

A Voz do Poema: a *phoné* e a *poiesis* no canto sem palavras

The Poem's Voice: phoné and poiesis in wordless singing

por **Rodolfo Piskorski**

RESUMO

Este artigo explora conceitualmente os problemas teóricos da poesia em sua relação com a prosa, a escrita e a voz como esboço de uma teoria para se pensar a música vocal sem palavras. Primeiramente, possíveis definições da poesia são discutidas, juntamente com outras dicotomias problemáticas relacionadas à linguagem (fala/escrita, canto/fala, humano/animal). A música vocal sem palavras é identificada como um lócus privilegiado para se pensar a relação entre a voz, a linguagem, a música, e o corpo. O uso do canto sem palavras é analisado em duas peças em relação as questões da voz, da linguagem, do significado, e do corpo, sendo ambas baseadas em poemas muito diferentes: *La Mort d'Ophélie*, canção para voz e piano de Hector Berlioz (1842), e *Flos Campi*, para viola solo, coro e orquestra, de Ralph Vaughan-Williams (1925). Finalmente, elenca-se algumas conclusões com relação ao caráter único do canto sem palavras em relação ao papel ambíguo da voz na filosofia da linguagem e na teoria do poema.

Palavras-chave música vocal; vocalise; poesia; Teoria da Linguagem

ABSTRACT

This article conceptually explores the theoretical problems regarding poetry in its relationship to prose, writing, and voice as a way of theorizing wordless vocal music. Firstly, possible definitions of poetry are discussed, alongside other troublesome dichotomies (speech/writing, song/speech, human/animal). Wordless vocal music is put forth as a privileged site for thinking the relationship among voice, language, music, and the body. The use of wordless singing is analyzed in two pieces regarding the concepts of voice, language, meanings, and the body, both based on very different poems: *La Mort d'Ophélie*, a song for voice and piano, by Hector Berlioz (1842), and *Flos Campi*, for solo viola, choir, and orchestra, by Ralph Vaughan-Williams (1925). Finally, some conclusions emerge regarding the unique standing of wordless singing in connection to the ambiguous role of the voice in philosophy of language and theory of the poem.

Keywords vocal music; vocalise; poetry; Theory of Language

Muito já foi dito que a natureza da poesia não pode ser determinada, ou que, pelo menos, não se pode contrastá-la satisfatoriamente com a prosa (AGAMBEN, 1999, p. 30). A clássica definição de poesia como o texto em que a forma aparece marcada, chamando atenção para si mesma — ou talvez tendo como função figurar o conteúdo — sempre pareceu problemática por confundir o verso mais ainda com o parágrafo, onde esse tipo de controle da forma, da palavra, das sílabas ou dos fonemas também é possível. “Nem a quantidade,” sugere Agamben, “nem o ritmo, nem o número de sílabas — todos eles elementos que podem também ocorrer na prosa — fornecem, deste ponto de vista, uma distinção suficiente” (1999, p. 30).

Uma forma de nos aproximarmos do que é a poesia foi sugerida por Jean-Luc Nancy (2005) e por Giorgio Agamben (1999), e se concentra mais na natureza do sentido quando ele está inscrito na poesia — ou na natureza da poesia enquanto encarnação do sentido. Para eles, a poesia se define, talvez, como o local onde a própria linguagem revira suas entranhas para demonstrar seus paradoxos. A poesia seria, então, de acordo com Nancy, uma “dificuldade”, um “acesso de sentido” difícil (2005, p. 10–11). “Mais do que um acesso ao sentido, [a poesia] é um acesso de sentido” (Ibidem, p. 12), um túnel cujas paredes são tecidas de sentido. Nessa idéia, explora-se o conceito da linguagem se apresentar apenas como um trilho por onde se desliza para o sentido, mas através do qual nunca se chega lá. A idéia de que a linguagem se apresenta como uma mera ponte ao significado real é caduca — é na própria linguagem que os significados são deslocados para segundo plano em benefício do significante. A poesia, assim, está alicerçada sobre as características básicas da linguagem, em que os signos estão eternamente se deslizando um em direção ao outro, nunca chegando a um elemento situado realmente fora da teia de significantes. Igualmente, a poesia, de verso em verso, avança apenas dentro desse túnel de sentido.

De acordo com Agamben, a principal característica dessa “dificuldade” da poesia estaria no *enjambement*, em colocar a organização sintática em segundo plano para priorizar uma organização métrica, ou fonológica (1999, p. 30). A quebra de linhas dos versos — o *enjambement* — seria o exemplo visual perfeito para esse túnel que não dá acesso ao sentido, que se desloca para trás, que se afasta. Enquanto a prosa segue em frente, apenas quebrando no limite físico circunstancial do fim do papel da página, o verso apresenta uma quebra periódica, um passo para trás, como que marcada por um tempo musical, se afastando de nós cada vez mais, uma vez por verso. Tal quebra, porém, não pode ser, novamente, confundida com um artifício formulaico para expressar o conteúdo. É justamente na “discórdia entre o ritmo sonoro e o sentido” que Agamben vai dizer que se encontra o *enjambement*: “O *enjambement* exibe uma não-coincidência entre o elemento métrico e o elemento sintático, [...] contrariamente a um preconceito muito generalizado, que vê nela o lugar de um encontro, de uma perfeita consonância entre som e sentido” (1999, p. 32).

Assim, a poesia não seria o acesso a nada, mas, conforme a etimologia do seu nome, que se originou do grego *poiesis*, “fazer” (NANCY, 2005, p. 16–17), ela é nada mais do que uma atenção ao processo, ao fazer em si, ao aproximar-se do sentido, que nunca realmente é alcançado. A poesia seria aquilo que desqualifica o acesso ao

sentido em nome de um *processo* de sentido, originando-se da natureza da própria linguagem, que consiste sempre em um deslizamento de significantes, nunca alcançando um significado. Para Nancy, “a poesia nega que o acesso ao sentido possa ser confundido com um qualquer modo de expressão ou figuração” (2005, p. 11).

Mas ainda uma distinção clara entre poesia e prosa parece impossível, uma vez que ambas se misturam entre si e, igualmente, as definições que tentamos lhes dar parecem se confundir e se perseguir, aparecendo tanto na poesia quanto na prosa. Porém, pode-se entender melhor a dinâmica entre a dicotomia poesia/prosa ao compará-la com outras dicotomias igualmente problemáticas.

Tomando uma dicotomia bastante primeva, pode-se começar pela distinção entre fala e canto. Pelo que tudo indica, o ser humano aprendeu a música ao cantar, possivelmente copiando o canto dos pássaros. É impossível saber mais detalhes do canto dos homens e mulheres primitivos e fica a dúvida até de qual surgiu antes: se a fala articulada precedeu a música vocal ou se o cantar existia antes da comunicação oral. De qualquer forma, é possível imaginar que a fala e o canto em suas origens tinham funções muito parecidas com as que têm hoje em dia: a fala tem um objetivo, serve para comunicar; enquanto que o canto tem objetivos estéticos. Encontramos assim, novamente, um padrão de deslocamento de foco do acesso para o processo. Por mais impossível que possa ser ligar os signos linguísticos ao mundo exterior, utilizamos a fala cotidianamente justamente para estabelecer essas ligações com as coisas exteriores à linguagem, aos objetivos comunicativos que temos em nossas relações pessoais. Por sua vez, o canto varre tudo isso para a margem, e o que importa no canto é o cantar em si, o processo, a possibilidade de poder cantar e a utilização da voz, o instrumento da fala, para poder chamar atenção a ela mesma.

A dicotomia escrita/fala também pode ser abordada nesses termos. Quando escrevemos, supõe-se uma voz falada, mesmo que apenas inferida pelo aprisionamento da ortografia, e utilizamos da possibilidade de o texto escrito ser lido mentalmente como voz falada para alcançarmos nosso objetivo de autor. A escrita é supostamente apenas uma invenção visual para referenciar a fala em sua ausência e, através dessa relação, explorar a voz para, supostamente, nos “fazer entender”. A voz falada, por sua vez, apesar de conter em sua versão mais comum — a coloquial — a ambição de relacionar as palavras ao mundo, se aproxima da poesia por sua efemeridade. A fala é sempre instantânea, sempre serve apenas o momento, e desliza para o nada logo após enunciada. A escrita — incluindo a gravação sonora como um tipo de escrita — é a tentativa de eternizar a fala para além da memória dos ouvintes, e assim congelar os significantes frouxos que possam se soltar e se permutar dentro da lembrança do interlocutor.

A relação entre escrita e voz é ainda mais interessante no poema em si. Por um lado, o poema impresso pode ser visto como uma tentativa de eternizar suas relações, uma sacralização das palavras, dos versos e da pontuação, objetivando um certo tipo de posteridade ao poema, enquanto o poema declamado colocaria o foco nas palavras “em si”, fora das garras da ortografia, na momentaneidade da

voz. Mas, por outro lado, o poema impresso permite uma apreciação diferente da poesia, podendo-se pousar o olhar em palavras específicas, degustar cada sílaba, e explorar a relação que as palavras têm com o branco silencioso da página ao redor. Tal relação corporal do poema com o leitor, com o espaço ao redor e com si mesmo é o que se explora na poesia concreta.

Podemos extrapolar nossas afinidades dicotômicas para além de discussões linguísticas. A diferença existente entre a ciência e a arte, por exemplo, parece se encaixar facilmente no ato de deslocar um sentido, uma verdade, em nome do fazer artístico. Também podemos pensar na dicotomia humano e animal em termos de objetividade e momentaneidade. Se a casa do ser do homem é supostamente a linguagem, abstrata e ambiciosa, a do animal seria o seu corpo, efêmero, momentâneo e conectado com os fazeres do animal.

Mas talvez a dicotomia mais importante de se comparar a distinção poesia/prosa, e que possivelmente incorpora muitas das tensões presentes nas outras dicotomias mencionadas acima, seja entre a *phoné* e o *lógos*, a voz dos animais e a voz do homem, a voz corpórea (animalesca) e a a linguagem articulada e significativa (humana) (AGAMBEN, 2007, p. 15; 2008, p. 10). Como Agamben relata em “O Fim do Pensamento”, ao encontrar o animal, cada um com sua voz única, ficamos esmagados entre o pensamento e a linguagem. A linguagem humana, o discurso, o *lógos*, não é nossa voz, estamos apenas suspensos nela (2006, p. 146). Através do pensamento, tentamos encontrar nossa voz, uma voz que, como a poesia faz em relação à prosa, se distanciaria da linguagem discursiva para habitar um grito apenas físico, atento para sua produção, para o sopro que suscita o movimento da garganta. Se a condição humana é estar imerso em linguagem, suspensa logo acima de nós, a nossa voz estaria fora do nosso alcance, como a nossa natureza além de prisioneiros da linguagem, o nosso ser anterior ao discurso. Com nosso pensamento mudo, tentamos chegar a ela, infelizmente sempre dentro da linguagem.

A aparentemente inalcançável *phoné* humana (uma voz propriamente humana ainda que não linguística) seria o ponto de articulação para todas as metades “poéticas” das dicotomias listadas acima. A *phoné* é canto e não fala, pois está fora da linguagem, do discurso e da comunicação. Ela é fala e não escrita pois é efêmera e não pode ser aprisionada para além do momento. Ela é palavra e não texto pois é subjetiva de cada falante e compreensível de modos diferentes por cada ouvinte. É ao mesmo tempo texto e não palavra, pois tem sua materialidade e espacialidade sublinhada pelo corpo — na forma dos pulmões e das cordas vocais — e se relaciona com o silêncio como o poema impresso se relaciona com o página em branco. É animal pois habita um corpo vivo e material e não se inscreve dentro do paradigma teológico que afirmaria a ascendência divina da palavra falada humana. E, finalmente, a *phoné* é poesia e não prosa, pois, mais do que qualquer outra coisa, desliza o significado para longe e faz do significante, nesse caso a voz, o foco. A *phoné* humana é o próprio túnel de sentido (e não *ao* sentido) da natureza humana. E estabelecendo a *phoné* humana como ponto de articulação dessas tensões dicotômicas, a manifestação artística ideal de tal voz humana seria o *vocalise*, o

canto sem palavras, a música vocal onde o cantor não articula palavras e utiliza a voz apenas para formar a altura das notas.

A música ocidental surgiu como música vocal, apesar de sempre textual (JUMEAU-LAFOND, 1997, p. 263). Assim como cada instrumento, a voz tem uma escrita idiomática, mas em muitos momentos da história da música, escrita vocal e escrita instrumental se aproximaram, mas a dimensão textual do canto sempre existiu. Mesmo quando a letra de uma canção ou de uma ária de uma ópera tende para longos melismas, a noção de que a voz partiu do texto e em determinado momento voltará ao texto está sempre presente. Mesmo que não se entenda a língua em que se canta, ou que os agudos da soprano tornem o texto incompreensível, a história da música parece demonstrar que sempre se achou necessário que a voz cantasse *algo*.

Assim, o canto sem palavras aparece principalmente em dois cenários: em exercícios vocais, chamados *vocalises*, em que existe uma melodia que deve ser cantada apenas em uma determinada vogal para que se aqueça a voz; e em escrita coral. Nesse primeiro caso, não existe foco na *phoné*. O exercício supõe que o cantor ou a cantora, quando cantar a sério, cantará algo com texto. Por sua vez, o coro sem palavras quase sempre foi utilizado com funções semióticas, mas já se aproxima mais do significado da *phoné* humana. O coro vocalizado ou em *bocca chiusa* tradicionalmente foi usado em peças com algum teor dramático para representar o sublime, o sobrenatural, a morte, o sono, o mistério ou a natureza. Assim, “ao modificar estranhamente o uso da voz, o abandono da palavra seria capaz apenas de dizer o indizível, a ausência de discurso conseguiria apenas sugerir o inumano ou o sobre-humano” (JUMEAU-LAFOND, 1997, p. 263). Como no balé de Ravel *Daphnis e Chloé*, onde um coro sem palavras vocaliza de trás do palco junto com a orquestra, simbolizando o ambiente místico da ilha onde se passa a história, a voz destituída de palavras parece querer transmitir o inefável (JUMEAU-LAFOND, 1997, p. 275). Entretanto, ainda o discurso e a linguagem, mesmo que nesse caso musicais e semióticos, parecem estar em primeiro plano. A elusiva *phoné* humana residiria nos casos onde um cantor solista vocaliza uma melodia sem texto, trazendo a voz humana para o foco. Uma voz humana vocalizando solo seria exatamente o tipo de “fazer” típico da poesia.

Canções sem palavras para a voz são raras. Mais comuns são canções arranjadas para instrumentos, como para piano solo, ou piano e violino, onde existe uma melodia similar a um canto tocada por um instrumento, como as canções sem palavras para piano de Mendelssohn. Trago como exemplo uma canção — com palavras — para piano e voz de Hector Berlioz (1803–1869), que musica o poema *La Mort d’Ophélie* de Ernest Legouvé (1807–1903), baseado na descrição que Gertrude faz da morte de Ophelia no rio, em *Hamlet* (1601) de William Shakespeare.

A canção, de início delicada e feminina, alterna o texto do poema com seções em que a cantora vocaliza uma melodia, em um duo com o piano, que entendemos depois ser a canção que Ophelia está cantando. O tema se apresenta como uma sequência descendente em terças menores, em que a dinâmica também se recorre, transmitindo a ideia de afastamento (Fig. 1).

A Voz do Poema: a *phoné* e a *poiesis* no canto sem palavras

The musical score for Figure 1 consists of two systems. The first system includes a vocal line (Voz) and a piano accompaniment (Piano). The vocal line begins with a whole rest, followed by a series of notes with a *pp* dynamic marking. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the bass and a more melodic line in the treble, also marked *pp*. The second system continues the vocal line with a long note followed by a rest, and the piano accompaniment with a *ppp* dynamic marking and a final 'etc.' indicating continuation.

Figura 1. Compassos 26–31 de *La Mort d'Ophélie*, de Hector Berlioz (1842), edição do autor

A canção, em sua semelhança com a melodia de uma caixa de música que fica aos poucos mais tenebrosa, nos fala da loucura de Ophelia, e o canto vocalizado ajuda a expressar esse deslocamento da razão, aproximando a canção de uma falta de sentido textual e discursivo. A isso se somam também as frequentes pausas súbitas que interrompem algumas frases musicais, semelhantes à estrutura do enjambement (Fig. 2).

The musical score for Figure 2 shows three measures. The vocal line (Voz) is mostly silent, with a few notes in the first measure. The piano accompaniment (Piano) starts with a *poco sf* dynamic, followed by a *p* dynamic, and ends with a *pp* dynamic. The piano part features a complex rhythmic pattern with many rests and a final melodic flourish.

Figura 2. Compassos 136–138 de *La Mort d'Ophélie*, de Hector Berlioz (1842), edição do autor

O canto vocalizado como fuga de sentido fica mais claro no final da canção. Ophelia já caiu no rio, e a harmonia mais tensa, junto com a descrição de Ophelia flutuando sobre a água, cria uma imagem desconcertante de uma mulher cantando enquanto se afoga. A última estrofe descreve que ela é levada rio abaixo, enquanto canta sua canção, que logo vai ser silenciada quando ela afundar. A canção que primeiramente entendemos ser uma melodia que Ophelia canta enquanto colhe as flores fica mais assustadora, e a música representa perfeitamente a imagem de Ophelia cantando uma canção que tende cada vez mais para o incompreensível e a loucura, com a marcação *perdendo* na partitura (c. 148) fazendo a melodia ficar mais esparsa e distante, enquanto Ophelia é levada pelo rio. O rio, e a loucura de Ophelia que supostamente a faz cair nele, são ótimas metáforas para o túnel de sentido da poesia, onde o sentido se afasta cada vez mais de nós.

Outro exemplo de uso da vocalização em um contexto dramático é na ópera *Daphne* (1937), de Richard Strauss (1864–1949). Essa ópera conta a história da ninfa Daphne, que, assediada por Apollo, pede ajuda aos deuses para se livrar dele. Os deuses respondem seu pedido transformando-a em uma árvore, um loureiro. A metamorfose de Daphne é o clímax da ópera. Tal cena apresenta texto para seu personagem, que canta enquanto se transforma em vegetal. Porém a ópera apresenta um anti-clímax, uma melodia nas cordas a qual se junta um tema no oboé, em duo como uma melodia vocalizada por Daphne. É inegável o uso da voz vocalizada nesse contexto para marcar a natureza vegetal da personagem, não mais humana, e assim aparentemente não mais linguística.

Apesar das significações muito próximas à *poiesis* que tais usos da *phoné* humana apresentam, ainda fica muito claro que eles estão inseridos em contextos dramáticos bastante discursivos e que estão emoldurados por canto textual. No máximo, podem servir como exemplos dramatizados da natureza da *poiesis*. Um canto totalmente sem palavras seria necessário para servir de exemplo da *phoné* humana.

Uma peça interessante nesse sentido é *Flos Campi* (1925), do compositor inglês Ralph Vaughan Williams (1872–1958), para viola solo, orquestra e coro. Inspirada no *Cântico dos Cânticos* da Bíblia, é uma peça difícil de definir por ficar em uma área cinzenta entre o concerto, a sinfonia e o coral. É uma peça em seis movimentos, executados em interrupção, cada um tendo como título um verso dos *Cânticos*. Porém, apesar de ser uma peça inspirada em um poema, tais versos devem apenas ser lidos pelo ouvinte e o coro canta apenas vogais.

Em mais de um aspecto é uma peça em que a *phoné* parece ser central. O poema que o inspirou já demonstra no título a ligação antiga que existe entre poesia e o cantar. A viola solo frequentemente toca em duo com um oboé da orquestra, sendo que ambos são instrumentos de timbre próximo ao da voz humana, e a escrita musical de ambos parece ser quase sempre próxima da vocal (Fig. 3). E de fato, no poema original, o “cântico” do título também se dá em forma de duo, entre o Noivo e a Noiva trocando versos amorosos, e temos a impressão que as vozes humanas da canção estão sendo expressadas pelo timbre sem palavras dos instrumentos.

A Voz do Poema: a *phoné* e a *poiesis* no canto sem palavras

Lento (senza misura)

Oboé

Viola solo

p

p

"Canto 1"

Figura 3. Compasso 1 de *Flos Campi*, de Ralph Vaughan-Williams (1925), editoração do autor. O duo inicial entre viola e oboé, escrito em *senza misura*, apresenta – bitonalmente – os “cantos” que serão trabalhados mais adiante

O poema original também contém uma espécie de coro, representando os jovens e as jovens de Jerusalém e funcionando como um coro de teatro grego, que comenta a ação. Na peça *Flos Campi*, o coro também interage com o(s) solista(s), retomando muitos dos temas iniciados pela viola ou pela orquestra. Assim, o duo “vocal”, que foi transformado em melodias instrumentais pelo oboé e pela viola, é retomado por vozes que soam paradoxalmente como um náipe de instrumentos, em conjunção com a orquestra (Fig. 4).

Clarinete

Viola solo

S

Coro

A

f

f

f

f

"Canto 1"

Figura 4. Compassos 124-125 do 3º movimento de *Flos Campi*, de Ralph Vaughan-Williams (1925), editoração do autor. O “canto 1”, re-harmonizado e ritmicamente aumentado, é retomado pelo coro

As naturezas cambiantes da escrita vocal e instrumental se fundem no último movimento, onde a viola, o coro e a orquestra se intermeiam em escrita canônica em uma paisagem musical quase mística (NAUMAN, 2009). Dos seis movimentos, apenas o quarto contém como título um trecho dos *Cânticos* onde nenhum dos dois interlocutores falam e, assim, tem o tema marcial como a única escrita realmente instrumental para a viola solo. Nesta peça, temos então instrumentos que são tocados como vozes humanas, e vozes que cantam como instrumentos, borrando a

linha que divide a escrita instrumental e vocal, e enfatizando a natureza corporal e física da voz humana.

Jacques Derrida explorou detalhadamente os preconceitos culturais que se aderem aos conceitos de voz, escrita e canto. Para ele, a voz representa na cultura ocidental o suposto poder humano quase divino da linguagem e do pensamento, que transcende o espaço e o corpo efêmeros através de suporte incorpóreo da respiração — diz a Bíblia que no início era o Verbo (*lógos*) e que Adão tornou-se humano através do sopro da vida. Ou seja, o que nos ligaria à divindade e à imortalidade é a fala respirada que possibilita a linguagem humana, lembrando que as palavras “espírito” e “respirar” tem etimologia comum. Derrida argumenta que

a essência da phoné estaria imediatamente próxima daquilo que no “pensamento” como lógos se relaciona ao “sentido”, produzindo-o, recebendo-o, falando-o, “compondo”-o. Se, para Aristóteles, por exemplo, “as palavras faladas [...] são os símbolos da experiência mental [...] e as palavras escritas são os símbolos das palavras falada” [...], isso se dá porque a voz, produtora dos primeiros símbolos, tem uma relação de proximidade essencial e imediata com a mente. Ela significa as “experiências mentais” que refletem ou espelham elas mesmas as coisas por semelhança natural. [...] Essa noção permanece portanto dentro da herança do logocentrismo que é também um fonocentrismo: proximidade absoluta entre voz e ser, da voz e do sentido do ser, da voz e da idealidade do sentido. (DERRIDA, 1976, p. 11-2, tradução do autor)

Porém, ao mesmo tempo em que podemos identificar na busca da *phoné* humana o desejo metafísico, diagnosticado por Derrida, de negação do corpo e da circunstancialidade do espaço, existe um germe filosoficamente subversivo na música vocal sem palavras. De fato, por um lado, a tentativa de livrar, através da música, a voz humana da linguagem e da utilidade soa como o desejo quase místico de negar a mortalidade e animalidade humana. Por outro lado, porém, o canto sem palavras do vocalise ameaça aproximar a voz intimamente do *instrumento*, como máquina inorgânica e inumana de produção de sons. Dessa forma, a vocalização devolve a voz humana (e seu aparelho fonador — pulmões, diafragma, cordas vocais, etc.) para o domínio do tecnológico e do maquínico. A natureza assustadora da máquina — com sua existência meramente útil e seu funcionamento programado — sempre perseguiu a figura do animal, esse visto como um autômato natural controlado por instinto. A *phoné* humana na música vocal sem palavra, portanto, busca expor a “verdadeira” voz humana livre da linguagem, mas não cai na tentação de equiparar essa voz com uma descorporificação — pelo contrário, a voz instrumental sublinha a natureza tecno-orgânica (e, portanto, animal) do ser humano em sua semelhança com qualquer outro instrumento musical.

Derrida de fato prevê a possibilidade do canto sem palavras quando discute os possíveis significados da voz, da linguagem e da escrita. Analisando o pensamento de Rousseau como um sintoma exemplar de um certo paradigma iluminista, ro-

mântico e logocêntrico de pensamento, Derrida demonstra como, para Rousseau, a fala pode ao mesmo tempo unir o homem ao animal como separá-los. A ausência de fala é claramente animalesca, mas a fala articulada e linguística insinua na natureza humana supostamente perfeita a influência da cultura, maléfica para Rousseau. Derrida aponta o canto sem palavras como a solução para o dilema logocêntrico de Rousseau e como o exemplar supremo do logocentrismo humanista (DERRIDA, 1976, p. 249).

A voz que canta (sem palavras) e ouve a si mesma — paradigma da auto-consciência — pensa poder estar presente a si sem ser ameaçada por “intervalo, descontinuidade e alteridade”, que são marcas de toda linguagem. Mas tal ilusão de Rousseau (identificada por Derrida como eficaz) claramente falha ao não perceber quão próxima do instrumento a voz se torna ao cantar sem palavras. Talvez para Rousseau ou para o dicionário musical que Derrida consulta (onde ele encontra o termo *neuma* para a música litúrgica sem palavras), a voz ainda seja o paradigma da música, mas nos séculos XX e XXI, não há como pensar em música absoluta, sem texto, sem associá-la a um instrumento musical físico, material, técnico e tecnológico. No neuma de Vaughan-Williams, por exemplo, a voz não pode se iludir que é capaz de neutralizar sua própria corporificação. Na verdade, o canto do oboé que é ecoado pelo coro apenas sublinha a intersubstituição entre voz humana e voz inumana instrumental.

Essa ambígua *phoné* — ao mesmo tempo logocêntrica e pós-humana — nos devolve aos dilemas da poesia, que também não pode ser reduzida nem à declamação, nem ao arranjo espacial dos versos na página. No poema que inspirou o próprio *Flos Campi*, temos um poema cuja tradição era marcadamente oral, mas que chega a nós por meio de uma longa prática de escrita, transcrição, tradução e exegese bíblicas. Um poema que, por mais que se trate de juras de amor trocadas por dois interlocutores, parece facilmente transportável para um duo de viola e oboé. Seria irônico que o *Flos Campi* musicasse *sem palavras* justamente o texto mais poético da Bíblia? E que, ao mesmo tempo, a Bíblia seja, pela ausência de *enjambement*, o mais prosaico dos textos em versos? O canto sem palavras se apresenta como um sintoma artístico e filosófico interessante dessa estrutura indecível típica da poesia de se manter presa entre voz e linguagem, oralidade e escrita, fala e música.

Referências

- > AGAMBEN, G. **A Linguagem e a Morte**: um seminário sobre o lugar da negatividade. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2006. 165 p.
- > _____. **Homo Sacer**: o poder soberano e a vida nua I. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2007. 207 p.
- > _____. **Ideia da Prosa**. Tradução de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999. 136 p.
- > _____. **Infância e História**: destruição da experiência e origem da história. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2008. 188 p.
- > BERLIOZ, H. **La mort d’Ophélie**. 1 partitura. Voz e piano. 1842. Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/La_mort_d%27Oph%C3%A9lie,_H_92_\(Berlioz,_Hector\)](http://imslp.org/wiki/La_mort_d%27Oph%C3%A9lie,_H_92_(Berlioz,_Hector))>. Acesso em: 9 set. 2012.
- > DERRIDA, J. **Of Grammatology**. Tradução de Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: John Hopkins, 1976. 354 p.
- > JUMEAU-LAFOND, J. Le chœur sans paroles ou les voix du sublime. **Revue de Musicologie**, v. 83, n. 2, p. 263–279, 1997.
- > NANCY, J. **Resistência da Poesia**. Tradução de Bruno Duarte. Lisboa: Vendaval, 2005. 44 p.
- > NAUMAN, P. D. (2009). **Vaughan-Williams, Ralph (1872–1958)—Flos Campi (1925)**. Disponível em: <http://65.96.0.19/diss/by_comp-b.php?piece_id=141>. Acesso em: 9 set. 2012.
- > VAUGHAN-WILLIAMS, R. **Flos campi**. London: Oxford, 1928. 1 partitura. Viola, coro e orquestra.

Rodolfo Piskorski, mestre em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina

rodolfopiskorski@gmail.com