

Som Encanado

André Quintino Lopes, Universidade Federal do Ceará
jedi@balbucio.com

Objetivo

Apresentar o processo de elaboração da obra de autoria própria e intitulada “Som Encanado”, acrescentando uma leitura crítica aos elementos que culminaram na escolha do repertório da obra.

Como possibilidade, a instalação Som Encanado evidencia os sons produzidos no nosso cotidiano, nas nossas casas, no nosso corpo, mas também, discute as características da poesia experimental, em especial da poesia sonora brasileira, a partir da estrutura montada para reproduzir dois CDs produzidos pelo Laboratório de Linguagens Sonoras da universidade PUC de São Paulo.

Contexto

A instalação “Som Encanado” foi montada no salão principal do museu de artes da UFC (www.mauc.ufc.br); um espaço de formato retangular, com paredes e teto brancos, revestido com piso de cerâmica na cor cinza. No encontro de duas paredes, sobre o chão, havia uma pequena caixa de madeira, com 30 cm por 20 cm de base e 40 cm altura. Dentro da caixa, um CD player portátil, dois alto-falantes para computador e algumas camadas de lã de vidro, que ajudavam na tarefa isolamento acústico. As únicas saídas eram duas fileiras com três furos, posicionadas na parte frontal da caixa. Pelos furos, partiam seis canos de PVC flexível de 16 mm, desses usados como condutores de fios nas instalações elétricas domiciliares. O comprimento dos canos variava entre 10 metros a 22 metros (medida máxima encontrada, nas circunstâncias estabelecidas, para que o som pudesse chegar de forma reconhecível na outra extremidade). Percorrendo em linha reta, presos por pregos e arames que asseguravam a sustentação nas paredes, os tubos seguiam e adentravam nas salas vizinhas. No final da linha, latas de 320 ml de molho de tomate ajudavam na propagação do som, funcionando como fones.

O ouvinte que está no salão não percebe nenhum som que não seja os sons produzidos por ele ou por outros que, por acaso, adentrem no mesmo espaço. Passos, pigarros, estalos, ruídos. Movido pela curiosidade, ele fixa o olhar na caixa. Buscando alguma informação, lê a placa com o título da obra: “Som Encanado”. O olhar segue a tubulação e encontra uma lata. Não existem demarcações, barreiras ou proibições no entorno, a obra pode ser explorada de perto, pode ser tocada com as mãos ou com os ouvidos.

O sistema está completo, dentro da caixa de madeira um aparelho reproduz o som, que percorre a tubulação de garganta e deságua nas bocas de lata. Na instalação, a função utilitária dos materiais utilizados no formato em que foram concebidos, é substituída por uma função estética. No entanto a função utilitária primordial não é retirada de seu repertório de significação, mas remodelada ao

contexto da obra. De acordo com Júlio Plaza, a simples mudança de contexto do signo, o deslocamento de sua singularidade como existente concreto, possui a particularidade de subverter a expectativa do intérprete e, portanto, sua experiência colateral com o signo.

A estrutura é inspirada no telefone de barbante ou telefone de cordel. Brinquedo composto por duas latinhas ou dois copos plásticos furados na base e ligados por um barbante. Com o fio bem esticado, duas pessoas podem se comunicar através da produção de ondas sonoras dentro do recipiente. Essas ondas fazem o fundo do recipiente vibrar e são conduzidas pelo barbante até a outra ponta, onde provoca uma vibração semelhante no fundo do outro recipiente, passando novamente para o ar e permitindo à pessoa do outro lado escutar o som.

Na obra “Som Encanado”, a relação entre emissor e receptor é divergente da relação encontrada no telefone de barbante; existe apenas um único e intransferível transmissor, que irradia pulsos na forma de poesia para seis possíveis receptores. A caixa de madeira reproduz os CDs produzidos pelo Laboratório de Linguagens Sonoras da universidade PUC-SP sob a coordenação de Philadelpho Menezes. O primeiro, Poesia Sonora – do fonetismo às poéticas contemporâneas da voz, de 1996, com 17 poemas. O segundo CD do LLS é Poesia Sonora Hoje. Uma Antologia Internacional, de 1998, que reúne experiências de poetas de diferentes línguas e culturas, realizadas desde o período pós-guerra, visando firmar o conceito de poesia sonora. Nesses trabalhos, a voz humana, trabalhada como o somatório de possibilidades do aparelho fonético (epiglote, glote, línguas, dentes, lábios), é matéria-prima básica da realização artística.

A caixa de madeira, que antes integrava uma das gavetas do guarda-roupa, passa a abrigar o material sonoro, sob a analogia da gaveta de um *guarda-som*. Nesse caso, o aprisionamento do som em caixas, remonta a concepção mítica do aprisionamento do som encontrada em algumas lendas. Uma das mais antigas data de dois mil anos antes de Cristo e discorre sobre um imperador chinês que recebeu de presente, de um viajante uma estranha caixa que continha palavras, as quais somente poderiam ser lidas com as orelhas. O interessante, além da idéia, é a forma como é apresentada: a imagem de se ler com as orelhas. Afinal, como poderia, então, o homem se referir à gravação, no sentido em que se emprega este termo atualmente, para designar o aprisionamento de uma realidade sonora? Vale registrar que a palavra gravação, no sentido atual, surgiu apenas nos anos 20 deste século. Ainda nas lendas, há um relato de Sir Robert Hart (1835/1911), sobre príncipe chinês que enviava mensagens a seu irmão, através de outra estranha caixa que, quando recebida e aberta, transmitia as palavras que nela foram registradas.

No interior da caixa, uma máquina com olhos de laser declama as poesias gravadas digitalmente no CD. O viés tecnológico/digital é marca da poesia sonora a partir dos anos 90, junto com os equipamentos de equalização, efeitos, mixagem, encontrados nos estúdios de gravação ou no computador pessoal, que permitem agir diretamente sobre o campo acústico de modo detalhado, por modulação, variação de velocidade, reverberação, produção de ecos e utilização múltipla de sintetizadores. Segundo TOSIN, “o fator que divide ao meio a história da poesia sonora é o desenvolvimento das tecnologias de gravação de áudio”. Com o ingresso dessas tecnologias no ambiente da poesia experimental, o aparelho fonético humano deixou de ser absolutamente responsável pela definição da forma final do poema, uma vez que os recursos de tratamento de som podem transformar uma simples palavra, falada em entonação e tempo normais, em um poema sonoro quase incompreensível nos parâmetros da decodificação verbal.

Outra diferença, em relação ao modelo do telefone de barbante, diz respeito a substituição dos barbantes pelos canos de PVC. Esses canos, devido ao formato análogo a série de cartilagens que compõem nossa laringe, são comumente conhecidos como eletroduto de garganta. A estrutura sanfonada do eletroduto, além de facilitar a passagem dos fios, não permite que as ondas sonoras se espalhem,

possibilitando que o som chegue do outro lado independentemente das curvas que o tubo tiver. Contudo, os mesmos tubos que guiam o som, também o dividem. A reprodução em dois canais é repartida espacialmente. O canal esquerdo e o canal direito não podem ser acessados simultaneamente. Um dos ouvidos recebe o som que foi gravado e o outro ouvido fica livre para receber o som ambiente, completando assim, a imersão com o espaço, com sons que nos rodeiam e com os sons que produzimos.

Metodologia

Uma análise descritiva dos fenômenos envolvidos no processo de feitura da obra, amparada em textos relacionados à poesia experimental e, em especial, no livro Poesia Sonora – Poéticas Experimentais da Voz no Século XX, de Philadelpho Menezes, lançado em 1992. Esta obra agrupa um conjunto de manifestos e textos críticos de dezesseis autores internacionais, das vanguardas aos anos 90, introduzido pelo organizador, que abriu o interesse sobre a discussão e a prática da poesia vocal experimental brasileira.

Conclusões

Segundo Philadelpho, "a Poesia Sonora é uma espécie de poesia oral, cuja característica é o experimentalismo com a voz e o som, seja por meio da fonética ou de efeitos sonoros produzidos por equipamento eletroacústico. Na apresentação ao vivo, acrescentam-se elementos corporais, performáticos, videográficos, de luz e de movimento." Fazendo uma adenda a essa definição, podemos considerar o ambiente da reprodução sonora como um campo de experimentação a ser explorado. Nesse contexto, a instalação "Som Encanado" se configura como um exercício de utilização material para a reprodução sonora.

Bibliografia

MACHADO, Irene. Poesia Sonora e experimentação. in Revista Galáxia nº 2, 2001.
MENEZES, Philadelpho. (org.) Poesia Sonora: Poéticas Experimentais da Voz no século XX. São Paulo, Educ, 1992.
PLAZA, Julio. Tradução intersemiótica. São Paulo: Perspectiva, 1987.
SÃO PAULO (Estado). Secretaria de Estado da Cultura. Odisséia do som. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, 1987. 150 p
TOSIN, Giuliano. Poesia sonora no Brasil e no Mundo. Revista Intellectus, 2004.

CD Roms

POESIA SONORA: do fonetismo às poéticas contemporâneas da voz. Editor: Philadelpho Menezes, LLS, Univ. Católica de São Paulo, Brasil, 1996.
Poesia Sonora Hoje. Uma Antologia Internacional. Editor: Philadelpho Menezes, Laboratório de Linguagens Sonoras, COS-PUC-SP; FAPESP; EPE, 1998.