

TRANSCRIÇÃO POÉTICO-MUSICAL: MANIFESTO DE UMA ESCRITA ENTRE POEMAS, CANÇÕES E EXPERIÊNCIAS

Rodrigo Buzati Ferraz¹

RESUMO: Este artigo-manifesto formula a transcrição poético-musical como princípio de uma prática autoral em que poemas nascem do encontro entre experiência vivida, memória, canção e linguagem. Partindo do conceito de transcrição desenvolvido por Haroldo de Campos, propõe-se um deslocamento: da recriação entre línguas para a passagem entre sistemas artísticos e existenciais. A música, nessa poética, não funciona como ilustração, epígrafe ornamental ou trilha acrescentada posteriormente; participa da gênese, da estrutura, do ritmo e do campo afetivo do poema. O estudo adota um percurso qualitativo e interpretativo de leitura retrospectiva, articulando reflexão estética, crítica literária e escrita de manifesto, sem prescrever um método de criação. Analisa seis poemas de Rodrigo Buzati Ferraz: “Quarto 310”, “O Bistrô”, “Emocionário de nós”, “Anima”, “Ponte Pênsil” e “Tênis Poesia”. Cinco deles permitem discutir relações poético-musicais com diferentes graus de explicitude; “Anima” funciona como contraste para delimitar a categoria diante da transcrição do conceito, do vivido e da escolha. Defende-se que transcriar poeticamente não é reproduzir uma canção nem relatar fielmente um acontecimento, mas fazer passar sua força estética para outra configuração verbal. A música sobrevive no poema transformada em atmosfera, ritmo, imagem, montagem, silêncio ou contraponto. O artigo conclui com princípios de uma escrita que assume a canção como memória ativa e o poema como forma de devolver ao vivido uma existência estética.

1

Palavras-chave: Transcrição poético-musical. Poesia contemporânea. Haroldo de Campos. Música. Experiência.

ABSTRACT: This article-manifesto formulates poetic-musical transcreation as the principle of an authorial practice in which poems emerge from the encounter between lived experience, memory, song, and language. Drawing on Haroldo de Campos’s concept of transcreation, it proposes a shift from recreation between languages to passage between artistic and existential systems. Music does not work as illustration, ornamental epigraph, or an afterward soundtrack; it participates in the poem’s genesis, structure, rhythm, and affective field. The study adopts a qualitative, interpretive approach to retrospective reading, combining aesthetic reflection, literary criticism, and manifesto writing without prescribing a method of poetic creation. It examines six poems by Rodrigo Buzati Ferraz: “Quarto 310,” “O Bistrô,” “Emocionário de nós,” “Anima,” “Ponte Pênsil,” and “Tênis Poesia.” It argues that poetic transcreation neither reproduces a song nor faithfully reports an event; rather, it carries their aesthetic force into a new verbal configuration. Music survives in the poem as transformed atmosphere, rhythm, image, montage, silence, or counterpoint. The article concludes by presenting the principles of a poetics that understands song as active memory and the poem as a form that gives lived experience an aesthetic existence. Five poems are discussed in terms of musical relations with varying degrees of textual explicitness; “Anima” serves as a contrasting case that helps delimit the category.

Keywords: Poetic-musical transcreation. Contemporary poetry. Haroldo de Campos. Music. Experience.

¹Mestrando em Estudos Culturais, Universidade de São Paulo.

I INTRODUÇÃO: MINHA POESIA É UMA TRANSCRIÇÃO

Há poemas que começam com uma palavra. Outros começam com uma cena, um objeto, um deslocamento ou uma espera. Na poesia que escrevo, muitos começam também com uma canção. Não necessariamente com a reprodução de sua letra, nem com a intenção de homenageá-la. A música chega antes como presença: organiza a memória, oferece uma temperatura afetiva, altera o modo como um acontecimento retorna e, algumas vezes, fornece a estrutura invisível do poema.

Dizer que minha poesia é uma transcrição significa reconhecer que ela não registra o vivido como documento. Lugares, encontros, objetos e afetos atravessam a música e reaparecem verbalmente transformados. A experiência deixa de ser apenas biográfica; a canção deixa de ser apenas uma obra ouvida; ambas passam a existir numa terceira forma. O poema nasce nesse intervalo.

Este artigo possui natureza simultaneamente acadêmica e manifestária. É acadêmico porque procura conceituar um procedimento, situá-lo em diálogo com Haroldo de Campos e discutir sua pertinência pela leitura de poemas. É manifesto porque essa reflexão coincide com uma tomada de posição autoral: nomear uma forma de escrever é também reivindicá-la. A análise torna explícitas relações percebidas no fazer poético, sem converter essa consciência retrospectiva em regra para a criação. A poesia não precisa nascer de um método para que a reflexão sobre ela apresente um percurso inteligível e criticamente discutível.

A questão que orienta a reflexão é esta: de que modo a canção participa da transformação da experiência em poema, ultrapassando a condição de referência acrescentada ao texto? O objetivo é formular a transcrição poético-musical como hipótese de leitura de uma prática autoral, reconhecer suas diferentes operações e delimitar seu alcance. A interrogação dirige-se à elaboração crítica dessa prática; não estabelece condições prévias para a legitimidade da criação poética.

A expressão proposta é transcrição poético-musical. Ela designa a transformação da experiência mediada pela música em uma forma verbal nova, na qual lembrança, canção e vida já não podem ser separadas sem perda. A hipótese é que a música atua em diferentes intensidades: como matriz explícita, contraponto, imagem geradora, ritmo, memória cultural ou silêncio estruturante. Nem todo poema do corpus é musical da mesma maneira, mas todos pertencem a uma poética mais ampla da transcrição do vivido.

O corpus reúne “Quarto 310: a mala para a vida”, “O Bistrô”, “Emocionário de nós”, “Anima”, “Ponte Pênsil” e “Tênis Poesia”. A escolha permite observar procedimentos distintos: deslocar um título musical para uma experiência de espera; fazer uma canção intervir numa viagem de trem; converter shoppings e entradas em geografia afetiva; transformar uma categoria psicanalítica em retrato de escolhas; recriar uma travessia real sob o signo de um pássaro musical; e elevar um objeto cotidiano à condição de metáfora ética.

2 PERCURSO CRÍTICO E LIMITES DA EXPLICITAÇÃO METODOLÓGICA

O percurso deste artigo é qualitativo, interpretativo e crítico-literário, desenvolvido em forma ensaística e manifestária. Sua matéria é uma produção poética autoral já realizada, interrogada a partir das relações entre canção, memória, experiência e configuração verbal. Explicitar esse percurso é tornar discutíveis as escolhas da leitura. Isso não autoriza confundir o trabalho crítico com um protocolo de composição: os poemas não foram escritos para executar categorias, testar uma hipótese previamente fixada ou demonstrar o conceito que aqui se propõe.

A autoria dos poemas não constitui, por si só, razão para exigir uma metodologia. A explicitação aqui apresentada diz respeito à argumentação crítica desenvolvida sobre eles. Seu propósito é permitir que outros leitores examinem as aproximações propostas, discutam sua sustentação textual e formulem interpretações distintas. Não se reivindica a reprodução do processo criativo nem a obtenção de resultados interpretativos idênticos: a inteligibilidade do percurso não elimina a singularidade da obra ou a pluralidade da leitura.

O corpus reúne seis poemas do próprio autor, selecionados intencionalmente pela diversidade de operações que permitem discutir. A escolha não pretende representar estatisticamente uma produção, estabelecer uma tipologia exaustiva ou apresentar exemplos equivalentes. “Quarto 310”, “O Bistrô”, “Emocionário de nós”, “Ponte Pênsil” e “Tênis Poesia” permitem examinar diferentes relações entre experiência e referência musical. “Anima” funciona como caso de contraste: sua operação principal, entre conceito e vida, ajuda a distinguir a modalidade poético-musical de uma poética transcriadora mais abrangente. A coincidência com o título da canção de José Renato e Milton Nascimento não basta, por si só, para demonstrar uma gênese musical.

A leitura aproxima os fragmentos citados de cada poema, a referência musical mobilizada e a experiência reelaborada tal como aparece na construção verbal. Observa títulos, imagens, deslocamentos de sentido, extensão dos versos, pausas, repetições e desfechos,

perguntando o que a relação com a canção ajuda a compreender na forma resultante. O percurso identifica uma aproximação, descreve sua transformação e discute sua função no poema. Quando a relação diz respeito à atmosfera ou à memória da escuta, a análise a apresenta como interpretação situada; não presume uma correspondência demonstrável entre estrutura musical e estrutura verbal.

As presenças nominal, imagética, rítmica, afetiva e estrutural da música, discutidas adiante, constituem eixos de leitura retrospectivos e não etapas de fabricação dos poemas. Podem coexistir, apresentar intensidades diferentes ou não se mostrar pertinentes a determinado texto. A presença rítmica é considerada na organização verbal das pausas e recorrências, sem equivaler a uma análise musicológica de partituras. Memória e experiência são examinadas por suas transformações textuais, sem submeter a verdade poética à exatidão biográfica. As categorias procuram acompanhar o movimento das obras e permanecem abertas à revisão quando esse movimento excede sua capacidade explicativa.

O fundamento teórico principal é a compreensão haroldiana da tradução como criação e crítica (CAMPOS, 2013). Seu deslocamento para o campo poético-musical é assumido como proposição deste artigo, não como aplicação já formulada por Haroldo de Campos. Na análise, esse deslocamento é operacionalizado pela atenção à transformação formal e afetiva de uma referência em outra configuração verbal, preservando a autonomia do poema. Uma menção musical isolada não comprova transcrição; é preciso discutir sua participação na organização sensível do texto. Tampouco a extensão autoral do conceito pode apagar as diferenças entre tradução interlinguística, escuta musical e elaboração do vivido.

A posição do autor que lê a própria obra integra o percurso e também estabelece seus limites. A memória da criação oferece um testemunho situado, mas não encerra os sentidos do poema nem substitui sua sustentação textual. Distingue-se, assim, o que o autor reconhece de sua experiência, o que os fragmentos permitem observar e o que a interpretação propõe. As referências aos poemas publicados permitem ao leitor confrontar essas leituras com os textos; não tornam o comentário autoral a única leitura legítima. O relato da gênese e a interpretação da obra podem, portanto, divergir sem que um anule o outro: reconhecer a intenção autoral não obriga o leitor a adotá-la como conclusão, assim como uma leitura distinta não apaga a experiência de criação relatada pelo poeta.

O rigor aqui reivindicado está na precisão conceitual, na explicitação das escolhas e na relação entre interpretação e forma poética. Exigir inteligibilidade da reflexão é pertinente;

exigir que a criação se legitime por um procedimento anterior à obra deslocaria indevidamente a questão. Este artigo assume a responsabilidade de mostrar como lê, sem pretender demonstrar que a poesia só poderia ter sido escrita desse modo. A explicitação metodológica encontra seu limite nesse ponto: torna visível um percurso crítico, mas não transforma a abertura do fazer poético em deficiência a ser corrigida.

3 DE HAROLDO DE CAMPOS À TRANSCRIÇÃO POÉTICO-MUSICAL

Haroldo de Campos formula a tradução de textos criativos como recriação ou “criação paralela, autônoma, porém recíproca”. Nessa modalidade, não se transporta apenas o significado: traduz-se “o próprio signo”, sua fisicalidade, suas propriedades sonoras e imagéticas (CAMPOS, 2013, p. 5). A fidelidade deixa de residir na equivalência vocabular e passa a ser procurada na força estética e no modo de funcionamento da obra.

Essa formulação fornece o fundamento e, ao mesmo tempo, o ponto de partida para um deslocamento. A transcrição poético-musical não se realiza necessariamente entre dois idiomas. Ela acontece entre linguagens e entre regimes de experiência. Uma canção é recebida por alguém em determinada circunstância; mistura-se à memória de uma pessoa, de um lugar ou de uma travessia; retorna como poema. O que passa de uma forma a outra não é um conteúdo isolável, mas uma potência afetiva e formal.

5

A autonomia permanece recíproca. O poema deve sustentar-se como poema, mas conserva uma relação com a canção que participou de sua gênese. A obra musical não é copiada: sobrevive por transformação. Às vezes permanece nomeada; em outras, transforma-se em ritmo, imagem ou lógica compositiva. O leitor que reconhece a referência encontra uma camada adicional, mas o poema não pode depender exclusivamente desse reconhecimento.

A noção haroldiana também aproxima criação e crítica. Transcriar é interpretar por meio de uma forma. Ao escolher o que uma canção deixa passar para o poema, o poeta realiza uma leitura: identifica nela uma frase, uma atmosfera, uma imagem, uma cadência ou uma tensão. Essa leitura não termina em comentário; materializa-se em outra obra. A transcrição poético-musical é, assim, crítica musical praticada poeticamente.

O conceito não deve ser confundido com intertextualidade em sentido amplo. Toda citação estabelece uma relação entre textos, mas nem toda referência transforma o princípio construtivo do novo poema. Há transcrição quando a presença musical modifica a forma de lembrar, ordenar ou significar a experiência. Mencionar uma canção pode ser apenas

ornamentação; transcriá-la é permitir que ela trabalhe dentro do poema. A intertextualidade designa um campo mais amplo de relações no qual essa operação pode ocorrer. A distinção proposta não estabelece uma hierarquia de valor entre poemas: procura identificar quando a referência é reelaborada como componente da configuração verbal e afetiva da nova obra.

Também não se trata de adaptação da letra. O poema não precisa recontar aquilo que a canção diz. Muitas vezes faz o contrário: retira uma imagem de seu contexto, coloca-a diante de outra experiência e produz uma diferença. É nessa diferença que a criação se afirma. A reciprocidade não pede submissão, mas resposta.

A transcrição amplia ainda a ideia de estetização da vida. Se, em Haroldo, a materialidade do signo reintegra a poesia à percepção e aos meios cotidianos, na poética aqui formulada a música já incorporada à vida torna-se matéria de uma segunda elaboração. A existência não é embelezada retrospectivamente. É reorganizada por formas que tornam sensível aquilo que, sem elas, talvez permanecesse disperso ou indizível.

4 A MÚSICA NÃO COMO REFERÊNCIA, MAS COMO MATÉRIA

Uma canção pode entrar no poema de pelo menos cinco maneiras. A primeira é nominal: o título ou o artista são reconhecíveis. A segunda é imagética: trem, estação, pássaro, quarto ou travessia passam de um campo artístico a outro. A terceira é rítmica: a cadência musical interfere na extensão dos versos, nas repetições e nas pausas. A quarta é afetiva: a canção fornece a atmosfera na qual a lembrança se torna legível. A quinta é estrutural: o desenvolvimento do poema responde ao movimento da música, ainda que não a reproduza. Essas possibilidades são empregadas como eixos interpretativos do corpus, sem exigir que cada poema comporte todas elas ou que a criação tenha sido orientada previamente por essa distinção.

Essas operações podem coexistir. Em “O Bistrô”, por exemplo, a presença de Lô Borges envolve trem, frases guardadas e próxima estação. A música não aparece depois da narrativa como recomendação de escuta; ajuda a organizar o próprio desfecho. Já em “Quarto 310”, o título “Room 310”, de Lynn Adib, desloca-se para uma experiência concreta, mas o clima de recolhimento e espiritualidade importa tanto quanto a coincidência nominal.

A matéria musical inclui também o silêncio. Pausas, versos breves e informações deliberadamente omitidas podem desempenhar a função de suspensão que, numa composição, caberia a uma mudança harmônica ou a um intervalo. Em “Quarto 310”, não nomear

explicitamente um procedimento médico ou o risco vivido preserva a contenção. A música torna-se forma de dizer sem explicar tudo.

Esse procedimento exige respeito à autonomia das obras mobilizadas. Uma referência fecunda não substitui o poema e não transforma a canção em legenda biográfica. O encontro produz uma terceira configuração. Por isso, a transcrição poético-musical pode ser reconhecida pela existência simultânea de proximidade e distância: o poema deixa ouvir a canção, mas não se confunde com ela.

A prática também reorganiza o lugar do leitor. Quem conhece a música estabelece correspondências, percebe deslocamentos e escuta ressonâncias. Quem não a conhece encontra imagens e relações internas capazes de sustentar a leitura. Há dois percursos possíveis, nenhum deles secundário. A referência atua como porta, não como senha obrigatória. Essa autonomia não exige ausência de relações com outras obras. Significa que o poema oferece sustentação verbal e sensível à leitura, mesmo quando a referência musical permanece desconhecida. A escuta da canção pode modificar a interpretação posterior, sem constituir requisito para a primeira experiência do texto.

5 TRANSCRIAR O VIVIDO: MEMÓRIA, AFETO E EXPERIÊNCIA

7

A memória não devolve o passado intacto. Ela seleciona, associa, apaga e reorganiza. Quando uma canção se liga a um acontecimento, passa a participar dessas operações. Recordar torna-se ouvir de novo, mas em outro tempo; escrever torna-se dar forma à distância entre o que aconteceu e aquilo que agora pode ser dito.

Por essa razão, os poemas analisados não devem ser lidos como transcrições factuais. Mesmo quando conservam lugares reconhecíveis — um vagão panorâmico, uma ponte, um shopping, um quarto numerado — esses lugares tornam-se dispositivos simbólicos. O bistrô é um banco de trem promovido pelo amor; a ponte é travessia exterior e interior; as entradas comerciais tornam-se caminhos para uma pessoa; o quarto torna-se lugar de prece e partida para a vida.

A transcrição do vivido não falsifica a experiência. Ela produz uma fidelidade diferente: não à sequência exata dos fatos, mas à intensidade com que foram vividos. A poesia pode trocar a cronologia por uma imagem, condensar horas em três versos ou fazer um objeto carregar uma reflexão moral. Sua verdade é formal e afetiva.

Nesse processo, a música funciona como memória compartilhável. Uma experiência privada encontra uma forma cultural que outras pessoas reconhecem. Ao mesmo tempo, a apropriação pessoal altera o sentido público da canção. A obra conhecida passa a abrigar um quarto, um passeio, uma espera ou um gesto que não estavam nela. É essa reciprocidade que impede reduzir o procedimento à ilustração.

6 SEIS POEMAS, SEIS MODOS DE TRANSCRIAR

6.1 QUARTO 310: A MÚSICA COMO ATMOSFERA DE TRAVESSIA

“Quarto 310” nasce do encontro entre um número real e “Room 310”, de Lynn Adib. A coincidência não produz uma paráfrase da canção, mas abre um campo de escuta. A chegada concreta — documento, crachá, elevador, assinatura — é progressivamente atravessada por espera, medo, prece e gratidão. O cotidiano burocrático convive com uma interioridade devocional.

A contenção é parte decisiva da forma. O poema apresenta uma experiência de recuperação da saúde sem convertê-la em explicação clínica; deixa que os elementos concretos construam o espaço e que o leitor reconheça sua densidade pelo silêncio. O que a música oferece não é uma narrativa pronta, mas uma atmosfera espiritual capaz de sustentar a passagem da apreensão à paz. O fechamento — “nós dois saindo juntos, / com a mala para a vida” — transcria a recuperação e a partida numa imagem de futuro. A mala não contém objetos: contém a vida devolvida. A leitura articula, aqui, a aproximação nominal e a interpretação afetiva do recolhimento com a contenção verbal observável. A atmosfera reconhecida pelo autor não equivale à demonstração de uma identidade formal entre canção e poema.

6.2 O BISTRÔ: A CANÇÃO QUE IMPEDE O ADIAMENTO

Em “O Bistrô”, um banco do vagão panorâmico é elevado à condição de restaurante íntimo. O poema começa por negar os sinais convencionais de sofisticação — linho, cristal, chef premiado — e afirma que o amor possui “o estranho hábito / de promover os lugares”. Essa promoção é a operação transcriadora fundamental: não se inventa outro espaço, transforma-se o valor sensível do espaço vivido.

A referência a Lô Borges e a “O Trem Azul” participa do movimento. A canção fala de frases esquecidas ou demoradas; no poema, essa força é convertida numa ética do dizer. “Certas frases / não podem esperar / a próxima estação.” A seguir, o texto enuncia aquilo que não deve

ser adiado: “você é linda” e “é muito divertido / estar com você”. A música não fornece essas frases; cria a urgência para que sejam pronunciadas. A transcrição ocorre, portanto, como passagem da canção para um gesto de presença. A passagem da estação ferroviária à urgência do dizer sustenta a leitura de uma operação imagética e estrutural: a referência participa da construção do desfecho, além de nomear uma obra ouvida.

6.3 EMOCIONÁRIO DE NÓS: MAPAS COMERCIAIS CONVERTIDOS EM GEOGRAFIA AFETIVA

“Emocionário de nós” reúne Parque das Bandeiras, Parque Dom Pedro, entradas temáticas — Águas, Colinas, Flores, Pedras e Árvores — e o encontro com o livro Emocionário. Elementos de circulação comercial são reorganizados como cartografia do vínculo. As entradas deixam de indicar apenas acessos físicos e passam a figurar diferentes caminhos da memória.

O livro encontrado no passeio amplia o amor para a admiração pela educadora. O sujeito lírico não se encanta somente com a pessoa, mas com sua maneira de pensar as emoções das crianças e o trabalho pedagógico. A referência discreta a “Quem sabe isso quer dizer amor”, de Lô Borges e Márcio Borges, fornece ao desfecho uma hesitação afirmativa: “e talvez isso queira dizer amor”. O “talvez” não enfraquece o sentimento; preserva a abertura do emocionário, no qual nomear uma emoção não significa esgotá-la. A aproximação se sustenta na transformação verbal do título musical e na hesitação do fechamento; é por esse deslocamento, e não apenas pela intenção declarada do autor, que a relação afetiva se torna criticamente legível.

9

6.4 PONTE PÊNSIL: QUANDO UMA CANÇÃO SE TORNA ARQUITETURA

Em “Ponte Pênsil”, a referência a “O Pássaro Pênsil”, de Flávio Henrique, em parceria com Carlos Rennó e interpretada por Flávio Henrique em dueto com Lô Borges, desloca a suspensão do campo musical para a paisagem e para o vínculo. A ponte realmente atravessada torna-se forma de uma relação. “Você balançava a ponte. / E, sem perceber, / me balançava por dentro”: o movimento físico passa ao sujeito, e a estrutura externa converte-se em acontecimento interior.

A imagem do “instante suspenso, / como um pássaro pênsil / entre o céu e as águas” não ilustra simplesmente o título musical. Ela combina ponte, pássaro, água e tempo, fazendo da suspensão uma condição existencial. A travessia é simultaneamente concreta, afetiva e estética. A canção fornece uma palavra-imagem; o poema devolve-lhe uma arquitetura vivida. O eixo imagético encontra apoio na passagem do pássaro à ponte; a interpretação estrutural

decorre do movimento entre balanço exterior e interior. Essa aproximação não exige supor que o poema reproduza o desenvolvimento sonoro da canção.

6.5 ANIMA: TRANSCRIÇÃO DA ESCOLHA

“Anima” ocupa uma posição diferente no corpus. Seu núcleo imediato não é uma canção, mas uma categoria psicanalítica transformada pelo encontro com uma mulher que fala de escolhas. O poema abandona a anima como abstração universalizante e a devolve à singularidade: ela se constitui nas escolhas dela, nas renúncias que as tornam possíveis e no desejo de uma pequena casa ou chácara.

Aqui se evidencia que a transcrição poético-musical é uma modalidade de uma poética transcriadora maior. A música pode acompanhar o campo de escuta, mas a operação principal realiza-se entre conceito e vida. A categoria deixa o vocabulário teórico e torna-se gesto, projeto e desejo. O poema não explica a psicanálise; recria uma noção a partir de uma presença concreta. A canção “Anima”, de José Renato e Milton Nascimento, permanece uma referência possível no horizonte de escuta, mas sua presença não é tomada como evidência suficiente da operação principal. Este caso limita a categoria: a transcrição de um conceito pode pertencer à mesma poética autoral sem ser necessariamente poético-musical.

10

6.6 TÊNIS POESIA: O OBJETO TRANSCRIADO EM CARÁTER

Em “Tênis Poesia”, a lembrança vacila entre os modelos 530 e 574. Essa imprecisão é assumida como verdade da memória: “certas lembranças / permanecem pelo sentimento, / não pela exatidão”. A vitrine, o brilho, a chuva, o desgaste e a caminhada convertem um produto cotidiano em instrumento de investigação ética.

O poema contrapõe aparência e duração. Há tênis que brilham e se desfazem, que parecem perfeitos e apertam; há os raros que suportam tempo, distância e peso dos dias. A passagem para as pessoas não é uma comparação decorativa. O objeto foi observado, desejado e vivido; sua materialidade fornece ao pensamento uma forma. A transcrição transforma consumo em caráter e caminhada em testemunho.

A referência a “Tênis Roque”, dos Detonautas, integra o horizonte de escuta reconhecido pelo autor e permite ler o objeto também como memória cultural de energia e atitude. Os fragmentos destacados, contudo, sustentam mais diretamente a transformação do tênis em reflexão sobre caráter e duração do que uma dependência formal demonstrável da canção. Sua

inserção na modalidade poético-musical é, por isso, proposta no plano afetivo e da memória cultural, com menor explicitude textual do que em “O Bistrô” ou “Ponte Pênsil”. Essa diferença de sustentação faz parte da análise: a lembrança autoral da escuta não deve ser apresentada como prova de uma arquitetura musical que os versos citados não demonstram.

7 PRINCÍPIOS DE UMA TRANSCRIÇÃO POÉTICO-MUSICAL

A leitura permite formular princípios desta prática autoral. Eles não constituem uma receita nem critérios universais de qualidade poética: nomeiam recorrências e compromissos que os poemas podem ampliar ou contrariar. Primeiro: a canção é matéria quando participa da construção do poema. Segundo: transcriar implica transformar; a autonomia da nova obra é parte da relação. Terceiro: a experiência pessoal também é matéria a ser elaborada, e não prova documental.

Quarto: o poema deve permanecer acessível a mais de um percurso. Reconhecer a referência musical amplia a leitura, mas não pode ser condição única para que o texto exista. Quinto: a fidelidade é de intensidade e operação. O poema responde à força estética da canção ou do vivido, não à obrigação de repetir seus conteúdos.

Sexto: silêncio e omissão também transcriam. O que não é explicado pode conservar a densidade do acontecimento. Sétimo: a referência cultural não anula a singularidade biográfica, e a biografia não aprisiona a obra. O poema nasce quando ambas se modificam.

Oitavo: a transcrição pode operar como crítica. Escolher uma frase, um título, uma imagem ou uma cadência implica interpretar a obra musical. Nono: essa relação traz uma responsabilidade ética de reconhecimento das fontes. Décimo: cabe à leitura discutir o que o encontro modifica na configuração verbal ou afetiva do poema. Essa discussão não depende de um teste mecânico de retirada da referência: uma escuta pode permanecer atuante sem deixar uma citação identificável.

8 MANIFESTO DE UMA ESCRITA ENTRE CANÇÕES

Não escrevo depois da música. Escrevo também com aquilo que a música deixou em mim.

Não uso a canção como moldura. Deixo que ela atravesse a experiência, desloque a lembrança e reapareça transformada.

Não traduzo necessariamente uma letra. Traduzo poeticamente o que uma música fez com um quarto, um trem, uma ponte, um passeio, uma espera ou uma pessoa.

Defendo o direito de a memória ser inexata e o dever de o poema ser formalmente verdadeiro. O modelo do tênis pode vacilar; o sentimento que permaneceu precisa encontrar sua forma.

Defendo a referência reconhecida, mas não submissa. A canção continua audível, embora já habite outro corpo verbal.

Defendo que a poesia possa pensar por objetos: uma mala, um banco, um livro, uma ponte, uma casa, um tênis. O cotidiano não é menor quando encontra uma forma capaz de revelar sua intensidade.

Defendo o direito de pensar a própria escrita sem transformar o pensamento em licença para escrever. Posso dizer como leio os poemas que fiz; não preciso fingir que conhecia, antes deles, o caminho que agora reconheço.

Defendo o silêncio como parte da música e do poema. Nem toda travessia precisa declarar o perigo que atravessou.

Minha poesia não reproduz lembranças, lugares, canções ou experiências: ela os transcria. A música não comparece como trilha sonora ou ilustração, mas como memória, ritmo, atmosfera, imagem, contraponto e modo de reorganizar o vivido.

Chamo transcrição poético-musical a essa passagem. Nela, canção, memória e vida deixam de existir separadamente. O poema é o lugar em que voltam a encontrar-se sem voltar a ser o que eram.

9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A transcrição poético-musical oferece um nome para um procedimento recorrente e, ao nomeá-lo, torna possível submetê-lo à crítica. Seu fundamento haroldiano está na recusa de separar significado e materialidade e na compreensão da recriação como forma autônoma e recíproca. Seu deslocamento autoral está em aplicar essa lógica não apenas à passagem entre línguas, mas ao trânsito entre canção, memória, experiência e poema.

Os seis textos permitem discutir diferenças de operação e de sustentação interpretativa. “Quarto 310”, “O Bistrô”, “Emocionário de nós” e “Ponte Pênsil” apresentam aproximações nominais ou imagéticas mais explícitas. “Tênis Poesia” é lido principalmente pelo horizonte afetivo e cultural da escuta, cuja identificação depende em maior medida do testemunho autoral.

“Anima” delimita o alcance da categoria ao evidenciar uma transcrição entre conceito e vida que não precisa ser musical. Essas diferenças impedem tratar o corpus como confirmação uniforme da proposta.

A distinção evita que o conceito se torne amplo demais. Nem toda poesia inspirada por uma experiência é poético-musical; nem toda menção a uma música constitui transcrição. O termo deve ser reservado aos casos em que a canção participa efetivamente da gênese ou da organização sensível do poema.

Como marco e manifesto, este artigo não encerra a poética que descreve. Estabelece um ponto de consciência. A partir dele, cada novo poema poderá confirmar, contrariar ou ampliar os princípios formulados. Uma poética viva não é uma regra anterior à obra; é o pensamento que acompanha o fazer e se transforma com ele. O percurso metodológico pertence à responsabilidade dessa reflexão: permite discutir escolhas e interpretações, mas não funda o direito de criar. A consciência de uma prática pode acompanhá-la sem se tornar sua legislação.

O gesto final é, portanto, menos classificatório do que criador: afirmar que escrever pode ser escutar novamente aquilo que a vida ainda não terminou de dizer.

REFERÊNCIAS

13

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: BENJAMIN, Walter. Escritos sobre mito e linguagem. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2011.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma (org.). Haroldo de Campos: transcrição. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 1-18.

CAMPOS, Haroldo de. Galáxias. São Paulo: Ex Libris, 1984.

ECO, Umberto. Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERRAZ, Rodrigo Buzati. Anima. Poema publicado no perfil do autor no Facebook, 2026. Disponível em: <https://www.facebook.com/rodrigo.buzati.ferraz/posts/pfbido28tzttiG4AYYnprUgnLwmR6Hn8LmAJAnVFjt7pAQxP3W224a9hyJ55KUhUfREyu66l>. Acesso em: 1 out. 2026.

FERRAZ, Rodrigo Buzati. Emocionário de nós. Poema publicado no perfil do autor no Facebook, 2026. Disponível em:

<https://www.facebook.com/rodrigo.buzati.ferraz/posts/pfbido2r8ouhLiAPX1x3ZJrtJbQTBp6LTouWSC6CciXb6dYwbGbZD6mZKE2BZpyDZN6Zghzl>. Acesso em: 1 out. 2026.

FERRAZ, Rodrigo Buzati. O Bistrô. Poema publicado no perfil do autor no Facebook, 2026. Disponível em: <https://www.facebook.com/rodrigo.buzati.ferraz/posts/pfbidoRzjgB8GWHDDBTcsjr3D6AbL8pGHMHGe9dertNAkrQNuoch4ZUySGWA3NhT5epBXSl>. Acesso em: 1 out. 2026.

FERRAZ, Rodrigo Buzati. Ponte Pênsil. Poema publicado no perfil do autor no Facebook, 2026. Disponível em: <https://www.facebook.com/rodrigo.buzati.ferraz/posts/pfbidoQrzXAMZHF3hBjsN3xktrZBo9CzRS7DCJiNa7VthJTYfQA2jSQfmhDk2ggt2EW657l>. Acesso em: 1 out. 2026.

FERRAZ, Rodrigo Buzati. Quarto 310: a mala para a vida. Poema publicado no perfil do autor no Facebook, 2026. Disponível em: <https://www.facebook.com/rodrigo.buzati.ferraz/posts/pfbido2RYR6tJ7kxHHQQhKQUX8iYGicbnCmFaruVd6r6FiES39QKMecondLwFzUYaGRJay5l>. Acesso em: 1 out. 2026.

FERRAZ, Rodrigo Buzati. Tênis Poesia. Poema publicado no perfil do autor no Facebook, 2026. Disponível em: <https://www.facebook.com/rodrigo.buzati.ferraz/posts/pfbido2GcejiSvFZI6vvFwQPMoL5HhXUyvT5RNYXhL3Y25rnp7AiiasJechngfiVrLERF5l>. Acesso em: 1 out. 2026.

PAREYSON, Luigi. Os problemas da estética. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2009.

14

REFERÊNCIAS MUSICAIS

ADIB, Lynn. Room 310 (Cube Sessions). [Fonograma]. Balkoon, 2020.

BORGES, Lô; BASTOS, Ronaldo. O trem azul. In: NASCIMENTO, Milton; BORGES, Lô. Clube da Esquina. [Álbum]. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1972.

BORGES, Lô; BORGES, Márcio. Quem sabe isso quer dizer amor. Intérprete: Milton Nascimento. [Canção].

DETONAUTAS ROQUE CLUBE. Tênis Roque. In: Roque Marciano. [Álbum]. Rio de Janeiro: WEA Music, 2004.

HENRIQUE, Flávio; RENNÓ, Carlos. O Pássaro Pênsil. Intérpretes: Flávio Henrique e Lô Borges. In: HENRIQUE, Flávio. Pássaro Pênsil. [Álbum]. Biscoito Fino, 2008.

NASCIMENTO, Milton; RENATO, José. Anima. Intérprete: Milton Nascimento. In: NASCIMENTO, Milton. Anima. [Álbum]. Ariola, 1982. Faixa 3.