

Poema-em-música ou a imersão nas palavras

Annita Costa Malufe - poeta, pós-doutoranda PUC-SP

annitacostamalufe@gmail.com

Silvio Ferraz - compositor, UNICAMP

silvioferrazmello@uol.com.br

© Vídeo 1-3 www.gerflint.eu

Résumé : Cet article est une brève présentation de la performance « Poema-em-música » (Poème-en-musique). Il s'agit d'exposer les présupposés théoriques, poétiques et compositionnels qui sont à l'origine du projet, conçu et réalisé par la poétesse Annita Costa Malufe et le compositeur Silvio Ferraz depuis 2004. Le « Poema-em-música » est une performance de poèmes lus (voix) avec transformation électronique en temps réel (live electronics), dans laquelle deux champs artistiques, la poésie et la musique, s'articulent et s'inter-modulent.

Mots-clés : performance, poésie, musique

Resumo: O presente texto é uma breve apresentação da performance intitulada “Poema-em-música”. O artigo esboça alguns pressupostos teóricos, poéticos e composicionais que norteiam o projeto, concebido e realizado pela poeta Annita Costa Malufe e o compositor Silvio Ferraz desde 2004. O “Poema-em-música” é uma performance de poemas lidos (voz) com transformação eletrônica em tempo real (live electronics), em que dois campos artísticos, a poesia e a música, se articulam e se intermodulam.

Palavras-chave: performance, poesia, música

Abstract: This article is a short presentation of the performance “Poema-em-música” (Poem-in-music). It objectives to explore the theoretical and poetical presuppositions which are at the origin of the project, conceived and realized by the poet Annita Costa Malufe and the composer Silvio Ferraz. The “Poema-em-música” consists in a performance of poetry lecture with live electronics, where both of the artistic fields (poetry and music) are modulated.

Keywords: performance, poetry, music

A primeira ideia da performance Poema-em-música é imaginar como soa a leitura de quem lê em silêncio. Como seria aumentar o volume de nossa leitura silenciosa? Como seria dar a ouvir as linhas do poema sendo percorridas pelos olhos que leem? Como dar a ouvir este espaço que se cria na leitura? Ao ler, imagens vão-se construindo, sons e significados se formam, ressoam, parecem edificar-se a partir das palavras, no meio delas. Gilles Deleuze defendia haver uma pintura e uma música da escrita; cores, sons, imagens que se elevariam como vapores, por cima das palavras, no momento mesmo em que vemos: “É através das palavras, entre as palavras, que se vê e se ouve”, diz no



Synergies Brésil n° 9 - 2011 pp. 103-110

prólogo de *Critique et clinique*. No fundo, há um grande tumulto, muitas vozes soam, muita gente parece falar ainda que, aparentemente, o texto escrito seja mudo e o leitor esteja tranquilo e silencioso em sua poltrona.

Aquele que lê um livro, um romance, um poema, não percebe, mas enquanto lê o mundo em torno muda, muda a hora do dia, muda o cheiro do dia, o barulho das coisas, as pessoas que estão em volta, as cores das coisas. Tudo muda; começa-se a ler às 5 horas da tarde e termina-se às 8 horas da noite, tudo mudou em volta e alguém passou por ali para acender um abajur. Henri Bergson em *Essai sur les données immédiates de la conscience* narra este jogo que ele chama de sensação: não se trata de um sujeito que percebe um objeto a ele exterior (percepção), mas de um corpo que está imerso em uma malha da qual ele mesmo não se distingue e dentro da qual nada pode, de fato, se separar. A sensação é esta rede complexa, um cruzamento, sem que possamos discernir os elementos todos que dela participam. As linhas de um livro, as linhas do corpo, as sonoridades das palavras, as imagens do livro, todas as imagens que povoam um corpo. Numa leitura talvez nada disto possa ser separado.

Quando nos propusemos a série de performances entre poesia e música que denominamos Poema-em-música, imaginamos refazer este lugar da sensação, das misturas. De um lado, os poemas, texto escrito e lido pela voz; de outro, o computador, com softwares programados com diferentes módulos de transformação sonora e o microfone. Um percurso simples que vai da voz aos alto-falantes, transformada pelo microfone e por um conjunto de aplicativos de transformação de sinais de áudio. Assim, tudo o que se ouve nas caixas é resultado de filtros eletrônicos, que operam a passagem da voz pelo computador. Os módulos são programados de maneira que todo som produzido nasça da voz; em geral, não há sons pré-gravados (embora vez por outra eles possam entrar também, como novos personagens), mas como regra, a ideia é que as sonoridades sejam criadas em tempo real, no acoplamento voz-computador. A voz transformada não é concebida como mera “ilustração” dos sentidos do poema, tampouco visa criar um “ambiente” (como em geral se entende a “música ambiente”) para a leitura do texto. Em todo o acoplamento há um esforço para que se crie um lugar de sensações, um espaço único e, ao mesmo tempo, formado por heterogeneidades: constituído por este intercâmbio contínuo entre sons da voz, do poema e do computador. É importante que este resultado seja único, que nos aplicativos de transformação resida a mesma força de micro-modulações que a voz comporta; micro-transformações presentes e inusitadas.

A ideia deste acoplamento poesia e música veio justamente da tentativa de encontrar os matizes de luz, cheiro, cor, textura, temperatura, velocidades, lapsos, vazios que atravessam uma leitura e que estão impressos no som. Tornar audível esta voz que soa em nossa cabeça quando lemos em silêncio. Aumentar o volume deste fio vocal e notar o quanto ele é, no fundo, repleto de cortes, barulhos, ruídos, interferências, descontinuidades. E ainda, notar o quanto a significação das palavras se mistura e se compõe o tempo todo com esse tecido assignificante; a tal ponto de não podermos distinguir palavra e não-palavra, significado e grunhido, sentido e não-senso, imagens suscitadas pela linguagem e tessitura da voz. Nesta direção, nossa proposta inicial foi a de simplesmente gravar leituras de poemas registrando sempre exageradamente a respiração, o ruído do virar de página, ruído de gente entrando e saindo, de barulhos do cotidiano etc.

Voz branca

Foi então que o projeto esbarrou em um primeiro problema: a voz a ser usada para se ler o poema. Como conceber a leitura do poema para chegar naquele som surdo de quem lê? Atores costumam empolar a voz, inserir uma dramaticidade exagerada ao texto; mesmo naqueles ligados a tendências mais contemporâneas, há sempre uma dose a mais de representação ou interpretação, como uma espécie de vício, que privilegia em demasia a dimensão do significado das palavras. Por outro lado, os cantores possuem talvez o vício oposto e, privilegiando a camada sonora, acabam até mesmo esquecendo estar diante de palavras, numa ênfase nas modulações vocais da melodia. E, assim como acontece aos atores, os cantores frequentemente vêm de escolas por demais dramáticas, sempre esbarrando em heranças românticas. Isto tudo sem falar nas tradicionais declamações de poesia, cheias de tiques retóricos e grandiloquentes, que mais afastam do que aproximam o texto daqueles que o escutam.

O que logo notamos foi a dificuldade de se chegar a uma voz sóbria, que fugisse das afetações presas a um sujeito que se esforça por se expressar na voz, um sujeito ainda romântico, ávido por se valer das palavras como veículo de sua emoção pessoal. Logo nos demos conta do quanto é preciso um trabalho intenso e minucioso para que se chegue a uma leitura distante das articulações e modulações dramáticas, a uma leitura neutra que, no lugar de dar a ouvir o sujeito que fala, dê voz às próprias palavras, em suas articulações e modulações internas, quase numa subtração daquele que lê.

Como um caminho para o que buscávamos, encontramos nos trabalhos do compositor grego Georges Aperghis, sobretudo em sua obra *Machinations*, o que ele chama de *disseuses*: simplesmente pessoas que dizem os poemas, “dizedoras” dos poemas, se traduzíssemos ao pé-da-letra. Não se trata de leitura no sentido dramático, da busca por representar “o que o texto quer dizer”, mas apenas no de emprestar o corpo e a voz para fazer as palavras tomarem seu próprio corpo sonoro e, de algum modo, “se” dizerem elas mesmas. Trazer para a leitura aquela espécie de vazio silencioso que permeia a voz de quem está lendo em um canto da casa, alguma coisa que se cruze o poema, as palavras lidas do poema, com a voz do dia-a-dia e com os ruídos do entorno de alguém que lê. O efeito no ouvinte seria algo próximo à sensação de estar lendo, como se fosse possível ouvir o movimento mesmo da leitura. Não as letras individualmente, não as palavras individualmente, não os significados individualmente: mas o movimento que conduz um ao outro, que os liga, os encadeia e cria um fluxo entre eles.

Nosso primeiro passo foi o de chegar a esta voz que diz, sem que se entoe ou module: voz não dramática. Um processo necessário de limpeza da voz para que depois, lentamente, sejam reintroduzidos outros recursos dramáticos a partir daquilo que o dramático tem de mais molecular: suas variações de velocidades, seus ruídos, suas modulações - ler mais rápido ou mais lento (distinguindo bem os extremos); ler sussurrando ou em volume normal (ênfatizando esses, erres, eles); ler mais agudo ou mais grave. Nas peças do Poema-em-música estas seis formas principais são simplesmente permutadas e recombinações, criando assim diversas sequências de poemas, ora ou outra intercalados ou prolongados por inserções de instrumentos. Foi assim que nasceram diversos projetos para poemas-em-música: voz e eletrônica, voz solo, voz e sons pré-gravados, voz e instrumento de sopro, voz e piano.

Referências importantes neste sentido da busca por uma voz poética sóbria e, ao mesmo tempo, viva e repleta de afetos, ainda, são as obras do poeta e dramaturgo irlandês Samuel Beckett (1906-1989) e do poeta francês Christophe Tarkos (1964-2004). Obras que trazem esta potência de uma voz branca, neutra e simultaneamente excessiva, transbordante, presente. No trabalho destes autores a música cruza-se com o texto justamente fora dos traços de sonoridade ou de curva melódica; trata-se antes de um texto que, na leitura, evidencia as gradações de velocidade, de densidade, a parametrização de ideia de curva melódica (entonação e modulação, contrapondo momentos de maior ou menor curvatura), a reiteração e permanência (ou transitividade) de algumas consoantes ou vogais presentes no texto.

E, ainda, tanto em Beckett quanto em Tarkos, encontramos um texto invadido pela vocalidade, texto que, mesmo ao ser lido em silêncio, é conduzido por vozes que falam e falam sem parar, criando um fluxo vocal no qual somos tomados, arrastados, sem retorno - tal na escuta de uma música. A pesquisa de vozes Beckett alcança seu ponto alto e de ruptura em *L'Innommable (O inominável)*, em 1953, no personagem que se restringe a uma voz, a uma fala torrencial, sem corpo e muito distante das caracterizações de um personagem tradicional; seu primeiro passo para toda uma prosa poética calcada no ritmo da voz. E Tarkos, autor de poemas-em-prosa nos quais ecos beckettianos são evidentes, que costumava fazer audições públicas de seus poemas nas quais tinha como prática frequente a improvisação, é um dos mais fortes exemplos contemporâneos dessa poética que busca uma outra vocalidade, apoiada em um ritmo global das palavras: não apenas um ritmo métrico, mas sim um ritmo que é a articulação entre imagens, afetos, texturas, sons, respiração. Ritmo no qual o leitor é imerso - e a leitura mesma implica nesta imersão, provoca-a.

Tudo isso vem ao encontro de uma definição talvez mais conceitual, na qual podemos entrever que o Poema-em-música nasce do confronto entre a produção poética e a produção musical. E, deste encontro, o que sobressai não é jogo de a música realçar a sonoridade inerente à palavra (sua face significante, se pensarmos numa distinção significante/significado - como talvez tenhamos por exemplo nos poemas fonéticos dadaístas ou, mais tarde, na poesia sonora ligada à poesia concreta), mas sim, o de trabalhar com a musicalidade em um sentido mais amplo. Tal musicalidade também está ligada à palavra, mas não se restringe à camada significante, ela é antes uma musicalidade ligada ao ritmo, às curvaturas do texto, as velocidades diversas com que conecta imagens, ao fluxo de respiração que um texto impresso esconde, às conexões entre sentido e não-senso, os curtos-circuitos entre significados e ruídos.

A intenção é que tenhamos uma música-poema que seja esse bloco único, feito de instantes diversos: momentos de significação mesclados com ilhas de não-senso, momentos de polifonia em que poucas palavras são discerníveis, áreas em que a voz adquire uma grande velocidade e se torna uma linha sonora indecomponível, ecos espacializando as palavras, gestos sonoros acoplando-se a significados das frases, ruídos, mudanças de respiração... Um pouco do que acontece quando lemos um texto em silêncio: um movimento de oscilação da leitura entre imagens, sons, significados, ideias associadas, imagens evocadas na memória, cruzamentos inesperados que surgem a cada vez.

Aqui pode-se dizer que o principal campo de criação, a composição do poema-em-música, está não nos procedimentos musicais que podem ser associados ao texto, mas

na elaboração do texto em embate com recursos da composição musical: reiteraões de palavras ou frases, proposição de ciclos de respiração com alterações de velocidade de leitura, a retirada de elementos que coloquem em campo as leituras dramatizadas, e a estratégia de diminuir a força da musicalidade tradicional expressa quase que exclusivamente pela ideia de ritmo ou de sonoridade.

Live-electronics

Juntamente com este problema da voz, interessava trazer para o Poema-em-música aquilo que compõe o ambiente da leitura, o entorno do leitor. Ou seja, imaginar que uma leitura, ou mesmo um escuta musical, se dá sempre em um espaço povoado: movimento de corpos, cheiros, espaços de performance, as salas de concerto e de leitura, as imagens que rodeiam o espaço de performance, os ornamentos da sala, as cores que vestem as pessoas que por ali passam, a luz da sala que se apaga e fecha o foco no início de um recital. Tudo isto escapa de uma concepção clássica de música ou de poesia como arte entre parênteses. Lançar-se em uma performance de poesia como se ela pudesse trazer uma força da cor do papel, do cheiro do papel, do lugar em que se está lendo, de quem está parado ou passando por perto, da temperatura, do vento. Trazer para o campo de leitura, o lugar da *disseuse*, uma parte disto que geralmente descartamos no que chamamos de leitura. Ou seja, abrir mão destas estratégias que fazem da escuta e da leitura uma cidadela, um sinônimo de uma operação de extração.

É neste ponto que vem à tona o emprego da eletrônica, as brincadeiras de sujar a leitura, de embaralhar as palavras, de fazê-las atravessar por ruídos de respirações ofegantes... Maneiras de escancarar o foco, ou de arrebentar o obturador e ter uma imagem imensamente borrada, confusa, que amalgama tudo o que separamos pelos nomes de som, imagem, movimento, cheiro, significados. Se a sobreposição de vozes é um problema para a leitura pura de poesia, para a leitura que tenta entender um significado qualquer, esta não é problema para a música. Assim, o jogo de fazer a poesia ser atravessada pela música e pela eletrônica, esticando palavras, embaralhando sílabas, dispersando uma fala por oito caixas acústicas, é parte de uma estratégia musical, de uma potência da música: aquela de ser nada além de um corpo complexo que se propõe a modular outros corpos, a tirar outros corpos de seus lugares e “dançar” com eles.

Uma questão que está por traz da concepção eletroacústica das peças é aquela que diz respeito aos afetos da tecnologia: como trazer dados afetivos para a tecnologia de áudio empregada nas músicas? A resposta até o momento experimentada é a de trazer para a escuta as nuances da leitura, de reforçar alguns traços afetivos como o uso de um aplicativo que realce a ofegância da voz ou as sibilâncias do sussurro ou, ainda, os fonemas mais agudos. Um outro recurso neste sentido de buscar disparar afetos com a tecnologia foi o de trabalhar, em alguns poemas, com ruídos domésticos acoplados às leituras, como um modo de compor ambientes por detrás da leitura e dos instrumentos de ressonância (em alguns casos, o uso de dois instrumentos de ressonância: a eletrônica e o piano).

Talvez uma das mais instigantes questões de se fazer arte seja a de se impor limites e tentar trabalhar dentro de pequenos campos problemáticos. Para o Poema-em-música este campo é o de fazer com que o poema se torne música, quase que por si só, e que a música se torne voz falada, mesmo quando tocada por um instrumento. Por isto, dentre as diversas versões que realizamos dos poemas-em-música, aquela que demos o título

de *Daqui apenas telhados* (Rio de Janeiro, Oi Futuro, 2007) foi um marco no trabalho. Nesta, que foi a apresentação mais longa do Poema-em-música (45 minutos sem pausa), incluímos dois novos elementos: o espaço cênico e o piano, atuando junto com a voz como uma espécie de segundo personagem em cena².

Outros cruzamentos

Desde os primeiros trabalhos de performance de Poemas-em-música estivemos trabalhando não apenas no jogo de estender a voz com a eletrônica, mas também no de estender a voz acoplado a ela instrumentos musicais específicos que permitissem também trazer aquelas forças que encontramos na leitura. Com isto, percorremos um caminho desde a modulação simples da leitura entremeada a peças musicais em um concerto, até aquelas modulações mais finas em que fragmentos de som de um instrumento de sopro, percussão, ou mesmo um piano, se associassem à voz como sua extensão.

Nesta fusão fina entre voz e sons instrumentais, primeiramente empregamos o uso do saxofone em trabalho com o compositor e saxofonista Rogério Costa, em versões realizadas para o projeto Funarte, *Circulação de música de concerto*, com o qual levamos o Poema-em-música com os concertos do grupo Sonâncias por três capitais do Nordeste brasileiro (João Pessoa, Maceió, Salvador, 2006).

De certo modo, a reunião da voz eletronicamente transformada e um saxofone é bastante simples. Ambos compartilham os objetos sonoros comuns: contínuos, rugosos, que explicitam uma respiração, que têm ataque e desaparecimentos suaves, que podem ser modulados continuamente. Para dar um passo adiante, nos propusemos enfrentar um instrumento bastante distante da voz e já cheio de cacoetes na sua relação com a voz: o piano. Trabalhar com um instrumento como o piano trazia um desafio maior: os objetos sonoros que podemos produzir com um piano não são facilmente associáveis àqueles da voz; o piano tem ataque ríspido, som que não se permite modular continuamente, e dá uma forte definição das notas musicais. Foi necessário buscar modos de articulação do piano que se aproximassem a objetos sonoros característicos da voz.

Inserimos o piano pela primeira vez nos Poema-em-música, em performance no Encuentro Internacional de Compositores de Chile (Santiago, Chile, 2006). O desafio era o de evitar que o instrumento funcionasse como fundo musical da leitura, relação bastante tradicional e já enfadonha nas leituras de poemas. Ou ainda, que surgisse como acompanhamento de uma melodia inexistente. Desde esta primeira versão com piano, nossa tentativa foi a de fazer do instrumento uma espécie de prolongação modulada da voz e seus matizes.

Talvez seja interessante notar que tanto o instrumento acoplado ao poema dito, quanto a eletrônica que amplia este poema, nenhum dos dois tem caráter de ilustração dramática do poema. Não é necessário ilustrar o que o poema diz, ele já diz por si. E, uma vez que se acredita que ele diz bem, seria muita pretensão querer dizer mais ainda: corre-se sempre o risco de ser um « a mais » desnecessário, daí a simplicidade das canções populares, ou mesmo das canções escritas por alguns compositores da música do séc. XX e XXI, como na simplicidade que encontramos em *O King* de Luciano Berio. Podemos lembrar aqui do artigo de Roland Barthes « Le grain de la voix » (incluído em *L'Obvie et l'obtus*) e sua referência ao cantor burguês afetado que, não confiando nos afetos do

texto, acaba por valer-se de mais e mais trejeitos vocais e faciais para tentar exprimir aquilo que sua alma sente.

Desta forma, a eletrônica empregada para trabalhar a voz no Poema-em-música é propositalmente a mais simples possível: pequenos bancos de filtros, sistemas diversos para prolongar ou reiterar palavras ou pedaços de palavras. E o piano (ou outro instrumento) também deve ser bastante simples: um pequeno móbil de três notas, que retoma as frequências mais presentes na reverberação da voz, e posteriormente opera como ressonância da voz. Na versão *Daqui apenas telhados*, citada acima, introduzimos dois *intermezzi*, um para piano solo e outro para voz sussurrada resgatada pelas transformações ao computador.

Simples também é a concepção da forma da peça. Desde a primeira apresentação em que entremeamos instrumentos com poemas, nos propusemos sempre a desenhar o espetáculo (a sequência de poemas) como um arco: da maior para a menor presença da eletrônica e vice-versa. Seja nas performances exclusivas do Poema-em-música, seja nas apresentações híbridas, em que inserimos as peças de poemas entre as peças musicais em concertos, a ideia é manter este arco, primeiro concebido de modo linear e posteriormente desfeito em alguns pontos para quebrar a expectativa. Assim, resumiríamos a forma do espetáculo à seguinte sequência básica:

1. poema+muito processamento eletrônico da voz
2. poema+piano+processamento da voz
3. piano+processamento do piano
4. poema+piano+pouco processamento da voz
5. poema+piano
6. poema+pouco processamento
7. só poema

Outros modos de combinar estes elementos podem ser estabelecidos, como colocar ao final algum momento em que todas as possibilidades se estabelecem em grande velocidade de alternância, ou mesmo momentos de longos silêncios. Este arranjo depende ainda da duração da performance em minutos, do número de poemas escolhidos, dos aplicativos de transformação de áudio que estiverem sendo desenhados na época da performance, da presença de mais de uma pessoa lendo, da presença ou não de sons pré-gravados e mesmo do instrumento disponível. Ou seja, a ideia básica da estrutura do Poema-em-musica é que ele seja uma performance modular, como uma espécie de móbil recombinação. Pode ser que a performance dure 15 minutos seguidos - como por exemplo na última performance, realizada no evento *Sinfonia desdobrada - Ciclo de arte sonora do Parque Lage* (Rio de Janeiro, 2010) - ou pode ser que a mesma performance se divida em três módulos de 5 minutos cada, entremeados às peças musicais em um concerto. Talvez a maior parte das apresentações já realizadas tenha sido nesses moldes: as peças do Poema-em-música atuando como pequenos *intermezzos*, ou pequenas epígrafes poéticas, pontuando peças em concertos de música erudita.

Pode ser ainda que a mesma peça de Poema-em-música necessite de uma pré-gravação de um instrumento que, por razões práticas, não possa estar presente. Um exemplo da necessidade de pré-gravar o instrumento foi a versão intitulada *Quarta cena de terrorismo e subtração*, primeiramente realizada com violoncelo pré-gravado (em evento na PUC-

SP, em 2005) e reapresentada no concerto *Cenas* (Sesc Vila Mariana, 2006), quando fez-se a versão com o violoncelo ao vivo. Esta sequência é um exemplo também do uso de mais um cruzamento compondo a estrutura da performance: neste caso, contamos com a presença de uma atriz, Ondina de Castilho, que realizava propositalmente, em certos momentos, uma leitura dos poemas mais dramatizada, em contraponto à voz branca e impessoal da poeta.

Se, por um lado, a performance dos poemas nos levou a cada momento a transformar os instrumentos musicais de modo a aproximá-los da voz, por outro, podemos dizer que a própria escrita dos poemas acabou sendo modulada por esta experiência musical. De modo que os poemas escritos depois das experiências do Poema-em-música passaram a incorporar inevitavelmente elementos próprios do espaço de performance musical, desencadeando uma apropriação diferenciada do tempo da leitura. Como se o tempo do desenrolar da leitura passasse a participar mais ativamente da própria escrita dos poemas². Ou, ainda, como se os poemas passassem a internalizar sua performance vocal, tornando-se mais assumidamente roteiros para um corpo que lê.

Notes

¹ É possível assistir a três extratos desta apresentação no *Youtube*:

<<<http://www.youtube.com/watch?v=-rnO17UwWpE>>>

<<<http://www.youtube.com/watch?v=Tx8ZGTrDQxg>>>

<<<http://www.youtube.com/watch?v=ewsHPnuYRlo>>>

² Os primeiros resultados desta intermodulação escrita e música, escrita e performance, foram os segundo e terceiro livros de poemas de Annita Costa Malufe, *Nesta cidade e abaixo de teus olhos* (Ed.7Letras, 2007) e *Como se caísse devagar* (Ed.34/ Secretaria de Estado da Cultura de SP, 2008), escritos como longas sequências de poemas encadeados.