



Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea
ISSN: 2316-4018

Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea;
Programa de Pós-Graduação em Literatura da
Universidade de Brasília (UnB)

Pinheiro, Tiago Guilherme
Espectros sonoros: voz, corpo e democracia em Ricardo Domenec
Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea,
núm. 52, 2017, Setembro-Dezembro, pp. 172-196
Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea; Programa
de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (UnB)

DOI: <https://doi.org/10.1590/2316-4018529>

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323154211009>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em redalyc.org

redalyc.org
UAEM

Sistema de Informação Científica Redalyc

Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal

Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto

Espectros sonoros: voz, corpo e democracia em Ricardo Domeneck

Tiago Guilherme Pinheiro¹

Não podemos começar senão falando de democracia. Sobre ela, sobretudo. Pois a ideia de que falamos nela, por ela, apesar de formalmente correta, converte-se num fato político incerto e discursivamente perturbador, já que o estado de exceção que se amplifica diante de nós assume-se em seu nome, como exemplo daquilo que se quer como democrático. Esse paradoxo se dissemina por toda a história contemporânea, não só brasileira: a política policial busca legitimidade sob o estatuto mesmo de seu contrário. Mas aqui se torna claro tanto a afinidade estrutural quanto a distância temporal entre os discursos do Golpe Militar de 1964 no Brasil (e outros que tomaram a América Latina) e este que ocorre agora. O primeiro se impõe como adiamento, um regime expurgatório e disciplinar que prepara a “maturidade civil” brasileira até o momento em que supostamente o país poderia eleger seus próprios representantes. Já o atual se coloca como continuidade do processo democrático, em resposta a um conjunto heterogêneo de insatisfações sociais não resolvidas, que acabou sendo reduzido e apropriado pelo discurso da crise e da corrupção, propiciando com isso a realocação de antigos poderes – alguns já presentes nas alianças do governo agora interditado. Abre-se assim certo clima de revanchismo e de ódio, principalmente advindos da classe média e alta, no qual a demanda por reformas financeiras parece, ao menos momentaneamente, satisfazer-se com atos de restrição e supressão de direitos de setores mais frágeis da população para os quais foram vislumbrados alguns avanços nos últimos anos.

Sem dúvida, esse cenário impele a voz, indagando-a sobre seu lugar na democracia. Por isso, voltar a uma obra-chave da poesia brasileira da última década – *a cadelu sem Logos*, de Ricardo Domeneck (2006a) – parece significativo, e mesmo necessário. Talvez nenhum texto entre toda a produção contemporânea tenha se detido tanto

¹ Doutor em teoria literária e literatura comparada e pós-doutorando, com bolsa da Fapesp, na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, SP, Brasil. E-mail: tg_pinheiro@yahoo.com.br

sobre a especulação das forças presentes em atos de fala como esse, principalmente levando em conta aquilo que produz de inaudito. Não por acaso foi publicado num momento em que começaria a se estabelecer uma imagem consensual sobre o país, uma relativa estabilidade que permitiu uma breve aliança entre políticas socioeconômicas e a satisfação da economia de mercado, que levaria o governo do Partido dos Trabalhadores a atingir o maior índice de aprovação da história brasileira. Contudo, a despeito do contraste aparentemente antagônico entre aquele momento e o atual, a releitura do livro de Domeneck permite identificar o traço comum envolvendo o equívoco na própria concepção de “voz” sob a qual a ideia dessa democracia se baseia. Lembremos como valores fundamentais desse regime figuram sobre metáforas orais – dar voz, liberdade de expressão, dizer em público, falar em nome de um grupo, ouvir e responder as demandas do povo, declarar pública ou privadamente etc. –, principalmente quando associadas à exposição de um querer.² De certo modo, *a cadelia sem Logos* é a tentativa de expor uma discussão que parece obliterada desde o início da “abertura” brasileira, para não dizer toda a história deste território, em que o desejo e o comércio, a voz e a economia, imagens de duas séries constantemente interconectadas ao longo de todo o livro, acabam se sobrepondo em falsa confraternização ou equivalência.

Não se trata de ler essa obra como retratação do que acontece e aconteceu (do que não para de acontecer), mas de inseri-la num campo de tensão que remete ao próprio lugar da poesia no jogo da linguagem e dos regimes que se criam em torno dela, através de sua história, que nunca é só sua. Afinal, a primeira reposta oferecida pelo poético ao político se dá na exposição que aquela faz de sua própria condição de possibilidade, que não está restrita nem a um regime discursivo específico, nem a uma determinada forma de vida. Basta, nesse ponto, remetermo-nos a ninguém menos que Aristóteles:

² Dolar (2006) lembra ainda como a voz está presente na terminologia eleitoral de diversas línguas, tais como o francês (*compter les voix, donner sa voix*), o sueco (*att rösta på*) e as línguas eslavas (*glasovanje, glasanje*). E, mais importante, diante dessa associação tão frequente, o autor pergunta: “É isso, novamente, uma metáfora?” (p. 111, tradução nossa). Também a questão sobre a justeza da operação substitutiva entre o demandante e o representante, entre o eleitor e o eleito, também parece residir nessa pergunta, que poderia ser reformulada da seguinte maneira: qual a consequência de transformar a relação entre política e voz em um vínculo metafórico?

Assim, o homem é um animal cívico, mais social do que as abelhas e os outros animais que vivem juntos. A natureza, que nada faz em vão, concedeu apenas a ele o dom da palavra, que não devemos confundir com os sons da voz [*phoné*]. Estes são apenas a expressão de sensações agradáveis ou desagradáveis, de que os outros animais são, como nós, capazes. A natureza deu-lhes um órgão limitado a este único efeito; nós, porém, temos a mais, senão o conhecimento desenvolvido, pelo menos o sentimento obscuro do bem e do mal, do útil e do nocivo, do justo e do injusto, objetos para a manifestação dos quais nos foi principalmente dado o órgão da fala. Este comércio da palavra é o laço de toda sociedade doméstica e civil (Aristóteles, 1991, p. 42).

O próprio Domeneck irá anunciar o não reconhecimento, o recuo, dessa premissa que reside no fundamento da política ocidental desde o título de seu livro: não há razão nem humanidade que monopolize essa forma de organizar o sensível que chamamos “poesia”. Aliás, será na voz, essa fala desnudada e errante (sem Logos, sem espécie determinada), que encontraremos o nó que estrangula tanto o dispositivo naturalizado da política quanto a dimensão política de nossa ontologia – dois campos que apesar de implicados (na forma de questões relacionadas a nossa própria sobrevivência, como a ecológica) não param de se repelir.³ É como poesia – lá onde ela confunde prática com qualidade, verbo (fazer) e adjetivo (poético) na aparência de um substantivo – que se encontram as linhas de tensão que, trançadas, constituem as superfícies daquilo que ouvimos, vemos, degustamos, tocamos e cheiramos, mas também daquilo que não sentimos, das zonas cinza ou simplesmente nulas de nossa percepção. Em outras palavras: onde se produz o contorno entre o limite e o ilimitado, como coloca Jean Luc-Nancy (2016).

Sem dúvida, essa introdução contingente se faz necessária como primeira peça para reconstruir o cenário de uma longa disputa. Ao retomarmos a investigação de Domeneck, mais que uma resposta objetiva ao lugar de fala que se impõe hoje, é sobre a voz – naquilo que resiste a qualquer tentativa de inscrição – que devemos voltar nossas atenções.

³ Para uma boa história sobre essas forças de tensão e exclusão envolvendo natureza e política e suas consequências contemporâneas, veja os livros de Bruno Latour (2004) e de Michel Serres (1992), além, é claro, das obras de Eduardo Viveiro de Castro.

Voz e verso em dissonância

Publicado em 2007 (ainda que datado do ano anterior), *a cadelia sem Logos* é o segundo livro de Ricardo Domeneck. Encontra-se na sequência de *Carta aos anfíbios* (2005) e antes de *Sons: Arranjo: Garganta*, esse publicado em 2009, ainda que, segundo o autor, tenha sido escrito concomitantemente ao segundo.⁴ Juntos, formam uma espécie de tríptico, ou melhor, um duo precedido por um introito, no qual se reconhece não apenas figuras e temas em comum, mas também um desenvolvimento da própria experimentação proposta ao longo desses volumes, que funciona também como constante temática.

Há uma curiosa tentação na leitura desses livros que leva à tentativa de identificar um *plot* para cada um deles, algo que oscila entre uma trama e um procedimento, uma narrativa e um gesto, uma encenação e uma experimentação – tentação essa que acaba sempre elidida, ao fim e ao cabo. Isso ocorre porque certo vocabulário neles mantido e empregado de forma contínua – a subnutrição, o contingente, a tentação do homogênio, a garganta, o sal, a queda, o comércio etc. –, somado à constante transição de cenários – São Paulo, Berlim, o chão, o mar –, que, por fim, se combina a uma sequência de nomes próprios e pronomes – Kate Moss, Johannes Göhlich, Paul Celan, Ló, eu, ele, ela etc. – parece mobilizar elementos para isso. Assim, esboça-se um enredo não tanto romanesco, mas certamente com algo de teatral.

Para *a cadelia sem Logos*, sobre o qual centraremos as atenções, poderíamos arriscar o seguinte núcleo de operações que anima essa trama: a luta de atores, corpos, lugares e textos em captar a própria voz, essa coisa que lhes atravessa, sem que jamais os habite, nunca aparecendo em primeiro plano – eis nossa estranha protagonista ausente.

Isso é perceptível de maneiras diferentes em cada uma das três peças que formam o livro. A primeira, distintamente mais longa que as outras, é o longo “Dedicatória aos joelhos”, composto por 77 fragmentos não numerados. Esse terá a seguinte definição, oferecida mais adiante no livro: “um poema-em-série sobre a identidade e sobre o sem fundo das superfícies, e sobre as relações do acaso com a atenção” (Domeneck, 2006a, p. 119). A segunda, “Poema começado em ‘quando’”, é composta

⁴ Tal como Domeneck (2011) conta em sua entrevista a Guilherme Gontijo Flores, publicada na revista *Escamandro*.

por dez faixas (mais uma, bônus), isto é, onze textos acompanhados cada qual por seu tempo de duração, que gira entre os trinta segundos até pouco mais de um minuto. A proposta – quase impossível de ser seguida à risca – consiste em fazer a recitação ou mesmo a leitura coincidir com a duração ali indicada. Por último, um texto em prosa, orbitando o gênero ensaio, chamado “Composição como contexto”, que oscila entre a exposição de algumas das premissas constitutivas do livro e a narrativa das circunstâncias nas quais essas foram concebidas. Ainda assim, essa breve peça acaba renunciando à função explicativa ou determinista. Podemos dizer que cada uma dessas partes busca localizar a voz de uma determinada maneira: em seu conflito com o sentido e a enunciação; em sua distensão com o tempo (sobre o qual não é possível gravá-la, fixando sua duração temporal e tornando-a imanente ao texto, ou vice-versa); e na forma de uma reflexão sobre seu funcionamento. O resultado é que cada um desses projetos é implodido, resultando num repositionamento daquilo que é geralmente visto como fator determinante de significação. De maneiras distintas, as três peças ressaltam a não coincidência entre voz e fala, entre voz e tempo, entre voz e consciência. Em vez de um ruído de fundo, os papéis são trocados, e a voz passa a ser o foco das atenções, sem que possa ser exposta em si mesma, permanecendo inescrita.

Não por acaso, isso gera uma série frequente de imagens de inversão entre conteúdo e forma, profundidade e superfície, ontologia e anatomia, entradas e saída, corpo e contexto. Vejamos como isso se dá num dos fragmentos de “Dedicatória dos joelhos”:

falar hoje exige
elidir a própria
voz as transações
inventivas entre
interno e externo
demandam
que a base venha
à tona e a
superfície seja
da profundidade da
história ímpeto
denotando o
centrífugo
o corpo público

que exibo como
palco fruto
da ansiedade
do remetente
o interno ao longo
da epiderme
como emily
dickinson terminando
uma carta de minúncias
com “forgive
me the personality” (Domeneck, 2006a, p. 9)

Ao anunciar a situação discursiva diante da qual o livro pretende se posicionar – “falar hoje exige / elidir a própria voz” –, o poema se abre para uma série de conflitos, concatenados sem qualquer pontuação, sem marcação de maiúsculas, encavalados em saltos constantes de *enjambements* contínuos, tudo isso realizado num só fôlego, por assim dizer.

Por sua vez, o curso percorrido ao longo do poema – do interno ao externo, do interior ao público, das entranhas até a epiderme – é o mesmo realizado pela voz e pela respiração que o animam, como se através desse fluxo se realizassem as “transações inventivas” ali referidas. A estreiteza dos versos (giram entre 3 a 7 sílabas), em seu contraste com a extensão do poema, produz uma vertigem da vocalização, corroborada ainda pela trajetória visual que sugere a queda (imagem recorrente no livro), tornada ainda mais aguda pela interrupção abrupta do poema. Esse recurso é comum a todos os poemas de “Dedicatória dos joelhos” (e é válida para boa parte dos poemas de Domeneck).

Tal estrutura visual-pneumática faz lembrar ainda como a voz e a escrita possuem vetores dominantes simétricos, ainda que em sentidos opostos: dos pulmões à boca, subindo; da primeira à última linha, descendo. De certo modo, ambos se encontram nesse gargalo da respiração, nessa garganta. Philippe Lacoue-Labarthe (2000, p. 45-46, tradução nossa) descreve justamente esse itinerário de um órgão ao outro para cunhar sua ideia de pensamento:

[...] um trajeto preciso que eu identificaria de bom grado, seja como for, com a passagem entre a nuca e a laringe, do pensamento à enunciação: nesse momento fugaz e verossimilmente inexistente, subtraído do tempo em que, na parte posterior da garganta, o *pensamento*, então (que outra palavra

utilizar?), toma como que uma espécie de consistência intangível, diria eu, aproximativamente: *toma fôlego* e se confunde com a expiração, no que me parece que ela não se perde, mas simplesmente se transforma e, transformando-se, articula-se ou modula-se em um vago canto átono.

Essa pausa no trajeto entre a nuca e a laringe, no qual Lacoue-Labarthe diz que o pensamento toma ar e ganha uma consistência etérea, faz imaginar que, para se articular, a palavra depende de uma momentânea dissolução, suspendendo sua estrutura na forma de um canto átono, perdendo justamente o centro do seu sistema de organização. Ou seja: em vez de ser inspirada por um sopro metafísico, tendo a origem como garantia de sua racionalidade, sua condição de existência se confunde com a expiração, nesse entrecruzamento com aquilo que vem dos pulmões, passando pelas cordas vocais, onde essa vibração fônica, essa dimensão pré-linguística, arcaica, “subtraída do tempo”, contrária ao *logos*, mostra-se como possibilidade mesma do pensar.

Tendo isso em mente, note-se como o poema pode, apesar de tudo, ser dividido em várias sentenças, a despeito da dificuldade de operar o corte entre uma e outra, devido à estrutura peculiar da versificação do poema: “falar hoje exige elidir a própria voz”, “as transições inventivas entre interno e externo demandam que a base venha à tona e a superfície seja da profundidade da história”, “ímpeto denotando o centrífugo” etc.⁵ Muitas vezes, a distância entre cada uma dessas unidades (não poderíamos dizer “frases”) cria uma dúvida se todas elas são pronunciadas pelo mesmo sujeito da enunciação (ou ainda, se o poema constitui-se por um único enunciado). A dificuldade na recitação só acentua isso, abrindo uma distância entre ela, na unidade aparente oferecida pelo falante, e o discurso. Entre as duas, a voz se faz tremer, hesita, sobressaltando sua materialidade, deixando de ser mero suporte de mediação da mensagem para transformar-se em outro plano de influência cuja força afeta diretamente o texto.

⁵ Essa divisão poderia dar lugar a outras, já que, dependendo da inflexão e da recitação, é possível assumir que “demandam” não se refere a “transições inventivas”, mas a uma terceira pessoa. Ou ainda: na vocalização, “a superfície” pode se converter em objeto indireto de “vir”, fazendo com que “seja” possa ser interpretado como um imperativo, agregando-se ao sintagma seguinte: “as transições inventivas entre interno e externo demandam que a base venha à tona e [á] superfície”, “seja da profundidade da história, ímpeto denotando o centrífugo”. O jogo da ambiguidade que opera no início e no fim de cada sentença – e se existe qualquer elo de causalidade entre elas – é fundamental em Domeneck.

Uma das estratégias formais mais peculiares de “Dedicatória dos joelhos” está nesse conjunto de recursos que reforça a ideia de que sempre há um atraso, um *delay*, entre a arquitetura do texto e a leitura, na qual essa última jamais consegue alcançar a primeira. Para criar esse efeito, Domeneck faz uso intenso e peculiar do *enjambement*. A múltipla quebra semântica do enunciado em breves versos é acompanhada pelas pausas internas que distinguem (sempre de forma especulativa) uma sentença da outra. Tais cesuras interiores – claudicantes, devido à falta de qualquer pontuação ou uso de maiúsculas – recaem geralmente em pontos inusitados: não são predeterminadas estruturalmente, nem tampouco formam algum padrão de regularidade em conjunto. Mesmo quando o verso recupera certa “normalidade” – fazendo com que o ponto final possível coincida com o fim da linha –, essa, nesse turbilhão de deslocamentos, perde qualquer tipo de privilégio ou distinção. É dessa maneira singular que Domeneck torna possível pausas respiratórias e hemistíquios no interior de versos tão mímos.

De certo modo, essas cesuras dependem de uma decisão de leitura que, no entanto, não é capaz de esconder sua arbitrariedade. Porém, esse recurso também possui uma consequência simétrica e reversa: o elemento fisiológico, sem ser ele mesmo dotado de significação, passa a determinar o sentido do texto, em vez de estar simplesmente subordinado a alguma organização fixa de base ritmo-silábico. O jogo métrico acaba abrindo-se à cadênciā pulmonar: caso o contrário, a ameaça é justamente ficar sem ar na tentativa de acompanhar o poema seguindo a marcação dos versos ao pé da letra, prendendo o fôlego até o fundo, sem conseguir retornar.

Aqui a hesitação prolongada entre som e sentido descrita por Paul Valéry é relocada como vacilação entre enunciação (ou mesmo enunciabilidade) e texto, entre performance e representação (o sistema de representação da escrita), entre decisão e sopro. Isso produz uma dificuldade constante para a vocalização do poema, já que a todo o momento o leitor é obrigado a não só lidar com as pausas imanentes da versura,⁶ mas com a própria semântica entretorcida com os pontos-cegos (zonas mudas?) do verso. A sensação de falta de sincronia com o texto e a claudicância da leitura só pode ser respondida com “atos de

⁶ Como lembra Agamben (2014), *versura* é termo latino que designava esse contorno, essa volta, que se realiza na passagem de um verso a outro. Deriva do movimento do arado ao chegar ao fim de um sulco para iniciar outro no campo de plantação.

concentração” (expressão recorrente no livro), além de correções através de experimentações constantes. Isso produz uma variedade de efeitos marginais na verbalização do texto - gaguejos, vacilos, pigarros, oscilações na entonação etc. - que passa a exibir certa dimensão fonética autônoma da recitação, diferentes daqueles níveis de significação textual. Daí que a exigência de elisão da voz como atual condição da fala (e poderíamos ver na omissão dos marcadores orais mais básicos da escrita um indício dessa tentativa), acaba sendo ao mesmo tempo seguida e contornada, fazendo com que essa imposição crie por si mesma, na estrutura dos versos, efeitos de leitura que só ressaltam ainda mais a vocalidade.

É como se o aparelho de equalização pretendido pela fala fosse invertido e, em vez do ajustamento das diferentes camadas – sonoras, textuais, visuais, gestuais etc. –, o poema de Domeneck funcionasse como um divisor de frequências, sem desejar ou mesmo ser capaz de exibir essas frações separadamente (já que isso acabaria novamente por aplaíná-los num mesmo tipo de notação).

Não se trata, enfim, de encontrar a sintonia correta para se ler o texto – mas aprender que esse eco fantasma faz parte imanente da produção sonora que dá suporte à existência do poema e que também constitui seus sujeitos. Portanto, o atraso não pode ser superado por uma corrida pela voz harmônica, em consonância com aquilo que já foi dito (o escrito tem essa estranha condição de estar no passado, porém, a frente daquele que lê – e a poesia de Domeneck reforça essa disposição). É a evidência, porém, para compreender a multifonia que atravessa toda e qualquer enunciação. Há sempre mais de uma voz numa voz: uma voz qualquer.

Dêiticos e contextos

Ainda que não tão perceptível no exemplo anterior, essa multiplicidade de vozes pode ser rastreada no momento em que há a súbita entrada de um “eu” que imediatamente abre distância com a sua própria materialidade, “seu corpo público”. E logo em seguida ambos desaparecem para dar lugar a Emily Dickinson, pedindo perdão pela personalidade que sutilmente deixa entrever em uma carta. Paire a dúvida sobre o nexo causal (e autoral) entre essas partes, que de forma

alguma está assegurado pelo mero encadeamento sequencial das sentenças ou por qualquer assinatura que surja à borda da página.

É nesse ponto que *a cadela sem Logos* force a estrutura lírica. Não há dúvidas de seu pertencimento a esse gênero. Contudo, se o índice maior dessa tradição poética se concentra em experiências de subjetividade, aqui se trata de levar a sério a dimensão dêitica do pronome pessoal. Ou seja, não há nenhuma pretensão de autoconsciência, do “eu penso que acompanha todas as minhas representações” kantiano, que se garante no mais profundo do corpo, em detrimento deste. Não o núcleo duro de uma substância mutável, mas uma matéria plástica que vai sendo preenchida constantemente pelas circunstâncias absorvidas pela sua superfície porosa, num processo osmótico, ativo e reativo.

Em outro fragmento, essa multiplicidade de partes móveis não redutíveis umas às outras fica mais clara pela velocidade com a qual a enunciação atravessa lugares geográficos.

o que é uma língua
perdida se
encontra saliva
em estranhos como se
vai de são paulo a
berlim nomear esta
relevância morta
vício da memória horror
à memória horror do
esquecimento uma foto
é irrespirável a catedral
da cidade do méxico
afundando no antigo
lago bombeie bombeie
concreto até reter as
águas é preciso
cruzar o oceano
para ousar
falar de
água (Domeneck, 2006a, p. 12)

Entre São Paulo e Berlim, surge, inesperadamente, uma catedral escondida no fundo de um lago na Cidade do México. Todavia, não há nada que indique que tal trajeto seja percorrido por um mesmo sujeito, que cada sentença esteja sendo proferida por um único indivíduo.

A diferenciação semântica (a divisão entre sentenças), assim como a mudança de referentes geográficos, contextuais, em cada uma delas, instala essa desconfiança. Afinal, da premissa quase impessoal, soando a um aforismo, do primeiro verso até metade do quarto,⁷ há uma diferença significativa de tom (desse tom que não conseguimos ouvir), assim como há uma distância tanto física como enunciativa entre as outras duas viagens, como se cada trecho fosse retirado de uma situação completamente distinta. Reforçando a discrepância, as duas situações geográficas também estão apartadas por uma nova afirmação incisiva: “uma foto é irrespirável”. (Ou, ainda, numa seção alternativa do poema, a ponte aérea entre a viagem Brasil/Alemanha e a escala mexicana seria feita pelo trecho “nomear esta / relevância morta / vício da memória horror / à memória horror do / esquecimento uma foto”, transferindo assim o adjetivo “irrespirável” à catedral). Dependendo do modo como lemos o poema, podemos imaginar nele até quatro ou cinco enunciações ou enunciadores distintos. Eis aí o paradoxo: quando finalmente atualizada numa única voz, a diversidade de vozes – e os elementos sonoros que as distinguem umas das outras – aparece.

Essa característica aproxima Domeneck dos poetas vanguardistas norte-americanos da L=A=N=G=U=A=G=E (Lyn Hejinian é citada como epígrafe do livro) e daquilo que Marjorie Perloff (outra referência para o poeta) chama de “poéticas da indeterminação” (1999), uma “antirtradição” que vai de Rimbaud até Cage, passando por Gertrude Stein, Samuel Beckett e John Ashbery. A especificidade de Domeneck é que ele vai trazer esse aspecto indecidível da significação poética para dentro do

⁷ Esse é outro recurso comum em “Dedicatória dos joelhos”: muitos poemas começam com uma asserção, uma premissa, que logo vai se perdendo no decurso dos versos. Alguns outros exemplos: “o real / é a decoração do momento” (Domeneck, 2006a, p.55), “acredite sempre / no potencial do / próprio mas com / intercâmbio / do múltiplo (Domeneck, 2006a, p. 77), “se algo importa tudo/importa” (Domeneck, 2006a, p. 28). Apesar de se apresentarem como uma afirmação, quase uma regra, o jogo da cesura e da acentuação faz com que todos esses exemplos sejam passíveis de ambigüidade, e mesmo de interpretações opostas. Um bom exemplo disso é “não se repete o mesmo / erro mesmo desatento” (Domeneck, 2006a, p. 58). O confronto entre uma leitura que realiza ou não o *enjambement*, entre a intuição semântica e a autonomia de cada verso, estabelece-se entre as possibilidades de se pronunciar “erro” como substantivo ou então como flexão em primeira pessoa do verbo “errar” (esse mesmo já polissêmico, entre o errado e a errância). Todavia, essa distinção se dá de forma não passível de notação: a indistinção entre o tom impessoal e a enunciação em primeira pessoa não aparece na forma de uma marca textual no suporte escrito. Quase como se estivéssemos diante do reverso da *diférance* derridiana (que, no entanto, a confirma).

corpo, deslizando da enunciação para o contexto, mas também do eu para a voz, da fala para o aparelho vocálico, respiratório, digestível, sanguíneo.

Portanto, trata-se de entender o “eu” menos como um nominativo, um pronome reto que pode se converter em objeto de reflexão oblíqua, em “mim”, do que como uma espécie de locativo que indica a fonte, a garganta por onde passa a voz (ou vozes).⁸ Tampouco se refere a um “eu” que se refugia no puro *status* metafísico, psíquico ou ontológico, mas, sim, de um que se esquadrina (ainda que não se defina, nem se restrinja) pelas suas linhas de correlação (e não seus limites físicos). Linhas que se desfazem e refazem totalmente, mudam sem trazer nada consigo, pelo simples fato de que “eu” possa ser reiterado, ser dito outra vez, sem que seja (por) “alguém”. Aquilo que se quer de mais íntimo, mais singular, necessita de uma forma comum e destituída de qualquer propriedade para poder funcionar. Dizer “eu” é a mais breve forma de gerar um ato performativo, sem que nisso haja qualquer gesto envolvido ou ação realizada, a não ser o movimento respiratório que deixa escapar um sopro por entre os lábios.

sempre digo ao
telefone meu
nome querendo
dizer sou eu
como quem
diz estou
chegando ele
sempre responde
quem querendo
dizer é você
como quem
diz qual
o seu direito
em ter um
nome ambos
comércio e

⁸ Sobre essa outra dimensão do “eu”, mobilizada criticamente, ver Nodari (2015). Pode-se dizer que entre o “eu” em seu caso oblíquo e o “eu” como locativo (que indica apenas desde onde uma voz se enuncia) estabelece-se, da mais mínima forma, todo o jogo de tensões entre a literatura e a poesia, entre um texto no qual o enunciador-narrador é capaz de voltar-se sobre si na forma da fala ou do olhar de um “outro”, e uma prática (des)articuladora da voz atravessada pelos contextos nos quais se lança, talvez sem volta: uma tensão contínua e não excludente entre reflexão/distorção e refração/difusão.

sexo com sua
ofegância repetitiva
prometem a mecânica
para cruzar o divisor
que separa o conhecimento
dos objetos
prováveis antes
do sono
prega etiquetas nas
coisas cama
na cama criado
-mudo no criado-mudo
amante no amante
ausente (Domeneck, 2006a, p. 9)

O primeiro fragmento de “Dedicatória dos joelhos”, mais que um gesto, instala um ponto de interrogação sobre a seguridade do meio em que se transmite. A constância do hábito (“sempre”) contrasta com a própria averiguação que busca realizar: ao dizer esse eu, por telefone (pelo poema), em sua obviedade (afinal, quem mais poderia ser, a não ser eu?), a resposta que se obtém do outro lado é, na verdade, uma pergunta, um questionamento sobre a legitimidade de se passar por tal. Não por acaso, esse processo se dá por uma referência jurídica: qual o seu direito em ter um nome? Num outro fragmento, iremos encontrar a continuação desse jogo acusatório: “ele / diz isto é óbvio / como quem diz / meu nome é / e mostra como prova / a identidade tantos / ainda acreditam / no real / como resgate” (Domeneck, 2006a, p. 21). Limitar a voz ao documento, dando-lhe como reconhecimento uma identidade prescritiva: eis a passagem da justiça poética à política fática. O resgate do real nesse caso nada mais pode ser que uma remissão de contas a pagar: o temor de não ter o nome limpo no Serasa.

Nesse jogo, passa-se do “eu” ao “você”, do sujeito do enunciado àquele que lhe interroga. Deve-se atentar para o fato de que, nesse jogo telefônico, a pretensa instância que se quer garantidora da origem do discurso é a voz. É à sua própria voz que esse “eu” remete ao dizer “sou eu”, querendo dizer “não sou outro”. E, no entanto, esse recurso não é validado, não se converte

em prova, porque essa voz justamente é efêmera e esquia, não podendo ser isolada ou convertida em representação.⁹

Percebe-se que, ao se abrir, o texto hesita ou oscila entre duas funções majoritárias: entre a inflexão poética e a fática. É curioso como, no clássico espectro de Roman Jakobson (2001, p. 129), essas dimensões da linguagem estão próximas – uma voltada para a mensagem, a outra para a comunicação –, ainda que ele não ofereça nenhuma digressão sobre isso. Talvez o risco vislumbrado por Domeneck aqui seja que a imediata representação do “eu” pela voz e da voz como “eu” – enquanto equivalência substitutiva – traria a possibilidade da função poética converter-se em pura função fática. Em outras palavras, vislumbra-se o perigo de que o emprego representativo da voz seja convertido em mera demonstração da posse de uma habilidade expressiva – “aqui quem fala sou eu”, querendo dizer “sou capaz de falar” –, sem nenhuma força performativa. No lugar dessa potência, uma cédula de identificação oferecida pelo Estado: a representação material de que é a lei que estabelece a possibilidade de dizer “eu” e do que é possível dizer quando se diz “eu” (e todas as limitações envolvendo isso, tanto na dimensão mais pública como na mais privada, das questões relacionadas ao gênero até a validade dos processos de testemunho e confissão). Ao garantir a possibilidade de falar “eu”, o poder estabelece também aquilo que é da ordem da legitimidade da fala: o que faz sentido ou não. Eis o ponto no qual a poesia de Domeneck busca instaurar uma fissura.

O engolfamento sucessivo do lugar de enunciação se dá pelo uso transversal dos dispositivos formais, que se suturam para produzir outra economia da poesia. É, sobretudo, a construção de um novo contexto através da composição: não a submissão do diverso em uno, ou da procura de qualidades equivalentes entre elementos distintos, mas a possibilidade de operar arranjos entre diferenças.

⁹ O eco da famosa frase de Rimbaud – “eu é um outro” – aparece nesse jogo telefônico. Como lembra Sterzi (2004, p. 99) num texto sobre Augusto de Campos, o impacto dessa afirmação só pode ser mantido quando enunciado desde a poesia: no plano da narrativa literária, ela é absolutamente trivial. Em outro momento do poema de Domeneck, “‘ele / está morto’ / e procura na / relação entre estas / três palavras o / segredo a receita / da ressurreição” (Domeneck, 2006a, p. 54). Aqui novamente surge outra ressonância com um trecho fundamental da ficção moderna, sua fundação, como dirá Derrida (1998): o “eu estou morto” de Poe, em *The facts in the case of Mr. Valdemar*. Ambas as passagens fazem pensar no caráter jurídico e enunciativo que diferencia a prosa literária e a poesia, e como essa diferença se dá por meio do papel da voz e da representação em cada uma delas.

Contextualizar, portanto, não significa remeter ao lugar de onde aquilo veio, ao lugar próprio, de direito, mas, sim, a busca por hospedar aquilo que poderia simplesmente se perder como “vício da memória / horror à memória”, estando sempre preso ao mesmo. Se a composição musical visa fazer do som algo audível, isto é, convoca os ouvidos a perceber aquilo que não param de ouvir, a escritura poética de Domeneck mostra a contingência de cada situação de um dito “texto”, ao destacar o papel da voz que sempre a assombra. Eis o porquê da importância do “arranjo” no vocabulário desse autor – nenhum texto está suficientemente composto, dotado de circunstâncias localizáveis que antecipam sua significação. Se a articulação entre os sintagmas dos poemas não resulta em conexões de nexo causal, tampouco o texto e a leitura são determinados por esse tipo de vínculo.

Desse modo, a qualidade déitica do “eu” passa a contaminar todo o restante do poema. Na incerteza de uma fonte única da enunciação – um sujeito de palavra, de *logos* – que produz o texto, ou que é produzida por ele, cada instância, cada um desses fragmentos situacionais torna-se, ao mesmo tempo, absolutamente genérico e singular. É como se o poema estivesse marcado por uma sucessão de cortes, que indicam lugares distintos, assim como tempos e sujeitos diferentes. Cortes não tanto imagéticos, cinematográficos, mas situacionais, como notas distintas, ainda que sem som, costurando o corpo do poema: “e se o significado / reside no uso / do contexto / preciso encontrar outra / forma de insubstituível / sim / a sobrevivência exige / incoerência e cicatrizes” (Domeneck, 2006a, p. 61). Assim, cada um desses lugares de passagem – órgão, sujeitos, textos, cidades – convertem-se em “personagens”, em seu sentido etimológico: do latim *personare*, ou seja, corpo através do qual se reverberam sons, aquilo que é atravessado por uma voz (em uma inversão da psicanalítica: não aquilo que me atravessa, isso que está na minha fala sem aparecer, mas aquilo que é atravessado pela voz). E a composição de um cenário transforma-se então numa espécie de chamado do texto, ao texto. Afim, “o presente de qualquer/ forma é uma colagem/ das alternâncias” (Domeneck, 2006a, p. 35).

O que se busca ouvir aqui é, paradoxalmente, a voz mais pura e a mais desfigurada. Ela está filtrada pelo mecanismo da escrita, elidida, sem aquilo mesmo que a compõe: timbre, entonação, sotaque – tudo aquilo que é foneticamente insignificante na voz, que, atualizada, dotada desses fatores, acaba convertendo-se na fala ou no texto que a

denega. Uma voz que, quando nomeada, pede inclusive desculpas pela sua personalidade, como se essa fosse um acidente de percurso.

A voz é assim a dimensão anacrônica e necessária de toda a fala, um rastro que resiste à simbolização inevitável, sendo possível vislumbrá-la apenas entre uma camada e outra da linguagem. Se, como dissemos, os poemas de Domeneck impelem à gagueira, à vacilação ou à pausa deslocada em sua atualização na forma de leitura (vocal ou não), isso quer dizer que o leitor é constantemente remodelado (contextualiza-se) pela dimensão não significativa da linguagem. Como aponta Jean-Luc Nancy (2016, p. 56), “a voz é infinitamente mais arcaica que ele [o falar], em compensação, não há fala que não se faça ouvir por uma voz [...] Ela é sempre compartilhada; é, em um certo sentido, a própria partilha”.

Assim, mais que um processo de espelhamento ou sobreposição entre forma e conteúdo, Domeneck propõe um núcleo de questionamento sobre a prática poética, uma espécie de teste em torno dos elementos que a constituem e que, no entanto, permanecem nos limites ou mesmos suprimidos naquilo que usualmente se considera seu resultado final: a página impressa. Em vez de fazer das palavras uma ação por elas mesmas prescritas (um ato de fala), ou mesmo inverter essa relação (uma contradição performativa), Domeneck exibe o lapso existente entre o significado e a enunciação, expondo tudo aquilo que se subtrai para fazer desse vínculo uma equivalência ou uma simetria (por vezes negativa). Por isso, o elemento central da experimentação será a voz: digamos que o poeta parte em busca de uma performance fonética, e não simplesmente fonológica. Com isso, não se quer dizer simplesmente o ato de vocalização de sons (ainda que o autor se filie a diversos artistas da experimentação acústica).¹⁰ A questão aqui é saber se há uma espécie de ato que se realize especificamente com a voz, para além ou aquém da fala. Dito de outro modo: de uma performance que, num primeiro momento, poderíamos chamar “sem sentido”, já que a voz – e outros elementos que formam o núcleo temático-experimental dos seus livros – é o suporte indispensável da fala, sem que, no entanto, possa completamente ser notada (transformada em alguma forma de notação), sem que a ela seja atribuído significado. É a esse feixe de elementos que Domeneck dará o nome de “contexto”, colocando-os no coração (a

¹⁰ Por exemplo, a intensa filiação desse poeta – que aparece na forma de ensaios e traduções – com uma série que passa pelo experimentalismo vocal na poesia *zaum* de Khlebnikov; pelo dadaísta Hugo Ball; pela música de Björk; assim como pelas canções-rituais de diversos grupos étnicos.

imagem aqui não é gratuita) do texto, em vez de eliminá-los como restos estranhos ao organismo da língua (ou a língua do organismo).

Escutar – esse ato que pretende compreender o sentido de uma manifestação sonora – é prestar atenção àquilo que não tem sentido. Principalmente quando envolve escutar a si mesmo.

Auscultar o corpo

Resta, no entanto, uma imagem que permeia o livro todo. Não tanto uma presença fantasmática, mas o fantasma da presença. Isso fica explícito quando reconstituímos a estratégia empregada para criar o lugar de inserção de *a cadela sem Logos*. Assim, pouco antes de seu lançamento, Domeneck realiza um vídeo/performance que seria exibido na emissora de televisão pública brasileira. O escritor, deitado sob a superfície da água em uma banheira, cujo nível pouco a pouco vai subindo, lança uma avaliação da poesia contemporânea e uma proposta para seus impasses. Devemos entender essa gravação como uma peça complementar e invertida do projeto do qual faz parte *a cadela sem Logos*. De certo modo, o livro é uma tentativa de responder à demanda do vídeo, de uma poesia perfomática, lá onde aparentemente não há presença possível. Demanda que vem em parte, segundo Domeneck, pela necessidade de criar outro cenário que, ao mesmo tempo, recupere a potência da oralidade e esteja à altura dos novos dispositivos técnicos, reinventando o papel da prática poética. Para a discussão que propomos aqui, há uma afirmação central: a de que “a poesia não é literatura”, de que “os poetas mais interessantes não tem feito outra coisa que afastar a poesia da literatura” (2006b). Ora, começamos dizendo que não era possível se não falar de democracia, mas não questionamos qual seria seu vínculo com a prática poética. Isso porque a conexão entre poesia e democracia – se é que de fato ela existe para além da contingência – não é evidente, algo que a afirmação de Domeneck só faz agravar. Ao contrário da literatura, cuja história corre contígua à da instituição democrática – ambas surgem, em sua fase moderna, em meados do século XVIII europeu, compartilhando valores e demandas, ainda que não sejam redutíveis uma a outra –, tal paralelo não ocorre com a poesia. Não apenas cronologicamente, mas também conceitualmente: diferentemente das outras duas, a noção de poesia resiste mais em assumir a forma de uma esfera autônoma ou de uma instituição. Além

disso, literatura e democracia se vinculam de algum modo à noção de representação. Ainda que a representação política e a estética não se confundam, ambas se estruturam dentro da possibilidade de refazer a partilha do sensível tendo em vista aquilo ou aqueles que não têm lugar dentro do visível, para usar a terminologia de Jacques Rancière (1996). Já a poesia, principalmente aquela contemporânea ao surgimento das instituições democrática e literária, passou a desenvolver uma relação tensa, e mesmo antitética, com a ideia de representação, qualquer que ela seja. Entretanto, verdade é que, se não é possível senão falar sob e sobre determinada condição, e ainda mais numa que se legitima a partir da distribuição equitativa das vozes, isso certamente afeta a dimensão material na qual a própria poesia trabalha.

Mas, então, qual seria o papel da poesia dentro dessa problemática que viemos tecendo junto com Domeneck? Sua participação no sensível está menos associada ao questionamento daquilo que pertence à ordem do visível que à auscultação necessária dos ritmos que pontuam a superfície plástica do mundo. Digamos que ela se posiciona anteriormente à questão da divisão entre palavra/ruído ou visível/invisível, lá onde uma vibração oscila entre a forma e o informe. Por isso, diferentemente da literatura, a ideia de poesia está menos restrita a instituições ou práticas humanas e modernas, remetendo a um tempo arcaico (àquilo que não sabemos quando e se teve lugar), a uma região gutural da existência. Aquém da fala, ela se refere à voz, essa emissão sonora que vibra do vivente ao não vivente, sem precisar onde e se ocorre a distinção entre essas duas categorias. Sendo essa a matéria na qual se concentra Domeneck, não é de se estranhar que o percurso sonoro realizado em seus poemas não só atravesse escritos, lugares, cenários ou personagens distintos como também todo o sistema anatômico vocalico.

Dessa forma se desenha um trajeto orgânico: “no peito os pulmões” (Domeneck, 2006a, p. 37), alimentando o sangue que “conhece o aproveitamento do oxigênio” (p. 18), perdendo-se na “confusão de estômagos” (p. 11), através da “garganta”, da “caixa craniana” (p. 59), chegando à “boca limítrofe” (p. 11), entre o “temor e tremor / de língua” com seus “lábios / separados por / dentes / cortantes” (p. 45), silvando por essa língua bifurcada, ambivalente, que “não / é autônoma mas reage / à saliva à dor de / cabeça à boca / alheia no meio / da sentença” (p. 56). A voz que percorre essas instâncias também é produzida nelas, ressoa em todas como um conjunto, indiferente a seus

limites. Ainda assim, é sensível às ressonâncias produzidas por cada órgão, cada qual com seu próprio timbre. De dentro para fora, e de fora para dentro, em movimentos de inspiração e expiração.

Como vimos, é na cesura – na qual se inserem, fazendo-se ouvir levemente, a pulsação e o sopro – que o autor focaliza sua estratégia de convocar o corpo para decidir o sentido. Como contraponto, no entanto, é necessário um “ouvido obcecado”, que não aguarda simplesmente aquilo que semanticamente se segue, perseguindo o sentido anteposto, mas se posiciona “como se a cada silêncio / questionasse não / um possível próximo / som mas a / própria capacidade de audição” (Domeneck, 2006a, p. 29).

Essas travessias fazem com que o aparelho fonador e o aparelho formal de enunciação (Benveniste, 2006) apareçam como intercambiáveis. Assim, corpo e contexto – o lugar mais anterior e o mais posterior de todo o evento vocalico –condicionam-se mutuamente. Domeneck ressalta essa imbricação de forma tanto temática quanto estrutural. Com isso, lembra como a estrutura rítmica poética se constitui por meio de uma negociação com elementos fisiológicos autônomos, como as batidas do coração e o fluxo da respiração, para apontar os dois mais evidentes. O poema, pode-se dizer, é uma técnica orgânica ou uma organicidade técnica. Assim como a rima busca traçar uma relação relativamente motivada em um sistema absolutamente imotivado, o vínculo entre ritmo e palavra procura conjuntar duas instâncias que, a despeito disso, não deixam de ser arbitrárias. Ou seja: não se trata simplesmente da passagem do amorfo para a forma, da natureza para cultura. Nesse caso, o pulso é tão contextual quanto a situação discursiva na qual um texto é lido. Da mesma maneira, a cadência respiratória é tão contingente ao corpo quanto o “eu” é ao contexto.¹¹ Afinal, “ninguém está aqui / interessado em forma / anterior cuja existência / resiste em / resíduo mas na reiteração / do que / contém contexto” (Domeneck, 2006a, p. 54). Assim, em Domeneck, os atos reflexos e involuntários – palpitações, contrações, espasmos, tensões, dores, rilhares, fluxos – participam do aspecto performativo da linguagem tanto quanto os gestos e as expressões faciais, ou mesmo o elemento conjectural. Essas são as “bases do íntimo

¹¹ Em nenhum lugar isso é mais evidente que no poema-título da coletânea inglesa: *When they spoke I / confused cortex / for contexto* (Domeneck, 2006b).

e expressivo” (Domeneck, 2006a, p. 73), para que a voz possa criar esse vínculo entre movimento anatômico e ato de fala. Nela, na voz, é que se marcam os traços de ambos os “lados”, dentro e fora, e segue-se o “intercâmbio entre/ interno e externo/ da nutrição da/ chance do acaso” (Domeneck, 2006a, p. 18). O poema nada mais faz que empregar essa articulação, necessária para a linguagem, de forma a evidenciá-la na construção de suas estruturas (cesuras, versos, ritmo, *enjambement*, hemistíquios, acentos etc.).

morder-me a língua
foi um início de
separação e a
dor do dente
entre intenção
e sentido portanto
lavre a ocorrência antes
que a expectativa
decepçione-se em
lembrança
não
se sabe se
é triste um mundo
em que o eixo
de semelhança
impossibilitou-se
mas é um mundo
e combina-se
deduz-se
do ovo
o óbvio (Domeneck, 2006a, p. 47)

Assim, a dimensão performativa da linguagem deixa de ser apenas a realização de um ato de fala – conversão dos significantes na ação por eles enunciada em condições prescritas –, tal como descrita por John Austin (1975). Em Domeneck, recupera-se o ato fonético, corpóreo, que performa a linguagem. Não é pré-linguístico, mas concomitante à fala, como toda realização performativa. Contudo, por não ser fonética, essa não é a realização de um intento prévio, da realização da significação. Por isso, a mordida na própria língua e a dor de dente são ações que dão início não só a uma separação entre intenção e sentido, mas também fazem vislumbrar, momentaneamente, a codependência entre o sistema

simbólico abstrato e o membro muscular que habitam aquilo que denominamos “língua”. Ora, não é apenas a voz e a fala que se implicam nesse outro ato performativo: no seu processo articulatório e, nesse caso, conflitante, entre músculo e dentição, organizam-se sentidos e ressignificam-se órgãos. Não por acaso, o poeta relembraria o tempo todo que o aparelho vocalico coincide com boa parte do digestivo: ao deslocá-los de uma função para outra, os sentidos se transformam. Que exista todo um léxico que habita ambas as instâncias, entre o emprego orgânico e a mais alta referência cultural relacionada ao uso da linguagem – sabor, gosto, paladar –, é indício residual desse atrelamento primevo o qual se buscou sempre desfazer. E, no entanto, entre o sentido do corpo e o corpo do sentido, em que começa o ato que constitui um e outro, existe uma cesura em constante oscilação: “difícil conhecer todas / as partes do meu / corpo do sentido / de uma ação” (Domeneck, 2006a, p. 10).

Por isso, a voz – que ao ecoar delineia o alcance do corpo, fazendo dele uma caixa de ressonância – torna-se um ponto fundamental nessa disputa pelos sentidos. Apesar da remissão a uma anterioridade arcaica do poético, isso não significa simplesmente que essa articulação seja a-histórica. Tampouco que aquilo que chamamos de natural seja uma pura construção técnica. Por isso, a noção de sentido aqui deveria ser, ela também, recuperada como uma injunção tensa em vez de mera polissemia, distinguível entre *sense* e *meaning*, para empregar um idioma – o inglês – no qual essa ambivalência foi desfeita pela criação de vocábulos distintos.

Os sentidos, que se concentram nas superfícies dos corpos,¹² são esse limite de diferenciação porosa entre o interno e o externo. Ao auscultar os órgãos do corpo na voz – ao inserir o rangido dos dentes, o gorgolejar da garganta, a pausa da respiração, o batimento do coração, a vibração das cordas vocais –, reiterando sua participação na constituição e na decisão sobre a constituição do texto (como vimos no caso das cesuras que dividem as unidades semânticas), Domeneck traz à flor (da pele) da linguagem esse modo de operar da poesia.

Todos esses órgãos possuem uma história, que por muito tempo confundia a narrativa das transformações de formas e teorias poéticas com a da anatomia. Pensem, por exemplo, na importância da pneumologia para a arte medieval (e na filosofia de Agamben); no coração como gênese das práticas rítmico-mnemônicas da linguagem

¹² Como definia Aristóteles em *De anima* (2006).

(na antropologia de Leroi-Gourhan, mas também em Jacques Derrida); no cérebro como “órgão da poesia” na “Filosofia da composição”, de Edgar Allan Poe; ou no fígado, como depositário da bile melancólica na *Anatomia da melancolia*, de Robert Burton e na poesia de Charles Baudelaire (estendendo-se até a crítica social de Walter Benjamin).

Fatores como a autonomização da medicina, a proliferação da escrita impressa como suporte privilegiado para a circulação textual e sua incorporação ao campo da literatura certamente diminuíram esse papel de escuta e de ressignificação dos corpos que a poesia desempenhou por muito tempo.

Tal questão não se limita apenas a combater o corpo jurídico tal com prescrito pela biopolítica moderna. Auscultá-lo é também perceber como esse responde à história e às estruturas sociais, tendo sua própria narrativa de resistência inaudita. Também significa voltar-se a essa dimensão plástica intangível, que oscila entre diferenças e continuidades, entre a técnica e o orgânico, entre o biológico e o artificial.

Afinal, essas sensações que nos perpassam – esses ruídos internos de nossos órgãos – são a ideia mais íntima que temos de alteridade, de movimento, com a qual o “eu” se depara para além ou aquém de si. Tanto que as tripas, torcidas, são capazes de subjugá-lo. Não por acaso, a figura da dor em Domeneck surge como contraponto – o grito, por assim dizer – que o corpo oferece em resposta aos ouvidos feito moucos, ignorantes sobre a participação fisiológica na estrutura da língua. Assim, na poesia pode-se tanto “reconhecer uma voz” na voz como “reconhecer pela / dor um órgão desperto” (Domeneck, 2006a, p.24).

Eis sua importância, a da vocalidade, essa que poderia ser vista como a primeira instância captada como dispositivo biopolítico registrada na filosofia grega antiga, transformada em fala para diferenciar o sacrificável do não sacrificável, compondo pronomes e corpos, comportados de autoridade, normatividade e afetos. E, no entanto, em Domeneck, a voz de todos esses personagens, composta e compositora de sentidos e organicidades, é convocada novamente como instância de heterogeneidade e dissenso, tanto político quanto ontológico: “querer-se / o único emissor das / próprias contingências / impede a possibilidade / de desentendimento” (Domeneck, 2006a, p. 19).

Talvez, ao nos concentrarmos na fisiologia da voz, ao prestar atenção em seu aspecto que está para além ou aquém do *logos* (e que nunca tem lugar na representação, mas em sua cesura),せjamos capazes de

enxergar a abertura, a potência maleável e a resistência dos corpos, para reinventarmos aquilo que chamamos de “formas de vida”, para além da conciliação dos órgãos centrais como condição para a política, da contagem das partes saudáveis como fundamento jurídico, e da economia de “remédios amargos”, que visa expurgar e purificar aquilo que é grafado como insurgente e informe, como ruído insignificante.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio (2014). *Categorias italianas*: estudos de poética e literatura. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko. Florianópolis: Edufsc.
- ARISTÓTELES (2006). *De anima*: livros I, II e III. Tradução de Maria Cecilia Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 34.
- ARISTÓTELES (1991). *A política*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes.
- AUSTIN, John Langshaw (1975). *How to do things with words*. Cambridge: Harvard University Press.
- BENVENISTE, Émile (2006). *Problemas de linguística geral II*. Tradução de Eduardo Guimarães et al. Campinas: Pontes.
- DERRIDA, Jacques (1998). *La voix et le phénomène*: introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl. Paris: Presses Universitaires de France.
- DOLAR, Mladen (2006). *A voice and nothing more*. Cambridge: MIT Press.
- DOMENECK, Ricardo (2005). *Carta aos anfíbios*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi.
- DOMENECK, Ricardo (2006a). *a cadelia sem Logos*. São Paulo: Cosac Naify.
- DOMENECK, Ricardo (2006b). *When they spoke I / confused cortex / for context*. London: Kute Bash Books.
- DOMENECK, Ricardo (2006c). *Garganta com texto*. Performance exibida no Programa Entrelinhas da TV Cultura, São Paulo, 20 dez. Vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sZwFos5meBU>>. Acesso em: 29 set. 2016.
- DOMENECK, Ricardo (2009). *Sons: Arranjo: Garganta*. São Paulo: Cosac Naify.
- DOMENECK, Ricardo (2011). Entrevista a Guilherme Gontijo Flores. *Revista Escamandro*, Curitiba, 25 nov. Disponível em: <<https://goo.gl/d9Ph6K>>. Acesso em: 29 set. 2016.

JAKOBSON, Roman (2001). *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix.

LACOUE-LABARTHE, Phillippe (2000). *Phrase*. Paris: Christian Bourgois.

LATOUR, Bruno (2004). *Politiques de la nature: comment faire entrer les sciences en democratie*. Paris: La Découverte.

NANCY, Jean-Luc (2016). *Demanda: literatura e filosofia*. Organização de Ginette Michaud. Tradução de João Camillo Penna, Eclair Antonio Almeida Filho e Dirlenvalder do Nascimento Loyola. Florianópolis: Edufsc.

NODARI, Alexandre (2015). Eu, pronome oblíquo. *Tradução em Revista*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 18-31.

PERLOFF, Marjorie (1999). *The poetics of indeterminacy: Rimbaud to Cage*. Evanston: Northwestern University Press.

RANCIÈRE, Jacques (1996). *O desentendimento: política e filosofia*. Tradução de Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34.

SERRES, Michel (1992). *Le contrat naturel*. Paris: Flammarion.

STERZI, Eduardo (2004). Todos os sons, sem som. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon. (Org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras; Casa de Rui Barbosa. p. 95-115.

Recebido em 30 de setembro de 2016.

Aprovado em 8 de maio de 2017.

resumo/abstract/resumen

Espectros sonoros: voz, corpo e democracia em Ricardo Domeneck

Tiago Guilherme Pinheiro

No livro *a cadelã sem Logos* (2006), de Ricardo Domeneck, há um esforço para ressignificar o papel performático da voz, num gesto crítico diante do consenso sobre a democracia brasileira que se consolida a partir desse período. Para isso, emprega uma variedade de recursos estruturais que expõe a importância dos elementos fonéticos insignificantes (isto é, que não participam da significação) quando entram em conflito com o ato de enunciação, formando aquilo que denomina “contexto”. O artigo busca retratar esses procedimentos, apontando a dimensão política de tal estratégia, com a qual se procura abalar as divisões

entre anatomia e semântica, público e privado, voz e fala, por meio de uma auscultação do corpo, nos limites entre o individual e o social.

Palavras-chave: Ricardo Domeneck, poesia brasileira contemporânea, democracia, poesia e corpo.

Sound spectrum: voice, body and democracy in Ricardo Domeneck

Tiago Guilherme Pinheiro

The book *a cedula sem Logos* (2006), by Ricardo Domeneck, seeks to resignify the performative role of the voice, in a critical gesture toward Brazil's consensual democracy, which was consolidated during this period. To do this, the book employs a series of structural features that expose the importance of insignificant phonetic elements (i.e., those that do not contribute to the meaning of speech) associated with the context created by the act of vocalization. This article aims to retrace these procedures, showing how such a strategy has a political dimension through which it seeks to disrupt the division between anatomy and semantics, public and private, voice and speech, by listening to the body, and hovering on the limit between the individual and the social.

Keywords: Ricardo Domeneck, Brazilian contemporary poetry, democracy, poetry and body.

Espectros sonoros: voz, cuerpo y democracia en Ricardo Domeneck

Tiago Guilherme Pinheiro

En el libro *a cedula sem Logos* (2006), de Ricardo Domeneck, el poeta busca reformular el rol performativo de la voz, en un gesto crítico frente al consenso sobre la democracia brasileña que se consolida a partir de ese periodo. Para que eso suceda, utiliza una serie de recursos estructurales que exponen la importancia de los elementos fonéticos insignificantes (esto es, los que no participan de la significación) cuando entran en conflicto con el acto de enunciación, formando aquello que denomina "contexto". El artículo busca trazar esos procedimientos, mostrando como tal estrategia tiene una dimensión política con la cual se procura perturbar las divisiones entre la anatomía y la semántica, entre lo público y lo privado, entre la voz y el habla, por medio de una auscultación del cuerpo, en los límites entre lo individual y lo social.

Palabras clave: Ricardo Domeneck, poesía contemporánea brasileña, democracia, poesía y cuerpo.