

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.15012020121-133>

VOZ, POTÊNCIA, RESSONÂNCIA E CORPO NA LINGUAGEM POÉTICA

VOICE, POTENCY, RESONANCE, AND BODY IN POETIC LANGUAGE

Maria Rosa Duarte de Oliveira*

Resumo: Este ensaio tem por objetivo refletir sobre a voz a partir de uma perspectiva tanto ontológica quanto antropológica, em vez de tratá-la como uma questão puramente linguística, no sentido de discurso oral. Para isso, selecionamos alguns estudiosos que entendem o fenômeno vocal nessa direção, como Giorgio Agamben, Jean-Luc Nancy, Adriana Cavarero e Paul Zumthor. Num segundo momento, o desafio será o de investigar o lugar da voz em dois poemas selecionados, a fim de verificar em que medida essas diferentes concepções de voz podem ser dispositivos analíticos significativos para a crítica literária.

Palavras-chave: Voz. Potência. Ressonância. Corpo. Performance.

Abstract: This essay aims at reflecting on voice from both an ontological and anthropological perspective, rather than treating it as a purely linguistic issue, that is, as oral speech only. To this end, we have first selected some scholars who conceive the vocal phenomenon in that direction, such as Giorgio Agamben, Jean-Luc Nancy, Adriana Cavarero and Paul Zumthor. Secondly, the challenge will be to investigate the place voice takes in two poems selected in order to evaluate to what extent these different conceptions of voice can be significant analytical devices in literary criticism.

Keywords: Voice. Potency. Resonance. Body. Performance.

Recebido em 26/03/2020. Aprovado em 07/04/2020

Estar à escuta como tonalidade ontológica: o que é um ser entregue à escuta,
formado por ela ou nela, escutando com todo o seu ser?
Jean-Luc Nancy

Esta questão de Nancy dá a tônica deste ensaio que tem por objetivo refletir sobre a voz e a escuta de uma perspectiva ontológica e antropológica e não puramente linguística, no sentido de discurso oral. Para isto, selecionamos pensadores que estudaram o fenômeno vocal nessa perspectiva como: Giorgio Agamben, Jean-Luc Nancy, Adriana Cavarero e Paul Zumthor. Num segundo momento, o desafio será o de iluminar, a partir destes pressupostos, o lugar da voz na linguagem poética de dois poemas, de texturas diferentes, a fim de verificarmos a propriedade destas concepções de voz, escuta e performance como dispositivos para a análise e a crítica literária.

* Professora doutora e titular em Teoria Literária no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. E-mail: mrosa0610@gmail.com.

I. VOZ E POTÊNCIA

Giorgio Agamben, filósofo italiano com intensa atividade na atualidade, dedicou-se, também, ao estudo da voz entendida como *potência*, no sentido de um “não-mais som e não-ainda significado”, ou conforme suas palavras:

Voz (que escreveremos de agora em diante com maiúscula para distingui-la da voz como mero som) *tem o estatuto de um não-mais (voz) e de um não-ainda (significado)*, ela constitui necessariamente uma *dimensão negativa*. Ela é fundamento, mas no sentido de que ela vai ao fundo e desaparece, para que assim o ser e a linguagem tenham lugar. (AGAMBEN, 2006, p. 56; destaques nossos).

Nesse sentido, a voz estaria num lugar de limiar e passagem entre a privação de palavra e de semântica e a possibilidade de se desenvolver (ou não) num discurso, embora não seja esta possibilidade de se tornar ato discursivo que a define, mas justamente este lugar de potência/impotência, no qual, parafraseando Mallarmé, “nenhum ato (lance) é capaz de abolir a contingência (acaso) do poder/não-poder ser.

A *potência*, núcleo central do pensamento agambeniano, não deve ser entendida, no entanto, de forma redutora, como a tendência inevitável para o ato, mas também, e principalmente, como aquela tendência que conduz ao não-ato; ou ainda, toda a potência é, também, impotência. O método agambeniano de escavação arqueológica¹, leva-nos até Aristóteles, de cuja obra Agamben extrai a quintessência da concepção de potência:

Uma vez que o que é potente não é sempre em ato, também a negação lhe pertence: de fato, o que é capaz de caminhar pode também não caminhar, e o que pode ver pode não ver. (ARISTÓTELES, *De interpretatione*, 21b 14-16 *apud* AGAMBEN, 2015, p. 252)

Em síntese: a potência possui uma forma, uma singularidade própria e não é o fato de passar a ato que a justifica, mas sim a negatividade como essência de seu ser, no sentido de privação e de contingência (poder/não poder ser), conforme esclarece Aristóteles num trecho da *Física*: “A *steresis*, a privação, é como uma forma [*eidōs ti*, uma espécie de rosto: *eidōs* vem de *idenai*, ver]” (ARISTÓTELES, 193b 19-20 *apud* AGAMBEN, 2015, p. 246).

Em termos da linguagem poética, *potência*, *voz*, *experimentum linguae* e *infância da linguagem* se encontram. Com efeito, o conceito de *infância da linguagem* implica a

¹ O método arqueológico, nas Ciências Humanas, remete a vários pensadores, dentre eles Foucault e Agamben. Para este, trata-se, sobretudo, de uma arqueologia do presente, isto é, na linhagem do conceito benjaminiano de história, investigar as ramificações de uma ideia ou conceito não de forma linear, em busca da origem num passado remoto, mas em emergências de configurações que trazem essa origem para o aqui e agora, pois ela continua a acontecer no presente. Diz ele, numa entrevista de 09/07/2014, que: “É uma pesquisa sobre a *arché*, que em grego significa ‘início’ e ‘mandamento’. Em nossa tradição, o início é tanto o que dá origem a algo como também é o que comanda sua história. Mas, como essa origem não pode ser datada ou cronologicamente situada, é uma força que continua a agir no presente, assim como a infância que, de acordo com a psicanálise, determina a atividade mental do adulto, ou como a forma com que o big bang, de acordo com os astrofísicos, deu origem ao Universo e continua em expansão até hoje”.

percepção da cisão entre língua e fala (discurso)², isto é, o fato de que o homem não nasce falante, como ocorre com os animais, cuja linguagem está em continuidade com sua própria natureza: o pássaro, por exemplo, já nasce com determinado canto de sua espécie. O ser humano, no entanto, precisa separar-se da linguagem-natureza, em seu estado de infância da “língua sem palavra” (AGAMBEN, 2008, p. 64) e apropriar-se do seu poder de dizer, ser sujeito do discurso e da história:

Os animais não entram na língua: já estão sempre nela. O homem, ao invés disso, na medida em que tem uma infância, em que não é já sempre falante, cinde esta língua uma e apresenta-se como aquele que, para falar, deve constituir-se como sujeito da linguagem, deve dizer *eu*. Por isso, se a língua é verdadeiramente a natureza do homem – e natureza, se bem refletimos, pode apenas significar língua sem palavra, *genesis synechés*, “origem con-tínua”, na definição de Aristóteles, e ser natureza significa ser já sempre na língua – então a natureza do homem é cindida de modo original, porque a infância nela introduz a descontinuidade e a diferença entre língua e discurso (AGAMBEN, 2008, p. 64; destaques do autor).

É desta forma que Agamben fará uma distinção entre **Voz** - como potência de privação de palavra articulada, daquilo que poderá ou não se tornar ato discursivo- e **voz** como som da fala:

Uma voz como mero som (uma voz *animal*) pode certamente ser índice do indivíduo que a emite, mas não pode de modo algum remeter à instância de discurso enquanto tal, nem abrir a esfera de enunciação. [...] Mas, dado que esta *Voz* (que escreveremos de agora em diante com maiúscula para distingui-la da voz como mero som) tem o estatuto de um *não-mais* (voz) e de um *não-ainda* (significado), ela constitui necessariamente uma dimensão negativa. Ela é o *fundamento*, mas no sentido de que ela é aquilo que vai *ao fundo* e desaparece, para que assim o ser e a linguagem tenham lugar (AGAMBEN, 2006, p. 56; destaques do autor).

Este é o lugar, segundo Agamben, do *experimentum linguae*, da experiência da potência da língua, que é, justamente, o experimento ao qual se dedica a linguagem poética.

isso quer dizer: fazer a experiência de uma faculdade ou de uma potência, arriscar-se em um *experimentum potentiae*, da potência enquanto tal [...] não é unicamente experiência de um ato de dizer (de proferir tal e tal proposição significante) nem simplesmente experiência de uma *potência de dizer*, mas também e antes de tudo experiência de uma *potência de não dizer* (AGAMBEN, 2018, p. 8-9; destaques do autor).

Lugar do puramente dizível, a VOZ instaura-se no movimento reverberativo entre potência e ato, de modo que, assim como o “puramente dizível (VOZ) caminha para o discurso (voz), este mantém em seu interior o desejo de *potência de não* ser discurso, de retornar ao puramente dizível, à *infância da linguagem*. Esta tensão singulariza a

² São conceitos elaborados por Benveniste a quem devemos esta percepção da diferença entre o plano semiótico e o semântico de uma língua, isto é, entre o paradigma de signos disponíveis, em estado potencial, e o discurso, que é aquela atividade responsável por colocar em ato a potência de uma língua por meio da apropriação e da construção de enunciados pelos sujeitos falantes.

linguagem poética cujo ser está sempre à busca desse (não) lugar no qual a língua reencontra a sua infância e adentra naquele ponto de resistência, que é seu *inominável*, como afirma Badiou (2002, p. 38). O irrepresentável. O sem nome. O puramente dizível de uma Voz sem semântica, que funda a experiência *in-fans* desse universo poético.

II. VOZ, ESCUTA E RESSONÂNCIA

Para o filósofo contemporâneo Jean-Luc Nancy, em seu livro *À escuta* (2002), o conceito de escuta (vinculado ao termo *entente*, derivado do verbo *entendre*, em francês) guarda um duplo sentido - o de compreender, pelas vias do intelecto, e o de ouvir - e é esta ambiguidade de partida, oriunda da própria palavra, que será objeto da reflexão de Nancy, de modo a questionar não só o lugar da escuta na sua singularidade e contaminação com os demais sentidos (a comunidade sensível), mas também a própria tradição filosófica ocidental e a dominante conferida à visão e ao logos.

O sentido auditivo, diferente do visual, segundo ele, não possui “pálpebras”, nem “ponto de vista”, mas invade o espaço, de todos os ângulos, simultaneamente, penetrando o dentro e o fora, em vibrações de onda. Por isso, o melhor termo que Nancy encontra para esse sentido da escuta é o de “estender as orelhas”, para além do órgão físico da audição, assim como do sentido automático de escuta de uma voz proveniente de um discurso falado.

Daí não ser simplesmente a escuta reduzida à audição de uma emissão oral, como poderíamos pensar de forma imediata, mas *estar à escuta* implica a disponibilidade para um sentido potencial, ainda não manifesto e, por isso, “estar à escuta” não implica apenas ouvir com o órgão físico da audição, mas, principalmente, “estender as orelhas”, isto é, a abertura para o espaço de vibração entre o dentro e o fora; a tensão e a intenção de entender, de significar, na fluidez do movimento do ir e do vir, em rebatimentos de sentidos possíveis:

escutar é estar inclinado para um sentido possível, não imediatamente acessível e não apenas proveniente de uma voz humana, de uma fala, ex. escutar um pássaro, um tambor já é compreender ao menos o esboço de uma situação, ou [...] escutamos aquele que profere um discurso que queremos compreender, ou escutamos aquilo que pode surgir do silêncio e fornecer um sinal ou um signo, ou ainda escutamos aquilo a que chamamos música. [...] uma “voz: é preciso compreender isso que soa desde uma garganta humana sem ser linguagem, isso que sai de um pescoço animal, de um instrumento musical, do vento nos galhos, o ruído para o qual estendemos as orelhas ou prestamos ouvidos (NANCY, 2013, p. 163; 172; destaques nossos)

É nesse ponto que o sentido de *voz*, para Nancy, ressoa na *Voz* segundo Agamben - “não mais som e não ainda significado” - *Voz* sem semântica, porém, significativa porque plena de força potencial que extrapola o vínculo automático com a voz humana manifesta no circuito falante - ouvinte. E, nesse caso, a escuta também se amplifica para a reverberação de todo tipo de ruídos, de sons e não-sons, provenientes das mais diversas fontes, inclusive a da voz e do discurso humanos, ao lado de outras, também: a dos animais e até mesmo a do vento.

Importante assinalar que o sentido de escuta se desloca, também, do vínculo automático com o órgão físico do ouvido e do fenômeno acústico para o *sentido ressonante*, e não apenas no âmbito da relação som-sentido, mas no espaço de rebatimentos, do “estar inclinado para um sentido possível”:

O sentido consiste em um reenvio. Ele é inclusive feito de uma totalidade de reenvios: de um signo a alguma coisa, de um estado de coisas a um valor, de um sujeito a outro sujeito ou a si mesmo, tudo simultaneamente. Também o som é feito de reenvios: ele se propaga no espaço onde repercute ao repercutir em mim [...] Soar é vibrar em si ou por si: não é somente para o corpo sonoro, emitir um som, mas é de fato se estender, transportar-se e se resolver em vibrações que de maneira concomitante o relacionam consigo mesmo e o colocam fora de si (NANCY, 2013, p. 163-164).

Uma tal ressonância fundamental não nega o sentido do *logos* e do discurso, mas busca “estender as orelhas” para estar à escuta daquilo que guardam na profundidade de seu ser, dentro e fora de si, lá onde está a sua face mais essencial: o rebatimento e o reenvio. Ora, se o sentido da escuta está no ressoar e no reenvio, isto significa que não se fixa, está sempre em movimento, dentro e fora de si, e, por isso, o sentido da escuta para Nancy não se reduz ao sujeito fenomenológico, mas está no próprio fluxo de reenvios e reverberações de um signo a outro numa dimensão amplificada que supõe o sentido ontológico de existência, o que reenviaria, segundo ele, para uma outra dimensão filosófica fundada na escuta e não apenas no *logos*, como ocorre na tradição filosófica ocidental.

Nancy é contundente em sua crítica quando lança a questão crucial de seu texto:

A escuta é um motivo com o qual a filosofia é capaz de lidar? [...] Ou será que a filosofia não superpôs ou substituiu à *escuta* alguma coisa que seria sobretudo da ordem do *entendimento*? O filósofo não seria aquele que *entende* sempre mas que *não pode escutar*, ou de modo mais preciso, que nele neutraliza a escuta para poder assim filosofar? (NANCY, 2013, p. 160)

É justamente esse ato de escrever a contrapelo da tradição do discurso filosófico que faz desta escritura desafiadora de À escuta um espaço de fronteira com o poético, que irrompe, em mais de um momento, deste texto irreverente, que opera nas bordas do sentido. “Estender as orelhas” é, justamente, o que Nancy deseja estender ao filósofo, fazendo de seu próprio texto a chave para esse aprendizado. Um texto em dobras, que vai e vem, que se rediz de várias maneiras e se expande em notas que reverberam em outras, continuamente. Um texto que está à escuta dos movimentos e ruídos do universo circundante, dos rebatimentos da cadeia de pensamentos do autor, da associação com outros textos, visíveis e/ou invisíveis e potenciais, além da multiplicidade de possíveis inferências do leitor. Um texto reverberante, portanto, e que se abre para estar à escuta.

III. VOZ E SINGULARIDADE

Adriana Cavarero³, em seu livro *Voices plurais. Filosofia da expressão vocal* (2011), dedica-se, também, ao estudo do fenômeno vocal e, tal qual Nancy, aponta para o desinteresse da filosofia ocidental no estudo do fenômeno vocal. Percorre, nesse livro, um percurso transversal do universo do *logos* desvocalizado, desde Platão e Aristóteles até filósofos contemporâneos, em cruzamento com a literatura, a música e a política - especialmente Hannah Arendt, de cuja obra Cavarero é uma das mais importantes pesquisadoras.

O foco será o de resgatar para a tradição filosófica ocidental, fundada sobre as categorias gerais do *logos*, algo para o qual ela está surda: a voz do ponto de vista de sua singularidade em cada ser humano, com seu timbre específico, que não é igual a nenhum outro. Voz como corpo, na materialidade de som, timbre, altura, intensidade, pausas, ressonância, respiração, fonação, que tem seu lócus físico na garganta, especialmente em seu corpo mais interior e invisível - a úvula⁴ - responsável por parte da fonação. Nesse sentido, Cavarero, também, terá o cuidado de provocar o deslocamento da palavra oral para a voz, a fim de que ela seja percebida, antes de tudo, como um fenômeno de reverberação sonora-vocal-acústica sem estar vinculada à semântica da palavra e ser por ela absorvida. O que não significa uma separação absoluta voz X palavra, mas sim um jogo dialético no qual a voz tenderá ao discurso e este à voz, que nele habita, sem que haja, porém, identidade entre ambos, mas alteridade e diferença.

O fato de a voz ser singular e única em cada ser humano, marca de sua identidade mais profunda, mesmo fisicamente - a cavidade auditiva e seus pavilhões internos, os órgãos da fonação, a garganta e a úvula - é um significativo indicador de que, na voz, o timbre, a intensidade, a altura, a entonação, a amplitude e o grau de ressonância constituem qualidades específicas que vêm do corpo interior, daquilo que é próprio de um ser único, no contexto de uma pluralidade de vozes, na sua diferença irreduzível.

É justamente esta concepção singular de voz que Cavarero encontra em um conto de Ítalo Calvino - "Um rei à escuta"⁵-, no qual reconhece a melhor definição para o fenômeno vocal:

Uma voz significa isso: existe uma pessoa viva, garganta, tórax, sentimentos, que pressiona no ar essa voz diferente de todas as outras vozes. Uma voz põe em jogo a úvula, a saliva, a infância, a pátina da existência vivida, as intenções da mente, o prazer de dar uma forma própria às ondas sonoras. O que o atrai é o prazer que esta voz põe na existência - na existência como voz -, mas esse prazer o conduz a imaginar o modo como a pessoa poderia ser diferente de qualquer outra tanto quanto é diferente a voz (CALVINO, 1995, p. 79).

³ Docente de Filosofia Política na universidade de Verona e uma das maiores pesquisadoras europeias da obra de Hannah Arendt.

⁴ A úvula palatina, popularmente chamada de sino, assemelha-se a um zíper e funciona como um sensor, cuja função é sinalizar ao organismo que alguma alimentação está passando pela garganta. Diante do "aviso" da úvula, as vias respiratórias são fechadas, evitando que alguma porção do alimento entre na traqueia ou na cavidade nasal. Outra função exercida pela úvula é atuar na fonação, especialmente no timbre da voz, pois pode modificar o timbre de um fonema, participando da articulação das palavras.

⁵ Esta é uma narrativa de Calvino que se encontra em *Sob o sol do jaguar*, publicado postumamente em 1986. Nesse livro, o autor projetou elaborar cinco contos, cada um deles focado sobre um dos órgãos dos sentidos. No entanto, sua morte prematura deixou o livro inacabado com a presença de apenas três dos sentidos: o olfato, a audição e o paladar.

Como diz Cavarero, a intuição antifilosófica de Calvino consiste em fazer da voz a grande figura do texto; um rei-ouvido que “identificado com o sentido da audição, de fato, reduz a um puro som mesmo as palavras pronunciadas pelos seres humanos [...] *ao contrário do que faz há séculos a filosofia, concentra-se no vocálico, ignorando o semântico*” (2011, p.17; destaque nosso).

Fazer da indagação sobre a singularidade da voz um propósito ontológico, perguntar-se sobre o que significa uma existência como voz na sua relação entre unicidade e alteridade entre emissão-audição, na pluralidade de outras vozes, é o desafio que Cavarero faz ao logocentrismo da filosofia ocidental:

Esse desafio [...] consiste em pensar a relação entre voz e palavra como uma relação de unicidade que, mesmo soando principalmente na voz que ainda não é palavra, continua a ressoar na palavra a que a voz humana é constitutivamente destinada [...] o sentido ou a relacionalidade e a unicidade de cada voz que constituem o núcleo desse sentido – transita da esfera acústica à palavra. Exatamente porque a palavra tem uma consistência sonora, falar é comunicar-se na pluralidade das vozes[...] o ato de falar é relacional para além dos conteúdos específicos que as palavras comunicam, é a relacionalidade acústica, empírica e material das vozes singulares. [...] a palavra existe porque existem os falantes. A surdez estratégica quanto ao comunicar-se plural das vozes depende precisamente dessa decisão, por assim dizer metodológica, de se prescindir da materialidade elementar desse fenômeno. [...] Desvinculada das gargantas de carne daqueles que a emitem, a palavra sofre uma desvocalização primária que lhe deixa apenas o som despersonalizado de uma voz em geral (CAVARERO, 2011, p. 29; destaques nossos).

O fundamento desta concepção de voz não está, portanto, apenas na singularidade, pois, na medida em que se inscreve num sujeito falante, isso implica alteridade entre falar-ouvir⁶ e, mais ainda, uma relação de diálogo acústico e material com outras vozes, também únicas e singulares. Retoma-se, nesse sentido, o título do livro - *Vozes plurais – filosofia da expressão vocal* –, bem como a dimensão de que é a linguagem que faz do homem um ser político, segundo Hannah Arendt, ou ainda, nas palavras de Cavarero: “é como voz que os [seres humanos] únicos constituem a política mediante a tomada de palavra [...] como uma espécie de canto a várias vozes cujo princípio melódico é o distinguir-se do timbre inconfundível de cada uma” (CAVARERO, 2011, p. 233).

IV. VOZ, CORPO E PERFORMANCE

Para Paul Zumthor, medievalista e estudioso da voz, é no vínculo entre *voz-corpo e performance* que está o cerne de sua concepção sobre o fenômeno vocal. Distingue voz de oralidade e, assim, desloca o centro da reflexão do discurso oral para a voz, que não pode ser limitada a ele. Afirma que “Intencionalmente, operei um desvio da própria língua para seu suporte vocal, tomando este último como realizador da linguagem e como fato físico-psíquico próprio, ultrapassando a função linguística” (ZUMTHOR, 2007, p. 10-11).

⁶ Sobre esse aspecto, Zumthor faz uma observação interessante sobre o fato do ser humano possuir dois ouvidos: um para falar e o outro para ouvir tanto o que diz como aquilo que os outros dizem. Ver em *Performance, recepção, leitura*, edição de 2017, p.86-87.

A voz, para Zumthor, excede a fala, embora participe dela também. Implica dois constituintes fundamentais: *corpo* e *performance*. Corpo no sentido das qualidades materiais que caracterizam a voz e não são da ordem da palavra nem do discurso como: timbre, entonação, pausas, ressonância, altura, respiração, ritmo. Performance no sentido de um ato presencial no qual o corpo-voz se materializa em outro corpo – o do intérprete - em sua gestualidade e desempenho junto a um público, e, no caso da literatura, especialmente nas performances poéticas em diversas modalidades, das quais, o *slam* - a “batalha” de poemas entre os participantes – é uma das mais atuais.

A concepção de poesia vocal para ele tem um fundamento antropológico-filosófico⁷ e ganha uma amplitude tal que desafia o padrão estabelecido da cadeia: poesia - literatura - *littera* - letra.

A ideia de poesia [...] é para mim a de uma *arte da linguagem humana*, independente de seus modos de concretização e *fundamentadas nas estruturas antropológicas mais profundas*. Foi dessa perspectiva que me coloquei o problema da *poesia vocal* (insisto no adjetivo) e afastei os pressupostos ligados à expressão, infelizmente frequente, “literatura oral” (ZUMTHOR, 2007, p. 12; destaque nosso).

Esse foi o outro grande desafio que enfrentou Zumthor nessa concepção ampla de poesia como “arte da linguagem humana”, posicionando-se contra o preconceito literário de que poesia é letra e não voz, de modo que seus estudos precisaram enfrentar uma tradição literária que fez da escrita seu meio de expressão privilegiado, relegando à voz um lugar subalterno, quando, na verdade, a escrita alfabética nasce a partir da voz, pois é uma tradução dos sons da fala em signos gráficos (letras/palavras), que representam ideias e conceitos; são símbolos:

Não se pode imaginar uma língua que fosse unicamente escrita. *A escrita se constituiu numa língua segunda, os signos gráficos remetem, indiretamente, a palavras vivas*. A língua é mediatizada, levada pela voz. Mas a voz ultrapassa a língua; é mais ampla do que ela, mais rica. [...] em envergadura sonora, a voz ultrapassa em muito a gama extremamente estreita dos efeitos gráficos que a língua utiliza. Assim, a voz, utilizando a linguagem para dizer alguma coisa, se diz a si própria, se coloca como uma presença (ZUMTHOR, 2005, p. 63; destaque nosso).

A “palavra viva”, como sugere Zumthor, implica o aqui e agora da presença da voz, e no caso da poesia vocal, isto é, aquela intencionada para mostrar aquilo que diz, corporal e concreta, na qual som, palavra, ruídos, pausas, timbres são análogos à semântica; não representam mas são aquilo que sugerem ser, numa simbiose perfeita entre forma e conceito, distante da informação e em ato de performance, isto é, como um corpo-voz e toda sua carga expressiva (tom, altura, intensidade, respiração, ritmo etc.) aliada à palavra oral, aos gestos do corpo do intérprete, à recepção e ao ambiente (contexto).

⁷ Para Zumthor, trata-se de um ponto de vista antropológico no sentido amplo e quase filosófico que se dá a essa palavra em alemão (2007, p. 20).

Na escrita poética, que é aquela que, segundo ele, não oprime mas faz ressoar a voz que nela habita, a performance também acontece. A qualidade essencial, seja na performance ao vivo, seja naquela mediada pela escrita poética, é a *corporificação*, de tal sorte que as palavras sejam as próprias coisas. E, para isso, a *escrita caligráfica* é um dispositivo adequado, segundo Zumthor, porque é capaz de “recriar um objeto de forma que o olho não somente *leia* mas *olhe* [...] Na medida em que a poesia tende a colocar em destaque o significativo, a manter sobre ele uma atenção contínua, a caligrafia lhe restituiu, no seio das tradições escritas, aquilo com que restaurar uma presença perdida” (2007, p. 73; destaque do autor).

V. EXPERIMENTOS DA VOZ NA LINGUAGEM POÉTICA

E, neste ponto, defrontamo-nos com a questão final que nos propusemos: a de avaliar como as concepções de voz e escuta, tratadas neste ensaio, poderão se constituir como dispositivos analíticos significativos para a crítica literária. Para isso, selecionamos dois poemas que apresentam diferentes modos de operar a linguagem poética: o primeiro deles é um poema de Philadelpho Menezes - “Céu da boca” (1993) -, que se funda sobre a linhagem das poéticas sonoras e experimentais do século XX, questionadoras da palavra como centro do poema. Afirma Menezes, ao buscar uma definição de poema sonoro:

Em realidade, a Poesia Sonora se define mais precisamente não tanto por sua adjetivação que explicita a presença da sonoridade no poema, mas por outra adjetivação implícita: a de experimentação. [...] O que caracteriza o poema sonoro não é sua simples audibilidade, sua existência acústica, sua projeção dirigida à escuta do receptor. O que o define é seu divórcio inconciliável com a escrita e seus modos declamatórios, seu distanciamento nítido do poema oralizado, sua separação da poesia concebida como arte do texto, que, quando vem recitada, estava, contudo, previamente redigida.

A Poesia Sonora se apresenta como um novo modo de pensar a poesia como a arte da vocalidade não domada pela linguagem comunicativa e letrada, e sim libertada num espaço de a-comunicabilidade (e não anti-comunicabilidade) através da criação de uma *língua* (um racional código aberto) que *não carrega significados* mas somente sua própria presença no mundo. Essa presença é a do indivíduo corporalmente vivo, repensado a partir de sua relação física e sensorial com o ambiente em que vive, reposto no centro das vivências estética e cotidiana, num momento em que ambas se fundem (MENEZES, 1992, p. 10).

O outro é de uma jovem poeta, Ana Estaregui, que se encontra no livro *Coração de Boi* (2016), finalista do Prêmio Alphonsus de Guimaraens da Biblioteca Nacional, em 2017. São 72 poemas, numerados sequencialmente, como simples elementos dentro de uma série, que se deslocam sobre os mais diversos seres do universo, os quais, ao invés de serem representados, são re-apresentados e re-nomeados: novos seres nascentes no movimento em vórtice da linguagem poética e, dentre eles, o próprio poema 47, objeto de nossa escolha.

A) Poesia sonora “Céu da boca”

As concepções de voz, escuta e performance, tratadas aqui, poderão iluminar a percepção deste poema sonoro - “Céu da boca” - do poeta, tradutor, ensaísta, professor universitário (PUC-SP) e curador de várias mostras de poesia visual, sonora e intersignos, nas décadas de 80 a 90, Philadelpho Menezes (1960-2000), que se coloca como um excelente exemplo para isso e poderá ser acessado pelo leitor em <https://youtu.be/-wUM8PGBsIA> (Radiofonias - Philadelpho Menezes. Faixa 1 - “Encontro amoroso”; Faixa 2 - “Céu da boca”).

Em “Céu da boca”, poema sonoro de 1993, manifesta-se a materialização da cavidade bucal, da “garganta de carne”, da língua no atrito com o céu da boca e o som produzido, na profundidade desse órgão interno – a úvula - lugar onde se forma e se propaga o som, a voz única de um ser humano singular: a respiração que faz vibrar as cordas vocais e o sopro inarticulado.

Diríamos que, aqui, neste “céu da boca”, materializa-se a *cena da criação da linguagem*, em seu vórtice de origem, sempre retomado a cada vez que entramos na língua, princípio do que é potência de (não) privação de semântica, de língua articulada, daquilo que é puramente dizível: *a infância da linguagem*⁸, no sentido de Agamben, isto é, o lugar da *Voz* sem discurso, como potência- de- não dizer/dizer, ou ainda de um *não-mais* (voz como mero som) e *não-ainda* significado. Zumthor, ao se referir à performance da poesia sonora, o que caberia perfeitamente aqui, diz que:

Habitualmente fundidas no ruído das palavras, essas partículas, recuperadas, entregues à atenção auditiva, restabeleciam a verdade da voz, num nível mais profundo de realidade: percussão da língua sobre o palato, sopro do ar entre os dentes; fluidez escorregadia da saliva, aspiração e respiro, toda essa riqueza comprometendo, cada vez mais, a corporeidade inteira. (ZUMTHOR, 2005, p. 161)

Trata-se, assim, de uma cena performática plena na qual o próprio corpo do intérprete-poeta-performer atua, como parte integrante da obra e tudo se passa na sua boca, nesse órgão erótico por excelência, dentro do qual se dá a cópula da língua com o palato, ou “céu da boca” em linguagem popular. A cena, porém, não se dirige à visão mas à escuta, de modo que o significado, como postula Nancy, está na sua ressonância e nos rebatimentos, de um signo a outro, que provoca.

Encena-se a própria cisão entre língua e fala, lugar originário do ser humano, que não nasce falante, e, diferente dos outros animais, precisa se separar, cindir com sua língua-natureza, em estado de infância da “língua sem palavra” (AGAMBEN, 2008, p. 64), para se apropriar da língua, fazendo uso desse dispositivo que a cultura lhe oferece, a fim de poder dizer *eu* no discurso e, assim, entrar na história.

Não poderíamos deixar de destacar, ainda, o título - “Céu da boca” -, que cria uma ressonância entre som e sentido, transformando os balbucios e as tentativas de fonação e de articulação de quase-palavras, ao final da performance sonora, em discurso, genuinamente poético e metafórico. Abre-se o espaço para um outro céu e uma outra boca, como princípios da criação da língua e da fala, matéria-prima de todo escritor, de todo poeta.

⁸ Diz Agamben em *A Linguagem e a morte* que: “A Voz é de fato, na sua essência, vontade, puro querer-dizer. O querer-dizer que está em questão na Voz não deve, porém, ser interpretado no sentido psicológico, não é algo como um impulso nem indica a volição de um sujeito que vise um objeto determinado. A Voz, nós o sabemos, não diz nada, não quer-dizer nenhuma proposição significante: ela indica e quer-dizer o puro ter lugar da linguagem, é, pois, uma dimensão puramente *lógica*. [...] ela quer que *a linguagem seja, quer o evento originário*, que contém a possibilidade de todo e qualquer evento” (2006, p. 118-119).

B) 47.

há sempre um degrau
entre o que se escreve
e o que se gostaria
de ter escrito
e quando há um poema
inexaurível
desses que nunca mais se pode
parar de ler
que não se pode mais soltar
porque no meio dele há um vórtice
um poço d'água potável
onde se pode nadar muito
em círculos, sem pressa
onde se pode apanhar com as mãos
os peixes intermináveis
não há como não ponderar
sobre qual seria o verdadeiro poema
aquele outro ainda maior
mais robusto
que alguém tentou escrever
(ESTAREGUI, Ana. *Coração de boi*, p. 57)

O que pode significar esse *degrau* no poema?

Mantem e abole, simultaneamente, o sentido do signo *degrau* para que a fratura se torne presença no enunciado poético. No campo de significação do poema - *degrau* – é construído nos vãos entre as linhas-versos e reaparece como puro nome que não nomeia, mas realiza aquilo que (não /quase) enuncia.

Há uma não-coincidência, um *degrau*, um intervalo, uma fratura, entre “o que se escreve” e “o que se gostaria de ter escrito”: o resto, *in-dizível*, que ficou por dizer, a *potência da impotência* da palavra tradutora, que permanece *in-traduzível* e *in-nominável*. Trata-se de um *poema-pensamento* que se volta sobre si para mostrar-se como forma imperfeita, lacunar, feita de dobras, *degraus*, cujo corpo se manifesta como presença entre a aparição e o desaparecimento, nos espaços intervalares desses *degraus*, que levam a novos *degraus*, tangíveis e intangíveis, ao se lançarem no abismo, no vórtice do *experimentum linguae* da Voz *in-fans* da linguagem e aquilo que dela soçobrou no discurso poético, fraturado em *degraus*, sem princípio e sem fim: “qual seria o verdadeiro poema/aquele outro ainda maior/mais robusto/que alguém tentou escrever?” Interrogação que fica como a busca incessante do poema, do poeta e do leitor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em ambos os poemas, é possível perceber uma constante: a evidência de um paradoxo, pois, a linguagem poética, ao mesmo tempo em que deseja instaurar-se como um “puro dizer” (Voz) inaugural e sem amarras com a semântica de um discurso prévio, só pode fazê-lo no discurso (voz), mesmo que desativando as regras estabelecidas pelo código linguístico. Este movimento ambivalente entre estar fora e dentro da língua, ao mesmo tempo, coloca a linguagem literária num espaço de *limiar*, borrando os limites demarcatórios de fronteiras.

Imaginemos, então, nesse contexto, o escritor, no meio desta fratura entre o puramente dizível, escuta do rumor de uma Voz potencial daquilo que poderá ou não ser fala e discurso, e o enunciado efetivamente produzido em ato, no discurso poético. Uma verdadeira luta com e contra as palavras para desentranhar, delas, uma linguagem muda, estrangeira, em estado de infância e potência, entre indizível/dizível. Esta é uma operação feita na língua, ou ainda, um *experimentum linguae*, segundo Agamben, que implica promover para primeiro plano a *inoperância* como fruto de dispositivos de desativação comunicativa e, vai ainda mais longe ao afirmar que: “Autenticamente livre, nesse sentido, seria não quem pode simplesmente cumprir este ou aquele ato, mas aquele que, mantendo-se em relação com a privação, pode sua impotência” (2015, p. 250).

Exercer o “poder” de não dizer podendo dizer é, por isto, o mais alto grau do exercício de liberdade que um ser humano pode alcançar: o de exercer a impotência de sua capacidade (potência) de ser falante para acessar a privação de sua capacidade de dizer, permanecendo no lugar do vazio, do imponderável, do aberto ao contingente de um poder- não- poder ser, e, neste caso, este é o lugar da linguagem poética, o lugar do *vórtice* no qual a tensão e a fratura entre língua e discurso está sempre recomeçando, em constante movimento reverberativo e ressonante, sem início e sem fim, no processo de criação poética

que perfura e interrompe o fluxo semântico da linguagem, e não simplesmente para aboli-lo. No vórtice da nominação, o signo linguístico, volteando e afundando em si mesmo, intensifica-se e exaspera-se ao extremo, para depois se deixar sugar no ponto de pressão infinita, no qual desaparece como signo para reaparecer do outro lado como puro nome. E o poeta é aquele que imerge nesse vórtice em que tudo para ele se torna de novo nome (AGAMBEN, 2018, p. 88).

Podemos concluir, desta forma, que, em ambos, apesar de suas singularidades e diferenças, há um núcleo comum que os aproxima: o efeito de mostraçãõ das (im)potências da própria língua, que, paradoxalmente, é o de tornar presente, no corpo da linguagem poética, o desaparecimento daquilo que se apresenta, ou seja, fazer desta experiência *in-fans da Voz poética*, de privação do discurso, o seu ter-lugar, que renasce a cada performance de leitura-escritura do poético.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *A Linguagem e a morte*. Um seminário sobre a negatividade. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História*. Destruição da experiência e origem da história. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. A potência do pensamento. In: *A potência do pensamento*. Ensaios e conferências. Trad. Antônio Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- AGAMBEN, Giorgio. *Experimentum linguae. A experiência da língua*. Trad. Cláudio de Oliveira. Rio de Janeiro: Circuito, 2018a.
- AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato*. Ensaios sobre criação, escrita, arte e livros. Trad. Andrea Saturbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018b.
- AGAMBEN, Giorgio. O pensamento como coragem. Entrevista a Juliette Cerf. Trad. Pedro Lucas Dulci. In: *Outras palavras*, 09/07/2014. Disponível em https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjol5esgP_nAhXjlbkGHS8XDLQQFjAAegQIARAB&url=https%3A%2F%2Foutraspalavras.net%2Fentrevistas%2Fgiorgio-agamben-pensamento-como-coragem-de-transformacao%2F&usg=AOvVaw2P4UF0xKi7zgXX87M5jB2B
Acesso em março de 2020.
- BADIOU, Allain. *Pequeno manual de inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral II*. Trad. Ingedore Villaça Koch et alii, Campinas, São Paulo: 2ª.ed. Pontes, 2006.
- CALVINO, Ítalo. Um rei à escuta. In: *Sob o sol do jaguar*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais. Filosofia da expressão vocal*. Trad. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- ESTAREGUI, Ana. *Coração de boi*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2016.
- MENEZES, Philadelpho (Org.). *Poesia sonora – Poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: EDUC, 1992.
- MENEZES, Philadelpho. *Céu da boca*. Disponível em <https://youtu.be/-wUM8PGBsIA> (3:15 – 4:45). Acesso em 03/03/2020.
- NANCY, Jean-Luc. À escuta (Parte 1). Trad. Carlos Eduardo S. Capela e Vinicius Nicastro Honesko. *Outra Travessia*, n.15, Universidade Federal de Santa Catarina, 2013, p 159-172.
- ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia; São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.