

Texto como Paisagem com qualidades de libreto, mesmo que não seja cantado

Heiner Goebbels

(Trad.: Cynthia Gusmão¹)

De modo geral, é bem comum que um compositor escolha um texto para trabalhar apenas como justificativa para uma concepção de composição pré-estabelecida, em vez de tomá-lo realmente como um desafio para questionar seus próprios meios. Na maioria dos casos, nem se questiona se o texto, de fato, deve ser cantado. Mas entre a ópera e o drama é possível conceber obras para a cena com formas de linguagem composicional ainda pouco exploradas.

Muitos compositores não manifestam um interesse real no texto falado, e, com frequência, o texto, ao ser cantado, se dilui no sentido de servir apenas para criar um clima atmosférico. Mas o texto literário não é só um alimento para as vozes da cantora/cantor ou da atriz/ator. Considero mais importante a qualidade material do texto e a demanda que ele coloca para torná-la transparente, com os recursos musicais. Isso pode soar mais acadêmico que o resultado musical de fato costuma ser, pois eu também me interesso pela qualidade da literatura no próprio papel. Comumente, nas minhas audiopeças, concertos cênicos e peças de teatro musicais utilizo textos não-dramáticos, textos que não foram escritos explicitamente para a cena sonora. De minha parte, acho quase impossível ler literatura dramática (peças de teatro) e também raramente imagino um drama como texto escrito quando o ouço no palco, completamente dissolvido na plausibilidade do discurso de uma personagem.

Costumo imaginar algo diferente: eu não quero desencarnar o texto (conheço muitas performances áridas de “música nova” nas quais isso leva frequentemente ao oposto, ou seja, ao desaparecimento do escrito). Quero adicionar outra dimensão à dimensão física do texto (isto é, ao som e ao volume de uma voz), uma dimensão ligada ao prazer da leitura. Quero chamar a atenção para a forma física na qual o texto aparece em uma página, preferivelmente, na sua forma original, e não como em edições ascéticas que costumamos ver. (São realmente chocantes as intervenções que recentemente

¹ A partir da versão em inglês *Text as Landscape. With the qualities of libretto, even if unsung*. Tradução de Heike Roms para *Text als Landschaft*. Goebbels, H. In: *Performance Research 2*. Routledge, 1997. A tradução em inglês manteve um trecho de um poema em francês, como no original, e os trechos das peças e poemas em alemão. Mantive os trechos em alemão quando considerei pertinente.

desfiguraram textos originais de Hoederlin, Kleist e Kafka). É prosa? Os sinais de pontuação nos dizem alguma coisa? Ou grafias particulares? Letras maiúsculas? Quebras de linha? Onde os parágrafos estão situados no original, quais recursos o autor/autora escolheu para escrever, como as fontes utilizadas possibilitam um vislumbre da arquitetura do texto (como se fosse por trás da cena). Esses métodos ultrapassam a leitura semântica de um texto e revelam chaves de uma camada estrutural mais profunda da literatura.

Uma composição musical ao incorporar a qualidade escrita do texto pode evitar que a riqueza da experiência que ele possibilita se reduza ao nível da performance acústica. Por esse motivo, de maneira bem consciente, quando leio o texto pela primeira vez não procuro descobrir seu conteúdo, sua semântica ou sua interpretação. Alguém poderia ser tentado a dizer que eu o leio a partir de um ponto de vista meramente formal, se não fosse pelo fato de que são exatamente os conteúdos a base da seleção preliminar de textos com os quais quero trabalhar. O que quer dizer “formal” nesse contexto? Por exemplo, durante meu trabalho com “*O homem no elevador*” de Heiner Mueller², só quando eu vi a tradução inglesa do texto virada de cabeça para baixo na minha escrivania, que percebi as inúmeras maiúsculas “I” (Eu) sobressaindo por entre a pequena fonte tipográfica, me dando conta do pronome “I” (Eu) no início de cada frase. A partir disso, eu compus a obra colocando os acentos na primeira pessoa, no começo de cada frase musical, tornando-se uma característica da sequência de abertura dessa audiopeça e concerto cênico:

Eu estou de pé entre homens estranhos a mim... Eu estou vestido como um funcionário de escritório ou um trabalhador num dia de domingo. Eu até coloquei uma gravata, meu colarinho roça o meu pescoço. Eu estou suando. Quando eu mexo minha cabeça, o colarinho aperta a minha garganta. Eu fui chamado para ir até o chefe... (Heiner Mueller 1984:93)

No texto original em alemão, minha visão dessa sequência óbvia tinha sido obscurecida pela história que ela contava. Depois, eu percebi as conjunções “e”, “ou”, “mas”, que estruturavam a fantasia do funcionário na sua trajetória em direção ao chefe. Eu fiz com que elas fossem gritadas, isto é, enfatizadas em termos de altura e de dinâmica, e, mais

² A peça de teatro musical *O homem no elevador* de Heiner Goebbels foi baseada no texto de Heiner Müller *A Missão*, memória de uma revolução, de 1979. Ela estreou em 1987 com um grupo de rock e jazz. Disponível gravação em CD, da ECM Records. Ficha técnica: Arto Lindsay (voz e guitarra). Ernst Stotzner (voz) Don Cherry (voz, trompete e doussn' gouni) Fred Frith (guitarra e baixo); Charles Hayward (bateria e metais) George Lewis (trombone); Ned Rothenberg(sax e clarone) Heiner Goebbels (piano,sintetizador e programação). (N.T.)

adiante, fossem acrescentadas à fala em alemão do funcionário, completamente dissociadas do fluxo da narrativa, como uma alusão ao caráter que orienta a estrutura:

Eu reconsidero rapidamente a minha situação: posso descer na próxima parada possível e descer as escadas, três degraus de uma só vez, até o quarto andar. Se for o piso errado, isso significa, naturalmente, uma perda de tempo talvez inalcançável. Posso continuar até o vigésimo andar e, se o escritório do chefe não for lá, voltar para o quarto andar, desde que o elevador não falhe, ou descer as escadas (três degraus de cada vez), quebrando minhas pernas ou pescoço precisamente porque estou com pressa. Já me vejo estendido em uma maca, que, a meu pedido é levada para o escritório do chefe e montada em frente à sua mesa, ainda pronta para o serviço e/ou, não mais adequada.

Schnell ueberdenke ich meine Lage: ich kann beim naechsten moeglichen Halt aussteigen und die Treppe hinunterlaufen, drei Stufen auf einmal, bis zur vierten Etage. Wenn es die falsche Etage ist, bedeutet das natuerlich einen vielleicht uneinholbaren Zeitverlust. Ich kann bis zur zwanzigsten Etage weiterfahren und, wenn sich das Buero des Chefs dort nicht befindet, zurueck in die vierte Etage, vorausgesetzt der Fahrstuhl faellt nicht aus, oder die Treppe hinunterlaufen (drei Stufen auf einmal), wobei ich mir die Beine brechen kann oder den Hals, gerade weil ich es eilig habe. Ich sehe mich schon auf einer Bahre ausgestreckt, die auf meinen Wunsch in das Buero des Chefs getragen und vor seinem Schreibtisch aufgestellt wird, immer noch dienstbereit und, oder, aber nicht mehr tauglich.

A palavra “formal” significa que na minha audiopeça A Libertação de Prometeu (também baseada em um texto de Heiner Mueller³), eu peguei a frase mais longa do texto – aquela que descreve mais claramente os constantes esforços frustrados de Hércules para se aproximar de Prometeu, que ele deve libertar – e enfatizei as conjunções *de modo que*, *quando*, *depois*, *sim*, *mas*, *de novo e de novo*, *para que* fazendo com que se tornassem transparentes:

As fezes eram seu alimento. Ele as passava adiante e como seus próprios excrementos, para a pedra abaixo de si, **de modo que, quando depois** de três mil anos Hércules, seu libertador, escalou as montanhas desertas, ele pôde realmente distinguir o homem amarrado a uma grande distância, cintilando, branco, pelos excrementos dos pássaros, **mas**, impedido **de novo e de novo** pelo mau cheiro da parede, circulou o maciço por mais três mil anos, enquanto o cinocéfalos continuava a comer o fígado do homem amarrado e o alimentava com seus excrementos, **de modo que** o fedor aumentava na mesma medida em que o libertador ia se acostumando a ele.

“Formal” significa que eu compus o ponto dramático culminante no texto de Mueller, Herakles 2 ou A Hidra, com a brevidade que o ritmo das sílabas sugeria. É o momento em que Hércules descobre que a floresta pela qual está passando para combater Hydra, e que passa a bloquear a sua passagem e atacá-lo, é, ela própria, a Hydra:

³ Peça radiofônica de Heiner Goebbels disponível em gravação da ECM Records: Heiner Goebbels, *Hörstücke* (1985).

Foi difícil
Para ele
Não gritar
Ele se lança
em uma
Corrida rápida
Adiante
Fora do cerco

Ele sabia
Que não tinha
Jamais corrido
Assim tão rápido
Ele não se afasta
Nem um passo
A floresta
Também havia sido
rápida
ele permanece
no gradil
que agora
se fechava
sobre ele
comprimindo
suas vísceras,
achatando
seus ossos,
por quanto tempo
ele poderia
suportar
a pressão,
e, em
seu pânico
crescente
ele compreendeu:
a floresta
era a besta
desde muito tempo
já
a floresta
que ele havia pensado
atravessar
era a besta...

Quando a arquitetura ou o estilo de um texto sugere o seu conteúdo – ou conteúdos – eventualmente referindo-se a ele, como é frequente nos textos de Heiner Mueller, o procedimento demonstra-se não ser meramente formal. Ele reflete referências rítmicas, estruturais e arquiteturais. Para além da ilustração interpretativa, o trabalho de composição possibilita que essas estruturas se tornem audíveis, que a estratégia da escritura fique transparente e que o texto possa ser experienciado.

Tratar o texto como uma paisagem não significa passar por ele superficialmente como um turista, ou, para permanecer na imagem, capturá-lo dentro de um veículo em movimento, mas viajar nele como em uma expedição. Olhar para o texto, nas palavras de Walter Benjamin, como uma “floresta em que o leitor é o caçador”, ou, como diz Soeren Kierkegaard em uma alfinetada, uma “floresta virgem impenetrável” na qual os críticos são como “enxames de animais selvagens, que se deve manter sob controle com todos os tipos de assovios... O melhor seria, quem sabe, que se pudesse fazer com os críticos o que se faz com os ratos: treiná-los para morderem-se uns aos outros”.

Uma expedição não produz resultados com todos os autores. É um procedimento que necessita do luxo de textos breves porque praticamente se lê e se compõe com lupas. Você não consegue fazer esse tipo de coisa com um drama em cinco atos, de quatro horas. Via de regra, para cada página eu calculo 45 minutos. Isso funciona para autores como Büchner, Kleist, Kafka, Mueller – outras tentativas foram bem-sucedidas com Ponge. Mas quase nunca com poesia: nesse caso toda a sonoridade já foi composta previamente pelo poeta e resta muito pouco para o músico fazer, a menos que você queira reiterar. A qualidade de um texto como libreto é decidida a partir da maneira em que ele faz propostas musicais a níveis rítmicos, tonais, estruturais, mas se mantenha forte o suficiente para sustentar a aplicação de estratégias musicais.

A “visão” de um texto pode ser bem literal. Eu olho o texto, frase por frase, buscando por suas características, começando com perguntas simples sobre o seu tamanho, sua complexidade, sua cor tonal, sua acumulação de letras ou palavras. Eu me lembro de um ensaio com a diretora Ruth Berghaus. Nós ficamos emperrados nas falas de uma coletora de rosas na peça Pentesiléia, de Kleist. De repente, saltou aos meus olhos que o texto da menina continha sete sílabas que começavam com a letra z. A partir disto, Ruth Berghaus criou a energia de toda a cena:

*Zukuenftig, wenn, beim Zimbelnschlag, von neuem
Das Amazonenheer ins Schlachtfeld rueckt,
Ziehn wir zwar mit, doch
nicht mehr, das versprichst du,
Durch Rosenpfluecken bloss und Kraenzewinden
Den Sieg der Muetter zu verherrlichen.
Sieh, dieser Arm, er schwingt den Wurfspiess schon,
Und sausend trifft die Schleuder mir das Ziel.*

Futuramente, quando ao som do címbalo, novamente
O exército amazônico retornar ao campo de batalha,
nos juntaremos a você, mas
Não mais, prometa,

colhendo rosas e tecendo coroas de flores
Para glorificar a vitória das mães.
Veja, este braço, ele já está sacudindo a lança,
E o bodoque atinge com ímpeto o alvo.

Eu achei uma acumulação de letras similar em um texto de Poe (A Narrativa de Arthur Gordon Pym) que Heiner Mueller adaptou. Eu pedi ao ator David Bennet para elaborá-las vocal e musicalmente.

*Wir treiben mit
zunehmender
Geschwindigkeit auf die
Nebelwand zu manchmal
reisst die Nebelwand und
wir blicken in einen
Wirbel aus flackernden
Bildern wie Fetzen von
Fotografien im Feuer.*

Nós ficamos à deriva com
o aumento
da velocidade
A parede de neblina às vezes
a cortina de fumaça rasga e
nós vemos
Em torvelinhos de cintilação
Imagens como fragmentos de
Fotografias no fogo.

Meu envolvimento como compositor em outra produção consistiu, grande parte, em explorar todo o texto da Morte de Danton de Georg Buechner no sentido de revelar suas estruturas poéticas, visualizando-as com a ajuda de um computador. Isso foi feito simplesmente dividindo as linhas a partir dos sinais de pontuação, enfatizando frases, etc. Seguindo as palavras de Buechner, que disse “cada vígula é um golpe de sabre e cada ponto final é uma cabeça cortada”, eu busquei posteriormente tornar a pontuação audível. Todos esses exemplos são de natureza quase anedótica, exagerada intencionalmente e estão aqui para ilustrar minhas tentativas de propostas formais que o texto faz seriamente. Isso significa aborda-los sem um conceito pré-determinado (“Eu ainda estou procurando algo para voz e piano”) mas decidindo a instrumentação e a forma musical a partir da análise do texto.

A expedição à paisagem de um texto pode ser de natureza sociológica, literária ou arqueológica. Isso não depende apenas da antiguidade de um autor. Uma experiência complexa desse tipo para mim foi o trabalho preliminar com a audiopeça

Sombra/Paisagem com Argonautas⁴, a partir de Poe e Mueller. Eu pedi para aproximadamente uma centena de pessoas, nas ruas de Boston, lerem o texto em voz alta. O som dessas falas, de transeuntes completamente sem preparação para tal, me forneceu não apenas uma ideia de informação biográfica, como classe e educação, mas também uma visão do tecido étnico de Boston com seus imigrantes irlandeses, russos, italianos e asiáticos. Eu consegui não só capturar o texto em todos os seus possíveis significados, mas com a ajuda das gravações pude transmitir isso ao ouvinte. É muito comum que a compreensão de um texto seja acompanhada de um erro feito pelo leitor, que é corrigido, ou por si mesmo ou pelo ouvinte. Eu acredito que a escrita seja um processo que torna transparente a qualidade de um texto e que, assim, ela é comparável ao processo de leitura – ir para trás e para frente, lendo errado ou notando os erros, descobrindo uma palavra em outras palavras. Quando eu disse que os textos não me interessam apenas como alimento para cantores e atores, na verdade, eu quis dizer que o que acontece é o oposto: eu tento borrar ou mesmo quebrar a identidade entre fala e falante do modo a fazer com que o falante “desapareça” em cena. Existem duas razões para isso: a primeira, resgatar a linguagem, desenvolver a sua escuta de modo independente, e a segunda, fazer com que um ator ou atriz consigam não apenas elaborar fisicamente o que ele ou ela disseram – mas irrevogavelmente cheguem a ter dois corpos: o texto como um corpo e o corpo do ator. Isso pode ser feito usando microfones sem fio no palco, mas também com direções estritas tais como: não reitere o movimento do texto por movimentos de corpo ou gestos com a mão. Não faça ecoar os conteúdos dos enunciados dizendo, por exemplo, “sssangue” ou “essppppaaada”, no lugar de “sangue” ou “espada”, pensando que soarão mais enfáticos. É um erro comum entre atores não confiar na compreensão das palavras, em vez disso, acreditar que por meio de uma super ilustração dos sons a narrativa irá de algum modo ser enfatizada. Heiner Mueller disse uma vez em uma discussão com Robert Wilson: “No teatro alemão, o texto não é aceito como uma realidade, mas é empregado apenas para fazer afirmações sobre a realidade. Isso é a degradação do texto... O teatro é visto como um mero substituto e não é reconhecido na sua função vital como uma realidade, como parte da vida”. Em outra discussão, ele acrescentou, fazendo alusão a

⁴ Peça acústica de Heiner Goebbels baseada em textos de Edgar Allan Poe e Heiner Mueller. Disponível gravação em CD, da ECM Records. Sussan Deihim (vocalis). René Lussier (violão). Charles Hayward (bateria e percussão). Christos Govetas (clarinete, cümbüş turco e ütögardon húngaro). Heiner Goebbels (teclados, programação e acordeom). Participação das 100 vozes nas ruas de Boston. (N.T.)

uma performance de Joseph Beuys em Nova York⁵: “Esta é para mim a metáfora ideal para o modo pelo qual o ator deve lidar com o texto – o texto é o coiote. E você nunca sabe como ele vai se comportar. Mas como eu faço para dizer isso para um ator que está acostumado a lidar com o texto como um funcionário, na melhor das hipóteses, ‘administrando’ o texto?” Preciso acrescentar, que, de minha parte, em muitas ocasiões eu teria preferido uma “administração” mais indiferente do texto, sua transmissão para a plateia a partir de uma “vitrine”, ao invés da forma entusiástica com que um ator frequentemente toma posse do texto e monopoliza a sua experiência, impedindo assim que ele alcance o público.

⁵ *I like America and America likes me*, ou simplesmente *Coyote*, performance de 1974 de Joseph Beuys, na Galeria René Block em Nova York, na qual o artista conviveu 8 horas por dia durante três dias com um coiote (N.T.)