

No fim do colóquio de Bordeaux, que em 1995 contribuiu para relançar e renovar a reflexão sobre o sujeito lírico,³ uma mesa-redonda reunia alguns poetas franceses, que pretendiam mais ou menos o lirismo. Ao longo dos três dias anteriores, ricos em proposições e debates, não houve quase nenhuma questão sobre música ou canto, o que me levou a interrogar os palestrantes dessa mesa-redonda sobre o lugar que eles concediam a uma e/ou ao outro em sua prática ou sua concepção da poesia. Nenhum, respondeu um dos participantes, manifestando certa irritação, aparentemente partilhada por seus companheiros, que, em poucas palavras, deram a entender que a questão lhes parecia deslocada.

Eu sabia bem que se tratava de uma questão poética e politicamente incorreta: uma *doxa* bem instalada há duas ou três décadas no microcosmo poético francês desejaria, por certo, que, em um mundo para sempre desencantado, se tornasse indecente cantar. A poesia deve, ao contrário, desencantar, ao que nos convidava outrora Bernard Noël,⁴ e, quando ela se arrisca ainda a entoar Odes, estas não podem ser senão “ridicularizadas”.⁵

Assim sendo, todos os antiquados que têm o desejo louco de reencontrar esse “estado cantante” da língua, que era, para Valéry, a própria condição da poesia,⁶ se voltam, para satisfazê-lo, em direção à melodia, à ópera, ao canto coral ou à canção. Na seção dedicada ao século XX na *Anthologie de la poésie française*, publicada na Biblioteca da Plêiade,⁷ eu ou sei fazer figurar três textos de canção. Não que eu confunda canção e poesia, mas eu quis assim recuperar as ligações que

* Tradução de: Goiandira Ortiz de Camargo, Pesquisadora do CNPq (PQ-2) e Professora Associada da Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, GO, Brasil. Email: g.ortiz@uol.com.br Olliver Mariano Rosa, Mestre em Letras e Linguística, Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, GO, Brasil. Email: omarianorosa@gmail.com Giovana Bleyer Ferreira dos Santos, Bolsista DOC-Fix (FAPEG/CAPES) e Pós-doutoranda da Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, GO, Brasil. Email: giovana.bleyer@gmail.com

** Professor emérito de Literatura na Universidade de Paris III.

as unem imemorial e universalmente, e que se mantêm atuais: sabemos o quanto Léo Ferré, por exemplo, contribuiu para gravar na memória coletiva os poemas de Aragon que musicou.

Se os próprios poetas franceses declaram a poesia “inadmissível” ou se obstinam a torná-la ilegível, não há porque se espantar com o fato de seus ex-leitores encontrarem mais prazer poético em escutar canções “à texte”⁸ que em ler a pós-poesia. Foi o que insinuei colocando uma canção de Barbara em seguida a alguns “apoemas” de Denis Roche. Isso me valeu muitas críticas na imprensa francesa; mas também me trouxe elogios de uma parte da imprensa estrangeira, sobretudo espanhola. Existem países onde a poesia é ainda popular e isso muitas vezes se deve a suas ligações com o canto. Esses países não são nem mais nem menos atrasados que a França: talvez eles simplesmente tenham uma memória melhor, seus poetas conservaram um vínculo mais vivo com a tradição oral, o que não exclui em nada a invenção.

É verdade que o banimento do canto se expressa às vezes em nome de um dever de memória: em lembrança dos massacres do século XX, e por respeito a suas vítimas, a poesia deveria baixar a voz, e mesmo fazer silêncio. Tal foi notavelmente, como se sabe, a primeira reação de Adorno ao holocausto;⁹ mais tarde, porém, ele negou essa posição.¹⁰ Opor-lhe a única arma que resta àqueles que foram privados de tudo não significa tornar-se cúmplice do horror. Desde os tempos mais antigos, às mais cruéis dificuldades, o homem sempre respondeu com o canto, seja de desolação ou de consolação. Privar-se desse exorcismo comum a todas as civilizações não seria se resignar ao reino da barbárie?

Foi um poeta judeu, Paul Celan, que, em 1948, evocou musicalmente a tragédia da Shoah em sua célebre *Fugue de la mort*, e escreveu em *Renverse du souffle (Atemwende)*:¹¹

Au-dessus du soleil gris-noir
Une pensée haute comme une arbre
Accroche le son de lumière; il y a
Encore de chants à chanter au-delà
Des hommes.¹²

[Acima do sol cinza-escuro
Um pensamento elevado como uma árvore
Agarra o som da luz; há
Ainda cantos a cantar para além
Dos homens.]

Tudo se passa como se a fonte dos cantos se encontrasse nas coisas, o que lhes permitiria sobreviver até mesmo ao desaparecimento dos homens. Esse poema enigmático se presta a múltiplas interpretações; percebo nele, por minha parte, um distanciamento de certa concepção de lirismo como expressão do sujeito. Celan se aproxima de uma tentativa contemporânea de redefinição do lirismo, que o situa não mais na interioridade, ou mesmo na intimidade do poeta, mas num movimento que o faz sair de si para ir ao encontro do mundo. Ora, esse trajeto do interior ao exterior não é o mesmo que aquele efetuado pela voz no ato de cantar? Vinda das profundezas do organismo, ela se espalha pelo espaço circundante. Todo cantor faz a experiência completamente física dessa projeção para fora de si.

Eu levantarei, então, a hipótese de que o canto lírico não é única nem necessariamente expressão do eu, como o quer uma ideia tão comumente aceita, mas tanto quanto, e talvez de forma mais essencial, canto do mundo. Tal mudança de acento não tem também nada de novo; ela pode se fundamentar na mais antiga tradição lírica, anterior à emergência do lirismo moderno. Essa tradição fazia da lira emblema da poesia, mas igualmente da ordem cósmica; vinda da Antiguidade, seu eco ainda é percebido na poesia dos séculos XIX e XX, que se inspiram nela e a transformam, antes de colocá-la em crise. Seria necessário retrair essa longa história, da qual eu deverei me contentar em esboçar as principais linhas, a fim de situar o lugar e o alcance de certo retorno ao canto que me parece se manifestar na poesia francesa contemporânea.

A ideia de uma “harmonia do mundo”, regida por regras análogas às da música e da prosódia, é de origem pitagórica; retomada pelo platonismo e pelo neoplatonismo, ela foi transmitida pelos latinos ao pensamento cristão. Segundo Spitzer, que estudou as múltiplas transformações dessa ideia,¹³ ela permaneceu viva até o século XVIII, quando o triunfo da Razão moderna induziu certo desencantamento do

mundo: por falta de uma Alma ou de um Deus criador para animá-lo, o mundo já não é uma lira, mas, na melhor das hipóteses, uma mecânica cuidadosamente controlada por um relojoeiro, maligno ou divino.

A partir do momento em que a poesia lírica não encontra mais no cosmos o modelo de sua musicalidade, ela vai procurar seu princípio na subjetividade do poeta. Não podendo mais fundá-lo em uma ordem teológica ou cósmica, é a partir de uma experiência afetiva individual que ela vai tentar restabelecer o acordo perdido com o mundo. É essa filiação e essa mutação que, segundo Spitzer, a promoção do conceito de *Stimmung* manifesta. A palavra alemã, que se traduz, em geral, por “tonalidade afetiva”, carrega a ideia de harmonia, não a faz mais, porém, repousar sobre as leis imutáveis e universais do Número, mas sobre um acordo bastante ocasional e circunstancial entre a sensibilidade de um indivíduo e um lugar particular. A coincidência fortuita entre um estado de alma e uma paisagem se substitui à correspondência simbólica entre microcosmo e macrocosmo. É, doravante, de um encontro contingente que procede ao canto lírico, em que o eu, o mundo e as palavras, sem motivo, entram em ressonância. A vantagem do termo alemão *Stimmung*, que designa ao mesmo tempo a tonalidade musical do poema, a atmosfera de uma paisagem e o estado de alma do poeta, é fundir em uma unidade indissociável e intraduzível esses três elementos da experiência lírica.

Não me delongarei aqui sobre essa noção que desempenha um papel tão importante na filosofia e na teoria literária alemã, e que estudei em outro lugar.¹⁴ Ela participa especialmente da redefinição moderna da consciência como “estar no mundo”, e do lirismo como “imbricação” do sujeito e do objeto.¹⁵ A tonalidade afetiva que o poema lírico oferece à percepção não é somente a expressão do sentimento interior, mas também o eco das impressões recebidas do mundo exterior. Longe de se restringir à projeção de seus estados de alma sobre a paisagem, o poeta romântico, como Victor Hugo, se faz “o eco sonoro” das “mil vozes” do universo.¹⁶ No limite, o sujeito lírico não é mais que o instrumento dócil de um canto que emana do mundo bem mais que dele mesmo. “As paisagens estavam com um arco que tocava em minha alma”, escreve Stendhal,¹⁷ e Shelley pede ao vento do Oeste que faça de si sua lira.¹⁸

O acordo musical e afetivo entre o homem e o mundo foi questionado pela modernidade, que o denunciou como uma ilusão lírica. O

sujeito moderno tende, antes, a viver sua relação com o mundo sob o modo da discordância. Baudelaire, entre os primeiros, se interroga:

Ne suis-je pas un faux accord
Dans la divine symphonie
Grâce à la vorace Ironie
Qui me secoue et qui me mord?¹⁹

[Não sou eu um falso acorde
Na divina sinfonia,
Graças à voraz Ironia
Que me sacode e me morde?]

Se um canto permanece possível na poesia, ele deve, doravante, integrar essa dissonância, que reina não somente no coração do homem, mas no próprio mundo.

Essa mutação, inseparável da crise da versificação tradicional, pode ser lida, exemplarmente, na evolução da poesia rimbaudiana. Os primeiros poemas de Rimbaud, marcados pela influência do romantismo e do Parnaso, e reverentes a uma métrica regular, denunciavam ainda a nostalgia de um mundo capaz de ressoar em uníssono com o canto poético:

Le monde vibrera comme une immense lyre
Dans le frémissement d'un immense baiser! [...]

Le grand ciel est rouvert! Les mystères sont morts
Devant l'Homme, debout, qui croise ses bras forts
Dans l'immense splendeur de la riche nature!
Il chante... et le bois chante, et le fleuve murmure
Un chant plein de bonheur qui monte vers le jour!...²⁰

[O mundo vibrará como uma imensa lira
No tremor de um imenso beijo! [...]]

O grande céu está reaberto! Os mistérios morreram

Diante do Homem, em pé, que cruza seus braços fortes
No imenso esplendor da rica natureza!
Ele canta... e o bosque canta, e o rio murmura
Um canto pleno de felicidade que ascende em direção à luz do dia.]

O sonho de um acordo universal não resistiu à revolta contra a ordem estabelecida e as regras da versificação. No entanto, a referência ao canto e à música permanece particularmente insistente ao longo de toda a obra de Rimbaud, que, após um “desregramento” generalizado, parece ter conseguido encontrar, no seio do próprio caos, a chave de uma “nova harmonia”, e retirar do abismo um canto, que se ouve, por exemplo, no fim de “Barbare”:

Les brasiers et les écumes. La musique, virement des gouffres et choc des glaçons aux astres.

Ô Douceurs, ô monde, ô musique! Et là les formes, les sueurs, les chevelures et les yeux, flottant. Et les larmes blanches, bouillantes, – ô douceurs! – et la voix féminine arrivée au fond des volcans et des grottes arctiques.

[Os braseiros e as espumas. A música, viramento de abismos e choque de flocos de gelo nos astros.

Ó Doçuras, ó mundo, ó música! E lá, as formas, os suores, os cabelos e os olhos, flutuando. E as lágrimas brancas, ferventes – ó doçuras! – e a voz feminina que chegou ao fundo dos vulcões e das grutas árticas.]

Encontraríamos uma tensão e uma evolução análoga nos poetas precursores da modernidade, até mesmo em Apollinaire. Fiel muito tempo à tradição lírica, ele recebe ainda de Orfeu ou de Apolo o instrumento de sua arte:

Juin ton soleil ardente lyre
Brûle mes doigts endoloris
Triste et mélodieux délire

[Junho teu sol ardente lira

Queima meus dedos doloridos
Triste e melódico delírio]

Apesar da rima *lyre / délire* [lira / delírio],²¹ herdada de Rimbaud, o lirismo permanece aqui “melodioso” e portador de um cosmos harmonioso, onde se pode ouvir “o canto do firmamento”.²² E o célebre monástico intitulado “Chantre”, verdadeiro “verso universo”, evoca um instrumento de música que concorreu algumas vezes com a lira como emblema da harmonia do mundo, sua corda única suficiente para fazer a ligação entre céu e terra, microcosmo e macrocosmo.²³

No entanto, essa concepção unitária do canto e do universo vai ser substituída progressivamente, à medida que Apollinaire se converte ao modernismo, por uma polifonia aberta à diversidade do mundo. Assim, em *Vendémiaire*, a voz que se faz ouvir no início do poema deve significativamente fazer silêncio para dar a ouvir o concerto discordante que ela mesma despertou por seu canto:

Un soir passant le long des quais déserts et sombres
En rentrant à Auteuil j’entendis une voix
Qui chantait gravement se taisant quelquefois
Pour que parvînt aussi sur les bords de la Seine
La plainte d’autres voix limpides et lointaines

Et j’écoutais longtemps tous ces chants et ces cris
Qu’éveillait dans la nuit la chanson de Paris.

[Uma noite passando ao longo dos cais desertos e escuros
Retornando à Auteuil ouvi uma voz
Que cantava gravemente se calando às vezes
Para que atingisse também as margens do Sena
A lamúria de outras vozes límpidas e longínquas

E eu escutava durante muito tempo todos esses cantos e esses gritos
Que despertava na noite a música de Paris.]

À escuta dessas vozes inumeráveis, o poeta vai se fazer o eco multiplicado:

Écoutez-moi je suis le gosier de Paris
Et je boirai encore s'il plaît l'univers

Écoutez mes chants d'universelle ivrognerie.

[Escutem-me eu sou a garganta de Paris
E beberei ainda se o deseja o universo

Escutem meus cantos de universal embriaguez.]

A embriaguez tradicional do poema lírico se transformou aqui em sintoma de sua abertura a uma identidade plural e a uma multiplicidade de vozes. Apollinaire não tenta fundi-las em uma sinfonia harmoniosa; ele procura mais e mais fazer ouvir a cacofonia do real, como nesta alusão a uma rua de Paris:

Le matin par trois fois la sirène y gémit
Une cloche rageuse y aboie vers midi
Les inscriptions des enseignes et des murailles
Les plaques les avis à la façon des perroquets criaillent.²⁴

[De manhã por três vezes a sirene nela geme
Um sino raivoso nela ladra ao meio-dia
As inscrições dos sinais e das muralhas
As placas os avisos como papagaios esganiçam.]

Esse “lirismo novo” que Apollinaire busca no início da década de 1910 não tem mais nada de “melodioso”; resolutamente polifônico e dissonante, ele exprime a extraordinária diversidade do mundo moderno, que a poesia começa a cantar, por exemplo, com Larbaud, que entoa o “*Chant de la variété visible*”.²⁵

Dois guerras mundiais se sobrepuseram ao entusiasmo do começo do século. Elas confirmaram tragicamente essa “perda do mundo”

– da qual Hannah Arendt fazia a condição própria do homem moderno²⁶ –, cuja consequência inevitável pode ser a perda do canto. Esse se tornou, aos olhos de muitos poetas, no pós-guerra, suspeito de preservar a ilusão de uma harmonia para sempre rompida entre o homem e um mundo entregue ao caos.

Nesse contexto, o título de *Chroniques du bel canto*, publicadas por Aragon em *Europa* no ano de 1946, apareceu como uma provocação, que lhe valeu fortes críticas. Ao se reivindicar um gênero tão “desacreditado”, tratava-se, para o poeta, de “combater um estereótipo”, em consideração a “críticos da moda” e “teóricos vanguardistas”, que “gostariam”, segundo ele, de “nos encerrar” em “uma poesia sem voz”. Em sua opinião, o belo canto é “a poesia, quando ela se coloca a verdadeiramente cantar”.²⁷ Mas esse “mistério do canto” não exclui de forma nenhuma o engajamento, como o provam, entre outros, os *Poèmes de la France malheureuse*, de Supervielle, a quem Aragon faz, na mesma série de crônicas, um elogio entusiasmado: “talvez não exista poeta vivo que, mais que Supervielle, tenha esse charme que, entre os instrumentos da música, somente o violino possui. O violino, eu lhe digo. Um violino sem violência. E o vinho violeta dessa canção”.²⁸

Esse debate permaneceu atual durante toda a segunda metade do século XX na França, quando a poesia e a poética tenderam a privilegiar, especialmente nas décadas de 1960 e 1970, as noções de texto e de escritura. A proibição do canto se apoiou, então, na crítica derridiana do “fonocentrismo”, e levou muitos poetas a adotar uma voz branca, com o tom mais neutro possível. O único canto que eles ouviam era o das Sereias, celebrado por Maurice Blanchot, como “o canto do abismo”, que, “uma vez escutado, abre em cada palavra um abismo e convida a nele desaparecer”, “incendi(ando)” “todo caminho de acesso ao canto”.²⁹

Não faltaram resistências a essa dominação da escrita, mas elas não iam todas no sentido de reencontro com o canto. A poesia sonora, que se propôs a “retirar o poema da página”,³⁰ lhe devolve a voz, mas nem sempre restitui a palavra ao poeta, preferindo às vezes o grito ou a vociferação, e, muitas vezes, tratando os fonemas como puros sons. Por tudo isso, a poesia sonora pouco se importa com musicalidade, a menos que se estenda o domínio desta ao conjunto dos ruídos, como

o faz em um momento a música concreta, o que nos afasta, de toda forma, da harmonia e da melodia, que parecem ser as condições de qualquer canto.

O desenvolvimento das leituras públicas na França, a partir da década de 1970, é um dos sinais precursores desse “retorno de uma velha reprimida: a voz”, que Jean-Marie Gleize saudava em 1991 como “um dos eventos marcantes” dos anos precedentes.³¹ Tal retorno coincide, de uma parte, com a emergência de um “novo lirismo” que, em reação contra o fechamento do texto, não somente devolveu a palavra ao sujeito, mas reabriu a poesia ao real. É nesse contexto que alguns poetas franceses ousaram reabilitar o canto, entendido mais como evocação do mundo que como expressão do eu.

Citarei aqui somente três entre eles, que representam três gerações diferentes. O mais jovem é André Velter, poeta e também radialista: depois de ter realizado, durante vários anos, no France-Culture, uma emissão diária intitulada, significativamente, “*Poésie sur parole*”, ele organizou, a partir de 1995, uma série de leituras públicas, que uniam, em torno de um autor, poemas, cantos e música. Ele organizou uma antologia dos textos criados nessa ocasião sob o título *Orphée studio. Poésie d’aujourd’hui à voix haute*, e a introduziu por um prefácio, com valor de manifesto, intitulado “*Vers une nouvelle oralité*”.

Nesse manifesto, retoma-se a constatação feita antes por Aragon: “Em meados desse século, em legítimo estado de comoção, após o reinado exterminador do indizível”, a poesia, segundo ele, “se não perdeu a voz, ao menos abandonou o sopro, ensurdeceu seus gritos, destoou suas melodias, reprimiu suas modulações”.³² Contra essa modernidade áfona, cujo “mutismo” “pretende se embelezar com as virtudes do silêncio”, Velter busca “reencontrar o prazer de dizer, autorizar-se ao júbilo de um boca a boca público, acolher a energia de uma palavra nova”. Essa “reconquista” da oralidade, se não deixa de recorrer a fontes de múltiplas tradições, deve levar à criação de novas formas, “pois não se trata de promover a simples ressurgência de expressões passadas, por mais envolventes e gloriosas que elas sejam”, mas de “inventar escansões inéditas, ritmos contra ruídos, ligas de palavras e de sons capazes de resistir ao aviltamento sistemático de uma linguagem entregue às normas da publicidade e das tecnologias midiáticas”.

André Velter mostra a *voie/x* [via/voz]³³ em *Ouvrir le chant*, obra subtintulada *Partitions*, que coleta, entre outros, “poema para voz, cantos e percussões”, *Le Grand passage*, criado em 1991 em Laon, e gravada em disco. O prelúdio que abre a coletânea ilustra bem o caráter essencialmente “polifônico” desse canto, que dá a ouvir uma “multidão de vozes”, entre as quais o poeta procura a “sua própria”³⁴ e um acesso à diversidade do universo:

Estas são apenas vozes. Clarões. Clamores. Invocações. Injúrias. Grandes feridas. Farpas. Ladainhas. Cantos de heróis cavaleiros à capela. Hinos à alegria. Ao destino. Ao sol. À morte. Instantes de verbo. Sedimentos de verbo. Precipitações de verbo. Palavras sobre céu e terra. Palavras em fogo e sangue. Gritos do corpo do mistério. Preces da pedra. Blasfêmias do vento. [...]

Nossas partições evocam o sopro. A partilha do sopro renascendo. Do sopro sem fim nem começo. Do sopro onde nos extraviamos. Onde nos encontramos.³⁵

Outros poetas mais velhos, que tinham até então se privado ou tinham sido impedidos de cantar tão abertamente, cedem tardiamente a essa tentação. É o caso, por exemplo, de Guillevic, cuja concisão e precisão lacônicas foram por vezes associadas, erroneamente, às “escrituras brancas” de seus contemporâneos, mesmo que elas visem a “fazer cantar o silêncio”³⁶. “*Le Chant*” que dá título a um de seus últimos livros tem sua origem nos espaços infinitos do universo, cujo silêncio não intimida aquele que sabe ainda escutar a música das esferas:

A travers le silence
Apparent du cosmos

Montent vers celui
Qui les écoute

Des milliards de chants
Qui finissent

Par trouver en lui

Un point de convergence.³⁷

[Através do silêncio
Aparente do cosmos

Elevam-se em direção àquele
Que os escuta

Os milhares de cantos
Que acabam

Por encontrar nele
Um ponto de convergência.]

A primeira tarefa do poeta é, portanto, de se colocar à escuta dessa polifonia, a fim de fazê-la ressonar em si mesmo:

Écoute-moi
Répète le chant

Écoute-moi
Avec tout

Ce qui est à toi
Dans le monde.³⁸

[Escute-me
Repita o canto

Escute-me
Com tudo

Isso que é seu
No mundo.]

Se o sujeito lírico se coloca, por sua vez, a cantar, não é para se exprimir (“*Qui chante/ Veut s’étendre/ Au-delà de soi*”³⁹ [Quem canta/ Quer se estender/ Além de si]), mas para participar desse “concurso de canto” que “é o mundo”⁴⁰. Nesse coro em que se misturam as vozes do homem e do universo, não se sabe mais quem canta ou quem é cantado, o canto se confunde com a paisagem:

Le chant
Comme une prière
De l’horizon

Le chant prolonge
Sans répit la plaine
Et la célèbre.⁴¹

[O canto
Como uma prece
Do horizonte

O canto prolonga
Sem pausa a planície
E a celebra.]

Finalizarei esse rápido percurso evocando o caso singular e exemplar de Jacques Darras, que é um dos raros poetas de sua geração (ele nasceu em 1939) a ter sempre defendido e distinguido, contra a tentação mallarmeana de uma escritura intransitiva, a vocação do poeta para cantar o mundo. A isso, ele foi incentivado pelo exemplo dos poetas ingleses e americanos que traduziu (especialmente, Walt Whitman⁴²), e por seu vínculo com a Picardia, que é, ao mesmo tempo, sua terra natal e um território largamente aberto à Europa e ao mundo.

Jacques Darras intitulou como *Maye*, nome de um pequeno rio dessa região, o primeiro volume do conjunto poético, que ele construiu pacientemente por trinta anos, no qual se encontram numerosos empréstimos do dialeto picardo. Essa é uma maneira de fazer ouvir um pouco do sotaque regional, mas isso não exclui a abertura ao exterior, já

que também há no livro poemas em inglês. Essas sonoridades estranhas e estrangeiras em francês querem levar a escutar na língua nacional o canto do mundo inteiro:

Precisamos estabelecer outros limites, outros desbravamentos do maciço do francês, para alargar o espaço, a gama de suas aventuras lexicais, de suas aventuras fonéticas, se é verdade que a língua comporta na relação dos sons, e sem cair em uma concepção cratiana de homofonia, uma matemática do espaço, uma cosmofofia, da qual a poesia tem por tarefa calcular os intervalos, os graus, pois é do universo que se trata.⁴³

Trata-se de um verdadeiro trabalho de geolinguística. Para Jacques Darras, o jogo com o significante não é gratuito; ele remete ao jogo do mundo, ao mesmo tempo *cosmofofia* e *cosmofofia*. Essa função referencial é assumida em seus textos também pela introdução de um léxico erudito, que designa bem precisamente as diversas espécies vegetais e animais que povoam a região. Um privilégio especial é concedido aos nomes dos pássaros, cuja enumeração faz ressoar o chamado irresistível do mundo, ao qual o poema tenta fazer eco por seus ritmos e suas sonoridades:

j'entends, j'entends l'insurrection de mon enfance, l'océan des tilleuls, l'appel des ramiers, l'embarquement au radeau des cerises, vivant épouvantail parmi les feuilles, quel est donc cet oiseau, j'entends le feuillettement de la lecture, soyeux de page d'aile, volière avicole, laïcité de ciel sur les perchoirs de merisier, j'entends l'arche, la voûte palmipède, le touck touck grave des labbes, le houit houit bruyant, comme sifflement de fouet, de la marouette ponctuée, le tsak tsak ou ouis tra tra du traquet pâtre, le gloussement nuptial de l'érismaire, moi, poussière criante, migrateur lent, hasard gris cendré, entendant cette voix, l'appel terrestre de cette voix, déchiffre l'affinité singulière, déchire la bibliothèque des plissements, la congestion des strates, m'élève, accenteur alpin, accenteur cèleste, jusqu'à l'écoute bleue, jusqu'à l'écoute alaire de ton cri.⁴⁴

[eu ouço, eu ouço a insurreição de minha infância, o oceano de tílias, o chamado das pombas, o embarque na jangada de cerejas, vivo espantalho entre as folhas, quem é então esse pássaro, eu ouço o desfolhamento da leitura, sedosa página de asa, aviário avícola,

laicidade de céu sobre os poleiros de cerejeira, eu ouço a arca, a arcada palmípede, o *touck touck* grave dos mandriões, o *houit houit* barulhento, como assobio de chicote, da franga-d'água-grande, o *tsak tsak* ou *ouis tra tra* do cartaxo-comum, o cacarejo nupcial do marreco, eu, poeira gritante, migrador lento, acaso cinzento, escutando essa voz, o chamado terrestre dessa voz, decifro a afinidade singular, rasgo a biblioteca das dobras geológicas, a congestão dos estratos, me eleva, ferreirinha-alpina, ferreirinha-celeste, até a escuta azul, até a escuta alada de seu brado.]⁴⁵

As pesquisas tipográficas de Jacques Darras estão elas mesmas a serviço da referência e do canto; elas dão simultaneamente a ver a voz e a ouvir o mundo. Essa aliança me parece particularmente bem-sucedida no poema intitulado “*monde*”, que combina o jogo paronomástico com o significante fônico e o mimetismo gráfico. O texto evoca a ressonância da palavra-título na própria boca do poeta; essa cena articulatória e fonatória se desdobra como uma paisagem costeira, procedente de um jogo com o duplo sentido, ao mesmo tempo sonoro e aquático, da palavra “onda”.⁴⁶ Logo, os dois registros do significante e do referente se misturam inextricavelmente. Isso porque a palavra “mundo” é tratada como um material sonoro que pode evocar o rumor do universo, e a linha recortada que o poema desenha sobre a página remete também ao rebordo da espuma do mar que avança e recua na costa, como o movimento da língua que ora se aproxima ora se afasta da barreira dos dentes.

ce
bruit de
monde
que dit
bien
le
mot
monde
l'espèce
de surdité

de
brume sourde
qu'
il
y
a
à chantonner
le
mot monde
entre
les
dents
à
gonfler
l'onde
du
mot
monde
à
la
suspendre
contre
la
falaise
d'
émail
des
dents
oui
ce
chantonnement
de
mer

à
la
lisière
de
la
craie [...] ⁴⁷

[esse
ruído de
mundo
que diz
bem
a
palavra
mundo
a espécie
de surdez
de
névoa surda
que
há
a
cantarolar
a
palavra mundo
entre
os
dentes
a
inflar
a onda
da
palavra

mundo
a
suspendê-
-la
contra
a
falésia
de
esmalte
dos
dentes
sim
essa
cantarola
do
mar
ao
limite
da
greda]

Interrompo aqui essa retomada de alguns textos recentes, que provam a incrível vitalidade de um motivo originado na mais venerável antiguidade. Convém tomar certa distância para interrogar o escopo dessa persistência. Que sentido podemos dar hoje a esse “canto do mundo”, que não poderia mais emanar de uma Alma ou de um Espírito regendo os movimentos secretos do universo, nem do poder mágico de um poeta xamã capaz de mover as pedras ou de domar os animais selvagens?

A resposta reside, antes de qualquer coisa, em uma interpretação correta do genitivo colocado no centro desse sintagma nominal, e que não é, parece-me, nem objetivo nem subjetivo, sendo um e outro ao mesmo tempo. Esse canto não vem nem do eu nem do mundo: ele nasce de seu encontro. Poderíamos entender isso apenas como simples

metáfora, nascida da projeção sobre o mundo do canto que nele celebra a beleza, a qual seria somente o efeito dessa “artialização”⁴⁸ que nos faz emprestar à natureza qualidades estéticas cuja origem é, no entanto, cultural: é porque nós inventamos a harmonia que consideramos o mundo harmonioso.

Eu prefiro ver aqui o produto dessa interação entre o homem e seu meio que Augustin Berque nomeia “mediância” ou “trajecção”:⁴⁹ é porque a paisagem é harmoniosamente disposta que ela desperta nossas disposições harmônicas; é porque ela nos canta ou nos encanta que nos sentimos convidados a lhe fazer eco por meio do canto. Isso aparece, portanto, como uma resposta a um chamado vindo do mundo, mesmo aos olhos de um poeta tão pouco suspeito de misticismo e de lirismo ingênuo como Francis Ponge:

Que parfois la Nature, à notre réveil, nous propose
Ce à quoi justement nous étions disposés
La louange aussitôt s’enfle dans notre gorge.⁵⁰

[Que, às vezes, a Natureza, ao nosso despertar, nos propõe
Aquilo a que justamente estávamos dispostos
O louvor logo se infla em nossa garganta.]

Como compreender esse acordo entre uma disposição natural e um dispositivo cultural? Poderíamos esclarecê-lo à luz da fenomenologia, como o fiz noutro lugar.⁵¹ Eu evocaria aqui seus fundamentos biológicos. O canto é a inscrição de um ser no mundo inscrito na estrutura e na textura própria da matéria, que é de tal forma organizada que dá existência a organismos capazes não somente de perceber, mas de exprimir sua organização por meio dos órgãos da visão e da voz. Essa interpretação, toda materialista, da correspondência entre micro e macrocosmo explica a resistência da metáfora musical, que se encontra tão frequentemente sob a pena de intelectuais e filósofos contemporâneos, do “refrão” caro à Deleuze e Guattari à “melodia secreta” desvelada no universo por Xuan Thuan Trinh.⁵²

Para encurtar essas especulações, lembraremos mais simplesmente que o homem não é o único ser vivo capaz de cantar. O canto dos

pássaros tem sempre fascinado os poetas, que, muitas vezes, o tomam como modelo, desde as *reverdies* da Idade Média até a “ornitopoesia” de Pierre Garnier.⁵³ Sabemos que ele está ligado aos ritmos do dia e das estações, assim como ao movimento dos astros e à definição de um território. É um comportamento indissociavelmente vital e estético, como o evidencia, por exemplo, o ritual cotidiano do *scenopoietes dentirostris*,⁵⁴ que “faz cair da árvore as folhas que ele cortou todas as manhãs, vira-as para que sua face interna mais pálida contraste com a terra [...] e canta em cima delas”.⁵⁵ É por seu canto, e por um dispositivo análogo a uma *mise-en-scène* ou a uma *mise-en-page* que o pássaro traça em torno de si o perímetro no seio do qual ele desdobra suas faculdades expressivas, esse “poder de cantar fora de si” que ele partilha com o poeta lírico. O canto permite a este último criar um espaço transicional entre si e o mundo:

Le chant élargit
Et concentre
L’espace où il se livre.⁵⁶

[O canto alarga
E concentra
O espaço onde ele se entrega.]

Renunciar ao canto é romper essa relação vital entre o homem e seu meio:

Il suffit
D’une absence de chant

Pour que notre dedans
Soit coupé du dehors.⁵⁷

[Basta
Uma ausência de canto

Para que nosso interior
Seja cortado do exterior.]

“*Quand le chant n’est plus là/ l’espace est sans passion*”⁵⁸
[Quando o canto não está mais aqui/o espaço fica sem paixão]. O canto é, tanto para o homem quanto para o pássaro, uma das formas mais instintivas e mais naturais de se espaçar para habitar o mundo.

NOTAS

- 1 Texto originalmente publicado como: COLLOT, Michel. Le chant du monde. In: RODRIGUEZ, Antonio; WYSS, André (Ed.). *Le chant et l’écrit lyrique*. Bern: Peter Lang, 2009. p. 19-35.
- 2 CNRS, Université Paris III – Sorbonne-Nouvelle.
- 3 Os textos desse colóquio foram reunidos em RABATÉ, Dominique (dir.). *Figures du sujet lyrique*. Paris: PUF (Perspectives littéraires), 1996; e em *Le sujet lyrique em question, Modernités*, n. 8, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996.
- 4 Ver seus *Poèmes à déchanter*, reunidos em *Bruits de langue*. Roelx: Talus d’approche, 1980.
- 5 BARBARANT, Olivier. *Odes dérisoires*. Seyssel: Champ Vallon, 1998.
- 6 “Le prince et la Jeune Parque”. In: œuvres. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1957. Tomo I, p. 1492.
- 7 Gallimard, 2000.
- 8 A expressão “à texte” designa o gênero de canções populares francesas que privilegiam a qualidade poética de seus textos. (N.T.)
- 9 Em “Kulturkritik und Gesellschaft” (1949), *Gesammelte Schriften*, tomo 10, 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977. p. 30.
- 10 Em “Negative Dialektik”, *Gesammelte Schriften*, tomo 6, 1973, p. 355.
- 11 Todos os poemas serão mantidos em francês, seguidos de tradução literal entre colchetes.
- 12 “Soleil-filaments”, em *Choix de poèmes*. Op. cit., p. 234-235. A última frase dá título à única comunicação do colóquio de Bordeaux que abordava a questão do canto, a de Sieghild Bogumil (*Le sujet lyrique em question, Modernités*, n. 8. Op. cit., p. 55-68).

- 13 SPITZER, Leo. *Classical and Christian ideas of world harmony: prolegomena to an interpretation of the word "Stimmung"*. Baltimore: Johns Hopkins U.P., 1963.
- 14 Ver *La Matière-émotion*. Paris: PUF (Écriture), p. 34-35.
- 15 Ver STAIGER, Emil. *Les concepts fondamentaux de la poésie* [1946]. Bruxelles: Lebeer-Hossman, 1990.
- 16 “Ce siècle avait deux ans...”, em *Les Feuilles d’automne*.
- 17 *Vie de Henry Brulard*. Paris: Classiques Garnier, 1953. p. 16.
- 18 “Make me thy lyre”, *Ode to the West Wind*.
- 19 “L’Héautontimoroumenos”, *Les Fleurs du mal*.
- 20 “Soleil et chair”, *Poésies*.
- 21 Resolvemos manter a expressão original e traduzi-la entre colchetes, porque a rima das palavras *lyre* e *délire* perde seu efeito na tradução em português para “lira” e “delírio”. (N.T.)
- 22 “La chanson du Mal-aimé”, *Alcools*.
- 23 Ver FONGARO, Antoine. Un vers univers. In: DÉCAUDIN, Michél (dir.). *Apollinaire et la guerre (2)*, série Guillaume Apollinaire, 13, *Revue des lettres modernes*, n. 450-455, 1976, p. 109-118.
- 24 “Zone”, *Alcools*.
- 25 LARBAUD, Valery. *Les poésies de A. O. Barnabooth* [1908], poema retirado da edição de 1913, reproduzido em *Œuvres*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1958. p. 1158.
- 26 Ver *Condition de l’homme moderne* [1958]. Paris: Presses Pocket (Agora), 1993.
- 27 ARAGON, Louis. *Chroniques du bel canto*. In: *L’Œuvre poétique*. Paris: Livre Club Diderot, 1980. Tomo XI, p. 17-21.
- 28 *Ibidem*, p. 15-16.
- 29 BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir* [1959]. Paris: Gallimard (Idées nrf), 1971. p. 10.
- 30 A expressão é frequentemente empregada por Bernard Heidsieck.

- 31 “La poésie morte ou vive”, *Études françaises*, n. 27, janvier 1991. Retomada em *A noir*. Paris: Seuil, 1992. p. 113.
- 32 *Orphée studio*. Paris: Gallimard (Poésie), 1999. p. 7.
- 33 Decidimos reproduzir a expressão original e traduzi-la entre colchetes, porque a combinação em francês entre as palavras *voie* e *voix* perde seu efeito na tradução em português. (N.T.)
- 34 Entrevista com Jean-Marie Le Sidaner, *Ouvrir le chant*, Montréal; Paris: Le Castor astral: Écrits des Forges, 1994. p. 132.
- 35 *Ibidem*, p. 15.
- 36 *Art poétique*. Paris: Gallimard, 1989. p. 38.
- 37 *Le Chant*. Paris: Gallimard, 1990. p. 87.
- 38 *Ibidem*, p. 26.
- 39 *Ibidem*, p. 134.
- 40 *Ibidem*, p. 67.
- 41 *Ibidem*, p. 48-49.
- 42 Ver sua tradução de *Feuilles d’herbe*. Paris: Gallimard (Poésie), 2002.
- 43 *La Maye*. Amiens: Trois cailloux, 1988. p. 43-49.
- 44 *Ibidem*, p. 62.
- 45 As identificações dos pássaros foram traduzidas por meio de consulta aos nomes científicos correspondentes. As onomatopeias dos cantos, no entanto, foram mantidas em sua forma original por não terem sido encontradas expressões equivalentes em português. (N.T.)
- 46 Em francês, existe uma semelhança sonora entre as palavras *monde* e *onde* que se perde na tradução para português (mundo e onda). (N.T.)
- 47 *Ibidem*, p. 208-209.
- 48 Esse termo foi tomado emprestado de Montaigne por Lalo, e retomado recentemente por Alain Roger, particularmente em seu *Court traité du paysage*. Paris: Gallimard, 1997.
- 49 Ver especialmente *Médiance: de milieux en paysages*. Montpellier: Reclus, 1990.

- 50 PONGE, Francis. “Le Pré”, *Nouveau recueil*. In: Œuvre complètes. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2002. Tomo II, p. 340.
- 51 Ver especialmente *La poésie moderne et la structure d’horizon*. Paris: PUF (Écriture), 1989; e *La matière-émotion*. Op. cit.
- 52 Ver *Mille Plateaux*. Paris: Minuit, 1980. p. 380-433 ; e *La mélodie secrète*. Paris: Fayard, 1988.
- 53 GARNIER, Pierre. *Ornithopoésie*. Paris: André Silvaire, 1986.
- 54 *Scenopioetes dentirostris* é o nome científico de um pássaro das florestas da Austrália. (N.T.)
- 55 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Qu’est-ce que la philosophie?* Paris: Minuit, 1991. p. 174.
- 56 ALAIN, “Le rossignol”, *Propos*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1978. Tomo I, p. 263.
- 57 Ibidem, p. 56.
- 58 GUILLEVIC, *Sphère* [1963], citado na epígrafe em *Le Chant*. Op. cit. p. 7

Submetido em 29 de julho de 2015.

Aceito em 11 de agosto de 2015.

Publicado em 21 de agosto de 2015
