


VOZ, RITMO, PERFORMANCE E MATERIALIDADE: O QUE TOM WAITS TRADUZ QUANDO RECITA BUKOWSKI


Voice, rhythm, performance and materiality: what Tom Waits translates when he recites Bukowski

Daniel Soares Duarte

<http://orcid.org/0000-0002-8453-5701> 

Universidade Federal de Pelotas, Instituto de Letras, Pelotas, RS, Brasil. 96010-610 – ascomlc@gmail.com

Patrícia dos Santos Silveira

<https://orcid.org/0000-0002-5140-8263> 

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Escola de Humanidades, Porto Alegre, RS, Brasil. 90619-900 – humanidades@pucrs.br

Resumo: Neste texto, procuramos refletir acerca da performance vocal, normalmente chamada recitação ou declamação, pensando-a a partir das materialidades da comunicação e como uma tradução intersemiótica de um texto escrito. Em um primeiro momento, usamos os conceitos de Paul Zumthor (1997, 2001) e Walter Ong (2002) acerca da relação entre oralidade e cultura escrita, e passamos deles para uma generalização acerca das materialidades da comunicação, conforme pensadas por Hans Gumbrecht (1998, 1999). Enquanto Gumbrecht se detém sobre as noções de “ritmo”, nosso ponto de estudo será a adição da noção de “timbre”, como característica necessária da performance e absolutamente dependente das materialidades que a determinam, e que a descrição racional e que se quer separada da materialidade consegue no máximo subjugar, passando longe da experiência da mesma. Usamos como exemplo a performance de “The laughing heart”, um poema de Charles Bukowski (2016) recitado por Tom Waits (2006). A performance de Waits transforma o poema de Bukowski, ao mesmo tempo em que o traduz (recodifica) para a materialidade vocal. Embora seja um estudo que não abdica da tradição poetológica, trata-se aqui mais de celebrar a invasão e a “volta para casa” que a voz faz para a poesia, abarcando e ultrapassando as barreiras das análises e da calma da escrita.

Palavras-chave: Materialidades da comunicação. Performance. Tom Waits. Estudos da Tradução. Oralidade e cultura escrita.

Abstract: Our goal is to reflect on the vocal performance, usually called recitation or declamation, based on the materialities of communication and as an intersemiotic translation of a written text. First, we use the concepts of Paul Zumthor and Walter Ong on the relation between orality and literacy, then going towards a generalization around materialities, as regarded by Hans Ulrich Gumbrecht. While Gumbrecht focuses on the notions of “rhythm”, our point is to add the notions of “timbre”, as a necessary feature of performance, and one which is totally dependent on the materialities that determine it, and that the rational description that intends to be separated from material instances gets to only subjugate it, working far from the experience the materialities provide.

As an example, we use the performance of “The laughing heart”, a poem by Charles Bukowski recited by Tom Waits. Waits’ performance transforms Bukowski’s poems, and at the same time translate (recodify) it for vocal materiality. Although this is a study that does not renounce the poetic scholarly tradition, our goal is to celebrate the invasion and the feeling of “going back home” that the voice does for poetry, encompassing and surpassing the barriers and the calm of writing.

Keywords: Materialities of communication. Performance. Tom Waits. Translation Studies. Orality and literacy.

Introdução

Tom Waits é considerado um dos maiores artistas estadunidenses vivos. Sua carreira já abrange cerca de cinco décadas, e demonstra uma trajetória de risco e de honestidade nas mudanças estilísticas, ainda mais se considerarmos o quanto o *showbusiness* do país tende a ser conservador para os estilos dos artistas – em um sistema cultural que valoriza os produtos prontos, com estilos que não se alteram, para facilitar a venda a um público cativo. Waits é dono de uma voz ao mesmo tempo camaleônica e inconfundível, porque consegue emular vários tipos de vocalidade, e porque todos têm um fundo áspero e passam longe do que puristas e estudantes ansiosos chamariam de “boa voz”. Essa voz foi se transformando até começar a ser usada como um instrumento diferente, a partir de uma mudança estética extrema que Waits fez em sua música no início da década de 1980, com o disco *Swordfishtrombones*.

Embora em seus primeiros discos a voz seja “normal”, sem grandes aparatos ou sem mesmo ter timbres dignos de nota, o tempo e os excessos misturados à rotina de shows alteraram-na, para sempre. Em vez de lamentar pela perda da normalidade do timbre, Waits usou sua voz “quebrada” como instrumento expressivo e mudou seu estilo inteiramente, não de maneira gradual, mas entre álbuns, como um salto. Boa parte dos críticos diz que um dos fatores dessa mudança foi o encontro com Kathleen Brennan, que se tornaria a esposa e parceira longeva de Waits. Segundo o crítico Nigel Williamson, em *Swordfishtrombones* (1983) “ele estava fazendo uma coisa interessante com a voz. É a primeira coisa a ser dita. Ele uma vez descreveu sua voz de início de carreira como ‘Louis Armstrong encontra Ethel Merman¹ no inferno’. Na altura de *Swordfishtrombones*, ele adiciona Howlin’ Wolf e Captain Beefheart a ela”² (CLELAND; JOHNSTONE, 2006, n.p., tradução nossa). Essa adição se deve a Kathleen Brennan, que apresentou os artistas do submundo do blues e do rock experimental a Waits. Desde então, a estranheza de sua voz se somou a um estilo musical mais primitivo, que combina rock, blues do Delta do Mississippi, *vaudeville*, jazz, música de vanguarda e música experimental, canções de ninar e ruídos. Essa própria descrição já nos indica o problema central do presente artigo: para descrever a voz de Tom Waits, partimos para o mundo das metáforas, não só pelo conforto semântico

¹ Atriz e cantora do teatro musical estadunidense, conhecida pela potência da voz.

² Tradução de “He’s doing something interest and different with the voice. That’s the first thing to be said. He once himself described his earlier voice as ‘Louis Armstrong meets Ethel Merman in hell’. By the time of *Swordfishtrombones* he’s adding Howlin’ Wolf and Captain Beefheart as well.” (CLELAND; JOHNSTONE, 2006, n.p).

das imagens geradas, mas porque as descrições analíticas e frias de um discurso sem elas não é suficiente para indicar a experiência de semantização das vozes, ainda mais de uma voz específica como a de Tom Waits. Uma imagem-metáfora potente é a de que sua voz tem areia. Pensemos em qualquer imagem musical, e mentalmente jogamos uma jarra de areia por cima: esta é a voz de Tom Waits.

Essa descrição metafórica também é útil para manter a abrangência dos estilos, musicais e vocais, que Waits propõe: seja cantando guturalmente e gritado, ao estilo de cantores de Death Metal (como em geral em suas apresentações ao vivo), seja em um falsete, como na recente canção “Talking at the same time”, seja emulando um Elvis Presley desafinado, a voz de Waits nunca “é limpa”, mesmo quando deseja ser. Tal aspereza nos obriga a passar pela textura da voz e, dela, à textura da experiência emocional dos textos. Tal textura é o que possibilita a emergência da distinção entre o que Paul Zumthor (2001) chama de “palavra ordinária” e “palavra-força”:

[...] uma palavra inconsistente, versátil, e uma palavra mais fixada, enriquecida por seu próprio fundo, arquivo sonoro de massas que, em sua imensa maioria, ignoram a escrita e são ainda mentalmente inaptas a de outros modos de comunicação que não o verbal, inaptas – por isso mesmo – a racionalizar suas modalidades de ação. A palavra-força tem seus portadores privilegiados: velhos, pregadores, chefes, santos e, de maneira um pouco diferente, os poetas; ela tem seus lugares privilegiados: a corte, o quarto das damas, a praça da cidade, a borda dos poços, a encruzilhada da igreja. (ZUMTHOR, 2001, p. 75).

A ideia de palavra-força faz sentido na obra de Tom Waits. Sua voz torna-se um instrumento, que o cantor adapta e reinventa para chegar a um efeito, tornando-se um “arquivo sonoro de massas”. Em nossa cultura letrada, é uma voz que chama à terra, à materialidade não pensada, não analisada, mas experienciada. E que desloca as expectativas do que é uma boa voz em uma cultura de oralidade secundária – uso aqui a divisão de Paul Zumthor (2001) acerca dos tipos de oralidade, correspondentes a três tipos de cultura (2001, p. 18-19): i) oralidade primária, que “não comporta nenhum contato com a escritura”, ii) oralidade mista, “quando a influência do escrito permanece externa, parcial e atrasada, e iii) oralidade secundária, “quando se recompõe com base na escritura num meio onde esta tende a esgotar os valores da voz no uso e no imaginário”. As ideias sobre a oralidade secundária, por sua vez, foram também apresentadas por Walter Ong (2012), que estabelece as diferenças entre culturas orais, quirográficas e tipográficas, respectivamente aos tipos de oralidade de Zumthor (2001). As considerações de Ong (2012) acerca da distinção entre palavras e signos levam à ideia de que a declamação de Tom Waits funciona como uma tradução, não como uma modalidade diferente de um mesmo texto – abordamos tal assunto ao final do texto. Essa distinção também poderá ser generalizada para abranger as materialidades da comunicação. Para Ong (2012),

Embora acione potenciais inéditos das palavras, uma representação textual, visual, de uma palavra não é uma palavra real, mas um ‘sistema modelar

secundário' (cf. Lotman 1977). O pensamento está aninhado na fala, não nos textos, que têm seus sentidos advindos da referência do símbolo visível à palavra ou ao som. O que o leitor vê nesta página não são palavras reais, mas símbolos codificados pelo meio dos quais um ser humano adequadamente informado pode evocar palavras reais em sua consciência, com sons reais ou imaginados. É impossível à escrita (*script*) ser mais do que marcas em uma superfície, a menos que usada por um ser humano consciente como indicação para palavras sonoras, reais ou imaginadas, direta ou indiretamente.

[...]

Nossa complacência em considerar palavras como signos é devida à tendência – talvez incipiente em culturas orais, mas claramente marcada em culturas quirográficas e ainda mais marcada em culturas tipográficas e eletrônicas – de reduzir toda sensação e toda experiência humana a análogos visuais. O som é um evento no tempo, e 'o tempo urge', incessantemente, sem paradas ou divisões. (ONG, 2012, p. 74-75)³.

Para pensar essa distinção, mas também essa confusão, entre palavras e signos (e em como distinção e confusão podem ser produtivas), passo a uma consideração sobre as materialidades da comunicação e o que Hans Gumbrecht (1998) chama de “campo não-hermenêutico”. Dessa reflexão, passamos a noções de ritmo e de timbre a partir de uma descrição que marque a distinção entre o campo interpretativo, o campo não interpretativo e a interação entre ambos. Com essa distinção e interação em mente, passaremos então à descrição das declamações que Waits faz de Charles Bukowski, e delas ao tópico da tradução de um sistema para outro.

Materialidades da comunicação: ritmo e timbre

Em sua conferência “O campo não-hermenêutico ou a materialidade da comunicação”, Hans Gumbrecht (1998) revê certas premissas que embasam o processo hermenêutico (de interpretação intelectual), apontando sua insuficiência ou inadequação ao tempo e circunstâncias atuais em nossa cultura. A partir das ideias de destemporalização, destotalização e desreferencialização, o autor diz que esses três conceitos “sugerem o sentimento de um mundo sempre menos estruturado e sempre mais viscoso e flutuante. Dizendo de outro modo: o sentimento do mundo não mais fundado na figura central do sujeito” (GUMBRECHT, 1998, p. 138). Tais conceitos são um contraponto

³ Tradução nossa para: Though it releases unheard-of potentials of the word, a textual, visual representation of a word is not a real word, but a 'secondary modeling system' (cf. Lotman 1977) Thought is nested in speech, not in texts, all of which have their meanings through reference of the visible symbol to the world of sound. What the reader is seeing on this page are not real words but coded symbols whereby a properly informed human being can evoke in his or her consciousness real words, in actual or imagined sound. It is impossible for script to be more than marks on a surface unless it is used by a conscious human being as a cue to sounded words, real or imagined, directly or indirectly.

[...]

Our complacency in thinking of words as signs is due to the tendency, perhaps incipient in oral cultures but clearly marked in chirographic cultures and far more marked in typographic and electronic cultures, to reduce all sensation and indeed all human experience to visual analogues. Sound is an event in time, and 'time marches on', relentlessly, with no stop or division. (ONG, 2012, p. 74-75)

às premissas que embasam o processo hermenêutico, e que encontram seu zênite no projeto heideggeriano de *Ser e tempo*: “Considero Heidegger importante neste contexto [o hermenêutico, interpretativo] porque para ele a interpretação não é apenas o centro das Ciências do Espírito, senão o centro mesmo da existência humana” (GUMBRECHT, 1998, p. 140). Sendo algumas das premissas de Heidegger justamente a totalização, a causalidade ou temporalidade, e a referencialidade plenas, Gumbrecht (1998) advoga a carência de tais premissas frente à condição contemporânea, assim estabelecendo um paralelo entre o “estar-no-mundo” e o “estar-na-verdade”: se para Heidegger a interpretação era o centro da condição humana, e o estar-na-verdade era equivalente a esse centro (como um modo de perceber a verdade de si e do mundo sem esforço intelectual), a crise então se projeta sobre a relação entre ser humano e verdade, quando a própria sensação de estar-no-mundo é abalada e tornada múltipla, não mais uma, atingindo como consequência “a centralidade da interpretação” (GUMBRECHT, 1998, p. 140).

Seria fácil, usando esse raciocínio, abdicar de toda e qualquer possibilidade interpretativa (hermenêutica). O próprio Gumbrecht (1998) diz sentir-se atraído para tal posição. Não é esse, no entanto, o rumo que sua pesquisa toma. “O campo não-hermenêutico”, diz, “caracteriza-se pela convergência no que diz respeito à *problematização do ato interpretativo*” (1998, p. 143, grifos meus). Problematizar os pressupostos interpretativos não significa invalidá-los. Pode significar – e o autor dirá isso de modo indireto no artigo “Rhythm and meaning” (GUMBRECHT, 1999) – uma ampliação tanto da capacidade interpretativa em si quanto da investigação acerca do campo não-interpretável, mas pleno de expressividade. Ainda mais expressivamente, o estudo das materialidades da comunicação aprofunda e torna mais preciso o estudo das noções de *forma*, levantando novamente questões essenciais, simples e de difícil resposta, como “o que é uma forma?” Dado estar a contemporaneidade desvinculando-se das noções da hermenêutica, ou pelo menos de seus pressupostos até agora tidos como óbvios ou absolutos, vale o retorno às questões básicas.

Forma, em nosso contexto contemporâneo, é definida por Gumbrecht como “a unidade da diferença entre referência externa e interna” (1998, p. 148). Utilizando uma metáfora visual (recurso intenso baseado na diferenciação da escrita, conforme a citação de Ong (2012), acima), forma é a linha que estabelece o contorno de um sistema, sempre em relação a outro sistema que lhe circunscreve ou ao qual ele é circunvizinho. Ela emerge como resultado de um processo que chamamos *acoplagem*, conceito utilizado em biologia orgânica e desenvolvido por H. Maturana e F. Varela (1995) – Gumbrecht não explicita um conceito mais sintetizado de acoplagem, mas Maturana e Varela o fazem: “existindo tal compatibilidade [entre o meio e uma unidade qualquer], meio e unidade atuam como fontes mútuas de perturbações e desencadeiam mudanças mútuas de estado, num processo contínuo que designamos com o nome de acoplamento estrutural.” (MATURANA; VARELA, 1995, p. 133⁴).

⁴ Acoplamento estrutural = acoplagem.

Antecipando a importância analógica desse processo para a relação ritmo-poesia-voz na declamação, descrevemos a seguir o processo de acoplagem, como desenvolvido por Gumbrecht (1998). No artigo “Rhythm and meaning”, o crítico, expandindo as ideias apresentadas em “O campo não-hermenêutico...”, defende a ideia de que existe uma tensão constitutiva entre o fenômeno do ritmo e a dimensão do sentido (GUMBRECHT, 1999). Essa tensão ocorre devido a um processo de *acoplagem* entre sistemas de duas ordens distintas: por acoplagem entenda-se qualquer interação entre dois sistemas (minimamente, embora possam ser mais), de modo que se possa encontrar isomorfismos, ou interferências, entre elementos do sistema A no sistema B e vice-versa. A acoplagem pode se dar em dois níveis: a de *primeiro nível*, que ocorre quando um estado qualquer em um sistema A condiciona um estado similar em um sistema B; esse condicionamento gera um estado-resposta em A, e assim sucessivamente entre A e B; e a de *segundo nível*, que ocorre quando as zonas de consenso entre os sistemas tornam-se, também elas, produtoras de estados que *modificam a própria interação* entre os sistemas. Outra característica da acoplagem de segundo nível seria a capacidade de auto-observação, ou, mais adequadamente, a autorreferência. Tal autorreferência presente na acoplagem de segundo nível está conectada à consciência, e daí ao campo semântico, de criação de sentido, no qual a linguagem sobressai como exemplo marcante. Na acoplagem de primeiro nível, no entanto, não há caráter semântico por não haver produção de novos estados a partir da interação. Nas palavras de Gumbrecht: “Interações nesse nível não produzem novas partes de si mesmas e portanto não exigem níveis de descrição semântica” (1999, p. 180)⁵.

Esses dois níveis de acoplagem entre sistemas são importantes para a análise a seguir. É produtivo deter-se um pouco e refletir acerca deles.

O primeiro nível de acoplagem relaciona-se àquilo que comumente denominamos ritmo (e também pode se aplicar à noção de timbre). Gumbrecht (1998) não fala de ritmo musical, apenas menciona brevemente o ritmo do samba como exemplo, mas sem aprofundar-se. Como é possível, então, pensar a acoplagem em termos mais concretos, em relação à música, à poesia e ao ritmo poético? É preciso ter em conta, em primeiro lugar, a noção genérica de sistema. Basicamente, um sistema é um padrão, um todo organizado, formado por partes, mas que apresenta características transcendentais às suas partes constituintes. Assim, qualquer organização possui traços que não podem ser decompostos ou analisados em uma parte específica, pois só podem ser produzidos no sistema como um todo. O detalhe mais estimulante de tal característica é que cada parte de um sistema também é um sistema, um todo organizado com partes constituintes, agindo em um nível que não pode ser inferido ao estudar-se apenas suas partes. Como exemplo, o ritmo do samba. Ele surge na acoplagem de dois sistemas, dois padrões. O sistema do *andamento*, isto é, da velocidade com que se marca o passo, é feito de batidas físicas ou

⁵ Tradução nossa para: Interactions on this level produce no new parts of themselves and therefore do not command any level of semantic description. (GUMBRECHT, 1999, p. 180).

imaginárias, de modo a criar intervalos isométricos entre cada batida. Tal sistema físico acopla-se a determinada *síncope*, ou a determinado acento de uma das batidas, ou a ambos, de modo a criar uma modulação diferente para a batida e para o andamento. Assim, se o andamento é 2/4 (ou seja, se existe a noção de uma forma binária devido à repetição de batidas em intervalos regulares e não demasiadamente curtos), o ritmo específico surge do realce dado (por alguém) a determinada batida, ou a determinado objeto de tempo entre cada batida, acoplando o sistema *acento e deslocamento* (síncope) ao sistema *andamento*. A acoplagem de ambos gera um terceiro sistema, o *ritmo*. O ritmo, importante notar, não possui em si um sistema de temporalidade semântico, isto é, a representação da passagem do tempo interpretável, de um presente que escoar em direção a um futuro, vindo de um passado determinado. Em vez disso, o ritmo emerge como *tempo distendido no presente*, apresentando e presentificando a si mesmo. Gumbrecht (1999) lembra a citação de Benveniste ao dizer que ritmo “é a realização da forma sob a condição (complicante) da temporalidade” (GUMBRECHT, 1999, p. 172). Ao reelaborar a noção de ritmo, retirando dela a relação imediata com a representação, ou seja, com o possível sentido que o ritmo pode ter, semanticamente falando, retiramos sua “complicação”.

Fenômenos do ritmo que podem ser categorizados como um tipo de zona consensual de primeiro nível não exibem tais diferenciações e, portanto, a dimensão da temporalidade. [...] Nossa impressão do contrário é consequência de esforços mal direcionados em descrever o ritmo exclusivamente como um fenômeno nos níveis de zonas consensuais de segundo nível. (GUMBRECHT, 1999, p. 182)⁶.

Quer dizer: no esforço de interpretar semanticamente o que pertence a um outro nível produtor, onde a representação ainda não se fez (e não se faz), o observador racional/hermenêutico/interpretador só pode realmente ver os elementos desse nível como complicadores. É difícil entender o ritmo frente à noção de devir, já que o ritmo é construído sempre no presente. Mesmo que se possa representar algo com ele, que semanticamente possa ser interpretado, o ritmo é primeiramente uma pulsação sentida e vivenciada. Sua própria experiencição produz uma resposta no ouvinte, que pode ser fisiológica em qualquer nível, ou psicológica, sem ser necessariamente pensada ou interpretada, através de um processo hermenêutico. O processo semântico ocorre em um segundo nível, e seria na relação entre o primeiro e o segundo nível de interação (acoplagem) que a tensão de que Gumbrecht (1999) fala ocorre. Sua análise é, entre outros aspectos, uma crítica a teorias que subjagam todos os elementos textuais à semanticidade. É claro que esta continuaria a existir na poesia e na canção, do mesmo modo que o possível uso intencional do ritmo ou da melodia como amplificadores ou contrapontos ao sentido expresso pela

⁶ Tradução nossa para: Phenomena of rhythm that can be categorized as a type of consensual zone of the first order do not themselves display these differentiations or therefore the dimension of temporality. [...] Our impression to the contrary is a consequence of misguided efforts to describe the phenomenon of rhythm exclusively as a phenomenon on the levels of consensual zones of the second order. (GUMBRECHT, 1999, p. 182).

língua. Apenas, nas palavras do crítico, o uso da interpretação deveria abrir espaço para a “valorização da materialidade” (GUMBRECHT, 1998, p. 150), privilegiando o conteúdo expressivo do ritmo e de outras acoplagens de primeiro nível. Aqui, é nossa intenção manter explícita a dependência que nossos voos semânticos têm das materialidades, tecnologias e da conversão de códigos entre níveis de experiência e de interação entre mundo e pessoas, entre “matéria” e “espírito”.

Assim como o ritmo, a noção/experiência de *timbre* se coloca como uma acoplagem de primeiro nível, que não pode ser alçada a noções semânticas sem que seja perdida, parcial ou totalmente. Uma noção, um tanto irônica, mas pragmaticamente correta, é que timbre “tende a ser a lata de lixo categórica e multidimensional do especialista em psicoacústica para tudo o que não pode ser chamado de nota ou volume” (MCADAMS; BREGMAN, 1979, p. 34)⁷. Outras definições, mais brandas, incluem a “cor ou característica do som que permite distinguir um instrumento ou uma voz, mesmo quando dão notas da mesma altura, deve-se à forma como o som é produzido” (DICIONÁRIO DE MÚSICA, 20-?, n.p), e “cor do tom; aquilo que distingue a qualidade de uma nota ou voz de um instrumento, ou um cantor de outro, por exemplo, uma flauta de um clarinete” (RUTHEFORD-JOHNSON; KENNEDY; BOURNE, 2012, p. 1062, tradução nossa)⁸. Mas é importante manter em mente a dificuldade de precisão conceitual indicada por McAdams e Bregman (1979): tudo o que não pode ser chamado de nota ou volume em um som, e passa para a imprecisão, é direcionado à noção de timbre.

Talvez o cerne do problema da definição seja que os elementos de um timbre são principalmente matérias cuja interação não é facilmente descrita, nem (porque pertencem a níveis de acoplagem de primeira ordem) têm sentido: o *envelope* de uma nota, isto é, a união entre ataque (força inicial), decaimento (queda no pico da voz), sustentação (quanto tempo a emissão dura) e soltura (quanto tempo uma emissão vocal dura depois que paramos de fazer força com o ar, no caso da voz); o material que produz a emissão sonora (madeira ou metal em um instrumento musical, pregas vocais e sua conformação no caso da voz). Apesar de parte dos elementos de um timbre serem estudados em acústica e, portanto, usarem a física newtoniana para tal, a interdependência de cada um desses eventos é complexa ou mesmo impossível de ser abarcada. O timbre é assim não uma classificação interpretativa (hermenêutica), mas *funcional*, permitindo aos ouvintes distinguir entre dois instrumentos diferentes que emitem a mesma nota ao mesmo tempo, por exemplo. Nossa tradição interpretativa costuma usar timbres e ritmos para dar sustentação a ideias, forçando a atribuição de sentido a eventos que são fundamentalmente desprovidos de sentido, mas plenos de expressividade e de vivência, de centramento na experiência de vida e na transposição de barreiras. Novamente passamos a Ong (2012):

⁷ Tradução nossa para: Timbre tends to be the psychoacoustician's multidimensional waste-basket category for everything that cannot be labeled pitch or loudness. (MCADAMS; BREGMAN, 1979, p. 34)

⁸ Tradução nossa para: Tone-colour; that which distinguishes the quality of tone or v. of one instr. or singer from another, e.g. fl. from cl., sop. from mez., etc. (RUTHEFORD-JOHNSON; KENNEDY; BOURNE, 2012, p. 1062)

A visão isola, o som incorpora. Enquanto a visão situa o observador fora do que ele vê, à distância, o som derrama-se sobre o ouvinte. A visão dissecar, como Merleau-Ponty (1961) observou. A visão chega a um ser humano de uma direção por vez: para ver uma sala ou uma paisagem, preciso mover meus olhos de uma parte para outra. No entanto, quando ouço, coeto sons simultaneamente de todas as direções de uma só vez: estou no centro do meu mundo auditivo, que me envelopa, fundando um tipo de centro de sensações e de existência. Esse efeito de centramento do som é o que a reprodução sonora em alta fidelidade explora com intensa sofisticação. É possível submergir no que se ouve, no som. Não existe maneira de se submergir na visão de modo similar. (ONG, 2012, p. 71, tradução nossa)⁹.

Assim, possibilita-se aqui um paralelo entre acoplamento em primeiro ou segundo nível e os papéis que o som e a imagem recebem no processamento e na evolução de nossa cultura: o mundo visual é mapeado em acoplagens de segundo nível, plenas de semanticidade, em interações racionais, analíticas, descritivas, explicativas. Já o mundo do som carrega uma complicação extra se mantido nesse nível: suas descrições não são facilmente semantizadas, e precisam de práticas culturais específicas e rígidas (históricas) para portarem sentido (significação); no entanto, como acoplagens de primeiro nível, sua experiência é direta, viva, intensa e de certo modo hipnótica, tornando-se mais acessível via metáforas (nível semântico) do que por análises (que dificilmente, como no caso das análises das frequências ou do envelope de uma nota, têm alguma relevância isolada). No entanto, tal dificuldade não deve impedir a análise, mas afiá-la, para que esta explicita o que pertence ao sentido humano e o diferencie do que é sentido pelo ser humano. Em vez de continuar apenas teoricamente, passemos à análise do poema de Charles Bukowski (2016), conforme declamado por Tom Waits (DULLAGHAN, 2006).

The laughing heart

Este é o texto do poema “The laughing heart”:

⁹ Tradução nossa para: Sight isolates, sound incorporates. Whereas sight situates the observer outside what he views, at a distance, sound pours into the hearer. Vision dissects, as Merleau-Ponty has observed (1961). Vision comes to a human being from one direction at a time: to look at a room or a landscape, I must move my eyes around from one part to another. When I hear, however, I gather sound simultaneously from every direction at once: I am at the center of my auditory world, which envelopes me, establishing me at a kind of core of sensation and existence. This centering effect of sound is what high-fidelity sound reproduction exploits with intense sophistication. You can immerse yourself in hearing, in sound. There is no way to immerse yourself similarly in sight. (ONG, 2012, p. 71)



your life is your life.
don't let it be clubbed into dank
submission.
be on the watch.
there are ways out.
there is light somewhere.
it may not be much light but
it beats the
darkness.
be on the watch.
the gods will offer you
chances.
know them, take them.
you can't beat death but
you can beat death
in life,
sometimes.
and the more often you
learn to do it,
the more light there will
be.
your life is your life.
know it while you have
it.
you are marvelous
the gods wait to delight
in
you.
(BUKOWSKI, 2016, n.p.).

sua vida é sua vida.
não deixe ela ser amassada e virar
uma sopa de
submissão.
fique de olho.
tem saídas.
tem luz em algum lugar.
pode não ser muita luz mas
vence a
escuridão.
fique de olho.
os deuses vão te oferecer
chances.
conheça-as, aproveite-as.
você não pode vencer a morte mas
pode vencer a morte
na vida,
às vezes.
quanto mais
aprender a fazer isso,
mais luz vai
haver.
sua vida é sua vida.
conheça-a enquanto a tem.
você é maravilhoso
os deuses esperam pra se deliciar
em
você.
(BUKOWSKI, 2016, n.p, tradução
nossa).

Waits (DULLAGHAN, 2006) lê esse poema no documentário *Born into this*, sobre Bukowski¹⁰. Descrevamo-lo aqui, em linhas gerais. Trata-se de um poema em verso livre, com uma única estrofe, com encadeamentos (*enjambement*) hoje típicos da poesia contemporânea: imitando a prosa, com cortes que impedem uma leitura ritmada, e ao mesmo tempo cortam a fluidez semântica de uma oração prosaica, como nos versos 8 a 10: “it may not be much light but / it beats the / darkness”. Além disso, alguns recursos imitam a oralidade, como os versos “your life is you life” e “there are ways out”, que funcionam como refrões, elementos formulaicos que garantem a manutenção do texto, e servem como ganchos formais e de conteúdo para o desenvolvimento do tema (ONG, 2012). O tema, por outro lado, é abertamente emocional: a esperança frente a todos os reveses, a superação dos males, uma gota de deleite futuro com os deuses. Nas mãos de Bukowski, o tema retorna aos deuses pretéritos. O desinteresse aparente pelo apuro formal se contrapõe e se ajusta ao retorno a tropos clássicos, porém vívidos (luz e escuridão, os deuses, o deleite). Por outro lado, a leitura de Waits no filme (DULLAGHAN, 2006) faz o texto ganhar um tom fraternal, cálido, como um avô experiente ou um sábio de uma tribo

¹⁰ Sua declamação pode ser acessada em: <https://www.youtube.com/watch?v=bHOHi5ueo0A>.

aconselhando os mais jovens sobre as decepções da vida.

Como breve comentário e contexto, serve a atitude de Waits ao falar sobre o poeta (mais conhecido no Brasil por seus contos do que por sua poesia; nos EUA, Charles Bukowski é tido como um dos grandes nomes da poesia do século XX). Normalmente, Tom Waits veste uma persona para falar com a imprensa, sobre qualquer coisa. Então impressiona a atitude do músico ao falar de Bukowski, e ao lê-lo: sério, sem frases feitas, franco, sem metáforas, sem afetação. Praticamente o oposto de como se porta em qualquer atividade minimamente pública. Essa sobriedade se espelha na declamação e no breve comentário que Waits faz ao terminar a leitura do poema: “That’s a beauty” (“Que beleza”, ou “Que coisa bela”). A declamação aplica tal sobriedade desconsiderando o encadeamento dos versos, passando por cima dos *enjambements* de, por exemplo, “don’t let it be clubbed into dank / submission.”, ou “it may not be much light but / it beats the / darkness.” Nesse segundo caso, por exemplo, a declamação corta na palavra segunda instância de *it*, e nenhum encadeamento fica entre “the” e “darkness”: “it may not be much light but it / beats the darkness”. A prosódia mais natural também emula aqui a pausa após uma oposição: mas (but), como a pausa para se pensar no que dizer ao contrapor ideias.

A sobriedade e o prosaísmo do poema textual estão em amplo contraste com a voz. Um poema sobre esperança, sobre não poder vencer a morte, mas vencer a morte na vida (“you can’t beat death but / you can beat death / in life”), vem cantado em uma voz gutural, arrastada, anasalada. Podemos facilmente usar metáforas que aclaram (e acalmam) a camada de sentido para compreensão, a acoplagem de segundo nível de que fala Gumbrecht (1998): arrastada, cansada, experiente, semelhante a um velho/idoso/sábio/ancião, cheia de areia, como engrenagens rangendo em uma mina abandonada desde o século XIX, e por outro lado solene, bíblica, sem o volume esperado pelo clichê bíblico. São leituras que podem ser feitas no segundo nível de abordagem, em que as zonas de consenso entre as partes interativas (voz, intenção, emoção, memória, racionalidade, sensações, expectativas) geram estados que modificam a própria interação – isto é, fazem-na voltar sobre si e permitir a análise do que é dito/declamado. Novamente, é padrão nas análises estéticas de nossa cultura subjugar os estratos de primeiro nível de interação à racionalidade, ao sentido. Aqui, ao contrário, usamos uma voz privilegiada (no sentido de ter uma forte carga de estranhamento, de deslocar a atenção da interpretação para sua própria ação nas ondas sonoras), para apontar o excesso de desejo de que a voz, o corpo, o ritmo da leitura, tenham algum sentido racional, sirvam à razão e ao intelecto. Nossa ideia aqui é exatamente a oposta: que não há nem deve haver subjugação da materialidade da voz à racionalidade linguística. Que, ao contrário, a voz declamante de Tom Waits funciona aqui como uma potência dos termos do que Walter Ong (2012) descreve: ultrapassando as barreiras da identidade bem delineada, do eu psicologicamente formado, mas nascente de uma cultura que advém do isolamento da escrita. Enquanto o texto do poema fala de um eu lírico para uma segunda pessoa (tu), descrevendo situações de esperança e futuro, a voz funciona como evento de dissolução das barreiras entre “eu”

e “tu”: “em contraste com a visão, o sentido dissecador, o som é portanto um sentido unificador” (ONG, 2012, p. 71, tradução nossa)¹¹.

Declamação, tradução

Por isso pensarmos as metáforas iniciais para a voz de Tom Waits como aspectos carregados de tensão, em vez de harmonização: porque a metáfora torna aparentemente plácida o que antes é uma “irritação” entre níveis diferentes de interações entre sistemas. Não lamentamos o “fado” do nível semântico e interpretativo; ao contrário, ele é uma conquista de certo modo inigualável. Isso não lhe dá o direito de soberba, de assenhorear outros níveis de interação e entendimento humanos. A voz presente mostra que a palavra escrita deve ser mais constantemente vista como tecnologia da palavra – não como palavra em si, como bem frisou Ong (2012) –; e para mostrar que o entendimento acerca das coisas (ou o relato acerca das coisas ou acerca do entendimento) não substitui a experiência das coisas.

Mas, principalmente, a voz e a declamação possibilitam a presentificação dos sentidos (e do que é sentido), dessa vez na asserção do ritmo como tempo presentificado. Octavio Paz (1982), em *O arco e a lira*, compara o ritmo ao mito: “A função do ritmo se precisa agora com maior clareza: por obra da repetição rítmica o mito regressa. [...] Como no mito, o tempo cotidiano sofre uma transmutação no poema: deixa de ser sucessão homogênea e vazia para se converter em ritmo” (1982, p. 76-77). Esta é, para Gumbrecht, a função de melhorar a memorização (*memory-enhancing function*): “uma dissolução das diferenças pelas quais as dimensões temporais são constituídas, dimensões que são, por sua vez, causa para a ação de abrangência temporal que a memória tem” (GUMBRECHT, 1999, p. 180, tradução nossa)¹². Paz é mais analógico, chegando à memória com o uso do mito. Mantém-se dentro da tradição hermenêutica, é claro, utilizando o mito como elemento semântico do ritmo, mas consegue minimamente demonstrar certa autonomia a ele, e mesmo a primazia sobre a língua, ao dizer que “O ritmo não é apenas o elemento mais antigo e permanente da linguagem, como também não é difícil que seja anterior à própria fala” (PAZ, 1982, p. 80). Talvez “anterior” não seja bem a qualidade mais exata, mas mais “básico”, um sistema que pode se acoplar a outros e resultar em um novo sistema. Isso condiz com a afirmação de Ong (2012) de que, em uma instância de cultura oral, para resolver o problema de retenção e recuperação de um pensamento, é necessário “pensar em padrões mnemônicos [...] Os pensamentos devem acontecer em padrões altamente ritmizados e equilibrados, em repetições ou antíteses, em aliterações e assonâncias” (ONG,

¹¹ Tradução nossa para: By contrast with vision, the dissecting sense, sound is thus a unifying sense. (ONG, 2012, p. 71)

¹² Tradução nossa para: dissolution of differences by which time dimensions are constituted, time dimensions that are, for their part, the trigger for the time-spanning action of memory. (GUMBRECHT, 1999, p. 180)



2012, p. 34, tradução nossa)¹³. Neste caso, o poema, uma instância literária escrita, vai ao som para trazer uma instância de ação, de performance. É claro, não é possível apresentar a realidade da leitura aqui, mas é possível descrevê-la. O ritmo que Waits emprega na declamação, como já dito, desce a um âmbito prosaico, desfazendo os encadeamentos entre os versos para dar ênfase às orações e períodos. A declamação tem assim o mérito de trazer clareza ao raciocínio que o acúmulo de metáforas (aqui traduzidas) pode nublar: “uma vida agredida e submissa”, “ficar de olho”, “saídas”, “vencer a escuridão”, “deuses”, “vencer a morte”, “luz”, “deleite”. Mesmo o nível de clichê que tais metáforas têm não interfere com a solenidade e a profundidade da performance. Elas são aqui transcodificadas, no termo de Camen Lúcia José (2018) para a passagem do texto para o rádio:

É preciso pensar como a materialidade do impresso pode ser “transcodificada” para a materialidade do áudio, respeitando a exigência fundante da radiofonia de se fazer som e não perdendo a condição de dispositivo que configurou o meio radiofônico; é preciso experimentar por equivalência os acentos que estão no verso impresso como entonação produzida no aparelho fonador. Enfim, era preciso arriscar além da transcodificação, entendendo o deslocamento como tradução: do código verbal escrito para a oralidade, do livro para o aparelho fonador. (JOSÉ, 2018, p. 4).

Essa noção de tradução vai ao encontro da ideia de tradução intersemiótica a partir do pensado por Roman Jakobson (2000) em um texto fundador dos estudos da tradução: “On linguistic aspects of translation”. Jakobson começa considerando apenas a transmutação de signos verbais para não verbais. O estudo do campo se amplia com outros estudos, no entanto, para os estudos da adaptação entre livros e filmes, de HQs para filmes, de poemas para peças de teatro, de narrativas para canções. O que sofre transformação então é o código do texto criado e, por conseguinte, do signo do código: “o que é transposto de um sistema semiótico para outro [...] é o significado do signo” (JEHA, 2004, p. 127). Na declamação de Waits, o acoplamento de segundo nível, semântico, leva o significado para o campo do som, que, como dito por Gumbrecht (1999) acima, presentifica o tempo, estaciona o devir em um presente através de seu ritmo, da pulsação e do timbre que as repetições dos vocábulos emitidos faz ecoar no ouvinte. Quando chega à repetição de “your life is your life”, o elogio à ipseidade pode ser feito: “know it while you have / it. / you are marvelous” (conheça-a enquanto a / tem. / você é maravilhoso) e no som celebrado. Deixa de ser signo e nasce (renasce sempre) como palavra, como dito por Ong (2012), ultrapassando os contornos de um “eu” escrito para se tornar maravilhoso e poder ser deleitado pelos deuses.

Podemos então concluir com a reflexão sobre a necessária “descida” aos domínios

¹³ Nossa tradução para: thinking in mnemonic patterns [...] Your thought must come into being in heavily rhythmic, balanced patterns, in repetitions or antitheses, in alliterations and assonances [...] (ONG, 2012, p. 34)

da materialidade, do que não tem sentido (e da necessidade de não forçar a adoção de sentido), para justamente apreciar melhor a expressividade e a transgressão das barreiras que formam nossas noções de individualidade, de distância e de independência. Nossa cultura letrada levou a uma ideia de “eu”, de personalidade, calcada na distinção entre ser e mundo, e na confiança de que unicamente a interpretação, a racionalidade, poderia resolver tal separação. Longe de ser uma ferramenta única, os aspectos racionais de nossas análises devem muito ao suporte material, à tecnologia, como transformação do mundo para intuítos humanos. E o melhor instrumento para lembrar isso é uma voz potente e quebrada, afastada de uma ideia de bela voz, mas que traz ao ouvinte (seja ao vivo ou mediada pelo rádio ou pela internet), o peso de estar no mundo, e de que esse mundo não está explicado ou, mesmo que esteja, não será possível confundir a explicação do mundo (ou o canto sobre ele) com a vivência e a experiência.

Referências

BUKOWSKI, Charles. *Essential Bukowski*. Poetry. Selected and Edited by Abel Debritto Nova York: Harper Collins, 2016. (versão eletrônica)

DICIONÁRIO DE MÚSICA. *Meloteca*. Disponível em: <https://www.meloteca.com/dicionario-de-musica/>. Acesso em: 16 nov. 2020.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. O campo não-hermenêutico ou materialidade da comunicação. *In: GUMBRECHT, Hans Ulrich. Corpo e forma*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998, p. 137-151.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Rhythm and meaning. *In: GUMBRECHT, Hans Ulrich; PFEIFFER, Ludwig. Materialities of communication*. Stanford: Stanford University Press, 1999, p. 170-182.

JEHA, Júlio. Veja o livro e leia o filme: a tradução intersemiótica. *Todas as Letras*, v. 6, n. 1, p. 123-129, 2004.

JOSÉ, Cármen Lúcia. In memoriam: poéticas midiáticas: declamação e recitação. *Nhengatu*, São Paulo, n. 4, p. 1-18, 2018. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/nhengatu/article/download/39434/26690>. Acesso em: 15 mar. 2020.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. *A árvore do conhecimento*. Campinas: Editorial Psy, 1995.

MCADAMS, Stephen; BREGMAN, Albter. Hearing Musical Streams. *Computer Music Journal*, v. 3, n. 4, p. 26-60, dez. 1979.

ONG, Walter. *Orality and literacy: the technologizing of the word*. Londres, Nova York: Routledge, 2012.

PAZ, Octavio. O arco e a lira. Trad. de Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982



RUTHEFORD-JOHNSON, Tim; KENNEDY, Michael; BOURNE, Joyce. *Oxford Dictionary of Music*. Oxford: Oxford University Press, 2012.\

TOM Waits Under Review. Direção: SD. Produção: Andy Cleland e Rob Johnstone. Londres: Chrome Dreams, 2006. 1 DVD (78 min).

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Trad. de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NOTAS DE AUTORIA

Daniel Soares Duarte (danisoaresduarte@gmail.com) é professor do Bacharelado em Tradução Inglês-Português da Universidade Federal de Pelotas. Doutor em Letras pela Universidade Federal de Santa Catarina (2012), na área de Teoria da Literatura, com pesquisa sobre a poesia de Carlos Drummond de Andrade e a teoria dos sistemas. Mestre em História da Literatura pela Fundação Universidade Federal do Rio Grande (2006), com a análise do livro *A paixão medida*, também de Drummond, e graduação em Letras Português Inglês pela Fundação Universidade Federal do Rio Grande (2003).

Patrícia dos Santos Silveira (patricia.silveira22@gmail.com) é professora de literatura e escritora. Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2016), no Programa de Pós-Graduação em Letras, na área de concentração de Escrita Criativa, com pesquisa em dramaturgia. Mestre em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT) (2012), na Universidade do Estado de Santa Catarina. Bacharel em Teatro, com láurea acadêmica e habilitação em Direção Teatral, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2014).

Como citar esse artigo de acordo com as normas da ABNT

DUARTE, Daniel Soares; SILVEIRA, Patrícia dos Santos. Voz, ritmo, performance e materialidade: o que Tom Waits traduz quando recita Bukowski. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 26, p. 01-16, 2021.

Contribuição de autoria

Daniel Soares Duarte: análise teórica com foco nas materialidades da comunicação, concepção, análise do objeto estético, elaboração e redação do manuscrito, discussão de resultados.

Patrícia dos Santos Silveira: análise teórica com foco poéticas da voz, declamação e poesia oral, concepção, análise do objeto estético, elaboração e redação do manuscrito, discussão de resultados.

Financiamento

Não se aplica.

Consentimento de uso de imagem

Não se aplica.

Aprovação de comitê de ética em pesquisa

Não se aplica.

Conflito de interesses

Não se aplica.

Licença de uso

Os/as autores/as cedem à Revista *Anuário de Literatura* os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a [Licença Creative Commons Attribution \(CC BY\) 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). Esta licença permite que terceiros remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial neste periódico. Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (ex.: publicar em repositório institucional, em site pessoal, publicar uma tradução, ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial neste periódico.



Publisher

Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-graduação em Literatura. Publicação no [Portal de Periódicos UFSC](#). As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus/suas autores/as, não representando, necessariamente, a opinião dos/as editores/as ou da universidade.

Histórico

Recebido em: 24/03/2020

Aprovado em: 05/10/2020

Publicado em: 23/02/2021

