

## POTÊNCIA, VOZ E ESCUTA: UMA PEQUENA COMUNIDADE DE IMAGENS E CONCEITOS

---

FREDERICO KLUMB\*  
CELIA PEDROSA\*\*

### RESUMO

O objetivo deste trabalho é realizar uma leitura de dois episódios clássicos que figuram o sentido da audição e o canto e, depois, compará-los com poemas brasileiros contemporâneos. Começaremos com um trecho da *Argonáutica*, envolvendo as sereias, e o episódio da *Odisseia* que o inspirou. Apoiados em Agamben e em estudos de Maria Rosa Oliveira e Ana Porrúa, observaremos nesses dois episódios as dinâmicas de realização ou não da voz. Em seguida, abordaremos os episódios segundo a ideia de escuta de Jean-Luc Nancy. Por fim, traremos poemas de Ricardo Domeneck, Carlito Azevedo e Claudia Roquette-pinto, identificando como seus textos se relacionam com os dois episódios e os conceitos mobilizados.<sup>1</sup>

**PALAVRAS-CHAVE:** Canto. Audição. Sereias. Poesia contemporânea brasileira

---

### POTÊNCIA

O conceito de potência tem, na filosofia ocidental, uma longa história e, pelo menos a partir de Aristóteles, ocupa um lugar central dentro

---

\* Doutorando em Literatura Comparada no programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense (UFF). Rio de Janeiro, Brasil. fredericklumb@hotmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-8383-8674>.

\*\* Pesquisadora 1 B do CNPQ, professora do PPG em estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense (UFF). Rio de Janeiro, Brasil. artecelia@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-1628-7697>.

<sup>1</sup> Fazemos um agradecimento à pesquisadora Mariana Campos, doutoranda no Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), que, ao ler uma versão anterior deste trabalho, sugeriu os episódios da *Odisseia* e da *Argonáutica* para análise, assim como duas de suas traduções para o português.

dela. Aristóteles opõe – e, ao mesmo tempo, vincula – a potência (*dynamis*) ao ato (*energeia*) e essa oposição, que atravessa tanto a sua metafísica quanto a sua física, foi transmitida por ele [...] (AGAMBEN, 2006, p. 12)

Assim começa um dos textos nos quais o filósofo italiano Giorgio Agamben se propõe a uma conceituação da ideia de potência, que, como ele mesmo assinala na abertura de seu artigo “A potência do pensamento” (AGAMBEN, 2006, p. 11), tem na filosofia e depois na ciência longa genealogia. Tomada a devida distância, o que Agamben diz ser seu interesse ao resgatar um conceito tão antigo a ponto de ter sido trabalhado por Aristóteles se parece um pouco com as nossas ambições neste artigo. Agamben explica a aparente anacronia de seu gesto: “Se decidi falar-lhes do conceito de potência, é porque o meu objetivo não é simplesmente historiográfico. Não se trata, para mim, de dar atualidade a categorias filosóficas há muito caídas no esquecimento; estou convicto, ao contrário, de que esse conceito nunca parou de operar [...]” (AGAMBEN, 2006, p. 12).

Para Agamben, a volta a Aristóteles nos ajuda a observar as aporias contidas num conceito que se enraizou firmemente no vocabulário humano, um problema anunciado com as seguintes perguntas: “o que significa possuir uma faculdade? De que forma algo como uma ‘faculdade’ existe?” (AGAMBEN, 2006, p. 14). O próprio Agamben procurará responder, sempre apoiado em Aristóteles:

Essas perguntas nos introduzem imediatamente no problema daquilo que Aristóteles chama *dynamis*, potência (um termo – será bom lembrar – cujo significado é tanto o de potência quanto o de possibilidade, sendo que esses dois significados não deveriam jamais ser dissociados, como infelizmente acontece nas tradições modernas). Quando dizemos que um homem tem a “faculdade” de ver, a “faculdade” de falar (ou, como Hegel escreve e Heidegger repetirá a seu modo, a “faculdade” da morte), quando afirmamos simplesmente “isso não está dentro das minhas faculdades”, já nos movemos na esfera da potência. (AGAMBEN, 2006, p. 14-15)

Podemos, assim, pensar o conceito de potência segundo uma chave de polaridade, ressaltando o caráter negativo e o positivo que subjazem na maneira como é trabalhado por Aristóteles: “*Exis* (de *echo*, ter), hábito, faculdade, é o nome que Aristóteles dá a essa in-existência da sensação (e das outras ‘faculdades’) em um ser vivo. Aquilo que é assim ‘tido’ não é uma simples ausência, mas tem na realidade a forma de uma privação” (AGAMBEN, 2006, p. 15). Note-se, também, que mesmo em sua “polaridade negativa”, a potência segundo Aristóteles não é um “zero absoluto”, sendo a sua principal característica essa constante possibilidade; mesmo enquanto negatividade, ela parece conter em si a ideia de movimento, não é estática, é “ainda não movimento”.

## A VOZ E O PRÉ-SENTIDO

Num artigo intitulado “Voz, potência, ressonância e corpo na linguagem poética”, Maria Rosa Duarte de Oliveira (2020) procura examinar, nas suas próprias palavras, “a voz e a escuta numa perspectiva ontológica e antropológica e não puramente linguística, no sentido de discurso oral” (OLIVEIRA, 2020, p. 121). Ela parte de ideias abrangentes em torno da voz, de autores como Jean-Luc Nancy, Adriana Cavarero, Paul Zumthor e, sobretudo, Giorgio Agamben.

Segundo Oliveira, a voz, também compreendida por Agamben sob a lógica da potência, ganha um sentido de “não-mais som, e não-ainda significado”, situando-se 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” (OLIVEIRA, 2020, p. 121).

Gostaria de partir dessas ideias para analisar dois episódios muito conhecidos da tradição clássica, procurando associar o conceito de Agamben e o comentário crítico de Maria Rosa Duarte a uma reflexão não somente em torno da voz, mas também de uma tensão que parece envolvê-la, em nosso caso específico, uma tensão entre as ideias de canto

e de silêncio. Começaremos observando um episódio da *Argonáutica*, no qual aparecem as sereias, episódio esse que talvez nos sirva como figura para a discussão suscitada por Agamben.

## A VOZ COMO ESCUDO DO SENTIDO

Na lenda grega, os argonautas são o grupo de heróis que parte num navio em busca do velocino de ouro. Cada um deles tem uma função na narrativa: se Argos é o responsável pela construção do navio, depois batizado com seu nome, Castor e Pólux, filhos de Zeus, têm a prerrogativa de invocar os favores celestiais em caso de tempestades. A Orfeu, portador do dom da música, fica reservada a tarefa de, com sua lira e voz, dar ritmo ao trabalho dos remadores e, mais importante, sobrepujar o canto das sereias, que ameaça os heróis durante o percurso. O episódio é provavelmente derivado daquele outro que também envolve sereias, da *Odisseia* (2014). Mas a função de Orfeu, especificamente nas *Argonáuticas* (2021), é, por ora, um bom ponto de partida para o nosso estudo, pois parece permitir uma relação com as posições apresentadas em nossa introdução.

Diferente de como as coisas acontecem na *Odisseia*, na *Argonáutica* Orfeu canta e produz sons com sua lira “por cima” do canto das sereias, isto é, realiza uma sobreposição de sons que opera uma supressão, pelo menos parcial, do canto das sereias. A voz-lira de Orfeu surge, então, na qualidade de um escudo. Vejamos o que diz o trecho, presente no quarto livro das *Argonáuticas*:

Um vento suave levava a nau. Logo avistaram  
a bela ilha Antemôessa, onde as melodiosas  
sirenas, filhas de Aqueloo, causam danos ao encantarem  
com aprazíveis toadas, qualquer um que lá prenda as amarras.  
Tendo se deitado com Aquelôo a formosa Terpsícore,  
uma das musas, gerou-as. E outrora cuidaram  
da poderosa filha de Deméter, ainda indômita,  
em seus folguedos. Possuíam, então, um aspecto  
semelhante parte às aves e parte às virgens e, sempre

em emboscada sobre um penhasco com bom ancoradouro,  
muitas vezes furtaram o doce retorno de muitos,  
consumindo-os em prostração. Sem se importarem também  
emitiram, com suas bocas, uma voz de lírio aos heróis. E, da nau,  
eles já estavam prestes a lançar os cabos sobre a praia  
se o trácio Orfeu, filho de Eagro, tendo estendido  
em suas mãos a forminge da Bistônia<sup>2</sup>, não ressoasse  
a ligeira melodia de um canto cheio de movimento, para que  
ao mesmo tempo, confusamente, os ouvidos zumbissem com o som  
do instrumento. A forminge foi mais forte que o canto virginal.  
(*Argonáutica*, 4, 891-909)

A cena é interessante porque parece ocorrer aí, de certa maneira, um retorno da voz a uma condição anterior à da sua realização; mas, aqui, a abertura à contingência não se localiza num a priori, naquela condição ontológica de um “antes da voz”, mas numa operação de adição, numa sobreposição de vozes. Porque existe uma coexistência de dois sons (entendendo aqui a voz de Orfeu como indissociada da sua lira), cria-se uma dupla possibilidade de engajamento do ouvinte na situação. Há, outra vez, analogamente ao que acontece na dinâmica observada por Agamben, uma possibilidade de realização e uma outra, de não realização, embora essa contingência que se apresenta agora não seja certamente tão ampla, tão “aberta” como a da voz na sua condição ontológica. Mas vamos avançar um pouco mais, observando a seguir o que acontece na *Odisseia* (2014).

## O CANTO IMPOSSÍVEL DO SENTIDO TOTAL

Logo a cera amoleceu, pois impeliu-a a grande pressão  
e o raio de Sol, o senhor Hipérion;  
tampei os ouvidos de cada um dos meus companheiros.  
Na nau, prenderam-me mãos e pés, por igual,  
reto no mastro, e nele amarraram os cabos;  
sentados, golpeavam o mar cinzento com remos.

---

<sup>2</sup> Lira grega.

Mas quando estávamos à distância de um grito,  
rápido viajando, elas não ignoraram a nau saltadora  
surgir próxima, e deram vazão a canto agudo:  
‘Vem cá, Odisseu muita-história, grande glória dos aqueus,  
ancora tua nau para ouvires nossa voz.  
Nunca ninguém passou por aqui, em negra nau,  
sem antes ouvir a melíflua voz que vem de nossa boca;  
mas ele se deleita e parte com mais saber.  
De fato, sabemos tudo que, na extensa Troia,  
aguentaram argivos e troianos por obra dos deuses.  
Sabemos tudo que ocorre sobre a terra nutre-muitos.’  
(*Odisseia*, 12, 175-191)

O que as sereias parecem prometer a Odisseu, neste que é um dos mais célebres episódios da literatura, é o sentido total, o conhecimento de todas as coisas. Talvez se possa sugerir que, na cena, já subsiste certa crítica ao desejo humano de dominação, crítica essa que, na *Odisseia*, como se vê, já continha o cerne de uma crítica futura quanto à disposição precária, insuficiente da linguagem e dos seus portadores para a captura da pluridimensionalidade do mundo (pois, ainda que as sereias prometam o conhecimento total através da linguagem, essa promessa deve ser interpretada como quimera, o mais provável é, no lugar deste conhecimento, receber a loucura ou a morte).

Assim, a partir dessa cena, poderíamos sugerir que, se em seu célebre livro *Vozes plurais*, Adriana Cavarero (2011) afirma, segundo Isabella Irlandini, que nas representações ocidentais das musas e das sereias, as primeiras continuam “a ‘inspirar’ versos a poetas que, a rigor, não cantam mais” (CAVARERO, 2011, p. 131, *apud* IRLANDINI, 2015, p. 283-284) “e as segundas são relegadas à condição de pura voz desprovida de semântica” (IRLADINI, 2015, p. 284), é interessante notar como, pelo menos nesta tradução que escolhemos da *Odisseia*, de Christian Werner, ainda que as sereias surjam de fato associadas com a morte, a promessa que fazem a Odisseu não deixa de ter um aspecto visivelmente semântico, elas dizem que sabem tudo o que acontece em Troia, tudo “que aguentaram

argivos e troianos por obra dos deuses”, “tudo que ocorre sobre a terra nutre-muitos”.

Voltando à nossa leitura orientada por Agamben, se, como vimos, a ideia de voz postulada por ele e retomada por Oliveira abriga um aberto, uma condição prenhe de possibilidades, e que, por isso mesmo, contém uma promessa de relação, a realização total do sentido, figurada na cena acima, descortina – e quanto a este ponto, em acordo com a leitura de Cavarero –, a morte.

Sobre o episódio, curiosa e interessante é, ainda, a interpretação que o escritor Franz Kafka elabora dessa cena. O que ele faz é inverter totalmente a agência dos acontecimentos, celebrando o engenho de Odisseu e devolvendo até o canto das sereias àquela condição potencial de Agamben. Isso porque, para Kafka, as sereias teriam ficado em silêncio ao avistar Odisseu:

Dessa história, aliás, relata-se ainda um complemento. Diz-se que Odisseu era tão astuto, uma tal raposa, que nem mesmo a deusa do destino logrou penetrar em seu íntimo; embora isto já não seja compreensível à razão humana, talvez ele tenha de fato percebido que as sereias estavam mudas, tendo então, de certo modo, contraposto a elas e aos deuses toda a simulação acima tão somente como um escudo. (KAFKA, 2014, p. 615)

Kafka quer deixar as sereias mudas porque deseja amplificar a voz de Odisseu. Mas esse Odisseu de Kafka não “fala” propriamente, ou unicamente, a fala dos homens, as suas artimanhas se estendem também aos deuses, e, quando isso acontece, é como se ocorresse aquela enunciação, presente em alguns textos da Antiguidade, de uma “voz” em contato com os deuses dentro da cabeça do herói.

Embora não mais em contato tão direto com o divino como Aquiles, Odisseu ainda é um herói, e é esta qualidade que nos parece que Kafka não quer esquecer nele. Kafka mostra um Odisseu humano, sim, mas desde que não se perca de vista o contato com os deuses que ainda emana da sua figura. Prova de que para Kafka existem esses dois aspectos

em Odisseu, aliás, é que o escritor alemão também faz questão de afirmar, ao lado desse caráter transcendente (falar com os deuses, jogar com os deuses), o caráter de precariedade e inconsequência, de humanidade que igualmente acompanha as ações do herói:

Comprovação de que mesmo meios insuficientes, e até infantis, podem servir à salvação. A fim de se proteger das sereias, Odisseu entupiu de cera os ouvidos e mandou que o acorrentassem com firmeza ao mastro. É claro que, desde sempre, todos os viajantes teriam podido fazer algo assim (a não ser aqueles aos quais as sereias atraíam já desde muito longe), mas o mundo inteiro sabia que de nada adiantava. O canto das sereias impregnava tudo – que dirá um punhado de cera –, e a paixão dos seduzidos teria rebentado muito mais que correntes e mastro. Nisso, porém, Odisseu nem pensava, embora talvez já tivesse ouvido falar a respeito; confiava plenamente no punhado de cera e no feixe de correntes, e, munido de inocente alegria com os meiozinhos de que dispunha, partiu ao encontro das sereias. (KAFKA, 2014, p. 615)

## ESCUTAS

Em todos os trechos que apresentamos, incluindo o de Kafka, ao lado da ideia de voz há uma outra que se anuncia e parece reivindicar atenção, entranhada nas operações da enunciação. Estamos falando da ideia de escuta, mais ou menos como a pensou o filósofo francês Jean-Luc Nancy, isto é, escuta enquanto *ressonância*, corpo aberto à reverberação. É o assunto do seu livro *À escuta* (2014), em cuja abertura, Nancy indaga:

Não seria o filósofo aquele que entende sempre (e que entende tudo), mas que não consegue escutar, ou, mais precisamente, que neutraliza nele a escuta – e isto para poder filosofar? Não, no entanto, sem de antemão se encontrar entregue à delgada indecisão cortante que range, que estala ou que grita entre “escuta” e “entendimento”. (NANCY, 2014, p. 11)

Nancy quer investigar a escuta como “aparição e manifestação do ser” (NANCY, 2014, p. 14). Ele pergunta: “de que segredo se trata quando

se *escuta* propriamente, quer dizer, quando nos esforçamos por captar ou por surpreender mais a sonoridade do que a mensagem?”<sup>3</sup> (NANCY, 2014, p. 15). Nesse sentido, a ideia de escuta se aproxima do pensamento de Agamben, por exemplo quando Nancy afirma que “em todo o dizer (e eu quero dizer em todo o discurso, em toda cadeia de sentido) há ouvir e, no próprio ouvir, no fundo dele, uma escuta: o que quereria dizer: talvez seja preciso que o sentido não se contente com fazer sentido (ou com ser *logos*), mas além disso ressoe” (NANCY, 2014, p. 17).

O corpo *de* escuta desenhado por Nancy é, portanto, como um instrumento musical; ele soa, vibra, reverbera um dentro e um fora, *reenvia*, para usar um termo da sua predileção. Mas, diferente do que acontece em Agamben, esse silêncio teria, por assim dizer, um caráter mais positivo, é uma potencialidade que “deve *entender-se* aqui não como uma privação mas como uma disposição de ressonância: um pouco – ou mesmo exatamente... – como numa condição de silêncio perfeito, se ouve ressoar o próprio corpo, a sua respiração, o seu coração e toda a sua caverna ressonante” (NANCY, 2014, p. 41).

À luz dessas novas considerações, como poderíamos ler, por exemplo, a escuta na cena da *Argonáutica*? E quais as relações dessa ideia de escuta com a ideia de canto?

## RITMO, TIMBRE, CAVERNA-INSTRUMENTO

Dissemos há algumas páginas que buscamos entender a voz de Orfeu como indissociável da sua lira; com isso queremos dizer que toda a figura de Orfeu passa a representar, na história da literatura, um arquétipo da ideia de canto. Não há necessidade de abordar essa conexão com detalhes, basta lembrar como, na antiguidade, supõe-se que a poesia era cantada.

Segundo Nancy, *timbre* significa o que entendemos hoje como matéria sonora (NANCY, 2014, p. 69). Ele afirma, no entanto, que enquanto fenômeno, o timbre “não é um dado *uno*.”

<sup>3</sup> Grifos de Jean-Luc Nancy.

O timbre é, por excelência, a unidade de uma diversidade que a sua unidade não reabsorve. É também por isso que ele não se dobra nem à medida nem à escrita como outros valores musicais o fazem [...] Até mesmo o seu nome difere daqueles que reenviam à medida, como “altura”, “duração”, “intensidade”. O timbre abre antes, imediatamente para a metáfora de outros registros sensíveis: cor (*Klangfarbe*, “cor do som”, nome alemão do timbre), tocar (grão, redondez, rugosidade), sabor (ácido, doce), inclusive evocações de perfumes. (NANCY, 2014, p. 72)

Nisto que diz Nancy há duas abordagens para o conceito de timbre, uma delas produtiva para a nossa análise. Em primeiro lugar, temos a já referida consideração do timbre como qualidade definidora da matéria sonora; mas, a seguir, Nancy nos apresenta uma leitura de timbre como metáfora, e é esta que nos interessará. Observando a etimologia da palavra “timbre”, ele chega à raiz grega *tympanon*, significando “o tamboril dos cultos orgíacos” (NANCY, 2014, p. 73). Numa das passagens mais belas de seu texto, ele diz:

O timbre pode ser figurado como a ressonância de uma pele esticada (eventualmente regada de álcool, como fazem alguns xamãs), e como a expansão desta ressonância na coluna oca de um tambor. Não é, por sua vez, o espaço do corpo à escuta uma tal coluna oca sobre a qual está esticada uma pele, mas da qual a abertura de uma boca pode também retomar e relançar a ressonância? Golpe do fora, clamor do dentro, este corpo sonoro, sonorizado, põe-se à escuta simultânea de um “si” e de um “mundo” que estão um para o outro em ressonância. (NANCY, 2014, p. 73-74)

O corpo-instrumento é então uma caverna-instrumento, onde a vibração entra e de onde ela sai. Não existe escuta sem vibração, ruído, fala, mundo. O corpo que canta ouve o próprio canto enquanto ouve também o mundo, envia e recebe.

## CANTA, Ó MUSA

Em um interessante artigo intitulado “La voz impropria: poesia y política”, Ana Porrúa (2016) revisita, nas suas palavras, “algumas poucas cenas em que a voz se inscreve na poesia, começando por algum momento em que esta última se associa ao canto”<sup>4</sup> (PORRÚA, 2016, p. 241). Porrúa está interessada, como já indica o título do seu artigo, numa qualidade da voz que ela chamará de impropriedade: “Canta, ó Musa, a cólera do Pélide Aquiles, diz o início da *Iliada*, e todos sabemos que a solicitação da voz é um tópico clássico, e mesmo assim nele já há algo da ordem da impropriedade da voz própria, ou de uma voz da poesia que estaria por fora da própria voz”<sup>5</sup> (PORRÚA, 2016, p. 241).

Esta “voz”, talvez se possa dizer, é adição (e audição) de outras vozes, é uma abertura, porta aberta na e através da poesia para uma passagem: a incorporação das palavras da tribo no timbre de um indivíduo.

Estamos lidando aqui com duas acepções de canto, a primeira, mais literal e válida para a Antiguidade, de canto como poesia, ou poesia cantada. Todavia, ao passo que a poesia se aproxima da modernidade e passa a expressar diferentes formas, subgêneros e possibilidades discursivas, ninguém esperará, ao ler um poeta escrever em um verso que “canta”, que ele, de fato, cante. Mas se a acepção literal se perde, a palavra “canto” adquire sentido metonímico. Isso não é novidade para ninguém. O interessante é que, a partir daí, abre-se a possibilidade de pensar o canto como um “lugar da poesia”, uma manifestação que se dá na poesia sem a necessidade de vocalização. Canto/poesia surge aqui, então, como manifestação capaz de “dizer sem dizer”.

---

<sup>4</sup> No original: “algunas pocas escenas en que la voz se inscribe en la poesia, empezando por algún momento en que esta última se associa al canto”. Todas as traduções ao texto de Porrúa são nossas.

<sup>5</sup> No original: “‘Canta oh Musa, la cólera del Pélide Aquiles’, dice en el inicio La Iliada y todos sabemos que la petición de la voz es una cláusula clásica y sin embargo allí ya hay algo del orden de la impropiedad de la voz propia, o de una voz de la poesia que estaría por fuera de la propia voz”.

Pensando na poesia moderna, Ana Porrúa diz que ela “funciona como tímpano, ou melhor, como a pálpebra do ouvido”<sup>6</sup> (PORRÚA, 2016, p. 246). Com isso poderíamos pensar, por consequência, a poesia como um lugar de *quase silêncio*, e mesmo, por vezes, de um estranho “silêncio aditivo”, pois, pelo menos a partir da modernidade, raramente os poemas parecem abrigar um sentido apenas, uma única voz a ser apreendida. É dizer que, como na cena de Orfeu, em certos poemas modernos os sentidos e registros como que se somam, gerando uma manifestação coral – outro modo de designar a “impropriedade” de que fala Porrúa –, que, apesar de tudo, às vezes funciona como silêncio. Durante o seu percurso, Porrúa demonstra, também, como a relação entre poesia e canto se manteve presente durante séculos, viva na poesia civil e na poesia política, por exemplo<sup>7</sup> (PORRÚA, 2016, p. 242).

Tendo tudo isso em mente, talvez possamos acrescentar que essa relação igualmente se mantém, na poesia brasileira moderna e contemporânea, em dicções às vezes associadas a certa ideia de lirismo. Como parte final deste trabalho, procuraremos analisar alguns desses casos, em que parece existir uma investidura significativa, recorrente, em ideias de canto ou, se quisermos, numa “política do canto”, procurando pensar os poemas selecionados a partir dos conceitos que trabalhamos até aqui, com a nossa “pequena comunidade de conceitos”.

Começamos com Ricardo Domeneck (2018) e um poema do livro *Odes a Maximin*, de título “Texto em que o poeta celebra a língua e a sintaxe de Maximin”. Como o poema é extenso, selecionamos dois recortes:

Não me importaria se tão-só  
de plosivas vivesse o homem,  
Maximin, desde que se me oponham

---

<sup>6</sup> “No hay voz propia, o en todo caso, la poesía funciona como el tímpano o mejor, como el párpado del oído” (PORRÚA, 2016, p. 246).

<sup>7</sup> “La relación entre poesía y canto se mantiene asociada por siglos a la poesía de tintes épicos, a la poesía civil o a la poesía política” (PORRÚA, 2016, p. 242).

apenas temporários  
os obstáculos  
de tua língua, corpo e lábios,  
aproximantes para sempre  
até mesmo as vogais,  
quicá gerando nova família,  
a das penetrantes,  
que consistiria de *is* e *os*  
para todos os vocábulos  
a cossoar de nós,  
pois eu temo  
que antes cedo  
do que tarde  
todos os teus textos  
serão para me caçoar,  
quisera antes nunca  
do que agora,  
já que velo por teu palato,  
Maximin, todos os teus  
dons bilabiaais.  
[...]

Vamos doar ao mundo  
muitas copulativas,  
ah, larga mão, Maximin, de ser  
tão adversativo,  
aproxima-te e explica  
antes de concluir  
que minha carcaça  
é um destroço disjuntivo.  
Olha como exigés,  
todo imperativo,  
que tudo seja  
ou isso ou aquilo  
nesta gaiola, meu habitat.  
Que me resta  
senão ler Cage

e celebrar feito música  
os teus sons e teus ruídos?  
Eu sou nesta nossa concha  
como uma ostra nanica,  
por isso quiçá tudo que dizes  
é razão de *ostranenie*.  
Dessarte divinizo-te,  
pelos séculos dos segundos,  
para ser possuído por deuses,  
tornando entusiasmante  
esse meu coitado cotidiano.  
(DOMENECK, 2018, p. 29-31)

Em primeiro plano, é claro, o poema anuncia uma tematização bem evidente do ato de enunciação. Além disso, o próprio título do livro já assinala seu diálogo com uma tradição específica de poesia, a saber, a ode, mais especificamente a ode clássica, greco-romana, como também se pode identificar pelas diversas citações de autores como Quinto Lutácio Cátulo ou Heliogábalos.

Mas não é só por essa tematização ou pela tecitura intertextual – que se relacionaria, por exemplo, com a ideia de impropriedade apresentada por Porrúa – que o poema de Domeneck canta. Acreditamos que também se poderia pensar em canto, aqui, segundo a potência de Agamben. No eixo mais semântico, por assim dizer, é interessante observar como desde os primeiros versos (“Não me importaria se tão-só/ de plosivas vivesse o homem”) Domeneck realiza uma figuração da não-comunicação, de uma implosão dos sentidos imediatos, construindo uma cena em que os personagens, “o homem”, falasse apenas através de consoantes plosivas (“p”, “b”, “t”, “d”, “k” e “g”), numa reconfiguração bem-humorada da voz, que precisaria resultar numa espécie de comunicação incompleta, substituição de parte do sentido por ruído. Digno de nota também é que, como costuma acontecer nos bons poemas, esses deslizamentos ou jogos com o sentido acontecem em vários níveis formais, valendo-se de diferentes procedimentos.

Se nomenclaturas pertencentes ao campo da linguística passam a funcionar, por exemplo, como metáforas (“dons bilabiais”, “doar ao mundo muitas copulativas”), o poema também canta porque, retomando mais uma das proposições de Porrúa, ele *soa* (PORRÚA, 2016, p. 241). É bastante perceptível o seu trabalho melopeico. Está no uso que Domeneck faz das rimas toantes (“pelos séculos dos segundos”, “nesta nossa concha”), na repetição das consoantes dentais (“tornando entusiasmante”/ “esse meu coitado cotidiano”). Soma-se a isso a escolha de vocábulos em outras línguas, como “Cage” (sobrenome do músico de vanguarda estadunidense John Cage), e “*ostranenie*” (termo-conceito cunhado pelo formalista russo Viktor Chklovski para designar o procedimento de estranhamento na literatura). Este último termo, aliás, é significativo, ainda, porque parece sublinhar um ponto a que também já nos referimos, da poesia, e do canto, como “dizer diferencial” por excelência, um dizer que se faz para além do sentido imediato, ou que sobrepõe sentidos, conseguindo ser, ao mesmo tempo, timbre único e coral.

Passando agora para o nosso segundo poeta, vejamos o que acontece com o canto em Carlito Azevedo (2009). Trabalharemos com dois excertos de “Monodrama”, poema presente no livro de mesmo título:

As vozes saíam  
de um bar frequentado  
pelos remadores da região

– o *Cap'tain Zombi* –

dessincronizadas  
e da mesma banda sonora  
do trava-línguas  
e do senso comum

Mas também  
roladas no ar do *Cap'tain Zombi*  
pareciam rochas espaciais  
em sua mistura de tristeza e

sonhos de infância inarticulados  
(AZEVEDO, 2009, p. 93)

E:

Duas ou três vezes ao dia você  
também gostava de dirigir até à casa  
da estudante de cientologia e ficar olhando  
de dentro do carro para as janelas cobertas de gelo  
do prédio vermelho-tijolo  
da estudante de cientologia

“ – Uma russa tão desesperada  
com a ideia de que Moscou vire Los Angeles”  
[...]

Ali ouviria

você tem certeza disso

as palavras de que

tanto necessitaria

para dizer algo que

de todo modo que

não poderia vir senão

uma forma qualquer senão

de certo modo sim

o que não justifica a

(AZEVEDO, 2009, p. 96-97)

Importante reproduzir os dois trechos porque, acreditamos, é pela sua heterodoxia que encontramos uma ideia de canto. Para começar, essa heterodoxia, manifesta na incorporação radical de diferentes registros, vozes, falas, já parece apontar firmemente, e mais uma vez, para a impropriedade de que trata Porrúa.

Apenas nos trechos acima, surgem a voz do sujeito de enunciação do poema (aquele que reúne todas as vozes); as vozes capturadas no bar de nome *Cap'tain Zombi*; a voz estrangeira, em língua inglesa, presente no vocábulo que dá nome ao bar; a voz da personagem a quem o sujeito de enunciação endereça o poema, marcada pelo sinal de aspas; e, ainda, no final do recorte, as vozes que supostamente viriam de dentro da casa da estudante de cientologia, que surgem como pedaços de frases entreouvídos pela personagem a quem se endereça o poema.

E temos mais uma vez uma tematização da inapreensibilidade do sentido, seja porque ocorre essa sobreposição de vozes que acabamos de mencionar, seja porque a própria postura dos personagens na cena parece de dúvida, de indefinição. Esses personagens parecem querer dizer ao leitor: ouça, mas não exatamente o que está sendo dito. Ouça como as coisas vibram.

Certo é que o canto de Azevedo não possui entonação semelhante a de Domeneck. Se, no caso de Domeneck, o poema parece cantar principalmente através de um trabalho sonoro no corpo da língua, nos níveis fonético e lexical, os trechos de Azevedo parecem realizar, como mencionado, a ideia de coro – amplamente trabalhada, aliás, como operador desta poética por autores como Flora Sussenkind. E esse coro que vemos agora é, então, um coro significativamente heterogêneo, até mesmo transnacional, um canto como uma deriva pelo sentido e o som, uma procura “para dizer algo que/ de todo modo que/ não poderia vir senão/ uma forma qualquer senão (AZEVEDO, 2009, p. 97). Uma outra música impossível.

Por fim, passemos agora para o nosso último poema, presente no volume *Corola* (ROQUETTE-PINTO, 2000), de Cláudia Roquette-Pinto:

O que não fala  
esbarra  
na palavra, parte  
em outra direção.  
O que não  
fala arfa no ar da sala,  
toma a casa,  
vaza pelo vão  
de cada janela sonsa,  
que nem disfarça.  
Apalpo o que não fala:  
no avesso do vidro  
rente à ameaça  
da chuva, indiferente  
à nuvem  
que desaba de um céu torto.  
Horto do que não fala,  
seu *quase* ardente: sarça.  
(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 33)

É interessante como o poema quase sussurra, esbarra no dizer, persiste na ameaça. Há, em sua forma sutil, algo como um quase-ruído, uma fricção do eu, ou da fala, com o entorno. Assemelhando-se ao tipo de trabalho poético que realiza Domeneck, aqui é especialmente sonora a repetição da consoante vibrante “r” (“esbarra”, “parte”, “arfa”, “disfarça”), ou o uso das dentelabiais “v” e “f” (“fala”, “arfa”, “disfarça”, “vaza”, “vão”, “avesso”). Cada palavra escolhida é sonoramente eficaz, e o poema atinge pela forma o quase dizer que objetifica, esse “Horto do que não fala”. É como uma figuração do momento exato que precederia a enunciação, e que no último instante hesita. É silêncio, e no entanto, canta. Outro poeta que não poderíamos deixar de lembrar, aqui, pois o trabalho de Roquette-Pinto parece capaz de traçar com ele algumas possibilidades de diálogo é Paul Celan. Como em Celan, é na tensão entre dito e não-dito, entre faculdade e realização (para resgatar Agamben), que ocorre a poesia de Roquette-Pinto. Poesia “budista”, que observa a si mesma, ainda enquanto

pensamento, e faz desse não acontecer, ou desse não necessariamente acontecer, disso que nem chega ainda a ser resíduo, da tensão disso que ainda não aconteceu com a materialidade – também quase inefável – do “ar da sala”, da “nuvem”, seu objeto.

E é pelas razões expressas nas análises acima, embora sempre hajam outras, que podemos propor que os três poetas apresentados contribuem, cada um a seu modo, mas insistentemente, para uma atualização da ideia de canto na poesia brasileira. Oferecem, assim, três maneiras distintas de trabalhar e pensar os tópicos da audição e do caráter sonoro da enunciação. No caso de Azevedo, esse trabalho se dará, como foi sugerido, nos termos de uma sintaxe particularíssima, composta de sistemáticas cisões verbais e da intensa manifestação coral observada por Flora Sussekind em vários de seus textos e em seu mais recente livro (2022). Ao mesmo tempo, também parece marcante, na poética de Azevedo, uma convivência dessa dimensão sonora com uma forte dimensão visual, isto é, em paralelo ao gesto crítico sobre a enunciação, nesta poesia parece existir um gesto tão crítico quanto incidindo sobre o tópico do olhar, o que ajudaria a entender, aliás, sua relação com o cinema, e mais precisamente o projeto de cinema de Jean-Luc Godard. Em resumo, poderíamos dizer que, se existe hoje uma aquecida discussão em torno do ocularcentrismo, esta poesia talvez seja um exemplo de gesto que, de certo modo, ajuda a “redimir” o olhar.

Já no caso de Domeneck a conjugação final que se deixaria capturar numa síntese é outra. Além do que já foi dito, trata-se de um trabalho em torno da ideia de canto que traz o clássico para a rua de hoje, coloca Orfeu ao rés do chão, por assim dizer, tendo que lidar com o nosso “coitado cotidiano”, trazendo também, como já foi dito repetidamente sobre esta poética, atualizações de tom, registro e representação para formas que no contemporâneo parecem por vezes estar caindo aos poucos no esquecimento, e para personagens geralmente invocados com intenção mais solene.

Quanto a Roquette-Pinto, o que parece definidor é a maneira com que seu canto emula as assonâncias do silêncio, ou de um percurso que, por mais que se enuncie, procura o silêncio, sussurra até silenciar, fica sempre “rente à ameaça”.

Por fim, para encerrar, podemos lembrar da fascinação de um crítico recente do ocularcentrismo como o alemão Martin Heidegger pela ideia de audição. Heidegger encontra neste sentido da percepção, e em certa poesia, sobretudo a de Holderlin, como que uma alternativa para uma metafísica da presença quase estritamente visual (JAY, 1993, p. 146). E, tendo mais isso em mente, poderíamos sugerir que os poemas dos nossos três poetas, por soarem da maneira que soam, pelo privilégio que dão à audição, e pelas figurações que oferecem desse sentido – gesto que, como foi demonstrado, já se encontrava em textos clássicos como a *Odisseia* e a *Argonáutica* – realizam também, à sua maneira, um desvio de um paradigma hegemônico de visão, propondo, além disso, uma revivificação das antigas ideias de canto, e de ouvir o canto, como se, de algum modo, Orfeu e as sereias perdurassem também nessas poéticas.

#### POTENTIALITY, VOICE AND HEARING: A SMALL COMMUNITY OF CONCEPTS

##### ABSTRACT

The objective of this work is to read two classic episodes that feature the sense of hearing and singing, and then compare them with contemporary Brazilian poems. We'll start with an excerpt from the *Argonautics* involving the mermaids and the *Odyssey* episode that inspired it. Supported by Agamben, we will observe in these two episodes the dynamics of realization or not of the voice. Then, we will approach the episodes according to Jean-Luc Nancy's idea of listening. And finally, we will bring poems by Ricardo Domeneck, Carlito Azevedo and Claudia Roquette-pinto, identifying how their texts relate to the two episodes and the mobilized concepts.

KEYWORDS: Singing. Hearing. Siren. Brazilian contemporary poetry.

#### POTENCIA, VOZ Y ESCUCHA: UNA PEQUEÑA COMUNIDAD DE IMÁGENES Y CONCEPTOS

##### RESUMEN

El objetivo de este trabajo es leer dos episodios clásicos que presentan el sentido de la audición y el canto, y compararlos con poemas brasileños contemporáneos.

Comenzaremos con un extracto de *Argonautica* que involucra a las sirenas y el episodio de *Odisea* que lo inspiró. Con el apoyo de Agamben, observaremos en estos dos episodios la dinámica de realización o no de la voz. Después abordaremos los episodios según la idea de escucha de Jean-Luc Nancy. Y finalmente, traeremos poemas de Ricardo Domeneck, Carlito Azevedo y Claudia Roquette-pinto, identificando cómo sus textos se relacionan con los dos episodios y los conceptos estudiados.

PALAVRAS CLAVE: Canto. Audición. Sirenas. Poesía contemporánea brasileña;

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. “La Potenza Del Pensiero” (tradução de Carolina Pizzolo Torquato). *Revista do Departamento de Psicologia – UFF, Niterói, RJ*, v.18, n.1, p.11-18, Jan./Jun. 2006.

APOLÔNIO DE RODES *Argonáuticas* (organização, tradução, textos e notas de Fernando Rodrigues Junior). São Paulo: Perspectiva, 2021.

AZEVEDO, Carlito. *Monodrama*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DOMENECK, Ricardo. *Odes a Maximin*. Rio de Janeiro: Edições Garupa, 2018.

HOMERO *Odisseia* (tradução e introdução de Christian Werner). São Paulo: Cosac Naify, 2014.

IRLANDINI, Isabella. “Por uma ontologia plural de vozes singulares: o embate de Adriana Cavarero com a metafísica”. *Revista de Estudos Feministas, Florianópolis, SC*, v.23, n.1, jan./abr. 2015.

JAY, Martin. “Sartre, Merleau-Ponty, and the Search for a New Ontology of Sight”. In: *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 1993.

KAFKA, Franz. “O silêncio das sereias” (tradução de Sergio Tellaroli). In: *Odisseia*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p.615-616.

NANCY, Jean-Luc. *À escuta* (tradução de Fernanda Bernardo). Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2014.

OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de. “Voz, potência, ressonância e corpo na linguagem poética”. *Crítica cultural – critic*, Palhoça, SC, v.15, n.1, p.121-133, jan./jun. 2020.

PORRÚA, Ana. “La voz impropria: poesia y política”. *Crítica cultural – critic*, Palhoça, SC, v.11, n.2, p.241-249, jul./dez. 2016.

ROQUETTE-PINTO, Claudia. *Corola*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

SUSSEKIND, Flora. *Coros, Contrários*, Massa. Recife: CEPE Editora, 2022.

---

Submetido em 18 de janeiro de 2023

Aceito em 14 de março de 2023

Publicado em 24 de setembro de 2023

---