

II

À escuta

À escuta

(Parte I)¹

1. Título original: *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002; pp. 9-45.
Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko.

2. O termo “entente”, derivado do verbo “entendre”, a que recorre Jean-Luc Nancy, introduz um campo de ambiguidade (em francês, a expressão “à double entente” é inclusive sinônima de “ambíguo”), na medida que possui entre suas acepções tanto o sentido de “escutar” e “ouvir” quanto os de “harmonia”, “acordo” ou entendimento (no sentido de “compreender”). O leitor deverá sempre ouvir, ao se deparar com o termo, essa dissonância de sentidos. Como auxílio, optou-se por destacar, sempre que pareceu necessário, entre colchetes, os momentos em que o autor, quando a ele recorre, joga com essa ambiguidade. Outras palavras do original serão também transcritas, entre colchetes, sempre que o contexto parecer assim o exigir (N.T.).

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

*O barulho preenchia esta solidão
que ritmava o timbre em avanço.*

Raymond Queneau, *Un rude hiver*.

Supondo que ainda haja sentido em colocar questões sobre os limites ou acerca dos limites da filosofia (supondo, então, que um ritmo fundamental de ilimitação e de limitação não constitua a urdidura do permanente caminhar da dita filosofia, com uma cadência variável, hoje talvez acelerada), a pergunta, aqui, será esta: a escuta é um motivo com o qual a filosofia é capaz de lidar? Ou será – insistemos um pouco, a despeito de tudo, sob o risco de borrar o traço – que a filosofia de antemão, e forçosamente, não superpôs ou substituiu à escuta alguma coisa que seria sobretudo da ordem do *entendimento* [entente]?

O filósofo não seria aquele que entende [entend] sempre (e que entende [entend] tudo) mas que não pode escutar ou, de modo mais preciso, que nele neutraliza a escuta para poder assim filosofar?

Não, entretanto, sem se encontrar liberado, desde o princípio, da tênue indecisão cortante que zune, que bate ou que grita entre “escuta” e “entendimento” [entente], entre duas audições, entre duas intensidades do *mesmo* (do mesmo *sentido*, mas em qual sentido precisamente? – é ainda uma outra questão), entre uma tensão e uma adequação, ou, ainda, caso se queira, entre um sentido (que escutamos) e uma verdade (que entendemos [qu'on entend]), ainda que um não possa, no limite, dispensar o outro.

Algo diferente ocorre na relação entre a vista ou a visão e o olhar, a visada ou a contemplação do filósofo: figura e ideia, teatro e teoria, espetáculo e especulação se ajustam melhor, superpõem-se, ou mesmo se substituem com mais conveniência que o audível e o inteligível ou o sonoro e o lógico. Haveria, ao menos de modo tendencial, um maior isomorfismo entre o visual e o conceitual, ainda que apenas em virtude do fato de que a *morphé*, a “forma” implicada na ideia de “isomorfismo”, é de imediato pensada ou apreendida na ordem visual. O sonoro, ao contrário, traz consigo a forma. Ele não a dissolve, sobretudo a alarga, dá a ela uma amplitude, uma espessura e uma vibração ou ondulação cujo desenho nada mais faz que aproximar. O visual persiste até o seu desvanecer, o sonoro aparece e se desvanece mesmo em sua permanência.

Por que e como esta diferença? Por que e como uma ou diversa(s) diferença(s) dos “sentidos” em geral, e entre os sentidos sensíveis e o sentido sensato? Por que e como alguma coisa do sentido sensato privilegiou um modelo, um suporte ou uma referência na presença visual, em detrimento da penetração acústica? Por que, por exemplo, a acusmástica, o modelo de ensinamento no qual o mestre se mantém oculto para o discípulo que o escuta, é própria de um esoterismo pitagórico pré-filosófico, assim como, muito mais tarde, a confissão *auricular* corresponde a uma intimidade secreta do pecado e do perdão? Por que, do lado do ouvido, retiro e redobra, posta em *ressonância*, e, do lado do olho, manifestação e ostensão, posta em *evidência*? Por que, ainda, cada um destes lados toca o outro, e este *tocar* coloca em jogo todo o regime dos sentidos? E como este toca, por sua vez, o sentido sensato? Como ele chega a engendrará-lo ou a modulá-lo, a determiná-lo ou a dispersá-lo? Todas essas questões se situam de modo inevitável no horizonte de uma questão da escuta.

Queremos aqui *estender a orelha* filosófica: puxar a orelha do filósofo para fazer com que ela tenda na direção daquilo que sempre em menor medida solicitou ou representou o saber filosófico do que isso que se apresenta à vista – forma, ideia, quadro, representação, aspecto, fenômeno, composição –, e que se eleva sobretudo no acento, no tom, no timbre, na *ressonância* e no ruído. Acrescentemos ainda uma questão, deixando-a em suspenso, para assinalar o tremendo afastamento e a dissimetria dos dois lados, ao mesmo tempo em que começamos a puxar, a atrair a atenção da orelha (e, com ela, também do olho): se parece bem simples evocar uma *forma* – ou mesmo uma *visão* – *sonora*, em que condições poderíamos, por sua vez, falar de um *ruído visual*?

Ou, ainda: se, desde Kant até Heidegger, a principal aposta da filosofia foi colocada na aparição ou na manifestação do ser, numa “fenomenologia”, a verdade última do fenômeno (enquanto um aparecer o mais exatamente distinto possível de todo ente já aparecido e, em consequência, também enquanto um desaparecer), a verdade “ela-mesma” enquanto transitividade e transição incessante de um vir-e-partir não deveria muito mais ser escutada do que vista? Não é também dessa maneira, no entanto, que ela deixa de ser “ela-mesma”, e identificável, para tornar-se não mais a figura nua saindo do poço, mas a *ressonância* deste poço – ou, caso seja possível assim dizer, o eco da figura nua na profundidade aberta?

“Estar à escuta” constitui hoje uma expressão cativa de um registro de afetação filantrópica na qual a condescendência ressoa junto à boa intenção, com frequência numa tonalidade

3. Vale lembrar que em francês o verbo “être” recobre os sentidos designados em português pelos verbos “ser” e “estar” (N.T.).

4. Ignora-se a origem de – *culto*, cujo valor intensivo e frequentativo é, no entanto, bem atestado.

5. Como se a expressão tivesse sido emprestada da observação de certos animais, como os coelhos e muitos outros, sempre à escuta e “em alerta”...

6. O que é característico de certas línguas latinas. *Intendere* é em latim “tender para”. O primeiro emprego em francês foi no sentido de “estender a orelha”: se em “escutar” a orelha vai em direção à tensão, em “entender” [*entendre*] a tensão atinge a orelha. De todo modo, valeria a pena examinar outras associações, em outras línguas: *akouô* grego com o sentido de “compreender”, de “seguir” ou de “obedecer”; *hören* alemão de que deriva *hörchen*, “obedecer”; *to hear* inglês com o sentido de “aprender”, “informar-se”, etc.

piadosa. Como, por exemplo, nas expressões fixadas “estar à escuta dos jovens, do bairro, do mundo”, etc. Quero aqui, entretanto, escutá-la [*entendre*] em outros registros, em tonalidades outras, e, antes de tudo, em uma tonalidade ontológica: o que é um ser entregue à escuta, formado por ela ou nela, escutando com todo o seu ser?

Nada melhor, para começar a fazê-lo, do que retroceder a quem dos usos correntes. Depois de ter designado uma pessoa que escuta (que espiona), a palavra “escuta” designou um lugar onde se pode escutar em segredo. “Estar às escutas” consistiu, a princípio, em estar localizado em um local oculto de onde é possível surpreender uma conversação ou uma confissão. “Estar à escuta” foi uma expressão de espionagem militar antes de retornar, por meio da telefonia, ao espaço público, não sem manter também, com o registro telefônico, um motivo de confidência ou de segredo roubado. Um dos aspectos de minha questão será, então: de que segredo se trata quando alguém *escuta* propriamente, isto é, quando alguém se esforça para captar ou para surpreender muito mais a sonoridade do que a mensagem? Que segredo se revela – portanto também se torna público – quando escutamos em si mesmos uma voz, um instrumento ou um ruído? E o outro aspecto, indissociável, será: o que é então *estar* [être] à escuta, como se diz “estar [être] no mundo”³? O que é existir segundo a escuta, por ela e para ela, o que aí se coloca em jogo em termos de experiência e de verdade? O que aí se joga, o que aí ressoa, qual é o tom da escuta, ou seu timbre? A escuta seria ela-mesma sonora?

As condições desta dupla interrogação remetem desde o início, e de maneira simples, ao sentido do verbo *escutar*. Em consequência, a este núcleo de sentido onde se combinam o uso de um órgão sensorial (o ouvido, o orelha, *auris*, palavra que fornece a primeira parte do verbo *auscultare*, “prestar ouvidos”, “escutar atentamente”, de onde provém “escutar”) e uma tensão, uma intenção e uma atenção que a segunda parte do termo assinala.⁴ Escutar é estender a orelha – expressão que evoca uma mobilidade singular, entre os aparelhos sensoriais, do pavilhão da orelha⁵ –, é uma intensificação e uma preocupação, uma curiosidade e uma inquietude.

Cada ordem sensorial comporta uma natureza simples e seu estado tenso, atento ou ansioso: ver e olhar, sentir o odor e aspirar ou cheirar, sentir o gosto e degustar, tocar e tatear ou apalpar, entender [*entendre*] e escutar.

Ora, ocorre que este último par, o par auditivo, mantém uma relação particular com o *sentido* na acepção intelectual ou inteligível da palavra (com o “sentido sensato”, caso se queira, para distingui-lo do “sentido sensível”). “Escutar” [*entendre*] também quer dizer “compreender”⁶, como se “escutar” [*entendre*] fosse antes de tudo “escutar dizer” [*entendre dire*] (mais que “escutar rumar” [*entendre bruire*]), ou melhor, como se

em todo “escutar” [*entendre*] devesse haver um “escutar dizer” [*entendre dire*], seja ou não o som percebido proveniente de uma fala. Mas isso mesmo, talvez, é reversível: em todo dizer (e quero dizer, em todo discurso, em toda cadeia de sentido) há um escutar [*entendre*], e no próprio escutar [*entendre*], em seu fundo, uma escuta; o que quer dizer: é porventura necessário que o sentido não se restrinja a fazer sentido (ou de ser *logos*), mas que além disso ressoe. Tudo que vou propor irá girar em torno dessa ressonância fundamental, ao redor de uma ressonância enquanto fundo, enquanto profundidade primeira ou última do próprio “sentido” (ou da verdade).

Se “escutar” [*entendre*] é compreender o sentido (seja o sentido dito figurado, seja o sentido dito próprio: escutar [*entendre*] uma sereia, um pássaro ou um tambor já é a cada vez compreender ao menos o esboço de uma situação, um contexto senão um texto), escutar [*écouter*] é estar inclinado para um sentido possível e, por conseguinte, não imediatamente acessível.⁷

Escutamos aquele que profere um discurso que queremos compreender, ou escutamos aquilo que pode surgir do silêncio e fornecer um sinal ou um signo, ou, ainda, escutamos aquilo a que chamamos música.⁸ No caso dos dois primeiros exemplos pode-se dizer, ao menos para simplificar (caso esqueçamos as vozes, os timbres), que a escuta tende para um sentido presente além do som. No último caso, o da música, o som e o sentido igualmente se propõem à auscultação. Em um caso, o som tendencialmente desaparece, no outro, o sentido tendencialmente se torna som. Mas aí há apenas duas tendências, precisamente, e a escuta se dirige a – ou é suscitada por – aquilo em que o som e o sentido se misturam, ressoando um no outro ou um pelo outro. (O que significa que – e também aí, de maneira tendencial – se o sentido é buscado no som, o som, por sua vez, enquanto ressonância, é também buscado no sentido.)

Stravinsky, aos seis anos, escutava um camponês mudo que produzia com seu braço sons bastante singulares, que o futuro músico esforçava-se para reproduzir: ele procurava por uma outra voz, mais ou menos vocal como a da boca, buscava um outro som para um outro sentido que não esse que se fala. Um sentido nos limites ou nas bordas do sentido, para falar com Charles Rosen.⁹ Estar à escuta é sempre estar na borda do sentido, ou em um sentido de borda e de extremidade, como se o som não fosse de fato nada mais que essa borda, essa beira ou essa margem – ao menos o som musicalmente escutado, isto é, recolhido e escutado nele mesmo, porém não como fenômeno acústico (ou não somente) mas como sentido ressonante, sentido cujo *senso* supõe-se encontrar na ressonância, e apenas nela se encontrar.¹⁰

7. Tensão que, sem dúvida alguma, está em relação com a “intensão” de que fala François Nicolas, “Quand l’œuvre écoute la musique”, em Peter Szendy (dir.), *L’Écoute*, Ircam/Harmattan, 2000, onde foi publicada a primeira versão do presente ensaio: entre os dois textos há, assim, além de uma correspondência, um contraponto evidente.

8. Talvez seja permitido considerar duas posturas ou duas destinações da música (sejam elas de uma mesma música ou de dois gêneros diferentes): música entendida [*entendue*] e música escutada [*écoutée*] (como era antes possível dizer: música de mesa e música de concerto). Seria difícil estender tal analogia para o domínio das artes plásticas (à exceção, entretanto, da pintura decorativa).

9. *Aux confins du sens – Propos sur la musique*, trad. Sabine Lodéon, Paris, Le Seuil, 1998 (título original : *The Frontiers of Meaning*).

10. Ocorre decerto o mesmo, de modo formal, com o visível: compreender uma música ou uma pintura é admitir ou reconhecer o sentido propriamente pictural ou musical, ou é pelo menos tender para uma tal propriedade, ou para sua inacessibilidade, para a propriedade do inapropriável. Nem por isso a diferença deixa de subsistir; ela não é apenas diferença extrínseca de “médiuns”: ela é diferença de sentido e no sentido (deveríamos ademais desdobrá-la para todos os registros sensíveis). O que confere ao sonoro e ao musical uma distinção particular (sem que ela se torne um privilégio) pode apenas ser pouco a pouco liberado, e sem dúvidas dificilmente... embora nada para nós seja mais claro nem mais imediatamente sensível.

11. Arrisquemos dizer: em razão da diferença considerável de velocidades (ou, ainda, para Einstein, do caráter de limite da velocidade da luz), lá onde o som se propaga a luz é instantânea: resulta disso um caráter de presença do visual, distinto do caráter de vinda-e-partida próprio do sonoro.

12. Que sempre e ao mesmo tempo é o corpo que ressoa e meu corpo de ouvinte onde isso ressoa, ou, ainda, que nele ressoa.

13. É essa, com efeito, a condição sensível em geral: soar opera como “luzir” ou como “sentir” no sentido de liberar um odor, ou ainda como o “apalpar” do tocar (apalpar, palpar: pequeno movimento rápido repetido). Cada sentido é um caso e um afastamento de um tal “vibrar (se)”, e todos os sentidos vibram entre si, uns contra os outros e uns até os outros, aí incluído o sentido sensato... É isso que nos resta... compreender. (Quanto são os sentidos, além do mais, ou se eles são na verdade inumeráveis, é uma outra questão.) Mas nos falta ainda, e ao mesmo tempo, discernir como cada regime sensível funciona diferencialmente como modelo e ressonância para todos... Notemos aqui, neste momento, que a amplificação sonora e a ressonância assumem um papel determinante (que talvez não seja possível transpor com exatidão para o plano visual) na formação da música e de seus instrumentos, como sublinha André Schaeffner em seu *Origine des instruments de musique*, Paris, Mouton, 1968; Paris, École des hautes études en sciences sociales, 2ª edição ampliada, 1994 (agradeço a Peter Szendi, que me levou a conhecer essa obra) “Em todos os casos [tratamento da voz ou fabricação de instrumentos

Mas qual pode ser o espaço comum ao sentido e ao som? O sentido consiste em um reenvio. Ele é inclusive 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 si mesmo, tudo simultaneamente. Também o som é feito de reenvios: ele se propaga no espaço¹¹ onde repercute ao repercutir “em mim”, como se diz (voltaremos a esse “dentro” do sujeito: não voltaremos senão a isso). No espaço exterior ou interior, ele ressoa, o que equivale a dizer que ele se remete enquanto verdadeiramente “sonante”, já que “ressoar” nada mais é do que se relacionar consigo. Soar é vibrar em si ou por si: não é somente, para o corpo sonoro¹², emitir um som, mas é de fato se estender, transportar-se e se resolver em vibrações que de maneira concomitante o relacionam consigo mesmo e o colocam fora de si.¹³

Por certo, como se sabe desde Aristóteles, o sentir (a *aisthesis*) é sempre um ressentir, ou seja, um se-sentir-sentir: ou ainda, caso se prefira, o sentir é sujeito, ou ele não sente. Mas é porventura no registro sonoro que essa estrutura reflexiva se expõe de modo mais manifesto¹⁴, e em todo caso se propõe como estrutura aberta, espaçada e espaçante (caixa de ressonância, espaço acústico¹⁵, afastamento de um reenvio), ao mesmo tempo que como cruzamento, mescla, recobrimento no reenvio do sensível ao sensato assim como aos demais sentidos.

Pode-se no mínimo dizer que o sentido e o som compartilham o espaço de um reenvio no qual ao mesmo tempo eles reenviam um ao outro, e que, de maneira muito geral, esse espaço pode ser definido como aquele de um *si*, ou de um sujeito. Um *si* nada mais é que uma forma ou uma função de reenvio: um *si* é feito de uma relação a *si*, ou de uma presença a *si*, que não é outra coisa que o reenvio mútuo entre uma individuação sensível e uma identidade inteligível (não apenas o indivíduo no sentido corrente, mas, nele, as ocorrências singulares de um estado, de uma tensão ou, precisamente, de um “sentido”) – esse reenvio deveria ser infinito, e o ponto ou a ocorrência de um *sujeito* no sentido substancial deveria ter lugar apenas no reenvio, portanto no espaçamento e na ressonância, e, em grau máximo, como o ponto sem dimensão do *re-de* tal ressonância: tanto na repetição na qual o som se amplifica, e se propaga, quanto na reversão na qual ele se faz eco fazendo-se escutar [*entendre*]. Um sujeito *se sente*: é sua propriedade e sua definição. O que significa que ele se entende, se vê, se toca, se gosta, etc., e que ele se pensa ou se representa, se aproxima e se distancia de si, e assim sempre se sente sentir um “si” que se escapa ou que se reserva na mesma medida em que ele repercute alhures tal como em si, em um mundo e em outro.

Estar à escuta será sempre, portanto, estar em ou tendido para um acesso a si (deveríamos dizer, no modo patológico: *um acesso de si*: o sentido (sonoro) não seria antes de tudo e a cada vez uma *crise de si*?).

Acesso a si: nem a um si próprio (eu), nem ao si de um outro, mas sim à forma ou à estrutura do *si* enquanto tal, ou seja, à forma, à estrutura e ao movimento de um reenvio infinito na medida em que ele reenvia a este (ele) que fora do reenvio não é nada. Quando estamos à escuta estamos à espreita [*aux aguets*] de um sujeito, este (ele) que *se* identifica ao ressoar de si a si, em si e para si, logo, fora de si, a um só tempo o mesmo e outro de si, um enquanto eco do outro, e esse eco como o próprio som de seu sentido.¹⁶ E o som do sentido é o modo como ele *se* reenvia ou como ele *se envia* ou *se endereça*, e portanto o modo como ele faz sentido.

Mas aqui se trata de estar à espreita de uma maneira que não é precisamente aquela do *espreitar* [*guet*], no sentido de uma vigilância visual.¹⁷ O sonoro exprime aqui sua singularidade com relação ao registro ótico no qual se joga, de modo mais manifesto, por assim dizer, a relação com o inteligível enquanto relação *teórica* (termo ligado, em grego, à visão).¹⁸ Segundo o olhar, o sujeito se reenvia a ele-mesmo como objeto. Segundo a escuta, é de alguma forma nele-mesmo que o sujeito se reenvia ou se envia. Assim, de uma certa maneira não há relação entre os dois. Uma escritora afirma: “Eu posso escutar [*entendre*] o que eu vejo: um piano, ou folhagens agitadas pelo vento. Mas jamais posso ver o que eu escuto [*j’entends*]. Entre a vista e o ouvido não há reciprocidade”.¹⁹ Da mesma forma, eu diria que a música flutua muito mais em torno da pintura do que esta se esboça em torno da música. Ou, ainda, em termos quase lacanianos, o visual estaria do lado de uma captura imaginária (o que não implica que ele se reduza a isso), enquanto o sonoro estaria do lado de um reenvio simbólico (o que não implica que ele esgote a amplitude deste). Em outros termos, ainda, o visual seria tendencialmente mimético, e o sonoro tendencialmente methésico (ou seja, da ordem da participação, da partilha ou do contágio), o que também não significa que tais tendências não coincidam em parte alguma. Uma musicista escreveu: “Como o som possui uma incidência tão particular, uma capacidade de afetar que não se parece com nenhuma outra, por demais diferente daquilo que sobressai do visual e do tato? É um domínio que nós ainda ignoramos.”²⁰

Nestas constatações, que retomo por minha conta, há sem dúvida mais de empirismo que de construção teórica. Mas a aposta de um trabalho sobre o sentido e sobre as qualidades sensíveis é, necessariamente, aquela de um empirismo pelo qual tentamos uma conversão da experiência em condição *a priori* da possibilidade... da experiência mesma, correndo as-

por amplificação ou alteração de som] trata-se menos de “imitar” que de ultrapassar qualquer coisa – o já conhecido, o ordinário, o relativamente moderado, o natural. Daí as inverossímeis invenções, uma propensão às monstrosidades acústicas que deixarão desorientados os físicos” (p. 25).

14. Uma vez reconhecido que o tocar fornece a estrutura geral ou a nota fundamental do se-sentir: de um certo modo, cada sentido se toca ao sentir (e toca nos demais sentidos). Ao mesmo tempo, cada modo ou registro sensível expõe sobretudo um dos aspectos do “(se) tocar”, o afastamento 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, sua maneira de ser precisamente “conjunto” e de se tocar enquanto se distinguem, seriam objeto de um outro trabalho. Aqui, eu apenas peço que não se perca jamais de vista que nada do que é dito do sonoro deixa de valer também “para” os outros registros, bem como “contra” eles, “de encontro a” ou “ao encontro de”, em contiguidade e em oposição, numa complementariedade e numa incompatibilidade inextricáveis uma da outra, bem como no sentido mesmo do sentido sensato... (Este texto foi escrito e publicado em sua primeira versão antes de Jacques Derrida lançar *Le Toucher*, Jean-Luc Nancy, Paris, Galilée, 2000).

15. *Espaces acoustiques* é o título de uma composição de Gérard Grisey, que explora domínios de sonoridades e de suas amplificações ou intensificações.

16. Este não é o valor exclusivo da palavra “guet” (cuja origem se relaciona com o despertar, com a vigilância), mas é revelador o fato de que, numa cultura onde predomina o reconhecimento de formas, a associamos mais espontaneamente a ele.

17. Entre centenas de distribuições e combinações possíveis de “sentidos”, eu posso, para meus propósitos, esboçar esta: o visual (e o gustativo) em relação com a *presença*, o auditivo (e o olfativo) em relação com o *sinhal* (e o tátil abaixo de ambos). Ou, ainda, dois modelos gregos do brilho ou da glória: o visual, *doxa*, aspecto em conformidade ao esperado, e o acústico, *kleos*, renome propagado pela palavra. Mas com isso não teremos, de toda forma, nada dito sobre os outros sentidos (do movimento, da tensão, do tempo, do magnetismo...).

18. Michelle Grangaud, *État civil*, Paris, POL, 1999.

19. Pascale Criton, entrevista com Omer Corlaix, em *Pascale Criton, Les univers microtempérés*, col. “À la ligne”, editada pelo Ensemble 2e2m, Champigny-sur-Marne, 1999, p. 26. Sobre a compreensão mimética da música e sobre seus resultados, é preciso remeter ao texto de Philippe Lacoue-Labarthe, “L’écho du sujet”, ao qual eu teria ainda a oportunidade de me referir (em *Le Sujet de la philosophie*, Paris, Aubier-Flammarion, 1979). Persigo aqui, de fato, aquela que era a intenção declarada desse texto: penetrar um pouco no “poder perturbador” (p. 294) da música ou retornar até o “antemusical”, em que “o eu descobre o som de uma voz que o dobra”, segundo a citação de Wallace Stevens com a qual o texto termina. Eu apenas me ocupo, para concluir, da ressonância de uma tal voz, prolongando sua reverberação no pensamento de Lacoue-Labarthe (seu nome já não é um eco em si mesmo? la... la...: ele me entende [*entend*]...).

sim o risco de um relativismo cultural e individual, dado que todos os “sentidos” e todas as “artes” não possuem sempre e nem em todos os lugares as mesmas distribuições e tampouco as mesmas qualidades.

Aquilo que aqui nomeamos “relativismo”, no entanto, constitui por sua vez um material empírico que dá condição de possibilidade a toda “sensação” e a toda “percepção”, assim como a toda “cultura”: é o reenvio de umas às outras que torna possíveis umas e outras. A diferença das culturas, das artes e dos sentidos são condições, e não limitações, da experiência em geral, assim como o emaranhamento mútuo dessas diferenças é também condicional. De modo ainda mais geral, deveríamos dizer que a *diferença do sentido* (no sentido “sensato” da palavra) é sua condição, isto é, a condição de sua ressonância. Ocorre que nada é mais admirável, nessa ordem de consideração sobre a experiência, do que a história da música, mais que qualquer outra técnica artística, no curso do século XX: as transformações internas que sucedem a Wagner, as importações crescentes de referências exteriores à música fixada como “clássica”, o surgimento do jazz e suas transformações, depois o do rock e de todos seus avatares até suas hibridações atuais com músicas “eruditas”, e, atravessando todos esses fenômenos, a transformação maior da instrumentação, até a produção eletrônica e informática de sons e a remodelação de esquemas sonoros – timbres, ritmos, escrituras –, ela mesma contemporânea da criação de um espaço ou de uma cena sonora mundial, cuja natureza extraordinariamente mesclada – popular e refinada, religiosa e profana, antiga e recente, proveniente de todos os continentes – não possui verdadeiro equivalente em outros domínios. Produziu-se um devir-música da sensibilidade e um devir-mundial da musicalidade cuja historicidade resta pensar, sobretudo porque 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 espreita de uma relação a si: *não*, é necessário sublinhar, uma relação a “mim” (sujeito suposto dado), e tampouco ao “si” de outro (o falante, o músico, ele também suposto dado, com sua subjetividade), mas a *relação em si*, pode-se dizer, tal qual forma um “si” ou um “a si” em geral, e caso algo como isso jamais chegue ao termo de sua formação. É passar, em consequência, ao registro da presença a si, estando aí entendido [*entendu*] que o “si” não é precisamente nada de disponível (de substancial e de subsistente) ao qual possamos estar “presentes”, mas justamente a ressonância de um reenvio.²¹ Por esta razão, a escuta – a abertura estendida à ordem do sonoro, e então a sua amplificação e a sua composição musicais – pode e deve aparecer para nós não como uma figura do acesso ao si, mas

como a realidade deste acesso, uma realidade por conseguinte indissociavelmente “minha” e “outra”, “singular” e “plural”, do mesmo modo que “material” e “espiritual”, “significante” e “assignificante”.²²

Essa presença não é portanto a posição de um estar-presença [être-présent]: isso é o que ela justamente não é. Ela é presença no sentido de uma “em presença de”, que não é, ela mesma, um “em vista de” nem um “vis à vis”. É um “em presença de” que não se deixa objetivar ou projetar adiante. Isso porque ela é antes de tudo presença no sentido de um *presente* que não é um ser [être] (ao menos não no sentido intransitivo, estável e consistente da palavra²³), mas sobretudo um *vir* e um *passar*, um *se estender* e um *penetrar*. O som essencialmente provém e se dilata, ou se difere e se transfere. O som presente não é também, portanto, o instante do tempo filosófico-científico, o ponto de dimensão nula, a estrita negatividade em que sempre consistiu esse tempo matemático. Mas o tempo sonoro tem lugar, de início, segundo toda uma outra dimensão, que também não é aquela da sucessão simples (corolário do instante negativo). É um presente que vaga sobre um fluxo, não um ponto sobre uma linha, é um tempo que se abre, que se retrai e que se alarga ou se ramifica, que envolve e que separa, que coloca ou se coloca em onda, que se estira ou se contrai, etc.

O presente sonoro é desde o princípio o fato de um espaço-tempo: ele se projeta no espaço ou sobretudo abre um espaço que é o seu, o espaçamento mesmo de sua ressonância, sua dilatação e sua reverberação. Este espaço é desde o início onidimensional e transversal em relação a todos os espaços: sempre se destacou a expansão do som através de obstáculos, sua propriedade de penetração e de ubiquidade.²⁴

O som não possui face oculta²⁵, ele é todo adiante detrás e fora dentro, *sentido de ponta-cabeça* com relação à lógica mais geral da presença como aparecimento, como fenomenalidade ou como manifestação, e, assim, como face visível de uma presença em si subsistente. Algo do esquema teórico e intencional regulado pela ótica nele vacila. Escutar significa entrar nessa espacialidade pela qual, *ao mesmo tempo*, eu sou penetrado: porque ela se abre em mim bem como ao redor de mim, e de mim assim como em direção a mim: ela me abre em mim tanto quanto ao fora, e é por uma tal dupla, quádrupla ou sêxtupla abertura que um “si” pode ter lugar.²⁶ Estar à escuta é estar *ao mesmo tempo* no fora e no dentro, estar aberto *de fora* e *de dentro*, portanto de um a outro, e de um no outro. A escuta formaria então a singularidade sensível que conteria no modo o mais ostensivo a condição sensível ou sensitiva (*aistética*) como tal: a partilha de um dentro/fora, divisão e participação, desconexão e contágio. “Aqui, o tempo se faz espaço”, faz cantar Wagner em *Parsifal*.²⁷

20. Ao falar de “presença a si” nos colocamos evidentemente no lugar onde Jacques Derrida situou o coração de sua empreitada, principalmente a partir de *La Voix et le Phénomène*. Poderíamos reabrir aqui, com efeito, todo o canteiro dessa “voz”: mostrar sua sonoridade e sua musicalidade significa fazer ressoar de outro modo a *différance* “mesma”. Antes, porém, devemos também simplesmente sublinhar que o privilégio filosófico dado por Husserl, assim como por vários outros, à repercussão silenciosa de uma voz como sujeito ou motivo do sujeito ou motivo eles-mesmos não é, decerto, estranha (ainda que seja por inversão) à propriedade singular da penetração e da emoção sonora. Um pouco mais adiante vou retornar, em companhia de Granel, à análise do “presente vivente” da presença-a-si.

21. O ouvido e o sonoro não recebem, no entanto, um privilégio no sentido rígido do termo, embora retirem dele uma particularidade admirável. Em certo sentido, e é bem necessário repetir, todos os registros sensíveis compõem esse acesso ao “si” (portanto também ao “sentido”). Mas o fato de que eles sejam muitos – e sem totalização possível – introduz nesse mesmo acesso, desde o princípio, uma difração interna, que pode por sua vez se deixar analisar em termos de reenvios, de ecos, de ressonâncias e também de ritmos. Seria preciso prosseguir essa análise que desemboca também, como compreendemos, naquela relativa à pluralidade das artes (conforme Jean-Luc Nancy, *Les Muses*, Paris, Galilée, nova edição ampliada, 2001, em particular “Les artes se font les uns contre les autres”).

22. Pois é conveniente reservar a possibilidade, reclamada por Heidegger, de uma transitividade do verbo “ser” [être].

23. Remetemos, em particular, a Erwin Strauss, *Le Sens des sens*, trad. G. Thines e J.-P. Legrand, Grenoble, Jérôme Million, 1989, p. 602 e ss.

24. Cfme. “Musique”, em Jean-Luc Nancy, *Le Sens du monde*, Paris, Galilée, 1993, p. 135.

25. A despeito 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.

26. Ato I, cena I, Gurnemanz: “*Du siehst, mein Sohn, / zum Raum wird hier die Zeit*”, no momento em que o cenário passa do exterior na floresta ao interior da sala do Graal, num grande movimento ascensional da orquestra no qual retornam os temas principais da obra.

27. Cfme. Erwin Strauss, *Le Sens des sens*, op. cit. Cfme também, na exposição de Michel Chion que eu escutei [*entendis*] no mesmo colóquio da IRCAM, os temas da impossibilidade de um *recuo* e de uma *aproximação* do objeto sonoro, em oposição ao objeto visível, ou da impossibilidade de uma *visão de conjunto* caso o objeto sonoro tenha certa duração.

28. Precisamente assim enunciado, por Pascal Quignard, em *La Haine de la musique*, Paris, Calmann-Lévy, 1996, p. 107.

29. Paul Valéry, *Cahiers II*, Paris, Gallimard, 1974, p. 974.

30. *Ibid.*, p. 68.

Nessa presença aberta e sobretudo operante enquanto abertura, na separação e na expansão acústicas, a escuta tem lugar *ao mesmo tempo* que o evento sonoro²⁸, disposição claramente distinta daquela da visão (pela qual, de resto, não há tampouco “evento” visual ou luminoso em um sentido verdadeiramente idêntico: a presença visual já está lá disponível antes que eu a veja, a presença sonora *chega*: ela comporta um *ataque*, como dizem os músicos e os que lidam com a acústica). E os corpos animais, com muita frequência, o corpo humano em particular, não estão capacitados para interromper à vontade a chegada sonora, como amiúde foi destacado. “As orelhas não têm pálpebras” é um antigo tema não raro retomado.²⁹ Ademais, o som que penetra pela orelha propaga através de todo o corpo alguma coisa de seus efeitos, o que não seria possível dizer, de maneira equivalente, a propósito do sinal visual. E caso se dê relevo ao fato de que “aquele que emite um som escuta [*entend*] o som que ele emite”, sublinhamos com isso que a emissão sonora animal é também, e forçosamente (ainda aí, com muita frequência), sua própria recepção.

Um *som* coloca em estado de quase-presença todo o sistema de *sons* – e é aí que se distingue primitivamente o som do ruído. O *ruído* dá ideias das causas que o produzem, disposições para a ação, reflexos – mas não um estado de iminência de uma família de sensações intrínsecas.³⁰

De qualquer maneira, o sonoro é onipresente desde quando está presente, e sua presença jamais é um simples estar-lá ou um estado de coisas, ela é sempre, e de uma só vez, avanço, penetração, insistência, obsessão ou possessão, ao mesmo tempo que presença “em rebates”³¹, em reenvio de um elemento a outro, seja entre o emissor e o receptor ou em um ou outro, ou, enfim, e sobretudo, entre o som e ele-mesmo: nesse entre ou antro do som no qual ele é propriamente o que é ao ressoar em conformidade ao jogo daquilo que a acústica distingue como seus componentes (altura, duração, intensidade, ataque, sons harmônicos, sons parciais, ruídos de fundo, etc.), e cuja característica maior é a de não constituir somente os resultados de uma decomposição abstrata do fenômeno concreto, mas também de *jogar* realmente uns contra os outros *nesse* fenômeno, de tal sorte que o som soe ou ressoe sempre aquém de uma oposição simples entre consonância e dissonância, estando feito de um acordo e de um desacordo íntimos entre suas partes: estando feito, é talvez preciso acabar por dizê-lo, *do acordo discordante que regula o íntimo enquanto tal...* (E sem esquecer, ainda que sem poder deles falar sabiamente, do papel bastante singular desempenhado na escuta por isso que nomeamos as “otoemissões acústicas” produzidas pela orelha interna daquele que escuta: os sons oto- ou auto-produzidos que vêm se mesclar aos sons recebidos, para os receber...)

Toda a presença sonora, deste modo, é feita de um complexo de reenvios cujo enlaçamento é a ressonância ou a “sonância” do som, expressão que se deve entender – entender e escutar – tanto do lado do próprio som, ou de sua emissão, quanto do lado de sua recepção ou de sua escuta: é exatamente de uma a outra que ele “soa”. Lá onde a presença visível ou tátil se mantém em um “ao mesmo tempo” imóvel, a presença sonora é um “ao mesmo tempo” essencialmente móvel, vibrante de ir-e-vir entre a fonte e a orelha, através do espaço aberto³², presença de presença mais que pura presença. Poderíamos nos propor a dizer: há o *simultâneo* do visível e o *contemporâneo* do audível.

Essa presença está sempre, então, no reenvio e no encontro. Ela se reenvia a *si*, ela se encontra, ou melhor, ela se faz contra *si*, a seu encontro e toda contra. Ela é co-presença ou, ainda, “presença em presença”, caso isso possa ser dito. Mas por mais que ela não consista em um estar-presente-aí, em um ser estável e posto, ela, entretanto, não está alhures nem ausente: ela estaria sobretudo nesse rebate do *aí* ou em sua oscilação, que faz dela, do lugar sonoro (“sonorizado”, seríamos tentados a dizer, conectado com o som), um lugar-a-si, um lugar *como* relação a *si*, como o 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 afinado de modo diferente? Afinado sobre *si* – mas sem frequência conhecida?)

Seria necessário, aqui, deter-se longamente para considerar o ritmo: ele não é outra coisa senão o tempo do tempo, o pulsar do próprio tempo na batida de um presente que o apresenta separando-o de *si* mesmo, liberando-o de sua simples *estância* para fazer dela *escansão* (ascensão, elevação do pé que escande) e *cadência* (queda, passagem pelo batimento). O ritmo, portanto, separa a sucessão da linearidade da sequência ou da duração: ele dobra o tempo para doá-lo ao próprio tempo, e é deste modo que ele dobra e redobra um “*si*”. Se a temporalidade é a dimensão do sujeito (desde Santo Agostinho, Kant, Husserl e Heidegger), isso é porque ela define o sujeito como isso que *se* separa, não apenas do outro ou do puro “*aí*”, mas também de *si*: porquanto ele *se* espera e *se* retém, porquanto ele (se) deseja e (se) esquece³³ na medida em que retém, repetindo-a, sua própria unidade vazia e sua unicidade projetada, ou lançada.³⁴

O lugar sonoro, o espaço e o lugar – e o ter-lugar –, *porquanto* sonoridade, não é então um lugar ao qual o sujeito viria para se fazer escutar [*entendre*] (como a sala de concertos ou o estúdio onde entra o cantor, o instrumentista); é, ao contrário, um lugar que se torna um sujeito na medida em que o som *aí* ressoa (um pouco, *mutatis mutandis*, como a confor-

31. Ou então, para insistir ainda na singular comunidade dos “sentidos”: a dimensão “sonora” seria aquela da dinâmica de um ir-e-vir, que também se manifesta, mas de um outro modo, na intensidade visual ou tátil – a dimensão “visual” seria aquela da evidência do aspecto ou da forma, a dimensão tátil aquela da impressão do grão, cada uma também se manifestando, mas de um outro modo, numa certa intensidade ou modalidade das outras.

32. Pode-se sustentar com maior precisão essa constituição rítmica do “*si*” com Nicolas Abraham, *Rytmes*, Paris, Flammarion, 1999.

33. Cfme as análises da retenção primeira e do “eu” kantiano propostas por Bernard Stiegler, em *La Technique et le Temps*, 3. *Le temps du cinéma et la question du mal-être*, Paris, Galilée, 2001.

34. Afirmação do maestro Sergiu Celibidache, escutado [entendu] no rádio (em outubro de 1999). Seria ainda o caso de inverter tal afirmação para dizer que não há tempo físico, até o mais secamente medido, que já não seja cadência e mesmo timbre, seja a primeira estritamente monótona e o segundo simples distensão do silêncio: a singular lógica sensível do *tic-tac* resulta de que o som idêntico, sem a variação imaginada do “i” ao “a” nessa onomatopeia, difere entretanto dele-mesmo ou difere a sua identidade.

35. *Le sens du temps et de la perception chez E. Husserl*, Paris, Gallimard, 1968.

36. Poderíamos e deveríamos, por certo, também nos deter na seleção da melodia, separada dos outros valores sonoros e musicais (harmonia, timbre, intensidade).

mação arquitetural de uma sala de concertos ou de um estúdio é engendrada em função das necessidades e das expectativas de um projeto acústico). Talvez seja preciso compreender a criança que nasce com seu primeiro grito como sendo ela própria – seu ser ou sua subjetividade – a expansão súbita de uma câmara de eco, de uma nave na qual repercute de uma só vez aquilo que a arranca e aquilo que a chama, pondo em vibração uma coluna de ar, de carne, que soa em suas embocaduras: corpo e alma de um novo qualquer *um*, singular. Um que vem a si ao se escutar [s’*entendant*] dirigindo a palavra *da mesma maneira* que ao se escutar [s’*entendant*] gritar (responder a outro? Chamá-lo?), ou cantar, sempre a cada vez, em cada palavra, gritando ou cantando, *exclamando-se* como o fez ao vir ao mundo.

A oscilação do lugar é idêntica àquela do instante presente. A subtração do presente sonoro à pontualidade negativa e cronométrica do presente puro e simples (tempo não dobrado, não pulsante, não modulado) deve-se ao fato de que esse tempo da adição sucessiva de presentes é aí, *ao mesmo tempo*, retomada de um presente (já) passado e relançamento de um presente (ainda) por vir. É nesse sentido que se pode dizer, por exemplo: “Em música não há tempo físico”³⁵.

Aqui seria preciso retomar toda a análise huserliana do tempo, porém conduzindo-a na direção da sua releitura magistral feita por Gérard Granel.³⁶ Com o perdão da esquematização exagerada, retomamos apenas isso: para descrever a consciência do tempo, Husserl emprega o paradigma da escuta de uma melodia.³⁷ Ele analisa como o presente dessa percepção é um presente formado pelo recobrimento, nele ou sobre ele, da impressão presente e da retenção da impressão passada, que se abrem para a impressão por vir. Presente, em consequência, não instantâneo, mas em si mesmo diferencial. A melodia torna-se assim a matriz de um pensamento da unidade *da e na* diversidade – ou mesmo na divergência ou na “divorcidade” (separação segundo sentidos inversos) – bem como de uma diversidade ou divergência *da e na* unidade. Não é mero acaso, por certo, o fato de a música, e de modo mais preciso sua escuta, sustentar e expor uma afirmação de princípio da unidade na diferença e desta última na primeira. A unidade da unidade e da diferença, do curso da melodia e de sua modulação, de seu ar e de suas notas, por assim dizer, se efetua naquilo que Husserl denomina o “presente vivente”. Tal presente é o *agora* de um sujeito que dá, em primeira ou em última instância, sua presença ao presente, ou seu presente à presença. Nos termos aqui empregados, eu diria que o “presente vivente” ressoa, ou que ele é ele-mesmo ressonância e nada mais que isso: ressonância uma na outra de instâncias ou estâncias do instante.

É nesse ponto que Granel coloca sua objeção, de proveniência heideggeriana: segundo esta análise, a diferença foi implicitamente definida como unidade a partir da qual “o olhar fenomenológico já *manifesta*”³⁸ tanto a unidade *como* a diversidade tomadas ou declaradas *como tais*. A intencionalidade fenomenológica se desvia assim daquilo a que ela contu-do visava: o “afastamento” original de cada traço, unidade e diversidade, que não se oferece *como tal*, mas que mergulha, ao contrário, naquilo que Granel denomina como “o Tácito”, ou “a diferença silenciosa que frutifica em todo percebido”. Esta, para Granel, nada mais é que o afastamento, a fugitividade e o pudor do ser em seu sentido heideggeriano. Tal sentido – para acrescentar uma palavra ao texto de Granel – é o sentido transitivo do verbo “ser”³⁹ [être], segundo o qual o ser “é o ente” de um modo transitivo (que não é todavia um “fazer” nem alguma operação...): um sentido, em consequência, impossível de escutar/compreender [*entendre/comprendre*], um sentido insignificável mas que, porventura, se deixa... escutar. Olvidado desse afastamento do ser, Husserl, segundo Granel, perpetua o “olvido do ser” no sentido de Heidegger, e isso na mesma medida em que ele não estende a orelha à ressonância musical, porém de antemão a converte em objeto de uma visada que a configura. O som (e/ou o sentido) seria isso que a princípio não é visado. Ele não seria a princípio “intencionado”: era ele, ao contrário, que colocava em tensão, ou, ainda, sob tensão, o seu sujeito, que não tinha sido precedido por uma visada.

A respeito disso seria preciso dizer – mesmo ultrapassando o propósito de Granel – que a música (senão o som em geral) não é exatamente um fenômeno, isto é, não faz parte de uma lógica da manifestação. Ela faz parte de uma outra lógica, uma lógica da evocação, seria preciso dizer, mas nesse sentido específico: enquanto a manifestação traz à luz a presença, a evocação chama (convoca, invoca) a presença a si-mesma. Ela não estabelece nada, assim como ela não se supõe estabelecida. Ela antecipa sua vinda e retém sua partida, permanecendo suspendida e estendida entre as duas: tempo e sonoridade, sonoridade como tempo e como sentido.⁴⁰ Evocação: apelo⁴¹ e, no apelo, sopro, exalação, inspiração e expiração. Em *appellare* não há a princípio a ideia de “nomear”, mas a de um empuxo, de uma impulsão.

Seguindo Granel: da melodia ao silêncio que a declara calando a unidade de sua unidade e de sua diferença, é essa a exigência ultra-fenomenológica – ou seja, ontológica, sempre no sentido de que o ser difere aí continuamente de qualquer ser-aqui-e-agora. O que não quer apenas dizer que ele é sempre diferente, mas que ele não cessa de diferir esta própria diferença: ele não se deixa identificar entre duas identidades, pois ele, o que difere, é indiferente à identidade e à diferença.

37. *Le sens du temps et de la perception chez E. Husserl*, op. cit., p. 118.

38. Cf. supra, n. 2, p. 31.

39. Como evitar de sublinhar que a etimologia de *sonare*, em um grupo semântico do som ou do ruído, não pode ser separada de um outro grupo onomatopaico (em que o som dá o sentido...) do qual *susurrus* (rumor, murmúrio) é o primeiro representante (“palavra expressiva”, assinalam Ernout e Meillet, em que “a duplicação e a germinação do *r* são dois traços característicos”; *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck, 1994. p. 670). E como não acrescentar que a palavra “palavra” [*mot*, que em português sobrevive no “mote”] vem de *mutum*, que designa um som privado de sentido, o *murmúrio* emitido com a repetição da sílaba *mu*? (E para o grego *sigé*, “silêncio”, por vezes é proposto ter partido de uma sílaba expressiva *si-*, como em *sitta*, que é um chamado de pastor...). Se a diferença silenciosa se retira no seio da música, o som privado de sentido não se retiraria no seio (mas não *do* seio) da palavra obrigada a querer dizer? A música não é a origem da linguagem, como se quis com frequência pensar, mas aquilo que se retira e que nela se abisma.

40. No original, “appel”, no sentido de “chamado”. A opção, aqui, por “apelo” se deve à breve menção ao “appellare” latino que vem na sequência (N.T.).

41. Na caverna de Platão há mais que as sombras dos objetos que passeiam no exterior: há também o eco das vozes daqueles que os conduzem, detalhe de que se esquece com frequência, tão rápido é seu abandono pelo próprio Platão, em benefício exclusivo do esquema visual e luminoso.

42. Para os alófonos: “sonner” pode querer dizer, na gíria, “atordoar”, “impor um nocaute”, bem como “fazer vir com uma sineta”, um doméstico, por exemplo, como dantes; em contrapartida, “sonner” teve, no francês antigo, o sentido de “tocar” [*jouer*] (um instrumento de música) e de “pronunciar” (uma palavra), assim como de “contar em um poema” (de maneira acentuada, ruidosa) ou mesmo de “significar, fazer escutar [*entendre*] um sentido”, antes de restringir sua acepção, hoje, a “emitir um som”, “repercutir”, “ressoar”.

43. Cfme Giorgio Agamben, “La recherche de la voix dans le langage, c’est cela la pensée”, *La fine del pensiero, Le Nouveau Commerce*, nº 53-54, Paris, 1982.

Proponho transcrever tudo isso dizendo que se trata de retornar ou de se abrir à ressonância do ser ou ao ser como ressonância. O “silêncio”, com efeito, deve aqui *se escutar* [*s’entendre*] não como uma privação, mas como uma disposição de ressonância: um pouco – ou mesmo exatamente... – como, em uma condição de perfeito silêncio, escuta-se [*entend*] ressoar o próprio corpo, seu sopro, seu coração e toda a sua caverna repercutiva.⁴² Trata-se então de retornar, desde o sujeito fenomenológico, ponto de visada intencional, a um sujeito ressonante, espaçamento intensivo de um rebate que não se conclui em nenhum retorno em si sem tão logo relançar em eco um apelo a esse mesmo si. Enquanto o sujeito da visada é sempre já dado, posto em si desde seu *ponto de vista*, o sujeito da escuta está sempre ainda por vir, espaçado, atravessado e chamado por ele-mesmo, *sonado* por ele-mesmo, caso eu possa me permitir todos esses jogos de palavras, mesmo triviais, que aqui sugere a língua francesa.⁴³ Embora Granel não o tenha formalmente declarado, quando se empenha em criticar a descrição husserliana, o passo que ele quer avançar, desde a ordem fenomenológica até o afastamento e o encobrimento ontológico, não por acidente é um passo que passa do olhar à escuta: em certo sentido, implica sugerir que Husserl insiste em “ver” a melodia ao invés de a escutar...

O sujeito da escuta ou o sujeito à escuta (bem como aquele que está “sujeito à escuta”, no sentido de que é possível estar “sujeito a” um problema, a uma afecção e a uma crise) não é um sujeito fenomenológico, isto é, ele não é um sujeito filosófico, e, em definitivo, ele não é porventura nenhum sujeito, a menos que este seja o lugar da ressonância, da tensão e de seus rebates infinitos, a amplitude do desdobramento sonoro e a minúcia de seu simultâneo redobramento – pelo qual se modula uma voz que vibra ao retirar de si a singularidade de um grito, de um apelo ou de um canto (uma “voz”: é preciso compreender isso que soa desde uma garganta humana sem ser linguagem, isso que sai de um pescoço animal ou de não importa qual instrumento, e mesmo do vento nos galhos: o ruído para o qual estendemos as orelhas ou prestamos ouvidos⁴⁴).