

À escuta

Jean-Luc Nancy

Tradução de Fernanda Bernardo



Jean-Luc Nancy

— Escutar? O que é que ressoar?  
— É um corpo, sonoro.  
— Mas qual? Uma corda, um metal, ou o meu próprio corpo?  
— Escutar é uma pele esnecada sobre uma câmara de ressonância e que um outro corpo dá em dedilha, fazendo-o ressoar segundo o seu timbre e ao seu ritmo.

À escuta

Jean-Luc Nancy

*À escuta*

Jean-Luc Nancy

Tradução de Fernanda Bernardo

© [ *À l'écoute* ] Éditions Gallée, Paris, 2002.

© Edições Chão da Feira, Belo Horizonte, 2014.

chaodafeira.com

Traduction subventionnée par le *Centre National du Livre* –  
*Ministère de la Culture et de la Communication / France.*

Tradução apoiada pelo *Centro Nacional do Livro* –  
*Ministério da Cultura e da Comunicação / França.*

ISBN: 978-85-66421-05-7

Depósito Legal: 381119/14

A editora optou por manter a grafia do português de Portugal, preservando a escolha da tradutora.

*À escuta*: é ao mesmo tempo um título,  
um endereçamento, e uma dedicatória.

O barulho empolava esta solidão  
que de antemão ritmava o timbre.

Raymond Queneau, *Um ruído no inverno*.

Supondo que haja ainda sentido em colocar questões sobre os limites, ou sobre limites da filosofia (supondo, assim, que um ritmo fundamental de ilimitação e de limitação não constitui o andamento permanente da dita filosofia, com uma cadência variável, talvez hoje em dia acelerada), perguntar-se-á isto: é a escuta uma coisa de que a filosofia seja capaz? Ou então – insistamos um pouco, apesar de tudo, correndo o risco de empolar o traço –, não sobrepôs a filosofia, de antemão e forçosamente, ou, então, não substituiu ela à escuta algo que seria antes da ordem do *entendimento*?

Não seria o filósofo aquele que entende<sup>1</sup> sempre (e

---

<sup>1</sup> [N.T.] Tradução contextual, tendo em conta que, em francês, «*entend*» [v. *entendre*], consonante com «entendimento» [«entendimento»] é passível de significar ao mesmo tempo «entende» e/ou «ouve»; o registro determinadamente intelectual da filosofia privilegiou quase sempre o sentido de «entender», em detrimento do de «ouvir», ou mesmo, e sobretudo, do de «escutar». Em francês, «*entendre*» e «entendement», não reviviam linguisticamente a «ouvir», mas sim a «*tendre*», a «*tendre* à» [«tender para...», «propender»], e podem também deixar-se ouvir no sentido de «ver»: «vejo» [ou «entendo»] o que se «quer dizer».

Tradução contextual, isto é, em função da problemática aqui em questão – a saber, a questão da *escuta* e da relação existente entre «*entente*» («entendimento») e «*écoute*» («escuta»), entre «*sens sensibles*» («sentidos sensíveis») e «*sens sensé*» («sentido sensato»), lembrando aqui J.-L. Nancy a «escuta» à tradicionalmente privilegiada inteligibilidade do «entender». Dat que este título – que Nancy diz ser *ao mesmo tempo* um título, um endereçamento e uma dedicatória – nos pareça também uma assinatura: a assinatura do filósofo-Nancy. A assinatura de um *pensador-filósofo* à *escuta* da «pura ressonância» ou do silêncio do sentido na sua

que entende tudo), mas que não consegue escutar, ou, mais precisamente, que neutraliza nele a escuta – e isto para poder filosofar?

Não, no entanto, sem de antemão se encontrar entregue à delgada indecisão cortante que range, que estala ou que grita entre «escuta» e «entendimento»: entre duas audições, entre duas feições do mesmo (do mesmo sentido, mas em que sentido justamente? É ainda uma outra questão), entre uma tensão e uma adequação, ou então ainda, e se se quiser, entre um sentido (que se escuta) e uma verdade (que se entende), embora, a termo, um não possa passar sem o outro?

Diferentemente aconteceria entre a vista ou a visão e o olhar, a visada ou a contemplação do filósofo: figura e ideia, teatro e teoria, espectáculo e especulação condizem melhor, sobrepõem-se, ou substituem-se mesmo com mais conveniência do que o podem o audível e o inteligível, ou o sonoro e o lógico. Haveria, pelo menos tendencialmente, mais isomorfismo entre o visual e o conceptual, nem que fosse em virtude do facto de a *morphé*, a «forma» implicada na ideia de «isomorfismo», ser prontamente pensada ou captada na ordem visual. O sonoro, pelo contrário, arrebatava a forma. Não a dissolve, alarga-a antes, dá-lhe uma amplitude, uma espessura e uma vibração ou uma ondulação que o desenho mais não faz do que aproximar. O visual persiste mesmo no seu desvanecimento, o sonoro aparece e desvanece-se mesmo na sua permanência.

---

desconstrução do registo privilegiadamente teórico da filosofia fundado no primado do modelo óptico.

Porquê e como esta diferença? Porquê e como uma ou várias diferença(s) dos «sentidos» em geral, e entre os sentidos sensíveis [*sens sensibles*] e o sentido sensato [*sens sensé*]? Porquê e como é que alguma coisa do sentido sensato privilegiou um modelo, um suporte ou uma referência na presença visual mais do que na penetração acústica? Porque é que, por exemplo, a *acusmática*, ou modelo de ensino no qual o mestre permanece oculto ao discípulo que o escuta, é própria a um esoterismo pitagórico pré-filosófico, tal como, bem mais tarde, a confissão *auricular* corresponde a uma intimidade secreta do pecado e do perdão? Porque é que, do lado do ouvido, retraimento e pregação, *ressonância*, mas, do lado do olho, manifestação e ostensão, *evidenciação*? Porque é que, no entanto, também cada um destes lados toca no outro e, *ao tocar*, põe em jogo todo o regime dos sentidos? E como toca ele, por sua vez, no sentido sensato? Como vem ele a engendrá-lo ou a modulá-lo, a determiná-lo ou a dispersá-lo? Todas estas questões se pressionam inevitavelmente no horizonte de uma questão da escuta.

Quer-se aqui *apurar o ouvido* filosófico: puxar a orelha do filósofo para a inclinar para aquilo que solicitou ou representou sempre menos o saber filosófico do que o que se apresenta à vista – forma, ideia, quadro, representação, aspecto, fenómeno, composição – e que se eleva antes no sotaque, no tom, no timbre, na ressonância e no barulho. Juntos ainda uma questão em pedra de espera, para marcar o desvio trémulo e a dissimetria dos dois lados, começando a puxar, a arrebatar a orelha

(mas com ela também o olho): se parece bastante simples evocar uma *forma* – até mesmo uma *visão* – *sonora*, em que condições, em contrapartida, é que se poderia falar de um *barulho visual*?

Ou então ainda: se, desde Kant e até Heidegger, o desafio maior da filosofia se encontrou na aparição ou na manifestação do ser, numa «fenomenologia», a verdade última do fenómeno (enquanto aparecer tão exactamente distinto quanto é possível de todo o ente já aparecido e, consequentemente, também, enquanto desaparecer), a «própria» verdade como a transitividade e a transição incessante de um *vir-e-partir* não deve escutar-se mais do que *ver-se*? Mas não é também desta maneira que ela cessa de ser «ela mesma» e identificável, para se tornar, não mais a figura nua saindo do poço, mas a ressonância deste poço – ou, se fosse possível dizê-lo assim, o eco da figura nua na profundidade aberta?

«Estar à escuta» constitui hoje uma expressão cativa de um registo de lamechice filantrópica em que a condescendência ressoa com a boa intenção, frequentemente também numa tonalidade piedosa. Assim, por exemplo nos sintagmas feitos «estar à escuta dos jovens, do bairro, do mundo», etc.. Mas eu quero aqui ouvi-la noutros registos, em tonalidades completamente diferentes, e antes de mais numa tonalidade ontológica: o que é um ser dado à escuta, formado por ela ou nela, escutando com todo o seu ser?

Para fazer isto, nada melhor do que remontar primeiramente aquém dos usos actuais. Depois de ter designado uma pessoa que escuta (que espia), a palavra «écoute» [«escuta»] designou um lugar a partir de onde se escuta em segredo. «Estar à escuta» consistiu primeiramente em estar colocado num local escondido de onde pode surpreender-se uma conversação ou uma confissão. «Estar à escuta» foi uma expressão de espionagem militar antes de voltar, pela radiofonia, ao espaço público, não sem permanecer também, no registo telefónico, um assunto de confidência ou de segredo roubado. Um dos aspectos da minha pergunta será então: de que segredo se trata quando se *escuta* propriamente, quer dizer, quando nos esforçamos por captar ou por surpreender a sonoridade mais do que a mensagem? Que segredo se confia – que, por conseguinte, se torna também público –, quando escutamos, por eles mesmos, uma voz, um instrumento ou um barulho? E o outro aspecto, indissociável, será: o que é então *ser à escuta*, tal como se diz «ser no mundo»? O que é existir segundo a escuta, para ela e por ela, o que é que da experiência e da verdade aí se põe em jogo? O que é que aí se joga, o que é que aí ressoa, qual é o tom da escuta ou o seu timbre? Seria a própria escuta sonora?

As condições desta dupla interrogação reenviam, em primeiro lugar, muito simplesmente ao sentido do verbo *escutar*. Consequentemente, a este núcleo de sentido onde se combinam o uso de um órgão sensorial (o ouvido, a orelha, *auris*, palavra que dá a primeira

parte do verbo *auscultare*, «prestar ouvidos», «escutar atentamente», de onde provém «escutar») e uma tensão, uma intensão e uma atenção que marca a segunda parte do termo<sup>2</sup>. Escutar é dar ouvidos – expressão que evoca uma mobilidade singular, entre os aparelhos sensoriais, do pavilhão do ouvido<sup>3</sup> –, é uma intensificação e um cuidado, uma curiosidade ou uma inquietude.

Cada ordem sensorial comporta assim a sua natureza simples e o seu estado tenso, atento ou ansioso: ver e olhar, cheirar e aspirar ou farejar, provar e saborear, tocar e tactear ou apalpar, ouvir e escutar.

Ora, acontece que este último par, o par auditivo, mantém uma relação particular com o *sentido* na acepção intelectual ou inteligível da palavra (como «sentido sensorio», se se quiser, por distinção com o «sentido sensível»). «Ouvir» quer também dizer «compreender»<sup>4</sup>, como se «ouvir» fosse antes de mais «ouvir dizer» (mais do que «ouvir rumorajar»), ou melhor, como se em

<sup>2</sup> Ignora-se a origem de *-culto* de que, de resto, o valor intensivo ou frequentativo está bem atestado.

<sup>3</sup> Como se a expressão fosse retinida da observação de certos animais, como os coelhos e muitos outros, sempre à escuta e «de atalala»...

<sup>4</sup> Característica de certas línguas latinas: *Intendere* é em latim «tender para». O primeiro emprego em francês foi no sentido de «aguardar o ouvido»: se, em «escutar», o ouvido vai para a tensão, no «ouvir», a tensão torna conta da orelha. Por outro lado, valeria a pena examinar outras associações, noutras línguas: *akoué* grego no sentido de «compreender», de «seguir» ou de «obedecer»; *hören* alemão que dá *hören*, «obedecer», *to hear* inglês no sentido de «aprender», de «se informar», etc.

qualquer «ouvir» devesse existir um «ouvir dizer», seja, ou não, o som percebido palavra. Mas mesmo isso é, talvez, reversível: em todo o dizer (e eu quero dizer em todo o discurso, em toda a cadeia de sentido) há ouvir e, no próprio ouvir, no fundo dele, uma escuta: o que quereria dizer: talvez seja preciso que o sentido não se contente com fazer sentido (ou com ser *logos*), mas além disso ressoe. Todo o meu propósito girará em redor de uma tal ressonância fundamental, ou mesmo em torno de uma ressonância enquanto fundo, enquanto profundidade primeira ou última do próprio «sentido» (ou da verdade).

Se «entender» [*entendre*] é compreender o sentido (quer em sentido dito figurado, quer em sentido dito próprio: ouvir uma sirene, um pássaro ou um tambor é, de cada vez, já compreender pelo menos o esboço de uma situação, um contexto, senão mesmo um texto), escutar é estar inclinado para um sentido possível, e consequentemente não imediatamente acessível<sup>5</sup>.

Escuta-se aquele que profere um discurso que se quer compreender, ou então escuta-se o que pode surgir do silêncio e fornecer um sinal ou um signo, ou então

<sup>5</sup> Tensão que, sem dúvida alguma, está em relação com a «intenção» de que fala François Nicolas: «Quand l'écoute écoute la musique», em Peter Szendy (dir.), *L'Écoute* (Ircam/L'Harmattan, 2000), onde foi publicada a primeira versão do presente ensaio: entre os dois textos há assim mais do que uma correspondência – há um contraponto notável.



ainda escuta-se aquilo a que se chama música<sup>6</sup>. No caso dos dois primeiros exemplos pode dizer-se, pelo menos para simplificar (se se esquecerem as vozes, os timbres), que a escuta está atenta a um sentido presente para além do som. No último caso, o da música, é mesmo o som que o sentido propõe à auscultação. Num caso, o som, tendencialmente, desaparece; no outro, o sentido torna-se, tendencialmente, som. Mas não há aqui senão duas tendências, precisamente, e a escuta endereça-se – ou é suscitada por – aquilo onde o som e o sentido se misturam e ressoam um no outro ou um pelo outro. (O que significa que – e ainda aqui, de modo tendencial –, se é procurado sentido no som, em contrapartida som, ressonância também são procurados no sentido.)

Stravinski escutava, aos seis anos, um camponês mudo que produzia com os braços sons muito singulares que o futuro músico se esforçava por reproduzir: procurava assim uma outra voz, mais ou menos vocal do

<sup>6</sup> Talvez seja permitido considerar duas posturas ou duas destinações da música (quer seja da mesma música ou de dois géneros diferentes): música ouvida e música escutada (como antigamente se podia dizer música de mesa e música de concerto). A analogia seria difícil de fazer no domínio das artes plásticas (a não ser todavia com a pintura decorativa).

<sup>7</sup> [N.T.] Traduzimos sempre «*au-delà*» por «*para além*» – e não apenas por «*além*» – a fim de dar sobretudo a escutar a hiperbolicidade e a infinitude da tensão ou do movimento de transcendência que transpõe *para além* do ser, do sentido *do* ser, da essência ou da entidade: um movimento significado pela in-finitude do tempo diacrónico que, nestes pensamentos (deconstrutivos), é privilegiado relativamente ao espaço ou ao lugar.

que a da boca, um outro som para um outro sentido que não o que se fala. Um sentido nos limites ou nas bordas do sentido, para falar como Charles Rosen<sup>8</sup>. Estar à escuta é sempre estar à beira do sentido, ou num sentido de borda e de extremidade, como se o som não fosse precisamente nada de outro que não este bordo, esta franja ou esta margem – pelo menos o som musicalmente escutado, quer dizer, recolhido e perscrutado por ele mesmo, não todavia como fenómeno acústico (ou não somente), mas como sentido ressoante, sentido de que o *sensato* é suposto encontrar-se na ressonância, e não se encontrar senão nela<sup>9</sup>.

Mas qual pode ser o espaço comum ao sentido e ao som? O sentido consiste num reenvio. É mesmo feito de uma totalidade de reenvios: de um signo a alguma coisa, de um estado de coisas a um valor, de um sujeito a um outro sujeito ou a ele mesmo, tudo simultaneamente.

<sup>8</sup> Charles Rosen. *Aux Confins du Sens - Propos sur la Musique*. Tradução de Sabine Lodeon. Paris: Le Seuil, 1998 (título original: *The Frontiers of Meaning*).

<sup>9</sup> Por certo, o mesmo acontece, formalmente, com o visível: compreender uma música ou uma pintura é admitir ou é reconhecer sentido propriamente pictural ou propriamente musical, ou então é pelo menos *perder* para uma tal propriedade ou para a sua inacessibilidade, para a propriedade do inapropriável. A diferença não subsiste menos, e não é apenas diferença extrínseca de «*médiums*»: é diferença de sentido e no sentido (dever-se-ia, aliás, desenrolá-la para todos os registos sensíveis). O que confere ao sonoro e ao musical uma distinção particular (sem que isso redunda em privilégio) não pode senão soltar-se pouco a pouco, e sem dúvida dificilmente... embora nada nos seja mais claro nem mais imediatamente sensível.

O som não é menos feito de reenvios: propaga-se no espaço<sup>10</sup> onde retine, retinindo «em mim», como se diz (voltaremos a este «dentro» do sujeito: não voltaremos senão a isto). No espaço exterior ou interior, ele ressoa, o que quer dizer que se reenite «soando» propriamente, o que é já «ressoar» se isso não for outra coisa senão relacionar-se a si<sup>11</sup> [se *rapporter à soi*]. Soar é vibrar em si ou de si: não é apenas, para o corpo sonoro<sup>12</sup>, emitir um som, mas é de facto estender-se, ampliar-se e dissipar-se em vibrações que, ao mesmo tempo, o relacionam consigo e o põem fora de si<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Arrisquemo-nos a dizer: em razão da diferença considerável das velocidades (ou então, para Einstein, do carácter de limite da velocidade da luz), ali onde o som se propaga a luz é instantânea: resulta daí um carácter de presença do visual, distinto do carácter de vinda-e-partida próprio ao sonoro.

<sup>11</sup> [N.T.] Violentando a regência do verbo «relacionar-se», traduzimos literalmente «à soi» por «a si», e não por «consigo», a fim de insinuar o primado da relação ou do movimento heteronómico-dissimétrico de reenvio do «si» a «si mesmo» que desconstrói o pressuposto de um «si» que, na modalidade de um «autos» ou de um «ipse», primeiro é e depois, e só depois, se relaciona consigo. É o primado da relação e, portanto, do reenvio, e do seu respectivo alcance e consequências, relativamente à identidade ontológica ou auto-nómica (do sujeito) que aqui está em questão – como, aliás, bem o atestam as páginas seguintes. É também a subtil diferença nanciyana entre relação heteronómico-dissimétrica [*rapport*] e relação autónoma [*relation*] que assim se marca.

<sup>12</sup> O qual é sempre ao mesmo tempo o corpo que ressoa e o meu corpo de auditor onde isso ressoa, ou então que ressoa isso.

<sup>13</sup> Nisso reside, de facto, a condição sensível em geral: soar opera como «luzir» ou como «cheirar» no sentido de exalar um odor, ou ainda como o «apalpar» do «tocar» (apalpar, palpar: movimentozinho rápido repetido). Cada sentido é um caso e um desvio de um tal

Seguramente, e como é sabido desde Aristóteles, o sentir (a *aisthesis*) é sempre um ressentir, quer dizer, um sentir-se-sentir: ou então, se se preferir, o sentir é sujeito, ou não sente. Mas é talvez no registo sonoro que esta estrutura reflectida se expõe mais manifestamente<sup>14</sup>, e em

«vibrar(-se)», e todos os sentidos vibram entre si, uns contra os outros e de uns aos outros, incluindo o sentido sensato... É o que nos falta ... compreender. (A propósito, quantos sentidos há, ou, se eles são propriamente inumeráveis, isso é uma outra questão.) Mas resta-nos ainda, e ao mesmo tempo, discernir como é que cada regime sensível faz diferentemente modelo e ressoa para todos... Notemos aqui, de momento, o quanto a amplificação sonora e a ressonância desempenham um papel determinante (que não é talvez possível transpor exactamente no plano visual) na formação da música e dos seus instrumentos, como André Schaeffner o sublinha na sua *Origine des Instruments de Musique* (École des Hautes Études en Sciences Sociales: Mouton/Paris, 1968, 2ª. Edição completada. Paris: 1994.) [agradeço a Peter Szendi que me permitiu encontrar esta obra]: «Em todos os casos [tratamento da voz ou fabrico de instrumentos por amplificação ou alteração dos sons] trata-se, de facto, menos de “imitar” do que de ultrapassar alguma coisa – o já conhecido, o vulgar, o relativamente moderado, o natural. Daí inenarráveis invenções, uma propensão para as monstruosidades acústicas que desmortearam os físicos.» (p.25).

<sup>14</sup> Uma vez reconhecido que o tocar dá a estrutura geral ou a nota fundamental do sentir-se: de uma certa maneira, cada sentido toca-se sentindo (e toca os outros sentidos)...Ao mesmo tempo, cada modo ou registo sensível expõe antes um dos aspectos do «tocar (-se)», o desvio ou a conjunção, a presença ou a ausência, a penetração ou a retração, etc. A estrutura e a dinâmica «singulares plurais» do conjunto dos sentidos, a sua maneira de estarem precisamente «juntos» e de se tocarem, distinguindo-se embora, seriam o objecto de um outro trabalho. Aqui, peço somente que não se perca nunca de vista que nada é dito do sonoro que não deva ao mesmo tempo valer «para» os outros registos, tal como «contra» eles, «completamente contra» tal como em oposição, numa complementaridade e numa incompatibilidade inextrincáveis uma da outra tanto quanto do próprio sentido do sentido sensato... (Este texto

todo o caso se propõe como estrutura aberta, espaçada e espaçante (caixa de ressonância, espaço acústico)<sup>15</sup>, afastamento de um reenvio), ao mesmo tempo que como cruzamento, mistura, recuperação no reenvio do sensível ao sensato, tal como aos outros sentidos.

Dir-se-á então que, no mínimo, o sentido e o som partilham o espaço de um reenvio, no qual reenviam um ao outro ao mesmo tempo, e que, de modo muito geral, este espaço pode ser definido como o de um *si*, ou de um sujeito. Um *si* não é senão uma forma ou uma função de reenvio: um *si* é feito de uma relação *a si*<sup>16</sup>, ou de uma presença *a si*, que não é senão o reenvio mútuo entre uma individuação sensível e uma identidade inteligível (não apenas o indivíduo em sentido corrente, mas, nele, as ocorrências singulares de um estado, de uma tensão, ou, precisamente, de um «sentido») – nem que este mesmo reenvio tivesse de ser infinito, e o ponto ou a ocorrência de um *sujeito* no sentido substancial não tivesse nunca de ocorrer senão no reenvio, por conseguinte no espaçamento e na ressonância, e quando muito como o ponto sem dimensão do *re-* desta ressonância: a repetição onde o som se amplifica e se propaga, tal como o reviramento onde ele ecoa fazendo-se ouvir. Um sujeito

---

foi escrito e publicado na sua primeira versão antes de Jacques Derrida publicar *Le Toucher, Jean-Luc Nancy*. Paris: Galilée, 2000.)

<sup>15</sup> *Espaces Acoustiques* é o título de uma composição de Gérard Grisey que explora domínios de sonoridades e das suas amplificações ou intensificações.

<sup>16</sup> [N.T.] Cf. nota de tradução da p.20.

*sente-se*: é a sua propriedade e a sua definição. Quer dizer que ele se ouve, se vê, se toca, se saboreia, etc., e que se pensa ou se representa, se aproxima e se afasta de si, e sempre assim se sente sentir um «si» que se escapa ou que se entrincheira, tanto quanto retine algures como em si, num mundo e noutrém.

Estar à escuta será então sempre estar inclinado para ou estar num acesso ao si (dever-se-ia dizer, de modo patológico, *um acesso de si*: não seria, antes de mais e de cada vez, o sentido (sonoro) *uma crise de si?*).

Acesso ao si: nem a um si próprio (eu), nem ao si de um outro, mas sim à forma ou à estrutura do si enquanto tal, quer dizer, à forma, à estrutura e ao movimento de um reenvio infinito, uma vez que reenvia ao (ele) que não é nada fora do reenvio. Sempre que se está à escuta, está-se à espreita de um sujeito, o (ele) que se identifica ressoando de si a si, em si e para si, fora de si consequentemente, ao mesmo tempo o mesmo e outro que não ele, um como eco do outro, e este eco como o próprio som do seu sentido<sup>17</sup>. Ora, o som do sentido é como ele se reenvia ou como ele se *envia* ou se *endereça*, e por conseguinte como faz sentido.

Mas trata-se aqui de estar à espreita num modo que não é precisamente o do *espreitar* [*guet*] no sentido

---

<sup>17</sup> «*Écho du sujet*»: primeira ressonância de um título de Philippe Lacoue-Labarthe a que me referirei mais adiante.

de uma vigilância visual<sup>18</sup>. O sonoro precisa aqui a sua singularidade relativamente ao registo óptico, onde mais manifestamente se joga, se assim pode dizer-se, a relação ao inteligível enquanto relação *teórica* (termo ligado, em grego, à *visão*)<sup>19</sup>. Segundo o olhar, o sujeito reenvia-se a si mesmo como objecto. Segundo a escuta, é de certa maneira nele mesmo que o sujeito se reenvia ou se envia. Assim, de uma certa maneira não há relação entre ambos. Um escritor anota: «Posso ouvir o que vejo: um piano, ou folhagens agitadas pelo vento. Mas não posso nunca ver o que oíço. Entre a vista e o ouvido não há reciprocidade.»<sup>20</sup> De igual modo, eu diria que flutua música em redor da pintura bem mais do que se esboça pintura em redor da música. Ou ainda, em termos quase lacanianos, o visual estaria do lado de uma captura imaginária (o que não implica que se lhe reduza), enquanto o sonoro estaria do lado de um reenvio simbólico (o que não implica que lhe esgote a amplitude). Noutros termos ainda, o visual seria

<sup>18</sup> Este não é o valor exclusivo da palavra «*graver*» (à espreita, à coça, de atalaia) (cuja origem está do lado do despertar, da vigilância), mas é revelador que se lho associe mais espontaneamente numa cultura onde domina o reconhecimento das formas...

<sup>19</sup> Entre cem distribuições e combinações possíveis dos «sentidos», posso, para o meu propósito, esboçar esta: o visual (e o gustativo) em relação com a *presença*, o auditivo (e o olfactivo) em relação com o *signal* (e o táctil aquém dos dois). Ou então ainda, dois modelos gregos do brilho ou da glória: o visual, *dóxa*, aspecto em conformidade com uma espera, e a acústica, *kleos*, reputada, espalhada pela palavra. Mas assim, não se terá de qualquer maneira dito nada de outros sentidos (do movimento, da tensão, do tempo, do magnetismo...).

<sup>20</sup> Michéle Grangaud, *État Civil*, Paris: P.O.L., 1999.

tendencialmente mimético, e o sonoro tendencialmente metéxico (quer dizer, da ordem da participação, da partilha<sup>21</sup> ou do contágio), o que também não significa que estas tendências não se recorrem em nenhum lado. Uma compositora musical escreve: «Como é que o som tem uma incidência tão particular, uma capacidade para afectar que não se assemelha a nenhuma outra, muito diferente do que releva do visual e do tocar? É um domínio que ainda ignoramos.»<sup>22</sup>

Nestas constatações, que assumo como minhas, há sem dúvida mais empirismo do que construção teórica. Mas o desajo de um trabalho sobre os sentidos e sobre as qualidades sensíveis é necessariamente o de

<sup>21</sup> [N.T.] «*Partage*» é, lembremos, um quase-conceito no âmbito do pensamento e da obra de Jean-Luc Nancy em cujo idioma tanto significa «partilha» (o que se partilha ou põe em *commun* e é mesmo condição de possibilidade do «*commun*») como «partição» (o que parte, divide, interrompe, sincopa ou heterogeneiza a possibilidade de qualquer «*commun*»).

<sup>22</sup> Pascale Criton, entrevista com Omer Corlaix, em *Pascale Criton, Les Univers Microtemporés*, col. «À la ligne» editada pela Ensemble 2e2m, Champigny-sur-Marne, 1999, p.26. Acerca da compreensão mimética da música e dos seus desafios, há que reenviar a todo o texto de Philippe Lacombe-Labarthe, «*L'Écho du Sujet*» (in: *Le Sujet de La Philosophie*, Paris: Aubier-Montaigne, 1979), ao qual terei ainda ocasião de me referir. De facto, persigo aqui o que era a intenção declarada deste texto: penetrar um pouquinho o «poder perturbante» (p.294) da música ou remontar até ao «ante-musical» onde «o eu descobre o som de uma voz que o dobra», de acordo com a citação de Wallace Stevens com a qual este texto chega ao fim. Não me occupo, para terminar, senão da ressonância de uma tal voz, prolongando a sua reverberação no pensamento de Lacombe-Labarthe (não é já o seu nome um eco dele mesmo? Ia... Ia...: ele ouve-me...).

um empirismo pelo qual se tenta uma conversão da experiência em condição *a priori* de possibilidade... da própria experiência, correndo embora o risco de um relativismo cultural e individual, se todos os «sentidos» e todas as «artes» não têm sempre e por todo o lado as mesmas distribuições nem as mesmas qualidades.

Todavia, o que assim denominamos «relativismo» constitui, por sua vez, um material empírico que se erige em condição de possibilidade de toda a «sensação», ou de toda a «percepção», assim como de toda a «cultura»: é o reenvio de umas às outras que possibilita umas e outras. A diferença das culturas, a das artes e a dos sentidos são condições, e não limitações, da experiência em geral, assim como o é também a intricação mútua destas diferenças. Mais geralmente ainda, dever-se-ia dizer que *a diferença do sentido* (no sentido «sensato» da palavra) *é a sua condição, quer dizer, a condição da sua ressonância*. Ora, acontece que nada é mais notável, nesta ordem de consideração da experiência, do que a história da música, mais do que nenhuma outra técnica artística, no decurso do século XX: as transformações internas posteriores a Wagner, as importações crescentes de referências exteriores à música fixada como «clássica», a aparição do jazz e das suas transformações, depois a do rock e de todos os seus avatares até às suas hibridações actuais com músicas «cultas», e, através de todos estes fenómenos, a transformação maior da instrumentalização, até à produção electrónica e informática dos sons e ao remodelamento dos esquemas sonoros – timbres, ritmos,

escritas – ele mesmo contemporâneo da criação de um espaço ou de uma cena sonora mundial cuja natureza extraordinariamente misturada – popular e refinada, religiosa e profana, antiga e recente, saída de todos os continentes ao mesmo tempo – não tem verdadeiro equivalente em outros domínios. Produziu-se um devir-música da sensibilidade e um devir-mundial da musicalidade cuja historicidade permanece por pensar, e isso tanto mais quanto ela é contemporânea de uma expansão da imagem cuja amplitude não corresponde a transformações equivalentes no teor sensível.

Estar à escuta é, então, entrar na tensão e na ronda de uma relação a si: *não*, há que sublinhá-lo, uma relação comigo (sujeito supostamente dado) e também não com o «si» do outro (o falador, o músico, também ele supostamente dado com a sua subjectividade), mas a *relação em si*, se assim posso dizer, tal como ela forma um «si» ou um «a si» em geral, e se algo de tal chega alguma vez ao termo da sua formação. É passar, conseqüentemente, pelo registo da presença a si, tendo em conta que o «si» não é precisamente nada de disponível (de substancial e de subsistente) a que possa ser-se «presente», mas justamente a ressonância de um reenvio<sup>23</sup>. Por esta razão,

<sup>23</sup> Ao falar de «presença a si» colocamo-nos evidentemente onde Jacques Derrida situou o coração do seu empreendimento, e principalmente a partir de *La Voix et le Phénomène*. De facto, poderíamos reabrir aqui toda a estância desta «voz»: mostrar a sua sonoridade e a sua musicalidade

a escuta – a abertura estirada para a ordem do sonoro, depois para a sua amplificação e para a sua composição musicais – pode e deve aparecer-nos, não como uma figura do acesso ao si, mas como a realidade deste acesso, uma realidade por consequência indissociavelmente «minha» e «outra», «singular» e «plural», tanto quanto «material» e «espiritual» e que «significante» e «a-significante»<sup>24</sup>.

Esta presença não é portanto a posição de um ente-presente: justamente não o é. É presença no sentido de um «em presença de» que, ele mesmo, não é um «em vista de» nem um «frente-a-frente». É um «em presença de» que não se deixa objectivar nem projectar para primeiro plano. É por isso que ela é primeiramente presença no sentido de um *Presente* que não é um ser (pelo menos,

---

acaba por vir a ser fazer ressoar diferentemente a «própria» *différance*. Mas deve-se também em primeiro lugar e muito simplesmente sublinhar que o privilégio filosófico dado por Husserl, depois de muitos outros, à repercussão silenciosa de uma voz como sujeito do próprio sujeito não é certamente alheio (nem que fosse por inversão) à propriedade singular da penetração e da emoção sonora. Um pouco mais adiante, voltarei na companhia de Granel à análise do «presente vivo» da presença-a-si.

<sup>24</sup> O ouvido e o sonoro não recebem, por isso, um privilégio no sentido rígido do termo, embora retirem dele uma particularidade notável. Num sentido – há que decidir-se a redizê-lo – todos os registos sensíveis compõem este acesso ao «si» (quer dizer, também ao «sentido»). Mas o facto de eles serem vários – e sem totalização possível – marca este mesmo acesso, imediatamente, com uma difração interna, que por sua vez talvez se deixe analisar em termos de reenvios, de ecos, de ressonâncias e também de ritmos. Será preciso prolongar noutro sítio esta análise que desemboca também, compreende-se, na da pluralidade das artes (cf. Jean-Luc Nancy, *Les Muses*, Paris: Galilée, 2001, nova edição aumentada, em particular «As artes fazem-se umas contra as outras»).

não no sentido intransitivo, estável e consistente da palavra<sup>25</sup>), mas antes um *vir* e um *passar*, um *estender-se* e um *penetrar*. Essencialmente o som provém e dilata-se, ou difere-se e transfere-se. O seu presente não é portanto também o instante do tempo filosófico-científico, o ponto de dimensão nula, a estrita negatividade na qual sempre consistiu este tempo matemático. Mas o tempo sonoro tem imediatamente lugar segundo uma absolutamente outra dimensão, que também não é a da simples sucessão (corolário do instante negativo). É um presente em vaga numa onda, não em ponto numa linha, é um tempo que se abre, que se escava e que se alarga ou se ramifica, que envolve e que separa, que põe ou que se põe em argola, que se estira ou se contrai, etc.

O presente sonoro é de imediato o facto de um espaço-tempo: derrama-se no espaço ou, antes, abre um espaço que é o seu, o próprio espaçamento da sua ressonância, a sua dilatação e a sua reverberação. Este mesmo espaço é de imediato omni-dimensional e transversal a todos os espaços: sublinhou-se sempre a expansão do som através dos obstáculos, a sua propriedade de penetração e de ubiquidade<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Porque convém reservar a possibilidade, pedida por Heidegger, de uma transitividade do verbo «ser».

<sup>26</sup> Referir-nos-emos, em particular, a Erwin Straus, *Le Sens des Sens*. Tradução de G. Thines e J.-P. Legrand. Grenoble: Jérôme Millon, 1989, p.602 ss.

Nesta presença aberta e sobretudo abridora, no afastamento e na expansão acústicas, a escuta ocorre *ao mesmo tempo* que o evento sonoro<sup>31</sup>, disposição claramente distinta da da visão (para a qual, de resto, também não há «evento» visual ou luminoso num sentido absolutamente idêntico do termo: a presença visual já ali está disponível antes que eu a veja, enquanto a presença sonora *chega*: comporta um *ataque*, como dizem os músicos e os especialistas em acústica). E, como frequentemente se sublinhou, os corpos animais, muito frequentemente, e o corpo humano em particular, não estão agenciados para interromper a seu belo prazer a vinda sonora. «Os ouvidos não têm pálpebras» é um tema antigo frequentemente retomado<sup>32</sup>. Além do mais, o som, que penetra pelo ouvido, propaga através de todo o corpo qualquer coisa dos seus efeitos, o que não se seria capaz de dizer de maneira equivalente: a propósito do sinal visual. E se se realçar também que «aquele que emite um som ouve o som que emite», sublinha-se que a emissão sonora animal é forçosamente também (também aqui, o mais das vezes) a sua própria recepção.

<sup>31</sup> Cf. Erwin Strauss, *Le Sens des Sens* (op. cit.); cf. também, na exposição de Michel Chion que ouvi no mesmo colóquio do IRCAM, os temas da impossibilidade de um *reçuo* e de uma *reaproximação* do objecto sonoro, na diferença com o objecto visível, ou da impossibilidade de uma *visão de conjunto* a partir do momento em que o objecto sonoro tem uma certa duração.

<sup>32</sup> Neste enunciado preciso, por Pascal Quignard (*La Hairie de la Musique*. Paris: Calman-Lévy 1996. p.107.)

O som não tem face oculta<sup>27</sup>, está todo diante atrás e fora dentro, *sentido de pernas para o ar* [*sens dessus dessous*] relativamente à lógica mais geral da presença como aparecer, como fenomenalidade ou como manifestação e, portanto, como face visível de uma presença subsistindo em si. Nele vacila qualquer coisa do esquema teórico e intencional regulado pela óptica. Escutar é entrar nesta espacialidade pela qual, *ao mesmo tempo*, sou penetrado: porque ela abre-se em mim tanto quanto em meu redor, e a partir de mim tanto quanto em direcção a mim: ela abre-me em mim tanto quanto ao fora, e é por uma tal dupla, quadrupla ou séxtupla abertura que um «si» pode ter lugar<sup>28</sup>. Estar à escuta é estar *ao mesmo tempo* fora e dentro, é estar aberto *de fora e de dentro*, de um ao outro, portanto, e de um no outro. A escuta formaria assim a singularidade sensível que portaria, no modo mais ostensivo, a condição sensível ou sensitiva (*aisthética*) como tal: a partilha<sup>29</sup> de um dentro/fora, divisão e participação, desconexão e contágio. «Aqui o tempo faz-se espaço», faz Wagner cantar no *Parsifal*<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> Cf. «Musique» em Jean-Luc Nancy. *Le Sens du Monde*. Paris: Galilée, 1993. p.135.

<sup>28</sup> Apesar das proximidades, não seria possível aplicar inteiramente uma tal descrição aos outros modos de penetração sensível que são o odor e o sabor, e menos ainda à penetração luminosa.

<sup>29</sup> [N.T.] Cf. nota de tradução da p.25.

<sup>30</sup> Acto I, cena I, Gurnemann; «*Du siehst, mein Sohn, / zum Raum wird hier die Zeit*», no momento em que o décor passa do exterior da floresta para o interior da sala do Graal, numa grande escalada da orquestra em que voltam os temas maiores da obra.

«Um som põe em condições de quase presença de todo o sistema dos sons – e é isso o que distingue primitivamente o som do barulho. O barulho dá ideias de causas que o produzem, das disposições de acção, dos reflexos – mas não um estado de iminência de uma família de sensações intrínseca.»<sup>33</sup>

De todas as maneiras, desde que está presente, o sonoro é omnipresente, e a sua presença não é nunca simples ser-aí ou estado de coisas, mas é sempre, ao mesmo tempo, avanço, penetração, insistência, obsessão ou possessão, ao mesmo tempo que presença «de ricochete»<sup>34</sup>, em reenvio de um elemento ao outro, quer seja entre o emissor e o receptor ou num ou noutro ou, enfim e sobretudo, entre o som e ele-mesmo: neste entre ou antro do som, onde ele é propriamente o que é ressoando segundo o jogo daquilo que a acústica distingue como seus componentes (altura, duração, intensidade, ataque, sons harmónicos, sons parciais, ruídos de fundo, etc.), e cuja característica maior é a de não formar somente os resultados de uma decomposição abstracta do fenómeno concreto, mas a de *jogar* realmente também uns contra os outros neste fenómeno, de tal maneira que o som soa ou ressoa sempre aquém de uma simples oposição entre consonância e dissonância, sendo feito de um acordo e de um desacordo íntimos entre as suas partes: sendo feito, haverá talvez que acabar por dizer *do acordo discordante*

<sup>33</sup> Paul Valéry. *Cahiers II*. Paris: Gallimard, 1974, p.974.

<sup>34</sup> Paul Valéry. *Cahiers II*. Paris: Gallimard, 1974, p.68.

*que regula o íntimo enquanto tal...* (E sem esquecer, embora sem dela poder falar com conhecimento de causa, a parte muito singular desempenhada na escuta por aquilo a que se chamam as «oto-emissões acústicas» produzidas pelo ouvido interno daquele que escuta: os sons oto- ou auto-produzidos que vêm misturar-se aos sons recebidos, para os receber...)

Toda a presença sonora é assim feita de um complexo de reenvios cuja atadura é a ressonância ou a «sonância» do som, expressão que deve entender-se – entender-se e escutar-se – tanto do lado do próprio som, ou da sua emissão, como do lado da sua recepção ou da sua escuta: é justamente de uma à outra que ele «soa». Ali onde a presença visível ou táctil se mantém em um «ao mesmo tempo» imóvel, a presença sonora é um «ao mesmo tempo» essencialmente móvel, vibrando com o ir-e-vir entre a fonte e o ouvido, através do espaço aberto<sup>35</sup>, presença de presença mais do que pura presença. Poder-se-ia propor dizer: há o *simulhãneo* do visível e o *contemporãneo* do audível.

Esta presença está portanto sempre no reenvio e no encontro. Reenvia-se a si, encontra-se ou, melhor, faz-se contra si, no seu encontro e mesmo ao pé de si.

<sup>35</sup> Ou então, para insistir ainda na singular comunidade dos «sentidos»: a dimensão «sonora» seria a da dinâmica de um ir-e-vir, manifestando-se igualmente, mas diferentemente, na intensidade visual e táctil – a dimensão «visual» seria a da evidência do aspecto ou da forma, a dimensão «táctil» a da impressão do grão, cada uma delas se manifestando igualmente, mas diferentemente, numa certa intensidade ou modalidade das outras.



É co-presença ou inclusive «presença em presença», se assim pode dizer-se. Mas, dado que não consiste num ser-presente-aí, num ser estável e poisado, não está, no entanto, noutra sítio nem ausente: estaria antes neste ressalto do «aí» ou no seu pôr-se a tocar que faz dele, do lugar sonoro («sonorizado», *sēr-se-ia* tentado a dizer, ligado ao som), um lugar-seu, um lugar *como* relação consigo, como ter-lugar de um si, um lugar vibrante como o diapasão de um sujeito ou, melhor, como um diapasão-sujeito. (O sujeito, um diapasão? Cada sujeito, um diapasão diferentemente regulado? Regulado sobre si – mas sem frequência conhecida?)

Seria preciso determo-nos longamente aqui sobre o ritmo: que não é outra coisa senão o tempo do tempo, a desestabilização do próprio tempo no batimento de um presente que o apresenta disjuntando-o dele mesmo, desembraçando-o da sua simples *estância* para a fazer *escansão* (ascensão, desaceleração do pé que escande) e *cadência* (queda, passagem no batimento). Assim, o ritmo disjunta a sucessão da linearidade da sequência ou da duração: dobra o tempo para o dar ao próprio tempo, e é desta forma que ele dobra e desdobra um «si». Se a temporalidade é a dimensão do sujeito (desde Santo Agostinho, Kant, Husserl e Heidegger), é porque o define como aquilo que se separa, não somente do outro ou do puro «aí», mas igualmente de si: enquanto se espera e se retém, enquanto (se) deseja e (se) esquece<sup>36</sup> na medida

<sup>36</sup> Pode confirmar-se mais precisamente esta constituição rítmica do «si» com Nicolas Abraham, *Rhythmes*. Paris: Flammarion, 1999.

em que retém, repetindo-a, a sua própria unidade vazia e a sua unicidade projectada ou ... lançada<sup>37 38</sup>.

O lugar sonoro, o espaço e o lugar – e o ter-lugar – enquanto sonoridade, não é portanto um lugar onde o sujeito viria fazer-se ouvir (como a sala de concertos ou o estúdio no qual entra o cantor, o instrumentista), é, pelo contrário, um lugar que se torna um sujeito na medida em que o som aí ressoa (um pouco, *mutatis mutandis*, como a conformação arquitectural de uma sala de concertos ou de um estúdio é engendrada pelas necessidades e pelas expectativas de um designio acústico). Talvez seja preciso compreender assim a criança que nasce com o seu primeiro grito como sendo ele-mesmo – o seu ser ou a sua subjectividade – a expansão súbita de uma câmara de eco, de uma nave onde retine ao mesmo tempo o que a arranca e o que a apela, pondo em vibração uma coluna de ar, de carne, que soa nas suas embocaduras: corpo e alma de *irm* qualquer novo, de um singular. Um que vem a si a escutar-se a ouvir a palavra *tal como* a escutar-se a gritar (responder ao outro? Chamá-lo?), ou a

<sup>37</sup> [N.T.] Em francês, «jetée»: «projetée, ou ... jetée» escreve J.-L. Nancy – somos confrontados com o limite da tradução nesta passagem em que a sílaba trilateral «jet» não se deixa transportar sem resto para português: sílaba que põe em cena uma interpretação do pensamento filosófico do evento e do sujeito configurado nas figuras do *jet* e do «se *jetter*» (objecto, sujeito, projecto, abjecção, *subjectile*, *Geworfenheit*, *Gegenwurf*, *Entwurf*).

<sup>38</sup> Cf. as análises da retenção primária e do «eu» kantiano que Bernard Stiegler conduz em *La Technique et le Temps*, 3. *Le temps du cinéma et la question du mal-être*. Paris: Galilée, 2001.

cantar, sempre de cada vez, sob cada palavra, gritando ou cantando, *exclamando* como o fez ao vir ao mundo.

O pôr em marcha do lugar é identicamente o do instante presente. O que subtrai o presente sonoro à pontualidade negativa e cronométrica do presente puro e simples (tempo não dobrado, não batido, não modulado) é que este tempo da adição sucessiva dos presentes é aí, *ao mesmo tempo*, retoma de um presente (já) passado e relançamento de um presente (ainda) por vir. É neste sentido que pode por exemplo dizer-se: «Não há tempo físico em música.»<sup>39</sup>

Haveria que lembrar aqui toda a análise husserliana do tempo, mas conduzindo-a à reutilização que magistralmente dela dá Gérard Granel<sup>40</sup>. Se for perdoável esquematizar exageradamente, lembrar-se-á somente isto: para descrever a consciência do tempo, Husserl emprega o paradigma da escuta de uma melodia<sup>41</sup>. Analisa como

<sup>39</sup> Palavras do chefe de orquestra Sergiu Celibidache ouvido na rádio (Outubro de 1999). A menos que não se deva também revirar este propósito para dizer que não há tempo físico, nem que fosse o mais secamente medido, que não seja já cadência e mesmo timbre, fosse a primeira estritamente monótona e o segundo simples restolhada do silêncio: a singular lógica sensível do *tac-tac* é a de que o som idêntico, sem a variação imaginada do «i» ao «a» nesta onomatopéia, difere no entanto dele mesmo ou difere a sua identidade.

<sup>40</sup> Gérard Granel. *Le Sens du Temps et de la Perception chez E. Husserl*. Paris: Gallimard, 1968.

<sup>41</sup> É claro que poderíamos e deveríamos deter-nos também na selecção

é que o presente desta percepção é um presente formado pela recuperação, nele ou sobre ele, da impressão presente e da retenção da impressão passada, abrindo de antemão para a impressão por vir. Presente, por consequência, não instantâneo, mas nele mesmo diferencial. A melodia torna-se assim a matriz de um pensamento da unidade *de e na* diversidade – até mesmo na divergência ou na «divorçidade» (separação segundo sentidos contrários) – bem como de uma diversidade ou divergência *de e na* unidade. Nenhum acaso, de certeza, no facto de a música, e mais precisamente a sua escuta, vir suster e expor uma apreensão principal da unidade na diferença e desta última na primeira. A unidade da unidade e da diferença, do seguimento da melodia e da sua modulação, do seu ar e das suas notas, se se puder dizê-lo assim, efectua-se naquilo que Husserl chama «presente vivo». Este presente é o *agora* de um sujeito que dá, em primeira ou em última instância, a sua presença ao presente, ou o seu presente à presença. Nos termos que emprego aqui, direi que o «presente vivo» ressoa, ou que é ele mesmo ressonância e que não é senão isso: ressonância de uma na outra das instâncias ou das estâncias do instante.

Ora Granel faz surgir neste ponto a sua objecção, de proveniência heideggeriana: para esta análise, a diferença foi implicitamente consignada como unidade a partir da

da melodia separada dos outros valores sonoros e musicais (harmonia, timbre, intensidade).

qual «o olhar fenomenológico já faz *realçar*»<sup>42</sup> e a unidade e a diversidade apreendidas ou pronunciadas *como tais*. A intencionalidade fenomenológica desvia-se assim daquilo que no entanto visava: o «retraimento» [«retrait»] original de cada traço [trait], unidade e diversidade, que não se oferece *como tal* mas que, pelo contrário, mergulha no que Granel chama «o Tácito» ou «a diferença silenciosa que frutifica em todo o percebido». Para Granel, esta não é senão o retraimento, a fugitividade e o pudor do ser no seu sentido heideggeriano. Ora, este sentido – para acrescentar uma palavra ao texto de Granel – é o sentido transitivo do verbo «ser»<sup>43</sup>, de acordo com o qual o ser «é o ente» num modo transitivo (que não é no entanto um «fazer» nem nenhuma operação...): um sentido, consequentemente, impossível de entender/compreender, um sentido insignificável mas que, talvez, se deixe... escutar. Esquecido deste retraimento do ser, Husserl, segundo Granel, perpetua o «esquecimento do ser» no sentido de Heidegger, e isso na exacta medida em que ele não apura o ouvido para a ressonância musical, antes a converte de antemão em objecto de uma visada que a configura. O som (e/ou o sentido) seria aquilo que em primeiro lugar não é visado. Não seria em primeiro lugar «intencionado»: pelo contrário, é ele que poria em tensão, ou antes sob tensão, o seu sujeito, que não o teria precedido com uma visada.

<sup>42</sup> Gérard Granel. *Le Sens du Temps et de la Perception chez E. Husserl*. Paris: Gallimard, 1968.

<sup>43</sup> Cf. supra, nota 25, p.29.

Deste modo, haveria que dizer – nem que seja ultrapassando o propósito de Granel – que a música (senão mesmo o som em geral) não é exactamente um fenómeno, quer dizer, não releva de uma lógica da manifestação. Mas releva de uma outra lógica, que haveria de dizer da evocação, todavia neste sentido preciso: enquanto a manifestação traz à luz da presença, a evocação, essa, apela (convoca, invoca) a presença a si mesma. Não a estabelece tal como não a supõe estabelecida. Antecipa a sua vinda e retém a sua partida, permanecendo ela mesma suspensa e tensa entre ambas: tempo e sonoridade, sonoridade como tempo e como sentido<sup>44</sup>. Evocação: apelo e, no apelo, sopro, exalação, inspiração e expiração. No *appellare* não há em primeiro lugar a ideia de «nomear», mas a de um empurrão, de uma impulsão.

<sup>44</sup> Como evitar observar que a etimologia de *sonare*, num grupo semântico do som ou do barulho, não pode ser separado de um outro grupo onomatopéico (onde o som dá o sentido...) de que *susurrus* (sussurro, murmúrio) é o primeiro representante («palavra expressiva», precisam Ernout e Meillet, na qual «a reduplicação e a gemação de r são dois traços característicos» (*Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine*. Paris: Klincksieck, 1994. p.670). E como não acrescentar que a própria palavra «*mot*» [«palavra»] vem, ela própria, de *mutum*, que designa um som privado de sentido, o *murmúrio* emitido repetindo a sílaba *mut*? (E para o grego *sigé*, «silêncio», propõe-se por vezes também partir de uma «sílabas expressiva *st-*», como para *sitta*, que é um chamamento de pastor...). Se a diferença silenciosa se retira do seio da música, não se retira o som privado de sentido no seio (mas não do seio) da palavra que é suposto querer dizer? A música não é a origem da linguagem, como tão frequentemente se quis pensá-lo, mas o que dela se retira e o que nela se abisma.

Segundo Granel: da melodia ao silêncio que a declara calando a unidade da sua unidade e da sua diferença, tal é o remontar ultra-fenomenológico – quer dizer, ontológico, sempre no sentido em que o ser aí difere continuamente de todo o ser-aqui-e- agora. O que não quer somente dizer que ele é sempre diferente dela, mas que ele não cessa de diferir esta mesma diferença: não a deixa identificar-se entre duas identidades, uma vez que é ele o diferenciante [différent<sup>45</sup>], indifferente à identidade e à diferença.

Propenho transcrever dizendo que se trata de remontar a, ou de se abrir à ressonância do ser ou ao ser

<sup>45</sup> [N.T.] Jean-Luc Nancy joga aqui com a homofonia existente no seu idioma entre a palavra «différent» (diferente) e a palavra «différend» (diferendo) grafando «différent» no eco da «différence» derridiana que, como o pensador-filósofo o lembra em *De la Grammatologie* (Paris: Minuit, 1967, p. 38), é um sincretismo ou um conceito an-económico que designa a produção do «diferir» no duplo sentido desta palavra pela sua genealogia latina (*differre*) – que não grega: *diáfora* –, isto é, como divergir ou discordar, como não ser idêntico, numa palavra, como diferendo (*differendum*), e como adiar, como remeter para mais tarde, como diferido ou desvio temporizador. Como J.-L. Nancy aqui o refere, as diferenças já são como «produzidas» pela «différence» que é, ela mesma, se assim se pode dizer, não só mais originária como de todo intraduzível nas diferenças que vai produzindo. A própria diferença óntico-ontológica e o seu fundador (Gruin) na «transcendência do Dasein» já é derivada relativamente à arqui-originariedade da «différence» – *différence* que de há muito acolhemos no corpo do seu próprio idioma. Não a traduzindo, portanto. De notar ainda que esta diferença gráfica se escreve e se lê, mas não se ouve – é uma marca muda, silenciosa, tumular –, e que, não por acaso, ela se marca na primeira letra do nosso alfabeto, assim desconstruindo a (ideia de) origem, a presença, o próprio e a propriedade.

como ressonância. De facto, o «silêncio» deve *entender-se* aqui não como uma privação mas como uma disposição de ressonância: um pouco – ou mesmo exactamente... – como, numa condição de silêncio perfeito, se ouve ressoar o próprio corpo, a sua respiração, o seu coração e toda a sua caverna ressonante<sup>46</sup>. Trata-se, portanto, de remontar do sujeito fenomenológico, ponto de visada intencional, a um sujeito ressoante, espaçamento intensivo de um ressalto que não se consuma em nenhum retorno a si sem imediatamente relançar em eco um apelo a este mesmo si. Enquanto o sujeito da visada está já-sempre dado, posicionado em si no seu *ponto de vista*<sup>47</sup>, o sujeito da escuta está sempre ainda por vir, espaçado, atravessado e apelado por si mesmo, *tocado* por si mesmo, se é que posso permitir-me todos os jogos de palavras, mesmo triviais, que aqui sugere a *lingua francesa*<sup>48</sup>. Embora

<sup>46</sup> Na caverna de Platão não há senão as sombras dos objectos passeados no exterior: há também o eco das vozes dos seus portadores, detalhe que se esquece o mais das vezes, de tal modo ele é rapidamente abandonado pelo próprio Platão em proveito exclusivo do esquema visual e luminoso.

<sup>47</sup> [N.T.] De notar que, no idioma de Nancy, «*point de vue*» consente uma dupla escuta e/ou um duplo entendimento: tanto pode escutar-se como «ponto de vista» no sentido de perspectiva, como no sentido de «nenhuma vista» e, portanto, de cegueira – o que, diga-se de passagem, a «perspectiva» enquanto «perspectiva» sempre é: ela engegece para tudo quanto está para além do seu horizonte e/ou enquadramento.

<sup>48</sup> Para os alocutores: «soar» [«sonner»] pode querer dizer em calão «abordar», «pôr k.o.», e também «chamar com uma campainha», como antigamente fazia um criado; em contrapartida, «soar» [«sonner»] teve, em francês antigo, o sentido de «tocar» [«jouer»] (um instrumento de música) e de «pronunciar» (uma palavra), assim como o de «contar num poema» (de maneira acentuada, clamorosa) ou mesmo o de «significar,

## Interlúdio: música mítica<sup>50</sup>

Tomado à letra: «mot» [«palavra»], de *mutum*, som emitido privado de sentido, barulho produzido ao fazer *mu*.

*Mutmut facere*: murmurar, resmungar – *muzō*, fazer *mu*, *mu*, dizer *o m*.

Não dizer palavra: apenas *m* ou *mu*, *muttio*, *mugio*, *mugir*, *mûnjami*, *mojami*.

*Mutismo*, *motus*, emudecer, emudecimento: o do *t* no fim da palavra *mot* [palavra].

Ruído vizinho: *mormuró*, *marmarah*, *murméti*, *murméli*, murmúrio.

Falsa origem vizinha: *motus*, moção, movimento dos lábios, emoção.

---

<sup>50</sup> A primeira parte deste texto foi escrita para um livro de artista de Susanna Fritscher, intitulado *Mmmmmmm* (Paris: Éditions Au Figuré, 2000). A segunda parte foi-lhe acrescentada para a sua publicação como contribuição a «Derrida lecteur», número especial (38, 1-2) preparado por Ginette Michaud e Georges Leroux, *Études Françaises*, Presses de l'Université de Montréal, 2001.

Granel não o tenha formalmente declarado, o passo que ele quer franquear, ao trabalhar afincadamente a descrição husserliana, da ordem fenomenológica até ao retraimento e à recepção ontológica, não é por acaso um passo que passe do olhar à escuta: em certo sentido, equivale a sugerir que Husserl persiste em «ver» a melodia em vez de a escutar...

O sujeito da escuta ou o sujeito à escuta (mas também aquele que está «sujeito à escuta» no sentido em que pode estar-se «sujeito a» uma perturbação, a uma afecção e a uma crise) não é um sujeito fenomenológico, quer dizer, não é um sujeito filosófico e, em definitivo, não é talvez nenhum sujeito, excepto ao ser o lugar da ressonância, da sua tensão e do seu ressalto infinitos, a amplidão do desdobramento sonoro e a magreza do seu dobramento simultâneo – pelo qual se modula uma voz na qual vibra, dele se retirando, o singular de um grito, de um apelo ou de um canto (uma «voz»: é preciso compreender o que soa de uma garganta humana sem ser linguagem, o que sai de uma goela animal ou de um instrumento qualquer que ele seja, até mesmo o vento nas ramagens: o murmúrio ao qual damos ou prestamos ouvidos<sup>49</sup>).

---

de dar a entender um sentido», antes de restringir a sua acepção, como hoje em dia, a «emitir um som», a «retinir», a «ressoar».

<sup>49</sup> Cf. Giorgio Agamben. «La recherche de la voix dans le langage, c'est cela la pensée». In: *La Fines del Pensiero*. Le Nouveau Commerce, n° 53-54. Paris, 1982.

Resmonear, rezingar, respingar, rabujar, resmungar,  
cochichar, barafustar, grunhir.

Entre lábios, *nulla*, passagem dos lábios, *Mund*,  
*Maul*, boca, focinho.

Palavra a palavra, *müher*, fazer *mul*, *mu*, mugir.

*Mund*, *mouth* – *mucken*, *möcken*, *mockery*, mangar.

*Münden*, abrir-se, desrolhar, verter-se.

*Muô*, fechar-se, *musés*, *musikos*, mistério (não  
revelar).

Motete: poema ou canto.

Outro barulho vizinho: a mosca, *musya*, *muia*,  
*musca*, *Mücke*.

Mmmmmmmmm.

Em Ugarit a Fenícia, *Mot*, deus da ceifa, morre no ar  
com as espigas, para renascer na próxima colheita. Deus  
do grão e da morte.

Mmmmmmm continua: repete o seu murmúrio, de  
boca fechada, nem sequer *öm*, a sílaba santa que abre a jóia  
na flor de lótus da meditação que se esvazia de si mesma:  
nem sequer esta surda proferição na qual Hegel ouvia a  
falta da articulação entre vogal e consoante, semelhante à  
falta de uma noite em que as vacas são negras, assim como  
a uma luz eneguescente, semelhante, sim, ao mugido das  
vacas na noite, semelhante ao indistinto no qual o conceito  
perde a sua própria diferenciação na qual inteiramente  
consiste, semelhante, sim, ao rasto deixado no ar ou no  
papel pela retirada do conceito, por um desvanecimento  
da diferença que não produz identidade, mas o zumbido, o  
zumbido, a resmungadela e o borborigmo da consoante que  
apenas ressoa não articulando nenhuma voz: Mmmmmmm  
ressoa anteriormente à voz, na garganta, mal aflorando os  
lábios do fundo da boca, sem movimento de língua, apenas  
coluna de ar lançada do peito na cavidade sonora, a caverna  
da boca que não fala. Nem voz, nem escrita, nem palavra,  
nem grito, mas burburinho transcendental, condição de  
toda a palavra e de todo o silêncio, arguia glótica na qual  
resmungo e vajo, agonia e nascimento, trauteio e bramo,  
canção, fruição e sofrimento, palavra imóvel, palavra  
murmurificada, monotonia na qual se resolve e se amplifica  
a polifonia que sobe do fundo do ventre, um mistério de  
emoção, a união substancial da alma e do corpo, do corpo  
e da almmmmmma.

história do *sentido* e da sua verdade no Ocidente, se não também noutros lugares). Trata-se de facto, deve tratar-se até ao fim, de *escutar* este silêncio do sentido. Esta fórmula não é uma facilidade verbal. A escuta deve ser examinada – ela mesma auscultada – no mais vivo ou no mais cerrado da sua tensão e da sua penetração. O ouvido está aguçado pelo ou segundo o sentido – talvez haja que dizer que, já, a sua tensão é sentido ou faz sentido, dos barulhos e dos gritos que assinalam ao animal o perigo ou o sexo, até à escuta analítica que, no fim de contas, não é senão uma figuração ou um funcionamento da escuta enquanto disposta ao afecto, e não somente ao conceito (que não releva senão do entender), tal como ela pode sempre estar em jogo (ou em «análise»), mesmo numa conversação, numa sala de aula ou num pretório. A escuta musical aparece então como a amostra, a elaboração e a intensificação da disposição mais tensa do «sentido auditivo». (A escuta musical, o que no fim de contas quer dizer, a própria música, a música que, antes de mais, se *escuta*, seja ela escrita ou não, e quando o é, desde a sua composição até à sua execução. *Escuta-se* de acordo com as diferentes flexões possíveis da expressão: é feita para ser escutada, mas é primeiramente, em si, escuta de si.)

Esta disposição profunda – disposta, de facto, segundo a profundidade de uma caixa-de-ressonância que não é senão o corpo de parte a parte – é uma relação ao sentido, uma tensão na sua direcção: mas na sua direcção absolutamente a montante da significação, sentido no estado nascente, no estado de reenvio pelo

Teríamos assim estabelecido que a escuta (se) abre à ressonância e que a ressonância (se) abre ao si: ou seja, que ela abre ao mesmo tempo a si (ao corpo ressoante, à sua vibração) e ao si (ao ser enquanto o seu ser se põe em jogo por si mesmo). Ora, um pôr em jogo, quer dizer, o reenvio de uma presença a outra coisa que não ela mesma, ou a uma ausência de coisa, o reenvio de um *aquí* a um *algures*, de um *dado* a um *dom*, e sempre, a qualquer respeito, de *alguma coisa a nada* (à res do “nada”), chama-se a isso o sentido, ou sentido.

O escutador (se é que posso chamá-lo assim) está, então, assim inclinado a acabar pelo sentido (mais do que inclinado para, intencionalmente), ou, então, está oferecido, exposto ao sentido. (Aliás, a este respeito, e para voltar a dizê-lo uma vez mais, a escuta pega de raspão a unidade e a disparidade das disposições sensoriais. Faz ressoar entre si os registos sensíveis e o registo inteligível<sup>51</sup> – quer seja consonância ou dissonância, que haja sinfonia ou *Klangfarbenmelodie*, que haja mesmo eufonia ou cacofonia, ou qualquer outra relação de resolução ou de tensão.)

O sentido abre-se no silêncio. Não se trata, no entanto, de conduzir ao silêncio como ao mistério do sonoro, como à sublimidade inefável sempre demasiado rapidamente atribuída ao musical para nele dar a ouvir um sentido absoluto (pelo menos segundo uma tradição nascida com o romantismo – mas certamente não estrangeira à

<sup>51</sup> Repito no entanto também, incansavelmente: cada «sentido» desempenha este papel, na sua vez e ao mesmo tempo...

qual não é dado o fim deste reenvio (o conceito, a ideia, a informação), e, portanto, no estado de reenvio sem fim, como um eco que se relança a si mesmo e que não é nada mais do que este relançamento indo *décressendo*, ou mesmo *moriendo*<sup>52</sup>. Estar à escuta é estar disposto ao encetamento do sentido, e por conseguinte a uma incisão, a um corte na indiferença in-sensata, ao mesmo tempo que a uma reserva anterior e posterior a toda a pontuação significante. No afastamento do encetamento ressoa o *ataque* do sentido, e esta expressão não seria uma metáfora: o começo do sentido, a sua possibilidade e a sua envidade, o seu endereçamento, não tem talvez lugar em nenhum outro lugar senão num ataque sonoro: uma fricção, uma picadela ou o guincho de um efeito de garganta, um borborigmo, um estalido, uma estridência onde sopra uma murmurante matéria pensante, aberta na divisão da sua ressonância. Uma vez mais o grito nascendo, a nascedora do grito – apelo ou queixa, canto, fricção de si, e até ao último murmurio.

Ressoa assim, quem de um dizer, um «querer-dizer» ao qual não há que dar primeiramente o valor de uma vontade, mas o valor incoativo de uma alteação articulatória ou proferidora ainda sem intenção e sem visão de significação – sendo estas impossíveis sem esta

<sup>52</sup> Mas *moriendo* não é terminando, é infinitizando. Penso também, claro está, no livro ao qual Roger Laporte deu este título [*Moriendo: biographie*, Paris: POL, 1993], mas também ao morrer tal como Blanchot o entende, quer dizer, enquanto *écrire*, o qual designa então a palavra (o sentido do som) como ressonância infinita (o som do sentido).

alteação, que se pareceria talvez com estes arrebatamentos para falar quando não se tem propriamente nada a enunciar – ao fazer amor, ao sofrer -, ou que seria «uma enunciação sem enunciado», como diz Bernard Baas num comentário consagrado à «voz» segundo Lacan<sup>53</sup>.

Segundo este comentário, somos uma vez mais conduzidos a uma radicalização da «voz fenomenológica» reconhecida por Derrida em Husserl. Uma vez mais, além do mais, e ainda que numa veia totalmente diferente das de Derrida, de Granel e de Lacoue-Labarthe, o que é tocado concerne a originalidade, no sujeito ou, melhor ainda, como o sujeito do sujeito, de uma diferença: de uma diferença que não se contenta com dividir ou com diferir a unidade supostamente primeira (gesto perfeitamente clássico desde Kant), mas que não é, ela mesma (na identidade, portanto, da diferença que ela é: mesmo no meio do seu desvio), senão o reenvio *a si* de que o si se sustém, mas que não se sustém senão em desistência ou em diferencial *de si* (sustém-se, portanto, desfalecendo, deixa-se aliás *suster*).

Lacan chama à voz «a alteridade do que se diz»: o que, no dito, é outro que não o dito<sup>54</sup>, o que, num sentido,

<sup>53</sup> Bernard Baas, *De la Chose à l'Objet*, Louvain, Peeters/Paris: Vrin, 1999, p.149 e ss.

<sup>54</sup> Portanto, num certo sentido o «dizer», mas o «dizer» como não-dito e também como não-dizendo: sussurrante, rumoroso ... (Por outro lado, o par do «dizer» e do «dito» levaria forçosamente a cruzar um tema



é o não-dito ou o silêncio, mas igualmente o próprio dizer, e ainda este silêncio dizendo como que o espaço no qual «eu me ouço a mim mesmo» quando apreendo significações, quando as ouço chegar de outrem ou do meu pensamento (é a mesma coisa). Só posso, de facto, ouvi-las, se as escutar ressoar «em mim». Por relação com o «dito» da voz assim compreendida, a alteridade é então, de facto, menos a de um não-dito que a de um não-dizer no dizer ou do próprio dizer, onde o dizer pode retinir, e assim propriamente dizer. Lacan precisa: «A voz, enquanto distinta das sonoridades [...], ressoa»<sup>55</sup>, pela qual Lacan quer mantê-la distinta das sonoridades falantes (significantes).

Mas a «pura ressonância» (como Baas então a chama) é ainda uma sonoridade – ou, se se preferir, uma arqui-sonoridade: é igualmente não apenas, segundo a sua «pureza» (tomada em valor kantiano), um transcendental não sensível da sonoridade significante, mas além disso, segundo a sua «ressonância» (que constitui a sua natureza), uma «materialidade sonora,

---

conhecido de Levinas, misturado por ele ao tema da «voz do silêncio» (por exemplo, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. La Haye: Nijhoff, 1978, p.172). A questão das relações, em Levinas, entre visão, audição e tocar mereceria que nela nos detivésemos (cf. Edith Wyschogrod, «Doing before hearing: on the primacy of touch», em *Textes pour Emmanuel Levinas*. Paris: Jean-Michel Place, 1980). Seria, sem dúvida, um caso notável das complicações e dos limites que encontra qualquer precedência de um regime sensível (em todos os sentidos de «sentido», incluindo o «sentido» do agir): o sensível não se aborda senão pela sua singularidade plural, de acordo com a qual apenas «faz sentido».

<sup>55</sup> Bernard Baas, *De la Chose à l'Objet*, p.197.

vibração que tanto anima o aparelho auditivo como o aparelho fonatório, mais ainda: que apreende todos os lugares somáticos, onde ressoa a voz fenomenal (a pulsação rítmica, a crispação ou a distensão muscular, a amplificação respiratória, o arrepio epidérmico...), ou seja, tudo aquilo a que antigamente se chamava, mais ou menos confusamente, as manifestações do «corpo falante»<sup>56</sup>). Assim, a ressonância transcendental está igualmente incorporada, e, em rigor, não é mesmo senão esta incorporação (que mais valeria chamar: a abertura de um corpo). A possibilidade do sentido identifica-se com a possibilidade da ressonância, ou seja, da própria sonoridade. Mais precisamente, a possibilidade sensata do sentido (ou, se se quiser, a condição transcendental de significação sem a qual não haveria nenhum sentido) recobre-se com a possibilidade ressoante do som: quer dizer, em definitivo, com a possibilidade de um eco ou de um reenvio do som a si em si<sup>57</sup>.

---

<sup>56</sup> Bernard Baas, *De la Chose à l'Objet*, p.217-218.

<sup>57</sup> Não, uma vez mais, que esta reverberação esteja ausente dos outros regimes sensíveis: pelo contrário, constitui-os todos (uma cor ou um grão «ressoa» também, pode dizer-se). Mas a sonoridade, no limite, não é senão a sua reverberação: como se não pusesse, não deusesse uma qualidade consistente como a cor ou o grão: também se recorre aos nomes destas qualidades para falar do somoro (da sua cor ou do seu grão, entre cem outras metáforas). É talvez neste sentido que é preciso entender Schelling quando ele escreve que, se toda a arte é uma penetração do verbo divino na finitude do mundo, na arte plástica o verbo apresenta-se petrificado, enquanto na música «o vivente entrado na morte – o verbo pronunciado no interior do finito – é ainda perceptível enquanto som [Klang, ou «ressonância»]» (*Philosophie der Kunst*, § 73). Para Schelling,

O sentido é primeiramente o resalto do som, resalto coextensivo a toda a dobra/desdobra da presença

no entanto, isto não é ainda o cume da arte, que não pode ser senão na linguagem, onde o verbo permanece infinitamente pronunciado, e que no entanto se indica por privilégio no elemento sonoro, porque é graças a ele que se efectua no mundo o acto de afirmação que é o do verbo divino (se me é lícito resumir assim as considerações que terminam a *filosofia da arte* tal como nós a temos). Impossível não sublinhar o círculo: a partir do motivo do «verbo», Deus é designado como originalmente falante; o que confere à palavra (muito precisamente distinguida por Schelling de uma possível linguagem de gestos) o privilégio absolutamente natural, se assim posso dizer, de ser o seu eco, ressonância da pura sonoridade original, e portanto ressonância de uma ressonância da/na origem. Um círculo do sentido e do som é colocado no princípio, e uma época é sem dúvida marcada por isso até nós, através do romantismo musical, e de Schopenhauer, e a seguir Nietzsche. Se me detenho brevemente para o assinalar, é porque deve ser muito claro que toda a análise que proponho, com os traços que retorno de Granel, Lacoue-Labarthe, Baas e Lacan, *corre a cada instante o risco de não se distinguir deste círculo tipicamente metafísico* que leva a cabo nada menos que a resolução da presença a si, ao mesmo tempo que a da sensibilidade do inteligível e da inteligibilidade do sensível. (Encontra-se uma figura análoga deste círculo em Hegel: «O ouvido, sem praticamente se virar para os objectos, percebe o resultado deste tenor interior do corpo pelo qual se manifesta [...] uma primeira idealidade vinda da alma.» (Hegel, «*La Musique*», introdução, *Esthétique*, p.322 da tradução de S. Jankélévitch, Paris: Flammarion, 1979, vol. IV, p.322; e p.122 do vol. III da tradução de J.-P. Lefèvre e V. von Schenk, Paris: Aubier, 1997, que contém um erro nesta frase.) E, de facto, encontramos nos aqui exactamente no ponto em que, simultaneamente, se joga uma dupla tensão da presença que, para ser para si, sai sem fim de si, e uma outra dupla tensão do empírico e do transcendental, uma experiência dos sentidos dependente de uma postulação onto-teológica, que, por sua vez, depende de posturas sensíveis e, além do mais, uma dupla tensão da *minheis*, em que o som é a imagem do sentido, tanto quanto o som o eco do som... pelo menos para enunciar a coisa no léxico destas determinações e das suas oposições. Não procuro nem levantar todas estas ambivalências: contento-me com dá-las a ouvir.

e do presente que faz ou que abre o sensível como tal, e que abre nele o expoente sonoro: o desvio vibrante de um *sentido*, em qualquer sentido que se o entenda. Mas isto significa, além do mais, que o sentido consiste primeiramente, não numa intenção significante, mas antes numa escuta na qual somente a ressonância vem ressoar (sujetando-se a que esta escuta seja indiferentemente a da ressonância em si, ou a de um ouvinte para uma fonte sonora: na ressonância há a fonte e a sua recepção...). O sentido chega-me muito antes de partir de mim, e ainda que não me chegue senão a partir no mesmo movimento. Mais ainda: não há «sujeito» (o que sempre quer dizer «sujeito de um sentido») senão ressoando, respondendo a um ímpeto, a um apelo, a uma convocação de sentido.

Gostaria de, a partir daqui, ir um pouco mais além, para ir de novo para a música, para além do sonoro abstracto<sup>58</sup>. Convém, para isso, ir resolutamente até ao

<sup>58</sup> O próprio Baas fala disso (alem do mais, é músico tanto quanto filósofo). Fa-lo, todavia, citando Levi-Strauss, que coloca a música na dependência da linguagem, dizendo, de maneira bastante schellingiana, que ela é a linguagem menos o sentido» (*De la chose à l'objet*, p.196). Não de modo oposto, mas paralelamente, sustentarei que é preciso fazer ressoar este enunciado no seu outro: «A música é o sentido menos a linguagem.» Mas talvez, no fim de contas, «sentido» não tenha o mesmo sentido num e noutro caso – e o sentido em geral não é o que é senão em desvio de si. Para remontar a um hipotético *elymion* de «sentido», não se evoca uma família de termos em torno da ideia de caminhar, de viajar? (Mas viajar não é necessariamente «tender para»: pode significar «passar», vagabundear; visitar não é visar...)

fim do que está implicado, sem nos deixarmos refrear por um primado da linguagem e da significação que permanece tributária de toda uma prevalência ontológica, e mesmo do que pode efectivamente chamar-se uma *anestesia* ou uma *apatia* filosófica<sup>59</sup>. Ir até ao fim quer então dizer, simultaneamente:

- tratar a «pura ressonância» não somente como a condição mas como o próprio envio e a abertura do sentido, como além-sentido ou sentido que ultrapassa a significação,

- tratar o corpo, antes de qualquer distinção de lugares e de funções de ressonância, como sendo inteiramente («sem órgãos»<sup>60</sup>) caixa ou tubo de ressonância do além-sentido (a sua «alma», como se diz de um tubo de canhão, ou da peça do violão que transmite as vibrações entre tábua e fundo, ou ainda do buraquinho do clarinete...),  
- e daí, perspectivar o «sujeito» como o que, pelo corpo, está à escuta ou vibra com a escuta: - ou com o eco - do além-sentido.

<sup>59</sup> Ou o que Marie-Louise Mallet chama e analisa como «a noite do filósofo» no seu livro essencial, *La Musique en Respect* (Paris: Galilée, 2002).

<sup>60</sup> De acordo com a palavra de Artaud frequentemente retomada por Deleuze: corpo não organizado com vista a um fim ou a uma função, corpo «desterritorializado», corpo-potência e não corpo-instrumento (ou então instrumento de música...: o que conduziria a perguntar se os instrumentos de música são verdadeiramente «instrumentos» e não antes corpos ampliados, em excessência, em ressonância.

De uma certa maneira, estas três exigências dão o resultado da análise precedente. Abrem ao mesmo tempo uma nova questão: é ainda preciso perguntar em que consiste aquilo a que se vem chamando a escuta do além-sentido, uma vez que resolutamente nos desligamos da perspectiva significante como perspectiva final. Ora, há, de facto, que fazê-lo, se quisermos ser fiéis, não somente à recusa, evocada há instantes, da anestesia filosofante, mas sobretudo à exigência que porta o duplo motivo da escuta e da ressonância. Ora, esta necessidade e esta fidelidade não apresentam o seu pedido unicamente ao filósofo: apresentam-na igualmente a quem quer que seja que se confronte com a interpretação da música, e sempre que este termo de «interpretação» seja tomado no seu sentido hermenéutico ou no seu sentido instrumental: não estando nunca precisamente um quite do outro.

(*Tocar* música é fazê-la soar, e o seu sentido está na sua ressonância (a sua composição está-lhe submetida, ou destinada). Mas a própria música, para ser música, joga com os recursos sonoros dos corpos fustigados, esfregados, pinçados, e *toca-os*. Dela se pode ao mesmo tempo dizer que faz calar o barulho e que interpreta os barulhos: fá-los soar e fazer sentido não mais enquanto barulhos de alguma coisa, mas na sua própria ressonância. Pode, sem qualquer dúvida, descrever-se em termos semelhantes o que a pintura faz com as cores da «natureza» e a escultura com as matérias e os volumes. Mas os termos da descrição - a «interpretação», o «toque», a «ressonância interna» - não serão tomados

à música por acaso, e não têm correspondentes exactos nos outros registos. O que pode ser elevado a uma potência superior; se se disser que o musical interpreta as ressonâncias mútuas dos registos artísticos e/ou sensíveis (as «correspondências» de Baudelaire). Ou então ainda, que, se cada registo tem mesmo de interpretar estas ressonâncias e a generalidade da ressonância, ele-mesmo interpreta-se de cada vez musicalmente: é assim que podemos falar de colorações mútuas ou de fricções das artes ou dos sentidos enquanto modalidades de uma correspondência cujo paradigma permanece sonoro...)

Se a *escuta* se distingue do *ouvir* ou do *entender* [*entendre*], ao mesmo tempo, como a sua abertura (o seu ataque) e como a sua extremidade intensificada, quer dizer, reaberta para além da compreensão (do sentido) e para-almém do acordó ou da harmonia (do *acordó* ou da *resolução* em sentido musical), isso significa forçosamente que a *escuta* está à *escuta* de outra coisa que não do sentido no seu sentido *significante*<sup>61</sup>.

<sup>61</sup> O que implica também superar, gozar ou deslocar a «impossibilidade de circunscrever a essência da *escuta*» ao interior de um dispositivo *teórico*, se este último já reentrou um ao outro o *audível* e o *visível*, por eco ou por reflexo, ou por um reflexo eidético do eco (cf. toda a análise de Reik por Lacoue-Labarthe, «L'Écho du Sujet», em *Le Sujet de la Philosophie*, p.247-250). Encontramo-nos assim no ponto da extrema ambivalência tanto entre *sentido* e *som* como entre *teoria* (ou *especação*) e *escuta* (ou *ressonância*). Lacoue-Labarthe escreve: «É [...] na redução *especcular* [da *escuta*] que se decide (ou se perde) a *questão do estilo*» (p.251) Trata-se, de facto, da *música* como do *estilo* pelo qual a *acústica* vale como tal, e não numa *redução* *especcular* (o que vale à vez e conjuntamente para todos os registos do *sentido*).

Aquilo de que então se trata é já bem conhecido a propósito da *escuta* musical, quer dizer, também daquilo a que por vezes se chama o *sentido* musical, ou a sua *compreensão*. Inumeráveis são os discursos já emitidos em torno da *possibilidade/impossibilidade* de uma *narrativa* e/ou de um *propósito* musical, tanto quanto em torno da *relação/não-relação* entre *texto* e *música* no *canto*. Inumeráveis são também os *testemunhos* de um *recurso* sempre renovado, apesar destes discursos, aos *léxicos* da *narrativa* e da *expressão* para *falar* da *escuta* de uma *música*.

Tomo um único exemplo, no belo filme de Jean-Louis Comolli e Francis Marnande, *Le Concert de Mozart*<sup>62</sup>. Nele se ouve Michel Portal dizer do *Concerto* para *clarinete*: «Fala de alguém que está apaixonado, e do seu *queixume* por não poder amar»; ou então Francis Marnande perguntar: «A *orquestra* diz o quê?»; e Portal: «Conta as suas histórias, e o *clarinete* conta as suas...» Mais tarde, diz ainda: «São óperas sem palavras, que dizem o que as palavras não dizem.» Bem podem estes *propósitos* ser considerados como destinados a uma *larga* *audiência*, que não são menos *proferidos* num *filme* manifestamente *feito* para um *público* *selecto* e *conhecedor* de *música* ou *melômano* e, de qualquer maneira, são – *mostrar-se-ia* facilmente – um *testemunho* ao de leve *acentuado* sobre uma *situação* e uma *dificuldade* *constantes* no *discurso* sobre a *música* – pelo menos enquanto este

<sup>62</sup> Arte e INA.

discurso não se torna, ao mesmo tempo, interrogação sobre as suas próprias condições de possibilidade<sup>63</sup>. Este tipo de discurso mistura de propósito um registo de uso metafórico de feição ingénua («isso conta» – sob todos os aspectos a metáfora superabunda a propósito da

<sup>63</sup> Pode encontrar-se o equivalente, não o ignoro, neste ou naquele discurso sobre a pintura, especialmente endereçado às crianças (o pintor conta uma história, uma forma, ou uma cor transmite uma emoção, etc.). A coisa é todavia menos sublinhada e, por conseguinte, o recurso ao comentário formal (composição, volumes, relações, etc.) é manifestamente mais maneável, pelo menos de maneira esquemática, sobre a pintura do que sobre a música. Digamo-lo muito simplesmente: não exige a mesma tecnicidade. Ora, o desvio entre o discurso técnico-musicológico e o discurso «interpretativo», não está somente frequentemente aberto, mas passa mesmo à oposição e à exclusão mútuas. Seria preciso determo-nos longamente noutra sítio sobre esta questão que nada tem de empírico nem de fortuito, contrariamente ao que alguns crêem. A tecnicidade musical não é da mesma ordem que qualquer tecnicidade plástica: estas subordinam-se a uma apresentação onde se desvanecem, aquela permanece de certo modo autónoma, quer no estado separado (escrita, análise, ordem dos cálculos de todas as ordens, incluindo de casa de instrumentos de corda, etc.), quer no estado incorporado na execução. É, de facto, preciso que haja ali alguma correspondência com a propriedade vibratória e sincopada (em todos os sentidos) da música: esta relativa autonomia ou esta distância técnica sublinha a singular autonomia de um par «sentido/som» que não pode senão destacar-se relativamente a uma ordem de «interpretação» e colocá-la numa dificuldade maior do que aquela na qual a coloca uma apresentação plástica, cuja postura, relativamente mais «objectal», permite que actue melhor sobre ela uma atitude de deciframento ou de hermenéutica. Dito isto, daí resulta também uma questão lançada à hermenéutica: da própria arte: como assegura ela a apreensão de um «sentido» que não seja de todo um sentido «sensato» dado ou emprestado por ela à arte, mas o sentido da arte como a própria arte? (Cf., a este respeito, Jean-Luc Nancy, «Autrement dire», *Poésie*, nº89, Belin, Paris, 1999.)

música, por exemplo: som metálico ou cavernoso, *allegro*, cromatismo, *toccata*, etc.), simultaneamente distanciado como hiperbólico («as histórias do clarinete») e um registo, em suma, dialéctico (dizer o não-dito e o indizível)<sup>64</sup>.

Esta mistura de registos numa espécie de semântica negativa ou de hermenéutica paradoxal do musical não se reduz à inabilidade. Testemunha também do facto de, nas sonoridades e nos seus agenciamentos rítmicos, melódicos e harmónicos, a escuta musical *ouïr* articulações e consecuições, encadeamentos e pontuações. Se o semântico propriamente dito está ausente (ou se parece não ser identificável senão na ordem do sentimento – o amor, o queixume<sup>65</sup> ...), o sintáctico por

<sup>64</sup> Os reenvios deveriam ser aqui mais numerosos do que eu seria capaz. Bem entendido, a mais de um texto de Adorno, mas também a textos de Michel Butor, de Pierre Schaeffer, de Charles Rosen, de André Roucourechliev, de Peter Szendy, de Marie-Louise Mallet, de Martha Grabocz, de Michael Levinas, de Danièle Cohen-Levinas, etc. Mais do que a algumas referências esparsas, fico-me por esta alusão: a questão pedirá um tratamento autónomo.

<sup>65</sup> O que terá engendrado, sobretudo a partir da instalação de uma música instrumental independente da voz e da dança, e mais ainda a partir do romantismo, um certo tipo de intitulado, até ali desconhecido, formando por ele mesmo algo semelhante a um programa hermenéutico, logo também uma programação de escuta, e de que o título da sonata para piano nº 23 de Beethoven, *Appassionata* (femininização de um termo empregue como indicação de movimento), poderia constituir o emblema. A questão do afecto deveria ser tratada por si mesma: a saber, a questão de uma «imitação» ou de uma «produção» dos afectos (*mimesis* e/ou *metexis*), a questão do que os gregos chamavam *ethos* em música (disposição do corpo; temperamento, carácter com o qual se acorda de maneira determinada um *melos*, uma ensambadura

seu lado, ou inclusive o «fraseado», não o está de todo, nem pouco mais ou menos. Num artigo, Pierre Schaeffer escrevia: «A única introdução possível da linguagem na música é a das conjunções», propondo assinalar assim os «mas ou e portanto ora nem porque» ao longo de uma peça musical<sup>66</sup>. Do sintáctico sem semântico (no limite, como se as conjunções não tivessem semantema...), isto proporia uma maneira de levantamento do extracto direccional e sequencial da linguagem, desligada de toda a significação. Não seria mais linguagem (se não há mais a propriedade fundamental da dupla articulação em morfemas e em fonemas<sup>67</sup>), mas seria linguagem o que não lhe pertence menos essencialmente do que o semântico, e que é a sua dicção (a qual, além do mais, não deixa de

---

musical precisa – «estrutura melódica que, para os gregos, é *idêntica* ao “como-nos-sentimos” que, para nós, ela *exprime*», como o formula Johannes Lohmann em *Musiké et Logos. Contributions à la philosophie et à la théorie musicale grecques*. Tradução de Pascal David. Mauvezin: TER, 1989, p.20), a questão dos códigos segundo os quais se estabelece uma relação entre afecto e musicalidade determinada e, sem dúvida, a questão de saber se o afecto é um significado ou um sentido como qualquer outro.

<sup>66</sup> Pierre Schaeffer, «Du cadre au cœur du sujet» em Jacques e Anne-Cam (dir.), *Psychanalyse et Musique*. Paris: Les Belles Lettres, 1982, p.79 (comunicado por Peter Szendy). Pode igualmente reenviar-se aos «múltiplos» «Oh!» e «Ah!» da música evocados por Marie-Louise Mallet sob o título emblemático de «Un réci sans réci», em *Rue Descartes*, n.º 21, «Musique, affects et narrativité», dirigida por Danielle Cohen-Levinas. Paris: PUR, 1998.

<sup>67</sup> Benveniste mostrava-o perfeitamente num artigo sobre «música e linguagem» publicado nos dois números de *Semiotica*, de que confesso não encontrar senão a recordação e não a referência (nos anos 1960).

modular ou de afectar o semantismo). O sentido, se o há, quando o há, não é nunca um sentido neutro, incolor ou áfono: mesmo escrito, tem uma voz – e isso é também o sentido mais contemporâneo da palavra «escrever», talvez tanto em música tal como em literatura<sup>68</sup>. «Escrever», no seu conceito moderno elaborado desde Proust, Adorno, Benjamin e até Blanchot, até Barthes e à «arqui-escrita» de Derrida, não é outra coisa senão fazer ressoar o sentido para-além da significação, ou para-além dele mesmo. É *vocalizar* um sentido que, para um pensamento clássico, pretendia permanecer surdo e mudo, audição [entente] destimbrada de si no silêncio de uma *consoante* sem ressonância.

Francis Ponge escreve: «Não somente não importa que poema, mas não importa que texto – seja ele qual for – comporta (no sentido pleno da palavra comporta), comporta, digo, a sua dicção. / Pela minha parte – se me examino a escrever – não me acontece nunca escrever a menor frase sem que a minha escrita seja acompanhada de uma dicção e de uma escuta mentais, e antes mesmo de se encontrar (embora de muito pouco sem dúvida) precedida por elas.»<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> É notável que, na etimologia da palavra *phona*, se possa encontrar uma concorrência entre uma derivação do visível (através de *phemi*, «falar», mas em primeiro lugar «export», «realçar», «dizer») e uma outra do sonoro (por uma raiz *gwen*, «ressoar»).

<sup>69</sup> Francis Ponge, «Méthodes», em *Le Grand Recueil*. Paris: Gallimard, 1961, p.220-221. Ponge prossegue: «Será dizer – porque eu digo que cada texto comporta, no exacto momento em que é concebido, a sua dicção – que cada texto não comporta senão uma dicção? Não, por certo.» Poder-

ou neste *jeito* do dizer, *recitá-lo*, recitar-se-o ou deixá-lo recitar-se (fazer-se sonoro, de-clamar-se e ex-clamar-se, e citar-se a si mesmo (pôr-se em movimento, chamar-se, segundo o valor primeiro da palavra, incitar-se), reenviar ao seu próprio eco e, tal fazendo, fazer-se). A escrita é também, muito literalmente e mesmo no valor de uma «arqui-escrita», uma voz que ressoa. (Aqui, escrita literária e escrita musical tocam-se, sem dúvida, de alguma maneira: de costas, se se quiser. Coloca-se então, para uma e para outra, a questão da escuta desta voz enquanto tal, enquanto não reenvia senão a si: quer dizer, a escuta do que não está já codificado. Talvez não *escutemos* nós nunca senão o não-codificado, o que não está ainda enquadrado num sistema de reenvios significantes, e não *entendamos* senão o já codificado que descodificamos<sup>71</sup>.)

Na dicção, considerada a partir da dicção de um texto, trata-se de duas coisas juntas – e, uma vez mais,

<sup>71</sup> Como escutar, no Ocidente, quando o grande sistema tonal se desfez, e quando, «na era da música contemporânea, há uma dissociação essencial da escrita e da percepção [... um] abismo que doravante disjunta radicalmente o olho e o ouvido», como diz François Nicolas citado por Sofia Cascalho num trabalho consagrado a esta questão (*La liberté s'entend*, DEA em música sob a direcção de Antoine Bonnet, Universidade Paris VIII, Setembro de 1999, p.9)? O que quer também dizer que, ao operar a dissolução de um conjunto codificado e significativo, a idade contemporânea da música nos *entrega ou nos põe de novo à escuta* – e, precisamente, à escuta, não somente da nossa proveniência musical ocidental, mas de todos os demais registos musicais.

A dicção – dicção e escuta, como Ponge precisa, porque a dicção é já a sua própria escuta – é o eco do texto no qual o texto se faz e se escreve, se abre ao seu próprio sentido, assim como à pluralidade dos seus sentidos possíveis. Não é, e em todo o caso não é apenas, o que de maneira superficial se pode chamar a musicalidade de um texto: é, mais profundamente, a música nele ou a arquimúsica desta ressonância onde ele se *escuta*, ao escutar-se *encontra-se* e, ao encontrar-se, *afasta-se* ainda de si para ressoar mais longe, escutando-se muito antes de se ouvir, tornando-se assim propriamente o seu «sujeito», que não é nem o mesmo nem também outro que não o sujeito individual que escreve o texto.

*Dizer* não é sempre, nem é somente, falar, ou então falar não é somente significar, mas é também, sempre, ditar, *dictare*<sup>70</sup>, quer dizer, ao mesmo tempo dar ao dizer o seu *tom*, quer dizer, o seu *estilo* (a sua tonalidade, a sua cor, a sua aparência) e para isso ou nisso, nesta operação

se-ia acrescentar que esta dicção é o corolário de uma certa interrupção (suspensão, síncope) do contínuo discursivo do sentido, de que se teria uma forma acusada no fragmento assim caracterizado por Roland Barthes: «O fragmento tem o seu ideal: uma elevada condensação, não de pensamento ou de sabedoria, ou de verdade (como na Máxima), mas de música: ao “desenrolar” opor-se-ia o “tom”, algo articulado e cantado, uma dicção: aqui deveria reinar o *timbre*. *Peças breves* de Wéberm: nenhuma cadência: quanta soberania ele põe no *maiorar*!», *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Le Seuil, 1975. p.98.

<sup>70</sup> *Dicere* é em primeiro lugar «mostrar» (cf., por exemplo, *indicare*); o frequentativo *dicitare* implica, com a repetição e a insistência, o «dizer em voz alta»: como se o sonoro fosse uma intensificação do ver, um pôr em tensão da presença.

da unidade e da distinção destas duas coisas: o ritmo e o timbre.

Não é que estas duas propriedades possam ser separadas, sem mais, da sua imbricação e do seu interessamento<sup>72</sup> na melodia e na harmonia e, com elas, em todos os valores canónicos do som (altura, intensidade, duração, etc.). Não se trata senão de polaridades, ou de uma dupla polaridade onde ritmo e timbre se pertencem mutuamente e vêm juntos ao primeiro plano de um universo musical de onde as outras propriedades seguramente não desaparecerem, mas desconstroem um sistema de que se vê – ou de que se ouve – desarticlar-se a «expressão» e a «dicação»<sup>73</sup>.

<sup>72</sup> [N.T.] «Intressement», traduzido literalmente nesta passagem onde era igualmente passível de ser traduzido por «participação», é um termo elevado a filosofia por Emmanuel Levinas para dizer o «interessamento do ser» («*Esse é interesse. A essência é interessamento.*», E. Levinas: *De Outro Modo que Ser ou para lá da essência*. Tradução de José Luis Pérez e Lavínia Leal Pereira. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p.26).

<sup>73</sup> O que acontece à totalidade da arte no que se chama, amíde de maneira bastante confusa, «o fim da representação». Quanto ao realce dado ao ritmo e ao timbre no aspecto musical desta mutação ou desconstrução da arte por si mesma, eu seria de todo incapaz de dar dela a análise tanto musicológica como histórica. Reenviio apenas, e silenciosamente, aos trabalhos de François Nicolas e de Antoine Bonnet, de Jean-Claude Risset, a outros de Michael Levinas ou de Philippe Manoury, de Peter Szendy ou de Pascale Critton, mas sem pretender nenhuma exaustividade nem domínio teórico, porque tenho, verdadeiramente, tudo a aprender. Corro o risco de um discurso profano. Em contrapartida, tento não falar senão do que recolhe um ouvido contemporâneo, por pouco que preste atenção a sonoridades transformadas por um número considerável de factores, que vão das

Ritmo e timbre – mantendo entre si a possibilidade melódica e harmónica – desenham, de certo modo, a constituição matricial da ressonância quando ela é colocada na condição do fraseado ou do sentido musical, quer dizer, quando é proposta a uma escuta<sup>74</sup>. Esta condição é a da «dicação» ou do «ditado» em geral: de-clamação, ex-clamação, a-clamação<sup>75</sup> anteriores tanto à música como à linguagem, mas comuns às duas, dividindo-as, e ao mesmo tempo presença de cada uma das duas na outra: presença do sentido enquanto ressonância, impulso sonoro, apelo, pregação, endereçamento...

novas pregnâncias rítmicas, saídas de tantas músicas populares, até à síntese de sons por computador, passando por todas as técnicas de tratamento do som (*sample*, *remix*, etc.). Também neste plano, e seja qual for a importância das técnicas de síntese na ordem das imagens, a atenção é atraída por um desvio do sonoro e do visual: a mutação das imagens conserva-lhes um carácter geral que, para forçar o traço, eu diria de «quadro», enquanto a mutação sonora abre e escava em nós e à nossa volta novas cavernas onde o «musical» perde, em suma, a sua «figura» (mas o pictural perde-a também na performance, por exemplo). Por outro lado, seria necessária uma exploração especial do mundo sonoro do cinema e do vídeo, da maneira pela qual o acústico e o óptico neles se entre-afectam.

<sup>74</sup> É preciso lembrar, sem nisso nos determos, até que ponto o realce do par do ritmo e do timbre, no pensamento e na prática musicais de hoje, está ligada à desconstrução do ou dos sistemas musicais do Ocidente (a pausação mais apertada devida à polifonia, os modelos de «consonâncias», a fixação das notas e a exclusão de outros sons, quer dizer, de outras frequências, etc.). Resultou daí, ao mesmo tempo, uma abertura da escuta a outras músicas, a criação de novos instrumentos, o pôr em acção de recursos sonoros «mal temperados», segundo as normas tradicionais, e uma modificação considerável das nossas posturas e das nossas capacidades de escuta.

<sup>75</sup> E pro-clamação, re-clamação...: toda a família do clamor, palavra saída de uma raiz também «expressiva» do barulho ou do grito...



Constituição matricial da ressonância e constituição ressonante da matriz: o que é o ventre de uma mulher grávida, senão o espaço ou o antro onde vem ressoar um novo instrumento, um novo *organon*, que vem a dobrar-se sobre si, depois a mover-se, não recebendo do exterior senão os sons aos quais, chegado o dia, se porá a fazer eco mediante o seu grito. Mas, mais latamente, mais matricialmente, é sempre no ventre que nós – homem ou mulher – acabamos ou começamos por escutar. O ouvido abre para a caverna sonora que então nos tornamos.

Na sua análise do ritmo, Lacoue-Labarthe mostra, em suma, como, em Platão, este é inspeccionado para ser inserido na lógica mimética de uma representação ou de uma expressão da figura, ela mesma considerada como carácter ou *ethos*. Esta lógica não é outra senão a da direcção: expressão de um «jeito» ou de uma «aparência» (por exemplo, a coragem, ou a súplica). Não há que regressar a esta análise, que reenvia pouco a pouco a todas as hermenéuticas mimetológicas da música (narrativas, dramas de emoções, etc.). Poder-se-ia apenas propor acrescentar isto: para além dos códigos, que terão ligado tal sentimento, tal *pathos* ou tal *ethos*, a um certo modo musical (ritmo, tonalidade, etc.), é pela codificação não musical dos próprios afectos que deveríamos interessar-nos (a que se chama amor, desejo, paixão, alegria, desgosto, bravura, etc.?), não sem perguntar também se é possível separar completamente uma ordem dos afectos e

uma ordem de *mimesis* musical que lhe sucederia, ou se as duas não estão entrançadas uma na outra e uma pela outra (no grito, na queixa, no gemido, na emissão sonora como tal, na sua abertura, na sua ex-pressão, na sua boca aberta e no seu corpo estremecido...). Mais longe ainda, haveria que ir até tocar uma rítmica fundamental do afecto como tal, a saber, – talvez – o batimento de uma incorporação e de uma ex-corporação, de um aceitar/rejeitar ou de um engolir/cuspir<sup>76</sup>: de facto, do movimento (pulsão?) a partir do qual há um fora e um dentro e, assim, alguma coisa ou algum/a como um «sujeito».

O meu propósito não se estende até aí. Mas devo salientar que uma tal direcção da investigação nos levaria até à formação de um sujeito, primeiro, como o dobramento/desdobramento rítmico de um envolvimento entre «dentro» e «fora», ou então dobrando o «fora» ao «dentro»<sup>77</sup>, invaginando, formando uma cavidade, uma caixa ou um tubo de eco, de ressonância (muito antes de qualquer possibilidade de uma figura visível e apresentável como reflexo: muito antes de qualquer «identificação especular»). A mesma direcção conduzir-nos-ia também para um outro aspecto do ritmo, diferente daquele que suspende e coagula a lógica mimética e «tipográfica»<sup>78</sup>: a

<sup>76</sup> Alusão manifesta a um tema conhecido de Freud (sobretudo no ensaio *Die Verneinung*).

<sup>77</sup> Sobre os temas do fora e do dentro, do envolvimento, cf. os trabalhos prosseguidos por François Zourabichvili no seu seminário do Collège International de Philosophie.

<sup>78</sup> No sentido de Lacoue-Labarthe: fixando, coagulando um tipo ou um modelo.

saber, o ritmo como figura «encetada pelo tempo»<sup>79</sup>, por conseguinte movente e fluida, sincopada, batida como o é uma medida e, consequentemente, ligada à dança (como, de resto, o indica Benveniste no seu estudo da palavra *rhythmos*). O ritmo não somente como escanção (formação do contínuo), mas também como pulsação (relançamento da prosequção)<sup>80</sup>.

Ora, o que é uma figura tão pulsada quanto escandida, «encetada pelo tempo», senão uma figura que já se perdeu e que ainda *se* espera, e que *se chama* (que grita em direcção a si, que se dá ou recebe um nome)? Que outra coisa é um sujeito – e o sujeito não é, ele mesmo, o começo do tempo nos dois valores do genitivo: abre-o e é aberto por ele? Não é o sujeito o *ataque do tempo*?

No tempo deste ataque, antes do som propriamente dito, há a fricção do batimento, entre fora e dentro, na prega/desprega de uma dança esboçada: há a elevação de um corpo, o espaçamento e a configuração móbil de um sujeito, o que vem a dizer, identicamente, a possibilidade e a necessidade da ressonância. Por outras palavras, no ponto em que estamos: o timbre do eco do sujeito. O ritmo dançante abre o timbre, que ressoa no desvio rítmado.

Na realidade, não paro de falar do timbre, e procuro timbrar o meu discurso filosófico.

<sup>79</sup> Lacoue-Labarthe, «L'Écho du Sujet», em *Le Sujet de la Philosophie*, p.291.

<sup>80</sup> Cf. as principais conclusões elaboradas por Pierre-Sauvanet em *Le Rythme Grec d'Héraclite à Aristote*, Paris: PUF, 1999.

O que não é instalar o timbre em posição primeira ou dominante em relação aos outros elementos ou componentes – como por vezes se diz – da música. Seria antes para fazer ouvir isto: ao falar de timbre visa-se o que, precisamente, não releva de uma decomposição: mesmo se permanece possível e justo distingui-lo da altura, da duração, da intensidade, não há todavia altura, etc., sem timbre (tal como não há linha nem superfície sem matiz). Fala-se portanto da própria ressonância do sonoro.

Como diz Antoine Bonnet, «o timbre é o nome moderno do som», e «o timbre é o *real* da música»<sup>81</sup>. O timbre chega-nos hoje – em virtude da história e da mutação contemporânea da música – como a matéria sonora, e a matéria sonora é, precisamente a que, permanecendo embora matéria (voluntosa e impenetrável: no presente caso antes fortemente penetrante), se espaça em si mesma e se repercute no (ou pelo) seu próprio espaçamento. O timbre é assim o correlativo primeiro da escuta, e é por ele que nós podemos aproximar ainda melhor o que se afasta aqui de uma simples fenomenologia. Mais do que falar do timbre e da escuta em termos de «visada intencional», é necessário dizer que, antes de toda a relação de objecto, a escuta se abre no timbre, que ressoa nela mais do que para ela<sup>82</sup>. Na

<sup>81</sup> Antoine Bonnet, «La part de l'insaisissable» em *Le Timbre, une Métaphore pour la Composition*, Paris: Bourgeois, 1991, p.351, e «Conditions et Possibilités actuelles de la composition musicale», tese de doutoramento, Paris: Ecole Normale Supérieure, 1991.

<sup>82</sup> Pode, aliás, acontecer que não se enuncie assim senão a condição

verdade, a ressonância é, ao mesmo tempo, a escuta do timbre e o timbre da escuta, se é que se pode falar assim. A ressonância é, ao mesmo tempo, a de um corpo sonoro para ele mesmo e a da sonoridade num corpo escutante que soa ele mesmo escutando. (Ao mesmo tempo, esta ressonância não é um dado imóvel, se o próprio timbre é um processo evolutivo<sup>83</sup> e, conseqüentemente, a escuta com ele.)

O timbre é a ressonância do som: ou seja, o próprio som. Forma a consistência primeira do *sentido* sonoro enquanto tal, sob a condição rítmica que o faz repercutir (mesmo um som monótono simplesmente sustido é ritmado e timbrado). O *sentido* é, aqui, o reenvio, a repercussão, a reverberação: o eco num corpo dado, ou mesmo *como* este corpo dado, ou mesmo ainda como o *dom a si* deste corpo dado. Por isso, depois de ter proposto a experiência limite, ou imaginária, de ouvir um som separado do seu timbre, Wittgenstein acaba por tomar o timbre pela imagem privilegiada do que denomina «experiência privada» e, conseqüentemente, não comunicável<sup>84</sup>. Diria de bom grado que o timbre

---

primordial de uma «intencionalidade fenomenológica» pensada sem reservas: mas num outro léxico e num outro tom.

<sup>83</sup> Cf. os mesmos trabalhos de Antoine Bonnet citados na nota 81.

<sup>84</sup> «Notes sur l'expérience privée et les *sense data*» em *Philosophica II*. Tradução de Elizabeth Rigal. Mauvezin: TER, 1999. p.7 e 15. Não deixa de não ser interessante encontrar muito mais cedo isto em Lagneau: «Como não é por um acto distinto do espírito que compomos a ideia de timbre, não é talvez justo designá-lo percepção; apercebendo o timbre não medimos nada. [...] A intensidade e o timbre são

é comunicação do incomunicável: na condição de bem entender que, de maneira perfeitamente lógica, o incomunicável não é senão a própria comunicação, aquilo através do qual um sujeito se faz eco - de si, do outro, é tudo uno - é tudo uno no plural.

A comunicação não é a transmissão, mas sim a partilha que faz sujeito: a partilha sujeito de todos os «sujeitos». Desdobra, dança, ressonância. O som em geral é em primeiro lugar a comunicação neste sentido. Em primeiro lugar não comunica nada - que não seja ele mesmo. No grau mais fraco e menos articulado, dir-se-á que é um ruído. (Há ruído no ataque e na extinção de um som, e há sempre ruído no próprio som.) Mas todo o ruído também é timbrado. Num corpo que se abre e se fecha ao mesmo tempo, que se dispõe e se expõe com outros, ressoa o barulho da sua partilha (consigo, com outros): talvez o grito no qual a criança nasce, talvez mesmo uma ressonância mais antiga no ventre e do ventre de uma mãe.

No entanto, o timbre não é um dado *uno*. A sua característica é mesmo ser ele mesmo, mais do que uma componente, uma composição cuja complexidade não cessa de crescer à medida que a análise acústica

---

sensações imediatas nas quais não podemos sublinhar complexidade senão servindo-nos da análise exterior. Há ali algo de último para a consciência.» Jules Lagneau. *Célébres Leçons et Fragments*. Paris: PUR, 1964. p.200.

se refina e se afasta da mera determinação de um som com as suas harmonias<sup>85</sup>. O timbre é, por excelência, a unidade de uma diversidade que a sua unidade não reabsorve. É também por isso que ele não se dobra nem à medida nem à escrita como os outros valores musicais o fazem (que, todavia, não se identificam nunca – nem mesmo a altura – a estritos valores matemáticos). Até mesmo o seu nome difere daqueles que reenviam à medida, como «altura», «duração», «intensidade». O timbre abre antes imediatamente para a metáfora<sup>86</sup> de outros registos sensíveis: cor (*Klangfarbe*, «cor do som», nome alemão do timbre), tocar (grão, redondez, rugosidade), sabor (ácido, doce), inclusive evocações de perfumes. Por outras palavras, o timbre ressoa com e no conjunto dos registos sensíveis. Nesta ressonância, a *methexis* mútua dos sentidos, se a há, não se distingue da *methexis* já evocada: participação, contágio (contacto), contaminação, contiguidade metonímica mais do que *transfert* metafórico<sup>87</sup>.

<sup>85</sup> Cf. Émile Leipp, artigo «Timbre», na *Encyclopædia Universalis*, e os artigos conexos.

<sup>86</sup> «Altura» não é também menos uma metáfora notável – tanto quanto, é claro, se possa empregar ainda aqui uma lógica da «metáfora» e do «próprio» ... – de que é preciso interrogar (como para «grave» e «agudo»...) a relação com o espaço e com a mecânica do corpo.

<sup>87</sup> Em termos mais gerais, é preciso abrir estes reenvios contagiosos do timbre ao registo dos sons físicos (líquido, escoamento, restolhada, estalido, rasgadura), ao das vozes animais (uivar, bufar, piar, mugir), ao dos materiais (metálico, arbóreo), e, por fim, a todos os registos que a descrição da escuta dos instrumentos ou das vozes solicita (o que

Quanto ao sentido próprio da palavra «timbre», vem do *tympanon* grego, quer dizer, do tamboril dos cultos orgiacos e, por ele, do semítico *top*, *tuppim*, já um tamboril<sup>88</sup>. Golpe, dança e ressonância, arrancar e eocar: aquilo pelo qual um «sujeito» acontece – e se ausenta de si mesmo, do seu próprio acontecimento. «O timbre, o estilo e a assinatura são a mesma divisão obliterante do próprio», escrevia Derrida<sup>89</sup>. Como eles são «a mesma», esta não pode, todavia, aproximar-se senão como uma ressonância entre eles, ou como uma «figuração» mútua por metonímia.

O timbre pode ser figurado como a ressonância de uma pele esticada (eventualmente regada de álcool, como fazem alguns xamãs), e como a expansão desta ressonância na coluna oca de um tambor. Não é, por sua vez, o espaço do corpo à escuta uma tal coluna oca sobre

belisca ou o que desliza, o que golpeia, o que vibra) até mesmo ao espectáculo dos corpos nas posturas de instrumentistas ou de cantores (beliscar, deslizar, inflar, soltar, golpear, tocar): há uma circulação muito impressionante de metáforas, de metonímias, de comparações e de identificações através de toda a linguagem acerca da música e acerca do som em geral (pense-se nos verbos de sonoridade, mesmo em francês, para nada dizer do alemão). A sonoridade não habita a língua exactamente como as demais qualidades sensíveis.

<sup>88</sup> Observar-se-á que esta etimologia moderna não era conhecida dos Gregos, que ligavam a palavra à *typto*, «golpear», e portanto à família do *typos*: proponho à reflexão de Lacoue-Labarthe esta proximidade entre dois golpes, um dos quais, com o tambor, lança o ritmo, enquanto o outro, com o tipo, suspende a dança e coagula o modelo...

<sup>89</sup> Jacques Derrida, *Margens de la Philosophie*, Paris: Minuit, 1972, p. XIII. [N.T.] *Margens da Filosofia*. Tradução de Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Lisboa: Rés Ed., s/d., p. 18.

## CODA

a qual está esticada uma pele, mas da qual a abertura de uma boca pode também retomar e relançar a ressonância? Golpe do fora, clamor do dentro, este corpo sonoro, sonorizado, põe-se à escuta simultânea de um «si» e de um «mundo» que estão um para o outro em ressonância. Angustia-se (encolhe-se) e regozija-se (dilata-se) com isso. Escuta-se angustiar-se e regozijar-se, frui e angustia-se com esta mesma escuta em que o distante retine o mais proximamente.

Assim, esta pele esticada sobre a sua própria caverna sonora, este ventre que se escuta e que se extravia em si mesmo ao escutar o mundo e ao perder-se nele em todos os sentidos, não são uma «figura» para o timbre ritmado, mas a sua própria aparência, são o meu corpo batido pelo seu sentido de corpo, aquilo a que antigamente se chamava a sua alma.



Juntemos aqui uma imagem comentada ao de leve: Ticiano pintou esta Vénus à escuta de um tocador de órgão<sup>90</sup>. À evidência – é claramente dado a ver – o músico lança um olhar sensual à mulher. Mas não é este ventre que ele olha o lugar onde vem ressoar a sua música, e não é igualmente da ressonância do seu instrumento

<sup>90</sup> De facto, existem três versões do quadro, mais outras duas em que o homem toca alaúde. Esta repetição do motivo, tão obstinadamente reiterado pelo pintor, e os detalhes da cena, assim como, além do mais, o motivo geral da música na pintura (Vermeer ou Picasso, Gentileschi ou Klee, e todos os «concertos», e todos os «cantores»), requerem evidentemente um estudo, que proporei noutra lugar.

que ele está à escuta? Nesta repercussão, o dentro e o fora abrem-se um no outro. O fundo da cena não é o de uma habitação, mas um parque cujas árvores prolongam os tubos do órgão numa perspectiva que se vira para nós como uma grande câmara de ressonância. O ouvido abre para o ventre, ou então abre-o mesmo, e aqui o olho ressoa: a imagem afasta a sua própria visibilidade no fundo da sua perspectiva, no longínquo de onde a música regressa ressoando com o desejo, para, com ele, não cessar de deixar ressoar as suas harmonias.



De muito longe, nas artes e no tempo, far-se-á responder a este quadro a música de Wagner, no momento em que Tristão, ao ouvir a voz de Isolda, grita: «*Como, ouço a luz!*» – antes de morrer diante daquela que não vai sobreviver-lhe senão pelo tempo de se reunir a, ele no canto da morte que ela é «*a única a ouvir*», no sopro do morto que se torna «*a melodia que ressoa*» e que vai misturar-se e diluir-se na «*massa das ondas, no trovão dos ruídos, no Todo a respirar o sopro do mundo*».