade: a impossibilidade de se produzir a partir do

nada, ou de ser absolutamente original. Não existe um vácuo criativo, mas um mundo de ideias, estruturas, temas e questionamentos que, pelo simples fato de pré-existirem, já estão influenciando de certo modo tudo o que vem depois. Não que haja uma obrigação de continuidade, repetição ou imitação das mesmas ideias, mas fato é que o passado é residual: sem ele não existe presente. Esses resíduos revelam, portanto, mais um aspecto da poética dos ruídos domeneckiana, posto que eles alteram a percepção que se tem acerca de um contexto distinto e se chocam com a realidade atual, o que cria o ruído.

Uma das leis da química mais conhecidas é a lei da conservação das massas, elaborada por Antoine Lavoisier no século XVIII, “Na natureza, nada se perde, nada se cria, tudo se transforma”. Entende-se então que a regra mais elementar da natureza, assim como na poesia, também traduz a impossibilidade de se criar matéria do nada, ou de reduzir a nada qualquer coisa. Tudo é passível de *transformação*. A partir do momento que um autor seleciona uma referência, ele já está atuando em um processo transformador: o texto citado certamente não terá o mesmo significado do original. A partir do momento em que se altera o contexto, automaticamente opera-se uma mudança: o “enxerto” tem que ser ressignificado, assimilado na nova criação de modo a propor uma reflexão acerca das razões pelas quais foi posto ali. Se a conclusão dessa reflexão for a de que a citação é mera repetição, então deve-se questionar a habilidade do escritor em fazer uso desse artifício.

Outro estudo importante acerca da intertextualidade se apresenta na obra *Palimpsestos*, de Gerard Genette (2006). O autor já cria, a partir do título, a noção que deseja veicular quando explica o que é um palimpsesto: “pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo” (GENETTE, 2006, p. 6). É deste mesmo modo que se apresentam os intertextos nas produções literárias em geral e especificamente na poesia de Ricardo Domeneck: o novo com resíduo do velho, que por sua vez também tem um resíduo mais velho ainda. Um texto sempre se escreve sobre outro texto.

Para Genette, a intenção dos estudos poéticos não deve focalizar o texto em sua singularidade, posto que isso é matéria para os críticos, mas lançar o olhar para o *arquitexto*, ou seja o conjunto de premissas gerais das quais se abastece o próprio texto, tais como “os tipos de discurso”, “os modos de enunciação” ou o “gênero literário”. Em outras palavras, o *arquitexto* de Genette é, na realidade, o próprio contexto de produção.

Esse autor defende a transcendência dos textos: é justamente nessa faceta transcendental que reside a *transtextualidade*, que é “tudo que o coloca (o texto) em relação manifesta ou secreta com outros textos” (GENETTE, 2006, p. 7). Nesse aspecto, o ruído domeneckiano é transcendental na medida em que se eleva do texto, sobrepondo-se, às vezes, a ele. O ruído acompanha (como trilha sonora fundamentada pelas escolhas fonéticas de Domeneck) e compõe (a partir das tentativas de diálogos, das constantes e múltiplas referências e da ressignificação de contextos passados) a “Poética do ruído” deste autor.

Um dos tipos de transtextualidade definidos por Genette é justamente a intertextualidade, que para ele encontra sua explicação básica principalmente nos estudos de Julia Kristeva (1974). O autor de *Palimpsestos* a definiu como sendo “a percepção pelo leitor de relações entre uma obra e outras, que a precederam ou sucederam”. O papel do leitor é definitivo nesse processo: é ele quem percebe e cria essas relações. Um procedimento intertextual bem sucedido é aquele que conta com um leitor arguto e perspicaz, capaz de compreender a *significância* de um texto e não apenas o seu significado.

O termo “significância” aparece nos estudos de Umberto Eco (1984) a partir de suas considerações sobre a teoria de Pierce. Eco define a significância como sendo uma atividade metonímica. Nesses termos, o significado de um signo engendra outro signo cujo significado, também, engendra outro signo e assim infinitamente. Esse processo de significação se dá a partir do ato da leitura instaurado pelo leitor. Ele é capaz de atribuir significância a um texto e transcender seu mero significado, concretizando, assim, a intertextualidade como procedimento eficaz. Quanto ao aspecto metonímico proposto por Eco em relação a esse método, é possível afirmar que essa ideia traduz perfeitamente o efeito estético dos diálogos (ou ao menos a tentativa de estabelecê-los) criados por Ricardo Domeneck.

Em seus poemas, uma noção evoca outra, que por sua vez retoma outras e assim vai ampliando o ruído proposto pelo poeta e percebido pelo leitor ao longo dos versos. Esse ruído se revela, principalmente, no fato de que essas evocações múltiplas são sugeridas, muitas vezes, por uma referência pontual que transcende a si mesma. Essa é uma característica do texto domeneckiano, visto que obras de um determinado artista se mesclam a outras, ou de arte, ou literárias, ou musicais, enfim, tão vasta é a gama de ramos artísticos conhecidos por Domeneck, que essa referencialização, esse diálogo que atravessa épocas caracterizadas pelos mais diversos contextos, já é por si só ruidoso.

São inerentes ao discurso poético de Ricardo Domeneck as reflexões sobre o seu diálogo com outros textos e objetos, especialmente os da tradição brasileira, americana e europeia. No entanto o poeta tenta se esquivar do uso passivo do intertexto. Ele não se presta a “imitar” o estilo de alguém, não pretende ressuscitar fórmulas ou esquemas que funcionaram bem no passado. Mas Domeneck sabe também que não consegue escapar do que já existiu e pondera que

[...] a história literária deveria prover-nos não tanto de fórmulas ou técnicas quanto métodos, não aprendendo ou copiando as soluções finais, mas entendendo as formas históricas como soluções apresentadas por artistas para problemas específicos de seu contexto (...). Estudando os contextos e problemas específicos dos nossos predecessores, poderíamos aprender como lidar com nossos próprios problemas, e não simplesmente copiar suas soluções. (DOMENECK, 2006, p. 181).

Quais são, então, as soluções artísticas propostas por Domeneck para integrarem o seu projeto? Em quais métodos ele se ampara para criar sua obra poética transformadora? Quais são os contextos que ele deseja reabilitar, para depois ressignificar? Ao revisitá-los e contextos passados, o poeta pretende traçar uma discussão atualíssima quanto aos limites existentes entre a sua poesia, que estabelece constantes diálogos com outros textos, de outras épocas e distintos contextos, e o seu próprio tempo. Essa revisitação à tradição se faz constante na poesia domeneckiana e exige um olhar mais atento.

### **1.1 Os ruídos da tradição e como o poeta dialoga com eles**

O poeta moderno T.S.Eliot (1989) define a tradição como sendo um legado que é transmitido à geração seguinte, não passível de ser herdado por quem quer que seja. O acesso à tradição envolve uma conquista “através de um grande esforço” e depende da consciência do sentido histórico (o passado já aconteceu, mas nem por isso ele deixa de lançar suas influências no presente). Para ele,

nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos. (ELIOT, 1989, p. 39).

Nesses termos, nenhum artista pode afirmar que se “criou” sozinho e independe de influências ou referências externas para compor sua intelectualidade e, posteriormente, suas obras. É evidente que artistas talentosos conferem ao seu trabalho uma aura de originalidade e inventividade inquestionáveis, contudo as peculiaridades percebidas em cada “criador” advêm de leituras passadas, de embates com contextos diferentes e alheios. A comparação é um dos passos dados em direção à apreciação. Mais uma vez, percebe-se a ideia de épocas e movimentos históricos situados em pontos distintos da cronologia, mas que interagem ativamente e contribuem mutuamente com o processo de significação e apreensão tanto de um momento quanto de outro.

O legado cultural de um povo consiste na transmissão de seus costumes e tradições e na absorção destes pelos indivíduos. Antes de um poeta escrever o seu mundo, ele leu outros mundos e é sempre bom ressaltar que a leitura ocupa papel de destaque no processo dialógico da intertextualidade. O poeta é, antes de tudo, um leitor e o tipo de leitor que ele é inevitavelmente ditará o tipo de autor que ele será. É justamente dos confrontos entre essas várias leituras que surgem projetos estéticos como o idealizado por Ricardo Domeneck.

Em sua “Ideologia da percepção”, Domeneck tece considerações a respeito das relações entre os poetas contemporâneos e a tradição:

[...] No Brasil, muitos poetas recorrem à autoridade da chamada tradição, intertextualidade que na verdade busca pilhar a aura<sup>14</sup> de importância cultural da poesia de outras épocas em que gozava de tal autoridade, esperando que, em sua viagem no tempo, sobreviva um pouco dessa “aura de autoridade” e socorra o poema importador. E esta relação subserviente com a tradição, e os discursos dessa tradição engessam a poesia contemporânea a ponto do seu anquilosamento. (DOMENECK, 2006, p. 197).

Nesse texto, Domeneck confirma seu temperamento crítico expondo a fragilidade que muitos poetas atuais ainda sentem ao lidar com a tradição. Julgando haver nessas obras passadas uma autoridade – que referendará o poema atual - vários são aqueles que se utilizam de suas formas e temas apenas como mera reprodução e garantia de sucesso. O poeta fala em termos de socorro, como se a tradição fosse a salvação de uma poética que peca pela falta de originalidade. Pensa-se, por certo, que a poesia produzida nesses tempos era mais bem aceita pelo público leitor do que os

---

<sup>14</sup> O termo “aura” é utilizado por Walter Benjamin em seu ensaio “A arte na era da reprodutibilidade técnica” e pode ser definido como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja.” (BENJAMIN, 1985, p. 170).

poemas feitos hoje. Recorrer à autoridade dos modernistas brasileiros, por exemplo, seduz muitos poetas atuais que, pautados na acomodação e em um procedimento de leitura deficiente, fazem ecoar inocuamente palavras e ideias de outros tempos.

Quando o poeta afirma que a relação de subserviência com a tradição “engessa a poesia contemporânea a ponto do seu anquilosamento” vislumbra-se nessas palavras uma consonância com o pensamento crítico acerca da poesia atual. As palavras “engessar” e “anquilosamento” chamam a atenção: ao envolver a poesia contemporânea com o gesso, o molde do tradicional, fundindo a ela todas as regras e soluções formais passadas, imobiliza-se essa já conturbada poesia impedindo-a de se transformar no ritmo imposto pelos questionamentos acerca do real. Ricardo Domeneck se rebela, pois não deseja essa subserviência, o engessamento da poesia atrelada ao passado não o seduz. Fazendo essa afirmação, ele reitera a necessidade de uma atitude menos passiva perante as autoridades da tradição e defende que essa relação não pode se dar senão com responsabilidade, no sentido de ser um dever do poeta reconhecer o impacto histórico das questões passadas a fim de, necessariamente, adequá-las a uma discussão presente.

Iumna Maria Simon defende que a “tradicionalização”<sup>15</sup> é um processo inerente à produção poética atual. Para ela, isso configura um paradoxo, porque tendo aparecido logo depois de eras tão marcantes na literatura brasileira, a poesia contemporânea deveria ser fresca e revolucionária do ponto de vista estético. Ela retoma então as ideias de Eliot para desacreditar essa poesia. Para Eliot, a tradição é um processo coletivo de auto-conhecimento no qual se aprende a perceber a existência do passado em tudo o que se realiza no presente. Isso define a consciência do que é ser contemporâneo. Para Simon, essa postura não mais se verifica nessa geração e a tradição é vista sob a seguinte perspectiva:

O passado, para o poeta contemporâneo, não é uma projeção de nossas expectativas, ou aquilo que reconfigura o presente. Ficou reduzido, simplesmente, à condição de materiais disponíveis, a um conjunto de técnicas, procedimentos, temas, ângulos, mitologias, que podem ser repetidos, copiados e desdobrados, num presente indefinido, para durar enquanto der, se der. (SIMON, 2011).

Fica evidente que, para ela, houve um esvaziamento de sentido na relação tradição/contemporaneidade. Para a autora, a intenção da maioria dos poetas contemporâneos é gozar do sucesso de seus antepassados, seja reverenciando-os (ou

---

<sup>15</sup> Iumna Simon (2011) usa o termo “retradicionalização frívola” para tratar do processo de apropriação da tradição feita pelos poetas contemporâneos.

curvando-se a eles), imitando-os ou simplesmente os repetindo. Desprovidos de análise crítica, ou capacidade de leitura, os poetas atuais formam uma geração “frívola”, sem propósitos ou ambições criativas e tendem a protagonizar mais uma “crise” da literatura. Essa “crise” aponta para um desligamento entre o poeta e o seu contexto, para a filiação desse artista a um mercado editorial valendo-se da reprodução de fórmulas feitas e consagradas, a propaganda, a partir de múltiplas mídias às quais hoje se tem acesso, de clichês poéticos e, enfim, um empobrecimento letal da experiência artística.

A autora compara a relação entre o poeta contemporâneo e a tradição a uma situação de compras em um mercado. É como se a tradição fosse um imenso comércio onde o poeta adquire aqueles elementos dos quais mais gosta e aprecia, fazendo uso deles em seu cotidiano de modo tão prosaico que essa atitude passa a ser banalizada. Aquilo que é necessário, compra-se e usa-se, sem que haja, a respeito disso, qualquer questionamento.

Diz-se que os poetas atuais têm sofrido da “síndrome dos que vêm depois”. Sabendo-se historicamente posteriores aos tradicionais modernos (que se esforçaram no intuito de criar uma poesia nacional reconhecidamente válida), os contemporâneos comportam-se como “herdeiros” perdulários, que não se importam em absoluto nem com a origem de seu legado, nem com o destino que será dado a ele.

Em um movimento contrário, a obra *Poesia e Crise*, de Marcos Siscar (2010), se constitui um amplo espaço em que pode ser analisada essa hipótese de esvaziamento de sentido e importância da poesia contemporânea brasileira. Sob outro prisma, ele afirma que essa “crise” não é uma invenção atual, mas tema antigo de investigações e pesquisas. Essa noção remonta ao discurso da modernidade e seu declínio. Assim, crises seriam motivadoras, incentivadoras de reflexões, ponderações e mudanças.

Siscar designa o discurso atual acerca da crise poética como sendo “apocalíptico”. As profecias de esgotamento e fim da poesia são largamente proferidas no contexto da crítica. Ele não entende, da forma como Iumna Simon, essa crise atual como sendo um indício do esvaziamento da poesia. A proposta de Siscar é que esse discurso não deveria ser consolidado como um fato isolado no presente (e apenas nele): ele deveria ser considerado em toda a sua abrangência histórica, pois por trás dele existe uma série de outros discursos históricos e culturais que não podem ser ignorados.

A análise dessa crise, portanto, não deve ser considerada apenas em confronto com elementos externos e contextuais, mas como elemento fundador da própria literatura. É justamente a partir dessa relação limite que se estabelece entre textos

contemporâneos e tradicionais, desse embate, que surgirão novas e boas poéticas conectadas ao seu tempo e contexto, além de prontas para discuti-lo.

Entre a visão adorniana-marxista de Iumna Simon e a contemporânea de Siscar, entende-se que não é concebível esperar de um poeta que escreve e produz hoje que se desligue totalmente de um contexto passado para submergir no seu próprio contexto. Fazer isso é desconsiderar que esse tempo existiu e que sem ele não haveria um presente para ser pensado. Encontram-se novas fórmulas para recentes questionamentos a partir de uma leitura abrangente das várias ideias, soluções e conceitos já elaborados. A transformação possível da poesia atual decorrerá de um diálogo ativo, contestador e criativo em relação ao que já foi produzido, um diálogo produtor de ruídos transformadores.

No livro *a cadela sem Logos* (2007), Ricardo Domeneck já deixa claro, a partir do título, que o leitor encontrará uma discussão fluente entre o atual e a tradição literária e artística. O título proposto pelo autor remonta ao *O cão sem plumas* (2007) de João Cabral de Melo Neto. De início essa referência é percebida e de imediato as substituições chamam a atenção: “o cão” por “a cadela”, “plumas” por “Logos”. A semelhança ficou por conta apenas da partícula “sem”, indicando uma subtração para ambos, mas em sentidos bem diferentes. Enquanto o “sem” em Cabral vem a sugerir uma ideia de desnortamentação, posto que a linguagem tem que ser contida, em Domeneck não há o comprometimento de dialogar com a lógica e com a racionalidade, visto que ele cria uma “cadela sem Logos”. Se pensarmos na “cadela” e no “cão” como a própria poesia, percebe-se que a visão dos dois autores é bem diferente.

João Cabral de Melo Neto sempre foi (re)conhecido por exaltar a economia e a concisão, por fazer de sua poesia o mais objetiva e árida possível. Esse poeta voltava seus olhos para os problemas sociais de seu contexto e falava sobre eles sempre de modo racional e comedido. O título de seu livro causa estranheza ao leitor ao agrupar duas palavras de campos semânticos bem distintos: “cão” e “plumas”. As plumas que deslumbram, que chamam a atenção para a beleza e as cores não existirão nessa obra que retrata a relação homem / rio / cidade de forma bem crua e sem nenhuma ornamentação. Nas imagens que ele cria ao longo dos versos, não há beleza. Seus poemas são duros como a realidade da qual emergem os homens comparados a cães sem plumas.

Domeneck, em contrapartida, ao criar sua “cadela sem Logos” opta por outro projeto: ele acredita na ampliação dos sentidos, na desvinculação do padrão que é

apenas conveniente e cômodo, no trato diferenciado com a subjetividade, mas sempre incluindo-a ao longo de seu processo criativo. O poeta dialoga com o(s) outro(s) (autores e leitores), sempre no sentido de criar a sua própria voz e trilhar o próprio caminho.

Se em Cabral a questão estética consistia em buscar uma palavra limpa e concreta, em Domeneck a intenção é dispor de palavras que rompam com a razão e a comunicação lógicas: é exatamente dessa ruptura que sobressai mais um ruído poético. Esse colapso da modernidade, a racionalidade que não elevou a sociedade a patamares melhores, é evidenciado na obra domeneckiana e emite um ruído que materializa sua relação com a tradição, caracterizada como ponto de partida para uma transcendência e transformação, que certamente proporcionarão uma evolução do processo artístico desse autor.

Em uma entrevista concedida ao blog *Mundo do livro*, Ricardo Domeneck é questionado quanto ao seu posicionamento frente à poesia atual e quais são as “sombras” da tradição que surgem em sua poética. Ele assim responde:

Eu não acredito em “sombras” da tradição. Quando um poeta começa a trabalhar e formar-se, há uma série de poetas ditando os parâmetros de qualidade, ou, simplesmente por serem populares, aqueles com os quais começamos a aprender o que pode ser poesia. Acho difícil que um poeta de minha idade possa ter escapado de lições (seja do que quer fazer ou não quer fazer) de poetas como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Vinícius de Moraes ou João Cabral de Melo Neto [...]. (Apud MOREIRA, 2012).

Ao enfatizar o nome de determinados poetas como contato inicial e formadores do seu conhecimento literário, Ricardo Domeneck afirma que sempre há aqueles poetas que acabam por ensinar aos poetas jovens o que é uma poesia plenamente realizada no papel: a forma, os temas, as rimas, a métrica – como fazê-la e como *não* fazê-la. Ao citar especificamente Drummond, por exemplo, é impossível não tecer comparações entre o projeto poético domeneckiano e o desse renomado modernista. A leitura que ele faz de grandes nomes da tradição, o impulsiona a transformar, redimensionar e ressignificar tudo aquilo que tal conhecimento lhe impôs. O poeta não se desprende de seu passado, de seus predecessores, mas também não se curva a eles de modo a pedir permissão para repeti-los: ele se rebela e, embora se aproprie de conceitos e ideias, não o faz senão para transformar essas informações datadas e pontuais em matéria de reflexão para o presente.

## 1.2. O poeta em processo de ressignificação da tradição brasileira

Em Ricardo Domeneck, tudo é ruído, inclusive suas relações intertextuais com a tradição. Até para ler seus poemas, o que sempre deve ser feito em voz alta pelo leitor, o poeta sugere uma trilha sonora específica, própria e complexa com seus jogos de palavras e dissonâncias propiciadas, sobretudo, pelo *enjambement*, que fragmenta os versos e os sentidos.

O poema a seguir integra o terceiro livro de Domeneck, *Sons:arranjo:garganta* (2009). Mais uma vez, o poeta declara suas intenções a partir do título. Nota-se, inicialmente, a graduação inversa operada por ele, que parte dos sons (mais genérico) para chegar à garganta (mais subjetivo). É na garganta que se “arranjam” esses sons, contudo o poeta sugere o contrário. Essa inversão sinaliza, então, que o livro partirá da investigação geral dos sons que se arranjam, alojam e saem da garganta do poeta e do leitor, além das outras vozes que ele insere em seus versos.

O livro todo se apresenta como um projeto sonoro que tenta harmonizar e por em movimento os sons mais dissonantes. De ruído em ruído, projetado pelas gargantas do eu-lírico e do leitor, o poema a seguir, além de contribuir para o reforço da ideia contida no título, se impõe como mais uma melodia nessa obra poético-musical formulada pelo autor:

### § DOS SENTIDOS DO SOM

esamrof aedíuqro amu  
anaidilcueitna  
ahnizos edrev me

atased es otserp  
oirétsim oazar ho  
otniribal o que sie

oirénim e ziar  
etion ed ecalne  
odaeuqolb síap me  
otsuaxe rezaf euq

epacse rahca mês  
arret a odnarufrep  
emrala mês avac  
avac otesni um  
(DOMENECK, 2009, p. 7).

Esse poema integra “Bruit Pur Pour Les Brutes” uma série de dois poemas que vai se interpondo entre outras partes do livro e cujo título sugere um “ruído puro para os

brutos”. O título da série indica uma inversão de sentido e já é, por si só, um ruído: pensa-se no ruído como bruto, não como puro. Essa ideia evoca o projeto sonoro domeneckiano que institui o ruído como som, como voz, como intertexto, como movimento. Nessas séries (posto que elas aparecem ao longo de todo o livro), o poeta sempre joga com a questão da inversão e da utilização de línguas estrangeiras para compor poemas extremamente ruidosos. Essa série é sempre composta por duas seções indicadas pelo símbolo “§”. A primeira seção é intitulada “Dos sons do sentido” e a segunda “Dos sentidos do som”. Mais uma vez, a inversão dos títulos que integram a série ajuda a compor a expectativa do leitor quanto ao que virá a seguir.

A princípio, estranha-se o código empregado nos versos. À primeira vista, até parece mesmo ser uma língua estrangeira. Como a primeira leitura é geralmente silenciosa, é difícil se dar conta do quão poderoso é o ruído provocado por essa junção desordenada de fonemas. Quando se ousa declamar esses versos em voz alta, é tentador desistir de realizar a pronúncia das palavras, mas conforme se vai percebendo, aos poucos, que aquele estranho código na verdade é inteligível, posto que é seu próprio idioma, esse recital de poesia se torna estimulante.

Os poemas de Ricardo Domeneck são elaborados para serem lidos em voz alta. Esse procedimento, dentre tantos outros refinamentos sonoros que vão se revelando a partir da leitura de suas obras em geral, remete a um conceito muito atual que valoriza bastante o ruído, por entendê-lo parte de tudo que rodeia o sujeito contemporâneo, e o alça ao nível da música. É o que faz Yoko Ono, por exemplo, citada recorrentemente por Domeneck como uma artista que merece atenção quanto ao projeto sonoro que desenvolve. O poeta é um DJ. Uma das principais funções desse profissional é selecionar um *setlist* e fazer com que as pessoas dancem, se divirtam e cantem. Essa transformação do ruído em melodia (dissonante, mas ainda assim melodia) faz parte da “trilha sonora” do poeta.

Quem lê “§ Dos sentidos do som”, propõe-se, então, a decifrar esse código. Lido de trás para frente, o leitor se depara com esse novo poema, o qual se revela, mais uma vez, familiar ao leitor:

orquídea forma-se  
antieuclidiana  
em verde sozinha

presto se desta  
oh razão mistério  
eis que o labirinto

raiz e minério  
enlace de noite  
em país bloqueado  
que fazer exausto

sem achar escape  
perfurando a terra  
cava sem alarme  
um inseto cava

Ao desvendar o código sonoro proposto por Domeneck, é possível perceber que há uma outra voz “cantando” esse poema. Em meio a proposta do poeta, a de fazer música brincando com a sonoridade ruidosa das palavras, surge, além de sua voz e da voz do leitor, uma nova parceria. Carlos Drummond de Andrade (2012) contribui com a letra dessa música criada por Domeneck, a partir de seu poema “Áporo”<sup>16</sup>:

Um inseto cava  
cava sem alarme  
perfurando a terra  
sem achar escape.

Que fazer, exausto,  
em país bloqueado,  
enlace de noite  
raiz e minério?

Eis que o labirinto  
(oh razão, mistério)  
presto se desata:

em verde, sozinha,  
antieuclidiana,  
uma orquídea forma-se.  
(DRUMMOND, 2012, p. 45).

Esse poema de Drummond prima pela manipulação e transformação do sentido da palavra “áporo”: um inseto, uma orquídea ou um problema de difícil solução. A partir desses sentidos e desse exercício lúdico, o poema se torna símbolo, antes de tudo, da luta árdua por um objetivo aparentemente inalcançável e da esperança (meio desesperançada, aliás) que se insinua na última estrofe. Prima também pelo som chiado, pela exploração de um *enjambement* entrecortado que aos poucos revela um soneto.

---

<sup>16</sup> Esse poema foi publicado no livro *A rosa do povo* (2012), que reuniu poemas produzidos entre 1943 e 1945.

Essa forma fixa de composição poética remete certamente a um molde tradicional, ultrapassado pela crença em uma liberdade formal que dispensa a filiação a antigos preceitos estéticos. No poema de Domeneck, a forma fixa do soneto também é invertida – prova de contestação por parte dele em relação a forma fixa e “engessada” que um poema pode assumir. Mas não o poema produzido por ele, que toma a tradição como base para, depois, subvertê-la tanto na questão da forma, quanto dos sentidos que se atribuem ao novo poema formado a partir desse procedimento.

Música e sonoridade: o valor da palavra e de cada fonema que a constitui. Sob essas perspectivas, a análise desse poema remete ao valor que Domeneck confere tanto às suas referências, presentes em citações nos seus textos, quanto ao projeto artístico em que questiona e reflete sobre a questão dessa comunhão de vozes, da coexistência conflituosa entre elas e das reverberações que apresentam quando inseridas nos versos e na voz domeneckiana.

Esse autor apropria-se do poema de Drummond e o transforma, o inverte. Ele distorce esse poema tanto estruturalmente, quanto semântica e foneticamente, fazendo dele um texto novo, autoral, proveniente de sua própria voz. Inicialmente, percebe-se a inversão apenas das palavras. Depois, quando ele é “traduzido” e percebe-se nele o “Áporo” de Drummond, nota-se também que tanto as estrofes quanto os versos foram invertidos.

Essa retomada de um poema drummondiano, dentre outras reflexões, insufla a pensar sobre o fazer poético, porque essa é a hipótese primeira de leitura do “Áporo”: um “inseto” que cava repetidamente e simboliza o próprio poeta lutando contra a censura e procurando alternativas e saídas para a formulação de uma poesia inserida em um momento em que os “problemas” se mostravam de difícil solução. Desta maneira, essa apropriação faz com que surjam questionamentos a respeito das relações e interações que o poeta contemporâneo é capaz de fazer com obras e personalidades que vivem (ou viveram) em um contexto totalmente alheio ao seu, mas que passaram a integrar seu universo de referências.

Transformar um poema drummondiano em ruído sinaliza que Domeneck não pretende simplesmente aceitar essas referências como meras constituintes de seu conhecimento de mundo. Ele as repensa, as reformula, se apropria delas e as transforma. Toma posse e elege como tema para refletir. Essa ideia de inverter a tradição não conduz a um entendimento de negação (pois se a negasse, ele estaria ignorando-a), mas de reencontro. Ao realizar essa subversão, o poeta proporciona tanto ao leitor quanto a

ele mesmo uma experiência de resgate e re-contextualização: percebe-se o antigo interferindo no atual de modo a sugerir que um integra o outro, fazendo evoluir o raciocínio, na esperança de vislumbrar como essas ideias passadas ajudam a formular o novo.

Ao permutar versos e estrofes, Domeneck cria um poema único, valendo-se de uma referência constante e integrante de seu conhecimento de mundo. Enquanto Drummond encerra sua última estrofe com a sugestão de esperança, expressa por uma orquídea que se forma apesar da lógica, Domeneck se vira em outra direção: o inseto continua a cavar por não achar nem escape nem outra opção de mudança. Ou seja, ao mesmo tempo em que Drummond acredita no belo (é o que se apresenta no verso final, quando enfim a orquídea se faz vitoriosa), Domeneck caminha em direção contrária: ele põe em graduação o belo confluindo para o feio. A estética do “feio” engendrada por ele corresponde à estética do ruído formulada em sua obra.

Em ambos os poemas, a noção de chiado é constante. No “Áporo”, as aliterações em “s” sugerem o ruído do inseto, que cava. A insistência e a persistência culminam na esperança de presenciar uma orquídea florescendo em recompensa pela luta. No outro poema, o de Domeneck, o que se percebe é que esse chiado conduz a uma outra noção: a da atitude que leva ao inevitável desgaste. Desgaste da forma, do poema, do poeta. O poema de tom desencantado, mas contestador, vai delineando um outro sentido para Drummond que, dessa vez, é usado como mote para os questionamentos dispostos ao longo dos versos.

No momento em que se debruça sobre os “novos” versos propostos em forma de jogo sonoro por Domeneck, nota-se que desde a primeira estrofe ele dá destaque ao elemento incumbido de simbolizar a esperança no poema de Drummond: a orquídea. No entanto, nessa versão do poema drummondiano, os versos são assim colocados: “orquídea forma-se / antieuclidiana / em verde sozinha”. Tem-se a impressão, por causa da ausência de pontuação, que essa orquídea é concebida na ausência da razão. Esse “verde”, que tanto pode simbolizar a relva quanto a esperança em meio a qual a orquídea surge, está atrelado ao adjetivo “sozinha”, associado, por sua vez, ao substantivo orquídea. Fica evidente, pois, a solidão desse sujeito contrário à lógica.

Quando subverte a ordem das palavras, Ricardo Domeneck também modifica alguns verbos: “presto se desata” torna-se “presto se desta”. Enquanto o verso de origem pontua o exato momento em que o inseto encontra seu ponto de escape, o segundo indica uma sentença inacabada e ambígua. De sujeito no poema de Drummond

(“presto” normalmente é associado a Luiz Carlos Prestes em algumas análises), o termo se metamorfoseia em verbo na versão contemporânea. O verbo prestar remete à ideia de valor e faz sentido nesse contexto de reflexão proposto por Domeneck. Em consonância com a condicional “se” e o coesivo “desta” (retomando o termo orquídea), essa reformulação sugere uma sentença que não se completa, evocando um questionamento que findará sem resposta.

A relação que se estabelece nas imagens “inseto = homem = poeta” garante ao poema sua dimensão metalinguística verificada em “Áporo” e corroboram com a tese de que, em Domeneck, o ruído, jogo sonoro e dissonante, é uma estratégia empregada para estimular os questionamentos acerca do contexto, das referências e das interferências carregadas pelo artista contemporâneo. A fim de sair do labirinto, o inseto acaba vivenciando em sua trajetória a transposição dos obstáculos e a posterior recompensa consolidada em flor.

O labirinto, o áporo e o próprio poema “§ Dos sentidos do som” personificam o ruído criado por Domeneck<sup>17</sup>. Como todas essas palavras conduzem a um mesmo sentido, o de um problema insolúvel, percebe-se que o poeta aponta para um problema intrínseco a essa geração: a relação pré-estabelecida (e determinante) entre eles e a tradição. Esse é um problema realmente difícil de ser resolvido para esse sujeito/inseto que cava indefinidamente, perfurando a terra e tentando encontrar um caminho, sem conseguir achar escape. O autor simplesmente não consegue sair desse labirinto de referências que ornam o seu percurso e possibilitam sua constituição enquanto poeta. Ao mesmo tempo que é livre para fazer escolhas estéticas e desarranjos sonoros que o mantêm com os pés fincados no contemporâneo, esse sujeito não se cansa de reabilitar o passado e ressignificar contextos alheios aos dele. Essa canção proposta por Domeneck traduz a necessidade do artista contemporâneo de refletir sobre aquilo que o constitui e o caracteriza como poeta, mesmo que, para tal, tenha que subverter toda e qualquer lógica.

---

<sup>17</sup> Percebe-se, em um outro poema de Drummond, chamado Oficina irritada, publicado no livro *Claro Enigma* (2002), uma analogia com a ideia transmitida por Domeneck a partir de sua prática de inversão e deslocamento de um poema tradicional, o “Áporo” composto pelo modernista. No poema, Drummond escreve: “Eu quero compor um soneto duro / como poeta algum ousara escrever. / Eu quero pintar um soneto escuro, / seco, abafado, difícil de ler. (...”).

Dentre os vários aspectos interessantes que podem ser citados quanto ao livro *Sons:Arranjo:Garganta*, um que chama a atenção é a divisão da obra. Como já foi dito, o livro é iniciado pela seção “Bruit pur pour le brutes”, que se interpõe ao longo das seções K, W, Y e §. Estas, por sua vez, subdividem-se em capítulos. Lendo a seção K (“Oral do usuário”), no capítulo 23 (“Da aprendizagem / do lugar das delícias / entre o que o outro disse / e o outro ouviu”) é possível encontrar mais um desdobramento dessa apropriação do “Áporo” de Drummond:

APOR ORQUÍDEA e problema  
queda no esconderijo  
da intenção,  
  
querena da querença,  
nau e fraga:  
  
“eu fiquei abismado”  
  
áporo, que ideia!  
o que esconde e erijo  
da tensão  
  
escande onde enrijece  
datas, são,  
  
quer e nada, quer nessa  
ilharga nua  
o que naufraga,  
  
quedar-se ensimesmado,  
  
trocar  
de ilha,  
  
mas  
  
quebrem o mono-  
lítico, falo-eu,  
  
sujeito a objeções  
(DOMENECK, 2009, p. 37).

O destaque inicial fica por conta dos nomes da seção e do capítulo. “K – Oral do usuário” remete a uma expressão comum, “manual do usuário”, a qual nomeia os diversos textos instrucionais escritos que acompanham utensílios ou objetos de uso complexo. Nessa seção, o “manual” se torna “oral” para ditar (literalmente) os rumos desejados pelo poeta no que tange a leitura de seus textos, que devem ser declamados. O

valor dado à voz e a pluralidade de sentidos criada *a partir* dela e *por ela* ajudam a consolidar a “Poética do ruído” de Ricardo Domeneck<sup>18</sup>.

O nome do capítulo 23 “Da aprendizagem / do lugar das delícias / entre o que o outro disse / e o que o outro ouviu” é, por si só, um poema. Deste, se apreende que trata de uma questão didática prazerosa: perceber o que há de diferença entre o que se diz e o que se ouve. As leituras que se faz do mundo são subjetivas, o entendimento que se tem de um discurso é próprio daquele que o recebe. O interlocutor é sempre aquele que atribui as suas sensações e entendimentos ao que lê. Sob essa perspectiva, nesse capítulo ele aprenderá o que precisa saber sobre os ruídos no processo de comunicação.

APOR ORQUÍDEA é o título (e ao mesmo tempo parte) do primeiro verso. De imediato, ao ler “Aporor-quídea” já se percebe a referência ao “Áporo” de Drummond, tanto pela aglutinação fonética quanto pelo termo “orquídea” e “problema”, palavras-chave do poema de Domeneck. Ao mesmo tempo, esses versos remetem ao próprio poema de Domeneck “§ Dos sentidos do som” e opera, nesse sentido, uma auto-intertextualidade<sup>19</sup>. Percebe-se então que, inicialmente, pelo menos duas vozes tentam dialogar, a do poeta e a de Drummond (e toda uma tradição), porém, à medida em que essas vozes vão se entrecruzando, aparece também a do leitor e a de um outro, que se pronuncia no verso (“eu fiquei abismado”) – essa sentença, entre aspas no poema, indica certamente uma citação não proveniente do eu-lírico, mas de um interlocutor crítico em relação ao que é exposto no texto.

Se no primeiro poema o autor optou por subverter, em um primeiro momento, a sonoridade do soneto a partir de um desarranjo fonético, também o fez no aspecto estrutural: inverteu-se a posição do soneto, o qual passou a se constituir de dois tercetos e dois quartetos, respectivamente. Nesse segundo texto, os versos são dispostos na folha de uma maneira diferenciada, o que enfatiza o *enjambement* completamente estilhaçado, mas nem por isso caótico, pois os versos não ultrapassam o limite espacial ditado pelo primeiro verso, tanto na margem esquerda quanto na direita. Poder-se-ia afirmar, então, que essa diagramação sugere uma subversão contida, como se o poeta ainda se encontrasse “preso” a um contexto ditado pelo passado, apesar de dispor os versos obedecendo a uma extrema liberdade formal.

---

<sup>18</sup> Esse tema, que insere a performance enquanto outro elemento emissor de ruídos na proposta poética de Ricardo Domeneck, será desenvolvido no capítulo dois.

<sup>19</sup> O termo é usado por Genette em seus *Palimpsestos* (2006).

Nesse poema, Ricardo Domeneck fez uma seleção vocabular e dispôs as palavras de tal modo nos versos, que os sentidos conferidos às ambiguidades e às próprias palavras quando aglutinadas pela leitura oralizada são tão múltiplos que ressaltam a ideia de um ruído semântico e lexical. Durante a leitura, a evocação de sentidos que decorre dessa ideia, partem de expressões tais como “APOR ORQUÍDEA”, “nau e fraga”, “mono-/líticos”.

O autor de *Sons: Arranjo:Garganta* traz mais uma vez à baila a temática que trata da relação entre os contemporâneos (nesse caso, ele especificamente) e os poetas da tradição. Como já foi dito, essa relação não é passiva, e por isso gera conflitos, embates, subversões e ressignificações. Ao mesmo tempo em que a obra de Domeneck passa a ter um determinado entendimento quando questiona e se apropria da tradição para transformá-la, a obra de Drummond também vê projetada na mente do leitor uma nova possibilidade de leitura quando tomada fora de seu contexto. É nesse processo árduo de ressignificação que o ruído se aloja, tentando deslocar a atenção do leitor para múltiplos contextos e possibilidades de experimentar diversas realidades.

O campo semântico produzido a partir das escolhas lexicais de Domeneck evoca as ideias de mar, ilha, naufrágio e solidão ilustradas pelos termos “querena”, “nau”, “fraga”, “ilharga”, “ilha”, “naufraga”. Esses vocábulos sinalizam para o percurso realizado pelo poeta quando compôs “§ Dos sentidos do som” e se viu confrontado (“tensão”) e isolado (“quer nessa / ilharga nua / o que naufraga, / quedar-se ensimesmado / trocar / de ilha,”), mas ao mesmo tempo com opções: ele pode “trocar de ilha”. Esse eu-lírico não se comporta, pois, como um naufrago comum: ele perece diante da “fraga”, mas não se entrega às dificuldades do mar, encontra sua ilha e se vê na possibilidade de trocar quando assim convier.

O eu-lírico se manifesta de forma explícita ao longo dos versos e responde ativamente às críticas e adversidades. É ele quem dá a sua resposta para o interlocutor que anuncia “eu fiquei abismado”, quando profere: “áporo, que ideia! / o que esconde e erijo / da tensão / escande onde enrijece / datas, são”. Nessa fala é possível perceber um certo orgulho no modo como expõe a sua ideia seguida de uma exclamação (sinal este que também gera um efeito ambíguo, o de censura). Ele também sugere que se faça a divisão (“escande”) de contextos, deixando bem nítida a divisória daquilo que Domeneck efetivamente criou a partir da tradição e o que é a própria tradição.

Nos versos finais, “quebrem o mono- / lítico, falo – eu, / sujeito a objeções”, a ambiguidade das palavras aliada ao *enjambement* fragmentado amplia

consideravelmente a gama de sentidos proposta pelo poeta. “Monolítico” significa uma imensa porção de rocha ou um padrão – ao desmembrar a palavra devido ao *enjambement*, obtem-se o termo “mono”, indicativo de um e “lítico” sufixo que remete à noção de pedra<sup>20</sup>. Inserida nesse contexto, a palavra certamente pode traduzir a noção da tradição, daquilo que é padrão indestrutível e inquestionável. O sujeito poético clama para que esse elemento seja quebrado e destruído.

Ainda é preciso considerar que a ambiguidade das palavras não cessa por aí. O vocábulo “falo” pode ser entendido tanto como o verbo falar, que marca a enunciação do sujeito efetivando-o no discurso, quanto num sentido bem distinto, como o símbolo masculino da virilidade. Essa acepção é possível porque o próprio poeta aborda, em sua “Ideologia da percepção” que o contexto de produção de uma época distinta, em que parte dos textos escritos o são, sobretudo, por homens heterossexuais, constituem uma realidade bem distante da sua.<sup>21</sup>

O eu-lírico prega a destruição dos elementos masculinos e heterossexuais provenientes da tradição, criando uma postura extremamente combativa e contestadora dessa aproximação intrínseca entre contextos distintos. No caso desses poemas, o sujeito poético não se importa em sofrer objeções, visto que é produtor de um discurso que dialoga constantemente com a tradição e a torna suscetível a questionamentos e contraposições. Além disso, ele extrai dela aquilo que pode ser adequadamente ressignificado no seu contexto e no do leitor. Nesse deslocamento dialógico constante proposto pelo autor reside um dos principais ruídos da obra domeneckiana.

Atravessando mais alguns períodos históricos, Domeneck se apropria de uma referência não só tradicional, mas canônica, atemporal e irrefutável. Walt Whitman, o americano, e Machado de Assis, o brasileiro, também servem como ponto de diálogo na poesia domeneckiana, bem como o bretão William Shakespeare. Em Ricardo Domeneck, o fenômeno de um diálogo intertextual que transcende os limites do texto e

<sup>20</sup> É importante ressaltar aqui o quanto a “pedra” é uma figura extremamente importante tanto para João Cabral de Melo Neto quanto para Domeneck, aparecendo com recorrência em seus poemas e ilustrando o diálogo intertextual que este autor estabelece com aquele desde o título do livro.

<sup>21</sup> Ao tratar dos condicionamentos que os indivíduos têm em relação à sua estrutura individual, Domeneck (2008) defende “Expor o imposto, sem contribuir com os jogos de poder e dominação presentes também em formas literárias” (DOMENECK, 2008, p. 182). Essas são pretensões da poesia domeneckiana, que ainda ressalta: “Mas é especialmente conveniente para poetas masculinos, brancos e heterossexuais manterem-se “alheios” de tais condicionamentos, restando aos outros: mulheres, negros, homossexuais, sem opção, sensíveis a estes condicionamentos ideológicos das formas, criarem, cada um à sua maneira, suas sabotagens internas, (...) até que todos despertem para seus contextos.” (DOMENECK, 2008, p. 182).

aborda a música, as artes plásticas e o cinema, é frequente e explícito. Todavia, é interessante notar que, ao longo de sua poesia, o autor de *a cadela sem Logos* apresenta ao público leitor um universo vastíssimo de referências, mesmo porque quando se propõe a evocar uma delas no corpo de um poema, o faz de modo que aquele intertexto não seja simples: os textos alheios que aparecem na poesia de Domeneck sempre carregam consigo outras referências, que por sua vez têm outras, e desse modo o ruído que se dá no seu diálogo intertextual ultrapassa os séculos. É o que se percebe no poema “da sobrevivência espera-se”:

da sobrevivência espera-se  
coerência e cicatrizes  
infla-se na saúde  
da predileção e  
na ferida sádica  
da perda não  
da predileção  
não se memoriza  
com leveza como  
não residir  
em suspeita se  
nossa *song*  
*of myself* interroga  
*-se num bento e santo*  
iago simulacro  
em 1899 fingindo  
já com a língua  
o mimo da memória  
(DOMENECK, 2007, p. 52).

Mais uma vez, percebe-se a predileção do poeta pela aliteração em “s” e “c” com som de “s” ao longo de todo o poema. Essa aliteração associada ao *enjambement* brusco garantem o ruído constituinte dos poemas de *a cadela sem Logos* e dificultam a leitura dos versos. São cinco verbos ao longo de todo o texto, dentre os quais quatro encontram-se na voz passiva: “espera-se”, “infla-se”, “se memoriza” e “interroga-se”. Essa escolha não é aleatória, posto que reafirma o clima de espera e de tensão engendrado pela reflexão poética proposta nos versos.

A noção de duração e de perseverança além da superação de alguma adversidade revela o tom do primeiro verso, composto por uma sentença quase inteira, mas sem um sujeito, sem um corpo que sustente a voz que fala: “da sobrevivência espera-se”. A frase tem um teor de indefinição e de assujeitamento propiciado pelo verbo “espera-se”, o que corrobora com a conotação de duração também proposta pelo termo “sobrevivência”. Esse verbo, na voz passiva, garante ao 1º e ao 2º versos o estatuto de oração

(fragmentada, por certo, mas ainda assim uma oração). O que essa assertiva traduz é que a passagem pela vida exige do sujeito ao menos aprendizado, sabedoria e “cicatrizes”. A palavra “cicatrizes” é regularmente empregada pelo poeta em outros textos. Para ele, as marcas corporais são uma eterna lembrança de algo que já aconteceu e que não deve (ou não pode) ser esquecido. Desta maneira, a memória é marcada no corpo, através dele.

Nesses onze primeiros versos (“da sobrevivência espera-se / coerência e cicatrizes/ infla-se na saúde / da predileção e / na ferida sádica / da perda não / da predileção / não se memoriza / com leveza como / não residir / em suspeita se”) nota-se que a presença do pronome possessivo “nossa” marca a existência de um sujeito lírico que se posiciona e compartilha suas experiências. O sujeito do poema emite um discurso de dor, de insegurança. A insegurança quanto à questão da perda e da predileção, questão essa que vem a ser ilustrada pelas relações intertextuais que o poeta irá estabelecer nos versos posteriores.

Os versos “infla-se na saúde/ da predileção e/ na ferida sádica/ da perda não/ da predileção/ não se memoriza/ com leveza como” traduzem perfeitamente a tensão angustiante instalada na alma do sujeito lírico sobre a questão da preferência. A “predileção”, como quer o poeta, é crivada de ambiguidades as quais se manifestam em todos os poemas de Domeneck, ruídos que exploram ao máximo os significados regularmente atribuídos às palavras, ultrapassando seus limites e tornando-as confusas nos fragmentos sintáticos dispersos que constituem os poemas domeneckianos.

O verbo “inflar-se” tem como referente principal o termo “sobrevivência”. A partir dessa relação, percebe-se que o poeta acredita que a predileção carrega em si a carga de experiências exigidas pela sobrevivência. A ambiguidade se constitui ao passo que essas experiências podem interferir negativa ou positivamente na questão da escolha, da preferência. Os versos seguintes corroboram com esta visão: “infla-se na saúde/ da predileção e/ na ferida sádica/ da perda não/ da predileção”. Nesses versos, o poeta discorre sobre a questão da perda e da predileção adotando um léxico voltado para a área da medicina em termos como “infla-se”, “saúde” e “ferida”. São essas palavras que ajudarão a compor a teia de ambiguidades ruidosas criadas pelo poeta.

A palavra predileção é entendida pelo autor de *a cadelia sem Logos* de forma dúbia. Em uma primeira leitura, nota-se que a predileção é vista de forma positiva, pois está associado a ela o termo “saúde”, ao passo que a “perda” é tida como uma “ferida sádica”. Nessa visão, uma perda é difícil de ser superada. Entretanto o advérbio “não”, que sucede o termo “perda” e antecede “predileção”, gera uma ambiguidade que borra

totalmente os sentidos dados inicialmente às palavras. O termo “não” leva a entender que a predileção também pode ser sentida pelo sujeito como uma ferida que nunca sara: isso ocorre, principalmente, quando o preferido não é o próprio indivíduo. Na verdade, a sensação que se tem, é que o poeta deseja aproximar os sentidos dessas duas palavras, que constituem o eixo central do poema.

A instauração de um ato de “predileção” sempre privilegia um elemento em detrimento de outro. Um ganha a atenção, o outro, a perde. O poeta esmiúça, então, a ambivalência deste gesto: quando o predileto é você mesmo, não há problemas. O avesso da situação, que causa toda a angústia desse sujeito lírico, é a possibilidade de ser preterido ao invés de escolhido. A questão da preferência, nesse poema, sugere tanto uma perspectiva amorosa (até mesmo pelos intertextos que ele faz), quanto uma questão existencial mais ampla – saber-se não como único, mas como parte de um todo. Essa noção torna o sujeito mais frágil e vacilante, o que se revela no *enjambement* igualmente fragmentado.

Para o poeta, a inscrição de qualquer evento na memória do sujeito não é util. Não é feita por intermédio da alegria, mas da dor profunda e que deixa marcas. Marcas na pele, cicatrizes visíveis para nunca esquecer, “não se memoriza/ com leveza”. Essas marcas tomam o corpo do sujeito tanto interna quanto externamente: para falar em perda e predileção, duas sensações, ele as faz irromper em uma ferida sádica, exterior ao corpo. Este expõe a marca para o sujeito recordar. É exatamente nesses termos e em torno dessa discussão que Domeneck inicia seu diálogo intertextual com o passado, buscando em algumas referências específicas o respaldo de que precisa para ressignificar as ideias de perda e predileção, cujo teor o angustia, principalmente quando se sabe que a relação dele com a tradição não é pacífica ou passiva.

Nesse poema, a primeira referência intertextual concebida por Domeneck é com Walt Whitman. O poeta se apropria do poema “Song of myself”, unindo a ele o pronome possessivo “nossa”. Esse pronome, além de confirmar o processo dialógico estabelecido pelo sujeito lírico, faz com que a “Song of myself”, ou “Canção de mim mesmo”, passe a ser própria desses sujeitos e de seus discursos. Interessante é notar o contraste do “nossa”, que sugere uma ideia coletiva, atrelado ao “*song of myself*” que sugere uma canção de si mesmo, de um indivíduo único voltado para si. Nesse percurso que se faz da voz do outro até a voz do poeta ressoam ruídos muito comuns a sua poética.

A remissão ao poema de W. Whitman não é por acaso. Esse foi o primeiro poema, inicialmente sem título, que integrou a primeira edição de *Leaves of Grass*, em 1855. Ele foi considerado revolucionário no contexto de sua produção. Como dito anteriormente, Ricardo Domeneck aprecia usar referências que, por sua vez, remetam a outros elementos, criando assim um eco contínuo e duradouro, atemporal. Com este poema de Whitman não é diferente. Considera-se que ele tinha fortes influências de Ralph Waldo Emerson e John Keats.

Há também um dado biográfico a ser ressaltado. Domeneck estudou nos Estados Unidos por alguns anos, e nesse período de tempo foi apresentado aos maiores autores da literatura inglesa e norte-americana. Walt Whitman e Emily Dickinson, ambos contemporâneos do século XIX, figuram como influências na obra dele.

Esse projeto original, essa canção de si mesmo, se vê em confronto com a predileção. Para ilustrar esse questionamento, o poeta lançará mão de mais uma rede de diálogos entrecruzados. Nos versos “como/ não residir/ em suspeita se/ nossa *song/ of myself* interroga/ -se num bento e santo/ iago simulacro/ de si mesmo/ em 1899 fingindo/ já com a língua/ o mimo da memória” o sentido só pode ser apreendido se o jogo sonoro proposto pelo poeta for desvendado, mas primeiro há de se perceber uma ambiguidade importante como no verso “*of myself* interroga”. As duas principais palavras que o compõem sugerem um auto-questinamento, uma auto-interrogação, é como se o “eu” do sujeito lírico fosse sempre posto à prova, desafiando o Logos.

A revelação do jogo sonoro e semântico de Domeneck só se dá no nível da leitura, em voz alta. Assim, ficaria: “como não residir em suspeita/ se nossa *song of myself* interrogasse/ um Bento Santiago / simulacro de si mesmo/ em 1899”. Ao realizar essa “adequação” nos versos, percebe-se que esse ajuste expõe relações e referências cruciais para o poeta, posto em questionamento pelo seu próprio projeto poético, como aquilo que constitui sua lírica. A questão da preferência, aqui, dá um salto muito mais amplo e engloba a escolha. Escolha de referências, de sentidos, de influências e confluências. O ruído exposto nos trocadilhos e nos jogos de palavras constituem esse emaranhado poético intertextual exposto por Domeneck, “num bento e santo/ iago simulacro/ de si mesmo/ em 1899”.

Nestes versos, o trocadilho criado pelo poeta evoca o nome de Bento Santiago, personagem principal e narrador de sua própria história em *Dom Casmurro* de Machado de Assis. Atrelado a Bentinho, porém, está Iago, o maquiavélico vilão de Otelo – tragédia com a qual Machado de Assis dialogou em seu romance ao tratar do mesmo

tema principal: o ciúme corrosivo, a questão da predileção. Mais uma vez, o autor de *a cedula sem Logos* organiza dois intertextos, duas referências entranhadas, emaranhadas, em que uma, geralmente, é releitura/reescrita da outra. As vozes de Iago em *Dom Casmurro*, a voz de Bentinho reverberando em Iago, a voz de Domeneck evocando esses nomes e a do próprio leitor, que se junta a esse diálogo ruidoso estabelecido sempre que tantas vozes se manifestam ao mesmo tempo, compõem o poema “da sobrevivência espera-se”.

Nesse intertexto, Ricardo Domeneck expõe toda a fragilidade humana quando em face da predileção. Iago não foi o escolhido, não foi promovido a um posto melhor e isso justificou, para ele, sua vingança em relação a Otelo ao inflar-lhe o coração com ciúme. O ciúme foi o sentimento que corroeu a relação de Bentinho e Capitu. Esse sentimento foi forjado na questão da predileção: Capitu não “preferia” Bentinho.

Este é mais um poema em que Domeneck marca sua referência intertextual com uma data, uma inserção no tempo. Neste caso, o ano é 1899, quando foi lançado *Dom Casmurro*. O verbo “ fingindo”, no 17º verso, agrupa valor ao conceito platônico de “simulacro”. Ao considerar os versos “iago simulacro/ de si mesmo” e saber que Iago está fundido em Bentinho nessa teia intertextual, pode-se inferir que ambos não são aquilo que são. Mais uma vez, há um confronto com a identidade dos sujeitos.

Nos últimos versos “num bento e santo/ iago simulacro/ de si mesmo/ em 1899 fingindo/ já com a língua/ o mimo da memória”, é possível vislumbrar a língua performatizando (“ fingindo”). O verbo torna a memória possível. Nessa última sequência, Domeneck seleciona vocábulos afins para atestar essa performatividade da língua: “simulacro”, “ fingindo”, “mimo”.

Retomando os versos finais “ fingindo/ já com a língua/ o mimo da memória”, o termo “mimo” pode ser entendido como mímese, ou seja a repetição. A escolha dessa palavra reitera a ideia de simulacro proposta por ele. Quando resolveu por em palavras a própria história, Bento Santiago recorreu à memória - mas uma memória mimética e inventada - da forma como Capitu procedia em seus gestos e olhares, a fim de amparar sua tese de traição. Foram os gestos que condenaram Capitu e Desdêmona. E foi a predileção, tema pulsante e central deste poema, que corroeu Bentinho e Iago e vários outros sujeitos.

### **1.3. O poeta em processo de apropriação poética e ressignificação da tradição estrangeira**

O poeta Ricardo Domeneck é, definitivamente, um homem conhecedor de múltiplos contextos. Ele nasceu no Brasil, mudou-se para os Estados Unidos quando adolescente, a fim de completar seus estudos, depois para a Alemanha, para o Brasil, para a Alemanha novamente, e, assim, ocorreram sucessivas mudanças que certamente influenciaram seu modo de conceber o mundo e a realidade ao redor. Um poeta, definitivamente, em trânsito.

A atenção de muitos poetas contemporâneos também se volta para o exterior, não apenas para o que é genuinamente brasileiro. Mais uma vez na história da literatura, as experiências formais, os artistas estrangeiros e seus projetos interagem com os brasileiros, mas dessa vez de um modo muito mais simples, pois houve uma mudança na concepção de fronteiras – principalmente por causa da internet. Não que os artistas resvalem na mera imitação do estrangeiro, como modelo de perfeição do modo como acontecia até o romantismo, por exemplo. Essa internacionalização é um processo natural em um mundo globalizado onde não há fronteiras e muitas pessoas viajam com facilidade para concluir seus estudos em outro país. Aprende-se outra língua além de interagir com outra cultura. Muda-se de país, volta-se para o Brasil – os indivíduos vivem em trânsito, esse poeta especialmente, e não há como fugir dessa experiência de emergir em outras culturas e absorvê-las.

O autor de *a cadeia sem Logos* não se abstém de falar sobre outras realidades que não as vivenciadas pelos brasileiros. Ele não vive aqui. As imagens cosmopolitas e urbanas que surgem em seus poemas, a utilização de idiomas estrangeiros como o inglês, o alemão e o espanhol, assim como muitas influências confessas, citadas com recorrência em seus versos, são estrangeiros. Não são apenas suas “formas” que se baseiam no europeu e norte-americano, seus temas e imagens também refletem esse interesse pelo que não é daqui.

Ricardo Domeneck já esteve em várias partes do mundo e carrega todas dentro de si. Essas experiências o marcaram e se veem impressas em seus versos. Em uma entrevista concedida à Revista eletrônica “*Modo de usar*” (2009), o autor falou sobre o fato de estar imerso em uma outra cultura e se isso é ou não importante para seu trabalho:

Quanto ao processo de criação e pesquisa, a residência em ambientes linguísticos e culturais distintos ainda gera questões diferentes para o poeta. Já se escreveu sobre uma parcela de poetas da minha idade, em quem a experiência internacional, digamos, cumpriria um papel fundamental. Realmente, muitos poetas jovens hoje têm uma relação mais complexa com a noção de uma “tradição nacional”. [...] recusam tanto o “nacionalismo” dos modernistas como o “universalismo” dos poetas do fim do século passado. Entre os dois, instauram talvez um “internacionalismo”, ou seja: não se obcecaram com o contexto brasileiro, nem tentam abstrair em seu trabalho todo contexto. Praticam uma dança entre contextos através da linguagem. Eu acredito na linguagem poética como sendo aquela que se reconhece como artifício. Viver em outro país, como a Alemanha, com uma língua geral tão diferente daquela em que componho e escrevo, me ajuda a não cair em armadilhas de naturalismos. (DOMENECK, 2009).

É certo que o mundo globalizado, hoje, oferece inúmeras e mais acessíveis perspectivas a uma pessoa. Viagens, internet, tudo facilita o contato do indivíduo com outras referências e culturas e essas informações são internalizadas por ele e constituem seu conhecimento de mundo, sua bagagem cultural. Domeneck não se recusa a nada: ele experimenta, prova e degusta todas as referências que lhe povoam a mente, e essas referências não encontram barreiras e mesclam-se nessa “dança de contextos”. A utilização do termo “dança” inclusive é proposital, pois o poeta transforma e coloca tudo em movimento, inclusive a linguagem.

O fato de o autor residir na Alemanha não o atrapalha a produzir, também, para brasileiros. É aqui que ele lança seus livros a princípio. Sua pátria é o Brasil, mas ele não se permite ceder a nacionalismos que não se enquadram nesse movimento tão “internacionalizante” dos autores brasileiros. Como ele mesmo disse, estar imerso em uma língua completamente diferente da sua o ajuda a estar mais próximo de um uso apropriado do idioma. Como os artistas têm acesso fácil à informações oriundas das partes mais remotas do globo, pelo simples fato de estarem expostos a elas, não se veem obrigados (como em movimentos estéticos anteriores) a rechaçar o que é “estrangeiro”, mas a dialogar com esses contextos e extrair deles substâncias capazes de serem ressignificadas em outras circunstâncias.

Duas das principais influências estrangeiras confessas de Ricardo Domeneck são o músico norte americano John Cage, que se notabilizou por instaurar o silêncio e o ruído, tentando harmonizá-los, em suas composições musicais e o filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein. A influência desse último se revela no projeto domeneckiano no

modo como o poeta lida com a questão da linguagem e, ainda, do silêncio<sup>22</sup>. Ambas as influências são recorrentes e ajudam a compor toda a obra deste autor. Aparecendo como intertextos, auxiliam na fundamentação do processo sonoro e das escolhas lexicais de Domeneck. A partir dessas duas grandes influências, o poeta demarca seu projeto poético e segue criando outros ruídos, percebidos em outras referências.

No poema “Segunda faixa – 00:37” ele cita John Cage:

Reconhecer a  
construção pelo  
espaço entre as  
pedras  
requer ser  
ao mesmo tempo  
pedreiro e arquiteto,  
não engenheiro.  
John Cage opera  
o acaso  
mas como o dia  
há a escolha.  
Há? Há.  
O que não  
há  
são palavras  
0/Km.  
Por tanto:  
o muro resiste  
do lado de  
dentro  
da cidade sitiada  
ou  
o muro constringe  
do lado de  
fora  
da cidade sitiada.  
Tente manter-se puro,  
meu caro senhor,  
ausente e alheio  
como os resistentes  
do lado de fora,  
e acorde  
entre os colaboracionistas.  
Mas todo muro é um tanto  
confuso.  
(DOMENECK, 2007, p. 97).

---

<sup>22</sup> A obra de Wittgenstein, em geral, foi dedicada a pensar sobre questões filosóficas inerentes à linguagem. A sua última obra é mais citada por Domeneck. Em *Investigações filosóficas* (2005), percebe-se que o filósofo investigará os diferentes modos de utilização da língua no cotidiano. Por considerar a linguagem como eterna, acredita também que ela está sempre em aberto aguardando que novos jogos linguísticos lhe extraiam mais e novos sentidos. Trabalhando com a “linguagem real da vida” pode-se perceber que ela “constitui de alto a baixo toda experiência humana (...) Nela mora tanto o silêncio da fala como o espanto da criação” (WITTGENSTEIN, 2005, p. 8), ou seja, a linguagem não pode ser reduzida a um instrumento útil apenas para descrever e representar.

Esse texto se encontra na segunda parte do livro *a cadeia sem Logos*, chamada “Poema começando quando”. Mais uma vez, o poeta incita ao jogo sonoro, posto que cada um dos poemas que compõem essa parte equivale às faixas de um CD, ou de um disco (o que seria mais apropriado para Domeneck, já que ele é um DJ e o disco de vinil é extremamente associado a essa profissão). Sendo a faixa de um disco, é mais do que adequado se o leitor se dispuser a declamar esses versos em voz alta. Lendo a plenos pulmões, obedecendo a esse *enjambement* truncado e de difícil leitura, é possível perceber pelas aliterações em “s” e “r”, além da evidente fragmentação dos versos e da presença de pontuação, a presença do ruído.

Esses recortes gerados pelo *enjambement*, ora enfatizam uma palavra, ora outras (“pedras”, “o acaso”, “há”, “0/ Km”, “dentro”, “fora”, “acorde”, “confuso”) quando as coloca isoladas em um verso, mas sempre servindo como ligação para que uma sentença e outra sejam completadas e façam sentido. São essas palavras que ajudarão o eu-lírico a compor as sentenças completas nas quais o leitor se baseia para atribuir sentido ao que vai lendo. Parece que no poema há uma divisão: uma primeira parte que vai do verso 1 ao 17, e uma segunda, que é a proposição final do poema.

Sempre através de metáforas e da utilização de um mesmo campo semântico, o poeta sugere duas ideias principais. Na primeira parte, nota-se a referência a um processo construtivo (expresso por algumas palavras mais marcantes tais como “construção”, “pedras”, “pedreiro”, “arquiteto”, “engenheiro”) já em andamento, e essa imagem é referente ao universo cabralino. “Reconhecer a / construção pelo / espaço entre as / pedras”. O poeta sugere o espaço entre as pedras / palavras, as entrelinhas, os vãos, os vazios, e o reconhecimento desse espaço exigem um pedreiro (é ele quem constrói, quem junta as pedras) e um arquiteto (aquele que se preocupa com a forma, com a estética).

Esse reconhecimento de um espaço, de uma construção “querer ser / ao mesmo tempo / pedreiro e arquiteto, / não engenheiro”. O engenheiro normalmente é o responsável pelos cálculos e pela parte lógica e técnica de construção de uma edificação. Nos versos transcritos, o que se percebe é a exigência não da lógica, mas daquele operário que trabalha efetivamente a construção, erguendo e dispondo pedra por pedra e o arquiteto, que cuida de sua forma, de sua beleza. Essa noção de construção é transposta para um outro nível quando, de repente, após a conclusão dessa sentença, o eu-lírico pronuncia o nome de John Cage.

“John Cage opera / o acaso / mas como o dia / há a escolha. / Há? Há.”. Cage trabalha tanto com o silêncio quanto com o ruído, dois extremos que, para ele, merecem ser elevados ao estatuto de música: o não-som é, também um som, já que sua ausência é presumida. O ruído, indefinido, também é som e como tal deve ser contemplado. Fato é que faz parte do projeto poético dele a presença do aleatório, a escolha de elementos diferenciados para as suas composições musicais que indicam ruídos na comunicação.

Interessante notar que o poema não apresenta marcas de primeira pessoa ou subjetividade, mas mesmo assim consegue-se divisar três interlocutores: o próprio eu-lírico que não aparece senão pela presunção de sua presença, como parte da voz que inicia o diálogo; uma terceira pessoa, que é John Cage, de quem se fala no poema; e uma segunda pessoa, o outro elemento do processo comunicativo, que se verifica tanto no verso “Há? Há.” da primeira parte, quanto no vocativo apresentado no 29º verso “meu caro senhor.”. É uma mistura de vozes tão intensa e dissonante que só poderia, como sempre, redundar em ruído.

Há uma sugestão, então, de que apesar do acaso existe uma escolha certa (porém fruto de possíveis dúvidas por parte do interlocutor), o que não há, para esse eu-lírico, são palavras que nunca foram usadas ou mais, significadas por alguém “O que não / há / são palavras / 0/Km.”. A escolha do poeta pelo termo 0/Km é interessante. Uma construção sugere solidez, algo estático. Já o 0/KM remete a uma ideia de movimento posto que a expressão é comumente usada para referir-se a modelos novos de automóveis. Insinua-se, então, mais uma oposição entre o que é estático e o que se movimenta, entre a construção que emperra ou aquela que gerará uma progressão.

Já na segunda parte do poema, o campo semântico sugere tanto divisão (pela recorrência da palavra “muro” e “cidade sitiada”) quanto um embate, uma luta (pelo uso dos termos “resistentes” e “colaboracionistas”) entre interno e externo, entre próprio e alheio, discussões muito comuns na poesia de Domeneck. A segunda parte deste poema é assim iniciada: “Por tanto / o muro resiste / do lado de / dentro / da cidade sitiada / ou / o muro constringe / do lado de / fora / da cidade sitiada.”. Uma cidade sitiada é uma cidade invadida, ocupada por indivíduos alheios àquele contexto.

Essa referência remete a Clarice Lispector em seu romance *A cidade sitiada*. A personagem principal, Lucrécia, se relaciona com o mundo exterior através do olhar e se vê sitiada em si mesma, porque como ela é o que vê, então ela é o subúrbio onde mora, o espaço que ocupa. No poema, percebe-se esse mesmo aprisionamento de um sujeito. De um lado, interno, há uma resistência quanto a compressão do muro que cerca esse

sujeito. Do outro lado, o externo, há uma construção e, portanto ocorre uma compressão numa tentativa de tomar, invadir o que é interno e próprio do sujeito.

Esse embate borra os limites internos e externos do eu-lírico, e é apresentado no poema como forma de estatuto: o “Por tanto” seguido de dois pontos no 18º verso aponta para uma conclusão daquilo que já havia se estipulado na primeira parte. Então, observa-se que, progressivamente, o eu-lírico trava com uma segunda pessoa um diálogo que envolve questões de construção (possivelmente da linguagem poética) e de barreiras armadas por pedras e muros e limites não tão precisamente delineados.

“Tente manter-se puro, / meu caro senhor, / ausente e alheio / como os resistentes / do lado de fora, / e acorde / entre os colaboracionistas.” Esse diálogo retórico que o eu-lírico mantém com um sujeito indeterminado permite uma percepção: a tentativa de resistir em igualar-se àquilo que vem de fora como influência (a manutenção de uma pretensa pureza) equivale a deixar-se seduzir e render-se a ela. Na verdade, não há “resistentes” ou “colaboracionistas” visto que, como reflete o poeta, todo muro é um pouco confuso.

É justamente nesse teste com os limites dos sons e da linguagem de um poema que Ricardo Domeneck segue dialogando com as múltiplas referências que coletou (e coleta) em suas voltas pelo mundo e por múltiplos contextos e culturas. Não só a influência da literatura em língua inglesa é forte, como também o é a que vem das obras escritas em alemão. Como o poeta reside na Alemanha, é muito comum perceber citações de poetas, artistas plásticos e filósofos que produziram nesta língua. O poema “hoje cansa-se” apresenta mais uma referência direta a um jovem poeta alemão que, embora tenha vivido, produzido suas obras e morrido no contexto da 1ª guerra mundial, só se consagrou após a 2ª guerra mundial:

hoje cansa-se  
como o universo  
em georg  
traktl e gostaria de  
curvar-me  
como nele o milho  
no campo a ave  
no ninho a cabeça  
no peito os pulmões  
incansáveis as imagens  
da minha continência  
incomunicável de  
profundas superfícies

como extenuam os  
fatos os atos de  
reconhecimento do  
verossímil  
ninguém nome  
ninguém  
(DOMENECK, 2007, p. 37).

O primeiro ruído (estremecimento) criado no diálogo entre o poeta e o leitor se dá justamente nos primeiros versos. O fato de Ricardo Domeneck não se ater a períodos literários, históricos, sociais e culturais específicos permite seu trânsito livre por meio de quaisquer contextos: esses o interessam, mesmo porque ele os absorve, transforma e ressignifica, revelando aos leitores uma outra obra, bem distinta, singular. Geralmente, as referências diretas que o autor costuma inserir, como enxertos, em seus poemas, são metonímicas. Um nome ou uma frase evocam um outro contexto distinto e complementar ao de Domeneck. É deste modo que Georg Trakl aparece aqui.

Nesse poema, o eu-lírico se faz notar explicitamente (“gostaria”, “minha continência”) e a reflexão engendrada aqui é pessoal. O primeiro verso tem aura de constatação “hoje cansa-se”. Sem mais informações (cansa-se de quê?) opta-se por assumir um cansaço genérico: cansa-se de tudo. A rapidez com que se é apresentada, aos olhos dos indivíduos, tudo o que há de mais inovador e necessário faz com que o sujeito sucumba ao tédio, ao cansaço.

O *enjambement* entrecortado e ruidoso do poema não permite que juntemos versos formando uma só sentença, mas o processo de significação quando se lê marcadamente cada uma das palavras deixadas ali pelo poeta é automático. Percebe-se a comparação em “como o universo / em georg / trakl e gostaria de / curvar-me”. Questiona-se o leitor: como é o universo em Georg Trakl? É um universo criado por alguém que produziu uma poética de catástrofe e desespero. Poeta da época das vanguardas, presenciou os horrores da primeira guerra. Usava com muita frequência em seus poemas imagens que remetem à natureza, cores que designavam sentimentos e impressões.

Na sequência dessa comparação, segue uma série de imagens “como nele o milho / no campo a ave / no ninho a cabeça / no peito os pulmões / incansáveis as imagens”. Georg Trakl formulou um procedimento chamado *reihungsstils*, que consiste em um ajuntamento de frases, imagens, metáforas em que, em grande parte dos casos, não existe relação lógica de sentido. Parece que, nesses versos, Domeneck retoma esse

procedimento, mas ressignificando-o, fundindo-o ao propósito de suas reflexões. As imagens são “incansáveis”, e qual seria a postura do eu-lírico diante desse fato?

Percebe-se, nos versos, um certo isolamento do eu-lírico, um voltar-se para si: “incansáveis as imagens / da minha continência / incomunicável de / profundas superfícies”. Na superfície, no exterior, as coisas cansam, enquanto no interior do eu-lírico as imagens se agitam. O poema vai sendo permeado de vários contrastes: exterior cansado e interior agitado, superfícies que se configuram como profundas. Tudo é contraste e ruído. Na sequência dos versos, vai se intensificando essa noção e o eu-lírico se põe agitado, permeado e invadido de contextos e imagens alheios ao seu conhecimento e vontade.

O eu-lírico está cansado e declara isso “como extenuam os / fatos os atos de / reconhecimento do / verossímil / ninguém nome / ninguém”. Qualquer prática que enseje um processo de reconhecimento, significância ou relação com a realidade o “extenua” – as referências desse real parecem-lhe vazias. Quando ele profere “ninguém nome / ninguém” tem-se a certeza de que o sujeito não efetivou esse processo de identificação, além de remeter, mais uma vez, ao ninguém homérico e personificado, criando assim, mais uma ambiguidade.

O estabelecimento desses diálogos intertextuais inerentes à obra de Ricardo Domeneck o conduz sempre à reflexão: em seus confrontos, encontros e leituras da tradição e da própria contemporaneidade ele parte para um processo de ressignificação de um contexto alheio ao dele. Ele valoriza o alheio, mas isso lhe causa angústia criativa e inquietação. Esses contextos em confronto com os dele são a mola propulsora do trabalho de um artista atual que, longe de se valer comodamente da tradição e de suas soluções formais, faz questão de permanecer atento à própria realidade e não reluta em assumir uma postura questionadora e contestadora.

Quando percebe a postura muitas vezes indolente tanto de críticos quanto de poetas jovens e atuais, não se conforma, e essa não conformidade o diferencia: ao invés de soluções prontas, ele aponta para distintas e transformadoras soluções. Sua proposta é efetivar um diálogo permanente com todos os elementos que compõe o seu universo, desde as suas referências coletadas em inúmeros países, idiomas, posturas estéticas ou ramos artísticos, ao universo de significação que o próprio leitor cria ao interagirativamente com seus textos.

Esse diálogo entrecruzado nunca se dá de forma passiva, de modo que cada inserção intertextual já é por si só ruidosa, pois modifica os sentidos atribuídos aos textos (o outro, com o qual ele dialoga, e o dele próprio, além, é claro, do conhecimento de mundo do leitor, que sempre é um elemento dialógico da poesia domeneckiana). O deslocamento de atenção que esse processo gera para o leitor constitui o ruído principal estabelecido por Domeneck quando se trata de intertextualidade.

Quando esse poeta insere uma referência em meio às questões que intenciona discutir, ele se aproveita do que considera apropriado ao seu projeto estético, sempre no sentido de transformar essa referência e ressignificá-la dentro de sua própria obra, nunca como um simulacro. Ele não tece seus versos valendo-se de autoridades da tradição: a tradição é ressignificada por ele em um embate interminável, visto que o autor não consegue resolver de modo definitivo os impasses impostos por essa relação atávica entre o que já foi e o que é, entre o alheio e o não alheio, entre as múltiplas vozes que se encontram em seus poemas tentando significar algo.

Percebe-se, a partir da leitura de seus versos, que a relação que ele estabelece com a tradição e, consequentemente, com suas múltiplas referências é dialética. Ao mesmo tempo em que ele se vê constituído e inevitavelmente influenciado por tudo o que foi produzido no passado, tenta resistir à sedução que a autoridade dos artistas e as obras que cita insuflam em seu sujeito, resistindo de forma ativa e contestadora em relação a elas. Ele se apropria, subverte e reformula todas as referências quando as ressignifica no seu próprio contexto, o qual ele nunca perde de vista. Essa tentativa de comunicação perene e falha que o poeta estabelece tanto com o leitor quanto com os artistas citados é indicativo de um dos principais ruídos de sua poética. Há, em seu projeto artístico, outros ruídos também significativos: aquele que cria a partir da performance, e o outro, que se pauta pela sua relação com a mídia e as artes e o reflexo disso na sua formulação poética. Esses dois aspectos de sua poética, também provocadores de ruídos, serão cotejados nos capítulos a seguir.

## **CAPÍTULO 2:**

# **PERFORMANCE, VOZ E CORPO: A MATERIALIDADE DO RUÍDO**

“De boca em boca o mundo mostra os dentes.”  
(DOMENECK, 2009, p. 19).

Ao abordar a questão da intertextualidade nos poemas de Ricardo Domeneck, é possível perceber que, para ele, o ruído é inerente aos processos comunicativos, no sentido de que tudo o que se diz sempre é passível de transformação e ressignificação na mente e na boca alheia. A instauração de uma “Poética do ruído” se dá, então, a partir de múltiplas características visíveis nos poemas tanto no que diz respeito à estrutura e ao som, quanto ao aspecto visual e semântico, atitude esta que se pode chamar de performática. Tal ruído provoca um deslocamento tanto na atenção quanto na percepção que o leitor tem da poética deste autor.

Tratar de performance é ter que abarcar múltiplos conceitos e definições. Diz-se que para ser performático é necessário haver o corpo presente do artista em contato direto com o público; há também a noção teatral, de dramatização de um conceito. Teóricos como Paul Zumthor (2007), por exemplo, tratam da performance na recepção, no corpo do leitor. Outros teóricos, como RoseLee Goldberg (2006), já enxergam a performance de outra forma, como arte e encenação. Enfim, são muitas abordagens distintas e a única ideia que parece ser consenso é o fato de que o conceito de performance é permanentemente questionado e contestado.

Para Marvin Carlson, em seu livro *Performance: uma introdução crítica* (2010), são muitas as definições que vêm sendo criadas para definir esse procedimento, pois ele pode estar vinculado à arte, eventos musicais, dança ou teatro. Mas a definição estrita e genericamente propagada é a de que se trata de um processo que exige a presença física de seres humanos treinados que demonstrarão uma certa habilidade – e é exatamente essa demonstração que pode ser entendida como performance. Outros teóricos tais como Herbert Blau, citado por Carlson, trabalham com uma acepção bem mais abrangente desse conceito: ele considera que até as atividades humanas mais corriqueiras, porém dotadas de uma espécie de auto-consciência, são performances. “(...) podemos fazer ações sem pensar, mas, quando pensamos sobre elas, isso introduz uma consciência que lhe dá a qualidade de performance” (CARLSON, 2010, p. 15). Ou seja, os atos praticados pelos indivíduos são, por si só, performáticos.

Deste modo, pode-se inferir que esse procedimento utilizado por tantos artistas e poetas ao longo da história para dar corpo e materialidade às suas obras pode ser entendido como uma “exibição” de habilidades. “Performance é sempre performance para alguém, um público que a reconhece e a valida como performance mesmo quando, como em alguns casos, a audiência é o *self*.” (CARLSON, 2010, p. 16).

A autora RoseLee Goldberg em *A arte da performance* (2006) pondera que a performance enquanto expressão artística independente de outras artes tomou forma a partir da década de 1970. Como data desta época uma arte inteiramente conceitual, a performance foi um meio encontrado pelos artistas para demonstrarem ou até mesmo executarem suas ideias. Sendo assim, passa a ser vista como uma forma de atribuir vida e corpo a um conceito. Além disso, sempre figurou como uma espécie de protesto em relação ao cômodo e ao convencional em termos de arte. Desde o século XX, ela é utilizada como solução para impasses formais e críticos.

Inicialmente, a performance era associada mais às artes plásticas e à música, para só posteriormente se ver atrelada ao teatro. Mas não é apenas nesses campos que a prática ocorre: a literatura também se apropriou desse meio de expressão para estreitar o contato com o público leitor. Atualmente, muitos são aqueles que têm atrelado a efetiva realização poética ao gesto performático – Ricardo Domeneck é um deles.

Hoje, a arte da performance reflete a sensibilidade célere da indústria de comunicações, mas é também um antídoto essencial dos efeitos do distanciamento provocado pela tecnologia. Porque é a presença mesma do artista performático em ‘tempo real’, da ‘suspensão do tempo’ dos performers ao vivo, que confere a esse meio de expressão sua posição central. (GOLDBERG, 2006, p. 216).

Para Domeneck, a performance é inerente ao processo criativo de qualquer poeta que se situe no hoje e pense nessa atualidade como único contexto de produção possível para suas obras de arte. Em uma entrevista realizada pela revista *Modo de Usar* (2009), o entrevistador afirma que o poeta sugere não a leitura de seus poemas, mas a audição deles, principalmente no que diz respeito ao seu livro *Sons:Arranjo:Garganta* (2009). Essa questão é levantada porque o poeta participa ativamente de festivais de leitura de poesia e performances poéticas na Europa, e defende a importância da oralidade da poesia. Ele afirma que “tanto a coletânea *a cadela sem Logos* (2007) como agora este *Sons:Arranjo:Garganta* (2009), eu já compus e escrevi como aquele que escolhe viver na fronteira entre o oral e o escrito.” (DOMENECK, 2009).

O poeta-performer realiza leituras de seus poemas em festivais, produz vídeos e performances poéticas veiculadas na internet e diversifica as formas de se exibir e divulgar a poesia contemporânea. As leituras de sua obra são feitas por ele na Europa, e o poeta chama a atenção para a realidade desse tipo de projeto poético no Brasil: “No Brasil, onde há uma poesia oral e cantada tão forte, o abismo entre poetas escritores e

poetas orais parece intransponível e ainda marcado por hierarquias e trincheiras. Não há, por exemplo, um costume de leituras públicas.” (DOMENECK, 2009).

As performances poéticas de Ricardo Domeneck geralmente são apresentadas em festivais. Recentemente, em um festival chamado *Zeitkunst*, que aconteceu em Berlim, Curitiba, Belo Horizonte e Rio de Janeiro e cuja temática era uma homenagem a John Cage, Domeneck recitou (juntamente com músicos que reproduziam peças de John Cage) um poema novo chamado “Deixem-me recitar o que a história ensina” e outros poemas já conhecidos de *a cadel a sem Logos*, tais como: “falar hoje exige” (poema que já havia sido performatizado em um vídeo intitulado *Epic Glottis*), “para provar seu”, “difícil convencer todas”, “o que é uma língua”, “em minha boca ele”.

É importante ressaltar que o poeta trabalha com dois tipos de performances: aquelas que são filmadas em festivais e trazem, portanto, o poeta ao vivo declamando seus versos, e aquelas em que outras pessoas (geralmente amigos ou parceiros criativos do autor) figuram como os performers principais. Nesses casos, contudo, ainda é a voz do poeta que se ouve: ele recita os poemas que servem como pano de fundo para a dramatização. Esses procedimentos poéticos são sempre acompanhados de ruídos: seja como trilha sonora, seja através das vozes performáticas, o que se ouve ao fundo dessas apresentações é sempre ruidoso, validando a tese de que a poesia domeneckiana é constituída basicamente de sons dissonantes.

Todos os atos performáticos deste poeta estão disponíveis na internet<sup>23</sup> e podem ser visualizados facilmente por qualquer um que se interesse pelo projeto poético deste autor. *Mula with Tetine*, *Eustachian Tube in staccato*, *How to conjugate love in the past tense*, *If one thought with Hellvar*, *Agência de acasalamento*, *Breviário de secreções*, *Six songs of causality*, *Epic Glottis*, *Garganta com texto*, *Quadrilha irritada*, *A educação dos cívicos sentidos*, *Texto em que o poeta celebra o amante de 25 anos*, *The poor poet (after Carl Spitzweg)*, *Carta ao antinoo*, *Cantiga de ninar para amante surdo*, *This is the voice* e *Potlatch* são algumas das performances mais relevantes do poeta disponíveis na rede.

O ato de borrar as fronteiras que separam a palavra escrita da oralizada e o impacto causado no leitor pelo valor auditivo da poesia fazem parte do projeto poético de Domeneck. Em seu ensaio “O poeta verbivocovisual & multimedieval” (2008), ele retoma o poeta inglês Basil Bunting (1900-1985) quando diz que a leitura silenciosa de

---

<sup>23</sup> A página [www.youtube.com](http://www.youtube.com) e o blog do autor na <http://ricardo-domeneck.blogspot.com/> contêm todas as performances citadas nesse trabalho.

um poema induz a concepções equivocadas da própria poesia. Nesse sentido, é sempre melhor que se opte pela vocalização e consequente audição do poema, seja feita pelo poeta, seja pelo próprio leitor, que absorve aquelas palavras e as materializa também em sua voz. Tal procedimento é um convite à aproximação do leitor e a criação de um vínculo (físico até) com o poeta e seu projeto.

Ricardo Domeneck se sente impelido a elaborar sua pesquisa em torno dessas fronteiras que constituem as relações entre o contemporâneo e a tradição, entre a manifestação escrita de um poema e aquelas que transcendem a folha de papel. Essa visão se constrói a partir do momento que o poeta se depara com o fato de que seu corpo, biografia, necessidades e conhecimentos são inerentes à composição de um texto. O poeta não se conforma com “a hipocrisia de poetas que se creem e fingem neutros, invisíveis, como se a voz não saísse de suas gargantas, como se eles próprios pudessem ouvi-la pura, como se ela não ressoasse dentro de suas caixas cranianas e condicionasse sua audição.” (DOMENECK, 2008).

Partindo desse pressuposto de indissociabilidade entre corpo-poema-voz-audição, ele cria uma obra que valoriza sobremaneira o valor do corpo, da respiração, da garganta que projeta a voz, a própria voz, a audição e a transformação que todo esse conjunto opera na relação entre o público e o poeta. Essa junção entre todas as instâncias físicas necessárias para a criação de uma performance, são, sem dúvida, operações ruidosas. A voz, a respiração e o movimento do corpo geram ruídos que vão reverberar em toda a sua obra.

As ideias de oralização e corporalização da poesia cultivadas por Domeneck vão ao encontro da noção de poesia oral defendida por Paul Zumthor em sua obra *Introdução à poesia oral* (2010). Nesse livro (que o autor define como sendo “a obra da voz”), Zumthor defende a importância da voz como um objeto capaz de estabelecer entre um indivíduo e outro uma série de laços: afetivos, sociais, profissionais, etc. Apenas os seres humanos são capazes de discernir o que é voz humana dentre os variados ruídos externos ouvidos pelas pessoas.

A maioria dos estudos sobre poesia e oralidade tende a atrelar esse procedimento ao campo do folclore e do popular, como se poesia “séria” não pudesse ser transmitida de outra forma que não através da palavra escrita. O texto escrito é considerado por muitos críticos e teóricos da literatura como um avanço intelectual, um refinamento na habilidade de manipular as palavras. Nessa perspectiva, a oralidade ainda é entendida como tosca e primitiva, que remonta e pertence a comunidades isoladas do restante do

mundo que se valem apenas da oralidade para perpetuar suas tradições. Ele afirma, então, que “(...) toda oralidade nos aparece mais ou menos como sobrevivência, reemergência de um antes, de um início, de uma origem. Daí ser frequente (...) a ideia subjacente, mas gratuita, de que elas veiculam estereótipos ‘ primitivos’” (ZUMTHOR, 2010).

Essa tendência de enxergar na oralidade um retrocesso, tendo como parâmetro a palavra escrita, deve ser refutada caso se leve em consideração o tempo presente. Em uma era digital, em que a internet e os aparatos tecnológicos propiciam inúmeras experiências distintas com a linguagem, é impensável negar o valor da voz, do corpo, da audição e da performance como forma de divulgar e perpetuar a poesia como arte embrionariamente oral. Ricardo Domeneck, sem dúvida, acredita e faz uso da força que tem a oralidade, pois sabe que a fala e a oralização de um pensamento tem sempre duas intenções. A primeira é a de fazer-se ouvir e saber-se ouvido. A segunda intenção, que aparece em decorrência da primeira, é experimentar as sensações provocadas por aquilo que foi falado. A voz torna, portanto, tudo o que se diz mais eficiente e persuasivo.

Persuadido por essa voz, o leitor/espectador de Domeneck sente-se sempre inundado por uma maré de sensações provocadas pelo seu gesto de colocar a poesia em movimento: angústia, surpresa, incômodo, inquietação e curiosidade são algumas dessas sensações. De qualquer modo, ele desloca o público em geral resgatando-o do lugar comum, da zona confortável em que se encontram muitos leitores acostumados à palavra escrita e à leitura silenciosa<sup>24</sup>. Essa intenção do poeta, de redimensionar o

---

<sup>24</sup> Walter Benjamin, em seu ensaio “O narrador”, trata da questão da literatura coletiva e do isolamento do indivíduo no capitalismo, principalmente com a ascensão da burguesia, o fim da narrativa e a instauração do romance e da era da informação. Para ele, a arte de narrar tem se extinguido ao longo dos tempos porque os indivíduos têm perdido a capacidade de trocar experiências. Como as pessoas têm se centrado em si mesmas almejando satisfazer a seus instintos e desejos individuais, a oralidade e o narrar para o outro têm se extinguido com o surgimento dessa incomunicabilidade entre os seres. Após a 2<sup>a</sup> guerra mundial, os combatentes voltaram mais “pobres” no que diz respeito às experiências comunicáveis – e se não há histórias a serem contadas, não existe matéria para a narração.

O hábito da leitura solitária, da absorção extrema de tudo que se lê e da consequente incorporação desse conteúdo a uma experiência subjetiva ilustram bem a impossibilidade de se comungar as experiências e tecer, a partir delas, a sabedoria (mesmo porque Benjamin acredita na dimensão utilitária da narração: ensinamentos morais, sugestões práticas e normas de vida eram transmitidos e consolidados sob a forma de narrativa oral e isso ampliava seu alcance coletivo). O fim eminente da narrativa se deu com a deflagração do romance e da imprensa. Diferente do narrador, o romancista segregava-se, visto que “a origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (BENJAMIN, 1985, p. 201).

O advento da informação também prejudica essa dimensão coletiva da narrativa. São tantos fatos que vêm a público diariamente, acompanhados de fartas explicações, que estes se distanciam da narração e se submetem à urgência e ao imediatismo da informação – sob essa perspectiva, a ânsia atual pela síntese e a incapacidade de ouvir o outro apontam para o inevitável fim do narrador. Posto isso, pode-se

alcance e o poder de sua poesia, gera ruídos na sua relação com o leitor. Este se depara com uma forma de interação tão inquietante e distante das expectativas gerais em relação ao poema, que essa relação só pode resultar nesses sons dissonantes. Quando o autor de *a cadelas sem Logos* efetua a leitura em voz alta de seus poemas, tem a certeza de que suas ideias serão efetivamente ouvidas por alguém, e esse fato alcança um valor inestimável para ele. Há, portanto, uma troca de experiências extremamente proveitosa para os interlocutores.

Nos estudos de Zumthor sobre a poesia oral, é considerado como oral “toda comunicação poética em que, pelo menos, transmissão e recepção passem pela voz e pelo ouvido.” (ZUMTHOR, 2010). Ricardo Domeneck defende que, de fato, a oralização da poesia e sua consequente audição revelam uma experiência poética muito mais plena que a realização de uma decodificação silenciosa do signo sobre o papel. Ele não desmerece a leitura em silêncio, pois sabe que esse é um procedimento regular de contato entre obra e público, porém não cansa de ressaltar o valor que existe na vocalização, a transcendência que se pode encontrar na materialidade da voz.

Para o autor de *Introdução à poesia oral* (2010), a performance se faz essencial na constituição de cinco momentos distintos que garantem a existência de um poema e o reconhecimento deste como tal: produção, transmissão, recepção, conservação e repetição. Como procedimento, ela pode ser percebida tanto na transmissão quanto na recepção de uma mensagem poética:

A performance é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e recebida. Locutor, destinatário, circunstâncias (quer o texto, por outra via, com a ajuda de meios linguísticos, as represente ou não) se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis. Na performance, se redefinem os dois eixos da comunicação social – o que junta o locutor ao autor; e aquele em que se unem a situação e a tradição. (ZUMTHOR, 2010, p. 31).

A performance é, pois, uma interação plena entre voz e corpo, poesia e público. Paul Zumthor elabora sua pesquisa a partir da fenomenologia da recepção. Quando esse procedimento se centra no ouvinte, normalmente aborda-se a questão de suas reações físicas ao texto e à audição do mesmo. Na atualidade, a associação da figura do leitor ao texto, sendo aquele constituinte deste, é comum. Nessa perspectiva, um texto só existe

---

perceber que o distanciamento entre o oral, as histórias e a troca de experiências entre os indivíduos prejudicam sobremaneira a relação entre o público e a literatura. Ricardo Domeneck intenta romper com esse distanciamento a partir da performance – aproximando-se da experiência com o oral. Ciente do poder da voz e da troca de experiências para a evolução social, este poeta cria um projeto poético em que a proximidade com o público não só é essencial, como é parte constituinte de sua poesia.

efetivamente na medida em que alguém o lê ou o lerá em algum momento, ou seja, ele sempre encontra no público a sua plena significação.

Em sua obra *Performance, recepção e leitura* (2007) ele refletirá sobre o papel do corpo na leitura e na percepção que se tem do literário. “Corpo” pode ser definido como “o peso sentido na experiência que faço dos textos” (ZUMTHOR, 2007, p. 23). O corpo é um mediador entre o indivíduo e todas as percepções que ele tem do mundo ao redor, sendo quem reage aos estímulos exteriores. “É ele que eu vivo, posso e sou, para o melhor e para o pior.” (ZUMTHOR, idem).

Na “Poética do ruído” de Ricardo Domeneck há um espaço privilegiado para o corpo em seus poemas. Em *Sons:Arranjo:Garganta* (2009), o próprio título já determina que o corpo onde se aloja a voz que sairá da garganta é parte integrante dos poemas. Já em *a cadela sem Logos* (2007), o corpo é recorrentemente exposto como vitrine tanto do interno (as angústias e dores do poeta se revelam no corpo), quanto do externo (as ocorrências exteriores que marcam indelevelmente o sujeito). Essa noção de corpo enquanto mediador das sensações e das experiências de um sujeito pode ser vislumbrada em versos como:

[...]  
apagou o  
cigarro no próprio  
pulso que revidou  
latejando  
e mordendo a  
brasa lambendo  
as cinzas a  
[...]  
(DOMENECK, 2007, p. 8).

[...]  
o corpo público  
que exibo como  
palco fruto  
da ansiedade  
do remetente  
o interno ao longo  
da epiderme  
[...]  
(DOMENECK, 2007, p. 9).

[...]  
um corte na boca  
torna-me  
consciente do seu gosto o  
[...]

(DOMENECK, 2007, p. 23).

[...]  
é o que é  
os próprios dentes a  
própria língua  
coordenam-se para  
não  
se encontrarem  
com violência cada  
[...]

(DOMENECK, 2007, p. 63).

Em todos esses versos (e em muitos outros ao longo da obra domeneckiana) é possível sentir o peso do corpo em cada palavra. A pele, a garganta, os órgãos responsáveis pela fala, pela audição e pela respiração são os mais recorrentes em sua poesia. Isso ratifica o valor dado à voz e à audição pelo poeta. Ele afirma que quem produz poesia é o corpo do artista e tanto a mente quanto o físico contribuem para essa composição. No caso desse poeta, o corpo é também suporte para a veiculação de sua obra. Além disso, ele não deixa de considerar a materialidade de seu receptor, as sensações que pode despertar nele através do corpo e da voz.

A leitura silenciosa é um mero procedimento de decodificação que não interessa a Zumthor como objeto de pesquisa. Seu foco é no leitor justamente pelo fato de este elemento ser responsável pelo ato de ler – nessa visão, enquanto a leitura se consolida como um procedimento neutro, o leitor definitivamente não conserva essa neutralidade, pois ele interfere no que está escrito, transforma as palavras assim que elas entram em choque com sua visão e conhecimento de mundo. Nesses termos, mais do que pensar genericamente na recepção de um texto, ele quer precisar essa percepção, por parte do leitor, no que diz respeito ao texto poético. Então, pode-se afirmar que

[...] ler possui uma reiterabilidade própria, remetendo a um hábito de leitura, entendo não apenas a repetição de uma certa ação visual, mas o conjunto de disposições fisiológicas, psíquicas e exigências de ambiente (como uma boa cadeira, o silêncio) ligadas de maneira original para cada um dentre nós, não a um ‘ler’ geral e abstrato, mas à leitura do jornal, de um romance ou de um poema. (ZUMTHOR, 2007, p. 32).

Se o procedimento de leitura sempre afeta o indivíduo fisicamente, então ele certamente tomará parte especial nas noções de performance definidas por esse pesquisador. Para ele, esta é a única forma “viva” de comunicação poética. Ela envolve desejo, que por sua vez necessita de um corpo como suporte. Essa experiência

individual de prazer diante do texto é fundamental para o sucesso da interação autor-leitor. A performance se concretiza, então, no momento em que há a recepção efetiva do enunciado criado pelo poeta. A poesia necessita desse procedimento para se perpetuar e continuar viva:

[...] o poético tem de profundo, fundamental necessidade, para ser percebido em sua qualidade e para gerar seus efeitos, da presença ativa de um corpo: de um sujeito em sua plenitude psicofisiológica particular, sua maneira própria de existir no espaço e no tempo e que ouve, vê, respira, abre-se aos perfumes, ao tato das coisas. Que um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não depende do sentimento que nosso corpo tem. Necessidade para produzir seus efeitos; isto é, para nos dar prazer. (ZUMTHOR, 2007, p. 35).

Presume-se então que, em poesia, dizer é agir, é colocar em movimento – “dançar” como diria Ricardo Domeneck. A voz não é etérea como a nova sociedade de consumo. A voz é matéria. Nesse sentido, todo poema oralizado é performático na medida em que os indivíduos ouvem, não metaforicamente, mas fisicamente, o que ele diz. Essa audição faz perceber com mais nitidez a estrutura acústica das palavras e as sensações que essa percepção engendra no sistema nervoso dos indivíduos que, durante a performance, passam a sentir a poesia de um modo intenso e diferenciado. Essa sensação física certamente aponta para a “Poética do ruído” domeneckiana ao passo que tudo que é vivo produz ruídos. Corpos são atavicamente ruidosos: as funções orgânicas, o movimento, a fala, a respiração produzem sons que, no ato da performance, são explorados ao máximo. Portanto, para ser bem sucedida ela precisa operar, junto à recepção, um processo de “concretização”: os sentidos do texto lido geram no leitor vibrações corporais, fisiológicas, advindas de uma percepção sensorial, e portanto transcendente, daquilo que foi lido.

Tomando como referência essa noção que aproxima o leitor da comunicação poética e cria entre eles uma relação de extrema intimidade, alcançada ao nível corporal, é que Ricardo Domeneck faz uso da performance enquanto um procedimento que, antes de mais nada, possibilitará uma aproximação imediata e extremamente proveitosa entre ele e seu público leitor-espectador. A primeira interação performática que se estabelecerá entre os interlocutores e será analisada neste trabalho, é aquela em que o próprio poeta surge como suporte para a transmissão de sua poesia: como já foi exposto, muitas das suas performances são realizadas em festivais, filmadas e postadas no seu blog e no Youtube. Nessas, fica evidente a aproximação corporal entre o autor e os seus leitores, que, naquele instante, estabelecem um contato direto e ao vivo com seus

poemas e as experiências que ele deseja transmitir. “Six songs of causality” ilustram bem essa pretensão e evocam o ruído em cada verso. Isso ocorre a partir tanto do som emitido pelo público (e que interfere diretamente na declamação), quanto da mistura de vozes que leem os poemas permutativos de *Sons:Arranjo:Garganta*.

Em um segundo momento, a reflexão acerca de “Eustachian tube in staccato” aponta para um outro método performático adotado por Domeneck: a teatralização de um conceito, a dramatização de um conteúdo, performatizado por outras pessoas, que o poeta julga necessário expor ao público a fim de provocar neste um momento de choque entre a sua concepção de arte e a do autor. Nesses trabalhos, o ruído surge como uma espécie de trilha sonora a qual ampara e acresce valor à obra poética na medida em que a constitui. A maioria dessas performances, embora exibam um outro “corpo”, não dispensam a voz do poeta como “narrador” da experiência visual exibida ao público.

Ambos os procedimentos utilizados por Domeneck para redimensionar sua obra frente ao público e ao cenário artístico global são recorrentes em seu projeto artístico. Pode-se perceber também que seja qual for o tipo de performance que o poeta opta por utilizar, ela redundará em um ruído característico dessa faceta dramática do autor de *Sons:Arranjo:Garganta* – o ruído da palavra e do corpo em trânsito, da voz do poeta entrelaçando-se a outras vozes, da trilha sonora ruidosa que perpassa a maior parte de suas performances. Em Ricardo Domeneck, todos esses sons fazem parte da materialização de seus versos, da transformação da palavra escrita em carne, osso e voz.

## 2.1 Literatura, poesia, performance – *Garganta com texto*

No mesmo período em que Ricardo Domeneck estava produzindo os livros *a cadela sem Logos* (2007) e *Sons:Arranjo:Garganta* (2009), apresentou, na TV Cultura, uma performance em vídeo chamada *Garganta com texto* (2006)<sup>25</sup>. Nesse vídeo, ele defende a instauração de uma pesquisa poético-sonora:

[...] Poesia não é literatura, poesia é uma performance, levada a cabo por homens e mulheres de carne e osso, com uma biografia específica, com uma educação específica, com um contexto biográfico específico, que eles não tem como simplesmente ignorar, que eles não tem como simplesmente manter fora de seu trabalho. Ou seja, poesia é uma performance feita através e na linguagem. A poesia não é

<sup>25</sup> Essa performance foi exibida no programa *Entrelinhas*, apresentado na TV Cultura em dezembro de 2006. O vídeo está disponível no seguinte endereço eletrônico: <http://www.youtube.com/watch?v=sZwFos5meBU&list=UUXfwh84UbG4fNlr0aqUQOQ&index=5&feature=plcp>. Este vídeo também pode ser visto no cd anexo.

simplesmente um discurso poético que poderia ser feito em prosa, mas que fica mais bonitinho na linguagem metafórica. O poeta hoje tem dois caminhos a seguir: ou ele acompanha o desenvolvimento tecnológico de seu tempo, e entende que o papel, como desenvolvimento tecnológico, é algo posterior à própria invenção da própria poesia, e não omitindo o quanto a performance do poeta permanece atrelada ao papel, ou ele leva a sua performance através da sua linguagem aos campos tecnológicos como vídeo ou arte digital, ou ele tenta retornar à poesia, por questões de saúde, à sua base oral, mas sem se perder em equívocos, dicotomias ingênuas entre natureza e artifício. (DOMENECK, 2006).

Esse vídeo mostra o poeta deitado em uma banheira e, sob o ruído da água, ele vai submerso enquanto declama o seu manifesto da oralidade<sup>26</sup>, texto em que a poesia surgirá como um elemento crucial para a inclusão do artista em seu próprio tempo. Neste vídeo e em outros, o que se pode perceber é que ele entende o ato performático como um gesto de contestação e a partir dele se atrela às reflexões sobre o contemporâneo. A poesia não deve ser vista como independente, como objeto que só precisa de si mesmo para existir: com os suportes técnicos existentes na atualidade, é inconcebível manter a poesia afastada desses meios de transmissão que podem proporcionar a ela e aos poetas uma ampliação no acesso que o público tem aos seus textos.

Pode-se perceber que Domeneck desvincula a poesia da literatura institucional, presa a normas que determinam o que é e o que não é literário, que dita regras e impõe pressupostos que devem ser seguidos. A poesia não é apenas letra, papel, forma e conteúdo. Por trás dela, sempre existe um sujeito de carne e osso, com vida própria e biografia idem, que simplesmente não existem exclusivamente fora do texto. Tudo o que o poeta vivencia e experimenta está no cerne constitutivo de sua poética. Nesse sentido, se há um corpo físico por trás do poema, automaticamente ocorre um gesto performático a partir do momento em que se expressa um pensamento ou uma reflexão, por meio da linguagem.

É inviável, para Domeneck, desvincular a poesia da materialidade física do poeta, portanto a tendência que se tem de desconsiderar a pessoa por trás das palavras gera mais equívocos do que acertos. Como um artista focado nas discussões de seu próprio tempo e contexto, ele não dispensa os aparatos tecnológicos dos quais dispõe

<sup>26</sup> Esse manifesto domeneckiano se desenvolve em consonância com as ideias apresentadas por Paul Zumthor em *Introdução à poesia oral*. Outro aspecto passível de análise é a realização prática desse manifesto quando da escritura de sua obra *Sons:Arranjo:Garganta*. O título da obra por si só já é indicativo da pretensão oral do poeta – além da exaltação ao som, ele evidencia o corpo físico por trás da manifestação oral e é, sem dúvida, um convite à performance.

para redimensionar sua produção poética atrelando-a definitivamente à internet e apresentando-a ao público de uma forma diferenciada. Não que o poeta deseje a abolição dos poemas impressos, o que ele faz é defender a pluralidade dos meios disponíveis e a tentativa de uma pesquisa poética que envolva todos esses campos de manifestação possíveis da poesia: o oral, o visual (ou verbal) e o auditivo. Esse manifesto reflete, portanto, uma postura combativa do poeta em relação às instituições artísticas, visto que a manifestação poética se torna palco de performances contestadoras da situação vigente e ecoa na e através da voz de Ricardo Domeneck.

Sob essa perspectiva, os ruídos performáticos deste poeta se dão nos seguintes níveis: vocal (quando o próprio poeta e outras vozes mesclam-se no seu discurso poético) e sonoro (quando sons externos e não humanos interferem diretamente, como trilha sonora, na performance). Além disso, do mesmo modo que é peculiar ao autor e recorrente em sua poesia, o ruído também aparece nos sentidos dos seus textos, cujo acesso é dificultado pela fragmentação sintática, ambiguidades e utilização de outros idiomas para compor os versos. Nas performances reveladas através da voz do poeta, esses aspectos são ressaltados pelo timbre de sua voz, controle da respiração e ritmo de fala. São exatamente esses ruídos que serão analisados nas performances que se seguem: “Six songs of causality” e “Eustachian Tube in Staccato”<sup>27</sup>.

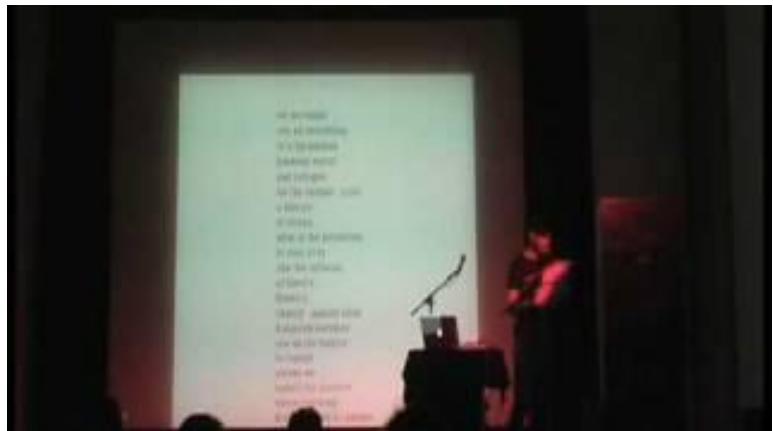
## 2.2 Performance, voz e ruído

Ricardo Domeneck entende que “há pesquisas distintas, aquelas que podem ser feitas apenas como escritura e as que pedem a oralidade, o corporal.” (DOMENECK, 2009). Nesse sentido, percebe o livro como um objeto que carrega em si os poemas escritos e entende que a oralização deles é apenas uma das experiências possíveis de serem executadas em relação a sua obra. Dando segmento a essa pesquisa poética, uma série de poemas do livro *Sons:Arranjo:Garganta* (2009) chamada “Six songs of causality” foi oralizada e apresentada em Valência, na Espanha, no “Espai d’Art Contemporani”<sup>28</sup>, em julho de 2009:

---

<sup>27</sup> A tradução desses poemas encontra-se na seção Anexos.

<sup>28</sup> Essa video-performance está disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=dvN8Bv0lBWc> e no cd anexo.



O próprio Ricardo Domeneck afirma que essa série de poemas permutativos ganhou um realce com a sua representação verbivocovisual<sup>29</sup>. Esse processo de permutação gera seis diferentes possibilidades de sentido a partir do momento em que são alteradas as relações sintáticas entre as palavras. Todos os versos são compostos em língua inglesa e as palavras utilizadas nessas trocas são sempre as mesmas. É importante relembrar que muitos dos procedimentos utilizados pelo poeta, como este de permuta, por exemplo, não são inovadores. A questão é que o poeta não se resume a imitar esses procedimentos, ele os ressignifica na conexão com o leitor, na transformação de velhos procedimentos em novos questionamentos que mantém a poesia sempre em movimento.

Nesse vídeo, o poeta se coloca sozinho na lateral do palco e projeta na parede os textos que serão declamados tanto por ele quanto por outras vozes que ajudam a compor a performance. Com uma voz grave e baixa, como que sussurrada, ele inicia a leitura do

<sup>29</sup> Em um ensaio intitulado “O poeta verbivocovisual & multimedieval” o autor Ricardo Domeneck elabora reflexões a respeito da filiação da poesia à literatura e consequentemente à palavra escrita, registrada em papel – situação que propiciou a escassez da experiência poética coletiva alcançada por meio da performance e da oralidade. No século XX, a partir dos dadaístas, a poesia efetua um retorno ao contexto medieval no que tange a sua manifestação enquanto “escrita, voz e corpo em performance” (DOMENECK, 2008). Partindo dessa referência, o trabalho poético-literário desenvolvido pelo autor volta seu olhar para uma manifestação que transcenda o escrito e leve em consideração os aspectos sonoros e corporais da própria poesia. É na época medieval que, para Domeneck, houve a manifestação de uma poesia efetivamente verbivocovisual que ele pretende resgatar atento às possibilidades tecnológicas existentes hoje. Ele cria uma espécie de receita “[...] você pega o verbivocovisual concreto-joyceano literato e o comprehende como formação-estrutura implícita e incluída toda no “verbo” que forma o “verbi” deste vocovisual; a partir daí, você pode abrir a boca, escancrar a garganta e encontrar o “voco” real da poesia (muito anterior à literatura, ou lettradura, como preferir), não o voco falsificado de sempre, o que se crê sonoro simplesmente por juntar vogais ou consoantes repetidas, mas o voco do corpo humano, da garganta em cordas; e por último você entende o visual como mais, muito mais do que o plano, achatado, bidimensional, designístico e gráfico para folhas de papel, e passa a entender o visual como performance, como gestual, como o corpo do poeta num corpo-a-corpo com seu público, seja em pessoa ou em vídeo, retornando a poesia a sua experiência coletiva, longe da noção século-18-ou-19 da lettradura em leitura silenciosa, de olhos surdos e mudos na página. Voilá: poesia verbivocovisual de verdade, segundo as possibilidades tecnológicas de hoje.” (DOMENECK, 2008).

poema “Primary expectation”. Na tela, é projetado o texto lido. Em um corte, o poeta desaparece e evidencia-se apenas o poema:

let me fashion  
you a fable  
or a borderline  
between collapse  
and inflation  
for the single point  
a theory  
of everything  
what is the question  
to your answer  
like the monotony  
of Ravel’s  
Bolero’s  
history against clímax  
& coldness becomes  
you as the vector  
to barrenness  
unless we  
install the cycle  
where the legend  
drowns & lets a body  
erect the summer  
(DOMENECK, 2009, p. 91).

Mesmo em seus poemas escritos em língua estrangeira é possível perceber o *enjambement* truncado e as ambiguidades originadas a partir dele (“& coldness becomes / you as the vector” – o verbo tornar-se pode tanto fazer referência à frieza, quanto ao sujeito “you” ao qual o eu-lírico se refere). Esses dois procedimentos instauradores de ruído em sua poética ajudam a multiplicar os sentidos que podem (e serão) atribuídos ao poema, posto que todos se realizam a partir de trocas lexicais.

A primeira expectativa do eu-lírico é poder “modelar” seu interlocutor, o “you” com quem ele dialoga ao longo dos versos. Esse primeiro verso (“let me fashion”) funciona como a projeção da vontade desse sujeito, que educadamente exibe suas pretensões – nesse caso o “let me” sugere a ideia de permissão. Mas há aí, também, uma ambiguidade: torna-se indefinido quem é o agente e o paciente da ação. A estrutura “let me” e o pronome “you” no segundo verso induzem a um duplo sentido: quem realiza essa ação é o eu-lírico ou seu interlocutor, que aparece no segundo verso?

O sujeito lírico deseja modelar um mito ou um limite, entre o desmoronamento e a expansão que convergem para um mesmo ponto. Algumas palavras apontam para a construção de determinadas proposições, pois indicam a construção de um raciocínio

lógico, tais como “theory”, “question”, “answer”, “history”. O poeta constrói esse poema com algumas perspectivas, faz determinadas proposições que vão oscilando e se transformando conforme mudam os sentidos das frases através da permutação de vocábulos. É justamente nas possibilidades abertas por essas permutas que se instala o ruído semântico desse poema, visto que ao buscar o embaralhamento dos sentidos através da troca de palavras e das ambiguidades geradas por esse processo, vários ruídos são instaurados na comunicação com o leitor, no sentido de que o entendimento dos versos se torna disperso e difuso.

O poeta se utiliza do *Bolero* de Ravel como trilha sonora em todos os seis poemas. Nesse, especificamente, ele sugere a monotonia da canção “like the monotony / of Ravel’s / Bolero’s<sup>30</sup>”. Na performance poética de Domeneck apresentada no vídeo, também ficará clara a influência dessa música quando, ao mudarem os poemas, novas vozes vão se somando a do poeta (que permanece como uma estrutura base) e se impõem à música, compondo-a em um processo crescente (inclusive de perspectivas).

Quando Domeneck inicia a leitura do 15º verso (“& coldness becomes”), algumas palavras do poema vão sendo apagadas e substituídas por outras, das quais inicialmente só se consegue ver a sombra, mas que vão se impondo ao poema e se constituindo como um novo texto. Ao terminar a leitura, é possível perceber, no vídeo, que outro poema se formou, “Second expectation”:

let me answer  
you a question  
or a clímax  
between legend  
and history  
for the collapse point  
a monotony  
of coldness  
what is the fable  
to your fashion  
like the summer  
of Ravel’s  
Bolero’s  
vector against a body  
& cycle becomes  
you as the barrenness

<sup>30</sup> Essa composição foi criada por Maurice Ravel (1875 – 1937) em meados dos anos 1920 e atendia a uma encomenda da dançarina Ida Rubinstein para um balé que estreou em 1928. Contudo, atualmente é mais comum ouvir a música em salas de concerto do que como pano de fundo para uma coreografia. Sua principal característica é o fato dela ser dividida em duas partes que se repetem várias vezes. Ao longo das repetições, troca-se apenas a instrumentação, e a cada vez que a melodia se repete, um instrumento novo faz o solo.

to single  
unless we  
install the inflation  
where the theory  
drowns & lets a borderline  
erect everything  
(DOMENECK, 2009, p. 92).

A voz do poeta continua a leitura da “Primary expectation” e, mais ou menos na metade do poema, outra voz se impõe à dele e inicia a leitura da “Second expectation”. Ocorre, então, um processo de leitura simultânea: o poeta lê o primeiro poema, uma outra voz lê o segundo e assim acontecerá sucessivamente com os seis textos que compõem a série. Assim como no *Bolero* de Ravel, cada voz (como cada instrumento da música) marca o ritmo e vai fazendo com que a melodia execute um processo de gradação crescente, fato corroborado, no poema, pela multiplicidade de sentidos que vão sendo criados e extrapolam cada uma das perspectivas.

Da imagem reproduzida na parede, o vídeo volta a enfocar Domeneck no seu processo de leitura e a outra voz (que não se vê, só se ouve) segue lendo “Six songs of causality”. É justamente nesse processo de vozes que se misturam, complementam e interagem que fica evidente o espaço ocupado pelo ruído em suas performances e nos processos dialógicos que ele efetua. Isso acontece em outras performances do poeta, tais como *Epic Glottis*<sup>31</sup>. Durante essa sobreposição de vozes, há um novo corte na imagem e, mais uma vez, focaliza-se o poema em mutação, que domina novamente a tela a fim de exibir a “Third expectation”:

let me collapse  
you a clímax  
or a summer  
between a body  
and monotony  
for the answer point  
a question  
of vector  
what is the cycle  
to your theory  
like the barrenness

---

<sup>31</sup> Essa performance foi filmada em Berlim, no ano de 2006, e também foi apresentada no programa *Entrelinhas* da TV Cultura. Nele, vários jovens com sotaques marcadamente estrangeiros recitam um a um os versos do poema “falar hoje exige”, do livro *a cadela sem Logos*. Além do ruído de sons externos, que são ouvidos durante a leitura, os outros, decorrentes das múltiplas vozes que o recitam, também atestam que esse recurso é recorrente na obra domeneckiana. Na obra de Domeneck, essa mistura de vozes de várias nacionalidades corroboram com o processo de internacionalização poética defendido por ele, ao passo que sua voz alcança uma dimensão coletiva – sua voz são todas as outras vozes que “cantam” seus poemas juntos com ele.

of Ravel's  
Bolero's  
single against the inflation  
& fable becomes  
you as the borderline  
to fashion  
unless we  
install the history  
where everything  
drowns & lets a coldness  
erect the legend  
(DOMENECK, 2009, p. 93).

O ruído que se instaura na poesia domeneckiana é geralmente percebido na dificuldade que ele impõe ao acesso, por parte do leitor, dos sentidos sugeridos pelas palavras, ambiguidades e *enjambement*. Essa multiplicidade de vozes, que interagem sempre de forma ativa em seus textos, passa a reverberar não apenas na inscrição do texto (com o procedimento de intertextualidade, por exemplo), mas também na sua oralização, visto que essa transposição da palavra escrita para a falada sempre é feita através de ruídos, sejam eles produzidos mecanicamente ou corporalmente, pela fala humana. As vozes que realizam essa leitura dissonante e ruidosa vão se mesclando e é possível perceber que uma acaba se tornando eco da outra (o que é totalmente possível, pois os poemas são compostos todos pelas mesmas palavras, que são dispostas em posições sintáticas diferentes). Há um novo corte no vídeo e, na parede, nota-se a formação da “Fourth expectation”:

let me single  
you an everything  
or a barrenness  
between vector  
and collapse  
for the summer point  
a history  
of climax  
what is the borderline  
to your body  
like the inflation  
of Ravel's  
Bolero's  
theory against fable  
& monotony becomes  
you as the fashion  
to legend  
unless we  
install the question  
where coldness  
drowns & lets an answer

erect the cycle  
(DOMENECK, 2009, p. 94).

A leitura ruidosa permanece, com uma voz tentando se impor a outra, o que equivale a dizer que uma perspectiva também se sobrepõe à outra, um sentido intervém no outro e seis poemas (ou “songs”) distintos vão se tornando um só na performance de Domeneck. É nesse crescente de vozes que surgem a “Fifth expectation” e a “Sixth expectation”:

let me cycle  
you a summer  
or a history  
between everything  
and barrenness  
for the monotony point  
a vector  
of inflation  
what is the clímax  
to your borderline  
like the collapse  
of Ravel’s  
Bolero’s  
question against coldness  
& fashion becomes  
you as the theory  
to body  
unless we  
install the legend  
where the answer  
drowns & lets a fable  
erect the single  
(DOMENECK, 2009, p. 95).

let me vector  
you a theory  
or a question  
between clímax  
and summer  
for the body point  
a borderline  
of everything  
what is the monotony  
to your history  
like the answer  
of Ravel’s  
Bolero’s  
fashion against cycle  
& barrenness becomes  
you as the inflation  
to coldness  
unless we  
install the fable

where the single  
drowns & lets a legend  
erect the collapse  
(DOMENECK, 2009, p. 96).

A leitura dos poemas atinge o clímax e o consequente desfecho quando, ainda em meio às vozes, percebe-se o esgotamento e o esvaziamento das palavras – que desaparecem da página. Percebe-se que restou ali o “esqueleto” poético que deu sustentação à “carne” das palavras em constante mutação:

#### EXPECTATION

let me  
you a  
or a  
between  
and  
for point  
a  
of  
what is  
to your  
like the  
of Ravel´s  
Bolero´s  
against  
& becomes  
you as the  
to  
unless we  
install the  
where the  
drowns & lets  
erect

O termo *causality*, utilizado para nomear essa série, sugere uma relação de causa e efeito. É possível perceber que essa relação se faz presente tanto na troca das palavras, que geram uma mudança estrutural e sintática, quanto na alteração a na ampliação dos sentidos dos textos. Mudar as palavras em uma estrutura pré-estabelecida é, automaticamente, alterar os sentidos que essas palavras possuem. Quais são, então, as consequências dessa permuta e o que ela provoca no leitor?

Essa série de poemas revela uma inquietação própria do poeta que já foi manifestada anteriormente em suas relações intertextuais: é possível que de um mesmo poema, composto a partir de uma estrutura base e que encontra significado por meio das mesmas palavras, faça-se um novo texto, original? Vista dessa forma, a base desse

poema, das “Six songs of causality”, sem as palavras para ajudarem a construir o sentido dos versos, chama a atenção, em um primeiro momento, a palavra “expectation”: tudo são perspectivas, elas estão em aberto, como que esperando outras palavras para preencher suas reentrâncias, para lhes dar forma e sentido. Importante acrescentar que a perspectiva é apenas uma possibilidade, algo que não necessariamente vai acontecer. Muitas vezes, se pensa na própria vontade em relação aos outros e ao que os cerca – é possível perceber isso no poema pelo próprio jogo de troca de palavras entre os poemas e a ambiguidade que se cria no discurso tecido entre os dois interlocutores que se apresentam nos versos.

É nítido que há nos poemas um processo dialógico entre um eu-lírico (“me” e “we”) e um interlocutor (“you”, “your”, “we”). Eles interagem em um emaranhado de propostas que sempre podem ser alteradas no final dos versos pela união dos dois componentes do discurso (“unless we” – é a estrutura permanente que altera o desfecho do poema, desvinculando-o das propostas – ou causas – a que se atrelava no início). Interessante também notar que o poema sempre termina por erigir (“erect”) alguma coisa a partir dessa contradição, entre o que se disse antes e as possibilidades que se apresentam depois.

A estrutura “unless we / install the / where the / drowns & lets / erect” deixa entrever a ideia de que tudo o que foi dito anteriormente pode acontecer a menos que o locutor e seu interlocutor intervenham, instaurando um sistema que faça algo desaparecer e a partir disso proporcionar o surgimento de um novo elemento. É como se o poema estivesse falando de si próprio, de suas infinitas possibilidades de construção e desconstrução que se revelam no processo dialógico entre os dois sujeitos.

Esse fato chama a atenção para a relação que o próprio poeta estabelece com a tradição, com todas as influências que vieram antes dele e o ajudam a construir sua obra e pesquisa poética a partir da premissa da transformação. Ele não aceita as fórmulas passadas como inevitáveis, ele as ressignifica.

Já se chamou a atenção para a ambiguidade existente entre o primeiro e o segundo versos (“let me fashion / you a fable”; “let me answer / you a question”; “let me collapse / you a clímax”; “let me single / you an everything”; “let me cycle / you a summer”; “let me vector / you a theory”). O primeiro verso, tomado isoladamente, alçado ao estatuto de oração, permite entender que o interlocutor do eu-lírico é capaz de torná-lo um modelo, uma resposta, um colapso, o único, o ciclo, o vetor. Ao mesmo tempo, quando o primeiro verso é considerado apenas início do segundo, cada um

desses substantivos se torna um verbo. Nessa duplicidade de sentidos, percebe-se então a intimidade existente nessa interação entre o eu-lírico e o seu interlocutor – e é justamente o *enjambement* fragmentado que permite essa junção, por mais paradoxal que isso possa parecer.

Os primeiros versos do poema indicam que o eu-lírico deseja suprir as expectativas do outro a quem se dirige. Ao considerar o primeiro e o segundo versos como uma sentença única, é possível perceber que o sujeito lírico imagina e propõe múltiplas possibilidades para corresponder a quaisquer que sejam as pretensões alheias a ele. Fazer do interlocutor um mito, responder às suas questões, provocar um intenso clímax, tomá-lo como se representasse tudo, elaborar o verão, inocular uma teoria. Essas são as possibilidades propostas por esse eu lírico tão desejoso de suprir expectativas (as do outro e as dele mesmo).

O *Bolero* de Ravel é a canção indicada para servir como trilha sonora de referência ao leitor do poema. Na performance de Domeneck, a entrada de cada voz no processo de leitura equivale a entrada de cada instrumento na obra de Ravel que, a cada crescente, une-se a uma base sonora já existente ajudando a compor a música como um todo. A estrutura do poema faz com que essa canção seja substantivada e caracterizada por meio de termos como “monotony”, “summer”, “barrenness”, “inflation”, “collapse” e “answer”, ou seja, a canção é e *apresenta* todas essas características. Ela surge sempre como resultado de uma comparação (what is the / to your / like the / of Ravel’s / Bolero’s) – e nessa estrutura nota-se que a canção vem sempre como resultado do questionamento formulado pelo eu-lírico em relação ao interlocutor.

As palavras que estão em constante mutação, compondo os vários poemas são “fashion”, “fable”, “borderline”, “collapse”, “inflation”, “single”, “theory”, “everything”, “question”, “answer”, “monotony”, “history”, “clímax”, “coldness”, “vector”, “barrenness”, “cycle”, “legend”, “body” e “summer”<sup>32</sup>. Em sua maioria, elas são substantivos abstratos, carregadas de uma intensa carga semântica e capazes de despertar a atenção do leitor. Na performance, o fato dessas palavras serem constantemente apagadas todas as vezes em que uma nova expectativa surge na tela e serem reescritas em outra posição, chama a atenção também para a sua carga visual e

---

<sup>32</sup> “molde; moldar”, “fábula”, “fronteira”, “colapso”, “inflação”, “isolar; indivíduo”, “teoria”, “tudo”, “questão”, “resposta; responder”, “monotonia”, “história”, “clímax”, “frieza”, “vetor”, “aridez”, “ciclo”, “lenda”, “corpo”, “verão”.

consequente dimensão simbólica. A permuta das palavras é, por excelência, a permuta de expectativas entre os sujeitos que integram o discurso.

Os últimos versos do poema, que se iniciam sempre com “unless we” marcam a quebra de expectativa do eu-lírico em relação ao discurso tecido nos versos anteriores. Na “Primary expectation”, o poeta diz “unless we / install the cycle / where the legend / drowns & lets a body / erect the summer”. O outro sujeito seria um vetor, uma força motriz para a aridez, a menos que se instalasse um ciclo em que a lenda se afogasse e permitisse que um corpo real, não mítico, construísse um verão, ou erigisse luz e calor.

Na segunda perspectiva, os limites são capazes de tudo construir; na terceira, a frieza é quem erguerá a lenda. Na “Fourth expectation”, o poeta conta com as respostas aos questionamentos para erigir um ciclo – são as perguntas que movimentam o mundo. Na quinta perspectiva, ele atrela o mito àquilo que é único e singular, que está acima de qualquer questionamento. Por fim, em “Sixth expectation” a lenda constrói o colapso e então tudo se desconstrói para dar lugar ao vazio e ao mesmo tempo, por que não dizer, às novas ideias, palavras e sentidos que poderão ser usados em novas permutas e possibilidades.

Conclui-se, então, que nessa série de poemas permutativos oralizada através da performance, o poeta acaba por tecer uma reflexão metapoética acerca das múltiplas possibilidades de sentido que a poesia carrega em si e em como essa atribuição de sentidos pode ser ampliada e redimensionada quando os versos são oralizados. Vocalizar poesia é dar um corpo a ela, é colocá-la em movimento e promover um contato direto com o público. Durante essa performance, a mistura de vozes ruidosas que se interpenetram e constituem umas às outras indicam a vocação do poeta ao diálogo aberto com quaisquer interlocutores que queiram se apresentar como receptores parceiros do poeta. Assim acontece com os diálogos intertextuais, assim também ocorre com as performances.

Esse ruído ressoa na materialidade do corpo presente do poeta, na sua voz como suporte para a sua poesia. Esse é o ruído do corpo, do sujeito que está vivo e pulsante, ávido pelo contato, por exibir-se e, deste modo, dar visibilidade a sua “Poética do ruído” tão em consonância com a contemporaneidade. A mediação entre público e poeta percebida nesta performance é um indicativo, portanto, da necessidade de valorizar a vocalização da poesia como instrumento para a aproximação definitiva entre leitores e autores (performers).

### 2.3. Poesia em movimento: o corpo como palco

A performance como expressão artística independente de outras artes tomou forma e consistência a partir da década de 1970 para traduzir visualmente conceitos abstratos. Além desta “função”, pode-se dizer que esse procedimento tem funcionado desde o século XX como uma espécie de protesto em relação ao que é convencional em termos de arte. Em outros termos, os artistas que optavam por executar performances pretendiam questionar e contestar de uma forma mais clara, pública e persuasiva todo o sistema artístico vigente, desde a crítica até as prerrogativas técnicas que deveriam ser empregadas a fim de que determinado objeto fosse considerado de valor.

Desde o século XX, então, a performance tem sido vista como uma solução para diversos impasses formais vivenciados pelos artistas, no sentido de que destrói o que é vigente e tenta estabelecer novas possibilidades para lidar com novos problemas. Principalmente no contexto das vanguardas futuristas, surrealistas e dadaístas (de onde, inclusive, o poeta retira inspiração para seus próprios atos performáticos), esse procedimento era a saída para tentar solucionar as questões ligadas ao fazer artístico. Os integrantes destes movimentos testavam suas ideias através da performance para depois transformá-las em objeto.

Os manifestos da performance, desde os futuristas até os nossos dias, têm sido a expressão de dissidentes que tentaram encontrar outros meios de avaliar a experiência artística no cotidiano. A performance tem sido um meio de dirigir-se diretamente a um grande público, bem como de chocar as plateias, levando-as a reavaliar suas concepções de arte e sua relação com a cultura (GOLDBERG, 2006, p. 8).

É de se esperar que, sendo tão afeiçoados a seu próprio tempo, Ricardo Domeneck não se conforme em ater-se às páginas de um livro, pois essa é apenas uma dentre as múltiplas possibilidades que o mundo contemporâneo oferece. Utilizando-se da performance como um ato de protesto em relação à passividade com que os poetas atuais lidam com o peso da tradição, ele dirige-se ao grande público e fomenta discussões acerca do fazer poético atual, da transmissão desse discurso por meio de outros suportes que não a folha de papel. Seu apreço pelo corpo, seu interesse pela voz o fazem transcender o limite normalmente imposto ao texto literário, de revelar-se por meio de uma decodificação silenciosa.

Tanto as operações de intertextualidade quanto as performances poéticas de Domeneck são discursos ruidosos que apontam perspectivas e possibilidades para a elaboração de uma poética contemporânea literalmente em consonância com seu tempo.

Ele pretende questionar e levantar hipóteses sobre o espaço da arte e da poesia hoje, o valor que essas instâncias têm em um contexto que privilegia sempre o consumo, o mercado. Além disso, ao valer-se desse procedimento, ele opera um deslocamento na visão que o público leitor tem de poesia, e desse deslocamento ocorre uma transformação na mentalidade daqueles que entram em contato com essa multiplicidade de manifestações poéticas. Domeneck concretiza e torna pública sua insatisfação. Ele dá a conhecer seus pensamentos mais íntimos atrelados ao seu projeto poético. A performance é, por excelência, a revelação física das intenções do poeta.

Esse meio de expressão artística é uma forma de interação profunda entre o público e o “mundo” da arte, por vezes tão segregador e excludente. Não é qualquer indivíduo que tem acesso ao universo da elaboração, produção e realização de uma obra artística. No entanto, por meio da performance, esse acesso não só passa a existir, como o faz de modo mais fácil e eficiente, principalmente com o advento da internet a qual facilita as reproduções e a propagação desse procedimento artístico.

Em seu livro *A arte da performance* (2006), RoseLee Goldberg afirma que para realizar uma performance, os praticantes podem se valer de quaisquer disciplinas e meios para alcançar seu objetivo. “A literatura, a poesia, o teatro, a música, a dança, a pintura, assim como vídeo, cinema, slides e narração, empregando-as nas mais diversas combinações” (GOLDBERG, 2006) são meios de se constituir um ato performático.

Diferente da performance protagonizada pelo próprio poeta para a leitura da série “Six songs of causality”, a performance a seguir se vale de variados meios para proceder com a concretização dos sentidos em relação ao poema “Eustachian tube in staccato”<sup>33</sup>: vídeo, narração, poesia, atuação. O performer, desta vez, não é Ricardo Domeneck, mas um amigo convidado chamado Jannis Birsner. A leitura do poema, contudo, é feita pelo próprio poeta.

O poema performatizado por Domeneck integra o livro *Sons:Arranjo:Garganta* (2009), e sucede as “Six songs of causality”. Ambos integram a seção Y do livro, intitulada “Shaken baby syndrome”<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> A tradução deste poema se encontra na seção Anexos.

<sup>34</sup> A síndrome do bebê sacudido decorre do ato de se sacudir violentamente um bebê. Muitas vezes, por causa de um choro recorrente, os pais se irritam com a criança e acabam chacoalhando-a de modo agressivo. Esse gesto pode afetá-la tanto mentalmente quanto fisicamente para o resto da vida, podendo, inclusive, levar a morte. Os sintomas dessa síndrome são vários, tais como irritabilidade, letargia, tremores, vômitos, convulsões, dificuldades respiratórias e coma. Quando a síndrome não ocasiona o óbito, as sequelas mais comuns são a cegueira, danos cerebrais e na medula e atraso no desenvolvimento.

## EUSTACHIAN TUBE IN STACCATO

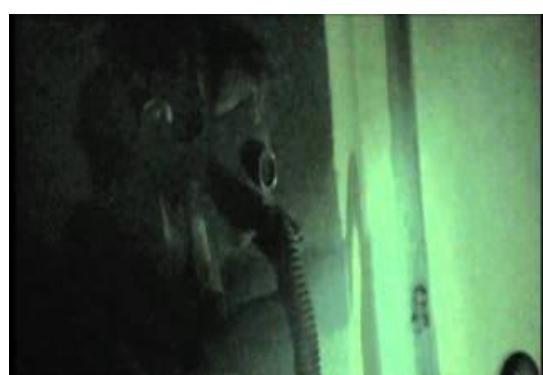
The right of admission  
put into a trance  
eulogy of me the eunuch  
augmenting the auburn  
breadth of hair  
which severs our bridge  
yes auburn means  
reddish-brown  
so burn me and redeploy  
my reduced circumstances  
to a brand new reductio  
ad absurdum  
or ablution at retention  
like a deluge deluxe  
one long  
extended exhale  
of force applied  
at one point  
transmitted to another  
in the use  
of incompressible  
fluids as one master  
cylinder can drive more  
than one slave  
cylinder when desired  
if you have read  
How a Block & Tackle  
Works or How Gears  
Work then you know  
of trading forces  
for distance  
so much depends  
on clicking the red  
arrow to see  
the animation  
a spool from a spool  
of thread:  
you want to  
use as much  
air as you  
are able  
improper coupling  
of asylees refugees aliens  
granted conditional entry  
victims of a severe  
form of trafficking  
you ineligible:  
lie, sit or stand,  
bend  
your knees  
very slightly or prone  
follow your breathing  
while trying your best

not to influence it: just  
let it  
be what  
it is  
a complete  
breast  
1 inhale & 1  
exhale plus any pause  
at the end of the exile  
some may  
not have paws  
resist breathing  
even when  
discomfort arrives:  
do not  
do it  
so long  
that you pass  
out time  
it in seconds the ribs  
flaring outwards  
the issue and redemption  
of securities barometer  
of the economy  
I the sole shareholder  
of this profitable  
enterprise crash  
recession  
crisis index  
solvent solute  
across the membrane you  
of the House of Turgor  
desalinate my hobbies affected  
by breathing gasping  
breach and heave  
labored jerky erratic  
and irregular and  
tentative and hesitant  
! mouthrill of snout  
hyperventilating over breathing  
easily audible  
I sigh you yawn  
often often  
catch myself  
not breathing I  
snore suddenly  
wake up  
not breathing I  
am frequently concerned  
about my breathing I  
am none of the above  
exchange of gases  
among us  
four-legged  
animals the system

supplies flood  
 to the chest cavity  
 so may the 3 mewing  
 muses  
 inspire & transpire  
 for me as my misuse  
 oh Pharynx oh Larynx oh Trachea  
 wont he the holder  
 of my voicebox  
 through glottis & alveoli  
 lead me rollercoasterly  
 to my very own  
 shaken baby syndrome?  
 (DOMENECK, 2009, p. 97).

A leitura desse poema ao longo da performance é feita pelo poeta. Percebe-se nitidamente que durante o processo de leitura a respiração de Domeneck é controlada na dicção de cada palavra. É como se ele estivesse inspirando e expirando os vocábulos que emprega. Junto a sua voz, há a presença constante de um ruído, que remete a um som maquinal, mecânico e ao mesmo tempo à respiração. Enfatiza-se aí, a junção entre corpo e mecânica, entre físico e sistema – presentes também no poema. O corpo humano funciona como uma máquina perfeita na qual a respiração se configura como força motriz, essencial à manutenção da vida. Essa respiração figura definitivamente como ruído e é a base para a leitura de um poema que enfatizará justamente esse processo indispensável à manutenção da vida.

A voz que emana do corpo do poeta, por sua vez, também decorre de um processo de inspiração e expiração de ar, mas sua propagação se dá de forma automatizada, por meio de um vídeo na internet. Tanto na performance (a idealização do conceito poético), quanto no poema em si, verifica-se a aproximação que o poeta faz entre corpo, respiração, sistema (mecânica) e voz.



O video-performance “Eustachian tube in staccato” foi filmado em Berlim, no ano de 2010<sup>35</sup>, após a publicação do poema no livro *Sons:Arranjo:Garganta* (2009). O homem mascarado foi protagonizado por Janis Birsner, mas o conceito do vídeo, o poema e a voz são de Ricardo Domeneck.

O vídeo começa focalizando uma escada. A câmera está filmando no escuro e o responsável por ela começa a subir os degraus. O único som que se houve ao longo dessa subida é o ruído mecânico, uma espécie de chiado que lembra o ato de inalar e expirar o ar próprio de um corpo humano, mas realizado de modo automático. Há, enfim, uma mistura de sons físicos e mecânicos. Esse ruído provoca angústia no espectador por remeter a um processo que está sendo realizado com dificuldade.

Chega-se então a um cômodo, aparentemente uma sala, onde se percebe o abandono evocado pela desordem do lugar: uma cômoda velha com uma gaveta faltando e as outras tortas, móveis precários e apinhados de objetos, fios soltos, um guarda cd’s, uma estante atulhada de livros e caixas de som. Os objetos denunciam que há alguém naquele lugar. Como está escuro, não é possível discernir tudo o que há no ambiente, mas fica registrado o caos em que imperam as coisas e os objetos em ruínas.

Há um corte na imagem da sala, e a câmera passa a filmar um quarto, onde dorme um sujeito mascarado. A máscara de gás, semelhante às usadas na segunda guerra mundial, tampa todo o seu rosto. Esse é um dos aspectos que mais causam angústia e estranheza ao espectador – o homem sem rosto, desprovido de identidade, que vive em meio a uma profusão de objetos dos quais não faz uso (a não ser os livros). A pergunta que ecoa na mente de quem assiste à performance e que ressoa ao longo dela é: se a máscara de gás usualmente é utilizada para a sobrevivência em ambientes irrespiráveis, isso quer dizer que o ambiente em que ele vive está envolto em uma atmosfera tóxica? Os objetos em plena desordem se degradaram a ponto de poluir o espaço?

A partir do momento que o sujeito é focalizado e aparece no filme, Domeneck procede com a leitura do poema. A entonação que ele usa é soturna, grave, arrastada. Ele enfatiza cada palavra, por meio do controle da respiração. O sujeito no quarto realiza movimentos próprios de quem está dormindo. Há um corte na cena e a câmera passa a focalizar um banheiro.

---

<sup>35</sup> Esse video-performance está disponível na página <http://www.youtube.com/watch?v=rMpzu9bVyx0> e no cd anexo.

O sujeito está em uma banheira, de costas, sob um ângulo que permite ver o topo de sua cabeça, presa ao suporte da máscara de gás. O ângulo vai mudando e, passando pela lateral, focaliza e destaca a máscara. O sujeito é, então, visto de frente. Fica evidente sua magreza<sup>36</sup>, os cabelos claros e a brancura da pele. Durante todo esse tempo, o mascarado permanece imóvel. É recorrente na poética domeneckiana a referência à magreza que, para ele, é reflexo do contemporâneo. Essa desnutrição do indivíduo não decorre do esvaziamento de conteúdo, mas do excesso de objetos e informações às quais ele está exposto – isso enfraquece e indica uma subnutrição – quando se encontra situado entre tantos elementos. A falta de força desse sujeito e sua aparente inércia traduzem bem essa noção de desnutrição formulada por Domeneck.



Depois de um novo corte, ele aparece em um outro ambiente que, deduz-se, é o local onde são feitas as refeições. Há uma mesa com um ponto de luz no centro, uma lata de alimento e uma chave para abrir a lata. Mostra-se o rosto encoberto do sujeito e suas mãos abrindo a lata, seu rosto de novo e suas mãos. A câmera filma o chão e re-enfoca o sujeito, ampliando a visão que se tem dele e do espaço ao redor. Essa cena da refeição dura um certo tempo, o suficiente para perceber que aquele gesto mecânico e automatizado de abrir a lata não cessa – o ato resultará em nada, visto que a refeição não se concretiza. O corpo em destaque pretende alimentar-se, mas não o faz, ratificando a

<sup>36</sup> Outros poemas de Ricardo Domeneck expressam também a preocupação com a desnutrição, a magreza de um sujeito. Em *a cedula sem Logos*, isso fica evidente em versos como: “você nem sabe / de que eu estou / falando pratico / com disciplina / a subnutrição” (DOMENECK, 2007, p. 17), “a subnutrição ocorre / não / diante do esvaziamento / do continente mas na / proliferação dos / conteúdos atravesse o / rio resoluto (...) / pele e osso meu / filho você está / pele e osso” (DOMENECK, 2007, p. 40), “confunde-se / na escolha das / palavras e / diz honesto / pensa que a / subnutrição talvez/ seja o realizar-se/ do nem-só-de- / pão” (DOMENECK, 2007, p. 46), “Entre a faca na mesa e / a faca no chão, a / expectativa do peso, a / expectativa do corte, / esta última fundura / que resta: o osso para a pele. / A subnutrição fará de nós / contemporâneos.” (DOMENECK, 2007, p. 95).

ideia do sujeito desnutrido, que não se alimenta de comida, mas de informação – isso fica evidente na próxima cena.

Este momento, em que o sujeito tenta abrir a lata (mas não consegue), é extremamente inquietante: comida enlatada não requer qualquer esforço para ser consumida, no entanto ele sequer consegue abri-la. O seu gestual é vazio e aquele momento não representa se ele está com fome ou se pode mesmo saciá-la – como ele poderia comer com a máscara que tampa todo o seu rosto?

Após essa sugestão de refeição, mais um gesto cotidiano se desenrola aos olhos do espectador: sentado em uma cadeira, em um quarto que parece ser de estudos ou de trabalho, o rapaz lê um livro. Ele é filmado e passa todo o tempo imóvel (ou seja, ele lê, se “nutre”, mas permanece estático, sem forças). Na sequência, o livro é focalizado e pode-se perceber que se trata de uma obra de Confúcio. Mais uma vez a cena é cortada e o homem aparece dormindo novamente. Essa sequência dramatizada pelo mascarado contribui para criar no leitor essa percepção do esvaziamento físico de um sujeito que dorme, banha-se, “alimenta-se”, lê e dorme novamente. Ele se nutre, todavia definhava fisicamente. A letargia que parece afetar-lhe os sentidos também decorre desse processo de esvaziamento.

Desaparece o homem e surgem os livros localizados em uma estante. Um a um eles vão sendo filmados e é possível reconhecer os títulos ou autores de alguns deles. Na estante do mascarado há Gertrude Stein, Emily Dickinson, John Cage, Frank O’hara, Sylvia Plath, Marianne Moore, D.H. Lawrence, dentre outros autores que são, reconhecidamente, influências para Ricardo Domeneck (e todos estrangeiros). Quando a câmera acaba de focalizar o livro *Silence* de John Cage, a leitura do poema “Eustaquian tube in staccato” cessa, o poeta silencia e apenas o ruído que serviu o tempo todo como trilha sonora ainda é percebido até o fim da performance. Esse ruído, aliado à escuridão, à máscara e à inércia do sujeito contribui para criar essa aura *trash* ao ato performático.

A sensação que se tem ao assistir a essa performance é de angústia, sufocamento. Essa sensação é propiciada tanto pelo ruído que serve como trilha sonora, quanto pela escuridão, pelo caos do ambiente, pela claustrofobia em que deve viver o sujeito que tem o rosto tampado por uma máscara de gás. O toque compassado do ruído, que às vezes lembra uma respiração (difícil e pausada), às vezes uma batida, é perfeito para provocar um sentimento de tensão crescente. É possível que dentre os vários ruídos que se ouvem nessa trilha sonora, um deles remeta ao funcionamento da máscara de gás

usada pelo sujeito, mas como já foi dito são muitos os ruídos e quando a voz do poeta passa a se misturar a eles é mais difícil ainda tentar discernir a procedência dos sons.

Como é de praxe em suas performances, também nessa é possível identificar os dois tipos de ruído característicos de sua poética. O ruído da voz do poeta, contida, oprimida e controlada pela respiração, e o ruído da trilha sonora que, ao fundo, figura como uma música propícia para evocar as ideias pretendidas por Domeneck: angústia, sufocamento, opressão, fraqueza e desnutrição.

A leitura que Domeneck faz do poema enseja essa sensação claustrofóbica, como se faltasse o ar e a respiração tivesse que ser muito controlada para evitar o pânico. Essa sensação só vai crescendo à medida que o filme se desenrola e o poeta lê as palavras como se as tivesse inspirando e expirando. Em uma análise mais específica, a impressão que se tem é que o poeta eleva tão intensamente o seu apreço pelo corpo, pela voz e pelas palavras, que pretende reunir todas essas instâncias dentro de si mesmo, em um processo subjetivo pensado para consagrar definitivamente a palavra como matéria que sai da voz do poeta, que reverbera em todo o seu corpo e na sua respiração, fundamental para a existência.

Não se pode deixar de notar também a importância que os objetos têm nesse vídeo: a maior parte das cenas são tomadas por coisas: na primeira cena, cômodas, estantes e muitos livros. Na segunda, travesseiro e a máscara de gás. Banheira, máscara de gás. Mesa, lata, máscara de gás. Livro, máscara de gás. O mascarado nunca se movimenta, a não ser quando está dormindo ou abrindo a lata de comida para alimentar-se (mas ele não se alimenta). Sua imobilidade faz dele um ser sem identidade, que é posto nas cenas e encontra-se existindo apenas pelo uso da máscara e por atividades fundamentais, tais como dormir, banhar-se, comer, ler – mas isso é apenas sobrevivência.

Os livros exibidos na imagem recebem também muita atenção, aparecendo em três cenas distintas. No primeiro ambiente filmado pela câmera, percebe-se que havia uma grande quantidade de livros, mas não dava para identificar os autores ou títulos. Em outra cena, o sujeito lê Confúcio. E, na última cena, os livros da estante vão sendo filmados e revelam a preferência pessoal de Ricardo Domeneck. Todas as obras são consideradas pelo poeta como fundamentais na formação de sua concepção de poesia. Esse fato aproxima o autor tanto do ambiente onde se desenrolam as ações, quanto das coisas que estão nele.

As ações protagonizadas pelo sujeito mascarado não são efetivamente cumpridas. Elas esmorecem e perdem forças antes de serem concluídas. Durante o primeiro sono, ele parecia dormir calmamente. Não é possível vê-lo acordando, pois a cena é cortada e ele aparece no banheiro. No banho, que é a cena subsequente, ele permanece imóvel na banheira durante todo o tempo, como se tivesse sido colocado ali, naquela cena, naquele ambiente. Ele nunca se desloca, sempre que aparece em um outro lugar isso se dá depois de um corte na filmagem. A performance é, então, pura inércia. Embora suas ações denotem atitudes reais, isso não pode ser observado no vídeo, em que essas pretensas ações são sempre estáticas.

Todos esses fatores contribuem para provocar no público uma sensação, por fim, sufocante. O ambiente é claustrofóbico, assim como o são as atitudes do sujeito mascarado inerte, a máscara de gás, a escuridão, o ruído e, claro, a leitura que Ricardo Domeneck faz do poema.

“Eustachian Tube in Staccato” trata basicamente da mecânica da respiração, da sua importância vital para o ser humano. “Eustachian tube” é a trompa de eustáquio, um pequeno tubo que liga o ouvido médio à parte posterior do nariz, permitindo que o ar do exterior entre no ouvido médio e ajude a equilibrar a pressão atmosférica nos tímpanos. Já “staccato” é um movimento articulatório de sons breves, produzidos a partir da contração do diafragma. Normalmente, o *staccato* é um exercício sonoro indicado para “aquecer” a voz. Percebe-se então que logo no título o autor já propõe a junção audição-respiração-som (ou voz), e essa será a tônica do poema.

A proposta de integração entre o poema escrito e a performance se pauta na reflexão sobre a respiração, a voz e todas as vibrações que esse complexo sistema deseja instalar no corpo de todos aqueles que entram em contato com um poema performatizado. A “respiração” das palavras, a interiorização e consequente exteriorização de cada uma delas por meio da voz do poeta provoca reações físicas e sugere uma investigação muito mais profunda do grau de importância dessa interação tão íntima entre voz, corpo, palavra e respiração.

Logo no início, já fica evidente essa intenção do poeta de falar sobre a respiração como um sistema complexo, mas que pode ser aprendido, ou refinado através da prática. “like a deluge deluxe / one long / extended exhale / of force applied / at one point / transmitted to another / in the use / of incompressible / fluids as one master / cylinder can drive more / than one slave / cylinder when desired / if you have read / *How a Block & Tackle / Works or How Gears work* / then you know of trading forces” são versos que

tratam uma função biológica (one long / extended exhale) em contraste com um intrincado sistema operacional que carece de manuais para ser entendido em sua totalidade. Fluidos, cilindros, roldanas, manuais que ensinam como as engrenagens funcionam, indicam o tom maquinal que será dado a esse processo.

Há outros versos no poema que também justificam e corroboram essa visão de homem-máquina criada pelo poeta. As engrenagens, as bobinas (a spool from a spool / of thread) se movimentam a partir de fluidos que possibilitam seu livre fluir. O fluido que move o homem é o ar (you want to / use as much / air as you / are able -) e o interlocutor do eu-lírico certamente recebe uma lição sobre como se aproveitar melhor desse “fluido” precioso, como efetivamente atentar-se para o processo de respiração, e não entender esse ato como sendo corriqueiro e banal.

O eu-lírico emite sugestões para que seu interlocutor possa acompanhar o processo respiratório de modo mais adequado. São posições – deitado, sentado ou de joelhos, seja com a postura extremamente ereta, ou inclinada, o que o sujeito deve fazer é seguir (e sentir) sua própria respiração em toda a sua completude e poder: “lie, sit or stand / bend / your knees / very slightly or prone, / follow your breathing / while trying your best / not to influence it: / just be it / be what / it is / a complete / breast / 1 inhale & 1 / exhale plus any pause”.

Nos versos seguintes, a abordagem da respiração deixa de ser entendida como mecânica para adentrar ao universo dos negócios, das empresas, das apólices: “it in seconds the ribs / flaring outwards / the issue and redemption / of securities barometer / of the economy / I the sole shareholder / of this profitable / enterprise crash / recession / crisis index”.

O poema segue sempre tendo como eixo principal a respiração: “hyperventilating over breathing / easily audible / I sigh you yawn / often often / catch myself / not breathing I / snore suddenly / wake up / not breathing I / am frequently concerned / about my breathing I / am none of the above / exchange of gases / among us”. Nesses versos, especificamente, ele trata de uma série de processos físicos, que afetam diretamente o sujeito, e estão relacionados ao ato respiratório, tais como o bocejo, a hiperventilação e a apnéia do sono.

Nos versos finais, essa investigação do corpo humano, do complexo sistema que envolve todo o processo da respiração, é alçada a um patamar inspirador, gerador primeiro de sentidos. A respiração permite a existência, ao passo que a oralização possibilita a permanência alcançada na materialidade. Todo processo criativo que se

vale desse intrincado sistema, merece a atenção das “musas do barulho” que ressoam nos versos “so may the 3 mewing / muses / inspire & transpire / for me as my misuse / oh Pharynx oh Larynx oh Thachea”.

Na primeira performance, é possível perceber, então, que o ruído assume a forma da voz, não só a do poeta, mas a de todas as outras vozes que declamam seus versos, assim como quando ele opera relações intertextuais, deslocando a atenção do leitor e criando um ruído na comunicação e no processo de significação de seus versos. Na segunda performance, contudo, o ruído surge de uma forma diferenciada: ele é produzido mecanicamente e acompanha toda a performance, além do próprio chiado respiratório evocado pelo poeta durante a leitura do poema.

Deste modo, o ruído que se consegue perceber na proposta performática de Ricardo Domeneck é o som do corpo e da voz, o som da respiração e da vocalização das palavras – o som daquele que efetivamente está vivo por trás da mensagem que profere. Nesse sentido, o ruído é prova de que há vida envolvendo aquele texto, e onde há vida, há movimento, inquietação e transformação. Contudo esse ruído não deixa de ser visto, na performance tanto quanto na intertextualidade, como um som dissonante que dificulta o entendimento dos textos e às vezes limita o acesso do público a compreensão plena deles.

Fato é que, ao criar uma “Poética do ruído” e defender a “corporalização” da poesia por meio da performance, Ricardo Domeneck resgata uma ideia vanguardista e a ressignifica no presente, adequando-a ao seu contexto e (re)pensando sobre ela constantemente. É de seu particular interesse a investigação do verdadeiro significado e do espaço que a poesia ocupa hoje em relação ao público leitor e aos meios disponíveis para a expressão de uma obra artística. Extremamente necessário, em sua poética, é questionar as relações da tradição com a poesia atual – e essa discussão se faz muito clara todas as vezes em que ele usa a intertextualidade. Inimaginável seria pensar a poesia contemporânea sem levar em consideração o corpo: tanto o do poeta, que está “por trás” da produção, quanto o do leitor que recepciona esse texto.

O presente se ancora na tecnologia e nos avanços de equipamentos e possibilidades técnicas, então se torna igualmente improvável que um artista não faça uso desse instrumental e das mídias disponíveis para ampliar o alcance de sua mensagem. E, certamente, é isso que Domeneck faz. Essa utilização de múltiplas mídias que servem como suporte para a transmissão de seus poemas é parte integrante das

experimentações poéticas propostas por Ricardo Domeneck – a imagem, a música, a internet, o cinema, são instâncias fundamentais na apreensão dos sentidos propostos pelo poeta. A interação entre esses veículos de transmissão e os versos domeneckianos, além do ruído que perpassa essa relação, será analisada no capítulo três.

## **CAPÍTULO 3:**

### **POESIA EM TRÂNSITO: AS ARTES, AS MÍDIAS, OS POEMAS E OS RUÍDOS**

“É ativa e passiva / a posição justa./ (Como a atenção) /  
O som da voz / alta confunde o / sentido onde / antes o hábito /  
do silêncio dos / olhos na página, / que delícia.”  
(DOMENECK, 2007, p. 101).

Ricardo Domeneck certamente é um poeta que não se exime de refletir sobre o tempo atual na sua prática poética: através de ensaios, poemas, vídeo-poemas, poemas-sonoros e toda a sorte de possibilidades artístico-poéticas, ele dialoga o tempo todo com os parâmetros do seu tempo e os próprios, com os limites da elaboração poética – tanto em relação à forma, quanto ao conteúdo ou ao suporte de sua divulgação, e tudo o que constitua intimamente o seu objeto de estudo, pesquisa e desejo: a poesia. Nesse sentido, este poeta não deixa de se valer de todos os artifícios possíveis para a elaboração, produção e divulgação de suas criações, principalmente a internet.

A relação que Domeneck estabelece com os aparatos tecnológicos de seu tempo é profícua e constante: seus três principais veículos de comunicação com o público estão na internet. O primeiro é o seu blog<sup>37</sup> pessoal “Rocirda Demencock”<sup>38</sup>, no qual ele atualiza e divulga muito de suas produções, não apenas os poemas (em todos os seus formatos), mas também ensaios, traduções, vídeos e imagens, resenhas – enfim, toda uma gama de textos que não se sustentaria (ou talvez sequer fosse divulgada) sem a internet. Nesse blog, iniciado em 2008, as atualizações são constantes, o que permite supor que o poeta vive conectado à rede. E se esta faz parte de sua rotina diária, certamente integra a “Poética do ruído” desenvolvida por ele.

Há ainda o blog “Modo de Usar & Co.”<sup>39</sup> que ele edita juntamente com Angélica Freitas e Marília Garcia, ambas poetas e amigas de Domeneck. Nesse site, há a publicação de poetas, ensaístas e artistas contemporâneos que têm muita contribuição a dar quando o assunto é arte e contemporaneidade. O blog é extremamente atuante no que diz respeito ao cenário cultural atual e ajuda a divulgar muito do que se produz hoje.

No Myspace<sup>40</sup>, o poeta encontrou o suporte perfeito para expor e divulgar o seu trabalho com a poesia em outras mídias, pois todos os seus vídeos e experimentações

---

<sup>37</sup> Luciene Azevedo (2007) em seu artigo “Blogs: A escrita de si na rede dos textos” reflete sobre os conceitos de obra e autor frente a essa nova realidade que é a iniciação literária de muitos dos poetas e autores contemporâneos mediada através dos blogs. O próprio Ricardo Domeneck mantém vários deles, e todos servem como um canal de exposição para sua produção e seus pensamentos. Luciene Azevedo define os blogs como sendo “páginas pessoais nas quais os autores podem expor desde experimentações literárias até os mais banais comentários sobre o seu cotidiano. (...) Há os que apostam na linguagem jornalística para comentar os fatos diários ou resenhar filmes, os que são uma verdadeira tribuna de opiniões sobre tudo, os que investem na auto-exposição da intimidade, os que funcionam como um mero suporte de autopublicação.”(AZEVEDO, 2007, p. 44). A autora defende ainda que parece impossível desvincular da atualidade as discussões acerca dessa “literatura de blog”, posto que esta estratégia é muito comum e utilizada a fim de dar visibilidade e consagrar esses novos autores.

<sup>38</sup> <http://ricardo-domeneck.blogspot.com.br/>

<sup>39</sup> <http://revistamododeusar.blogspot.com.br/>

<sup>40</sup> <http://www.myspace.com/ricardodomeneck/>

com poesia oral são postados frequentemente. Além desses espaços virtuais mais específicos, que servem como suporte para uma produção poética a qual foge do padrão tradicional, o autor de *a cadelas sem Logos* faz uso de redes sociais e outros sites da internet para interagir com o público, pois sabe que a utilização das mídias é o caminho mais rápido para alcançar essa audiência.

A partir do momento em que essa mudança de suporte (do papel para o vídeo, para a imagem e para o som) ocorre, origina-se mais um ruído na comunicação entre poeta e público, visto que há uma mudança na percepção que este passa a ter a respeito das intenções poéticas daquele. A exigência da participação ativa do espectador (usando o computador, por exemplo) consagra um elemento que, como já foi tratado no capítulo anterior, é componente fundamental da poesia domeneckiana: o corpo e todos os seus sentidos vitais, mas principalmente os sentidos da visão e da audição. Imagens, cores, sons, tudo isso disponível facilmente a um toque, no teclado. Diante de si, o público se deixa seduzir por recursos multimídia que instauram no senso coletivo uma nova concepção de fazer poético e uma certeza de que sim, os recursos tecnológicos interferem no modo como se faz arte hoje e isso não pode ser ignorado por qualquer artista que se preste a refletir sobre seu tempo.

A ocorrência do ruído na poética domeneckiana definitivamente aparece atrelada ao processo dialógico que o autor estabelece com o público e as múltiplas vozes que ressoam em seus versos, vídeos e performances. Quando elege outras mídias como suporte para o poético, opera uma mistura entre outras artes e seus versos e desmistifica o texto impresso como garantia de “arte literária”. Este autor gera um rompimento na perspectiva e nas atitudes do leitor/espectador: o tradicional é a poesia no papel, o leitor segurando um objeto-livro e lendo-o em silêncio, na intimidade, enquanto o atual exige mais que o olhar silencioso e o pensamento, mas carece de corpo, de atitude, de interação. Ao instar o público a atuar junto a ele no espaço virtual, ou a conhecer outras obras artísticas, o poeta cria mais um ruído: o da interação entre corpos, vozes e formas de expressão que pertencem a outras áreas que não a literária.

Forma-se então uma aura de “evolução” literária que determina a ampliação dos espaços e suportes para a poesia. Pode-se afirmar que mudanças em outros âmbitos das artes também interferiram nos atuais formatos propostos para a realização de um poema

[...] assumindo-se uma postura mais consciente, é possível perceber que a arte, em si mesma, sempre operou por atravessamentos, nunca atuando em nichos. Basta lembrar como a poesia surgiu; ela nasce com a música e ganha força na tragédia grega quando texto e música

não eram distintos, mas um complexo da tradição oral poética que perdurou até a baixa Idade Média. Portanto, a pureza do gênero não passa de ilusão de artistas e críticos. Ao longo da história das artes, podem-se observar processos de fricções entre elas e, assim, empréstimos de procedimentos para a construção de processos impossíveis no isolamento de escaninhos. (FERREIRA, 2008, p. 23).

Esses atritos que ocorrem todas as vezes que uma ou mais artes conceitualmente distintas se relacionam geram ruídos os quais figuram como uma espécie de borrão nas fronteiras e nos limites da arte. É isso que Ricardo Domeneck faz, leva a sua própria arte ao limite, sem medo de testar múltiplas possibilidades de formulação poética: intertextualidades, performances e a mescla de seus versos com outras artes e suportes são uma constante em seu projeto. No livro *a cadelas sem Logos*, o poeta explora ao máximo essa “fricção” entre as artes – e é preciso lembrar que não há hierarquia entre elas: artes plásticas, cinema e música (e até o mundo da moda e das celebridades fartamente retratado pela mídia, principalmente televisão, internet, jornais e revistas)

Nesse livro especificamente, o autor exibe o seu interesse por outras artes através da citação direta de determinados artistas. Se o leitor desconhece o teor da obra dos artistas citados, certamente ele não apreenderá a essência do poema. É o que acontece nos versos abaixo:

[...]  
produzir imagens  
para esconder  
presenças será este o  
conceito de cindy  
sherman ele  
diz personalidade eu  
digo relação entre más-  
cara e cara  
que pessoa que  
nada  
(DOMENECK, 2007, p. 39).

O poema intitulado “então ele quer” cita a fotógrafa norte-americana Cindy Sherman, notoriamente conhecida por voltar as câmeras fotográficas para si própria. Essas fotografias, contudo, não são autorretratos – as imagens capturadas revelam Sherman sempre travestida de outra que não ela mesma - as “máscaras” as quais Domeneck alude. É esse o tópico da discussão que se desenrola entre ele e seu interlocutor, a questão das máscaras, das faces, da personalidade. A partir das múltiplas representações de si mesma, a artista norte-americana questiona o papel da mulher na sociedade, a natureza da arte e sua relação com as mídias. O leitor que desconhece o

trabalho da fotógrafa certamente encontrará lacunas na compreensão que terá do poema. Apenas aquele que já viu a obra dessa artista e que consegue visualizá-la no momento em que ela é mencionada, tem noção do que Domeneck fala. Portanto, ao operar o cruzamento entre as linguagens (poema e fotografia, nesse caso) ele gera um ruído devido ao atrito resultante desse encontro.

Ainda por meio das referências diretas, é possível perceber a interferência ruidosa de outras artes, como o cinema, por exemplo, em outros poemas que constituem *a cadela sem Logos*. Nos versos que se seguem, Domeneck enquadra os seus versos em uma cena dirigida por Jean-Marie Straub, um cineasta francês que valorizava muito a música em suas películas:

[...]  
se é assim é  
assim por um  
segundo tudo  
real como uma  
cena em jean-marie  
straub somos todos  
adultos ou não  
[...]  
(DOMENECK, 2007, p. 24).

As artes plásticas também são contempladas nos versos domeneckianos. As preferências artísticas dele geralmente são aquelas que se enquadram no panorama atual de produção e refletem essa contemporaneidade no seu fazer artístico. É o caso da artista plástica alemã Eva Hesse. Minimalista, explora tamanhos, cores e materiais, sempre refletindo sobre o espaço e o corpo, sobre a angústia, a depressão, os absurdos da vida. Em um poema que remonta à origem da existência humana, ilustrada pelo útero, e as relações entre “real e absurdo”, Ricardo Domeneck não pôde deixar de citá-la:

[...]  
no novo afundo-me  
afundo-me vício  
adquirido no  
contingente escuro  
do útero  
querida eva  
hesse a área  
entre real e  
absurdo é muito  
colorida e desatenta  
e povoada de  
sistemas e sujeitos  
(DOMENECK, 2007, p. 42).

Ao incorporar ao seu discurso outras linguagens artísticas, o poeta Ricardo Domeneck prova que, na sua concepção, o poema é um espaço aberto a diálogos e múltiplas interferências. É possível perceber que ao tecer relações com outras artes, o poeta deseja também ampliar o olhar do leitor, fazer com que sua apreciação do poema transcenda a página do livro e alcance outros níveis, em que outros sentidos e conhecimentos tenham que ser ativados para uma decodificação adequada da mensagem poética. Quando o autor busca outras artes, ele busca também outros suportes para a veiculação de sua poesia e de seu discurso, o que conduz, inevitavelmente, às mídias digitais.

### **3.1. Outras mídias como suporte para o corpo poético de Ricardo Domeneck**

O autor Douglas Kellner (2001), em seu livro *A cultura da mídia*, pondera que a mídia e a tecnologia são os princípios organizadores da sociedade atual – elas moldam a vida diária expondo modos de comportamento que contribuem com a formação da identidade dos indivíduos em geral, além de seduzir os espectadores com produtos, ideias, lugares. As pessoas ouvem música, frequentam cinemas, leem jornais e revistas, acessam a internet e consideram a televisão elemento de primeira necessidade em uma casa. Todas essas atitudes não se restringem mais a momentos de lazer, como antigamente, posto que a evolução da tecnologia possibilita que tudo isso seja feito com um *click*, em qualquer lugar e sob qualquer circunstância usando um celular, por exemplo. Esse ambiente cultural extremamente sedutor, que é a mídia, integrou-se à vida dos cidadãos de tal modo que não é possível pensar em manifestações culturais hoje sem considerar a interferência da tecnologia.

Para este teórico, a cultura da mídia é constituída por

[...]sistemas de rádio e reprodução de som (discos, fitas, CDs e seus instrumentos de disseminação, como aparelhos de rádio, gravadores, etc); de filmes e seus modos de distribuição (cinemas, videocassetes, apresentação pela TV); pela imprensa, que vai de jornais a revistas; e pelo sistema de televisão, situado no cerne desse tipo de cultura. Trata-se de uma cultura da imagem, que explora a visão e a audição. Os vários meios de comunicação – rádio, cinema, televisão, música e imprensa, como revistas, jornais e histórias em quadrinhos – privilegiam ora os meios visuais, ora os auditivos, ou então misturam os dois sentidos, jogando com uma vasta gama de emoções, sentimentos e ideias. (KELLNER, 2001, p. 9).

O autor não inclui, na sua lista, o que constitui, hoje, um dos principais veículos de mídia que é a internet. A rapidez da rede e o fácil acesso que se tem, a partir dela, a múltiplos materiais, tiraram um pouco o foco da televisão, que embora continue sendo importante (é até hoje o principal meio de comunicação de massa) perdeu espaço, principalmente entre as gerações mais novas, para a internet. A utilização desse meio específico para a divulgação de seu trabalho tem muito a ver com o apreço que Domeneck tem por vídeos e performances – a maior parte do seu público só consegue ter acesso às experimentações poéticas que ele cria através da rede.

Um dos principais problemas aventados em relação a interferência exercida pela mídia na sociedade é a questão da manipulação de pessoas. Como muito do material veiculado nesses meios induz o indivíduo a identificar-se com determinados parâmetros e ideologias, diz-se que a mídia é prejudicial por “alienar” a pessoa e impedi-la de raciocinar por conta própria. Kellner discorda dessa visão, assumindo que a relação entre o público e esses meios é de sedução e prazer, não de doutrinação. Ao mesmo tempo em que tudo o que é veiculado pela mídia estimula a sociedade a se “enquadrar” nos padrões vigentes, isto fornece também os recursos que possibilitam o questionamento daquilo que é preconizado, logo origina e legitima um processo de contestação e não aceitação da situação vigente.

A mídia é útil para “possibilitar que os leitores e os cidadãos entendam a cultura e a sociedade em que vivem, dar-lhes o instrumental de crítica que os ajude a evitar a manipulação da mídia e a produzir sua própria identidade e resistência e inspirar a mídia a produzir outras formas diferentes de produção cultural e social.” (KELLNER, 2001, p. 20). Se não é possível ignorar a presença da mídia nas artes em geral, também não se pode deixar de notar que com a predominância desse tipo de suporte, o público viu-se obrigado a aprender novos tipos de conhecimentos e habilidades a fim de decodificar a profusão de imagens e sons que invadiram sua vida. É justamente nessa circunstância que o ruído se revela mais uma vez, visto que ao mesmo tempo em que novos conhecimentos são exigidos, novas percepções e sensações também são despertadas no público e é justamente essa ruptura com o padrão na relação poeta/leitor e a eleição dos meios de mídia ou como suporte ou como parte integrante de seus poemas que geram ruídos.

Outro teórico da cultura da mídia, Todd Gitlin (2003), também a associa ao prazer – o que remete ao corpo, às sensações, às percepções e, principalmente, novas experiências. Essa ideia é consonante com o pensamento de Ricardo Domeneck, o qual

já percebeu (não desprezando esses recursos em sua poética e valendo-se deles com frequência) que a convivência e a relação entre os indivíduos hoje é permeada pelas mídias.

Em presença das mídias, podemos estar atentos ou desatentos, estimulados ou amortecidos, mas é numa relação simbiótica com elas, suas figuras, textos e sons, no mesmo tempo que passamos com elas, no esforço que fazemos para obtê-las, absorvê-las, repeli-las e discuti-las, que boa parte do mundo acontece para nós. As mídias são ocasiões para experiências – experiências que são, em si, os principais produtos, as principais transações, os principais ‘efeitos’ das mídias. (GITLIN, 2003, p. 20).

Essas novas experiências midiáticas passaram a englobar também o campo das artes e mais especificamente o da literatura. Walter Benjamin (1985) já aludia ao fato do fim da obra de arte em uma era na qual impera a facilidade da reprodução dessas obras. A ideia do desaparecimento do que é ou não original vem atrelada a esse movimento pró-informação, a essa esfera digital que hoje dita as regras para a sociedade. Nesse sentido, as discussões acerca de conceitos rígidos e tradicionais para a formulação da poesia, e as novas formas de relação que se estabelecem entre público e autor assumem um novo patamar. Fato é que com os suportes digitais a poesia deixa de ser objeto artístico de mera contemplação e se torna elemento em um jogo interativo e lúdico que seduz e atrai os leitores/espectadores.

Ao traçar o percurso histórico da incorporação poética ao meio digital, não se pode deixar de citar as pesquisas visuais, verbais e sonoras que vêm sendo construídas ao longo dos anos. Essa trajetória remonta à Grécia antiga, passa por eras medievais, pelo barroco e chega ao século XX revelando-se no discurso poético subversivo de Mallarmé e sucessores. No Brasil, as pesquisas nesse setor foram conduzidas pelos concretistas que exploravam o espaço semiótico da palavra a fim de fazê-la funcionar como coisa material. Ricardo Domeneck repensa e ressignifica esse projeto “verbivocovisual” concretista, dando-lhe novas dimensões ao assumir definitivamente a importância do VOCO, deixada de lado por esse grupo.

Lúcia Santaella (2007), em sua obra *Linguagens líquidas na era da mobilidade*, defende que as instâncias texto, imagem e som não são mais como o habitual senso crítico apregoa. Esses elementos “deslizam uns nos outros, sobrepõem-se, complementam-se, confraternizam-se, unem-se, separam-se e entrecruzam-se” (SANTAELLA, 2007, p. 24). Ricardo Domeneck só consegue compor sua poesia dessa

forma. Sua defesa extremada da oralização e consequente corporalização da poesia, conduzem-no a um tipo de pesquisa sonora que desperta, no mínimo, curiosidade.

A música tem um espaço visceral na poética domeneckiana. O poeta é pura sonoridade, seja nos poemas, seja no seu trabalho como DJ, ou nas suas movimentações pelas ruas das cidades por onde passa. Tudo o que rodeia o poeta (e por que não dizer, a sociedade como um todo) está envolto em música. O francês Gilles Lipovetsky (2005) defende que o processo de personalização que ocorre na atualidade vem acompanhado de uma “animação rítmica”:

Vivemos uma formidável explosão musical: música interminável, paradas de sucesso, a sedução pós-moderna é *hi-fi*. Daqui por diante o aparelho de som é um bem de primeira necessidade, praticamos esportes, passeamos, trabalhamos com música, dirigimos em estéreo, a música e o ritmo se tornaram em poucos decênios parte permanente do nosso ambiente, trata-se de um entusiasmo de massa. (LIPOVETSKY, 2005, p. 6).

É inegável a importância conferida à música hoje em dia. Até pouco tempo atrás, a música era restrita a certos ambientes e momentos, porém com o avanço das tecnologias, ela chega a qualquer pessoa, em qualquer lugar por meio de aparelhos portáteis. Tudo o que as pessoas fazem tem trilha sonora. A música tem a capacidade de transportar o indivíduo para outro lugar, como se ele “precisasse de uma *desrealização estimulante*” (LIPOVETSKY, idem). Ao mesmo tempo em que excita, entorpece, e isso faz a música ser essencial na vida de sujeitos que estão cada vez mais moventes e propensos ao estímulo de todos os seus sentidos ao mesmo tempo.

A personalização sob medida da sociedade corresponde uma personalização do indivíduo que se define pelo desejo de sentir “mais”, de planar, de vibrar ao vivo, de ter sensações imediatas, de ser colocado em movimento integral numa espécie de *viagem* sensorial e pulsante. As performances técnicas da estereofonia, os sons elétricos, a cultura ao ritmo inaugurado pelo *jazz* e prolongada pelo *rock* permitiram que a música se tornasse esse meio privilegiado do nosso tempo porque está em consonância estreita com o novo perfil do indivíduo personalizado e narcisístico, que tem sede da imersão instantânea, sede de se “divertir” não apenas nos ritmos dos últimos sucessos mas também das mais diversas músicas, as mais sofisticadas que, no momento, estão constantemente à disposição de todos. (LIPOVETSKY, 2005, p. 7).

Essa certeza da necessidade dos indivíduos em deixarem-se levar por músicas e trilhas sonoras advém do fato de que as sensações provocadas pelas audições são sempre entorpecedoras no sentido de que conferem mais nuances à existência do sujeito. Ciente desse grau de importância, o poeta Ricardo Domeneck (ou o DJ Kate

Boss) escreve uma nota ao leitor, no livro *a cadelas sem Logos*, sugerindo uma trilha específica para a leitura dos poemas.

O usuário desta sequência, poema-livro que busca a ressonância interna e interdependência de suas partes de que falou Jack Spicer em carta a Robin Blaser, poderá obter resultados diferentes caso sua leitura ocorra sobre um gramado e sob o sol, de ressaca, ao som de Kate Bush; ou em seu quarto, sob cobertas no inverno, ao som de Cat Power; ou em qualquer meio de transporte público ao som de Yoko Ono – se o leitor em questão (em contexto) deseja aproximar-se de algumas das atmosferas em que foi composta esta sequência. Ficarei muito feliz, porém, com as novas associações que o contexto alheio, estranho ao meu, produzirá neste processo que já não me pertence. (DOMENECK, 2007, p. 89).

Fica evidente, nessa nota, a posição do poeta quanto ao contexto. Ele sabe que o contexto faz toda a diferença. Sabendo disso, o que ele propõe é um jogo, uma troca de contextos entre poeta e leitor, entre livro e música, entre leitura e clima, leitura e ambiente, entre livro e outra mídias possíveis que possam dar mais significação à experiência com os poemas domeneckianos. Ricardo Domeneck sugere ao leitor não só o espaço, mas a trilha sonora conveniente para cada estado de espírito em que o leitor possa estar quando resolver ler os poemas deste livro.

Kate Bush tem uma daquelas vozes que certamente faria qualquer sujeito de ressaca querer sair para o sol e deitar num gramado apreciando a leitura e digestão silenciosa de cada palavra de poesia. Com seus agudos retumbantes e o fluxo intenso de movimento presente no livro, qualquer um pediria água e seguiria deliciando-se no sol, sobre o verde. Cat Power, no entanto, leva o leitor a enroscar-se dentro de si mesmo, refletindo sobre o amor, dores, angústias. Uma voz bela e penetrante, que entorpece os sentidos. A última sugestão do poeta é Yoko Ono. Projeto sonoro: ruído. Pelas ruas da cidade, ouvindo os insistentes ruídos das pessoas, dos transportes, de tudo, se sentindo absorvido por tudo e todos e ao mesmo tempo imerso, solitário, na leitura. Independente de suas sugestões, o poeta deixa livre a mente do leitor para inserir contextos, reformulá-los, adequá-los. Para ele, nem a leitura em silêncio deve ser feita *efetivamente* em silêncio.

O ruído sonoro, originário da música que se instaura em sua poesia, é constituinte também da segunda parte do livro, intitulada “Poema começando quando”. Nessa parte da obra, todos os poemas figuram como faixas de CDs, com o tempo de execução inclusive. Todos eles são “faixas”. Essa mistura de suportes artísticos e a vocação para promover um diálogo intenso entre linguagens e novos suportes poéticos,

conduzem o poeta à elaboração de textos que primam justamente por desnudar essa interação.

O pesquisador Marcelo Bulhões (2012), em seu artigo “Mídia e Literatura: tematizações, correlativos e conexões”, defende que as relações possíveis entre o texto literário e as mídias assumem três formas distintas. Uma das formas mais simples de se estabelecer essa relação é fazer da mídia o assunto principal sobre o qual versa o texto. Justamente por surgir apenas como tema, esse tipo de interação é fraca no que diz respeito à essência das formas de expressão.

Uma segunda forma de interação pode ser percebida quando

[...] flagram-se procedimentos do verbal literário em buscar correlativos ou similitudes com o que, genericamente, chamaríamos de linguagem midiática. Aqui, o material literário incorpora, no discurso verbal impresso (em veículos como jornal e revista, mas sobretudo no formato do livro), procedimentos afins a expedientes do plano da expressão que habita as mídias. Assim, a natureza verbal da literatura se presta à elaboração de correlativos estéticos para as formas comunicativas midiáticas. A representação artístico-literária constrói expedientes verbais que possuem destacada analogia com o campo midiático-tecnológico, buscando produzir, em sua textura verbal, configurações de linguagem afins e gêneros, suportes ou produtos midiáticos. (BULHÕES, 2012, p. 104).

Na tentativa de sugerir uma trilha sonora operando como DJ, ao fazer de uma parte do livro um cd, o poeta Ricardo Domeneck emprega esses correlativos estéticos que revelam a imperiosa presença da mídia em muitos dos seus poemas. Os ruídos originários desse processo são oriundos das rupturas criadas todas as vezes que o poeta abandona o literário para integrar-se aos meios de mídia e obriga o leitor a fazer esse movimento junto com ele. No poema abaixo, é possível notar a presença desses correlativos sob a forma de clipes musicais amplamente veiculados na mídia. Esses clipes são responsáveis por materializar as palavras nos versos, transformando tudo em imagens, som e movimento.

as bases do  
íntimo e  
expressivo as correntes  
do similar sem validade  
o discurso  
produz e  
nomeia teste de  
desempenho da  
identidade este  
tempo não  
é tempo de sutilezas

de um mundo simpático  
1967  
nancy  
sinatra  
lee  
hazelwood  
equivaliam  
“flowers are the things  
we know  
secrets are the things  
we grow”  
2003  
kate  
moss  
bobby  
gillespie  
distoam  
“flowers are the things  
we grow  
secrets are the things  
we know”  
não se perde  
valor reajusta-se  
na inflação da  
querença as  
versões do mesmo  
entre o contíguo e  
o similar as  
ansiedades do comum  
do próprio e do nome  
(DOMENECK, 2007, p. 32).

Certamente, este é mais um poema de Domeneck em que a aliteração principal ao longo dos versos é no som sibilante do “s” e no “c” com som de s. Esse chiado se faz presente em quase todos os versos. É intenção de Domeneck apoderar-se dos ruídos. Deste modo, não é possível esquecer que não se está lendo apenas um projeto poético, mas sonoro também. Esse projeto sonoro engloba, além das aliterações recorrentes nos poemas, um plano que inclui a oralização e a performance deles. Um plano que inclui também a mídia como suporte necessário para a produção poética contemporânea.

Visualmente, percebe-se que versos mais longos, em pontos específicos do poema, se impõem sobre versos bem mais curtos, criando uma sensação visual de onda, de movimento. Essa disposição gráfica procede à medida que, para compreender as relações intertextuais que ilustram o poema, é necessário recorrer a dois clipes

musicais<sup>41</sup>. Um deles foi gravado por Nancy Sinatra e Lee Hazelwood, em 1967, enquanto o outro, do grupo de indie rock escocês Primal Scream, foi gravado em 2003 e contou com a participação da supermodelo Kate Moss (constantemente reverenciada na obra e na vida de Domeneck).

O video-clipe musical surgiu no final da década de 50, com Elvis, mas considera-se genericamente que foram os Beatles que promoveram e lançaram a moda dos video-clipes a fim, é óbvio, de se promoverem, nos anos 60. O video-clipe alia música à imagem, colocando esses dois elementos em movimento. E é exatamente esse movimento que se insinua nas curvaturas mais acentuadas dos versos que constituem o “momento video-clipe” do poema. Um aspecto estilístico que marca essa questão da imagem, tão cara ao poeta, é a presença majoritária de substantivos e adjetivos ao longo dos versos.

O poema inicia com “as bases do/ íntimo e/ expressivo as correntes/ do similar sem validade”, já chamando a atenção para tudo aquilo que é íntimo, significativo, pessoal. É o “eu”, o “particular”, em confronto com aquilo que julga ser uma mera cópia, um genérico. Mas genérico em relação a quê? Similar em relação a quê? Essa reflexão sobre a constituição e a validade do sujeito questionador se dá a partir do momento em que ele pondera sobre as interferências/influências bem sucedidas ou não no contexto alheio.

Esse sujeito se sente atrelado (e angustiado) às “correntes do similar sem validade”. Se sente uma cópia inferior, um genérico. Essas correntes não o deixam evoluir, o encerram em uma série de modelos e regras. É no quinto verso que o poeta trará em acréscimo a esta primeira ideia, de angústia, uma outra, a do “discurso”. Para o poeta, esse discurso, que nos versos nove e dez (identidade este / tempo não) será temporalizado como pertencendo a “este tempo”, portanto, atual, é responsável por aumentar a angústia desse sujeito “produzindo” e “nomeando”, promovendo “testes de identidade” que confundem ainda mais o indivíduo em crise.

A todo momento, o sujeito é medido e perscrutado pelo discurso alheio. Esse contato provoca uma reação: reage-se a esse discurso reescrevendo-o, reconstruindo-o, ressignificando-o. A identidade é, muitas vezes, atrelada a um nome. É nesse contexto

---

<sup>41</sup> Esses videoclipes estão disponíveis no Youtube: O link para o clipe de Nancy Sinatra e Lee Hazelwood é <http://www.youtube.com/watch?v=Sb-SVPJM4L4>. O link para a versão do Primal Scream é: <http://www.youtube.com/watch?v=Nm8xXanvffY>. Além disso é possível assisti-los no cd anexo.

que se tecerá a reflexão sobre o “eu” a partir da ressignificação de um contexto alheio sem que isso soe a um similar genérico e inferior. Essa própria ideia de similar, de reprodução enseja a ideia de diálogo com a mídia no poema.

No décimo verso, o eu poético situa o leitor quanto ao tempo no qual se inscreve o poema. O tempo é o atual, um momento sem “sutilizações” ou tempo para gracejos simpáticos. Vive-se em um mundo de questionamentos brutais, que dilaceram o sujeito perdido entre tantas dicotomias. Ele enfatiza nos primeiros versos que esse sujeito é sempre confrontado em relação a sua própria identidade, e por que não dizer, validade no mundo.

A partir do 13º verso (1967), uma característica perene na obra de Domeneck se manifesta: a utilização de outros meios de mídia para redimensionar o espaço ocupado pelo poema: sua expansão se dá, então, no nível semântico, visual e auditivo. Domeneck deixa a cargo dessas referências midiáticas, a missão de ilustrar (posto que é preciso recorrer ao audiovisual para compreender o texto) e servir como alegoria para a reflexão que o poeta propõe.

O trecho que se inicia no 13º verso e vai até o 32º (“1967 / nancy / sinatra / lee / hazelwood / equivaliam / “flowers are the things / we know / secrets are the things / we grow” / 2003 / kate / moss / bobby / gillespie / distoam / “flowers are the things / we grow / secrets are the things / we know”) pode ser considerado como uma inserção de imagem no poema. Imagem em movimento. Para dar sequência ao seu questionamento a respeito da identidade, do nome e do contexto, Ricardo Domeneck lança mão, então, do recurso audio-visual. Nesse diálogo, que rompe definitivamente as barreiras entre escrita, voz, imagem e som, o autor de *a cadelas sem Logos* elege duas duplas, dois pares de artistas que são referências em seus trabalhos e que integram o repertório cultural dele. Esses dois pares pertencem a tempos e contextos totalmente distantes. O primeiro video-clipe que Domeneck apresentará lança o leitor aos anos 60. Mais precisamente a 1967.

Nancy Sinatra, filha do famoso cantor norte-americano Frank Sinatra, foi uma mulher que suscitou polêmicas e que sempre esteve na vanguarda de seu tempo. Em meados da década de 60, caiu nas graças do movimento feminista com a música “These boots are made for walking”<sup>42</sup>. No clipe dessa música, a cantora se consagrou como

---

<sup>42</sup> Este videoclipe pode ser visto no seguinte endereço eletrônico: <http://www.youtube.com/watch?v=SbyAZQ45uww>

referência de moda, estilo e beleza de uma época. Num clima totalmente anos 60, Nancy e mais seis simpáticas garotas, dançam de modo sensual (para a época) vestidas com blusas de lã, minissaia, go go boots e cabelão.

O poeta cita, porém, Nancy Sinatra juntamente com Lee Hazelwood, que foi o compositor da maioria de suas músicas, além de ter cantado com ela em vários duetos. Domeneck considera a relação entre eles harmoniosa e é exatamente isso que se percebe em seus duetos: as vozes combinam, os estilos também. Um dueto em especial é destacado pelo poeta: a música *Some velvet morning*, de onde foram retirados os versos que ornam esta sequência audio-visual inserida por ele “flowers are the things/ we know/ secrets are the things/ we grow”. Nessa versão original, de 1967, os versos da música trazem um trocadilho, uma inversão de ações: é possível cultivar (“grow”) flores e conhecer (“know”) segredos, não o contrário. No contexto de contracultura em que essa música foi produzida, essa subversão do sentido era totalmente pertinente.

No 23º verso (“2003”), o poeta dá um salto no tempo. Em 2003, a banda Primal Scream regravou a música *Some velvet morning*. O vocalista da banda, Bobby Gillespie, convidou sua amiga, a supermodelo Kate Moss para fazer dupla com ele na execução da música e do clipe.

Ao assistir a ambos os video-clipes, percebe-se nitidamente tanto as semelhanças que os aproximam quanto as diferenças que os afastam. Nancy Sinatra e Kate Moss são parecidas fisicamente. As duas são loiras, magras, belas e, sem dúvida, referências de beleza. Cada uma a seu tempo. A postura de Kate Moss no videoclipe é muito mais insinuante e provocativa. A modelo está inserida em um contexto em que a exposição e a insinuação do corpo são constantes. Nancy Sinatra pertenceu também a um momento revolucionário, principalmente no âmbito sexual. Sua postura sensualizada, portanto, ilustra o seu contexto.

Lee Hazelwood e Bobby Gillespie contrastam. Enquanto o primeiro cavalga ao longo da praia enquanto canta, harmonizando-se com a natureza que o cerca, Bobby Gillespie, com sua postura de roqueiro, cria uma nova roupagem para a música e a interpreta num ambiente que contrasta totalmente com o clipe de Lee: Bobby encontra-se num ambiente fechado, cheio de luzes coloridas – uma boate.

A banda Primal Scream, ao regravar a música, tratou de reverter o jogo de palavras que existia na versão original, imprimindo assim uma característica própria e original da banda. Na releitura feita pela banda escocesa, os verbos que se encontravam

trocados na primeira versão, tiveram, na segunda, que obedecer à lógica: plantas são cultivadas e segredos são conhecidos.

A partir do 33º verso (“não se perde / valor reajusta-se / na inflação da / querença as / versões do mesmo / entre o contíguo e / o similar as / ansiedades do comum / do próprio e do nome”) começa a se descontinar a conclusão para a reflexão proposta e literalmente *exibida* pelo poeta. Ele convida o leitor a visualizar essas relações, para assim entendê-las mais significativamente. Domeneck con/invoca uma reunião de sentidos. O leitor não apenas lê o poema: ele o ouve, sente, vê e vibra com ele.

É válido ressaltar que ao longo de todos os poemas dessa obra, através da (des)organização sintática que lhe é peculiar no *enjambement*, o poeta cria ambiguidades (borrões) sonoros e semânticos. Nos versos “não se perde/ valor reajusta-se/na inflação da/ querença”, não é possível definir assertivamente se “valor” é objeto direto de “perder” ou sujeito de “reajustar”. Note que a atribuição de sentidos aos versos encontra aí um borrão, uma indefinição. Essas distorções são comuns na obra domeneckiana. É possível verificar através desses versos a discussão que volta seus olhos mais uma vez para a mídia, para a noção de cópia. A ideia de que com as mídias a reprodução se torna mais fácil e isso acaba por destruir a arte, não encontra respaldo nos versos de Domeneck. Ele faz da mídia parte de sua arte, integrante de seus versos com uma mistura ruidosa que alia procedimentos distintos em prol de um mesmo objetivo que é o fazer poético. Ao falar sobre versões, ele as valoriza, não o contrário.

Observando os versos “as/ versões do mesmo/ entre o contíguo e/ o similar”, entende-se que Ricardo chama de “versões” as releituras executadas em relação ao original. A ansiedade que se cria a partir da tensão proposta pelo poeta é sobre a contiguidade ou similaridade com o que é original, tradicional. É possível recriar com sentido, com significado? É possível criar uma versão melhor, mais adequada ao contexto? São reflexões que constituem o cerne de muitas discussões contemporâneas.

No encerramento do poema, em “entre o contíguo/ o similar/ as ansiedades do comum/ do próprio e do nome” é possível perceber que o poeta situa no espaço entre o que é “contíguo”, ou seja, adjacente, e entre o que é “similar” a gama de angústias comuns ao sujeito contemporâneo: “o comum”, “o próprio” e o “nome”. Ou seja, a tensão existe entre ver-se banalizado, desprovido de posses e sem a identificação/reconhecimento garantidos pelo nome, pelo reconhecimento.

Ainda de acordo com Marcelo Bulhões (2012), há um terceiro nível de relação que surge entre mídia e literatura: nesse último estágio, a relação é profundamente íntima, de modo que “a própria expressão literária e os formatos ou suportes técnico-midiáticos estão inteiramente conjugados” (BULHÕES, 2012, p. 106). Quando uma interação desse nível acontece, a arte (muitas vezes hermética) da literatura é levada a questionar seus limites e explorar outros recursos oferecidos pelo suporte midiático. Partindo do pressuposto que a leitura de um texto (seja ele verbal ou não verbal) é sempre ativa, a entrada da tecnologia e da mídia no espaço do poético eleva essa ideia a um nível muito mais alto, pois o leitor atua explicitamente na constituição da obra. Sem o seu toque em uma tela, ou teclado, ou quaisquer outros aparelhos, a obra artística simplesmente não existe.

“Ela (a literatura) é, pois, acolhida pelos aparelhos midiáticos para se manifestar com os recursos propiciados pelo componente técnico. (...) as manifestações poéticas e da prosa exploram graças tecnológicas do computador.” (BULHÕES, idem). Este tipo de expressão poética interessa muito a Ricardo Domeneck que, em seus blogs, divulga parte da obra exclusiva e restrita a esse meio. No vídeo-poema a seguir, produzido em 2007 e intitulado “Pequeno estudo sobre os ciúmes”<sup>43</sup>, o autor brinca com as palavras na tela ao abordar um assunto recorrente em sua poesia, a questão da predileção.

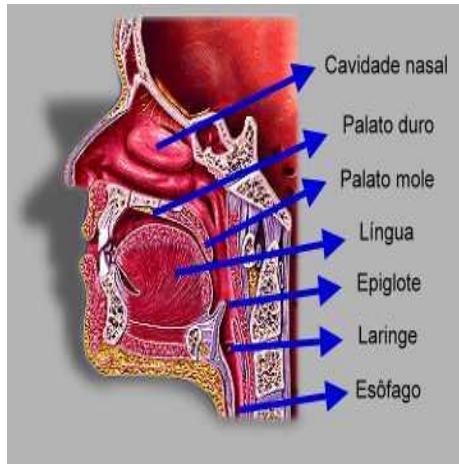


Nesse vídeo, conforme passa o tempo, a letra “e” vai se dissolvendo até formar a conjunção “ou”. No estudo que Domeneck pretende efetivar ao retratar a questão do ciúme, essa mudança de foco que sai do ser amado para encontrar no “ou” do outro, da escolha, uma imagem definitiva e final vai ao encontro do que ele já discutiu em outros poemas, como é o caso de “da sobrevivência espera-se” citado no primeiro capítulo.

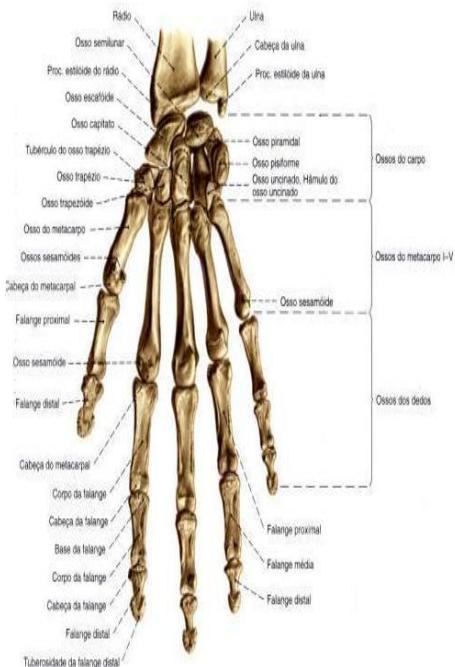
<sup>43</sup> Esse videopoema está disponível no site <http://www.youtube.com/watch?v=ghpTOhUi8rA> e no cd anexo.

Nele, Bentinho, de Dom Casmurro, e Iago, de Otelo, figuravam como a imagem do ciúme e da perda do ser amado por causa dessa postura passional e extremada de ambos, que não souberam lidar com a questão da predileção. Ao integrar seu poema de forma tão intensa a um novo suporte de mídia, o poeta faz ressoar os ruídos inerentes a quem vive testando e rompendo com as barreiras que muitas vezes retesam a arte (a poesia, no caso) a ponto de fazê-la fenecer.

Ricardo Domeneck ainda cria interseções visuais interessantes que só podem ser visualizadas na internet. É o caso das ilustrações que ele reuniu para consagrар em imagem a ideia central de um ensaio publicado na revista eletrônica *Modo de Usar & Co.* Esse texto, chamado “Suor nas mãos, saliva nos lábios: poesia escrita e poesia oral” (2009), inicia questionando os motivos que levam algumas pessoas a compartimentarem de tal modo o que já é por natureza plural, até transformar essa multiplicidade de possibilidades em uma dicotomia insolúvel. Fica claro, em suas considerações ensaísticas, que Domeneck nem gosta de rótulos, nem tampouco é afeito à defesa de um modo de se expressar poeticamente em detrimento de outro. Ele considera todos os métodos e todas as possibilidades que o presente lhe oferece. Para tornar mais clara sua ideia, ele se vale das seguintes imagens:



**VERSUS**



“Cristalizado em escrita, fluindo em oxigênio e gás carbônico, suor da mão, gotículas de saliva” (DOMENECK, 2009) – esse é o retrato do poeta que Domeneck enxerga e é. Ele é alguém de carne e osso que se manifesta fisicamente na poesia em todos os sentidos: quando a oraliza, ou realiza uma performance, quando a escreve ou insere num suporte diferente daquele ao qual o leitor é acostumado. Alguém que chama a atenção do seu público para a existência de outras vias poéticas que não as consagradas pela tradição.

Ricardo Domeneck estuda profundamente as incursões de outros poetas no processo de transformação da poesia escrita em poesia vocal. Ele defende que a vocalização poética deve ser vista com o mesmo rigor que se aplica à poesia impressa, porque embora sejam formas de expressão bem distintas, que se valem de parâmetros próprios, são ambas, ainda assim, expressões artísticas. Esse projeto vocal, sonoro, visual e multimídia proposto por Domeneck se constitui através dos ruídos emitidos

pelo atrito entre as artes, pela apropriação de outros meios e pelo deslocamento de expectativa que todas essas operações geram no leitor.

Para este poeta não é fácil equilibrar as múltiplas instâncias que podem auxiliar (e devem fazer isso, sob sua ótica) a constituição de um poema. O verbal, o vocal e o visual, juntos, são muito difíceis de se encaixar. Domeneck persegue esse ideal, visto que para ele essa é a mais completa forma de realização poética. É isso que suas performances e seus vídeos ou poemas visuais traduzem. É exatamente em direção a essas outras dimensões, à ampliação do espaço da poesia e ao rompimento de suas fronteiras – é exatamente nesse ponto que o poeta pretende chegar.

Veiculando sua obra, suas ideias e sua imagem na mídia, ele tem a possibilidade (que muitos dos autores agrilhoados ao papel não têm) de ser reconhecido, apreciado, motivador de discussões, contestado, corroborado ou não por uma gama muito maior de pessoas. Ser contemporâneo é ser filho do seu tempo. Ao não permitir que a tradição continue ditando os rumos que uma “boa” poesia deve seguir e ao consolidar de vez as relações atávicas entre mídias e texto impostas na atualidade, Ricardo Domeneck emite um ruído que se faz ouvir em todas as instâncias exploradas e inspiradoras de sua obra: o ruído rebelde que é resultado da ruptura com os rótulos e com os padrões expressivos que não foi ele quem escolheu.

## CONCLUSÃO

A ideia de ruído sempre esteve associada a um evento sonoro traduzido pelo indesejável. Não se imagina, a priori, um ruído que seja capaz de agradar aos ouvidos: chiados, barulhos repetitivos e constantes, intervenções sonoras, os sons da cidade, carros, pessoas, burburinho. Nenhum desses sons é percebido com simpatia pelas pessoas no cotidiano, normalmente eles não são “desejáveis”. “A atribuição subjetiva “desejável” apoia-se em um processo de julgamento e, consequentemente, na distinção daquele que julga como quem aceita ou não um determinado sinal como ruído” (CAMPESATO, 2010, p. 1389).

Independente do desejo ou não pela audição de sons ruidosos, fato é que eles existem e fazem parte da vida – há, aliás, o pensamento largamente veiculado de que sem ruído não há prova possível da existência de qualquer coisa que seja: do ser humano às máquinas e à natureza. Como Russolo, Cage e outros afirmaram, tudo o que se move e evolui gera esse tipo de som, estando este, pois, presente na trajetória humana sobre a terra e, mais especificamente, na produção artístico-cultural.

Quando se atenta para a presença do ruído no ambiente das artes, de início percebe-se que, quando ele surge, nunca é de forma ingênua ou como uma mera reprodução de sons exteriores estranhos à audição. Assim que ele surge, sua potência e capacidade de transformação afetam todos aqueles que estabelecem contato com ele: em algum momento, esse som dissonante despertará uma consciência e uma percepção diferenciadas – essenciais para a inserção do indivíduo na sua própria realidade e contexto.

Ora, se o ruído é um instrumento tão eficaz no “despertar” do grande público, se ele é capaz de transformar passividade em atividade, comodismo em inconformismo, letargia em movimento, é certo que será um dos recursos utilizados por poetas que desejem promover entre as pessoas o surgimento de um novo conceito de arte. Na poética de Ricardo Domeneck, como já ficou claro neste trabalho, o ruído assume diversas formas e, independente de quais sejam elas, sempre é possível alcançar o objetivo de *transformação*.

Quando se analisa, por exemplo, a forma sob a qual foram forjados os poemas domeneckianos, identifica-se de imediato o ruído insinuado pelo *enjambement*. Extremamente truncado, as palavras são jogadas quase como estilhaços nas páginas em branco. Quando não o são nas páginas, em poemas impressos, o são na oralização dos

poemas que seguem criteriosamente o ritmo ditado por esses sons. O ruído é, pois, uma fissura em um discurso pretensamente linear, mas repleto de ambiguidades e fraturas ocasionadas pelo *enjambement*. A partir do momento que esse procedimento torna difícil a decodificação do texto por parte do leitor, ouve-se um ruído.

A audição desse som dissonante também é perceptível quando, de repente, mudam-se os idiomas empregados nos versos. Enunciados em português aparecem polvilhados, aqui e ali, por frases proferidas em alemão ou inglês - os idiomas estrangeiros mais comuns em suas obras. Deste modo, mais uma vez cria-se um processo linguístico complexo e que foge ao padrão de conhecimento de mundo do leitor padrão. Não é fácil acessar os conteúdos expostos ao longo de suas obras, assim como não é fácil, muitas vezes, perceber as minúcias e as delícias desses ruídos. Um leitor mais passivo, que espera da poesia contemporânea um mero desenrolar da tradição, não encontrará a mínima graça em versos nos quais a abstração para apreensão de sentidos é indispensável.

A abstração provocada por esses ruídos formais existe também quando surgem, em meio a mensagem que Domeneck pretende transmitir, citações diretas das mais distintas referências as quais integram o conhecimento de mundo do autor. Diferente de alguns poetas – que se “divinizam” na função de escritor – este vai ao encontro de todas as suas leituras a fim de ressignificá-las no tempo certo, que é aquele em que ele escreve e se insere. O autor de *a cadelas sem Logos* não é apenas escritor, mas leitor de sua realidade. Essas citações que rasgam os versos, dilacerando-os e cindindo as vozes que habitam o poema são um reflexo desse contato extremo com seu contexto e revelam, também, mais um ruído que estala no ouvido do público, deslocando-o do lugar e senso comum e transportando-o para um novo patamar: através desse ruído ele passar a ter mais conhecimento, ganha em repertório cultural e abre-se plenamente ao que o poeta tem a dizer.

Essa aura de transcendência pode ser atribuída aos ruídos sem ressalvas. Como elemento de transformação na poesia, várias são as instâncias que ele é capaz de modificar, por exemplo, quando o assunto é a relação entre autor/leitor, ou leitor/obra/conhecimento de mundo. Ruídos chamam a atenção das pessoas e, em um mundo onde a poesia é não é tão apreciada pelo público em geral (devido a outras opções tecnológicas e culturais mais “fáceis”), esse tipo de procedimento visa a instigar uma nova postura do indivíduo frente aos versos contemporâneos – uma postura de enfrentamento e posterior significação. No conceito de poesia formulado pelo autor, fica

evidente a sugestão da ampliação desta para outros meios e suportes a fim de enquadrá-la nas necessidades atuais.

Ricardo Domeneck opera essa transcendência ruidosa, principalmente quando cria em seu projeto poético um espaço para a exibição do corpo e da voz, um ambiente em que quase todos os sentidos do público são requeridos e necessários: visão, audição, tato, movimentos. Postar-se em frente ao computador para apreciar uma obra poético-artística é, mesmo nos dias de hoje, com o avanço cada vez mais rápido da tecnologia, uma ação inusitada. A surpresa provocada nos leitores, que passam, então, a ser espectadores e agentes da prática poética – visto que sem seu toque no teclado, ou na tela, o poema não existirá - gera um ruído material que consagra a obra domeneckiana como diferente e original em meio a um solo pouco fértil em termos de criatividade e aplicação de recursos atuais para a realização poética.

Todas essas interrupções bruscas no horizonte de expectativas do leitor, ora causadas pelas intertextualidades, ora pela performance ou pelo uso e apreciação de outras artes e mídias na composição poética, geram um ruído que definitivamente pode ser visto como produtor de resultados positivos em termos de poesia. Apesar de muitas vezes denunciar a complexidade dos textos domeneckianos e ensejar a noção errônea de que é um elemento negativo, é pertinente afirmar, depois das análises expostas nessa dissertação, que, pelo contrário, os ruídos não afastam, aproximam (na medida em que tornam os leitores elementos ativos no processo de comunicação poética) o público tanto do poeta quanto da sua obra. O ruído figura como prova de uma poesia viva, que habita o presente, a vida humana, e se insere nessas suas instâncias, observando-as e discutindo-as.

Sempre na tentativa de manter-se em consonância com seu próprio contexto, mesmo que por vezes (re) veja e aceite outros, alheios, para formular seus esquemas poéticos, Ricardo Domeneck cria, a partir da “Poética do ruído” em sua poesia, novas perspectivas e parâmetros para se pensar a poesia hodierna. Intertextualidades, polifonia, fragmentação dos versos, outros idiomas, movimentos de performance, presença de voz e corpo, mídias distintas sagrando-se como espaços para o poético, artes misturando-se e compondo-se umas as outras – todas as vezes que esses ruídos surgem e tomam de assalto a atenção, a mente e o corpo dos leitores, contribuem para desfazer os nós que ligam o hoje ao passado, o novo à tradição. É somente rompendo com esses laços que será possível a percepção do contexto atual de produção poética de

modo adequado, pleno e justo, sem os rótulos ou o engessamento responsáveis pela estagnação de muito do que se produz na poesia contemporânea.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. Claro Enigma. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

AZEVEDO, Carlito. Uma vez humano sempre acrobata. In: <http://www.germinaliteratura.com.br/resenha24.htm>. Março de 2006. Acesso em 22/10/2011.

AZEVEDO, Luciene. Blogs: A escrita de si na rede dos textos. In: *Revista Matraga*. v. 14. n. 21. Rio de Janeiro. Jul. / Dez. 2007.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BULHÕES, Marcelo. Mídia e Literatura: tematizações, correlativos, conexões. In: *Revista Líbero*. São Paulo – vol. 15, n. 29, p. 101-110. Junho de 2012.

CAGE, John. *Silence*. Wesleyan University Press. Middletown, Connecticut. 2011.

CAMPESATO, Lilian. Dialética do ruído. *Anais do XX Congresso da ANPPOM* 2010, p. 1389-1393.

CARLSON, Marvin. *Performance: Uma introdução crítica*. Tradução: Thais Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CINTRA, Elaine Cristina. A vanguarda e a poesia contemporânea: a revisitação do dadaísmo na poesia de Ricardo Domeneck. Relatório de Pós-Doutorado apresentado no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP. 2012.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

DOMENECK, Ricardo. *a cadela sem logos*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. (Coleção Ás de colete; 16).

\_\_\_\_\_. Ideologia da percepção ou algumas considerações sobre a poesia contemporânea no Brasil. In: *Revista Inimigo Rumor*, nº 18, 2008.

\_\_\_\_\_. O modo de usar a poesia – entrevista com Ricardo Domeneck. In: <http://revistamododeusar.blogspot.com.br>. 2009. Acesso em 14/5/2010.

\_\_\_\_\_. O poeta verbivocovisual & multimedieval. In: <http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=3454>. 2008. Acesso em 1/10/2011.

\_\_\_\_\_. *Sons:Arranjo:Garganta*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora, 2009. (Coleção Às de colete; v. 22).

\_\_\_\_\_. Suor nas mãos, saliva nos lábios: poesia escrita e poesia oral. In: <http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2009/03/suor-na-mao-saliva-nos-labios-poesia.html>. 2009. Acesso em 12/12/2012.

ECO, Umberto. *Conceito de texto*. São Paulo: Edusp, 1984.

ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. In: *Ensaios*. São Paulo: Art Editora, 1989.

FERREIRA, Ana Paula. Poesia digital e não-lugar: poesia e convergência de mídias e linguagens. In: 7º Encontro Internacional de arte e tecnologia, 2008, Brasília. Arte e tecnologia: para compreender o momento atual e pensar o contexto futuro da arte. Brasília: Unb, 2008. v. 1. p. 21-27.

FLORES, Marcelo. A poesia em trânsito de Ricardo Domeneck. In: <http://sibila.com.br/novos-e-criticos/a-poesia-em-transito-de-ricardo-domeneck/3519>. 4 de abril de 2010. Acesso em 13/11/2012.

FOSTER, Hal. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge, Massachusetts; London: The MIT Press, 1996.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

GITLIN, Todd. *Mídias sem limite*: como a torrente de imagens e sons domina nossas vidas. Tradução: Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance*. Do Futurismo ao presente. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia* – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução: Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LIMA, Luiz Costa. *Sebastião Uchoa Leite: Resposta ao agora*. São Paulo: Dobra Editorial, 2012.

LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio*: ensaios sobre o individualismo contemporâneo. Tradução: Therezinha Monteiro Deutsch. Barueri, SP: Manole, 2005.

MARTINELLI, Leonardo. Primeiras impressões e segundas intenções da crítica diante de certa poesia contemporânea. In: Revista Inimigo Rumor, nº 20, 2008.

MEDEIROS, Sérgio. Luigi Russolo e a arte dos ruídos: uma introdução à música futurista. 2012. In: [http://www.revistazunai.com/ensaios/sergio\\_medeiros\\_luigi\\_russolo.htm](http://www.revistazunai.com/ensaios/sergio_medeiros_luigi_russolo.htm) Acesso em 13/12/2012.

MELO NETO, João Cabral de. *O cão sem plumas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

MOREIRA, Carlos André. Entrevista com Ricardo Domenek. In: <http://wp.clicrbs.com.br/mundolivro/2012/06/03/retratos-poeticos-ricardo-domeneck/> . 2012. Acesso em 1/11/2012.

RUSSOLO, Luigi. *The art of Noise*. Translated by Robert Filliou. Ubuclassics, 2004. Disponível em: [www.ubu.com](http://www.ubu.com)

SANTAELLA, Lúcia. *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus, 2007.

SIMON, Iumna Maria. Condenados à tradição – O que fizeram com a poesia brasileira. In: Revista Piauí, 61 (out. 2011), pp. 82-86.

SISCAR, Marcos. *Poesia e Crise*: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Tradução: Marcos G. Montagnoli; revisão da tradução e apresentação, Emmanuel Carneiro Leão. – 4<sup>a</sup> ed. – Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco; Petrópolis: Vozes, 2005.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

\_\_\_\_\_. *Performance, recepção e leitura*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Coasc Naify, 2007.

## **ANEXOS**

### **Primary expectation**

let me fashion  
you a fable  
or a borderline  
between collapse  
and inflation  
for the single point  
a theory  
of everything  
what is the question  
to your answer  
like the monotony  
of Ravel's  
Bolero's  
history against clímax  
& coldness becomes  
you as the vector  
to barrenness  
unless we  
install the cycle  
where the legend  
drowns & lets a body  
erect the summer

### **Primeira perspectiva**

deixe-me moldar-lhe  
uma fábula  
ou uma fronteira  
entre o colapso  
e a inflação  
para o único ponto  
uma teoria  
de tudo  
qual é a pergunta  
para a sua resposta  
como a monotonia  
da história  
do Bolero  
de Ravel  
contra o clímax  
& a frieza faz  
de você o vetor  
da aridez  
a menos que nós  
instalemos o ciclo  
onde a lenda  
se afoga & permite que um corpo  
erga o verão

### **Second expectation**

let me answer  
you a question  
or a clímax  
between legend  
and history  
for the collapse point  
a monotony  
of coldness  
what is the fable  
to your fashion  
like the summer  
of Ravel's  
Bolero's  
vector against a body  
& cycle becomes  
you as the barrenness  
to single  
unless we  
install the inflation  
where the theory  
drowns & lets a borderline

### **Segunda perspectiva**

deixe-me responder-lhe  
uma pergunta  
ou um clímax  
entre a lenda  
e a história  
para o ponto de colapso  
a monotonia  
da frieza  
o que é a fábula  
para o seu molde  
como o verão  
do vetor  
do Bolero  
de Ravel  
contra um corpo  
& o ciclo faz de  
você a aridez  
para o indivíduo  
a menos que nós  
instalemos a inflação  
onde a teoria

erect everything

se afoga & permite que uma fronteira  
erga tudo

### Third expectation

let me collapse  
you a clímax  
or a summer  
between a body  
and monotony  
for the answer point  
a question  
of vector  
what is the cycle  
to your theory  
like the barrenness  
of Ravel's  
Bolero's  
single against the inflation  
& fable becomes  
you as the borderline  
to fashion  
unless we  
install the history  
where everything  
drowns & lets a coldness  
erect the legend

### Terceira perspectiva

deixe-me colapsar-lhe  
um clímax  
ou um verão  
entre um corpo  
e a monotonia  
para o ponto de resposta  
uma pergunta  
de vetor  
o que é o ciclo  
para a sua teoria  
como a aridez  
do indivíduo  
do Bolero  
de Ravel  
contra a inflação  
& a fábula faz de  
você a fronteira  
para o molde  
a menos que nós  
instalemos a história  
onde tudo  
se afoga & permite que uma frieza  
erga a lenda

### Fourth expectation

let me single  
you an everything  
or a barrenness  
between vector  
and collapse  
for the summer point  
a history  
of climax  
what is the borderline  
to your body  
like the inflation  
of Ravel's  
Bolero's  
theory against fable  
& monotony becomes  
you as the fashion  
to legend

### Quarta perspectiva

deixe-me isolar-lhe  
um tudo  
ou uma aridez  
entre o vetor  
e o colapso  
para o ponto do verão  
uma história  
de clímax  
o que é a fronteira  
para o seu corpo  
como a inflação  
da teoria  
do Bolero  
de Ravel  
contra a fábula  
& a monotonia faz de  
você o molde

unless we  
install the question  
where coldness  
drowns & lets an answer  
erect the cycle

para a lenda  
a menos que nós  
instalemos a pergunta  
onde a frieza  
se afoga & permite que uma resposta  
erga o ciclo

### **Fifth expectation**

let me cycle  
you a summer  
or a history  
between everything  
and barrenness  
for the monotony point  
a vector  
of inflation  
what is the clímax  
to your borderline  
like the collapse  
of Ravel's  
Bolero's  
question against coldness  
& fashion becomes  
you as the theory  
to body  
unless we  
install the legend  
where the answer  
drowns & lets a fable  
erect the single

### **Quinta perspectiva**

deixe-me fazer-lhe um ciclo  
de um verão  
ou de uma história  
entre o tudo  
e a aridez  
para o ponto de monotonia  
um vetor  
de inflação  
o que é o clímax  
para a sua fronteira  
como o colapso  
da pergunta  
do Bolero  
de Ravel  
contra a frieza  
& o molde faz de  
você a teoria  
para o corpo  
a menos que nós  
instalemos a lenda  
onde a resposta  
se afoga & permite que uma fábula  
erga o indivíduo

### **Sixth expectation**

let me vector  
you a theory  
or a question  
between clímax  
and summer  
for the body point  
a borderline  
of everything  
what is the monotony  
to your history  
like the answer  
of Ravel's  
Bolero's

### **Sexta perspectiva**

deixe-me fazer-lhe um vetor  
de uma teoria  
ou de uma pergunta  
entre o clímax  
e o verão  
para o ponto do corpo  
uma fronteira  
de tudo  
o que é monotonia  
para a sua história  
como a resposta  
do molde  
do Bolero

fashion against cycle  
& barrenness becomes  
you as the inflation  
to coldness  
unless we  
install the fable  
where the single  
drowns & lets a legend  
erect the collapse

de Ravel  
contra o ciclo  
& a aridez faz de  
você inflação  
para a frieza  
a menos que nós  
instalemos a fábula  
onde o indivíduo  
se afoga & permite que uma lenda  
erga o colapso

### **Eustachian Tube in Staccato**

The right of admission  
put into a trance  
eulogy of me the eunuch  
augmenting the auburn  
breadth of hair  
which severs our bridge  
yes auburn means  
reddish-brown  
so burn me and redeploy  
my reduced circumstances  
to a brand new reductio  
ad absurdum  
or ablution at retention  
like a deluge deluxe  
one long  
extended exhale  
of force applied  
at one point  
transmitted to another  
in the use  
of incompressible  
fluids as one master  
cylinder can drive more  
than one slave  
cylinder when desired  
if you have read  
How a Block & Tackle  
Works or How Gears  
Work then you know  
of trading forces  
for distance  
so much depends  
on clicking the red  
arrow to see  
the animation  
a spool from a spool

### **Trompa de Eustáquio em Stacatto**

O direito de admissão  
colocado em transe  
o eunuco, minha elegia  
aumentando o acaju  
um fio de cabelo  
que rompe nossa ponte  
sim acaju significa  
vermelho-amarronzado  
então me queime e reimplante  
minhas circunstâncias reduzidas  
para um novo reductio  
ad absurdum  
ou abluição em retenção  
como um dilúvio de luxo  
um longo  
extenso suspiro  
de força aplicada  
em um ponto  
transmitido a outro  
no uso  
de incompreensíveis  
fluidos assim como um cilindro  
mestre pode levar mais  
do que um cilindro  
escravo quando desejado  
se você leu  
Como Funciona  
uma Roldana ou Como Funcionam  
as Máquinas  
então você sabe  
que a troca de forças  
à distância  
muito depende  
de acionar a seta vermelha para ver  
o movimento  
um carretel de um carretel

of thread:  
you want to  
use as much  
air as you  
are able  
improper coupling  
of asylees refugees aliens  
granted conditional entry  
victims of a severe  
form of trafficking  
you ineligible:  
lie, sit or stand,  
bend  
your knees  
very slightly or prone  
follow your breathing  
while trying your best  
not to influence it: just  
let it  
be what  
it is  
a complete  
breast  
1 inhale & 1  
exhale plus any pause  
at the end of the exile  
some may  
not have paws  
resist breathing  
even when  
discomfort arrives:  
do not  
do it  
so long  
that you pass  
out time  
it in seconds the ribs  
flaring outwards  
the issue and redemption  
of securities barometer  
of the economy  
I the sole shareholder  
of this profitable  
enterprise crash  
recession  
crisis index  
solvent solute  
across the membrane you  
of the House of Turgor  
desalinate my hobbies affected

de linha:  
você quer  
usar o quanto de ar  
puder  
cópula imprópria  
de estrangeiros exilados e refugiados  
garantindo entrada condicional  
vítimas de uma severa  
forma de tráfico  
você inelegível:  
deita, senta ou fica em pé,  
dobra  
seus joelhos  
levemente ou de bruços  
segue sua respiração  
enquanto faz o possível  
para não causar influência: apenas  
deixe  
ser o que  
é  
uma respiração  
completa  
1 inspiração e 1  
expiração e mais qualquer pausa  
no fim do exílio  
alguns podem  
não ter patas  
e prender a respiração  
mesmo quando  
o desconforto chega:  
não  
o faça  
a ponto  
de desmaiar  
cronometre  
em segundos as costelas  
ardendo por fora  
a questão e a redenção  
do barômetro de títulos  
imobiliários  
eu o único acionista  
dessa empresa  
rentável quebra  
recessão  
índice de crise  
solvente soluto  
por entre a membrana você  
da Casa de Turgor  
dessaliniza meus hobbies afetados  
pelo arquejo da respiração

by breathing gasping  
breach and heave  
labored jerky erratic  
and irregular and  
tentative and hesitant  
! mouthrill of snout  
hyperventilating over breathing  
easily audible  
I sigh you yawn  
often often  
catch myself  
not breathing I  
snore suddenly  
wake up  
not breathing I  
am frequently concerned  
about my breathing I  
am none of the above  
exchange of gases  
among us  
four-legged  
animals the system  
supplies flood  
to the chest cavity  
so may the 3 mewing  
muses  
inspire & transpire  
for me as my misuse  
oh Pharynx oh Larynx oh Trachea  
wont he the holder  
of my voicebox  
through glottis & alveoli  
lead me rollercoasterly  
to my very own  
shaken baby syndrome?

violação e suspiro  
trabalho brusco errático  
e irregular e  
experimental e hesitante  
! córregoboca de focinho  
hiperventilando sobre respiração  
facilmente audível  
eu suspiro você boceja  
mais e mais  
me pego  
sem respirar  
ronco de repente  
acordo  
sem respirar  
preocupo-me com frequência  
com minha respiração  
não sou nenhuma das  
troca de gases acima  
entre nós  
animais  
de quatro patas o sistema  
garante o fluxo  
da cavidade torácica  
para que as 3 musas  
do miado  
inspirem & transpirem  
pra mim como meu desuso  
ó Faringe ó Laringe ó Traqueia  
não será ele o portador  
de minha caixa de voz  
através da glote & dos alvéolos  
me guiará como uma montanha russa  
para minha própria  
síndrome do bebê sacudido?

