

O ouvido (fragmento)

Diego Alfaro
Palma

O ouvido (fragmento)

Diego Alfaro
Palma

Tradução de Thiago Panini Primolan

Nota da editora

Este ensaio foi publicado em 18 de maio de 2020, no *Periódico de Poesia* da Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM), com o título “El oído (fragmento)” e está disponível em: <https://periodico-depoesia.unam.mx/texto/el-oido-fragmento/>

*No silêncio somente se escutava
um sussurro de abelhas que soava*

Écloga III

Garcilaso de la Vega

Existe um poema de Juan Luis Martínez que sempre me chamou a atenção e que, de certa forma, acabo reescrevendo em minha memória. Se chama “O ouvido” e se encontra na página X de *La nueva novela* [O novo romance], um livro autopublicado em 1977 que foi uma completa façanha,

tanto material quanto conceitual, para a poesia chilena da época (e inclusive do presente). Em sua capa é possível ver uma catástrofe, uma série de casas chocando-se umas contra as outras, como se a terra se levantasse arrancando-as de seus alicerces; ao longe, se vê correr um rio ou a sombra de um rio, aparentemente transbordante, abrindo caminho. Mesmo diante das dezenas de estudos escritos sobre a obra de Martínez, os acadêmicos não chegaram a um acordo sobre a origem dessa foto. Um deles se referiu a um terremoto ocorrido no Alasca, e outro discorda, devido ao tipo de teto das casas. No entanto, se podemos ter certeza de algo, é de que nos encontramos diante de um desastre, independentemente do que se diga, ao estilo do terremoto de Valdivia, de 1960, um dos movimentos sísmicos mais intensos jamais registrados, com uma magnitude de 9,5 graus na escala Richter.

Em minha primeira leitura, “O ouvido”, de Martínez, converteu-se em um abalo sísmico – talvez não tão forte como o de Valdivia, mas igualmente consistente. É dedicado a L. v. B., ou seja, a Ludwig van Beethoven e possui um pequeno subtítulo em inglês “(Study for a conversation piece)”, como se o poema logo a seguir fosse mais uma peça musical que outra coisa, porém uma peça para iniciar uma conversa. O poema é dedicado a um músico surdo: desde o começo, a linguagem paradoxal de *La nueva novela* se abre como um grande campo com suas plantações de trigo movendo-se ao vento. E seu primeiro verso diz assim: “O ouvido é um órgão ao contrário; só escuta o silêncio.”

Fora de contexto, essa frase poderia estar na boca de um dos personagens de *Alice no país das maravilhas*, ou de alguma das intelectuais pelas quais Woody Allen sempre se apaixonava em seus filmes. “O ouvido é um órgão ao contrário” e tudo o que escutamos não é nada mais do que silêncio – porque senão, diz o poeta, “ouviríamos o ruído ensurdecedor que as galáxias, nebulosas, planetas e demais corpos celestes produzem em seus deslocamentos através dos enormes espaços interestelares”.

Pode ser que Martínez tenha razão. Uma série de sondas espaciais conseguiram captar a energia de alguns planetas e cometas; graças ao trabalho de especialistas, após um processo de “sonificação de dados”, eles podem ser traduzidos em interferências reconhecíveis. A maioria dessas versões são intituladas “horripilantes” pelo jornalismo científico, e realmente o são, porque, em geral, trata-se de ruídos prolongados que não conseguimos identificar na natureza, muito menos em nossa vida urbana. Talvez possamos estabelecer um paralelo com o momento de sintonizar o rádio ou com a avaria de algum televisor, ou com essas zonas de “fora do ar” que são produzidas quando um equipamento não possui antena. Porém vão muito além disso:

por sua intensidade e a noção de vazio que surge delas, é como se realmente estivéssemos escutando o anverso do som.

A ideia de Martínez, portanto, não é tão disparatada; a NASA deu-lhe razão. Ouvimos o espaço e o movimento dos corpos celestes ao contrário. Segundo o Dicionário da Real Academia Espanhola, um som é uma “sensação produzida no órgão do ouvido pelo movimento vibratório dos corpos, transmitido por um meio elástico, como o ar”. Isto é, o som existe porque existe a atmosfera; fora dela, tudo o mais é o “verdadeiro” som, esse ruído “ensurdecador” das estrelas e nebulosas em movimento. E já sabemos que nossa atmosfera é uma exceção, e que não pudemos encontrar outra até o momento, ainda que alguns pensem que tal silêncio pode ser reproduzido em um planeta vizinho. Problema deles.

“O ouvido” termina assim: “Os sons, ruídos, palavras etc., que nosso ouvido capta, são realmente bolhas de silêncio que viajam desde a fonte emissora que as produz até o órgão receptor do silêncio que é o ouvido.”

Nosso som – ou nosso silêncio – é excepcional, e o ouvido é a máquina receptora e tradutora: um cone que permite que escutemos os procedimentos da natureza, mas ao contrário. Talvez o que um compositor surdo como Beethoven quis fazer tenha sido dar uma forma harmônica a esse vazio, a esse “fora do ar” que, como humanos, viemos a conhecer com a criação do rádio. Hoje em dia, nossos dispositivos nos impedem de captá-lo, graças a métodos de busca que nos levam de uma música a outra, a fim de aplacar o ambiente e qualquer perturbação proveniente do cosmos.

*

Mas o poema de Martínez não termina aí: é ainda mais elástico. Possui uma nota que aparece na parte final do livro e cujo conteúdo, na realidade, não é muito útil para este ensaio. É uma das tantas “sinalizações de trajeto” que geram vínculos de sentido e contrassentido em *La nueva novela*. Essa nota fala de quê? Antes de mais nada, sobre a admiração que certos intelectuais alemães sentiram por Napoleão, até que o francês se autoneomeou imperador; aí, Beethoven deixou de admirá-lo e “parece que rasgou a página principal da Terceira Sinfonia com a dedicatória a Bonaparte, ao mesmo tempo que irrompia em imprecações contra ‘o novo tirano’”. O fato não vem muito ao caso, com exceção da epígrafe dessa nota, de W. H. Auden: “uma doença especial do ouvido”.

Na verdade Martínez seleciona uma parte, pois a epígrafe completa seria: “O verso era uma doença especial do ouvido”¹ (“Verse was a special illness of the ear”). E não mente, é de Auden, e de mais ninguém, um soneto intitulado “Rimbaud”, um dos tantos personagens que aparecem em *La nueva novela*, ora como amante de Karl Marx (o choque amoroso entre a poesia e a revolução), ora como o foragido que escapa da justiça da lógica. A estrofe original do poema (em tradução de Guillermo Sheridan) diz assim:

Los versos eran una especial enfermedad de los oídos;
la integridad no era suficiente; eso parecía
el infierno de la niñez: debía intentarlo de nuevo.²

*Verse was a special illness of the ear;
Integrity was not enough; that seemed
The hell of childhood: he must try again.*

A que se refere Auden? Refere-se a algo muito distinto do som do espaço. Está falando da época em que Rimbaud viveu e escreveu, quando o verso e o poema em seu conjunto eram um artefato musical, uma criação doce de ouvir, e também uma doença, posto que se centrava na forma que abandonava a substância do texto: o poema como uma caixinha musical que se abria no meio da noite e enchia um quarto de memórias de infância ou de um amor perdido, uma melodia melancólica, feita com perfeição para a dor portátil dos burgueses. A poesia simbolista francesa havia chegado a essas saturações com certa facilidade e inclusive com comodidade, convertendo-se em um brinquedo. Ao que parece, apaziguava o ardil dos tempos revolucionários. Às vezes me pego pensando que está voltando a acontecer o mesmo: a poesia se transformou em um fragmento inofensivo da realidade, em uma espécie de espetáculo, em uma dramatização sem conflito. E, quem sabe, como o Rimbaud de Auden, devêssemos tentar de novo.

1 [N. T.] W. H. Auden. *Poemas* – W. H. Auden. Seleção João Moura Jr. Tradução e introdução José Paulo Paes, João Moura Jr. Ensaio Joseph Brodsky. Edição bilingue. 1ª ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

2 “O verso era uma doença especial do ouvido;/ A integridade não era o bastante; ali estava/ O inferno da infância: devia tentar de novo.” W. H. Auden. *Poemas* – W. H. Auden. Seleção João Moura Jr. Tradução e introdução José Paulo Paes, João Moura Jr. Ensaio Joseph Brodsky. Edição bilingue. 1ª ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

A integridade, nestes tempos, não parece ser suficiente.

*

Nos vem à cabeça que o “rádio” poderia oferecer nada menos que um ensaio de “mapa audível” de um país. Os mapas visuais já foram feitos, e também os palpáveis, ou seja, os de relevo; faltaria o mapa das ressonâncias que tornasse uma terra “escutável”.

Assim começa “Pequeno mapa audível do Chile”, um artigo publicado em 1931 por Gabriela Mistral que é, desde o título, extremamente contemporâneo, como se tivesse sido escrito nesta mesma tarde. A ideia de um “mapa audível”, em um momento como o da popularização do rádio, é completamente radical; mais ainda a ideia de fazer uma cartografia que entrelaçasse o som e a geografia. É preciso ter em mente que o primeiro filme musical, *The Jazz Singer*, só surgiria em 1927; entretanto, o invento não se estabeleceria até bem entrada a década de 1930, justo quando Mistral pensa nesse cruzamento de matérias distintas e, quase, na criação de um mecanismo que tornasse isso possível: um programa que pudesse traduzir – tal qual a “sonificação de dados” do som do espaço – a verdadeira potência da Cordilheira dos Andes. Como soam seus minerais em constante encontro sob as intensas nevascas?

Hoje em dia é possível encontrar, na internet, mapas sonoros de cidades ou territórios, uma espécie de registro acústico por zonas – por exemplo, de Jerusalém e de cada um de seus templos, ou de um parque nacional da África do Sul e dos tipos de animais que se podem ouvir em um safári. Porém o que interessava a Mistral não era apenas um sistema técnico que captasse as vibrações da morfologia, mas sim que, simultaneamente, realizasse uma grande compilação dos movimentos, rituais e dificuldades da humanidade: “o corpo sinfônico de uma raça que trabalha, padece e batalha”. A soma desses afazeres registrados poderia tornar patente um afazer dos ouvidos, algo como o reconhecimento de um modo de habitar extremamente longínquo e anterior à imagem. Conhecer o outro pelo som do seu corpo deslocando-se e sobrevivendo.

Um trabalho antropológico? Vai além disso. Mistral estende, com grande maestria, um manto em que se tecem os sons mais representativos de cada região do Chile. Vale a pena sublinhar que essa viagem começa no norte, ao amanhecer e no início dos trabalhos mineiros: “talhadeiras, picaretas e pás, em um inferno rítmico”. E nos adverte: “é preciso escutar como o veado:

com orelha não só aberta, mas também estendida em tubo captador”. Isso não deixa de chamar a minha atenção, porque o veado, o norte e a viagem são três aspectos que tornarão a aparecer em *El poema de Chile* [O poema do Chile], publicado postumamente, em 1967, e que trata do itinerário do fantasma de Mistral a partir da fronteira com o Peru, acompanhada de um índio do Atacama e de um huemul, cervo que habita as zonas andinas. Este livro-poema é seu regresso final e imaterial à pátria.

De certa maneira, o “Pequeno mapa audível do Chile” é uma preparação para a escrita de um livro que reúne sua experiência de percorrer, estudar e, sobretudo, escutar o território.

O ouvido prepara a escrita.

*

Gabriela Mistral pensou nos trabalhos da terra antes que no mar contra as praias ou no vento que provém dos salares. À medida que desce pelos paralelos, surgem os vales com seus pomares e campos, os portos com indústrias e pescadores, e, no centro, “corre um ar suave e doce, sobressaltado de pouco vento, e os cheiros do agro adormecem na caixa profunda da planície”.

É estranho que, a esta altura, nenhum músico tenha trabalhado com esses materiais que a poeta deixou. Porém o Chile é, em si, acusticamente estranho, e isso acontece com os países entrecortados por montanhas, gretados por rios, cingidos por um cordão e abismados diante do mar. Esses recantos permitem que os sons persistam como microclimas, que se encerrem e se cubram a si mesmos. Por exemplo, ao subir uma colina no Vale Central, passando certa altura e coberto o panorama pela flora silvestre, é possível ouvir, na primavera, a presença ensurdecadora dos enxames; milhares e milhares de abelhas, mamangavas, vespas e também moscas zumbem com seu movimento. Essa percepção fica acumulada até aí porque, metros mais acima, outras presenças se instalam, adaptadas à secura dos cumes.

Pude perceber isso em uma ilha na Patagônia, Raúl Marín Balma-
ceda (XI Região). Nesse lugar vivem tão somente 300 habitantes, e, para aces-
sá-lo por terra, primeiro é preciso penetrar vários quilômetros usando um
meio de transporte que circula unicamente às quintas-feiras, ao meio-dia, e
que se aproxima pela boca de um córrego. Daí em diante, é preciso seguir
por lancha até dar com o braço do rio Palena. A lancha chega em uma extre-
midade da ilha – que quase não é ilha, dada sua proximidade com o conti-
nente –, onde uma caminhonete espera os viajantes, para levá-los ao centro

propriamente dito da aldeia. Sem dúvida, Raúl Marín é um lugar para escapar da civilização; aí, uma pessoa pode ficar frente a frente com seus demônios. E aí, também, se alguém começa a avançar sobre a areia até a zona oeste, começa a ver esplanadas de morangos silvestres em meio às dunas; diferentes tipos de pássaros e abelhas pululam no festim. Chegando à foz do rio Palena, encontra-se uma enorme praia, completamente deserta, onde se abre um cemitério de Fitzroyas, e distintos tipos de madeiras produzem uma música particular quando se chocam contra as ondas. Às vezes, caso se tenha sorte, é possível chegar a avistar um grupo de toninhas saltando pela margem, a um punhado de metros de onde a água chega até os pés. Essa sucessão ininterrupta de saltos dentro do mar, com as claves das madeiras e o esvoaçar das abelhas, geram um fragmento que dificilmente pode ser encontrado em uma planície ordinária, em que a percepção não condensa, mas sim se expande, dispersando os sons.

No Chile o som se circunscreve.

Nosso agradecimento aos apoiadores da campanha
Colofão – Financiamento coletivo da Chão da Feira

Larissa Franco	Camila Lombardi Torres	Olivia Loureiro Viana
Guilherme Gontijo Flores	Bernardo Esteves	Lucia Campos
Rosa Cristina Vieira	Gonçalves da Costa	Octavio Scapin Costa
Silvia Amelia Nogueira	Rafael Barros Gomes	Pereira
Mayara Blasi	Juliana Garcia Teixeira	Marisol Barenco Mello
Debora Salomao	Mariana Mól	Douglas Cristiano Silva
Valeska Alves-Brinkmann	Paula de Souza Carmo	Filipe Costa Silva
Rafael Camisassa	Milene Migliano Gonzaga	Diogo Silva Da Cunha
Patrícia Mourão	Maria de Fátima	Ewerton Belico de Sousa
Karine Assis	Junqueira Fenati	Thiago Panini Primolan
Lilian Jacoto	Guilherme Freitas	Sofia Salustiano Botelho
Ana Martins Marques	Bernardo Romagnoli	Claudia Gimenez
Elisa Marques	Bethonico	Victor Guimaraes
Michelle Santos Sena	Nadia Rodrigues	Nina de Figueiredo Brina
de Oliveira	de Figueiredo	Aragon
Aline Magalhães Pinto	Mariana Moura Cruz	Rita Davis Cavalcanti
Julia Baumfeld Machado	Mariana Zani	Amir Brito Cador
Joao Guimaraes	Julia Panadés	Natalia Timerman
Julia Raiz do Nascimento	Felipe Chemicatti	Rafael Souza de Oliveira
Lia Baron	Larissa Lins	Diogo Cronemberger
Paulo Andre	Nathalia Scherer	Guilherme Gontijo Flores
Felipe Magalhães	Diogo Cronemberger	Mariana Lage
Joana Tavares Pinto	Renata Hesseler Kreutz	Ana Paula Silva de Assis
Maria Leite Chiaretti	Larissa Lins	Flavia Andrade Mafra
Flávia Drummond Naves	Carla Maia	Luiz Eduardo Araripe
Carolina Junqueira	Pedro Rena Todeschi	Pretti Miranda
Patrícia Mourão	Leila Danziger	Rita Aragão de Podestá
Mônica de Aquino	Laura Krebs Alvares	Fabiano Campelo
Roberta Carvalho	Suzana Teixeira	Bechelany
Romagnoli	de Macedo	Icaro Ferraz Vidal Junior
Desirée Kinoshita Ribeiro	Maria Rita Drumond Viana	Júlia Lopes
de Oliveira	Reuben da Rocha	Isabela Cristina Coelho
Tatiana Blass	Ana Rabello	Amano Carmo da Mota
Marcella Prado	Larissa Lins	Isaac Pinto Firmino
André Guimarães Brasil	Fernanda Regaldo	
Paula Oliveira	Herbert Baioco	

Caderno de Leituras n. 181 / 2025

O ouvido (fragmento)

El oído (fragmento)

Diego Alfaro Palma

Edição

Maria Carolina Fenati

Tradução

Thiago Panini Primolan

Revisão da tradução

Gabriel Bueno da Costa

Preparação de texto

Maria Carolina Fenati

Revisão

Andrea Stahel

Projeto gráfico

Luísa Rabello

Coordenação da coleção

Luísa Rabello, Maria Carolina Fenati

Composto em Suisse Works e PP Neue Montreal

ISSN 2764-3301

Edições Chão da Feira

Belo Horizonte, junho de 2025

Esta e outras publicações da editora

estão disponíveis em www.chaodafeira.com