

Cultura, comunicação e arte em diálogo

Reflexões sobre a poética de Philadelpho Menezes 1

Miriam Cristina Carlos Silva²

Paulo Celso da Silva³

Resumo

Propõe-se, com este trabalho, uma reflexão sobre as relações entre cultura, comunicação e arte, com base em parte da produção teórica e poética de Philadelpho Menezes. Para tanto, parte-se da cultura, visitando-se algumas possibilidades artísticas e comunicacionais, promovidas pelo uso das tecnologias digitais. Da poética de Philadelpho Menezes, extrai-se a capacidade de se ampliar a percepção, a partir da multissensorialidade, demonstrada com uma experiência prática, envolvendo a linguagem sonora e a visual.

Palavras-chave

1. Comunicação, cultura e arte
2. Poesia sonora.
3. Philadelpho Menezes.
4. Tecnologias digitais.

1. Comunicação, cultura e arte

Quando se discute o conceito de cultura, inúmeras são as possibilidades de definição. Etimologicamente, o termo remete a cultivo. Cultura seria aquilo que se cultiva, desde um jardim a um hábito. Podemos pressupor, no étimo, a ação do homem sobre a natureza, a criação de uma segunda natureza, nas palavras de Flusser (2007) para a comunicação. A atuação do homem sobre o meio seria uma forma de se produzir cultura.

Do ponto de vista humanístico, a cultura associa-se à formalização de práticas cujo objetivo é elevar o espírito humano. Trata-se de um viés que pensa a cultura de maneira institucionalizada, disciplinar, escolarizada. Já a vertente antropológica define a cultura como o modo de vida de uma determinada comunidade e tudo o que isto implica. Assim, compõem a cultura a religiosidade, as leis, o folclore, a culinária, a vestimenta, a arte.

¹ Trabalho apresentado no GP GP Mídia, Culturas e Tecnologias Digitais na América Latina, XII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Fortaleza, CE, 3 a 7 de setembro de 2012.

² Miriam Cristina Carlos Silva, doutora em Comunicação e Semiótica, é professora titular do Mestrado em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, Uniso. Email: miriam.silva@prof.uniso.br

³ Paulo Celso da Silva, doutor em Geografia Humana, é professor titular do Mestrado em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, Uniso. Email: Paulo.silva@prof.uniso.br

Optar por uma destas definições implica em um posicionamento teórico, ético, político e estético. O risco que se corre ao adotar a postura humanista, por exemplo, é o de se entender a cultura como hierarquizada, ou seja, quanto mais refinada, institucional e disciplinada, mais alto o degrau que ocupa. Neste sentido, a cultura popular estaria relegada a uma esfera inferior, bem como a cultura de massa, por seu imediatismo e por sua linguagem chã.

O fato é que, independente de qual seja o posicionamento teórico adotado, não se pode desprezar a interferência das mídias na construção do que se entende por cultura. É disto que trata o pesquisador e poeta Philadelpho Menezes (2001) ao falar a respeito da histórica interferência dos meios de comunicação no entendimento da cultura. Segundo o autor, a cultura letrada nasce pela influência da imprensa. A de massa é resultado da comunicação via rádio e TV. E contemporaneamente é inegável e crescente a interferência dos meios digitais na construção / transformação da cultura. Para se falar em uma cultura global, portanto, é imprescindível ressaltar que essa globalização depende dos meios de comunicação e de difusão de conhecimento. A chamada “aldeia global” de McLuhan só é possível para aqueles que têm acesso aos meios de comunicação, especialmente os meios digitais.

Philadelpho Menezes (idem) explica que a cultura, sob a perspectiva da globalização, associada ao desenvolvimento dos meios de comunicação, é a possibilidade de se armazenar conhecimento e trocar informações entre as pessoas, graças a um repertório que é comum a todos, ao qual ele chama de conhecimento coletivo. Para ele, o termo “novas tecnologias” se resume à passagem do analógico ao digital, e explica que a numeralização de tudo o que é cultura transforma o tempo e o espaço, já que o tempo fica muito imediato:

A numeralização da informação, a transformação em código numérico de tudo que é cultural, de tudo que é comunicação dentro de uma rede informacional *tecnizada*, cria uma mudança muito grande no conceito do tempo e espaço porque o tempo fica muito imediato. A história dos meios de comunicação, do telégrafo até a televisão, é a história do encurtamento do tempo. A rapidez com que as informações vão chegando aos lugares, nos pontos mais distantes possíveis, é, ao mesmo tempo, uma diminuição de espaços geográficos: é o mundo que vai se tornando mais aldeia, como já nos dizia McLuhan, o comunicólogo canadense (p.173).

A sensação, explica o Professor Philadelpho Menezes (idem), é a de vivermos em um mundo pequeno.

Podemos considerar que os meios de transporte foram os primeiros responsáveis por ampliar mecanicamente o homem, pensando na extensão como a pensou McLuhan. Vale lembrar que uma das primeiras formas de comunicar o homem com outros homens, povoados com outros povoados, culturas com outras culturas, foi a utilização do cavalo, que encurtou os caminhos, permitindo que as mensagens percorressem maiores distâncias em menor tempo. Depois o carro, o avião e hoje, com a internet, sabemos dos acontecimentos em tempo real e nos comunicamos com pessoas de outros países em um piscar de olhos, a custos cada vez mais acessíveis, como é o caso do skype e outros. Temos a possibilidade de nos deslocar e chegar em algum lugar minutos antes daquele em que havíamos saído, experimentando o tempo e sua ação em diferentes instâncias, antes imagináveis apenas na ficção: podemos, de avião, sair de Lisboa em determinado horário e chegar em Madrid 15 minutos antes do que se havia saído, quase uma viagem no tempo. Há uma sensação de imediatividade, de proximidade, de totalidade por meio do fragmento – parece que conhecemos tudo, mas na verdade juntamos fragmentos, muitos, de muitas partes de realidades sempre parciais, e que são consideradas realidade na medida em que são possibilidades midiaticizadas. Se algo está nos meios, é crível, é real, existe. Se não está, é como se nunca houvesse existido.

Menezes (idem) credita ao nascimento da cultura do livro, da indústria do livro, o nascimento da Modernidade: “É aí que se forma o “espírito moderno” e que se rompe com a estrutura dogmática do conhecimento fechado dos valores da igreja medieval” (idem). O valor do espírito moderno se fortalecerá com os ideais de liberdade e democracia da Revolução Francesa (séc. XVIII). Para Menezes, a despeito da globalização da cultura, do risco de um achatamento hegemônico das identidades, possível fruto do domínio de dois principais centros irradiadores desta cultura digital, os Estados Unidos e, em alguma medida, a Europa, há uma outra possibilidade, a da sobrevivência e manifestação das diversidades graças à possibilidade de compor o tecido da imensa rede de informações disponíveis nos meios de comunicação digitais. Para o autor, inclusive, não há outra forma de sobrevivência que não esta participação nos meios. Isto significa buscar outros modelos possíveis de comunicação. Silvio Tendler, documentarista brasileiro, mostra em “Encontro com Milton Santos ou o mundo global visto do lado de cá” (2006) uma espécie de “perspectiva periférica” (segundo o próprio diretor) da globalização. Para isto, Tendler se apóia no pensamento de Milton Santos, que entremeia o documentário em uma entrevista ilustrada com a interpretação do diretor e nichos de comunicação diferenciados, vozes

dissonantes que conseguem furar o grande agendamento midiático, trazendo pautas e modos de produção que não se coadunam com os grandes grupos de mídia. São expressões exercidas com maior liberdade e, em alguma medida, com um grande alcance, a exemplo dos índios que, utilizando a internet, denunciaram a atuação de madeireiros ilegais no Brasil e se comunicaram com ONGS internacionais. Tandler demonstra que há produtores alternativos e espaços alternativos de comunicação, todos eles possibilitados pela associação de grupos e de vontade política exercida com a utilização dos aparatos tecnológicos da comunicação.

É claro que não podemos afirmar que a Internet é um espaço democrático, libertário, alternativo e acessível, apenas. Há que se destacar todas as possibilidades deste meio: a de panóptico, exercendo vigilância sobre cada um de nossos passos e fornecendo dados de seus usuários para as mais variadas finalidades, sobretudo a mercadológica; a de meio de confusão, mais do que comunhão – são tantas as informações, tantas as possibilidades, tantos os caminhos a serem trilhados que resta, muitas vezes, a dispersão, a informação banal, as braçadas rápidas e de superfície e equívoco, muito mais do que a escolha, o mergulho em profundidade. Entretanto, também não se pode negar seu alcance cada vez maior, os custos de acesso que diminuem na mesma proporção em que avança tecnicamente e se expande em mobilidade e convergência. Mais uma vez a solução para a utilização democrática e diversificada deste meio parece apontar para o óbvio, e o mais difícil, a educação para os meios, seu domínio, para o exercício destes aparatos como promotores das culturas, não apenas como difusores de informação e entretenimento dos mesmos grupos detentores dos meios convencionais.

Para Lotman (1978), assim como para outros pesquisadores da semiótica da cultura, cultura é linguagem, e seus produtos são uma forma de modelização. Quais modelos estamos produzindo, com a linguagem dos novos meios digitais? O que seremos, a partir desta cultura transformada de que somos parte? A arte, linguagem complexa, também segundo Lotman (idem), é fruto de seu tempo. Manifestações artísticas como aquelas presentes desde a década de 40, com a Poesia Concreta, e consolidadas nas décadas de 90, como, por exemplo, o Vídeo Brasil, festival internacional de arte eletrônica, criado por Solange Farkas, já apontavam para a convergência, a fragmentação, a confusão de informações, a liquidez, cada vez mais evidentes no universo contemporâneo. A poesia concreta dos irmãos Campos, Pignatari e Plaza, entre outros, foi a precursora do Design Gráfico no Brasil e trazia à tona a necessidade de se pensar o poético associado ao espaço, à

visualidade, à rapidez telegráfica e à comunicação de massa. Trata-se de uma poesia do provisório, do transitório, do humor ácido e crítico, do cotidiano repensado e transformado. Poesia cuja tônica é a experimentação, na qual os processos de criação contam tanto quanto seus resultados – uma poesia, portanto, da experiência, na qual se deve mergulhar o corpo com todos os seus sentidos. Antes ainda, na década de 20, já se desenhava esta experimentação que seria retomada pelos concretistas com Oswald de Andrade, cuja poesia, antes de ser moderna, já era pós-moderna. É desta estética que nos fala Philadelpho Menezes (idem). O autor discute, assim, três fases da percepção estética:

A arte tradicional tinha uma recepção puramente contemplativa. É você quem vai ver o quadro, vai ao museu, a uma galeria, assistir a uma peça de teatro, escutar uma música. É você quem contempla. No início do século XX, as vanguardas, em um grande momento de questionamento da tradição, de tentativa de inventar um novo homem, procuravam — na Itália, França, na Europa, enfim, nos Estados Unidos e, um pouco depois, no Brasil, através do modernismo, nos anos 20 — estabelecer um outro tipo de relação entre a obra e o público. Tal relação foi feita através da provocação. Os movimentos de vanguarda provocavam, incitavam a participação, agrediam, faziam coisas que chocavam a recepção. Hoje vivemos um outro momento em que poderíamos nos referir a uma arte tecnológica, ligada à digitalização da informação estética muito dirigida pela participação interativa, pela interatividade do usuário, pelo receptor. Esse receptor de hoje não contempla mais, não só ele deve se sentir provocado, como deve *mexer* na comunicação (p. 176).

Na concepção de Lotman (1978), a arte é um produto da cultura (linguagem), assim como a comunicação. Quando Menezes expõe o fato de que o receptor de hoje deve “mexer na comunicação”, arte e comunicação andam em paralelo. Do mesmo modo que a arte tradicional pressupõe a contemplação, a comunicação de massa da era industrial prevê um receptor passivo. Se a Modernidade nasce com a indústria do livro, e supõe rupturas estéticas e a função de provocar, a pós-modernidade, fruto da modernidade, assim como a arte contemporânea, pede, na comunicação, um receptor interativo, capaz de reagir e interferir. Menezes explica a ruptura radical que significa este processo na arte:

No momento em que o receptor opta por um caminho, podendo, às vezes, até modificar o produto, há uma mudança radical. Então, o *bem artístico* hoje é, em grande parte, o bem feito pela tecnologia. A arte tecnológica é essa arte feita por bens materiais. E nessa materialidade flexível: você mexe, retorna, faz, refaz, modifica. Para você ela assume uma nova forma, totalmente diferente da obra tradicional. Você vai hoje a um museu e, agora, pode pegar. Às vezes ela foi feita para ser tocada e você não pode mexer nela; o artista já a concebeu pensando que você poderia fazer girar uma roda de bicicleta, e, antes, isso seria inconcebível. Já na obra imaterial, digital em rede, ou em ambientes tecnológicos, você tem essa capacidade, você aceita a modificação do usuário (p. 177).

Na comunicação ocorre o mesmo processo. Imagens transitam de um a outro site, são alteradas por programas de edição. Fragmentos de notícia se espalham por blogs, telejornais e celulares, alterados, descartados, comentados pelos usuários. A Wikipédia se constrói de forma colaborativa. Músicas, filmes, livros são encontrados à disposição para uso e abuso. Baixados, copiados, plagiados, os produtos da informação e do conhecimento ganham uma dimensão antes impensada: intercambiam-se as esferas da produção, da recepção e da difusão. Para alguns, a panacéia cultural. Para outros, o caos absoluto. O certo é que há uma atmosfera de suposta liberdade ou liberalidade, mas o controle, ora explícito e ora nublado, ainda está ali, vigilante. Ainda há a hegemonia de grupos detentores das mídias e milhares de excluídos, incapazes de mudar o canal da TV, quanto mais de acessar (e selecionar) um site.

Para Menezes (idem), com as novas tecnologias e a arte tecnológica, questiona-se o conceito de fixidez na arte. A arte existe muito mais como um processo de criação, no qual, o que conta, é o próprio processo. Podemos, então, afirmar que se trata de uma arte provisória, em um mundo de comunicação também provisória. Exemplo disto são as notícias produzidas em tempo real. E como “o tempo não pára”, já dizia o poeta Cazusa, impossível se querer alguma fixação e aprofundamento. O momentâneo, o instantâneo, toma o lugar do rígido, do perene.

Menezes (idem) destaca também a co-existência entre a arte tecnológica e as artes tradicionais:

Continua existindo a pintura de tela, a escultura em mármore, a escultura em cobre, mas existe também uma tecnologia que aponta para um outro tipo de processo de criação/produção. E uma coisa entra na outra. Aquele suporte vai sofrer influência das técnicas do usuário digital. Isso tem a ver também com o usuário da contemplação. Então, a coisa não é assim tão padronizada e isso é o que faz a riqueza da arte hoje (idem).

Paralelamente ao convívio entre arte tradicional e arte tecnológica, percebemos a comunicação digital e a analógica, ainda co-habitando e interferindo mutuamente uma na outra. Os livros ainda lotam as bibliotecas e atraem milhares de pessoas às Bienais. Sites copiam o formato do livro, incitando o receptor a apertar um botão para virar as páginas imaginárias. O jornal continua sendo impresso, enquanto os blogs, sites e celulares fornecem-nos as notícias que acabaram de acontecer. O rádio se fortalece com a sua digitalização, ocupando espaço nos celulares e computadores, transformando-se em rádio para ver, ao fornecer imagens ao vivo do estúdio. O corpo, fundamental em todos os

processos comunicacionais, continua em seu papel performático, presencial, experimental e sensível / erótico. E é este corpo, feito em voz, que Philadelpho Menezes, crítico-criador, traz para o centro da comunicação e da arte ao discutir arte e comunicação por meio da experiência com a poesia sonora.

Ao usar a sua própria voz para debater as possibilidades poéticas da tecnologia, o autor exercita o corpo como ainda essencial. O corpo mortal de Phila e sua mente genial, que se faz eterna, perenizada pela tecnologia digital. Trata-se da conquista daquilo de que nos fala Flusser: Phila vence a morte por meio da segunda natureza, a linguagem, a poética.

2.Sonoridade, cores, cultura, tecnologia...

Refletindo sobre as possibilidades do uso poético do som e das tecnologias digitais, já apontadas por Menezes, outro aspecto que se pode verificar, nas relações entre a comunicação, a cultura e a arte, é o diálogo das culturas com o uso da sonoridade e as possibilidades tecnológicas de cada momento histórico. Uma das afirmações conhecidas de John Cage (1976, p.3) é indicativa de um caminho: “onde quer que estejamos o que ouvimos é na maior parte ruído. E quando ignoramos, nos incomoda. E quando nós ouvimos, ficamos fascinados”. Dessa forma, podemos encontrar uma poética nos ruídos e, inclusive, fazer uma aproximação entre a exclusão do ruído como “som não-musical, simples ou vulgar ruído, e a exclusão cultural das massas como humanidade não civilizada”, como sugere Pardo em seu estudo sobre a cultura de massa (2007, p.377).

Contudo, essa aceitação da sonoridade do ruído e do silêncio, como no ícone sonoro 4'33” , pode ser enganosa. O músico David Tutor, na primeira apresentação dessa peça, sentou-se, abriu a tampa do piano e ficou em silêncio por 33 segundos. Fechou a tampa. Voltou a reabri-la e permaneceu mais 2 minutos e 40 segundos em silencio. Fechou a tampa. Reabri-a e permaneceu mais 1 minuto e 20 segundos em silêncio. Fechou a tampa do piano e saiu do palco. O próprio autor questionava a “liberdade” dos músicos, existente em suas peças (1985, p. 137):

Preciso encontrar um meio das pessoas serem livres sem se tornarem imbecis. De forma que sua liberdade os torne nobres. Como farei isso? Eis a questão. Questão ou não (isto é, se o que eu farei responderá ou não à situação), meu problema se tornou mais social do que musical.

Esse questionamento coloca em relevo que o acaso, o imprevisível, o imprevisto na música, na poesia sonora e em outras formas de manifestar a sonoridade, não devem

carecer de critérios ou inteligência, é o que sugere Cage quando descreve o que se ouvia naquela primeira apresentação de 4'33": "Durante o primeiro movimento se escutava um vento ligeiro que vinha de fora, durante o segundo as gotas de chuva sobre o telhado e durante o terceiro movimento era o som das pessoas falando e indo embora, era o que se ouvia" (CAGE apud PARDO, 2001, p.39).

Outro silêncio famoso está na canção pop *A day in the life* dos Beatles. Nos créditos da capa do disco aparece indicado o tempo de 5'03" e somente escutamos 4'30".

Isso demonstra que, mesmo a experimentação poético-musical pode ser executada e/ou incluída em um disco de música pop a ser vendido para milhões de ouvintes, como de fato ocorreu com o disco *Sgt Peppers Lonely Hearts Club Band*, lançado em 01/06/1967. Contudo, a questão que merece destaque aqui é a possibilidade de uma outra sonoridade e estética poética ser colocada e compreendida pelos "não iniciados", como é a proposta deixada pela produção poética de Philadelpho Menezes.

Ainda que a poesia sonora seja uma forma de expressão que trafegue por vários formatos – visuais, vocais, escrita, formas, expressão gestual/facial - o componente musical está presente. O "Poema não música" de Menezes é uma indicação de que ele pretendia "avançar" sua poética para além do "apenas música", sem, contudo, abolir a musicalidade.

Encontrar novos formatos e maneiras de exprimir o fazer poesia, nem sempre voltada para um grande público, mas utilizando sonoridades conhecidas para eles, como é o caso do "Poema não música", traz uma outra experiência estética para autor e ouvintes.

Devemos acrescentar ainda as cores que a poesia sonora indica, a sua dimensão visual, trazendo no mesmo patamar o som e as imagens dela extraídos pela percepção do ouvinte, agora "ouvinte visual". Inclusive a relação entre som e cor é mais natural do que se imagina, os músicos utilizam palavras como "tom, tonalidade, cromatismo, color, coloratura, entre outros. Referendados pela palavra alemã *Klangfarbe*, que quer dizer timbre e cuja tradução em inglês resulta no termo *tone-colour*, muitos livros em português tentam facilitar a compreensão.. dizendo simplesmente que 'ele é a cor do som' (CAZNOK, 2003, p.28-9)."

As correspondências podem ser verificadas entre a voz, cores e elementos; também com relação à cor e a frequência sonora (a altura das notas musicais); outra possibilidade se dá entre a cor e o intervalo musical e, ainda, entre a cor e a escala cromática (CAZNOK, 2003. p.27-39).

Apenas com a intenção de experienciar as cores de um poema sonoro de Philadelpho Menezes, escolhemos o, já citado, “Poema não é música”, postado no YouTube. Este poema sonoro tem como base o *Concerto No. 1 in E major, Op. 8, "La primavera"* de Antonio Vivaldi, mixado à poesia.

Utilizamos, para tanto, programas e equipamentos simples, o Itunes 10 para a reprodução do vídeo e áudio, um tuner e metrônomo KS-2100 Shelter (USA) plugado ao macbook. Várias foram as tentativas de classificar as notas e as cores, aqui optamos pela tabela “Correspondência entre escala cromática e gama de cores de Castel”, indicada por Caznok (2003, p.37), no qual se apresenta o seguinte:

NOTA	COR	NOTA	COR
Dó	Azul	Fa#	Laranja
Do#	Verde-mar	Sol	Vermelho
Ré	Verde	Sol#	Carmesin
Ré#	Oliva	Lá	Violeta
Mi	Amarelo	Lá#	Ágata
Fá	“Aurora” (laranja-carro)	Si	Violant (azul com matiz avermelhado)

Explica a autora (2003, p.37-8): “retira-se dessa gama de cores a correspondência entre os três sons do acorde de dó maior... e as três cores primárias: dó:azul, mi: amarelo, sol:vermelho”. Quanto mais aguda for ficando a sequencia, mais claras as cores, chegando ao branco e, quanto mais grave mais escuras, até atingir o preto. Chama atenção a quantidade de tentativas de construir um teclado colorido durante o século XIX, numa clara busca da união entre som e cor.

Assim, de posse da tabela de cores, a música foi marcada, com o auxílio do *Tuner*, nos momentos onde a voz do autor aparece sobrepondo a música. Dessa forma, a divisão/notação é:

Tempo	Nota musical
Início	LA SOL FÁ#
0:05 a 0:20 segundos	FÁ# SOL SOL#
0:30 segundos	FÁ#
1:02 minuto	MI
1:05 minuto	FÁ#

1:12 minuto	LA
1:39 minuto	FÁ
1:43 minuto	SOL#
1:50 minuto a 1:57 minuto	DÓ DÓ# FÁ
Final	FÁ

Completando nosso exercício utilizando as cores correspondentes temos:

TEMPO	NOTA MUSICAL	COR
Início	LA SOL FÁ#	Violeta Vermelho Laranja
0:05 a 0:20 segundos	FÁ# SOL SOL#	Laranja Vermelho Carmesim
0:30 segundos	FÁ#	Laranja
1:02 minuto	MI	Amarelo
1:05 minuto	FÁ#	Laranja
1:12 minuto	LA	Violeta
1:39 minuto	FÁ	Aurora (laranja-claro)
1:43 minuto	SOL#	Carmesim
1:50 minuto a 1:56 minuto	DÓ DÓ#	Azul Azul Verde-mar
Final	FÁ	Aurora (laranja-claro)

Percebe-se que o poema sonoro de Philadelpho Menezes coloca-se em uma zona intermediária sem grandes oscilações nem para o agudo e nem para o grave, iniciando com o violeta e logo o vermelho, laranja. Apenas no fechamento do poema, entre os minutos 1:50 e 1:56 é que a coloração vai para o azul e o poema encerra com o aurora. Parece acertado afirmar também que a poética multissensorial do poeta já era uma tendência anunciada em suas poesias visuais e efetiva nos poemas sonoros.

Ainda que se possa questionar as cores apresentadas para as notas musicais, a busca aqui não era de uma cientificidade positiva de causa e efeito. Caso assim possamos falar, fomos mais fenomenólogos, exercitando a subjetividade do que cientistas, buscando comprovar uma hipótese pré-estabelecida. Talvez caiba dizer aqui que a sinestesia, figura comum na poética do verbal, aparece também na poesia sonora. Esta sinestesia dá margem à possibilidade de uma experiência corporal em que os sentidos vêm integrados, distantes da enganosa concepção de que vemos, ou ouvimos. Ouvimos, vemos, vivemos a poesia. Que nunca é apenas uma coisa só. O signo poético se caracteriza por ser um signo

erótico – para os sentidos – todos eles, em um processo de comunicação profunda e contínua com o corpo.

Assim, a obra talvez supere o artista, que supera a morte e a finitude da carne, sendo lido, visto e repercutido em rede e, com isso, parte de sua obra continua *in progress* para as novas gerações re-lerem, re-interpretarem em outros processos e relações que, possivelmente, nem mesmo Philadelpho Menezes imaginava. Será outra poética.

Referências

- CAGE, John. The future of Music: Credo in Silence (1937). Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1976.
- CAGE, John. De segunda a um ano. Novas conferências e Escritos de John Cage. Tradução de Rogério Duprat. São Paulo:Hucitec, 1985.
- CAZNOK, Yara Borges. Música. Entre o audível e o visível. São Paulo:Editora UNESP, 2003.
- FLUSSER, Vilém. O mundo Codificado. Por uma filosofia do Design e da Comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MACHADO, Irene; ANTONIO, Jorge Luiz e MIRALTA, Maria Angela. Philadelpho Menezes: crítica à cultura e experimentação poética IN Revista Galáxia n. 2, p. 171-183, 2001.
- PARDO, José Luis. Esto no ES música. Introducción al malestar en la cultura de masas. Barcelona(ESP): Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores, 2007.
- PARDO, José Luis. La escucha oblicua: una invitación a John Cage. Valencia:Universidad Politécnica, 2001.

Webgrafia

- MENEZES, Philadelpho. Poesia não é música. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=sZKLHg22P5g> . Acesso em 01.09.2011.