

## **“Verbivocovisual”: do Futurismo aos experimentalismos poéticos de John Cage na sua série de “mesósticos”**

**Isabella Cortada Roberta**

**Resumo:** A intensificação da metamorfose híbrida tem-se processado no campo performativo em sociabilidade constante com as outras artes, com os outros campos do saber e com a vida, uma grande diversidade que marca a produção contemporânea das artes e que nos obriga a demarcar o território do “diverso” enquanto espaço de construção de linguagens poéticas de diferentes matizes estéticas e comprometidas com alternativas conscientes de trabalho com a palavra ou com as relações entre esta e outros códigos não-verbais. Nesta heteroglossia convocaremos a prática experimentalista dos primeiros movimentos artísticos do século XX, passando pelos radicalismos criativos das décadas de 50 e 60 que culminarão, ainda hoje, com as rupturas poéticas ensaiadas pelo Movimento “Language”. Para ilustrar tudo isso e muito mais, um anarquista da arte e da vida, John Cage, que com a sua escrita mesóstica deu mais um passo em frente para o rompimento entre as diferentes categorias e expressões artísticas.

**Palavras-chave:** Futurismo, vanguarda, experimentalismo, John Cage, mesósticos

**Abstract:** The hybrid metamorphosis has found its natural habitat in the performative field of all the arts, in permanent dialogue with different subjects and life itself, a great diversity that indeed embraces the contemporary artistic production and makes us face this new diverse territory as the space where different poetic languages blend together with different aesthetics and with the commitment of choosing to work the word in alternative ways, in relation to other non-verbal communication codes. Amidst this heteroglossia we shall be summoning the first experimentalist movements from the beginning of the 20<sup>th</sup> century, including the most radical artistic production of the fifties and the sixties and its foremost example of poetic ruptures with convention, put into practice by the Language Movement. For this difficult task, we finally resorted to an

anarchist in both his life and art-work, John Cage, who took a step forward into the definitive formal abolition between all art categories with his “mesostics”.

**Keywords:** Futurism, avant-garde, experimentalism, John cage, mesostics

À memória de minha Mãe

O conceito de vanguarda sempre esteve associado à noção de corte com o passado e com a tradição, mas sobretudo com o monolitismo do *mainstream* artístico. Em *The Futurist Moment – Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture* (1986), a crítica norte-americana Marjorie Perloff resgata um período atravessado por impulsos e agitações, em que se manifesta a vontade de ruptura com as estruturas políticas e económicas existentes e se desafiam as barreiras nacionalistas. Entre 1890 e 1930, sendo esta uma baliza histórica discutível, surgiram vozes de artistas e de poetas em busca de alternativas às formas de organização social que lhes eram impostas, formas que viam como conservadoras e cristalizadas, incapazes de traduzir o alvoroço do cenário que os rodeava; era urgente representar o dinamismo, as grandes multidões agitadas nas ruas, o vibrante fervor das fábricas, dos estaleiros, dos caminhos-de-ferro, dos navios a vapor, do campo de batalha do conflito mundial.

Estamos perante uma nova proposta de modelo de literatura que obrigava artistas e poetas a procurar outras formas para dizer a complexidade, a incompletude e o descentramento com que eram confrontados e levar a cabo essa errância num território de transição, de busca e de arbitrariedade; nele se vão encontrando agonisticamente novas e velhas hierarquias, criando assim um espaço de fronteira, híbrido e poroso, que permite a passagem de e para outros mundos, da Tradição para a “outra tradição”, trazendo para a cena artística e social a exigência de novas escalas do olhar e da escuta. Um período que inaugura um experimentalismo da linguagem contra modelos fechados, conservadores, ordenados, que vinham de uma tradição de pensamento com ênfase no individualismo e no sujeito poético como génio criador. A linguagem passa a ser entendida, não como um produto que reflecte o social, mas como um processo que o interroga:

The climactic moment of rupture, the moment when the integrity of the medium, of genre, of categories such as “prose” and “verse” and, most important, of “art” and “life” were questioned. It is the moment when *collage*, the *mise en question* of painting as a representation of “reality”, first makes its appearance, when the political manifesto is perceived aesthetically even as the aesthetic object – painting, poem, drama – is politicized. (Perloff 1986: 38)

Com efeito, as transformações ocorridas na sociedade europeia entre o final do século XIX e o início do século XX foram decisivas para o surgimento das primeiras vanguardas artísticas que, em dialéctica contínua com a história, aliaram o projecto da revolução estética a uma expectativa de profundas mudanças sociais, algo que André Breton sintetizou na sua conhecida fórmula “mudar a vida” (Rimbaud) para “mudar o mundo” (Marx). Esta era a convicção que animou artistas e escritores das décadas de 1910 e 1920, como Apollinaire, Maiakovski, Duchamp, Tzara ou Picabia, que professavam a fé numa revolução vindoura que uniria arte, política e tecnologia, fazendo a apologia de tudo aquilo que surpreendesse a percepção estética por se encontrar fora de uma lógica de entendimento previsível.

Entretanto, também a segunda metade do século XX assistirá a uma nova vaga de movimentos vanguardistas e experimentais entre as décadas de 1950-1970, com a Poesia Concreta brasileira, o movimento americano *Language Poetry*, o Neobarroco latino-americano, o Olimpo francês e o Experimentalismo Poético Português, que retomarão a retórica, a pesquisa formal e o espírito utópico de seus antecessores, mas num contexto histórico distinto e aplicando diferentes vias de elaboração formal. Uma poesia que questiona a própria natureza das palavras e das imagens poéticas, confrontando o verbal com o não-verbal, o tempo com o espaço, a escrita alfabética com o ideograma, ou seja, a sílaba, a palavra, o verso, a rima, a própria gramática, mas também o sentido, a metáfora são dramaticamente desafiados em prol de uma agramaticalidade dos possíveis sentidos e signos, da ambiguidade, da pluri-significação e da inter-semioticidade – eis os novos códigos da escrita e da leitura cujos resultados irreversíveis estão patentes naquilo a que hoje chamamos genericamente de “Poesia Contemporânea”.

E é justamente nos anos 60 que ao invés de uma busca da obra de arte total assistiremos a uma contaminação entre as artes, sem modelos pré-definidos, em que as

categorias passam a ser intercambiáveis. Momento esse associado sobretudo à passagem da hegemonia de Paris para Nova Iorque, em que se irão multiplicar os esforços para atingir o novo “moderno”, em que a palavra surgirá como um objecto autónomo que trabalha de forma integrada o som, a visualidade e o sentido, convocando novos modos de fazer poesia e de alcançar uma arte geral da palavra, algo que já fora sintetizado na expressão joyceana “verbivocovisual”. Nessa linha de experimentação, recordemos *Un Coup de Dés*, de Mallarmé, que mostrou uma nova possibilidade de organização do pensamento através da espacialização visual do poema, Ezra Pound que recorreu à utilização do método ideográfico e também e.e. Cummings que proporcionou desintegração, “atomização” das palavras para criar novas articulações.

Assim, foi no campo das experiências visuais e espaciais do texto, considerado como a matéria substantiva de que o poema se produz, que a pesquisa morfológica, fonética, sintáctica e semiológica se projectou. O processo de dissolução do significante e do significado considerado uma subversão da sintaxe, da semântica e da grafia da linguagem, impôs a invenção de novas formas de escrita e a exigência de novas formas de leitura, implicando uma participação activa do leitor na decifração do texto. Ler e interpretar essa composição híbrida, em que o verbal e o não-verbal se interpenetram, exige a compreensão de que estamos diante de um jogo lúdico, racional e experimental, com todas as dimensões do signo: a visual, a sonora e a semântica. Desse processo de subversão e de libertação de energias, a visão da escrita saiu revigorada, reanimada, reinventada. É o momento em que o próprio conceito de arte e as suas categorias são postos em causa e se funda na necessidade premente por um novo modelo de pensamento e de linguagem, pautado pela fragmentação, pelo descentramento, o momento em que as janelas se abrem escancaradas, reclamando a urgência de abrir o espaço da página ao conjunto de convulsões que estavam a ter lugar.

Se para Marjorie Perloff, Rimbaud é o poeta do indeterminismo do início do século XX, os poetas *L=A=N=G=U=A=G=E* são os seus actuais representantes, herdeiros do projecto modernista e conscientes de que a ruptura da linguagem dominante continua na (des)ordem do dia. O seu compromisso é para com as inovações conceptuais na poesia e para com a experimentação formal, contribuindo para um questionamento constante, sempre controverso e em aberto, do que é a poesia e o que conta como poesia. Vendo-se como

parte de uma tradição específica que no século XX incluía poetas como Stein, Pound, Williams, Zukofsky, a geração da *Black Mountain*, o movimento *Beat* assim como as vanguardas de São Francisco e de Nova Iorque, os seus mentores, Charles Bernstein e Bruce Andrews, editores do 1º número da revista (1978) com o mesmo nome do movimento, perfilham a ideia de que a poesia não é apenas mais uma forma de discurso, um modo particular de usar a linguagem contrastando com outros géneros discursivos, mas uma exploração e experimentação dessa mesma linguagem em todas as suas vertentes – formal, semântica, de enquadramento histórico, social e cultural.

Considerada uma das actuais vanguardas poéticas norte-americanas, inscreve-se na linha da teoria crítica marxista (representada por autores como Terry Eagleton, Frederic Jameson ou Raymond Williams) com influências várias, nomeadamente da filosofia pós-estruturalista (com nomes como Foucault, Derrida ou Deleuze e Guattari); a sua abordagem das questões poéticas é social e política, apostando numa linguagem que inclui mais do que exclui, a poesia revelando-se fracturante quando procura novas formas. Ou seja, um poeta trabalha, em primeiro lugar, *na* forma e *com* a forma, a poesia faz-se na “aversão à conformidade” quando se constitui como arena de questionamento da “autoridade” e da constituição de novos significados e de valores do “eu”. Trata-se de um trabalho que implica um movimento de ameaça à coesão de modelos sustentados durante anos por cânones e que não prevêem os fluxos de energias de capacidade infinita e livre; pelo contrário, concentram-se num único centro de poder, aniquilador das dinâmicas periféricas, mas as únicas que se revelam efectivamente como importantes disrupções para contrastar e interromper o modelo da “cultura oficial”. Bernstein convoca o discurso poético para fazer a “fenda” nesse centro de significados que socialmente aceitamos como definitivos e universais, a poesia lida devendo ser uma experiência performativa, “an ongoing convention of poetry, by poetry, for poetry” (*apud* Bruns 2006: 100).

Também Mikhail Bakhtin, na sua definição de linguagens sociais heterogéneas que fazem parte do dia-a-dia, propõe um modelo de linguagem entendido como “dialogized heteroglossia” (1983: 293), por oposição ao monolinguismo feito de regras linguísticas codificadas em infindáveis formas da categoria gramatical e da norma cultural. Se apenas se reproduzirem as formas existentes, facilmente reconhecíveis, reproduz-se a cultura oficial.

Urge articular novas possibilidades de linguagem, movendo-se no indeterminismo e no anarquismo desregrado, como propõe Nicole Brossard, outra dos poetas  $L=A=N=G=U=A=G=E$ , em “Poetic Politics”:

Shaking the syntax, breaking grammatical law, not respecting punctuation, visually designing the text, using the white space, typesetting as you choose, using rythms to create sounds: All of these have a profound effect on readers, offering a new perspective on reality through a global formal approach as did for example the impressionists, the cubitsts, and the expressionists, in painting and as did, in literature, the surrealists, le nouveau roman, the post-moderns. (*in* Bernstein 1990: 79)

A poesia move-se nessa descontinuidade contínua através de “linhas de fuga” às formas hegemónicas da cultura oficial. Este conceito é proposto por Deleuze e Guattari (1986) como estratégia para uma “literatura menor” dentro dessa “língua maior” que é a da literatura dos mestres. As “linhas de fuga” são formas que fazem fuga às regras da literatura e da linguagem, criando fracturas e possibilidades outras de dizer a realidade e de enunciar o “eu”. A “literatura menor” tem, assim, implicações políticas e colectivas porque quando os poetas criam uma possibilidade de ver o mundo de forma diferente, estão a levar consigo a comunidade que fala essa língua. Estamos perante um modelo agonista de linguagem, de pesquisar outras categorias de pensamento que não foram ainda articuladas. Há que adequar, permanentemente, a palavra ao mundo: destruir para, de novo, reconstruir. O nomadismo da resistência faz-se também por essa via do arbitrário, da escolha, uma condição errante que é uma nova forma de subjectividade, múltipla e não hierárquica.

Em *The Marginalization of Poetry* (1996), o poeta norte-americano Bob Perelman afirma que na hierarquia dos saberes da sociedade contemporânea o discurso poético é um discurso triplamente marginalizado: em relação ao discurso social dominante, aos outros géneros literários e à própria crítica literária. Cria-se, então, uma “asfixia cultural” a partir de padrões estabelecidos, facilmente reconhecíveis e assimilados pela cultura dominante, que não reserva lugar para o pontuar da respiração das várias formas de estar e olhar o mundo. Todos os que ousam decompor os critérios forjados por esse centro aglutinador que é a norma, o “bem-fazer”, correm o risco de serem asfixiados por esse “sorvedor” que invalida e ignora que nessa decomposição, reside a génese criativa do existir humano. Por isso a proposta que trazemos também para este texto: partir de alternativas que “rasgam” o

imobilismo das palavras, acolhendo os “desperdícios” poéticos com uma inquietação profunda, um desejo de coisas outras através de uma linguagem que pergunta e respira. Uma escrita que não é estática, imobilista, mas que é partitura de música para ser entoada, encenada, coreografada. Neste cenário de experimentação queremos destacar os “anarquismos” poéticos de John Cage expressos na sua série de “mesósticos”, reflectindo o que desde há muito o próprio Cage pressentia:

Syntax, like government, can only be obeyed.      It is  
therefore of no use except when you have something particular to command such as:  
Go buy me a bunch of carrots. (Cage *M*: 215)

Cage, que realizou muitas das suas obras baseando-se em sons aleatórios, recorreu igualmente, por volta de 1970, a procedimentos como o uso do *I Ching* para compor grande parte da sua obra musical e escrita. Tal é o caso dos seus *Mesósticos*, poemas performativos que se socorrem de um único instrumento - a voz humana - e de um único meio - a linguagem. Compõem-se de acrósticos realizados no meio das palavras e, à maneira de crucigramas, podem ser lidos tanto de forma horizontal como vertical. Estão construídos a partir de textos de outros autores (Wittgenstein, Joyce, Thoreau, Emerson, Marshall McLuhan, Jasper Johns...), que por sua vez foram sujeitos a intervenções do acaso. Dito de outro modo, a composição partia de uma palavra que trespassava verticalmente o poema ou da anarquia dos acrósticos criados sobre as letras intermédias da palavra, através de operações aleatórias. Um nome ou uma frase são escritos verticalmente e o poema desenrola-se de modo a incluir aquelas letras. Cada letra do nome-chave determina uma linha do poema, mas em vez de aparecer no começo aparece em qualquer trecho.

Cage expressava seu pensamento próximo ao moderno anarquismo ao tratar de desmilitarizar a linguagem, percebendo desde cedo que a sintaxe, a maneira como se constrói uma frase é idêntica ao modo como se organiza um Exército. Os livros de Cage são, como a sua própria música, inovadores e imprevisíveis. Em todos eles há uma mistura aparentemente disparatada de eventos. Cage fala não apenas de música, mas de ecologia, política, budismo-zen, cogumelos, economia e acontecimentos triviais, extraíndo poesia de tudo e de nada. Um mosaico de ideias, citações e histórias. Os textos

apresentam-se em disposições gráficas personalíssimas, com grande diversidade de tipos até à combinação de numerosas famílias de caracteres, de signos desenhados para indicar pausas e ruídos, como a respiração e a tosse, até às tonalidades reticulares das letras. Uma concepção tão anti-acadêmica que só poderia mesmo chocar os meios universitários mais provincianos. O livro *Silence* (1961) inaugurou uma série de inclassificáveis livros-mosaicos, misturando artigos, manifestos, conferências, poemas, aforismos e anedotas exemplares (*koans*). Segue-se *M* (1973), um título sugerido pela letra “M”, escolhida ao acaso, mas que é a inicial de muitas palavras e nomes caros a Cage: de *mushrooms* a música, de Marcel Duchamp a Merce Cunningham, de Marshall McLuhan a Mao Tse Tung. Já *Anarchy*, volume de poemas de John Cage, de 1988 mas publicado somente em 2001, apresenta os poemas estruturados em “mesósticos”, nos quais as letras mediais de cada verso formam, em sentido vertical, nomes, máximas ou conceitos.

Esta parte da obra de Cage, já quase desligada do uso de instrumentos, leva ao extremo o que já se vislumbrava na sua "Lecture on Nothing" uma peça performativa em que as palavras estão compostas como colunas de som organizadas em estruturas rítmicas de diferentes durações, de tal modo que é simultaneamente uma palestra, um poema, uma peça musical – aquilo que Cage apelidava de “teatro”, “all the various things going on at the same time” (*apud* Bruns 2006: 209). Um nada que é tudo (*Silence*, 2011: 109-127):

*I have nothing to say  
and I am saying it  
poetry.*

*and that is*

O poema deixa, pois, de ser composição para passar a ser *performance*, e perceber o poema implicará a partir de agora a sua representação e não mais a sua exegese. A poesia, assim como a *action painting* e sobretudo o jazz, remetem para um “fiscalidade” performativa porque o artista “usa-se” a si próprio enquanto expressão e extensão do seu corpo, tal como a dança. E será sobretudo a partir dos trabalhos conjuntos (ou separados) de Cage e de Merce Cunningham que foram instituídos os pilares para uma relação entre estrutura e improvisação, próximas da relação interactiva que cada indivíduo mantém com a sua vida quotidiana. Simultaneamente, o mesmo princípio era transportado para o trabalho



das palavras na folha de papel, transbordando a sua forma gráfica em formas outras, em fluxos entrecortados, manifestações da voz centradas no corpo orgânico e no batimento cardíaco. E Cage estava ciente deste novo quebra-cabeças. Para tornar a linguagem tão interessante quanto a música, Cage teria de “desmantelar” a sintaxe normal. Quando Cage começou a escrever mesósticos adoptou o modelo de acrósticos de Jackson MacLow, (poeta, compositor, dramaturgo e performer) mas com uma importante diferença. Enquanto MacLow deixa que as operações do acaso (“chance operations”) dêem origem a todo o texto, Cage, recorrerá a essa estratégia apenas para criar um conjunto principal de palavras a serem usadas e as regras a serem seguidas; só então preencherá as linhas/versos com as chamadas “wing words”, (palavras que levam letra maiúscula) concebidas segundo o seu gosto pessoal. O resultado é um idioma em que a auralidade/sonoridade domina. De facto, por mais visuais que a disposição das palavras pudessem ser, com a coluna mesóstica a criar um interessante padrão e os sinais de pontuação espalhados pela página, a densidade poética depende primeiramente, e sobretudo, do som, actualizado logo de seguida na performance.

Seguiu-se uma década de experimentação. Enquanto os primeiros mesósticos, foram escritos com recurso a uma linguagem mais linear, recorrendo ao uso de nomes próprios (“MARK”: “it was iMpossible / to do Anything: / the dooR / was locKed”) e novos “arranjos” foram sendo criados através do que se seria apelidado de “writings through”, escrita que atravessa e “desconstrói” obras literárias-mestre, como *Finnegans Wake* ou os *Cantos* de Ezra Pound, num período mais tardio Cage dedicou a sua atenção, deliberadamente, à construção de mesósticos a partir de textos formalmente não “poéticos” (excertos de entrevistas e de conferências, notícias do jornal, depoimentos...). O ponto de viragem do “nome próprio” para o verso completo poderá ter surgido aquando da escrita, no início dos anos 80, da obra performativa *Marcel Duchamp, James Joyce, Erik Satie: An Alphabet*. Aqui, a “conversa” imaginada entre os três artistas é sugerida em parte por meio da “colagem” de excertos dos textos originais, e em parte através do próprio discurso de Cage, estruturado com recurso aos nomes dos três artistas e repetidos em linhas de mesósticos aleatoriamente dispostas na página, ou seja, através de “jogos do acaso”, de frases inventadas para a ocasião, formando tendencialmente estrofes independentes de quatro ou seis linhas.

De facto, o papel do compositor - poeta neste esquema de situações é tornar o visual em verbal e vocal (“verbivocovisual”), “desmilitarizando” a sintaxe de forma a contrariar a linearidade inicial do texto, permitindo que os seus componentes se realinhem por si próprios. Resultado: a criação de uma *ars poética* minimalista. Através do arranjo temporal e espacial, mas sobretudo do arranjo sonoro das palavras, é atribuído ao contexto em que as mesmas ocorrem uma função de relevo. E no entanto, o realinhamento, assim como a performance sonora, produz sempre novos sentidos, sobretudo porque os espaços (o equivalente visual de silêncio) asseguram uma leitura muito lenta, independentemente de ser uma ou mais pessoas a lerem em simultâneo. Este é Cage no seu mais puro estilo steiniano (“a rose is a rose is a rose...”), resignificando a linguagem por meio de permutações e repetições, conferindo uma nova aura a cada palavra...

Assim, a estrutura sonora de Cage acarreta um aporte semântico considerável, o texto (ensaio, conferência...) mesóstico não produzindo uma leitura contínua, não permitindo a transição linear entre argumentos, entre a tese e a analogia ou exemplificação, pelo menos de forma coerente. Criar aleatoriamente, “brincando” com as palavras e sons, não significa, contudo, fazer uma experiência qualquer, que vale tudo, que qualquer um pode ser artista, que qualquer combinação ao acaso de palavras, sons ou imagens passa a ser arte. Um discurso banal, “ordinário”, pode conter em si tudo o que um artista necessita para fazer “qualquer coisa mais”, uma obra outra, “extra”- ordinária, a tomada de consciência de que não existe uma verdade única subjacente à arte, uma definição acabada do que a arte é ou do que o artista faz.

O pensamento e obra de John Cage são resultado de um diálogo permanente com os artistas e intelectuais que mais interesse suscitaram ao compositor: Erik Satie, James Joyce, Marcel Duchamp, Robert Rauchenberg, Morton Feldman, H. David Thoreau, Daisetz T. Suzuki, Buckminster Fuller, Norman O. Brown, Marshall McLuhan, etc. Mas são também resultado do trabalho e contacto com os seus colaboradores mais directos: o coreógrafo Merce Cunningham, o pianista e compositor David Tudor, entre muitos outros. Se todos esses criadores constituem referências reconhecidas na sua trajectória de vida e criativa, também é justo afirmar-se que Cage foi um catalisador e um ponto de confluência das aspirações e das derivas da arte do século XX, funcionando simultaneamente de ponte não só entre as

vanguardas artísticas históricas e o presente, como também entre a música e as outras disciplinas artísticas, e entre as vanguardas musicais americanas e europeias.

Os caminhos explorados por Cage e a liberdade com que enfrentou as fronteiras artísticas encontram-se atomizados na criação da actualidade, formando um substracto nutriente que não só traz uma nova vida e radicalidade à música contemporânea, à dança e à própria arte contemporânea em geral, entendida no seu amplo espectro multidisciplinar, mas que nutre de forma particular outros territórios como a arte sonora e a música electrónica popular de carácter mais experimental. Não contentes de sugerir através da pintura os outros sentidos, os novos criadores utilizarão os componentes adequados para despertar a visão, o ouvido, os movimentos, o odor, o tacto. Cage foi certamente o autor que mais rompeu as fronteiras das artes: não há mais possibilidade de “redenção” num outro modelo, mas uma contaminação tão veemente entre estéticas que a ideia de experimentação passou a andar a par com a ideia de procura de novas totalidades parciais.

## Bibliografia

Bakhtin, M. M. (1983), *Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press.

Bernstein, Charles (org.) (1990). *The Politics of Poetic Form*, Nova Iorque, Roof.

-- (1984), *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*, Southern Illinois University Press.

Bruns, Gerald L. (2006), *On the Anarchy of Poetry and Philosophy. A Guide for the Unruly*, New York, Fordham University Press.

Cage, John [1939] (2011), *Silence*. 50th Anniversary Edition, Middletown, Wesleyan University Press.

-- (1973), *M: Writings '67'-72'*, New England, Wesleyan University Press.

Deleuze, Gilles, Guattari, Felix (1975), *Kafka. Para uma Literatura Menor*, Edições Assírio & Alvim.

Perelman, Bob (1996), *The Marginalization of Poetry: Language Writing and Literary History*, Princeton, Princeton University Press.

Perloff, Marjorie (1986), *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*, Chicago, University of Chicago Press.

-- (1981), *The Poetics of Indeterminacy. Rimbaud to Cage*, USA, Northwestern University Press.

-- (s.d.), "The Music of verbal Space: John Cage's «What you Say»", <http://www.epc.buffalo.edu/authors/perloff/cage.html>, acedido em 17 outubro de 2016.

Teixeira, Cláudio Alexandre Barros (2010), "Vanguarda Poética em Portugal" in *Revista Desassossego*, Universidade de São Paulo, n. 3, <http://www.po-ex.net>, acedido em 22 de outubro de 2016.

Wheeler, Lesley (2008), *Voicing American Poetry. Sound and Performance from the 1920s to the Present*, USA, Cornell University Press.

**Isabella Cortada Roberto** é professora, tradutora e produz investigação no campo dos estudos literários e interartes.