PORT 290 – Spring 2022

Isaac Giménez

Professora Patrícia Lino

16 de junho de 2022

*De quem é mesmo essa voz?*

Exploração poético-performática da voz enquanto presença no *Karaokê* de Dimitri BR

Além de ter integrado várias bandas de música– entre elas 3a1, URSS, Luisa mandou um beijo, A Última Peça e o duo Diaum – e de ter publicado três álbuns, um ep e vários singles, o compositor e performer Dimitri BR se tornou conhecido também como poeta após a publicação de *OCUPA* (2016), obra semifinalista do Prêmio Oceanos de 2017. A partir do conceito de ocupação e de corporalidade, o poeta aborda a questão do gênero de maneira poliédrica, como identidade socialmente construída, como arma ideológica e como espartilho textual que limita sua recepção.

Mais recentemente, em dezembro de 2019 o carioca lançou com a Garupa dois livros curtos de menos de quarenta páginas cada um, que podem ser lidos de forma autônoma e como secções de uma mesma obra bipartida. Enquanto *Jukebox* apresenta uma pulsão formal mais experimental e se situa tematicamente mais próximo de *OCUPA* – no sentido que inclui poemas visuais e reflete, entre outras questões, sobre o erotismo, a amizade, o gênero, a sexualidade e a educação – os 27 poemas sem título incluídos em *Karaokê* – palavra japonesa composta pelos morfemas *kara*, vazio, e *oke*, orquestra – propõem um mergulho pelos processos de transferência intertextual e intermedial entre aquilo escrito, dito, cantado, gravado e ouvido. Em um lugar mais proeminente que a música, a voz (fragmentada, apropriada e não original) reverbera no centro desse espaço cênico referencial e oblíquo por definição. Nesse sentido, optamos por abordar *Karaokê* em sua dimensão performático-ensaística assim que desdobra a intersecção entre poesia – enquanto ritmo – e música – (apenas melodia?) (9).[[1]](#footnote-1)

A pergunta *“eu escrevi mesmo isso”*, assim como sua versão oral “*de quem é mesmo essa voz?*”, aparecem de forma reiterativa ao longo da obra, sempre em boca de alguém diferente e destacada no texto em itálico. Jogando com a noção de verissimilitude, Dimitri BR coloca o foco na recepção e, através de uma série de cenas entre as que adivinhamos algumas claramente ficcionais e outras mais prováveis, propõe o seguinte:

*imagine se, por algum estranho motivo*

*a música parasse de soar*

*e pudesse ser consumida apenas em partituras*

*foi isso que aconteceu com a poesia* (10).

Da mesma maneira que os dois epígrafes incluídos– o primeiro de Caetano com voz de Chico Buarque e o segundo de Chico Science – sublinham o desejo de prescindir das notas musicais, a voz rouca de Chacal no poema número 2 convida a refletir sobre a relação simbiótica entre poesia e música apenas desde a escrita e sem deixar o plano verbal. Contudo, logo no poema número 3, a particular dicção de Chacal volta a ser evocada nos primeiros versos para introduzir a questão da originalidade que acompanha todo ato criativo e, com ela, também o sentido de propriedade: “*só sinto que o poema é meu / depois que eu decorei e falei em voz alta*” (11). Nessa inversão da ordem entre escrita e fala, não é a assinatura que acompanha mas a voz que declama o texto o elemento que culmina o processo de composição. O paradoxo que apresenta esta colocação será abordado ao longo da obra desde múltiplos pontos de vista, em várias situações e por meio de diferentes suportes. Caberia pensar que da mesma maneira que ao cantar fazemos nossas as canções e as letras de canções com as que nos identificamos, podemos considerar como próprios os poemas ou versos de outros que declamamos ou aprendemos de cor. Porém, a concatenação e alternância de vozes associadas à poesia e à música não só aponta o absurdo de querer pensar em termos de originalidade, pureza, centro ou genealogia com pretendida rigorosidade e de forma excludente mas, sobretudo, quebra com hierarquias entre alta literatura e literatura popular, dissociando meio de expressão, texto e autoria. Enquanto as referências musicais e literárias buscam tensionar os limites entre disciplinas artísticas, o coro de vozes intervém como força desestabilizadora da noção de propriedade intelectual em favor de redes de afeto e influência.

RECORTE, COLAGEM, DESLOCAMENTO

Onde acabam os limites da influência e começam os limites da criação num texto que nasce do “*recorte, colagem e deslocamento*” da voz de outra, neste caso da poeta Marília Garcia? O poema número oito ilustra a renuncia voluntária, aliás, a perda da propriedade autoral no processo de transferência intermedial pelo qual o poema escrito passa, após de ser lido, musicado e interpretado, a existir como canção. Ao escutar a gravação, autora é incapaz de reconhecer o poema que tinha escrito, também não a voz que o veicula em sua nova versão musicada, o que parece colocar o foco na seguinte questão: em que medida os diferentes suportes nos que um mesmo poema ou texto é publicado determinam sua recepção? Ainda, que peso tem o contexto físico e referencial, assim como o conhecimento prévio do receptor, na hora de singularizar uma voz autoral dentro de determinado marco ou tradição cultural?



Na base de tudo está a experiência de leitura e rescrita que Dimitri BR faz de *encontro às cegas*, primeiro livro-plaquete publicado pela poeta e tradutora carioca.*[[2]](#footnote-2)* Podemos dividir a narração em uma sequência composta por três temporalidades – o momento da leitura do poema, o momento da gravação da canção na fita e o momento da escuta–. O cruzamento com às músicas de Caetano sugere, por sua vez, uma multiplicação exponencial de possibilidades do texto original, que, misturado e traduzido a outras linguagens artísticas se adere a novas genealogias.

A obra seminal deAntoine Compagnon, *O Trabalho da Citação* – *La Seconde Main ou le Travail de la Citation* (1979) defende que a leitura (solicitação e excitação) e a escrita (reescrita) são “manobras e manipulações, recortes e colagens que podem ser substituídas pelo jogo do papel, tesoura e cola e, portanto, devem ser entendidas como formas derivadas, transitórias e efêmeras” (11). Entendidos como tempos segundos da escrita após a leitura, defende a importância de prestar atenção aos traços ou “cicatrizes” que deixam o ato de recortar e de recompor no texto, cuja definição se expande para incluir toda (e qualquer) prática do papel. Neste poema narrativo, vemos como o processo de recomposição textual se baseia na transfiguração e deslocamento de linguagens artísticas e suportes expressivos. Ao passar do papel à fita de cassete previamente gravada com outras canções, o poema, agora disfarçado de canção, apresenta a sombra da dúvida sobre o papel que joga o autor nesse processo múltiplo de desidentificação.Ao inserir o texto de Marília Garcia na tradição de MPB, Dimitri BR não só se rende à influência do onipresente gênio criativo de Caetano mas, sobretudo, coloca o foco no transfiguração de linguagens artísticas e suportes expressivos: do papel à cabeça, da cabeça à boca, da boca à fita de cassete, o poema, agora disfarçado de canção, adquire um novo sentido.

Contudo, se o poema anterior defendia que “recorte, colagem e deslocamento / são procedimentos que dão novos significados / novos usos e portanto novos sentidos // para músicas / ou palavras” (18), o estranhamento de Marília Garcia nos faz pensar que, de fato, o processo de alteração que experiência o texto também provoca uma metamorfose na identidade autoral. Em lugar de tentar fixar ou definir vozes autorais próprias – trabalho que normalmente assume a crítica literária – Dimitri BR defende, em um gesto autoreferencial que “*o poeta é o dj / das palavras*” (18). Perante esta tese que conjuga música e criação literária a pergunta “*de quem é mesmo essa voz?*” perde sentido denotativo, em primeiro lugar porque dinamita a noção de propriedade intelectual e, em segundo lugar, porque complica a noção de estilo. Se tomarmos por um momento a música como marco referencial, a prática que propõe o uso de *samples* e de *covers* seria equivalente a citar no plano da escrita. Segundo Compagnon, “citar é repetir o gesto arcaico do recortar-colar”, e, consequentemente, a substância principal tanto da leitura como da escrita não é outra que a citação. Levada ao extremo, a concatenação ilimitada de apropriações tanto em música como em literatura nos leva necessariamente a nos afastar do ato original de criação artística para privilegiar a experiência da recepção. Tendo a recepção em lugar do ato de criação artística, as perguntas iniciais – *“eu escrevi mesmo isso?”* e “*de quem é mesmo essa voz?*” – se tornam perguntas retóricas pelo fato de reforçar, ao mesmo tempo, a obviedade e o absurdo de qualquer das respostas possíveis.

O ELENCO, SUJEITO DA CITAÇAO

O desfile de nomes referenciados ao longo de *Karaokê* são apresentados a modo de índice como um elenco eclético que simula um corpo coletivo ou universo simbólico no qual se insere Dimitri BR, enquanto poeta e músico. Apesar da fluidez e aparente naturalidade com a que se misturam, dialogam e se superpõem as vozes de representantes da cena poética carioca contemporânea – Chacal, Marília Garcia, Victor Heringer ou Lucas Matos ­–da música popular brasileira – Maria Bretanha, Marisa Monte, Caetano Veloso, Ney Matogrosso ou Roberto Carlos– do campo da performance – Marina Abramovic – e da filosofia –Nietzsche–, é possível pensar numa ordem hierarquica entre elas segundo três parâmetros de intervenção: primeiro, o número de vezes que cada nome próprio aparece referenciado; segundo, a forma textual específica na que se materializa a citação; e terceiro, o grau de proximidade do enunciado com respeito ao autor, neste caso, sujeito da citação.

Atendendo ao primeiro parâmetro, são sem dúvida Chacal e Caetano Veloso os autores que mais vezes aparecem referenciados ao longo da obra.[[3]](#footnote-3) No plano textual, as vozes destes e outros autores são enxeridas mediante o uso de grifos, mantendo desse modo o estilo direto de enunciação. Por seu lado, a escolha dos grifos em *Karaokê* marcam explícita e decididamente as costuras de um texto que surge de momentos de troca, de influência declarada e, sobretudo, de afeto. Enquanto sujeito da citação e diretor de orquestra, Dimitri BR convoca um conjunto de parceiros e parceiras simbólicas da escrita com os que subir ao palco e representar uma cena-simulacro do que seria *escrever com* (e não apenas escrever de, sobre, ou contra de). E como sabemos, o sujeito da citação não pode existir fora de um regime democrático da escrita. Segundo Antoine Compagnon este regime democrático se expressa tipograficamente através de vários indicadores como os epígrafes, as aspas, a repetição do nome próprio da pessoa citada em estilo indireto – “diz fulano ou fulana”, excertos em itálico, etc. Porém, estabelece uma clara diferença entre o uso de aspas e o uso do itálico na enunciação. Enquanto o uso de aspas sugere que a palavra é dada a um outro, o ato de re-enunciar implica uma renúncia (passe a redundância) ao direito autoral em favor da valorização do texto alheio que mantém certo distanciamento, o itálico equivaleria a um "eu sublinho" ou "sou eu mesmo quem o diz” (50-53). Sem dúvida, no *Karaokê* de Dimitri BR, o destaque das vozes em itálico busca manter a integridade de enunciação. Em paralelo, a repetição e saturação de referentes quebra com a hierarquia de vozes sugerida anteriormente e cria um conjunto coral polimorfo e desordenado de sujeitos que enunciam através do *dj das palavra*s.

De maneira muito explícita, a poética de reciclagem que articula *Karaokê*, se opõe à lógica da “propriedade intelectual” e, em seu lugar, promove uma economia simbólica de influências, entendidas como declarações de afeto. Por conseguinte, a suposta “identidade” ou “autenticidade” na voz autoral surge neste caso, como em qualquer prática de escrita por apropriação, do processo de curadoria e interpretação. Contudo, diante da dúvida de *que faz uma boa citação?*, Campagnon salienta que o mecanismo de repetir as palavras de outro não deixa de ser uma *arte de produzir o simulacro*. Dito de outro modo, *toda citação é simulacro e, consequentemente, também engano*. Não há citação que engaje apenas o enunciado, que se libere dos sujeitos da enunciação e que não tenha intenção de persuadir (79). De acordo com este princípio, o plágio cai fora desse marco enunciativo–persuasivo ao apresentar como original um material, texto e/ou documento sem mencionar a fonte da que foi extraído. Nesses casos, o foco que esclarece, reforça ou ilustra o que se diz volta a estar posto na figura autoral. O poder de convicção depende nesses casos da credibilidade do sujeito de enunciação, e não necessariamente do enunciado.

APROPRIAÇÃO, CÓPIA OU PLÁGIO? FORA DO REGIME DEMOCRÁTICO DA ESCRITA?

Ainda o assunto da apropriação textual, entendida apenas enquanto influência, experimenta ainda mais uma reviravolta ao ser discutida através dos casos de plágio atribuídos a Roberto Carlos. No poema, o advogado do mundialmente conhecido cantor defende a inocência de seu cliente em base ao seguinte argumento:

*meu cliente não cometeu plágio*

*o que acontece é que ele criou um estilo de canção*

*– uma voz própria, como se diz–*

*de tanto sucesso*

*que muitos compositores querem imitar*

*todos sonham fazer uma música de Roberto Carlos,*

*o requerente, no caso, conseguiu* (21).

Do mesmo modo que aconteceu na vida real, o Roberto Carlos do poema também acaba perdendo o caso.[[4]](#footnote-4) No entanto, o que mais interessa deste processo de acusação é o fato de que, segundo o texto de Dimitri BR, o advogado tinha razão. Como escapar da influência da voz tão *própria* e tão abrangente como a de Roberto Carlos? E de maneira mais geral, como criar à sombra de um estilo tão reconhecível, celebrado e popular? Dimitri BR não se opõe à ideia de que todo compositor que viveu no Brasil nos últimos 50 anos “acabe fazendo uma música de Roberto Carlos // ou de Caetano” (21). Com esta hipótese – poderíamos dizer nesta altura praticamente senso comum – o poeta desloca a questão do plágio e da cópia e a desliga do juízo de valor vinculado a ela.

Por contraditório que possa parecer, a autocitação enquanto recurso literário também pode ser derivativo, como demostra, por exemplo, o poema número 26. Elaborado a partir da letra da canção “de quem a voz?” composta pelo próprio Dimitri e incluída no álbum *Todos os Dias São Bons* (2017) do Duo Diaum, o foco passa logo da voz que canta ao corpo do performer Carué Contreiras, que dança ao ritmo da canção no vídeo musical.[[5]](#footnote-5) Precisamente os versos que introduzem o poema – *quando canto também ouço* / *e então não estou só* (38) – coincidem com título da entrevista concedida ao também poeta e cantor Lucas Matos em 2013 para a Revista-Disco de poesia *Bliss Não Tem Bis*.[[6]](#footnote-6) Nessa entrevista, Dimitri já antecipa muitas das questões que desenvolverá em *Ocupa* e, em maior medida, em *Karaokê* e *Jukebox* – entre elas entender a composição tanto de canções quanto de poemas como uma série de reproduções, ou seja, como repetição das vozes que intervêm e participaram ativamente do processo criativo. De fato, no poema 13, o poeta explica como a canção nasce em resposta à seguinte provocação:

 *Maria Avramovic disse que, após ficar 12 dias sem falar*

 *teve a estranha experiência de ouvir com clareza a sua voz*

 *– e sentiu-se distante dela*

 *você já teve alguma experiência semelhante*

 *acha difícil/fácil ouvir a própria voz?* (24)

Mesmo se *Karaokê* responde ao princípio criativo da escuta e da superposição de vozes alheias, as práticas de reciclagem e reutilização de textos próprios, reivindicam em vários dos poemas, ainda de forma mais contundente, o princípio aglutinador e democrático de *escrever com*. Nestes instantes, o poeta regressa ao momento antes da escrita, mostrando o percorrido e transformação textual que, no caso de não haver coautoria, seria outro.

VOZ, CITAÇÃO E CORPO

Chegado a este ponto, que entendemos por *voz* no contexto particular de *Karaokê*? Perante o dito anteriormente distinguimos três possíveis articulações deste conceito: o primeiro seria o enunciado sonoro, distintivo e compreensível, associado com um corpo emissor situado no espaço-tempo; o segundo, o estilo ou assinatura (não original) que deriva duma rede multidirecional de influências e referências estéticas; por último, pensamos em um *repertório* de experiências particulares que configura uma visão de mundo e um marco epistemológico próprio que se torna matéria para a criação.

 Se bem estas proposições podem servir de coordenadas que orientem uma primeira leitura de *Karaokê* com ênfase no desdobramento da voz autoral, sempre relacional e não objetivável – primeira das teses desenvolvidas por Paul Zumthor sobre a voz–, nos interessa considerar o marco da recepção desde o ponto de vista da performance. Concretamente ao respeito da relação entre voz e corpo, o linguista e crítico suíço, pioneiro dos estudos da performance ligados à história da literatura, destaca três ideias:

1– A voz é uma subversão ou ruptura da clausura do corpo (enunciador). Ela atravessa os limites do corpo sem rompê-lo. Enquanto o sujeito fala, a voz o desaloja do seu corpo e faz com que passe a habitar sua linguagem. Nesse sentido a voz revela o limite do corpo e, ao mesmo tempo, libera o sujeito dele.

2 – A voz não é especular, ou seja, não tem espelho. Ouvir a voz própria não se materializa enquanto reflexo mas como elemento que participa da realidade presente.

3 – Escutar um outro é ouvir e para isso se torna necessário silenciar a voz própria. O ato de escuta exige atenção.[[7]](#footnote-7)

“*Não existe silêncio*” – adverte Victor Heringer, logo de samplear e mixar sua voz com a voz de Dimitri BR (34) –, mesmo quando deixa de haver corpo, mesmo quando o corpo enunciador deixa de estar presente. Esta relação dicotômica entre presença/ausência da voz autoral é explorada no poema visual “cruzadas para cummings”, último texto de *Jukebox* (38).



No jogo de opacidade e apagamento das “E” contidas nas palavras “PR**E**S**E**NÇA” e “AUS**Ê**NCIA”, o nome próprio, melhor dito, as iniciais do nome do poeta norte-americano tomam o primeiro plano de representação, servindo simultaneamente de corpo e de voz do sujeito enunciado.

De maneira geral, podemos afirmar que o sujeito lírico que constrói Dimitri BR se opõe radicalmente à concepção subjetiva romântica – essencialmente intimista e narcisista– que desesperadamente busca uma “marca de autencidade na voz”. Talvez seja por isso, que o poeta, enquanto dj das palavras, sobressai nesse jogo de citações, sobretudo para celebrar seu *poder, jogo* ou *direito de interpretar* – nos termos crítica literária Jean Franco –. De acordo com o poeta “a escuta sempre é ao vivo” (29), da mesma maneira que “a leitura é sempre ao vivo” (33), o que implica que “o tempo da leitura / como o tempo da escuta / é o presente” (33). Pensar na escrita enquanto citação, leva necessariamente a atestar presença, e para atestar presença deve existir um corpo que, além de cicatrizes, expande por meio de uma experiência sensorial o texto. De *Fenomenologia da Recepção* (1945) de Maurice Merleau-Ponty aprendemos que existe um saber ou conhecimento antepredicativo que pertence à ordem da sensação (108). E que toda experiência poética ligada à sensorialidade ou “carne” é incompleta. Também a percepção, que como aponta Zumthor é profundamente presença, e enquanto presença nunca chega a ser plena (81).

Obras citadas

BR, Dimitri. *Jukebox*. Rio de Janeiro: Garupa, 2019.

---. Entrevista por Matos, Lucas. “Quando canto também ouço e então não estou só.” *Bliss Não Tem Bis,* 19 nov. 2013. <http://blissnaotembis.com/blog/2013/11/dimitri-br-quando-canto-tambem-ouco-e-entao-nao-estou-so.html>. Último accesso em 15 jun. 2022.

---. *Karaokê*. Rio de Janeiro: Garupa, 2019.

---. *OCUPA*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2016.

Garcia, Marilia. *encontro às cegas*. Rio de Janeiro: Moby Dick, 2001.

Hofty, Alexandre; BR, Dimitri. “De quem é a voz?” Youtube, subido por Dimitri BR, 30 mar. 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=ofYQVOJQ844>.

Merleau–Ponty, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. 1945. Trad. Carlos Alberto Ribeiro. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes,1999.

Vidigal, Raphael. “De Roberto Carlos a Raul Seixas, conheça acusações de plágio da música brasileira.” Itatiaia, 13 sep. 2021, <https://www.itatiaia.com.br/noticia/de-roberto-carlos-a-raul-seixas-conheca-acusacoes-de-plagio-da-musica-brasileira>. Último accesso em 15 jun. 2022.

Zumthor, Paul. *Performance, recepção e leitura.* 1990. Trad. Jerusa Pires, Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

1. Em referência ao primeiro poema de *Karaokê*: “qual a diferença / entre a música / e a poesia? // (é que?) // uma tem só / ritmo / e a outra / melodia?” (9). [↑](#footnote-ref-1)
2. Como curiosidade, apenas mencionar que*encontro às cegas* foi num primeiro momento publicado como plaquete de 14 poemas na coleção Moby Dick da editora 7letras em 2001 –e reeditado por Megamíni em 2015 –Após passar por um processo de reescrita, os 14 textos iniciais viraram um único poema que foi incluído no livro *20 Poemas para o Seu Walkman* (Cosac Naify / 7letras, 2007). Com *Câmara Lenta* (Companhia das Letras, 2017), Marília Garcia se tornou a primeira mulher brasileira vencedora do prêmio Oceanos de literatura em 2018. [↑](#footnote-ref-2)
3. Chacal é mencionado em seis dos 27 poemas de *Karaokê*, com voz própria em três deles ao princípio da obra: número dois, três e quatro. Por sua vez, Caetano é referenciado em três poemas, embora a voz dele já aparece no epígrafe e no poema número onze, justaposta à voz de Nietzsche. Os dois autores contam também com duas entradas cada um na trilha sonora: “bendita palavra maldita” e “meio assim” (Chacal) e “língua” e “alguém cantando” (Caetano). [↑](#footnote-ref-3)
4. Ao longo de sua prolífica e bem sucedida carreira musical, Roberto Carlos teve que lidar com várias acusações de plágio. Talvez a mais conhecida seja a condena por plágio pela música “O Careta”. Roberto Carlos lançou a música “O Careta” em parceria com Erasmo Carlos, em disco de 1987 que vendeu mais de dois milhões de cópias. Três anos depois, Sebastião Ferreira Braga ingressou com ação na Justiça alegando plágio de sua música “Loucuras de Amor”, lançada em 1983, que tinha vendido apenas 13 cópias segundo dados do Ecad. Anteriormente, em 1984, o compositor norte-americano John Hartford acusou e processou Roberto Carlos por plagiar a canção “Gentle On My Mind”, sob o nome de “O Caminhoneiro”. Após admitir que se tratava de uma versão em português feita para o especial de fim de ano da Rede Globo, o brasileiro passou a creditar o nome de John Hartford. Ainda o crítico musical José Teles aponta “É Proibido Fumar”, lançada por Roberto e Erasmo Carlos em 1964, como uma versão de “Lo Nuestro Terminó” do Dúo Dinámico, dupla espanhola que fez muito sucesso na década de 1960, por coincidirem os acordes e a melodia sem darem os devidos créditos. [↑](#footnote-ref-4)
5. Vídeo disponível no Youtube:  <https://www.youtube.com/watch?v=ofYQVOJQ844>. [↑](#footnote-ref-5)
6. A revista *Bliss Não Tem Bis* foi criada esse mesmo ano por Clarissa Freitas, Marcio Junqueira, Thiago Gallego e o próprio Lucas Matos como uma exploração estética entre. A entrevista de Dimitri BR é disponível em: <http://blissnaotembis.com/blog/2013/11/dimitri-br-quando-canto-tambem-ouco-e-entao-nao-estou-so.html>.

Ao ser perguntado pelo processo de composição, o poeta responde o seguinte: “Compor é formular, condensar ideias e sensações numa forma reprodutível e transmissível; e cantar/tocar é presentificar, dar um corpo de som a essas ideias e sensações – de preferência compartilhando-as com outras pessoas, num ato que completa e justifica o da composição.” Em base a estas palavras, consideramos Karaokê uma tentativa de aplicar o mesmo princípio também à escrita de poemas. [↑](#footnote-ref-6)
7. Zumthor, Paul. *Performance, recepção e leitura* (1990). São Paulo: Cosac Naify, 2007. Pág. 84. [↑](#footnote-ref-7)