

Tecnologias Digitais de Áudio Aplicadas à Produção de Poesia Sonora: Relatos e Desafios¹

Giuliano TOSIN²

Universidade Nove de Julho / Centro Universitário UNIFAAT (São Paulo)

RESUMO

Este trabalho apresenta a descrição e análise de três casos que envolvem transcrições de poemas visuais que foram convertidos em poemas sonoros através do uso de recursos tecnológicos digitais de áudio. Propõe avaliar o modo como o conteúdo das obras originais foi convertido em traduções em uma outra mídia, dando destaque ao papel desempenhado pelo uso criativo das capacidades ofertadas pelos equipamentos digitais que processam conteúdo sonoro.

PALAVRAS-CHAVE

Tecnologias digitais; áudio; som; poesia sonora; transcrição

Introdução

As transcrições que serão apresentadas neste trabalho são baseadas no uso da voz e inspiradas num gênero específico do universo da poesia conhecido como “poesia sonora”. O livro *Poesia Sonora: Poéticas Experimentais da Voz no Século XX*, publicado por Philadelpho Menezes em 1992, considera os fonetismos dadaístas o marco inicial desse gênero. Esse livro, que é introduzido por seu organizador (Menezes), apresenta um conjunto de manifestos e textos críticos de 16 autores internacionais, das vanguardas do início do século XX aos anos 90, constituindo-se uma referência no Brasil para a discussão e a prática da poesia sonora. Menezes reuniu esforços para sistematizar pioneiramente no país o conhecimento acerca deste gênero e,

¹ Trabalho apresentado no GP Conteúdos Digitais e Convergências Tecnológicas, XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutor em Arte e Mediação pela UNICAMP. Artista, professor e pesquisador de Comunicação Social na UNINOVE e na UNIFAAT, e-mail giulianotosin@gmail.com

através de suas pesquisas, aproximou-se da tradição que envolve essa poética, difundindo no Brasil seus autores mais conhecidos, manifestos, textos teóricos e obras fundamentais.³

A obra de Menezes despertou meus interesses pela prática de poesia sonora, levando-me a pesquisar mais sobre o assunto e realizar experiências domésticas despreziosas. Com a formação do coletivo Olho Caligari as oportunidades de exercitar poesia sonora ampliaram-se. O grupo surgiu a partir de um encontro entre amigos e colegas do Instituto de Artes da UNICAMP oriundos de diferentes áreas e linhas temáticas de pesquisa, como composição, performance artístico-musical, poesia visual, sonora e multimídia e construção de instrumentos. Era formado por mim, Denis Koishi, Julio Oliveira, Marcel Rocha e Marco Scarassatti. O grupo tinha como proposta não se preocupar em vincular-se a qualquer nicho musical específico, buscando inspiração no maior número possível de influências do universo da música, poesia, literatura, pintura, audiovisual, entre outros.

O resultado poético-musical do Olho Caligari vinha da interação de timbres e texturas sonoras provenientes de um trio de cordas elétricas com processamentos eletrônicos e digitais, somado ao uso de técnicas de execução “expandidas”, que aproveitavam todo o corpo dos instrumentos. Combinado a isso, sons de objetos (roldanas, polias, garrafas, interruptores, isopores, ferramentas, etc.) e esculturas sonoras de metal e cerâmica tocadas ao vivo, além da performance vocal (poesia sonora) e projeções visuais. As composições surgiam de um plano de improvisação em torno de algum tema de criação do grupo – um poema, um vídeo, ou simplesmente uma ideia musical elementar. Não eram feitas partituras nem outras formas de notação, e os integrantes mentalizavam uma espécie de roteiro construído para nortear as execuções. Esse formato abria espaço para uma busca permanente de diversificação do material sonoro.

Nesse contexto, os trabalhos de poesia por mim representados exploravam as dimensões verbais, visuais e sonoras das palavras, alternando momentos pré-elaborados com improvisações. Alguns poemas recebiam tratamento sonoro de *live-electronics*,

³ É importante destacar também o papel impulsionador do curso intitulado Poesia Visual e Sonora, oferecido por Menezes em 1993 no Programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP, com a participação dos poetas sonoros Harry Polkinhorn (EUA) e Enzo Minarelli (Itália). Esse curso gerou as primeiras discussões teóricas e projetos práticos para a produção de poemas sonoros no Brasil.

outros eram projetados no telão, entre outras formas exploradas. Durante a escolha das obras que funcionariam como “gatilho” disparador para iniciarmos as improvisações, propus a “leitura” de alguns poemas visuais de minha autoria, o que foi acatado prontamente pelo grupo. Era grande minha curiosidade em descobrir como eles “renasceriam” nesse novo contexto. Alguns desses resultados serão tomados para análise a seguir, usando como material a ser avaliado trechos de uma gravação digital realizada no estúdio Síncopa, em Campinas.

Manipulação Criativa de Conteúdo Digital de Áudio Através do Uso da Pedaleira X-Vamp

Leve é uma transcrição baseada num poema homônimo que possui claras influências da poesia concreta, sobretudo no que diz respeito à economia de palavras e sua disposição gráfico-sintática.

LEAVE

LIVE

LEVE

LEAVE

LIVE

LEVE

VE

VE

VE

LEAVE

LIVE

LIGHT

O poema bilíngue busca criar simbolicamente o processo de chegar-se à iluminação através da leveza, baseado na proposta da doutrina Zazen, ou a versão japonesa da filosofia Zen, que tem na prática da meditação silenciosa e contemplativa um de seus princípios fundamentais. A prática da meditação Zazen traz inicialmente uma sensação de leveza, que aos poucos invade quem medita, colocando-o em estado de relaxamento, que é o começo do caminho para conduzir a mente à iluminação. O aprofundamento desse estado e a tentativa de vivê-lo no cotidiano é o caminho para se encontrar a iluminação permanente, por isso, a prática de meditação Zazen é também definida por alguns mestres como a “experiência de iluminação”. Para eles, tentar transportar esse estado de iluminação para a vida diária é o grande desafio da doutrina. Não deve haver diferença entre a prática Zazen e a vida diária, ambas estão fundidas.⁴

O poema *Leve* aborda a necessidade de trazer iluminação aos seres (*leave / live / lighth*), com *leave* como o verbo “deixar”, e *live* como o adjetivo “vivo”. De acordo com o percurso apresentado na obra, o “deixar vivo leve”, ou deixar leve o que é vivo, é o princípio para se conseguir a “iluminação”, representada pelo substantivo *lighth*. O poema começa fazendo referência à busca pela leveza (*leave / live / leve*), em seguida tenta mimetizar essa leveza com o esfacelamento do verso, que se reduz a leves fragmentos (*ve / ve / ve*), até culminar na estrofe com a iluminação.

Para transcriá-lo no contexto do uso das tecnologias digitais de áudio foi proposta uma leitura interpretativa em voz alta, com uso de efeitos que redefiniram a voz, acompanhada pela performance instrumental. Essa leitura interpretativa não se reduz à mera oralidade conversacional, normatizada, mas busca inserir fatores diferenciadores, contrapondo-se à tradicional declamação de “poesia de salão”. Como define Giovanni Fontana, a poesia sonora busca pôr em jogo o “patrimônio paralinguístico da oralidade”. Para o autor, a oralidade na poesia sonora não sobrevém como uma consequência da poesia escrita, mas com ela intervém, sendo-lhe um elemento constitutivo fundamental, que “não está só com a voz e na voz, mas atrás da voz, dentro do próprio corpo, de onde vêm dominados o canto, os suspiros, os sopros, os arquejos (...)”. (*Apud* Menezes, 1992, pp. 130-131) Esses fatores diferenciadores são responsáveis pela renovação do texto escrito, demonstrando uma busca pelo uso inventivo dos atributos da voz. No caso da transcrição sonora do poema *Leve*, a altura (musical) da voz e sua timbragem, combinados com os diálogos com o improviso

⁴Zen Master Dōgen: An Introduction with Selected Writings. New York: Weatherhill Inc., 1990.

instrumental, são os fatores responsáveis por determinar o uso da oralidade de modo distinto de uma recitação convencional.

O fácil acesso às tecnologias digitais de áudio para a realização das transcrições que ora apresentamos teve um papel determinante. Como observam Lima e Santini (2005, p. 10), elas propiciam novas formas de gravação e armazenamento de sons, e ofertam recursos que viabilizam o acesso à produção e criação para cada vez mais pessoas. Segundo os autores, “a subjetividade do processo de produção musical mudou: criar e gravar músicas usando recursos digitais sofisticados tornou-se relativamente simples e comum.” Com a proliferação das tecnologias eletrônicas, muitos softwares foram criados para possibilitar a construção e reconstrução de material sonoro. O músico e o produtor de áudio manipulam “dispositivos físicos como o monitor e placa de som, por onde são registradas as informações”, e “podem produzir e reproduzir arquivos”, definindo parâmetros de resolução do som, o que permite experimentar com maior facilidade a composição e o arranjo sonoro.

O timbre da voz utilizado no poema sonoro *Leve* foi obtido através do uso de uma pedaleira digital X-Vamp, fabricada pela marca Behringer. Esse equipamento simula dezesseis amplificadores e autofalantes diferentes, com sons limpos e distorcidos, e possui um processador estéreo de alta definição capaz de simular efeitos como chorus, wawa, delay, reverb, flanger, noise gate e compressores. Oferece um pedal de expressão através do qual é possível controlar o volume com alta precisão, o que interfere diretamente na performance do poeta sonoro. Conta ainda com equalizadores semi-paramétricos para o controle de presença, e uma memória de cem locais editáveis.

No caso de *Leve*, buscou-se uma voz distorcida, fruto da simulação de um pré-amplificador Numetal Gain, combinado com os efeitos Cathedral e Chorus, que alteram a continuidade e a profundidade da voz. Os efeitos foram utilizados ao vivo, com a finalidade de fundir a voz com mais facilidade à amálgama de sons da improvisação. O improviso instrumental acompanha a variação de intensidade das estrofes, dialogando com os versos em alguns momentos, ora complementando e ora contrastando com a dinâmica da voz. O poema é lido na íntegra duas vezes, seguindo a ordem da escrita, e a palavra final “*light*” é lida em uma nota vocal mais aguda que as demais, buscando simbolizar a iluminação como ascensão, sublimação, passagem para aquilo que está mais alto. A dinâmica da leitura lembra propositalmente a performance

de Décio Pignatari no poema sonoro *Life*, presente no CD *No Lago do Olho*, de Cid Campos. Essa semelhança, além de deixar claras mais uma vez as influências da poesia concreta neste trabalho, constrói um diálogo com o conhecido poema de Décio Pignatari, cuja temática tem muito em comum com *Leve*.⁵

Ao contrário dos outros casos que serão analisados neste trabalho, o poema original *Leve* não proporciona um acontecimento visual que nos permita considerá-lo um poema visual. As características visuais exploradas nele são vinculadas à sua espacialidade gráfica no sentido de determinação do ritmo, valorização das semelhanças formais entre as palavras e o uso do branco como ausência, silêncio e pausa. Mas os fundamentos do poema não dependem de uma operação visual que poderia ser adaptada ao meio sonoro, como nos outros casos que veremos em seguida. Foi necessário, portanto, criar uma nova operação, para que esta tradução não fosse considerada simplesmente uma mera leitura literal do original acompanhada de fundo musical. O fator de inovação presente na transcrição realizada é o “*light*” agudo do final do poema obtido com a elevação da altura da nota, conforme dissemos. Além disso, deve-se destacar como outro fator inventivo os diálogos entre o verbal e o não verbal-instrumental, num improviso que caracteriza a performance realizada durante a gravação como um momento único.

***Live electronics* e Tratamento da Voz com a Utilização de uma Pedaleira Digital Boss GT8**

As próximas duas transcrições apresentadas, intituladas *Sim / Oui* e *Poubelle*, utilizam o recurso de tentar reinventar em áudio digital os procedimentos adotados em poemas visuais. A primeira delas aborda o tema da “aceitação” no contexto da filosofia taoísta. No livro *chave do taoísmo*, *Tao Te King*, o autor Lao Tse, um filósofo chinês que teria vivido cerca do séc. VII A.C., faz diversas referências ao assunto. Ele aconselha uma postura passiva em relação às coisas e acontecimentos que nos cercam, uma “não-ação”, um “deixar ser agido” que substitui a ação. (p. 31) Simplesmente aceitar as coisas como são no universo, conforme fica claro nos trechos seguintes da referida obra: “o sábio governa pelo não-agir / e tudo permanece em

⁵ No poema de Pignatari, publicado em 1957, as letras da palavra “*life*” se sobrepõem formando o ideograma chinês do sol, que pode simbolizar luz, ou iluminação.

ordem”, “Tao não age / e por esse não-agir tudo é agido”, “quem se une a Tao / conhece cada vez menos / e não deseja nada / e graças a esse não-fazer-nada / tudo é feito através dele”, “as coisas ora perder é ganho / ora ganhar é perda”, ou ainda “quem, nos labores agrícolas / suporta as imundícies da terra / esse é o senhor da colheita”.

Vários outros trechos do Tao Te King que fazem alusão ao assunto poderiam ser citados, pois a aceitação passiva é uma postura que caracteriza o taoísta. Ele não busca compreender as coisas, mas as aceita. Voltando ao poema visual, para elaborá-lo partimos da constatação de que, pensando em termos simbólicos, a palavra que melhor representa a aceitação é “sim”, ou “oui”, em francês. A sobreposição das iniciais dessas duas palavras (na realidade, a mesma palavra em duas línguas) desencadeia a metáfora poética visual que dá fundamento ao poema: a criação do símbolo do Yin e Yang (diagrama do Taiji Tu), um ícone taoísta que representa outra postura de suma importância nesta filosofia, o equilíbrio. O percurso proposto pelo poema cria, portanto, a noção de chegar ao equilíbrio através da aceitação. Isso se dá a partir da interação entre o código verbal e o visual. Podemos dizer, inclusive, que neste caso o código verbal (temporal) da poesia adentra o meio espacial (plástico).

O poema visual Sim / Oui funciona, fundamentalmente, a partir da proposta de sobreposição das letras iniciais dessas duas palavras referentes à temática da aceitação, para formar o símbolo taoísta do Yin e Yang. Recriar esse procedimento no ambiente das tecnologias digitais de áudio, durante uma performance ao vivo, foi um desafio instigante. Como é impossível transformar o espacial (imagem) em temporal (sons), partimos em busca de equivalências, ou seja, de um mecanismo para simular a metáfora do poema em outro meio.

A sobreposição dos sons vocais que compõem as duas palavras foi realizada com uso de recursos digitais de manipulação de sinal sonoro. A voz repete prolongadamente as duas palavras, com ênfase nas vogais, que são mais sonoras, compondo, em alguns momentos, uma textura semelhante ao “Om” (sílabas sagrada) de um canto tibetano.⁶ A manipulação eletrônica ao vivo (*live-electronics*) da minha voz durante a performance vocal ficou por conta do músico Marcel Rocha, que tratou-a com uso de uma pedaleira digital Boss GT8, configurando, desse modo, um trabalho “a quatro mãos”. Este equipamento possui dois processadores COSM que permitem saída

⁶A pronúncia da letra “O” no poema sonoro, que não ocorre na língua francesa, é mais um fator que reforça a origem visual da transcrição.

dual combinada (dois amplificadores em mono) ou saída estéreo (um amplificador diferente para cada canal) simples ou dinâmica. Conta com duzentos patches fixos mais cento e quarenta programáveis pelo usuário, além de quarenta e quatro categorias de efeitos. Entre eles, um efeito particularmente interessante à poesia sonora e que foi utilizado no caso de *Sim / Oui* é o loop, que permite gravar um material sobre o qual uma nova intervenção do poeta pode incidir posteriormente.

Essa sobreposição procura dialogar com a ideia central do poema e também com os demais instrumentos e elementos sonoros da improvisação, que vão se agrupando gradualmente à voz, definindo o resultado sonoro da peça. Cada reinício da voz é marcado por um som semelhante ao de um sino, como os usados nas meditações do budismo tibetano, configurando uma citação bem ambientada ao contexto temático e sonoro. Devemos considerar a transcrição sonora de *Sim / Oui* como uma unidade, sem dissociar seus traços verbais e não-verbais, pois o texto e a música se constroem juntos e estão fundidos.

A tentativa de recriação do fenômeno visual proposto pelo poema *Sim / Oui* através do uso de material acústico concede um caráter sinestésico à tradução, que explora o intercurso existente entre os sentidos da visão e da audição, gerando um trânsito entre os espaços da escrita, da imagem e da fala. Esse procedimento vai diretamente ao encontro daquilo que observou Kandinsky (*Apud* GONÇALVES, 1989, p. 67) sobre uma arte aprender com outra o modo com que se serve de seus meios para utilizar os seus da mesma forma. Devemos lembrar que o poema sonoro *Sim / Oui* se trata de uma imitação que busca copiar os mecanismos internos que definem o funcionamento do poema original. O gesto vocal sugerido na entonação do poema busca construir a leitura de algo naturalmente ilegível em voz alta por uma só voz, uma vez que carece da sobreposição de sons, ou polifonia, que só é possível realizar com a voz de uma única pessoa através da mediação tecnológica digital.

O Uso do Digital Stereo Delay e a Multiplicação Programada da Voz

O poema de partida para a transcrição Poubelle, realizada com uso de recursos digitais de áudio, é uma versão francesa para Luxo, poema visual de Augusto de Campos que se baseia no modo contrastante como as fontes gráficas das palavras

“luxo” e “lixo” são apresentadas, no que diz respeito à sua ornamentação e tamanho. No caso de Poubelle, substituí as palavras escolhidas por Campos por “*plus belle*” (mais bela) e “*poubelle*” (lixeira), respectivamente. No poema sonoro, o gesto vocal criado pela leitura busca simular a organização estrutural visual, tentando fazer o sintagma “*plus belle*” crescer, ao espichar, sobretudo a fala do seu primeiro fonema, e reduzindo a rápidas pronúncias curtas e repetidas a palavra “*poubelle*”. Também foi trabalhada a altura da voz, de modo que, ao gesto de expansão da primeira palavra, soma-se um glissando agudo (elevação da nota dentro de um som contínuo) e a chuva de fragmentos “*poubelle*” é ilustrada com notas agudas.

Foram usados novamente na voz os recursos da pedaleira digital X-Vamp, com simulação de pré-amplificador Brit Hi Gain. Combinado a ele, o efeito Stereo Delay, que exerce a multiplicação do som repetidamente, com intervalos de tempo programáveis, mais o efeito Long Echo, que como o próprio nome designa, produz ecos prolongados. O uso do Stereo Delay se justifica, sobretudo, em virtude da busca da multiplicação sonora dos pequenos fragmentos de “*poubelle*”, baseada, mais uma vez, na estrutura visual da obra original. Os sons instrumentais e de objetos tocados durante este improviso, além de construírem a paisagem sonora, ou o ambiente onde é inserida a leitura do poema, apresentam momentos marcantes de diálogo com a voz. Isso ocorre, sobretudo, com as guitarras, que ora trabalham com o glissando, ora com o estilhamento de sons agudos.

Esta transcrição, bem como as anteriormente descritas, ilustram claramente aquilo que Lima e Santini (2005, p. 11) descrevem ao referir-se ao contexto das tecnologias digitais de áudio. Segundo eles, uma vez gravado o material sonoro, o compositor “pode transpor a amostra sonora, jogando com a altura e duração dos sons.” A partir de um simples e único som emitido pelo poeta, pode-se, por exemplo, “chegar, a título experimental e por transformação digital do som e das durações, a reconstituir e a gravar toda uma fuga de Bach.” Pode-se também, graças à tecnologia desenvolvida durante várias décadas de pesquisa, diferenciar o elemento velocidade do elemento altura e, a partir disso obter-se, “em qualquer registro, velocidade de desenrolar dos sons que deixam longe as atuações dos maiores virtuosos do mundo, tanto seguindo as linhas quebradas mais impertinentes, quanto às curvas mais suaves.” Acreditamos ter demonstrado, através das experiências relatadas neste trabalho, e em suas respectivas análises, o modo como as tecnologias digitais de áudio tornaram disponíveis uma

grande quantidade de procedimentos possíveis para operar sobre sons e “coloca-los à disposição do pensamento organizador artístico”, conforme citado pelos autores.

Deve ser destacado também o caráter político existente quando utilizamos as tecnologias digitais de modo experimental, sobretudo no campo da arte. Arlindo Machado observa que essas mídias estão permanentemente ao redor dos artistas na atualidade, “despejando o seu fluxo contínuo de sedução audiovisual, convidando ao gozo do consumo universal e chamando para si o peso das decisões no plano político”. Sendo assim, continua o autor, “é difícil imaginar que um artista sintonizado com o seu tempo não se sinta forçado a se posicionar com relação a isso tudo e a se perguntar que papel significante a arte pode ainda desempenhar nesse contexto”. As respostas, segundo Machado, representam a diferença introduzida pelo artista no universo midiático: ao invés de alimentar a “máquina produtiva” com enunciados de consumo, ele pode apresentar um projeto crítico relacionado aos meios e circuitos com os quais opera. Sendo assim, interfere na lógica das máquinas e dos processos tecnológicos, subvertendo e desnudando suas funções prometidas, e “desprogramando” a técnica. (2007, p. 22)

Considerações Finais

Mais do que analisar comparativamente as semelhanças entre os poemas originais e suas transcrições sonoras digitais, nos casos analisados propusemos mostrar que existe entre elas uma “equivalência de essência”, no sentido que Clüver (1989) atribui, onde o objetivo de uma tradução não é substituir a obra original, mas interagir criativamente com ela, através de outra criação que contenha uma “essência” equivalente. Constitui-se mais numa criação a partir de outra do que propriamente sua tradução. É como se buscássemos captar uma essência no poema original para reconstruí-la em outro meio, com outras metáforas.

Por ora, cabe lembrar que esse modo de interagir ao qual estamos referindo-nos pode dar-se de diferentes maneiras, conforme vimos, e é o transcriador quem decide quais aspectos serão indispensáveis à estratégia que está adotando em sua recriação. Esta se constitui, portanto, uma leitura pessoal da obra propulsora, e carrega os vestígios dela em sua própria apresentação. Neste conjunto, destacamos a função essencial das

distorções em relação à obra original como atos calculados para, através do uso das tecnologias digitais de áudio, obter efeitos e dar vazão especial à voz do transcriador.

Referências bibliográficas

CAMPOS, Augusto de. **Viva a vaia**. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2001.

_____. **Despoesia**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

CLÜVER, Claus. **Inter textus, inter artes, inter media**. Revista Aletria, vol. 14, UFMG, 2006.

_____. **On intersemiotic transposition**. Poetics today, vol. 10, n. 1, 1989.

CHOPIN, Henri. **Poésie sonore internationale**. Paris, Jean-Michel Place Éditeur, 1979.

LIMA, Clóvis Ricardo de & SANTINI, Rose Marie. **Produção de música com as novas tecnologias de informação e comunicação**. Anais do V Encontro Latino de Economia Política da Informação, Comunicação e Cultura. Salvador: UFBA, 2005.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. **Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas**. São Paulo: Edusp, 2001.

MENEZES, Philadelpho. (org.) **Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX**. São Paulo: Educ, 1992.

TSE, Lao. **Tao Te King**. São Paulo: Alvorada, 1982.

YUDICE, George. **Nuevas tecnologías, música y experiencia**. Barcelona: Gedisa, 2007.

ZUBEN, Paulo. **Música e tecnologia: o som e seus novos instrumentos**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2005.