

A dobra palavra-música no barroco e o conceito de cromatismo generalizado na exploração da voz-música na poesia sonora

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Flora Ferreira Holderbaum
UFPR - *florafh2@gmail.com*

Resumo: Este artigo pretende detectar a relação entre o conceito de *dobra* palavra-música no Barroco e o conceito de *cromatismo generalizado* na exploração da *voz-música*, como colocado por Deleuze, e aqui conectado com a Poesia Sonora. Exporemos a concepção de Barroco como estilo trans-histórico e da *dobra* como conceito operacional das transições dadas na música, através do Barroco, segundo Leibniz, via Deleuze. Faremos então a conexão destas idéias com a Poesia Sonora. Por fim, colocaremos em questão o conceito de *cromatismo generalizado* na variação voz-música, proposto por Deleuze e Guattari, no intuito de verificar de que forma essa dobra entre palavra e som se dá como continuidade efervescente na história da música até a atualidade, tendo na exploração da voz, entre o som e a polissemia da palavra, o seu ângulo de inclinação.

Palavras-chave: Dobra. Barroco. Deleuze & Guattari. Poesia Sonora. Cromatismo generalizado.

The fold word-music in the barroque style and the concept of generalized chromaticism within the exploration of voice-music in sound poetry

Abstract: This article aims at detecting the relationship between the Baroque concept of *fold* and the concept of *generalized chromaticism* within the exploration of the *voice-music*, as defined by Deleuze, here connected with Sound Poetry. We will illustrate the concept of Baroque as a trans-historic style and that of *fold* as an operational concept of musical transition through the Baroque, according to Leibniz, via Deleuze. Then we will connect these ideas with the Sound Poetry. Lastly, we will put into question the concept of *generalized chromaticism* within the voice-music variation, proposed by Deleuze and Guattari, with the intent of verifying how this fold between words and sounds takes place as an effervescent continuity throughout the history of music until today, having the exploration of the voice, between the sound and the polysemy of the word, as its folding angle.

Keywords: Fold. Baroque. Deleuze & Guattari. Sound Poetry. Generalized chromaticism.

1. A Dobra e os Barrocos¹

Barroco já foi tido como um período histórico, artístico e cultural delimitado entre séculos; no entanto, essa concepção foi enfraquecida pela percepção historiográfica de que *estilo e calendário* não seriam intrinsecamente concatenados na história da música ou das artes. Segundo Duarte (2008), existiria, ao invés de “um Barroco”, definido como categoria histórica, uma perspectiva de um barroco trans-histórico. Talvez “devêssemos pensar em grandes escritores e artistas (dos séculos XVI e XVII) que produziram obras singularíssimas que escampam dessa possibilidade de serem engessadas pelo conceito barroco, seja ele qual for.” (DUARTE, 2008). Teríamos “tantos barrocos quanto teóricos que se ocuparam de

¹ Este artigo foi escrito durante a disciplina *Prática de Performance Histórica: Orfeu*, em 2013, ministrada pela Prof(a). Dr(a). Silvana Scarinci, no curso de Mestrado em Música da UFPR.

descrever coordenadas estéticas e temáticas de uma determinada corrente literária ou artística que se convencionou chamar *Barroco*.” (*Ibidem*).

Em *A Dobra: Leibniz e o Barroco* (1991), Deleuze nos oferece uma visão desta arte pensada pelo conceito de *dobra*, proposto por Leibniz. Através de um texto poético-filosófico, Deleuze fala de um Barroco sem restrição a um só gênero (arquitetura, pintura, literatura) ou a uma determinação restritiva entre períodos e lugares. Também não aceita a pura negação do conceito sem propor uma reformulação de suas supostas características elementares: não são apenas as características dualistas, nem o contraste exacerbado dos ânimos, ou da coincidência dos opostos, dia e noite, nem a pérola irregular, que conseguiriam exprimir o que é o Barroco na sua operação. “Para nós, com efeito, o critério ou o conceito operatório do Barroco é a *Dobra* em toda a sua compreensão e conceito: dobra sobre dobra.” (DELEUZE, 1991, p.64).

De acordo com Ramos (2012), Deleuze utiliza o conceito de dobra segundo a filosofia de Leibniz, na qual a dobra remete à concepção de alma, como conceito hermético, cujo nome aproximado em cada ser é designado como *mônada*, “estado Uno, unidade que envolve a multiplicidade, que por sua vez, desenvolve o dito Uno à maneira de uma série.” (DELEUZE, 1991, p.46). Para Leibniz, “o múltiplo não é o que tem muitas partes, mas o que é dobrado de muitas maneiras. A *mônada* é exatamente o inverso de Deus. Enquanto a fórmula de Deus é o infinito dividido por um, a fórmula da *mônada* é o *um* dividido pelo infinito, diversas percepções de um mesmo objeto.” (DELEUZE, 1991, *apud* RAMOS, 2012). Cada alma estaria repleta de dobras ao infinito, contendo o todo em si, *mônadas* constituídas de dobras sobre dobras e redobras.

Mas o que é a dobra? Ainda de acordo com Deleuze *apud* Ramos, as dobras

são pura virtualidade, pura potência, cujo ato consiste em hábitos ou disposições na alma. Dobrar e desdobrar não significa tender e distender, contrair ou dilatar, mas sim envolver e desenvolver, involuir e evoluir. Quando um organismo morre, nem por isto é aniquilado, pois involui e redobra-se no germe, que, por sua vez, desdobra-se em planta. Simplificando, poderíamos dizer que desdobrar é aumentar, crescer; dobrar é diminuir, reduzir. A dobra infinita separa ou passa entre matéria e a alma, a fachada e o compartimento fechado, o exterior e o interior. A dobra passa portanto, entre dois andares. (DELEUZE, 1991 *apud* RAMOS, 2012, disponível em: <http://fabiopestanaramos.blogspot.com.br/2012/08/leibniz-e-as-dobras-da-alma.html>)

Dentro desta enunciação, O Barroco não remeteria a uma essência,

mas sobretudo à uma função operatória, a um traço. Não pára de fazer dobras. Ele não inventa essa coisa: há todas as dobras vindas do Oriente, dobras gregas, romanas, românicas, góticas, clássicas... Mas ele curva e recurva as dobras, leva-as ao infinito, dobra sobre dobra, dobra conforme dobra. O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito (DELEUZE, *op. Cit.*, p. 13).

Essa dobra se faria como eixo de inclinação ou angulação entre horizontal e vertical, entre material e espiritual, e mais simplesmente, entre os fios na trama do tecido (*Ibidem*, p. 201), no labirinto, na semente, na fabricação do pão, no elástico da mola que distende e flexiona uma linha entre dois pontos. Indo mais além, a dobra se estenderia sobre as artes, como a pintura, o teatro e a música, mas também sobre os elementos da natureza. “Nem sequer é necessário lembrar que a água e seus rios, o ar e suas nuvens, a terra e suas cavernas, a luz e seus fogos são em si dobras infinitas, (...)” (*Idem Ibidem*, p. 202).

Traçamos estes paralelos com o intuito de chegarmos no conceito de dobra na música. Deleuze elege a música para finalizar o livro *A dobra: Leibniz e o Barroco*, depois de traçar uma analogia entre o conceito e as artes em geral, como a pintura, o teatro, a escultura e a arquitetura. O autor coloca que o Barroco teria instaurado uma arte total ou unidade das artes “que se deu primeiramente em extensão, tendendo cada arte a se prolongar e mesmo a se realizar na arte seguinte, que a transborda.” (DELEUZE, 1991, p. 204). Segundo o autor, no Barroco a pintura sai da moldura e realiza-se em escultura; a escultura ultrapassa a si e desemboca na arquitetura, que por sua vez faz circunvizinhança com a arquitetura no urbanismo. O pintor faz extensão com a cidade, a pintura toca urbanismo, numa continuidade das artes através da transposição das matérias e seus suportes.

Esta unidade extensiva das artes forma um teatro universal que transporta o ar e a terra e mesmo o fogo e a água. As esculturas são aí verdadeiros personagens, e a cidade é um cenário, sendo os próprios espectadores imagens pintadas ou esculturas. A arte inteira torna-se *Socius*, espaço social público, povoado de bailarinos barrocos. No informal moderno, reencontra-se talvez esse gosto de instalar-se “entre” duas artes, entre pintura e escultura, entre escultura e arquitetura, para atingir uma unidade das artes como “desempenho” e para incluir o espectador nesse próprio desempenho. (...) Dobrar-desdobrar, envolver-desenvolver são as constantes dessa operação tanto hoje como no Barroco (*Ibidem*, p. 206).

É neste ponto de coexistência entre as artes, que Deleuze coloca a música como agente ou vértice de uma dobra, entre condições sociais, elementos naturais e suportes artísticos. O suporte teria sido dobrado através da Ópera como teatro universal, realizando uma dobra de continuidade entre as artes; teatro que tendia à música dentro dessa prática Barroca, levando todas as artes consigo rumo à essa unidade:

é próprio da música barroca extrair a harmonia da melodia e sempre restaurar a unidade superior à qual as artes relacionam-se como outras tantas linhas melódicas: é mesmo essa elevação de harmonia que constitui a definição mais geral da música barroca (*Idem ibidem*, p. 213).

Aqui revela-se em jogo o conceito de *Harmonia* para Leibniz, que remete a um suposto equilíbrio entre a unidade e a multiplicidade. Deleuze coloca que alguns comentadores de Leibniz estimam este conceito apenas como metáfora musical, como um

sinônimo de perfeição, e não como relativo ao que ele via concretamente na música praticada até aquele momento. Todavia, Deleuze acredita que a referência musical é precisa, em relação ao que Leibniz observava no seu tempo: a harmonia, como uma dobra da polifonia, encontra no baixo-contínuo uma possibilidade de alavancar-se e de suportar uma melodia, agora melodia acompanhada por uma harmonia fixa, vertical, preestabelecida. O contraponto pertenceria à uma espécie de ocasionalismo de concepção melódica e polifônica da música, que estava sendo substituído pelo estabelecimento da harmonia. É na melodia barroca que a harmonia se realizaria.

Em resumo, o baixo contínuo não impõe uma lei harmônica às linhas de polifonia sem que a melodia encontre aí uma liberdade e uma unidade novas, um fluxo. (...) A melodia ganha potência de variação que consiste em introduzir toda sorte de elementos estranhos na realização do acorde (atrasos, ornamentos, apojeturas, etc., de onde deriva um novo contraponto tonal ou luxuriante), mas também uma potência de continuidade que desenvolverá um motivo único, mesmo através de eventuais adversidades tonais. (DELEUZE; 1991, p 224-225).

Deleuze ressalta que as analogias Leibzinianas retiradas da música barroca não seriam meras correspondências binárias entre texto e música, forçosamente arbitrárias. A questão real e muito vívida, seria: “como dobrar o texto para que ele seja envolvido pela música?” (Idem Ibidem). Deleuze sugere que os barrocos talvez tenham sido os primeiros a propor uma resposta sistemática, na qual os acordes determinam os estados afetivos conformes ao texto e dão às vozes as inflexões melódicas necessárias. O texto dobra-se segundo os acordes, e é a harmonia que o envolve. Seria esse o problema, segundo Deleuze, que continuaria animando a música até Wagner, Debussy, Cage, Boulez, Stockhausen e Bérió. “Não é um problema de correspondência (texto-música), mas de *fold-in*, ou de *dobra conforme dobra*” (DELEUZE, *op.Cit.* p.227, *grifo nosso*). As respostas, as mais variadas, transcenderiam as respostas encontrados para a organização da *casa musical barroca*, e não passariam mais pelos acordes, mas articulariam outros aspectos musicais como o timbre, o ruído e o silêncio. Ou ainda, na elaboração composicional segundo uma dobra, entre poesia e música, através da análise do texto (como exemplificado por Luciano Berio adiante), no estabelecimento de uma poética de criação musical, a partir daquilo que o texto poético tem de potencialidade para dobrar-se em som, e não apenas fazer uma transposição em som.

Nosso objetivo aqui é falar sobre uma vertente que atua criativamente neste ponto de dobra, no exercício da dobra entre a poesia e os sons. É precisamente nessa experimentação que a Poesia Sonora vai atuar no século XX, na tensão ou distensão entre poesia e música.

2. Poesia Sonora como Dobra entre Música e Poesia

Podemos dizer que a Poesia Sonora é um intermeio entre a música e literatura, ou ainda que ela articula elementos da composição musical aplicados à poesia, e vice versa. Não é poesia musicada ou meramente recitada teatralmente; não é uma poesia subordinada à música: antes disso, é poesia autônoma em seu estado verbal, conectada ao som em seu estado vocal. Tanto música quanto poesia, ela articula o verbo pela entonação, pelo ritmo, pela altura, pela expressão sonora, pela forma (elementos musicais), e também veicula possíveis sentidos na pronúncia da palavra, encadeados sob as estratégias do verso, técnicas de invenção poética, jogos de linguagem, metalinguagem, paranomásia, entre outros elementos poéticos literários que beiram a música, exercitando a sonoridade das palavras. Ela propicia uma abordagem sobre o papel da voz como som, ao apropriar-se de comportamentos vocais, ruídos corporais, gestos, e tudo que a performance do poema sonoro qualifica, fazendo brotar sentido entre o significado e som do poema. A qualidade vocal da poesia recorre em direção ao som, ao timbre, à variação, à experimentação, à colagem, à síntese com novos meios: pela boca, pelo corpo, pela performance, pela presença, pelo microfone, pelo meio digital.

Na Poesia Sonora, a utilização dos elementos musicais da fala e do texto pronunciado são exercitados com profundidade, de forma experimental. Há uma gama de obras que lidam com as possibilidades da voz em termos de estratégias de composição, colocando a voz como elemento central, nesse lugar entre a palavra e o som. Parâmetros como ritmo, altura, som x significado, são experimentados tanto na pronúncia vocal dos textos, quanto na manipulação desses sons em estúdio. Exemplos do primeiro caso são os poemas de Hugo Ball, poeta que assina o Manifesto Dadá (1916),¹ junto à vanguarda da Poesia Fonética do início do séc. XX, e sua obra *Gaji beri Bimba*.² Nela, sons de palavras inventadas tomam forma numa pronúncia rítmica e sugerem a exploração da textura das palavras, da velocidade, da entonação. Exemplo do segundo caso é o poema de Luciano Bério, *A-ronne*, para oito vozes. Baseado no poema homônimo de Edoardo Sanguineti, Bério elabora combinação de performance da voz com manipulação desses sons em estúdio. No poema, que Bério preferiu chamar de “documentário sobre um poema”, o compositor explora diferentes dimensões da palavra, em processos de manipulação e recombinação das sílabas e seus significados:

O sentido musical de *A-ronne* é básico, o que significa dizer que ele é comum a qualquer experiência, indo da fala cotidiana ao teatro, onde mudanças na expressão implicam e documentam mudanças no significado. Por isso eu prefiro definir o trabalho como um documentário sobre um poema de Edoardo Sanguineti, assim como alguém falaria de um documentário sobre uma pintura ou sobre um país

exótico. O poema de Sanguineti, que passa por diferentes leituras neste trabalho, não é tratado como um texto a ser transposto para a música, mas sim como um texto a ser analisado e como gerador de diferentes situações e expressões vocais. Finalmente, *A-ronne* é também uma espécie de Madrigal Representativo, ou seja, "teatro para a ouvido" ligado ao final do século XVI, na Itália, bem como um tipo de pintura vocal ingênua.³

Esse tipo de experimentação, que transita as modalidades e dobra as artes, vai ao encontro de nossa reflexão. Seria uma dobra por intermediação, um “entre” as artes, que a Poesia Sonora agenciaria. Primeiramente entre música e poesia, mas logo que pronunciada pela voz, entre performance, gesto, ou na elaboração em estúdio com o computador. Traçamos a dobra que é dimensionada no Barroco entre texto e música através da harmonia, e agora poderíamos fazer um paralelo com a dobra que a Poesia Sonora agencia, entre voz, música, poesia, performance e técnicas de gravação, de forma intermídia⁴.

3. Cromatismo Generalizado como Variação Voz-Música.

No Platô Quatro (4), de Mil Platôs-Capitalismo e Esquizofrenia 2 (1995), Gilles Deleuze e Félix Guattari falam de uma voz que, através da experimentação e variação, ativa a ação de subverter a linguagem como instrumento de poder; é a língua-maior como estado de imposição e dominação, que a voz ousa contestar a valia: o caráter definidor dos nomes e das referências, sobre tudo aquilo que a linguagem exclui de sensível e mágico ao submeter-se à uma gramática e uma normatologia da sintaxe.

Para Deleuze, existira um jogo de funções entre variantes e constantes. Nesta filosofia, constantes são as fórmulas que determinam um centro, uma raiz centrada, uma forma organizadora. Constantes são a maioria dominadora, regras sobre exceções. Na música, Deleuze aponta diretamente o sistema tonal como sistema centralizador, cujas leis de ressonância e de atração determinam, em todos os modos, centros válidos, dotados de estabilidade e de poder atrativo, “organizados de formas distintas, claramente estabelecidas durante determinadas porções de tempo: sistema centrado, codificado, linear, de tipo arborescente.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.40). Mas este movimento, de subversão da língua-menor na variação da voz-música, seria agenciado por um movimento mais amplo: um *cromatismo generalizado*, que Deleuze deseja explorar como conceito. O que Deleuze coloca sob o termo *cromatismo generalizado* é o papel do descentramento dos elementos dominantes da música, regidos sob um sistema ocidental arbitrário e invariante em suas regras, para um sistema que coloque em variação contínua os elementos cosmológicos da música em todos

seus elementos, como um rizoma, “a serviço de um continuum cósmico virtual, no qual até mesmo os buracos, os silêncios, as rupturas, os cortes, fazem parte” (*Ibidem*, p 41).

Esse processo dessa variação contínua, de emancipação da dissonância, de um cromatismo generalizado na música, é um processo que perpassa desde Debussy, Wagner, Messiaen, Stravinsky, Bartok, Schönberg, Webern e Berg, a Música Concreta de Pierre Schaeffer (que lança um movimento de maquinização do som e exploração do ruído, inspirado por Luigi Russolo nos anos 20), até a concepção experimental sonoro-ética dos sons e da escuta com John Cage. Tudo isso tem seu movimento não de forma linear, por uma pseudo-ruptura entre tonal-atonal, e sim através de um movimento de passagem,

um levar às últimas consequências o próprio sistema tonal, entre os séculos XIX e XX. Esse movimento, essa efervescência que dissolve o temperamento, amplia o cromatismo, conservando ainda um tonal relativo, reinventa as modalidades, conduz o maior e o menor para uma nova mescla, e ganha a cada vez domínios de variação contínua para esta ou aquela variável (*Idem Ibidem*).

Deleuze nos oferece a perspectiva de um *cromatismo generalizado* como efervescência, realizado em passagem, e situa precisamente a voz como agente axial dessa efervescência. Na voz, esse movimento de ebulição passa desde uma constante, na voz acompanhada, na melodia acompanhada, até atingir seu grau acentuado de experimentação na voz contemporânea, maquinada:

Não existe senão a música para ser a arte como cosmos, e traçar as linhas virtuais da variação infinita. A voz na música nunca deixou de ser um eixo privilegiado, jogando ao mesmo tempo com a linguagem e com o som (...). É somente relacionada ao timbre que ela desvela uma tessitura que a torna heterogênea a si mesma e lhe dá uma potência de variação contínua: assim não é mais acompanhada (pelo instrumento), é realmente “maquinada”, pertence à uma máquina musical que coloca em prolongamento, ou superposição em um mesmo plano sonoro, partes faladas, cantadas, sonoplastizadas, instrumentais e eventualmente eletrônicas. (*Ibidem*, p. 42).

Essa voz dita o inaudível, o ruído, o silêncio, os barulhos corporais, gemidos, gritos, sussurros, voz que também é digitalizada e variada entre voz concreta e voz eletroacústica, entre voz humana e síntese digital, entre voz e instrumento, entre significado e som, língua-maior e língua-menor; e é precisamente ela que a poesia sonora evoca. É a voz que os poetas sonoros carregam na presença ritual em ação pelo corpo, por vezes intermediado por uma aparelhagem do som através de um aparato maquinal de gravação e reprodução. É a *voz-música* alcançando o caráter secreto da *língua menor* em *variação* contínua num *cromatismo generalizado*, ou como dobra entre a música e a poesia.

Considerações finais:

O trajeto deste texto foi criado a fim de percorrer a concepção de Barroco como estilo múltiplo que exercita a *dobra palavra-música* ao infinito, de acordo com a concepção de *dobra* no Barroco em Leibniz e através de Deleuze. Notamos que Deleuze coloca a transição entre o sistema polifônico e o sistema de harmonia por acordes e do baixo contínuo, entre os sécs. XVI e XVII, como articuladores da dobra entre texto e música, na Ópera. Percebemos que esta inflexão entre música e palavra percorre a história como uma continuidade, revelando um ponto angular entre a música e as outras artes, iniciando com a instauração da prática da melodia acompanhada através do teatro musical. No intuito de percebermos como o conceito de dobra *palavra-música* permanece ativo e ininterrupto até a atualidade, indicamos a Poesia Sonora como vertente artística contemporânea que realiza essa continuidade, agora como dobra voz-música. Para esta reflexão, utilizamos outro conceito criado por Deleuze e Guattari, o *Cromatismo generalizado*, para evidenciar como a voz, na experimentação poético-musical, dobra os planos entre os eixos da poesia e da música: através da palavra como polissemia, glossolália, performance, som e tecnologia.

Referências:

- CLÜVER, Claus. *Intermedialidade*. Pos: Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8-23, nov., 2011.
- DELEUZE, Gilles. *A Dobra: Leibniz e o Barroco*. Tradução de Luiz Orlandi. Campinas, São Paulo: Papirus, 1991.
- _____; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, volume 2. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Claudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- DUARTE, E. C. *Dos Barrocos Vários ou o Barroco em Questão*. Percursos (UDESC), v.09, p.85-99, 2008. Disponível em: <http://duarteazul.no.comunidades.net/index.php?pagina=1395412617>
- RAMOS; Fábio Pestana. *Leibniz e as dobras da alma. Para entender a história...* ISSN 2179-4111. Ano 3, Vol. ago., Série 01/08, 2012, p.01-05.

¹O Manifesto Dadá está disponível no site Ubuweb: http://www.ubu.com/papers/ball_dada-manifesto.html

²O exemplo consta no LP Futura Poesia Sonora (Cramps Records, Milan). Disponível em: <http://www.ubu.com/sound/ball.html>

³Texto do autor no site Universal Edition, disponível em: http://www.universaledition.com/Luciano-Berio/composers-and-works/composer/54/work/7123/work_introduction

⁴Textos intermídia “recorrem a dois ou mais sistemas de signos e ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis (RAJEWSKY *apud* CLÜVER, p.15).