

A VOZ DO POEMA

THE VOICE OF THE POEM

Christian Doumet

cdoumet@yahoo.fr
Université Paris VIII - Vincennes-Saint-Denis Web of.



Dossiê

Modernismos e modernidades na
literatura e nas artes

Organizadores:

Dr. Sidney Barbosa



Dra. Juliana Mantovani



Dr. Rémy Lucas



v. 31, n. 59, ago. 2022
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



Fluxo da Submissão

Submetido em: 04/03/2022

Aprovado em: 22/04/2022

Distribuído sob



Tradução de

Olliver Robson Mariano Rosa 

olliver.rosa@ifg.edu.br

Doutorando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás. Mestre em Letras e Linguística (2015) e graduado em Letras (Bacharel em Literatura e Licenciado em Português, 2013) por essa mesma universidade. Atualmente, exerce a função de revisor de textos na editora do Instituto Federal de Goiás. Faz pesquisa na área de leitura, poesia, performance e ensino.

Alexandra Almeida de Oliveira 

alexandra@ufg.br

Possui graduação em Letras pela Universidade Federal de Goiás (2002), mestrado em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás (2007), doutorado em PHD Applied Linguistics: Translation Studies - Vrije Universiteit Brussel (2020) e doutorado em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás (2020). Bolsista FAPEG. Atualmente é professora da Universidade Federal de Goiás. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: Clarice Lispector, tradução, ensino de línguas, fle e literatura africana de expressão francesa.

Houve uma época em que a língua se confundia com a poesia e com a música, quando se colocavam em verso as histórias e as arengas; quando as leis eram cantadas. Em torno das fontes nasciam as paixões. As vozes, para pintá-las, achavam seu tom exato, seu ritmo e sua inflexão, dando origem simultaneamente a três usos: poesia, música, fala. “Ou melhor, tudo isso não era outra coisa senão a própria língua para essas felizes regiões e esses felizes tempos em que as únicas necessidades prementes que exigiam o concurso alheio eram aquelas que o coração fazia nascer” (ROUSSEAU, 1987, p. 115)¹.

Sabe-se como o declínio aconteceu – ao menos pelo que nos diz Rousseau em *Essai sur l'origine des langues* [Ensaio sobre a origem

¹ Em português: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Tradução de Fúlvio M.L. Loretto. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2015. p. 145. (NdT).

das línguas]. O acento sedutor dos primeiros idiomas desapareceu “com os mesmos sentimentos que o haviam originado, quando novas necessidades, introduzidas entre os homens, forçaram cada um a pensar somente em si mesmo e a fechar seu coração dentro de si” (ROUSSEAU, 1987, p. 110)².

Nessa aventura da voz, a poesia seguiu o mesmo destino social que a música: o agrupamento promove sua eclosão; seu declínio coincide com o isolamento dos sujeitos. Primeiro, a voz liga coro e verso; depois ela distingue, separa, encerra o impulso lírico no foro do sujeito. A história das vozes começa pela narrativa de uma queda.

É provável que Segalen se recorde do devaneio originário de Rousseau quando escreve, em 1907, seu estudo “Voix mortes: musiques maori” [Vozes mortas: músicas maori]. De uma parte e de outra, o movimento é o mesmo. O idílio sonoro, em primeiro lugar: “Vozes cantaram durante mil anos, talvez, em milhares de ilhas, sem que saibamos exatamente por qual caminho elas puderam voar e cobrir um espaço tão grande. Essas vozes – dos Maori da Polinésia –, difundidas pelo Pacífico, eram irmãs pela linguagem, pelos contornos de suas melodias, pelo ritmo, pela raça, enfim. Foi, por muito tempo, um murmúrio de belos sons roucos ou mais doces, de duras ou macias cadências, e uma incessante melopeia: cada momento da vida alegre tinha seu próprio canto, seu modo de falar, sua dança original...” (SEGALEN, 1995, p. 531). Depois chega, aqui também, a queda: “Vêm os homens brancos: tudo se desfigura, tudo se falseia... Uma a uma, as vozes se calam.” Dois tipos de parentesco unem o texto de Rousseau e o de Segalen. Um parentesco estrutural, primeiramente, pois ambos esboçam o mesmo desenho temporal; mas também um parentesco ficcional: um e outro empreendem um trabalho de reconstituição na ausência de qualquer vestígio; de uma (re)constituição

que só é válida porque sustenta sobre nada seu prefixo iterativo; que simula um retorno arqueológico, lá onde, na realidade, existe somente uma construção fantasiosa.

Essa elaboração de uma *arché* coletiva imaginária se chama mito. Rousseau, Segalen, depois e antes de muitos autores, repetem à sua maneira o mito vocal da poesia. Eles fundam, numa origem comum, o elo inextricável, mas também inexplicável, que une língua, música e poesia; ou, antes, que faz convergir no poema a articulação significativa da linguagem e a modulação não significativa da música.

Mito, ou lugar comum – é aqui, na ausência de qualquer referência divina, uma só e mesma coisa –, que encadeia dois episódios, dois tempos, ou se quisermos, dois mitemas. O primeiro postula um estado fusional da fala: em torno das fontes de Rousseau, ou pelas ilhas da Polinésia, a linguagem une, confunde os homens com seu território, sela o acordo (foi, como nos Maori, diaspórico) da humanidade e da terra. Mas um segundo tempo vem romper esse acordo. É aquele das separações, do encerramento, do estrangeiro (“os homens brancos”, diz Segalen) – e, conseqüentemente, do mutismo. Nós que tentamos, apesar de tudo, ouvir os poemas, nós somos provavelmente de um terceiro tempo – o que nomearei tempo da voz enterrada. Na verdade, não há poesia que não pertença a esse terceiro momento crepuscular, porque não há poesia que nos venha da idade de ouro diretamente. A potência poética da página de Rousseau e o do artigo de Segalen se esforçam justamente para nos fazer perceber o inaudível, essa “incessante melopeia” do grande Antes. Minha hipótese é que haja aí mais que uma arqueologia sonhada, ou uma hermenêutica imaginária: uma condição da poesia, da qual não é certo que tenhamos saído.

La Sorcière de Rome [A bruxa de Roma], de André Frénaud, se abre a uma tal voz anterior que ao mesmo tempo lança o poema e

² Em português: ROUSSEAU, 2015, p. 138. (NdT).

³ “PAROLE PAR LE GRONDEMENT, SOUDAIN M'INONDE, M'ILLUMINA,

QUAND DESSAISI,
JE LA RECONNUS DANS MA VOIX

TOUT PRESENCE,

o inunda com sua onipotência:

La vieille entendra-t-elle ces voix secrètes?
Les conduits se répercutaient le bruit profond.
Qui gémit? Qui conspire? Qui retient les torrents?
(FRÉNAUD, 1984, p. 37).

[A velha escutará essas vozes secretas?
Os condutos reverberavam o ruído profundo.
Quem geme? Quem conspira? Quem retém as tor-
rentes?]

Glosando esses versos, e também aqueles que inauguram a segunda sequência do poema³, Frénaud (1995, p. 48) escreve:

No fluxo inumerável que o mundo em movimento constitui, o poeta, que é simultaneamente parte dele e, contudo, dele distinto, subitamente atravessado, despojado de si mesmo, como diríamos, de sua diferença, do obstáculo de que ele é constituído, da totalidade de seus próprios meios de acesso a esse fluxo, à unidade do mundo em movimento, deixa de ser um entrave, tem o poder de transmitir algo do estremecimento da energia do ser em seu Dito.

Visitação ou superação é o êxtase. O pouco dele que restará na palavra poética medeia a experiência, que foi [...]. Pois a unidade, a continuidade que acaba de se estabelecer com o universo em sua voz – ele crê nisso – logo se desfaz: *Um só com ela, esvanecido*.

Esse texto – raro exemplo de um poeta comentando sua obra quase que linha a linha – explora a dupla implicação contida na hipótese da voz enterrada: por um lado, a necessidade de uma escuta (o “estremecimento da energia do ser”); por outro, a fatalidade do silêncio (“*um só com ela, esvanecido*”). Mas ele desdobra também a articulação desses dois tempos, repe-

tindo, na medida microscópica da oficina do poema, e aqui, condensado, o grande gesto mítico da origem e do declínio das vozes: após o êxtase vêm os resíduos (“o pouco dele que permanecerá na palavra poética”), que são também índices e vestígios. É preciso, então, representar a cena em dois planos distintos, e em duas dimensões: a economia particular do poema reproduz, em sua escala, o drama que, no horizonte, ocupa a própria história da poesia. Drama este sempre já selado, tanto é verdade que para um poema fazer ouvir uma voz desenterrada, é necessário que, em outro nível, a voz tenha sido, antes, enterrada. “Que uma latência se mantenha para que possa haver não latência, que um esquecimento seja preservado para que possa haver memória: é isso a inspiração, o transporte suscitado pela musa, que põe o homem em harmonia com a palavra e o pensamento”, escreve Giorgio Agamben (1988, p. 40)⁴.

Nesses fundamentos antropológicos, esse drama não é, provavelmente, outro senão o da memória. Paul Zumthor (1984, p. 106) relembra a ligação que une, por toda a Idade Média, a rima (uma palavra que faz a escansão ordenadora do *rhythmus* ser ouvida) às *artes de memória*. Entre as figuras aristotélicas, depois tomistas, da *prudentia* memorial, a rima se situa ao lado da reminiscência. Impregnada da voz anterior que rememora, ela participa de uma ação de rememoração contínua da qual depende a ordem do mundo – donde a importância, por exemplo, no frontispício da *Vita Nova* de Dante, do “livro de Memória”. “Naquela parte do livro da minha memória, antes da qual pouco poderia ler-se, há uma epí-

UN SEUL AVEC ELLE, EVANOUI.” (FRÉNAUD, 1984, p. 40).

[PALAVRA PELO GRUNHIDO, DE REPENTE ME INUNDA,
ME ILUMINA,

QUANDO DESPOJADO,
EU A RECONHEÇO EM MINHA VOZ

TODA PRESENÇA,

UM SÓ COM ELA, ESVANECIDO.]

4 Em português: AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 1999. p. 49. (NdT).

5 Em português: ALIGHIERI, Dante. *Vida Nova*. Tradução de Carlos Eduardo Soveral. Lisboa: Guimarães editores, 1993. p. 7. (NdT).

grafe que diz: *incipit vita nova...*” (DANTE, 1965, p. 5)⁵. “É no livro de minha memória que encontrei escritas as palavras com as quais vou compor essa obra. A memória é, assim, livro somente em figura: na verdade, aqui designada como palavra viva, fonte donde emana a coerência de uma escritura” (ZUMTHOR, 1984, p. 107). Não há garantia de que o escrito será fiel à voz viva da memória. “Sob tal epígrafe [lê-se ainda no *início da Vida Nova*] se encontram escritas as palavras que é meu propósito reunir na presente obrinha, senão em sua integridade, ao menos substancialmente”⁶ (DANTE, 1965, p. 5). Em que nos importa então esse *pouco que resta*? É que a operação visa, por meio da própria falha que a atribula, a “restaurar no mundo a clareza de um sentido que o mal perturbou” (ZUMTHOR, 1984, p. 107). Alguma coisa infinitamente se restabelece no menor poema: essa perda de uma voz primeira que a memória transmite imperfeitamente e que a escrita mutilará mais ainda no mesmo momento em que tentará restituí-la.

Que voz é, então, à cuja nostalgia cede o poema? Resta pouca dúvida de que, para Dante, ela seja identificada ao Verbo divino; e a passagem ao escrito, metáfora do mistério que separa o *Verbum* de sua relação nas Escrituras. “[O homem e a mulher] ao ouvirem a voz do Senhor Deus, que andava no jardim quando soprava o vento suave da tarde” (GÊNESIS, 3, 8)⁷. O fruto da árvore do conhecimento acaba de ser consumido. O mal fez sua obra. Já essa voz de um Deus que lembra e se lembra do homem (“Onde estás tu?”) não é mais que uma lembrança. Na escuta à distância, começa o trabalho da nostalgia, cujas “formidáveis vozes”, de *La Fin de Satan* [O fim de Satã], de Hugo (1886), ainda repercutem o eco. *Poetizar* é, em síntese, prestar atenção a esse resto, à tristeza que ele encerra, e à alegria do que ele indica. É se entranhar no ouvido de Deus. Ou mais precisamente, no ouvido do homem escutando Deus a escutá-lo.

Mas que conteúdo pode obter tal lembrança em uma poesia abandonada pela ima-

gem – e pela voz – do próprio Deus? O período romântico marca, a esse respeito, uma virada lúcida: uma espécie de crise acústica da voz transcendente em poesia. Lamartine, o mais auditivo dos poetas de sua geração, assim se dirige a Cristo, em 1829, em *Les harmonies poétiques et religieuses* [As harmonias poéticas e religiosas]:

Est-il vrai que ta voix d'âge en âge entendue [...]
N'a plus pour nous guider que des sons
impuissants ?
Et qu'une voix plus souveraine
La voix de la parole humaine,
Etouffe à jamais tes accents ?

[É verdade que tua voz de tempo em tempo ouvida [...]
Não tem para nos guiar mais que sons impotentes?
E que uma voz mais soberana,
A voz da palavra humana,
Abafa para sempre teus tons?]

Hugo, igualmente, em 1837, em *Les voix intérieures* [As vozes interiores], nota o quanto seu século é grandioso em todos os aspectos, e como o som do trabalho humano se mistura “ao som divino da criação”. Mas ele acrescenta:

Une chose, ô Jesus, en secret m'épouvante,
C'est l'écho de ta voix qui va s'affaiblissant.

[Uma coisa, ó Jesus, em segredo me espanta,
É o eco de tua voz que vai se enfraquecendo.]

Substituição da palavra divina pela palavra humana; da transcendência pelo “cá na terra”; do êxtase pelo trabalho. O prefácio das *Voix intérieures* [Vozes interiores] apresenta, aliás, a teoria dessa nova condição acústica, definida como um movimento de interiorização. Daqui em diante, o poema escutará a “música que todo homem tem em si”: “Essa música, a natureza igualmente a encerra. Se o livro que se vai ler é alguma coisa, é o eco, bem confuso e bem fraco, mas sem dúvida fiel, o autor acredita nisso, a esse canto que responde

7 Em português: Gênesis, 3, 8. Nova Almeida atualizada, versão on-line. Disponível em: <https://www.biblionline.com.br/naa/gn/3>. Acesso em 23 fev. 2022. (NdT).

em nós ao canto que ouvimos fora de nós” (HUGO, 1837, p. VII). Poesia é eco, diz mais uma vez Hugo. Mas a fonte sonora que ela repercute se afirma, doravante, duplamente terrena: são as da natureza e da história. Voz indireta, logo, eco de ecos, se assim se quiser, mas tanto mais atuais (é o sentido da *fidelidade*) quanto mais as vozes-fontes se aproximam consideravelmente dela. Alguma coisa em nós responde ao contíguo ruído do mundo; e é esse *responsório* que o poema traduz. A interferência, a perda, diz Hugo, não se situam na própria operação acústica, mas em sua transposição linguística. Assim, a palavra, pela qualificação que lhe é dada, é identificada, ao mesmo tempo, com o objeto da escuta e com o ruído.

Contudo, continuando a leitura do referido prefácio, vê-se pouco a pouco o poeta adquirir uma estatura completamente outra. De encarregado do registro dos ecos, ele se torna aquele que eleva “os eventos políticos à dignidade de eventos históricos” (1837). Nessa mesma ocasião, o ruído, “esse congestionamento de charretes como se chamam os eventos políticos”, passa ao centro da escuta. Na voz enterada, o poeta se interessa pelo enterramento tanto quanto pela voz. Ele se torna o arauto da interferência histórica. Daqui em diante, esse audível inaudível, o poeta o carrega em si. A história instalou-se, por um tempo, na língua poética, porque o poema faz o inaudito na língua ser ouvido. O mesmo salto que separa o político do histórico faz passar da prosa aos versos. Assim, uma continuidade vocal religa ao poema os eventos do mundo. E o poeta, que recebeu o dom da voz interior, do que deveria ser chamado uma voz-ouvido, tem por missão converter em palavras o rumor eventual que ressoa em si. Michelet, o Michelet do “Prefácio

de 1869”, é aqui, tanto quanto Hugo, exemplar.

Michelet que seria preciso associar imediatamente a Baudelaire como os dois espaços conjugados nos quais a posteridade se lembrará do verbo hugoliano: de um lado, a esfera da história; de outro, a da interioridade. De um lado, essa voz que vem da epopeia e se evade na prosa lírica; de outro, a voz íntima do poema, sua *arieta esquecida*, sua melodia *em surdina* (Verlaine), seu *lamento* (Laforgue), sua *sere-nata* (Corbière). Em resumo,

Cette voix, qui perle et qui filtre
Dans mon fonds le plus ténébreux...
(BAUDELAIRE, 1857)

[Essa voz que orvalha e se infiltra
No meu imo mais tenebroso]⁸

segundo expressão de Baudelaire, e à qual permanecerá atenta toda a poesia, de *Flores do mal* aos Surrealistas.

Essa voz não está mais comprometida com nenhum eco do mundo. Tornou-se a pura emanção do eu [moi] e, como tal, a fonte autônoma do poema. Por esse motivo, ela toma lugar no centro das teorias, implícitas ou explícitas, da inspiração – seria melhor dizer, da *vocação* – poética. Ela funda, até nós, o estereótipo equívoco da *voz* do poema, compreendida ao mesmo tempo como palavra imanente audível na leitura, como fonte intrassubjetiva dessa mesma palavra e finalmente como sua proferição, à qual a poesia sonora de hoje continua a atribuir a caução de um suposto vínculo com a impulsão original (voltarei a esse ponto). Descrevendo um transporte⁹, ela faz do poema o lugar da passagem contínua em que uma audição interna viria a desaguar em uma fonação, sem quase nada mudar em sua natureza, ape-

8 Em português: BAUDELAIRE, Charles. O gato. In: BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martin Claret, 2020. p. 59. (livro eletrônico) (NdT).

9 Em todos os sentidos da palavra. Ver Claudel (1963, p. 93): “O poeta foi posto em trânsito, seguindo um modo sobre o qual os estudos do Pe. Jousse lançaram certa luz, por uma espécie de excitação rítmica, de repetição e de hesitação verbal, de recitação medida, um pouco à maneira dos vociferadores populares do Oriente”.

10 Todas as traduções referentes ao Manifesto surrealista foram extraídas de BRETON, André. *Manifesto surrealista*. Transcrição de Alexandre Linhares. (livro eletrônico). (NdT).

11 Em português: MALLARMÉ, Stéphane. *Poemas*. Tradução de José Lino Grünewald. São Paulo. Saraiva, 1990. (NdT).

nas um pouco de intensidade sonora. Poeta: aquele que força o volume do silêncio interior.

Dessa hipótese comum, descrita por Claudel segundo a distinção entre o sopro e a voz, em sua “Lettre à l’abbé Brémond” [Carta ao abade Brémond], darei duas ilustrações: uma tomada em Mallarmé, outra em Breton. Encontramos, com efeito, em *O demônio da analogia*¹⁰, a mesma história de uma fala interior que está no primeiro *Manifesto surrealista*¹¹. De um lado, lembramo-nos, “a Penúltima está morta” (MALLARMÉ, 1945, p. 272); de outro, “há um homem cortado em dois pela janela”. O que é notável, nos dois casos, é a manifestação imprevisível de uma fórmula que, como diz Breton (1988, p. 324), não carrega “indício dos acontecimentos aos quais, segundo o testemunho de minha consciência, eu estava preso, nessa ocasião”. A estupefação do sujeito é total em ambos, e não é menor o desejo de explorar o fenômeno, isto é, de reconhecer nele mais sentido do que a fórmula tem. Há, no entanto, três diferenças de tamanho entre as experiências, de outro lado tão próximas, de Mallarmé e de Breton. No primeiro, trata-se de um verso, o que é indicado ao “receptor” pela cesura após “Penúltima”. Em seguida, o referido receptor não está em estado de adormecimento: ele caminha. Enfim, a frase é explicitamente atribuída a uma voz, ou, mais precisamente, a “uma asa a deslizar sobre as cordas de um instrumento, lenta e leve, que uma voz substituirá” (MALLARMÉ, 1945). Impressionante é aqui a acumulação de movimentos, de “deslizamentos” diz o texto, em uma operação mental que se destina a encontrar um desfecho e, por assim dizer, um alvo na realidade: será finalmente a vitrine de uma luteria, onde estão reunidos os mesmos elementos da alucinação, velhos instrumentos de corda e asas de pássaros antigos. Assim, em um dispositivo quase fílmico de exteriorização, a voz interior impulsionou o sujeito a sair (“Saí de meu apartamento...”) e a caminhar em direção à objetivação

da fórmula misteriosa. Objetivação de que não se pode duvidar, na leitura, que seja efeito de uma encarnação rítmica do verso no caminhar. Mas, na verdade, a analogia estava dada de imediato: o que a voz *substitui*, diz Mallarmé, está para sempre perdido; trata-se, para o poema e, mais exatamente, para o *verso*, de fazê-lo acontecer no mundo.

Totalmente outra é a experiência de Breton. Aqui, o sujeito é solicitado em um semissono. O que lhe ocorre é uma “frase”, de um caráter bastante prosaico¹², e que, além disso, está mais “separada do ruído de qualquer voz” (BRETON, 1988, p. 1354). E é como frase, direi até como frase escrita (já que inédita), que o fragmento retém a atenção de Breton. Este não é, como Mallarmé, convocado a encontrar o prolongamento e a verificação no mundo, mas na linguagem. É um valor operatório que se libera dele rapidamente: “e logo pensei em incorporá-la a meu material de construção poética. Assim que lhe concedi este crédito ela deu lugar a uma sucessão quase ininterrupta de frases que não me surpreenderam menos.” (BRETON, 1988, p. 325). Ora, em certo sentido, todo o empreendimento de Breton, a partir da escrita automática que está sendo inventada aqui, consistirá em encarnar frases semelhantes em uma voz. Dessa encarnação, será *Nadja*¹³ a encarregada. A obsessão pelas janelas, no livro; o episódio do homem que aparece debruçado na janela do vagão, no Vésinet (BRETON, 1988, p. 713), são elementos de criação. Mas foi sobretudo no final do seu encontro que Breton associou conscientemente Nadja e suas frases enigmáticas ao próprio som da sua expressão: “Quero me lembrar, no correr dos dias, apenas de algumas frases, pronunciadas diante de mim ou escritas de um jato sob os meus olhos por ela, as frases onde melhor encontro o tom de sua voz e cuja ressonância em mim permanece intensa” (BRETON, 1988, p. 719). Admitindo, algumas páginas antes, “presas do demônio da ana-

12 A prova disso é que Breton (1988, p. 1354, nota 1 da página 325) não reteve palavras, mas um sentido. Quando ele narra o acontecimento a Jacques Doucet, a frase passa a ser: “um homem tem uma janela que lhe atravessa pelo meio do corpo”.

13 Todas as traduções referentes a essa obra foram extraídas de: BRETON, André. *Nadja*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naif, 2007. (NdT).

logia” (BRETON, 1988, p. 714), Breton, que sempre se sentiu muito próximo do poema em prosa de Mallarmé, só confirma o destino sonoro de um acaso verbal que, em seus primórdios, mantinha o caráter surdo da escrita – no que *Nadja* assume plenamente o significado de uma *evocação*.

Significa que, por isso, Breton reencontra a necessidade de uma voz inspiradora exterior ao poema? Cumpre lembrar de tudo o que Nadja deve a Baudelaire e, precisamente, à mais muda das heroínas baudelairianas: a passageira. Sua ressonância “em mim” é a lembrança de uma lembrança: aquela de uma voz que se recorda do silêncio de uma outra. O vestígio que deixa o estranho encontro da rua La Fayette, tanto na memória como no texto, é na realidade o de um mutismo e de uma fala fundidos juntos. De uma voz cheia de lacunas, à procura de seu abrigo. Portadora, como uma musa, de uma delegação de palavra destinada ao próprio Breton: “André? André?... Você vai escrever um romance sobre mim” (BRETON, 1988, p. 707-708). Voz perdida, portanto – estas são as últimas linhas do livro –, que procura em vão *se colocar*, e que o silêncio envolve já de todos os lados: “*A mensagem dizia, resumidamente: ‘Alguma coisa não vai bem’, mas não indicava a posição do avião no momento, e, devido às péssimas condições atmosféricas e a interferências que se produziam, o operador não conseguiu compreender nenhuma outra frase, nem entrar de novo em comunicação.*” (BRETON, 1988, p. 753)¹³. Breton lhe havia dito antes desse catastrófico boletim final, a propósito de Nadja: “Para falar a verdade, talvez nunca tenhamos nos *ouvido*” (BRETON, 1988, p. 735, grifo nosso)¹⁴.

Parece-me ver aí, nesse discurso sem lugar, assim como na visão tecnológica que o carrega, a alegoria de uma condição moderna da voz poética. Esta na qual, retornada das

transcendências tão perfeitamente como das imanências (o que poderíamos chamar globalmente de *invocações*), a escuta vai em direção à afonia do mundo, em direção àquilo – seres e coisas – que não tem domicílio exato. Jean-Pierre Martin lembra, em seu estimulante ensaio *La Bande sonore* [A trilha sonora], que Charles Cros, poeta e inventor da primeira máquina de gravação sonora, foi igualmente supervisor na instituição para surdos-mudos¹⁵ (MARTIN, 1998, p. 53). Ele tira desse destino uma observação que vale também, e mais especialmente talvez, para a poesia: “A invenção da voz gravada transforma as relações entre Escrita e Voz. Ao reproduzir a sensação da voz, as máquinas falantes fazem provavelmente com que o mito das vozes transcendentais perca parte de seu prestígio. Eles desfiguram o horizonte da voz” (MARTIN, 1998, p. 53). Dora-vante, portanto, será menos uma questão de saber traduzir (reproduzir, gravar) as vozes celestes ou as vozes interiores do que de *saber ouvir* tudo o que justamente não pertence ao reino da fonosfera. Saber ouvir: por exemplo, em Michaux, a voz que “canta, a que não quer gritar. Ela canta, pois está orgulhosa. Mas é necessário saber como ouvi-la. Tal é seu canto, gritando profundamente no silêncio” (MICHAX, 2001, p. 206). Grito *no* silêncio; ou melhor, grito *em* silêncio, grito *de* silêncio, silêncio gritante – não sabemos – de que somente a escrita e sua procissão muda podem dar uma ideia. Saibamos *ouvir* o poema escrito, parece-nos dizer Michaux; e com ele o mito (retomamos pela outra extremidade), a utopia de seu respondente vocal, que uma tradição inveterada depositou ali. A exploração do “mundo mudo”, para nos remeter à famosa expressão de Ponge, não é somente um deslocamento de atenção. É primeiramente o reconhecimento de uma condição da escrita, na qual o poema é convidado a se despojar de sua antiga

14 “A tradução brasileira da obra de Breton apresenta “entendus” como entendido. Apesar da ambiguidade da palavra francesa, optaríamos por traduzir como “ouvido”, haja vista a discussão em tela.”

15 À época em que Charles Cros trabalhava nesse instituto, ele se chamava-se Institut parisien des sourds-muets (Instituto Parisiense dos surdos-mudos). Entretanto, atualmente, sabe-se que a comunidade surda não é, essencialmente, muda, portanto denomina-se essa instituição, em nossos dias, Institut national de jeunes sourds de Paris (Instituto Nacional de jovens surdos de Paris). (NdT).

plumagem sonora, da qual emerge como um louco sem mania.

Ombre de Virgile devenue voix de Virgile
Voix de muse devenue désir et obéissance
Je te suis écoutant la plainte donnant voix à
l'enfer
fraternel Je t'écoute ta voix décapitée attentif au
silence continu sous
le treillis pareil au vengeur qui canne la
vengeance. (DEGUY, 1973, p. 41)

Sombra de Virgílio tornada voz de Virgílio
Voz de musa tornada desejo e obediência
Eu te sigo escutando a queixa dando voz ao
inferno
fraternal Eu te escuto tua voz decapitada, atento
ao silêncio contínuo sob
a claraboia como o vingador que renuncia a vin-
gança.

escreve Michel Deguy, em um poema de *Oui dire* [Ouvi dizer]. Nenhuma outra voz, portanto, além da decapitada, conduzirá o poema.

Contudo, esse “eu” da escuta, o pessoal, agora tão frequentemente encarregado pela autorreflexão de tematizar a figura do poeta na obra, ele engaja igualmente, em suas dobras metonímicas, a posição próxima do leitor, pois ele também diz: eu escuto. Ele também tenta, através da página, perceber uma voz. Nossa relação com o poema, no ato da leitura, é paradoxal na medida em que, tendo tomado nota da morte das *invocações*, chegamos ao ponto de considerar a matéria escrita como um objeto de escuta: uma escuta que passaria pelo olho. “A poesia está para um olho-ouvido”, diz Jacques Roubaud (1995, p. 126). Enquanto a atenção às coisas mudas tem aumentado o silêncio da página para o leitor, a poesia tem validado antes seu valor vocal. Aliás, valor complexo, que confunde três realidades distintas: de uma parte, a voz-ouvido do autor (como o poeta se ouviu declamando seu poema?); de outra, a voz escrita do poema, isto é, as prescrições vocais (efeitos rítmicos, ecos fonéticos, ligações e rupturas...) que contém; enfim, sua voz vocalizada, em outras palavras, uma ou outra de suas

realizações sonoras. Das três, a primeira é, a priori, a menos claramente implicada na leitura. Que leitor, entretanto, poderia se defender ao ler de maneira diferente *La Sorcière de Rome* [A bruxa de Roma] após ter escutado a dicção gutural de Frénaud? Nisso também, as máquinas sonoras modificaram nossa representação do poema.

Essa tripla acepção da palavra “voz” não é desprovida de mal-entendidos. O mais frequente concerne ao esmagamento dos sentidos um e dois sob o sentido três: o confisco da voz-ouvido e da voz escrita em benefício da realização sonora. É perturbador constatar que, no momento mesmo em que ocorre a *decapitação da voz* no poema escrito, desenvolvem-se as experiências de uma poesia dita sonora. Recitações públicas, performances, com ou sem adereços, gravações, *mises en espace*: enquanto o poema aqui faz ouvido de mouco, lá ele dá voz. Não se pode deixar de observar nessa concomitância uma forma de compensação: uma revanche manifesta pela vocalidade, tornada possível (necessária aos olhos e aos ouvidos de alguns) pela deserção que acabo de mencionar. Essa revanche, cujos primeiros atores devem tanto às experimentações musicais quanto à tradição poética, se sustenta, entretanto, em uma teoria de liberação bastante global que tende a desacreditar qualquer forma de fixidez escrita. Voz se confunde aí com Vida – “A poesia só existe pela Vida e sua Voz”, escreve Henri Chopin (2001, p. 10). Inversamente, a página torna-se um “sudário”, um “escrínio de silêncio fascinado”, uma “tela de narcisismo mistificado”, um “altar aos ícones de um culto empoeirado”, um “retiro afastado do mundo” (BOBILLOT, 1996, p. 79). A prosódia, a métrica “que foram submetidas ambas a leis rigorosas por meio da métrica dos alexandrinos e outras formas clássicas”: *vozes artificiais* (CHOPIN, 2001, p. 22). Essa “recusa agressiva do texto” (SACHSSE, 1992, p. 68) faz, evidentemente, parte de um movimento bastante comum na arte do século XX. Parece-me ter, po-

16 Derrida mais de uma vez retornará a essa ideia da “voz que guarda o silêncio”. Ele nos ajudará a compreender melhor o que é o escrito do poema: tradução de uma voz, certamente, mas dessa “voz do ser” que permanece “silenciosa, muda, insonora, sem palavra, originariamente á-fona”. (DERRIDA, 1967, p. 36). [Em português: DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva: Edusp, 1973].

rém, uma consequência surpreendente no caso de que estamos tratando: essa promoção da voz-ação em detrimento da voz escrita gera um efeito de convocação. A poesia sonora convoca o poeta a um papel de *performer*; convoca o leitor a um papel de ouvinte; enfim, convoca o texto a um estatuto efêmero que uma produção sonora particular lhe confere.

Não é evidente, nessas condições, que o surgimento jubiloso do corpo no poema não vá de encontro a qualquer liberação. A página escrita se assemelha a um sudário, a um escrínio ou a uma tela somente para aqueles que não podem *lê-la*. Em sua essência, ela é, ao contrário, um instrumento de desconvoação; o lugar onde aquele que lê torna-se também aquele que escreve; quem escuta torna-se quem fala, e reciprocamente. Essa indecisão das posições é a marca de uma hospitalidade do texto, em relação à qual devemos reler certas páginas da *Gramatologia*, de Jacques Derrida (1967)¹⁶. Essa mobilidade de colocações, essa hesitação de limites funcionais são fiadores de sua liberdade, isto é, de seu profundo poder de liberação, até mesmo de subversão. “*Quem geme? Quem conspira? Quem retém as torrentes?*”, de fato. O poema deixará essa questão em aberto. Essa mesma abertura é o espaço de seu advento. Espaço pleno não de uma voz, porém mais sutilmente, mais livremente, mais dramaticamente de um gemido sem voz. Ora, para compreender esse oxímoro, devemos distinguir, à maneira de Henri Meschonnic (2001, p. 134), o *sonoro* da *oralidade*, os *efeitos de voz* e *uma voz como íntimo exterior*. Como Jacques Roubaud (1995, p. 127) nos convida a fazer, devemos discernir entre “o componente *oral*, externo, e um componente *aural*, interno”. A voz do poema não está aqui ou ali; ela está na passagem, na transferência, na metáfora de uma para a outra. A fonação não realiza o todo dessa voz: trata-se apenas de uma imagem dela; o silêncio de *quem geme?* tampouco o esgota: trata-se somente da prefiguração de seu de-vir. Esse é o estatuto exato

da voz no poema: a persistência vocal dos mortos (*quem geme?*) no coração da ruminação dos vivos.

Faites que je sois entre les hommes comme une
personne
Sans visage et ma
Parole sur eux sans aucun son comme un semeur
de silence... (CLAUDEL, 1910)

[Fazei com que eu seja entre os homens como al-
guém
sem rosto e a minha
Palavra sobre eles insonora como um semeador de
silêncio...]¹⁷

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Idée de la prose*. Tradução de Gérard Macé. Paris: Christian Bourgois éditeur, 1988.
- BAUDELAIRE, Charles. Le Chat. In: BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. 1857.
- BOBILLOT, Jean-Pierre. *Bernard Heidsieck poésie action*. Paris: Jean-Michel Place, 1996.
- BRETON, André. *Manifeste du surréalisme*. In: BRETON, André. *Œuvres complètes*, tome I. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1988.
- BRETON, André. *Nadja*. In: BRETON, André. *Œuvres complètes*, tome I. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1988.
- CLAUDEL, Paul. La maison fermée. In: CLAUDEL, Paul. *Cinq grandes odes*. 1907.
- CLAUDEL, Paul. Lettre à l'abbé Brémond. In: CLAUDEL, Paul. *Réflexions sur la poésie*. Paris: Gallimard, 1963.
- CHOPIN, Henri. *Réalité sonore*. Lyon: Zhor Éditions, 2001.
- DANTE, Alighieri. *Œuvres complètes*. Tradução de André Pézard. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1965.

17 Em português: CLAUDEL, Paul. A casa fechada. In: CLAUDEL, Paul. *Cinco grandes odes*: seguido de Processionário para saudar o novo século e A Cantata a três vozes. Tradução de Rodrigo de Lemos. São Paulo: Ed. Filocalia, 2021. p. 207. (NdT).

- DEGUY, Michel. Ouï dire. *In*: DEGUY, Michel. *Poèmes 1960-1970*. Paris: Gallimard, 1973.
- FRÉNAUD, André. *La sorcière de Rome*. Paris: Gallimard, 1984.
- FRÉNAUD, André. *Gloses à la Sorcière*. Paris: Gallimard, 1995.
- HUGO, Victor. *Les Voix intérieures*. Lausanne: Librairie de Marc Ducloux, 1837.
- HUGO, Victor. *La Fin de Satan*. 1886.
- LAMARTINE, Alphonse de. *Harmonies poétiques et religieuses*. 1830.
- MALLARMÉ, Stéphane. Le démon de l'analogie. *In*: MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945.
- MARTIN, Jean-Pierre. *La Bande sonore*. Paris: José Corti, 1998.
- MICHAUX, Henri. La vie dans les plis. *In*: MICHAUX, Henri. *Œuvres poétiques*, col. 2. Paris: Gallimard, 2011.
- MESCHONNIC, Henri. *Célébration de la poésie*. Paris: Verdier, 2001.
- ROUBAUD, Jacques. *Poésie, etcetera: ménage*. Paris: Stock, 1955.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Essai sur l'origine des langues*. Paris: Éditions de l'Ecole, 1987.
- SACHSSE, Rolf. De l'apparente absence de texte dans l'audio art. *In*: SACHSSE, Rolf. *Poésies sonores, sous la direction de Vincent Barras et Nicholas Zurbrugg*. Genève: Contrechamps éditions, 1992.
- SEGALEN, Victor. Voix mortes: musique maori. *In*: SEGALEN, Victor. *Œuvres complètes*: vol. 1. Paris: Robert Lafont, 1995.
- ZUMTHOR, Paul. *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale: essais et conférences*. Collège de France, Paris: P.U.F., 1984.

COMO CITAR

DOUMET, C. A voz do poema. Tradução de ROSA, O. M. e OLIVEIRA, A. A. *Revista Cerrados*. 31(59), p. 125–133. 2022. <https://doi.org/10.26512/cerrados.v31i59.42211>.