

Igor Reis Reyner

Pierre Schaeffer e Marcel Proust:
As expressões da escuta

Belo Horizonte

Escola de Música da UFMG
2012

Igor Reis Reyner

Pierre Schaeffer e Marcel Proust:
As expressões da escuta

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado da Escola de Música da
Universidade Federal de Minas Gerais
como requisito parcial à obtenção do
título de Mestre em Música.

Área de concentração: Sonologia

Orientador: Prof.: Carlos Palombini
Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte
Escola de Música da UFMG
2012

R459p Reyner, Igor Reis.

 Pierre Schaeffer e Marcel Proust: as expressões da escuta [manuscrito] /
Igor Reis Reyner. – 2012.
 146 f., enc.

 Orientador: Prof. Dr. Carlos Palombini.

 Área de concentração: Sonologia.

 Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Música.

 1. Schaeffer, Pierre. 2. Proust, Marcel - O caminho de Guermantes. 3. Escuta
reduzida (Música). 4. Música e literatura. I. Palombini, Carlos Vicente. II.
Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 808.80357

À Vó Tereza, que muito cedo me fez
sentir o prazer na perversão da
linguagem.

Agradeço aos que, realmente, existiram ao longo do trabalho.

Eles sabem quem são, compartilham da gratidão

de meu olhar

de minhas palavras

de meus ouvidos

e envelhecem comigo, próximos.

De la vaporisation et de la centralisation du *Moi*. Tout est là.

Charles Baudelaire

Resumo

A literatura sobre *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, embora imensa, não tratou de sua poética de escuta. Para compreendê-la, uma seleção de excertos de *Le Côté de Guermantes* são interpretados com referência às noções de *quatro funções da escuta*, de *comportamentos de escuta*, e de *escuta reduzida*, formuladas por Pierre Schaeffer em *Traité des objets musicaux*. No primeiro capítulo, um estudo diacrônico de textos de Schaeffer dos anos de 1942, 1950 e 1966 mostra que a escuta reduzida não é uma estética composicional, mas uma poética de percepção auditiva. O segundo capítulo coloca em relação Schaeffer e Proust através da análise de referências ao romancista em excertos do teórico, e de um estudo de Gilles Deleuze sobre o papel da memória involuntária na busca do tempo perdido. O terceiro capítulo cruza a teoria da escuta com a literatura de modo a ilustrar a teoria com excertos do romance e a compreender o espaço sonoro do romance através da teoria. Os excertos organizam-se de acordo com personagens e lugares para ser interpretados em função de uma poética que se apresenta como perversão da escuta.

Abstract

Literature on Marcel Proust's *À la recherche du temps perdu*, however vast, has failed to tackle the Narrator's poetics of listening. In order to understand it, excerpts from *Le Côté de Guermantes* are interpreted with reference to Pierre Schaeffer's notions of *quatre fonctions de l'écoute*, of *comportement d'écoute* and of *écoute réduite*, formulated in *Traité des objets musicaux*. In the first chapter, a diachronic study of Schaeffer's texts from 1942, 1950 and 1966 shows that *écoute réduite* is not a compositional aesthetics but a poetics of aural perception. The second chapter relates Schaeffer to Proust through analyses of references to Proust in Schaeffer's writings, and of a study by Gilles Deleuze on the role of involuntary memory in the *recherche du temps perdu*. The third chapter cross-fertilizes listening theory and literature by illustrating theory with excerpts from the novel and comprehending the novel's sound space through theory. Excerpts organize themselves according to characters and places so as to be interpreted according to a poetics of that presents itself as a perversion of listening.

Sumário

1. Introdução: A Biblioteca	1
1.1. Limites	2
1.2. Pierre Schaeffer	3
1.3. Marcel Proust	3
1.4. Proust: escuta em narrativa	6
1.5. Justificativas metodológicas	8
2. Pierre Schaeffer e sua teoria da escuta	12
2.1. Ensaio sobre o radio e o cinema: estética e técnica das artes-relé 1941–1942	14
2.2. Introdução à música concreta	20
2.3. Tratado dos objetos musicais	25
2.3.1 Acusmática	26
2.3.2. Objeto sonoro	28
2.3.3. As quatro funções da escuta	31
2.3.4. Tendências de escuta	38
2.3.5. Escuta reduzida	40
3. O caminho de Pierre Schaeffer a Marcel Proust	42
3.1. A pequena análise de Schaeffer	43
3.2. Schaeffer e seus comentários sobre Proust	45
3.3. No encalce do romance	47
3.3.1. O livro de uma aprendizagem	49
3.3.2. O mundo das impressões e a memória involuntária	57
3.4. A memória involuntária e a escuta reduzida: uma poética de criação ...	59
3.4.1. Sobre os tipos de memória	60
3.4.2. A poética de memória de Proust	62
3.4.3. Memória involuntária e escuta reduzida	65
4. O caminho de Guermantes	69
4.1. Escuta de pessoas: os nomes	70
4.1.1. Abertura do <i>Caminho de Guermantes</i> : apresentação de Françoise	70
4.1.2. A Duquesa de Guermantes	78

4.1.3. O Barão de Charlus	85
4.2. Escuta de espaços: os lugares	91
4.2.1. Doncières	91
4.2.1.1. Descrições auditivas	93
4.2.1.2. Digressões do Narrador sobre a natureza da escuta	98
4.2.2. Da casa do Professor E... ao leito de morte	112
4.2.3. A casa em Paris	117
5. Conclusão: set analítico	123
Bibliografia	128

Introdução

A Biblioteca

Também se esperou então o esclarecimento dos mistérios básicos da humanidade: a origem da Biblioteca e do tempo. É verossímil que esses graves mistérios possam ser explicados em palavras: se a linguagem dos filósofos não bastar, a multiforme Biblioteca produzirá o idioma inaudito que for necessário e os vocabulários e gramáticas desse idioma.

Jorge Luis Borges

1. Introdução: a Biblioteca

1.1. Limites

Este trabalho não apresenta um sistema, mas esboça um método. Não é teoria literária ou teoria da escuta, no limite de ambas, é um trabalho de convergência. Não se encerra em Pierre Schaeffer. Não tem o texto de Marcel Proust como finalidade. Busca diferenciar no pensamento de Schaeffer a presença da escuta. Compreende as noções estruturais da escuta em Schaeffer. Compreende a função poética da escuta a partir de Schaeffer. Este trabalho lê o romance de Proust com os óculos de uma teoria da escuta, acreditando no duplo potencial desta leitura: entendimento da teoria da escuta através da literatura; entendimento do espaço sonoro do romance a partir da teoria da escuta. Este trabalho é uma sugestão, não uma asserção.

Apresenta-se aqui o resultado final de um trabalho de corte. Em benefício da clareza, da coesão, da fluência e da argumentação, não realizei três estudos complementares que compunham o projeto inicial:

- 1- Abri mão de estudar todo o ciclo de romances *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, concentrando o trabalho no terceiro romance, *O caminho de Guermantes*¹.
- 2- Não realizei uma fortuna crítica sistemática da obra de Schaeffer, quanto mais, da de Proust. Tais fortunas, ironicamente, ameaçavam levar meu projeto à bancarrota, pois além da bibliografia extensíssima sobre Proust, o objetivo final deste trabalho não é afirmar as áreas de teoria da escuta ou teoria literária, mas dissolvê-las uma na outra.
- 3- Não sistematizei as características dos comportamentos auditivos de personagens e Narrador extraídas dos excertos do romance. Tampouco as relacionei com comentários de outros autores dos estudos sobre escuta. Tal trabalho faria com que o texto literário

¹ Existem duas traduções do *Em busca do tempo perdido* para o português. A mais recente de Fernando Py e a de Mário Quintana, Manuel Bandeira, Lourdes Sousa de Alencar, Carlos Drummond de Andrade e Lúcia Miguel Pereira, promovida pela editora Globo na década de 1940. Uma vez que todas as traduções apresentam limitações, optei por trabalhar com as da Globo, mais tradicionais e reconhecidas. Mas durante todo o processo de pesquisa, cotejei os excertos com a tradução de Fernando Py e o original em francês publicado pela Gallimard (Pléiade).

São minhas as traduções das citações em que não explicito os tradutores, salvo as epígrafes das capas das sessões que, com exceção da frase de Schaeffer, são, respectivamente de responsabilidade de Davi Arrigucci Jr.; Leda Tenório da Motta; Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar; Herbert Caro; Augusto de Campos; e Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar.

desse ainda mais ressonância à teoria da escuta. No entanto, é inevitável a manutenção de certos limites. Todavia, no decorrer das análises algumas aproximações são sugeridas.

1.2. Pierre Schaeffer

Majoritariamente, a obra de Pierre Schaeffer tem sido lida como um sistema de composição eletroacústica. Deixei de lado os desdobramentos composicionais e estéticos e optei por um estudo sobre Schaeffer em dois momentos. Primeiramente, apresento o pensamento de Schaeffer sobre a escuta através de um trabalho de arqueologia e exegese de alguns escritos de 1938 a 1966. Essa apresentação traz a compreensão estrutural do processo da escuta. Subsequentemente, em relação à Proust, localizo uma poética dentro do pensamento sobre escuta de Schaeffer.

Para a análise do romance, faço uma inversão do processo. O resultado final do estudo sobre Schaeffer, a definição de uma poética, permite aproximar Schaeffer de Proust, na medida em que ambos apresentam propostas poéticas diante do mundo, ou seja, formas criativas de apropriação do mundo. Porém, essa proximidade não é esmiuçada, encontra-se nas análises apenas em essência, no âmago de minhas ideias, sem emergir ao longo do texto. O primeiro estudo sobre Schaeffer é usado mais extensiva e metodicamente. Ele é o aparato teórico predominante na análise de Proust. Contudo, a substância teórica, a terminologia de Schaeffer não é didaticamente revelada no decorrer das análises. Acredito que tal apresentação tornaria o texto menos fluido, as ideias mais limitadas e as análises menos sedutoras.

1.3. Marcel Proust

À la recherche du temps perdu de Marcel Proust foi escrito entre 1909 e 1922 e foi publicado entre 1913 e 1927. Quando *No caminho de Swann*, o primeiro dos romances, foi lançado, o escritor tinha em mente uma trilogia. Ao primeiro volume seriam acrescentados *O caminho de Guermantes* e *O tempo redescoberto*. A ideia se expandiu, desdobrando-se em sete livros².

² *Du côté de chez Swann* (No caminho de Swann), publicado em 1913, Éditions Grasset; *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (À sombra das moças em flor), publicado em 1918, La Nouvelle Revue Française (NRF); *Le Côté de Guermantes I et II* (No caminho de Guermantes), publicados em 1920-1921, NRF; *Sodome et Gomorrhe I et II* (Sodoma e Gomorra), publicados em 1922-1923, NRF; *La Prisonnière* (A Prisioneira), publicado em 1923,

Devido a dimensão incomum da obra, optei por concentrar o trabalho no terceiro romance do ciclo, *O caminho de Guermantes*. A escolha deste livro leva em consideração quatro aspectos: suas características formais, a natureza dos temas tratados, sua função no ciclo e a recepção dentre os estudiosos de Proust.

Sendo o mais longo dos sete romances, foi publicado em duas partes: a primeira em 1920 e a segunda em 1921. É considerado um romance menos composto, mais fragmentado. A aceitação de Proust de publicar o romance em duas partes corrobora a leitura do romance como formalmente menos integrado³. Tomando-o como um conjunto mais heterogêneo, verifica-se maior diversidade de descrições. Estas abrangem problemáticas e naturezas variadas ilustrando o pensamento do autor com um número maior de abordagens. Como não é a coerência do *mitos* o objeto da pesquisa, mas a representação das metamorfoses das percepções auditivas, essa provável descontinuidade apresenta-se como valiosa fonte de ilustração do trabalho.

O caminho de Guermantes é o romance da vida mundana. É o romance no qual o Narrador mais se exacerba e se estende em análises do mundo que o cerca, da vida social, dos comportamentos, dos interesses que movem a sociedade. É uma coleção de pequenos trejeitos, sutis formas de enunciação, romance da escolha das palavras, das formas de apresentação em sociedade e principalmente da compreensão de si no mundo. Em *No caminho de Swann* e *À sombra das raparigas em flor* lemos a poesia de Proust, em *Sodoma e Gomorra* temos o estudo dos modos de comportamento, em *A prisioneira* e *A fugitiva* mergulhamos em imensas análises psicológicas para alcançarmos a filosofia em *O tempo redescoberto*⁴. Em *O caminho de Guermantes* temos mais o romance de uma descoberta do mundo do que do próprio mundo. Esse sutil detalhe é a essência da narrativa de Proust. Mais do que retratar e analisar o mundo, a obra de Proust representa e narra a percepção do mundo, a percepção de sua vida que se confunde com a vida do Narrador. Mais do que saber sobre o som ou sobre as qualidades das vozes tratadas no romance, é a percepção das vozes e sons, da escuta dos personagens e do Narrador o centro do trabalho. Assim, *O caminho de Guermantes*, essencialmente narrativa da descoberta do mundo, concentra em seus excertos sobre escuta a escuta do mundo e a percepção da percepção.

NRF; *Albertine Disparue* (A Fugitiva), publicado em 1925, NRF; *Le Temps retrouvé* (O tempo recuperado), publicado em 1927, NRF.

³ Laget, "Notices", *À la recherche du temps perdu II*, 1988, pp. 1491 & 1492.

⁴ Id., p. 1491.

A trilogia, pensamento inicial de Proust para a *Recherche*, tem *Guermantes* como eixo central. E mesmo que na forma definitiva *O caminho de Guermantes* tenha perdido um pouco em importância, o livro marca a passagem da infância e adolescência para a vida adulta do Narrador. São as preocupações juvenis transformadas em análises sociológicas. Por ser a narrativa desse momento da vida e por fazer a transposição do mundo interno do Narrador para o mundo externo, *Guermantes* é considerado um livro de transição. Não se pode, contudo, desconsiderar que Proust trata da memória e do tempo e por isso nada no ciclo é inteiramente abandonado. Numa forma cíclica – como a da sonata de Vinteuil – a trama apresenta e retoma inúmeras vezes processos e temas, lugares e pessoas. Desse modo, não podemos em momento nenhum considerar um dos romances como representante de uma categoria estanque, há poesia em *O caminho de Guermantes* como há filosofia em *Sodoma e Gomorra*, há análises sociológicas em *À sombra das raparigas em flor*, como há análises psicológicas em *No caminho de Swann*. Aqui, me apoio nas sugestões de Thierry Laget, considerando os temas e as naturezas das descrições em *Guermantes* como orientadas para tal ou qual sentido.

Finalmente, a escolha de *O caminho de Guermantes* quer responder o comentário de Laget de que o romance não recebeu nunca seu devido valor. Por sua descontinuidade, seria o menos acabado. Por ser transição cumpriria principalmente ligar partes importantes. Contrário a essas possíveis leituras, o presente trabalho propõe ressaltar o valor deste romance no ciclo demonstrando como ele reforça a figura de um narrador profundamente dotado para a percepção do mundo e para a percepção da percepção, algo de uma fenomenologia da percepção em Proust. Reafirmo a impossibilidade de tratar o romance desconectado do resto da *Recherche* ou como uma obra contrária ou negativa em relação às outras, absolutamente. A organicidade do romance é um dos elementos responsáveis por sua recepção ímpar. Destarte, quando possível e conveniente, buscarei confrontar excertos de *O caminho de Guermantes* com excertos extraídos dos outros livros.

O capítulo em que analiso os excertos sobre escuta, a quarta parte do trabalho, trata os excertos articulando-os com base em dois elementos da obra, as personagens e os espaços. *O caminho de Guermantes* é dividido em duas partes, *Guermantes I* e *II*, e a segunda parte é dividida em dois capítulos. Em meu trabalho desconsiderarei a princípio essa divisão que apresenta-se apenas no subterrâneo da organização dos excertos. Em contrapartida, dividi o

livro em dezoito cenas, dezoito espaços em que a escuta se liga a uma personagem em especial ou a algum lugar, das quais analiso seis. Trato da escuta de Françoise, da voz da Duquesa de Guermantes ou do Barão de Charlus, como da escuta em Doncières, no caminho do Champs-Élysées, na residência do Narrador. Essa divisão se inspira, mas não se apóia *tout court*, nos manuscritos de Proust. Neles, o romance espalha-se por um conjunto de cadernos e cada caderno, ou grupo de cadernos, reúne uma cena (i. e., salão da Sra. de Villeparisis, o salão dos Guermantes, *soirée* no palácio da Princesa de Guermantes) ou mais. Se o autor organizava seus manuscritos em cenas, ou espaços, sinto-me confortável para tratar o texto a partir do mesmo princípio.

Em todo o romance há a presença emblemática de um narrador anônimo. Apesar de seu nome aparecer nos últimos livros, em raros momentos, considera-se que estas aparições se devem a algum lapso de Proust, que no momento da escrita dos últimos livros já se encontrava bastante comprometido em razão de suas doenças crônicas. O nome do Narrador é Marcel, homônimo do autor. Corta o romance como um projétil pela primeira vez em *A prisioneira* e retorna à narrativa apenas algumas vezes mais. No entanto, me referirei ao narrador como o Narrador, adotando o procedimento de alguns teóricos.

1.4. Proust: escuta em narrativa

Entre tantas outras coisas, o ciclo *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust é a consumação de uma obsessão formal, de uma síntese de gêneros literários concretizada no todo de uma grande arquitetura narrativa, num romance que vai além do romance. Em *Les plaisirs et les jours*, sua primeira obra, de 1896, Proust, apresentava, com uma reunião de textos de gêneros variados, “uma ‘vontade’ de estruturação”⁵. O *Em busca do tempo perdido* é a concretização dessa vontade numa “obra-mundo”, à sombra d’*A Comédia Humana*. Honoré de Balzac

propõe um grandioso painel da vida secular, a desenrolar-se por ciclos de estudos e cenas, com personagens recorrentes, que já são vistas aí como espécimens sociais. A idéia de Balzac é reagrupar tudo – cenas da vida privada, da vida política, da vida parisiense, da vida no campo, da vida militar – de modo a compor uma história dos costumes, que seria como uma história natural das espécies.⁶

⁵ Sandre, “Notices”, *Jean Santeuil précédé de Les plaisirs et les jours*, 1971, p. 905.

⁶ Da Motta, *Proust: a violência sutil do riso*, 2007, p. 67.

Proust também reagrupa tudo e compõe sua obra em longas cenas entre as quais enxerta digressões, estudos sobre o que quer que seja que tenha afligido o Narrador. Esse modo de construção da narrativa vai ao encontro de algumas ideias de André Malraux sobre cinema e romance. Em “Esquisse d’une psychologie du cinéma”⁷, de 1940, Malraux investiga o princípio do cinema enquanto arte através de uma análise em paralelo dos meios de expressão do filme e da pintura, da fotografia, do rádio, do teatro, do romance e do próprio cinema. Tanto romance quanto cinema podem contar uma história. Daí, Malraux extrai do romance práticas que indiquem possíveis caminhos para o entendimento da expressão cinematográfica. Sugere a análise da *mise en scène* de um grande romancista.

Que seu objeto seja a narrativa de fatos, a pintura ou a análise de caracteres e mesmo uma interrogação sobre o sentido da vida; que seu talento tenda à proliferação, como o de Proust, ou à cristalização, como o de Hemingway, ele é levado a contar, – quer dizer, a resumir, e a colocar em cena (*mettre en scène*), – isto é, a fazer presente. Chamo *mise en scène* de um romancista a escolha instintiva ou premeditada dos instantes aos quais ele se prende, e os meios que emprega para dar-lhes uma importância particular.⁸

Proust, muito além das narrativas de fatos, das pinturas de cenas, das análises de caracteres e das interrogações sobre o sentido da vida, faz proliferar o material do romance no que diz respeito não apenas à quantidade, como também à natureza das narrativas, análises e caracterizações. Compartilhando tendências com a geração de novos escritores deflagrada pela obra balzaquiana, há nele “um historiador, um sociólogo, um médico de doenças nervosas e um especialista em problemas sexuais”⁹. Podemos reconhecer ainda outras áreas de atuação, o fotógrafo e o crítico de música, de literatura e de artes plásticas. Atendo-nos momentaneamente à questão da estrutura do romance, voltamos a Malraux que declara, “em quase todos [os autores], a marca imediata da *mise en scène*, é a passagem da narrativa ao diálogo”¹⁰. Nesse ponto, é de especial importância a posição que o narrador ocupa dentro do romance. Nesse processo de *mise en scène* do romancista do final do século XIX para o século XX, Malraux nota uma mudança de posição do narrador e uma valorização de novos

⁷ Não problematizo a discussão que Malraux traz sobre os narradores, pois ela encontra-se além do escopo deste trabalho. “Esquisse d’une psychologie du cinéma”, além de um dos pontos de partida deste trabalho, aproxima Proust de Schaeffer, na medida em que Schaeffer se apropria de Malraux e que Malraux refere-se diretamente a Proust.

⁸ André Malraux, “Esquisse d’une psychologie du cinéma”, *Écrits sur l’art I*, 2004, p. 12. Ao longo da dissertação, são minhas todas as traduções que não cito o responsável, exceto as epígrafes.

⁹ Da Motta, *Proust: a violência sutil do riso*, p. 67.

¹⁰ Malraux, “Esquisse d’une psychologie du cinéma”, p. 12.

elementos da cena. O diálogo servia, inicialmente, para expor o romance, em seguida, passa a caracterizar as personagens.

Stendhal pensava em caracterizar Julien Sorel muito mais por seus atos que pelo tom de sua voz; mas, com o século XX, o problema do tom passa ao primeiro plano do romance. Ele torna-se um dos meios de expressão do caráter, um dos meios de existência da personagem. Proust, que via pouco seus personagens, os faz falar em uma arte de cego, que dá a impressão que várias de suas cenas, bem lidas, sejam mais agudas no rádio, onde o ator é invisível, que no teatro.¹¹

O tom e a emissão da voz representam, no primeiro plano da obra, uma mudança sensível no status da escuta, mudança de tendência e reposicionamento do narrador. Em um romance no qual “o diálogo (...) serve, inicialmente, para expor”¹² a voz detém a função restrita de mensageira, é o canal pelo qual, de emissor para receptor, uma mensagem se estabelece dentro dos condicionamentos de um código. O ouvinte, o receptor, tem a função de decodificar esse sinal sonoro, compreendendo a mensagem, tratando a voz como signo. Esses ouvintes são preponderantes nos romances do século XIX, sejam os personagens ou seja o narrador. Em contraposição, tendências para escutas diversas aparecem naquele romance no qual os problemas do tom passam ao primeiro plano, tornando-se meios de expressão do caráter, meios de existência das personagens. Nessas narrativas, a escuta dos personagens e principalmente a do narrador assume uma variedade maior de funções, comportando-se de modo mais abrangente e dando-nos informações mais detalhadas acerca do ambiente sonoro que compõe cada cena.

Posiciono as personagens e o Narrador do romance diante das funções e tendências auditivas descritas por Schaeffer. Analiso seu comportamento auditivos, sugiro em alguns momentos a função da escuta na narrativa, noutros, busco entender como a escuta narrada propõe formas de escuta do mundo, poéticas de escuta.

1.5. Justificativas metodológicas

Recupero os três cortes acima apresentados para nutrir o desenvolvimento metodológico do trabalho que se segue.

¹¹ Id., p. 13.

¹² Id., p. 12.

- 1- A princípio, pretendia desenvolver um estudo completo do ciclo, no qual selecionaria todos os excertos relativos à escuta ao longo do romance e analisaria como as personagens e o Narrador se comportam auditivamente. Devido às dimensões da obra de Proust e sua obsessão pela escuta, decorrente da hiperestesia auditiva que lhe acometia, as leituras revelaram uma enormidade de excertos, um grande número deles bastante extensos. Foco um dos romances e não realizei um trabalho tipológico de categorização de todos os excertos do romance. Analiso um conjunto dos excertos, ainda seletivo, extraídos apenas deste terceiro romance. Apresento os excertos através de três personagens, visando ilustrar o comportamento auditivo dessas personagens e sugerir possíveis comportamentos idiossincráticos de outras; e, através de três espaços (cênicos) que revelam a escuta do Narrador do romance. Trata-se de uma exegese ensaística restrita – quase que exclusivamente – ao texto de Proust.
- 2- Em definitivo, não é pretensão desta pesquisa apresentar e criticar os estudos literários voltados para a obra de Proust. Ciente da extensão destes estudos, da riqueza de tal bibliografia, um trabalho de revisão e crítica não poderia ser feito sem hipertrofiar e comprometer a clareza desta pesquisa, salvo tratasse de um simples trabalho de arrolamento bibliográfico – trabalho desinteressante. Inevitável para aqueles que desejam mergulhar nos estudos proustianos, a leitura desta teoria revela uma riqueza de temas e problemas que não podem ser abarcados num único estudo. Essa riqueza de perspectivas é resultado da pluralidade de leitores: literatos, filósofos, sociólogos, antropólogos, artistas. Frequentemente, estes leitores buscam decifrar não somente a estrutura da obra, ou a figura do autor, como também fundamentar no *Em busca do tempo perdido* suas próprias propostas filosóficas, literárias, ou de vida. Assim, Gilberte Brassai, fotógrafo, lê Proust especularmente, reencontrando nele sua paixão pela fotografia, ou, Gilles Deleuze extrai de Proust conceitos que contribuem para a elaboração de seu pensamento filosófico, como repetição e diferença. Obviamente, todo aquele que lê, lê a partir da elaboração que faz de sua própria experiência vivida. Não se trata de desmerecer, trata-se de reconhecer a ameaça da pluralidade dos temas desenvolvidos por Proust e por seus leitores para a clareza e para os objetivos deste trabalho. Assim, reforço que este trabalho apropria-se do texto de Proust na medida que este texto intersecta os estudos sobre escuta.
- 3- No decorrer do trabalho com Proust, entendimentos esparsos da estrutura do romance se decantam, mas não há uma sistematização dessa compreensão. Me apoio em alguns conceitos de Deleuze sobre o *Em busca do tempo perdido* para localizar meu estudo,

mas meu principal interlocutor é Schaeffer. Dialeticamente, espero que o texto de Schaeffer e de Proust venham em auxílio um do outro, se explicando e se ilustrando. As intervenções e colaborações de outros autores são insights não-estruturais.

A ideia geradora deste trabalho é uma pequena análise esboçada por Pierre Schaeffer no *Traité des objets musicaux*, em 1966. Ao definir uma de suas quatro funções da escuta, Schaeffer se apropria, em dado momento, de um trecho do romance *Homo faber* de Max Frisch e desenvolve uma sucinta análise aplicando ao personagem do romance suas categorias de escuta. Essa aplicação de uma teoria da escuta num romance sugere diferentes níveis de interação entre literatura e música, no limite, literatura e teoria da escuta e dos sons. Um primeiro nível implica o uso de exemplos literários como ilustração e justificativa de uma teoria de escuta nos moldes da utilização da literatura musical como exemplos para a teoria musical. Um segundo nível é o da aplicação da teoria da escuta na compreensão da escuta das personagens e dos narradores que implica, inversamente, um terceiro nível interacional, no qual chega-se à compreensão do sentido da audição pelo estudo do comportamento de personagens e narrador. Este trabalho pretende lidar com estes três níveis de interação, em maior ou menor grau.

A escolha do *Em busca do tempo perdido* deve-se à intensidade, à recorrência, à diversidade e à eloquência dos excertos do romance em que são narradas experiências auditivas. *Em busca do tempo perdido*, um dos romances mais estudados da literatura francesa, foi abordado sob os mais variados ângulos, seja por suas reflexões filosóficas sobre tempo e memória, seja pelas inúmeras referências à pintura, pelos comentários estéticos, literários ou musicais. Não há, no entanto, trabalhos sistematizados que tenham por objetivo final analisar o romance em seu aspecto sensível bruto, ou seja, como Narrador e personagens usam seus sentidos na percepção do mundo e em que medida a representação da percepção possibilita um caminho para a compreensão da própria percepção. Estuda-se exaustivamente o significado abstrato que o Narrador imputa às suas percepções brutas, ou seja, o sentido daquilo que os sentidos captam. Porém, muito frequentemente, a passagem pelos sentidos é esquecida. A compreensão da narrativa enquanto elaboração de algo que passa pelos sentidos é um dos objetivos deste trabalho. Não discutirei a narrativa enquanto representação dos sentidos, tampouco o alcance dessa representação. Mais simplesmente, faço um levantamento de momentos do texto de *Em busca do tempo perdido* em que é possível perceber uma primazia dos sentidos no conteúdo da narrativa. Quero dizer, momentos em que um sentido é

apresentado de tal forma que torna-se ele mesmo objeto da discussão e não somente um instrumento imperceptível, pré-consciente, de percepção de mundo. Obviamente, há uma diversidade de matizes no papel ocupado por um sentido dentro do texto literário, por isso os excertos de Proust selecionados contemplam diferentes perspectivas. O sentido que contemplo nesse trabalho, como referido acima, é o sentido da audição, a escuta. Se, dos sentidos todos – intensamente explorados por Proust –, a visão, o olfato e o paladar são os mais valorizados pelos teóricos. No texto de Proust, a escuta subverte muitas vezes a regra e torna-se, reiteradamente, o alvo de suas reflexões. Constantemente assume o papel de demiurgo da percepção do Narrador e torna-se imperativa na condução da intriga.

Pierre Schaeffer e sua teoria da escuta

As idéias não são o meu forte. Não as manejo com facilidade. Elas é que me manejam. Me dão certa repulsão, ou enjôo, ou náusea. Não gosto muito de me ver atirado no meio delas. Os objetos do mundo exterior, ao contrário, me arrebatam. Chegam a me surpreender, mas não parecem de modo algum preocupar-se com a minha aprovação: eles a têm de saída. Não os submeto a dúvida.

Francis Ponge

2. Pierre Schaeffer e sua teoria da escuta

Pierre Schaeffer escreveu a parte mais substancial de seu trabalho teórico entre os anos 1938 e 1966. Esse material, dividido entre artigos de revista e hebdomadários, livros e esboços de livros publicados *post mortem*, diários, cartas e manifestos, registra problemas semelhantes enfocados de formas diversas. Schaeffer carregava consigo um conjunto de preocupações que se formulam em seus trabalhos, sejam práticos ou teóricos, profissionais ou amadores. Em meio a essas preocupações estava a escuta enquanto instrumento musical ou, fenomenologicamente, via de acesso à percepção.

Schaeffer se lança na escrita de artigos sobre o rádio e o cinema em 1938, quando publica na *Revue musicale* um artigo sobre cinema, fazendo seguir-se de um artigo sobre a radiodifusão. Estudou as artes-relé, no período da Ocupação, entre 1941 e 1942. Este estudo, que seria seu primeiro trabalho teórico de fôlego, não foi concluído, mas rendeu um artigo para a *Revue musicale* de 1977, organizada por Sophie Brunet. No final da década de 1940, voltou-se para a composição musical. Criou a *musique concrète*, aplicações práticas de suas ideias sobre escuta, arte e tecnologia. No final da década de 1950 abandona a composição e passa às pesquisas sonoras, que iriam desaguar em sua mais importante obra, o *Traité des objets musicaux*, de 1966.

Sophie Brunet sugere que o processo de Schaeffer seja uma passagem da arte de escutar (*l'art d'entendre*) para o dado a escutar (*donné à entendre*)¹³. Reconhecendo que há no conjunto da obra de Schaeffer uma coerência de ideias em meio à pluralidade de expressões, é possível eleger três textos que mantêm em pé toda a catedral de seu pensamento sobre escuta. *Essai sur la radio e le cinéma: esthétique et technique des arts-relais 1941–1942* é o trabalho inacabado, recentemente reconstituído, no qual desfilam conceitos primevos de seu pensamento: a escuta como instrumento, a situação acusmática apenas esboçada e não batizada, a mediação do relé e seu efeito potencializador, a linguagem das coisas, do concreto em contraposição à linguagem das palavras, do abstrato. “Introduction à la musique concrète”, publicado em 1950, é o artigo em que, de um suposto diário de trabalho, expõe o processo de composição do músico concreto. O texto parte da questão do instrumento, escolha do material, experimentação para uma explicação do princípio da música concreta

¹³ Brunet, *Pierre Schaeffer par Sophie Brunet*, 1969, p. 66.

pela contraposição à música abstrata. *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*, de 1966, seu *magnum opus*, reúne sete livros com a proposta de recriação de um *solfège* novo, mais amplo que a teoria de tradição européia, que seja capaz “de uma comunicação coletiva”¹⁴. Um extenso trabalho de pesquisa por uma teoria universal da música que se assenta no reconhecimento e questionamento de três impasses da musicologia, as noções musicais, as fontes instrumentais e os comentários estéticos¹⁵.

Passo a uma breve análise da escuta, pautada por estes três textos, a fim de delinear o comportamento do conceito dentro do desenvolvimento do pensamento do teórico e elencar as características essenciais a essa concepção da escuta proposta por Schaeffer. Ao final, pretendo aproveitar-me dessa estrutura de pensamento sobre a escuta como uma ferramenta para a exegese do texto de Proust.

2.1. Ensaio sobre o rádio e o cinema: estética e técnica das artes-relé 1941–1942

Em 1942, Pierre Schaeffer trabalhou em sua primeira obra teórica de fôlego, *Ensaio sobre o rádio e o cinema: estética e técnica das artes-relé 1941-1942*. Nela estão condensadas reflexões sobre o equilíbrio entre transmissão e expressão no campo dos instrumentos mecânicos: cinema e rádio. Expressão, bem entendido, é o potencial artístico desses instrumentos, nomeados por Schaeffer artes-relé. Tomando o cinema como paradigma de desenvolvimento bem sucedido de linguagem artística, Schaeffer aponta caminhos para a compreensão da radiofonia como meio expressivo autônomo. Para a concretização desse percurso expressivo, a reelaboração do comportamento auditivo, decorrência de desenvolvimentos técnicos, imputa à escuta, entre outros, um caráter instrumental. Ela torna-se o primeiro dos instrumentos que viabilizariam uma arte radiofônica.

Decorrentes das limitações técnicas da radiofonia, os novos comportamentos auditivos, como a situação acusmática, ainda não nomeada como tal, potencializam uma aproximação diversa com a sonoridade do mundo, permitem a expressão de uma linguagem das coisas. Pertinentes às artes-relé, os aspectos característicos da escuta são entendidos por Schaeffer por um viés poético, ou seja, modificador e criativo.

¹⁴ Schaeffer, *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*, 1966, p. 38.

¹⁵ Id., pp. 18-20.

Este primeiro grande estudo de Schaeffer sobre as artes-relé só foi publicado em 2010, após um esforço de reconstituição e edição da obra por Sophie Brunet e Carlos Palombini. Suas origens, no entanto, remontam aos pequenos artigos da *Revue Musicale*. Engenheiro de telecomunicações, Schaeffer fez de sua prática cotidiana no rádio a vazão de seus questionamentos de artista e engenheiro. A combinação dessa vida dupla se materializou intelectualmente nos dilemas estéticos e técnicos vivenciados no meio radiofônico. Para Schaeffer, o rádio, como o cinema, é um instrumento de uma arte e uma arte de um instrumento. Devido à sua constituição ontológica, ao seu potencial de transmissão e expressão, é chamado instrumento mecânico. As reflexões sobre os instrumentos mecânicos e sobre as transformações na sensibilidade decorrentes de seu aparecimento estavam em voga nas décadas de 1930 e 1940. Em 1936, dois anos antes que Schaeffer começasse a escrever sobre o rádio, Walter Benjamin discorreria em seu clássico ensaio *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*¹⁶, sobre o desenvolvimento dos instrumentos mecânicos e os novos paradigmas estéticos impostos pela “reprodutibilidade técnica” através da inter-relação de suas duas funções, a “reprodução da obra de arte” e a “arte cinematográfica”. Em 1938, Pierre Schaeffer questiona a forma como o rádio tem sido abordado de modo apenas técnico à revelia de sua potencialidade expressiva e propõe sua exploração enquanto instrumento de uma nova arte ao escrever os artigos “Problème central de la radiodiffusion” e “Vérités premières” para a *Revue musicale*, na coluna “Chronique de la radio”, nas edições de abril/maio e junho. André Malraux publicará, em 1940, na revista *Verve*, um ensaio sobre cinema, “Esquisse d'une psychologie du cinéma”, no qual Schaeffer – supõe-se, em razão de seus diários – toma contato com Walter Benjamin. Do final de 1941 ao início da segunda metade de 1942, Schaeffer volta-se para seu “primeiro trabalho teórico de longo alcance”¹⁷, o *Ensaio sobre o rádio e o cinema*, onde elabora mais sistematicamente seu pensamento sobre os instrumentos mecânicos/artes-relé em seu potencial técnico e estético.

Pensar a relação entre estética e técnica, para Schaeffer, implica pensar no concreto. Em meio ao trabalho de procura de uma linguagem do concreto dissolvem-se constatações a respeito dos instrumentos mecânicos. O instrumento mecânico não transmite a matéria, mas seu simulacro, diz Schaeffer. Cinema e rádio transformam, em seus respectivos processos de transmissão/expressão, objeto em imagem e som em modulação. Pela mutilação do objeto,

¹⁶ O título em francês corresponde à segunda versão do texto, publicada em 1936, da qual Schaeffer tomou conhecimento provavelmente através da leitura do artigo de André Malraux para a *Verve* de 1940.

¹⁷ Palombini, “Num gabinete em Marselha, um jovem engenheiro sonha”, *Ensaio sobre o rádio e o cinema: estética e técnica das artes-relé 1941-1942*, 2010, p. 110.

cinema e rádio apresenta-nos um “caráter absolutamente original”¹⁸. Encantado com a originalidade das artes-relé, Schaeffer volta-se para o dilema da transmissão/expressão próprio dos instrumentos mecânicos para fazer com que cinema e rádio não apenas transmitam imagem e som, mas digam algo, apresentem a sua linguagem concreta.

Já no ano de 1938, ele nos fala dessa contradição da transmissão/expressão vivida pelo rádio, para o qual duas rotas um pouco obscuras se apresentam. Apresenta os caminhos.

Ela [a radiodifusão] necessita ser admiravelmente fiel à música que deve retransmitir, mas, ao mesmo tempo, necessita - como o cinema - ser tanto mais original no exercício de seus meios próprios por estar a ponto de desperdiçar tudo em função do embaraço extremo no qual essas exigências contraditórias a colocam.¹⁹

Nesta encruzilhada, um caminho conduz para a transmissão da música tradicional do mundo inteiro da melhor maneira possível; outro caminho para a eclosão de uma arte propriamente radiofônica, que seria para o som o que é o cinema para a imagem.

No segundo texto de 1938 – um libelo a favor da articulação entre expressão e transmissão – Schaeffer manifesta-se em defesa da arte radiofônica. Neste texto encontram-se as primeiras reflexões sobre a escuta radiofônica. Nele, as reflexões sobre a radiodifusão e suas verdades confundem-se com as reflexões sobre escuta, pois todas as “verdades” listadas por Schaeffer, apontam mudanças substanciais da escuta. Duas delas tratam da questão da transmissão e percepção da espacialidade sonora, a outra da diferença entre a audição bi-auricular e a audição radiofônica. Schaeffer parte da constatação de que a orquestra apresenta uma disposição particular no palco, impondo uma distância específica entre cada executante e o ouvinte. Assim, a disposição dos músicos no palco conforma a recepção, a escuta. O rádio faz com que esse complexo de distâncias entre emissor e receptor desfaça-se no fundo do alto-falante, onde todos os emissores estão à mesma distância do ouvinte. Além da reconfiguração das distâncias, o traslado de espaços é outra zona de conflito própria à radiodifusão. Há uma diferença de proporção entre o espaço físico envolvido na escuta direta e aquele envolvido na escuta radiofônica. O rádio comprime o volume sonoro que inunda a sala do grande teatro, onde instala-se a orquestra, na simples sala de estar, onde se instala com o ouvinte e sua poltrona. Benjamin ao discorrer sobre a autenticidade da obra de arte, faz uma colocação

¹⁸ Schaeffer, *Ensaio sobre o rádio e o cinema: estética e técnica das artes-relé 1941-1942*, 2010, p. 58.

¹⁹ Schaeffer, “Problème central de la radiodiffusion”, *Revue musicale*, 1938, p. 321.

parelha a Schaeffer: “a catedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador; o coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto”²⁰. Em 1938, no entanto, Schaeffer ainda não havia tomado contato com o texto de Benjamin, o que ocorreu em 1940, pela leitura do artigo de Malraux para a *Verve*. Essa coincidência de perspectivas corrobora a necessidade, que se fazia premente, de um estudo da nova sensibilidade desencadeada pelos instrumentos mecânicos. No caso específico da radiodifusão, ela reduz a percepção das mais apropriadas sutilezas que se apresentam do pianíssimo ao fortíssimo numa ampla sala. E impõe, além das mudanças de percepção da espacialidade sonora, uma escuta substancialmente diferente. Em contrapartida à escuta biauricular, desenvolveu-se a audição radiofônica. Como há somente uma antena para emitir e um receptor para receber, não importa o número de microfones que se utilize na captação, o resultado da transmissão é o mesmo que “escutar a música com apenas um ouvido”²¹. Ao final do artigo “Vérités Premières” Schaeffer propõe, tendo em mente essas características inerentes ao rádio, a articulação de estética e técnica, num trabalho conjunto de artistas e técnicos para fazer do rádio o instrumento novo de uma arte nova. Esse ideal de trabalho, que já havia sido proposto em “Problème central de la radiodiffusion”, prevê que se trate os limites dos instrumentos mecânicos menos como falta que como potencialidades expressivas.

Esses dois textos guardam as origens do *Ensaio sobre o rádio e o cinema*. Quando Schaeffer retoma suas reflexões sobre transmissão e expressão, as ideias dos artigos de 1938 reaparecem mais bem desenvolvidas. Ele retoma as “primeiras verdades” e as propostas de trabalho conjunto, além da compreensão dos limites do instrumento enquanto exigência de uma nova linguagem. Não só a dupla função do instrumento mecânico retorna mais consolidada intelectualmente, como as questões sobre escuta reaparecem com mais consistência. O *Ensaio* parte de uma proposta feita tacitamente no primeiro dos artigos de 1938: a tomada do cinema como exemplo a ser seguido pelo rádio. Apesar do ensaio anunciar um estudo do rádio e do cinema, estuda, efetivamente o rádio balizado pelo cinema. O cinema entra na discussão uma vez que, arte de mesma natureza, arte-relé, soube se desenvolver a despeito de seus limites, e mais, soube encontrar neles o caminho para o desenvolvimento de uma linguagem própria. Essa linguagem própria que o cinema alcançou, se contrapõe à linguagem verbal ou a

²⁰ Walter Benjamin, “L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité mécanisée”, *Gesammelte Schriften*, 1991, p. 711.

²¹ Schaeffer, “Vérités premières”, *Revue musicale*, 1938, p. 415.

ultrapassa, possibilitando uma linguagem das coisas²². Assim, estudando a experiência cinematográfica, Schaeffer visa encontrar soluções para que o rádio alcance sua própria linguagem, e também, sua forma de expressão da linguagem das coisas. No *Ensaio*, Schaeffer propõe um estudo estético, técnico e filosófico das artes-relé, que leva à linguagem das coisas, primeira expressão da poética concreta consolidada nos anos subseqüentes. Não pretendo discutir essa poética, aproveito apenas as questões sobre escuta.

Na segunda parte do livro, fixado na “linguagem das coisas” para a qual as artes-relé são um caminho, Schaeffer faz uma pequena revisão quando discute os “pontos singulares do rádio e do cinema”. Ali, esses pontos – os mesmos listados em “Vérités premières” e ainda outros – são elencados: a escuta com apenas um ouvido contraposta à escuta binauricular; a disposição dos emissores na escuta direta; a tela de duas dimensões; as possibilidades de montagem. Uma outra singularidade, porém, é determinante no tratamento dado à escuta por Schaeffer. Sintetizada na frase, “ouço (*j'entends*) uma emissão musical, mas assisto a um concerto”²³. Trata-se aqui de um comportamento de escuta que se popularizou em decorrência do desenvolvimento de tecnologias de reprodução de som, posteriormente definido por Schaeffer como acusmática. De seu primeiro texto de 1938 ao capítulo IV do Livro I do *Traité des objets musicaux*, “L'Acousmatique”, de 1966, o conceito de acusmática passará por longa maturação, servindo a objetivos diversos. Primeiro, como ferramenta de expressão da arte radiofônica, depois como método instrumental na composição de música concreta e finalmente como princípio para uma escuta centrada no objeto sonoro. Quando, em “Problème central de la radiodiffusion”, Schaeffer sugere essa particularidade de escuta, o faz de modo incipiente. Ao mencionar a frustração do ouvinte que espera da emissão radiofônica a mesma realidade sonora vivenciada na audição direta, ele abre espaço para as primeiras reflexões sobre acusmática. O ouvinte esquece que, na escuta radiofônica, a realidade sonora encontra-se divorciada de sua realidade visual complementar, despertando uma percepção diferenciada. Há não somente a cisão entre visão e audição, mas o próprio comportamento do microfone impõe desafios e, conseqüentemente, novos paradigmas. Há um microfone que capta sem restrições, sem preferências. Aquele ruído de passo ou a mudança de volume sonoro decorrente do deslocamento dos cantores pelo palco durante uma ópera não são um incômodo, uma vez que, como explica Schaeffer, a escuta direta faz com que esses “defeitos”

²² Para uma explicação expandida da *linguagem das coisas*, ver Pierre Schaeffer, *Ensaio sobre o rádio e o cinema: estética e técnica das artes-relé 1941-1942*, “III. Pontos singulares do cinema e do rádio”.

²³ Schaeffer, *Ensaio...*, p. 45.

afundem no inconsciente por meio de uma reação psicológica de um ouvido conivente com os olhos. No entanto, o som captado pelo microfone é selecionado pelo ouvido sem ajuda dos olhos. Seguramente, a atenção recairá sobre novas características, selecionando um novo material sonoro, extraindo outras informações. A emissão radiofônica revela uma outra realidade, na qual a escuta é senhora da percepção. Os ruídos antes descartados como insignificantes são indiscriminadamente trazidos à “tela sonora”²⁴ e ali dividem espaço com a obra musical. Essa audição desvinculada da visão e dos demais sentidos, cega e senhora de si é um dos princípios da escuta acusmática.

Para o Schaeffer do *Ensaio*, esta cisão é valiosa, pois é um primeiro passo no processo de desvinculação do som de sua fonte. Na escuta direta, submetido ao contexto visual, o som, com frequência, é inseparável de sua fonte. Na escuta radiofônica, ou escuta indireta, o evento sonoro, ao permitir o ouvinte desconectar o som de seu invólucro visual, potencializa o sonoro em si, que por sua vez, perde seu caráter referencial. Essa subversão da escuta pavimentava o caminho para a conquista de um som “concreto”. Enfraquecidas as noções anteriormente assumidas para aquele som, destituído de sua função de mensageiro, de portador de um sentido abstrato *a priori*, o som gravado ou emitido pelo rádio torna-se um desconhecido, que precisa ser redescoberto. Este som guarda um universo inesgotável de possibilidades, acessíveis apenas às sondas de uma nova escuta. Nesta tonalidade, mergulhando no potencial novo que o som adquire com o rádio, Schaeffer analisa o poder do texto falado pelo rádio, menos para ser compreendido que ouvido.

O poder da voz sobre um texto desconhece limites no rádio: é comum ouvirem-se os melhores textos aniquilados por uma voz medíocre ou descobrir-se um sentido novo nas frases mais banais, de modo que se deve ter em mente não serem textos o que o rádio nos fornece, mas um texto falado, absolutamente concreto, isto é, um texto no qual a menor inflexão, a menor acentuação, pode não apenas desequilibrar imediatamente a organização formal da frase, mas mudar-lhe o sentido ou deturpar-lhe a intenção.²⁵

Uma nova realidade sonora desvela-se, o rádio guarda uma nova escuta, ao homem do rádio caberá compreender que seu discurso não parte do abstrato, mas do concreto. E quando se toma partido das coisas...

²⁴ A ideia de tela sonora visa a reforçar a analogia entre cinema e rádio, e corresponde exatamente ao que seria a membrana do alto-falante.

²⁵ Schaeffer, *Ensaio...*, p. 72.

Os silêncios falam; o menor ruído, uma folha de papel amassado, a batida de uma porta, e nossos ouvidos parecem escutar pela primeira vez. Sim, as coisas agora têm uma linguagem, como a própria semelhança das palavras o diz: imagem que é a linguagem para o olho e *bruitage* (sonoplastia), que é linguagem para o ouvido.²⁶

2.2. Introdução à música concreta

Em 1941 e 1942, os cuidados intelectuais de Schaeffer foram dedicados à arte radiofônica. No entanto, ao longo dos anos seguintes, o foco de seu trabalho deslocou-se da arte radiofônica para o desenvolvimento de uma forma autônoma de expressão musical. Apesar desse deslocamento, suas pesquisas permaneceram centradas nos mesmos temas: a relação entre o ser humano e a tecnologia, entre transmissão e expressão, a preocupação com a escuta e com a percepção da percepção. Em 1948, Schaeffer lançou seus cinco *Études de bruits* e com eles a *musique concrète*. Seus estudos sobre transmissão e expressão davam ênfase cada vez mais à expressão, ao desenvolvimento de uma linguagem artística. Mesmo que ainda discutisse em outros espaços essa dupla função da radiofonia, como na conferência “Le pouvoir créateur de la machine”, de 1949, era a expressão o foco de seu trabalho, para o qual a transmissão era algo a ser mais compreendido que explorado. Gradativamente, Schaeffer mergulhou em suas pesquisas de ruídos, dentro das quais articulou reflexões no campo da percepção e no âmbito da escuta, à busca incisiva por novas formas de expressão. Esse período trouxe um amadurecimento das reflexões da fase da escuta radiofônica. A escuta é ressignificada: não há mais um instrumento mecânico, ou uma arte-relé que se apropria da escuta para seu desenvolvimento, é da própria escuta que o sujeito se apropria como instrumento de uma nova expressão musical.

Esse entendimento da escuta enquanto instrumento criativo se desdobra nas reflexões de Schaeffer apresentadas no artigo, “Introduction à la musique concrète”, de 1950. Apresentação da música concreta, o artigo divide-se em três partes: um diário literário, possivelmente ficcional, que narra o processo de descoberta da música concreta, consequência do despertar auditivo a partir de experimentações com gravação e manipulação sonora; uma seção de análise dos instrumentos dessa nova música e seus usos, em que a escuta é determinante tanto na luteria quanto na lógica de condução dos experimentos que resultaram nos estudos de ruído; e um estudo no qual a música concreta aparece contraposta à música

²⁶ Id., p. 69.

abstrata. Na última seção, a escuta assume a centralidade das ideias de Schaeffer relativas à composição musical. Como crítica à música dita abstrata, música desencadeada por um pensamento composicional abstrato que antecede à manipulação sonora, a música concreta parte da manipulação e utiliza a escuta como instrumento que permite erguer estruturas formais a partir do som manipulado, ouvido. Essa premência da escuta sobre o pensamento abstrato implica um posicionamento novo. Sem sistematizar a questão, neste artigo, Schaeffer aponta para uma escuta criativa, desprovida dos referenciais tradicionais, desarticulada da visão, descondicionada de seus hábitos. Essas qualidades novas destituem-na do caráter funcional pragmático presente no cotidiano e ampliam a noção de escuta musical.

Logo no início de seu texto, Schaeffer traz um diário de trabalho como testemunho de uma pesquisa. Ressalta que em relação à música, seu trabalho o torna solitário, mas “bem pouco solitário, realmente, se se trata de uma *atitude*, de uma abordagem do espírito e de um partido diante do acontecimento”²⁷. Se na música é o primeiro a enveredar por esse caminho, sabe que não está sozinho quando olha para a filosofia ou literatura, sabe que há outros que tomam o partido das coisas²⁸.

O diário parte das questões de escrita. O escritor cansado de escrever busca outra forma de se expressar. Ao mudar de endereço, muda sua atenção, passa a ouvir seu ambiente²⁹, e com ele suas “ideias procuram outra saída que não as palavras”³⁰. Ao retornar para Paris, junta um monte de instrumentos e outros objetos que soem, começa o processo de experimentação. Schaeffer comenta a dificuldade em promover uma tomada de atitude aparentemente absurda, provocadora e desajuizada.

Eu não poderia insistir o bastante sobre este compromisso que nos leva a pegar três dúzias de objetos para fazer ruído sem a menor justificação dramática, sem a menor ideia preconcebida, sem a menor esperança. Bem mais, com o secreto despeito de fazer aquilo que não se deve fazer, de perder seu tempo, isto, numa época séria, na qual, o próprio tempo nos é contado.³¹

²⁷ Pierre Schaeffer, “Introduction à la musique concrète”, *Polyphonie*, 1950, p. 30.

²⁸ Ver Francis Ponge, “My creative method”, *Méthodes, Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1999, p. 515–537.

²⁹ Analogia com Françoise, ver 4.1.1. Abertura do *Caminho de Guermantes*: apresentação de Françoise, deste trabalho.

³⁰ Schaeffer, “Introduction...”, p. 31.

³¹ Id., p. 32.

Ele se dá ao luxo de tomar esse partido, de perder tempo na busca por uma música que permite recuperar o tempo perdido, como formula ao final do artigo. A partir de uma posição nova diante do som, Schaeffer busca o instrumento da música concreta. Experimenta uma considerável quantidade de materiais, combina sons e ruídos, dispõe juntos materiais de naturezas diversas e vai ouvindo o resultado. Não alcança resultados satisfatórios, mas toma uma atitude, dá uma guinada. Ao julgar os resultados de sua experiência, comenta, “além disso, todos esses ruídos são identificáveis. Assim que ouvidos, pensamos, vidro, sino, gongo, ferro, madeira, etc... Dou as costas para a música”³². Daí, Schaeffer parte para o som gravado, radicalizando suas experiências de luteria. Tentando suprimir a referencialidade do som, deseja um instrumento sem presença, que não se apresente impreterivelmente junto ao som. Na cabine de gravação, cercado por toca-discos, potenciômetros e o mixer (mélangeur), Schaeffer busca no microfone uma saída para seu impasse. “Eu mesmo não mexo mais nos objetos sonoros. Escuto seus efeitos no microfone. É a política do avestruz. Sei bem que o microfone oferece somente o som bruto com alguns efeitos secundários. Sei bem que o microfone não tem o poder criador”³³ declara Schaeffer. O microfone abre uma nova possibilidade. Como na radiodifusão, o microfone torna o som cada vez mais próximo do ouvido e mais distante de sua fonte. Do microfone ao estúdio, tudo torna-se um instrumento.

Começa a conformar-se o método de criação da música concreta. Schaeffer enumera três momentos, ou três atitudes.

1º Uma insistência desmedida em esperar alguma coisa contra toda lógica. A náusea do estúdio me fez passar para a sala de toca-discos, donde, fortuitamente, uma experiência feliz.

2º Considerar o que acaba de acontecer. Ter a audácia de generalizar. Resta somente a dizer: mas era evidente.

3º Perseverar na experimentação. Acreditar sempre e ainda na experiência e preferir o resultado das aplicações às cogitações estéticas.³⁴

Essas atitudes confirmam a preferência pela experimentação e a recusa à antecedência de abstrações estéticas. Nessa viragem do método composicional, a escuta corre nas veias das experimentações de Schaeffer. Passa-se da pesquisa instrumental para a composição dos cinco estudos de ruídos, transmitidos pela primeira vez pela Rádio francesa em 5 de outubro de

³² Id., p. 34.

³³ Id., *ibid.*

³⁴ Id., p. 36.

1948. Esse conjunto lança a música concreta. Compostos a partir de gravações e manipulações de som, seus processos de criação revelam características novas da escuta. Um dos estudos, composto a partir de gravações de locomotivas da estação de Batignolles, apresentou em seu processo de composição duas realidades auditivas diferentes, uma no decorrer da gravação, e outra quando ouvido no estúdio. Durante a gravação, Schaeffer ouviu os ruídos das locomotivas como uma sinfonia, estava imerso na cena em que os ruídos eram emitidos. No estúdio, ao escutar a gravação, perdeu toda a percepção dos ruídos da locomotiva como a conversação que ouvira. O som, deslocado da cena, é percebido de uma maneira nova. No caso das locomotivas, o som gravado e manipulado fugiu da métrica e deixou escapar o jogo de pergunta e resposta percebido na estação. Constantemente em modificação, o som da gravação escapa à métrica tradicional. Schaeffer busca neste aparente problema, neste desafio, o prazer musical. O caminho, aprender a escutar.

Este prazer consistiria, não em fazer tocar o trem na métrica, nas métricas de nossos solfejos elementares, para uma satisfação bastante vulgar, mas em aprender a escutar, a amar esse Czerny de um novo gênero, e sem o socorro de nenhuma melodia, de nenhuma harmonia, em apreciar numa monotonia das mais mecânicas, o jogo de alguns átomos de liberdade, as improvisações imperceptíveis do acaso. *Diabolus in mechanica.*³⁵

A música concreta surge como tomada de partido. Tomada de partido pelo som. Abandona-se a velha teoria, não se escuta mais o som querendo identificar nele tal ou qual elemento da teoria musical tradicional. A música concreta implica uma disposição nova da escuta, que Schaeffer reconheceu não alcançar no estudo das locomotivas. Porém, confessa esperar pelo momento em que “um público se formará para preferir as sequências mais ingratas onde esquecemos o trem para escutar somente os encadeamentos de cores sonoras, as quedas de tempo, um tipo de vida secreta de percussão”³⁶.

No momento do estudo das locomotivas, a referência à fonte sonora ainda é um incômodo, o rompimento com o caráter anedótico, uma obsessão. Se a transmissão radiofônica era um caminho em potencial para essa ruptura, as pesquisas de ruído são, em certa medida, sua concretização. Assentaram mais uma pedra no caminho da escuta acusmática. Como transição para a seção final do artigo, Schaeffer trata de uma das diferenças entre a música concreta e a

³⁵ Id., p. 38.

³⁶ Id., p. 40.

música clássica (abstrata): o caráter dominante do conceito sobre o som, e a desconsideração sistemática do contexto do som.

Toda a música concreta se opõe nesse ponto à música clássica. Para a música clássica, um *dó* é um *dó* não importa qual seja a sua situação na tessitura. Para a música concreta, um som é um som (seja puro ou complexo), e ele é inseparável de sua situação no espectro sonoro. Na escala de sons, tudo é qualidade, nada é mais passível de ser sobreposto, divisível, transponível.³⁷

A última parte do artigo abandona o formato de diário de pesquisa e assume um caráter mais analítico, Schaeffer apresenta, afinal, a música concreta. Declara ter sido capaz de generalizar as ideias nascidas nas pesquisas de ruído e criar a *musique concrète* somente em 1949. Após um breve histórico da música concreta, o autor pede licença para prosseguir com uma digressão sobre a audição. Assim, a escuta assume paulatinamente espaço no artigo. Para Schaeffer, a música concreta exige condições de audição ideais, que requerem para sua efetivação uma consciência das diversas possibilidades de audição a que estamos submetidos. As condições de audição são uma componente concreta.

A audição é também um fenômeno concreto para o qual o público está mal preparado. O público não ignora que exista diferenças, que a audição através de um posto de T.S.F., ou em uma sala de concerto, ou atrás de alto-falantes de sonorização, é cada vez uma coisa diferente. Mas enfim, o ouvinte, sobretudo se é músico, tratou logo de “restabelecer”. Na realidade, ele não escuta a música tal qual ela é, mas tal qual ele a abstrai no sistema racional dentro do qual nós, Ocidentais, tomamos o hábito secular de coordená-la.³⁸

Essa audição ideal está ligada mais à percepção que à fidelidade da reprodução ou às condições objetivas ideais. O que Schaeffer ressalta são “as condições psico-fisiológicas gerais, individuais e coletivas, em jogo na audição”³⁹. Para ele, a escuta de cada situação é uma experiência especificamente diferente. E além, “nas mesmas condições, escutar a mesma obra uma primeira vez, uma segunda e uma terceira, em intervalos de tempo diferentes, provoca reações surpreendentemente contraditórias”⁴⁰. É considerando esse movimento da percepção que Schaeffer incorpora a escuta na composição da obra concreta.

³⁷ Id., *ibid.*

³⁸ Id., p. 45.

³⁹ Id., *ibid.*

⁴⁰ Id., *ibid.*

Não poderíamos enfatizar o suficiente o fato que, particularmente em música concreta, a audição faz parte integrante da obra. A relação musical completa deve definir-se, por intermédio de uma matéria sonora fixada pela gravação, entre um ou vários autores e um ou vários ouvintes, levando em conta um grande número de circunstâncias.⁴¹

Acertada as contas com a escuta, componente essencial da obra concreta, Schaeffer compara, finalmente, a música concreta e a música abstrata, colocadas nos seguintes termos.

Aplicamos, dissemos, o qualificativo abstrato à música habitual pelo fato de que ela é de início concebida pelo espírito, depois notada teoricamente, realizada enfim em uma execução instrumental. Chamamos nossa música “concreta” porque ela é constituída a partir de elementos preexistentes, tomados de empréstimo de qualquer material sonoro, seja ele ruído ou música habitual, depois, composto experimentalmente por uma construção direta, resultando na realização de uma vontade de composição sem o recurso, tornado impossível, de uma notação musical ordinária.⁴²

Independente do resultado estético da música concreta ela é uma incursão, uma sondagem dos limites, uma tentativa de explosão. De alguma forma, essa proposta musical implica algo que está além ou aquém da questão estética, uma mudança da percepção, uma mudança de atitude diante da sonoridade.

2.3. Tratado dos objetos musicais

O resultado final do percurso teórico de Schaeffer é o *Traité des objets musicaux : essai interdisciplines*, escrito ao longo de aproximadamente 15 anos e publicado em 1966. Dividido em sete livros, tem o segundo deles inteiramente dedicado à escuta. Sistematiza tanto o processo auditivo pelas quatro funções da escuta (*écouter, ouïr, entendre, comprendre*) quanto comportamentos modelos (natural, cultural, banal, especializado).

Partindo do processo corrente de escuta – compreendido em sua sistematização –, Schaeffer propõe um comportamento auditivo novo. Este, desconsidera a fonte sonora e os códigos que conformam a audição, aquilo que traduz o “dado à escutar” em ações e abstrações, e propõe o interesse no som por suas qualidades concretas. Esse comportamento auditivo é batizado de *écoute réduite*. A princípio, essa escuta reduzida estaria a serviço da descoberta de uma musicalidade universal, mas alhures, essa escuta permite ao ouvinte se perceber ouvindo,

⁴¹ Id., p. 46.

⁴² Id., pp. 50 & 51.

reconstruir sua própria escuta e, através dessa consciência (num jogo de novas intenções), pavimentar um caminho para a criação, musical ou não.

Há três questões no *Traité* que são de interesse desse trabalho: a acusmática, o objeto sonoro, e a escuta. Esta última, apresentada primeiramente em sua estrutura, as funções da escuta, e subsequentemente como proposta de ação, a escuta reduzida. Proponho um estudo rápido e sistemático, recuperando o trajeto do autor. Apresento a acusmática, o objeto sonoro e a teoria da escuta como presentes no *Traité*.

2.3.1. Acusmática

Schaeffer parte da definição do Larousse, “nome dado aos discípulos de Pitágoras que, durante cinco anos, escutavam suas lições escondidos atrás de uma cortina, sem vê-lo e observando o mais rigoroso silêncio”⁴³. À qual acrescenta, ainda do Larousse, “Acusmática, adjetivo: se diz de um ruído que escutamos sem ver as causas de que provém”⁴⁴. Para Schaeffer, a referência a essa experiência é atual, pois rádio e gravação recuperam o protagonismo da audição na percepção. E se “antes, era uma cortina que constituía o dispositivo; hoje, o rádio e a cadeia de reprodução, por meio do conjunto de transformações eletroacústicas, nos restitui, ouvintes modernos de uma voz invisível, as condições de uma experiência similar”⁴⁵. Schaeffer busca, no presente, comportamentos similares àqueles pré-socráticos, pois vê neles um potencial criativo. Descobre nesta experiência auditiva um meio de restituição da autonomia à escuta. Daí, a acusmática tornar-se o ponto de partida da proposta de escuta de Schaeffer, afinal, favorece a reflexão da escuta sobre si mesma.

Ao definir essa experiência auditiva, Schaeffer mostra em que medida a acusmática é uma alteração da escuta tradicional, aquela vinculada, quando não submissa, aos demais sentidos. A consciência da percepção é uma destas alterações. A acusmática inverte a forma de abordagem da escuta. Momentaneamente, permite suspender as preocupações com a apreensão objetiva da realidade, volta-se para a compreensão da própria escuta e daquilo que ela “cria”. “Não se trata mais de saber como uma escuta subjetiva interpreta ou deforma a ‘realidade’, estudar as reações aos estímulos; é a escuta, ela mesma, que torna-se a origem do

⁴³ Schaeffer, *Traité...*, p. 91.

⁴⁴ Id., *ibid.*

⁴⁵ Id., *ibid.*

fenômeno a estudar”⁴⁶, afirma Schaeffer. No entanto, a subjetividade não é propriamente o campo de estudo de Schaeffer. Esta investigação da subjetividade da escuta não deve restringir-se à escuta de um único sujeito, mas articulada a demais sujeitos e escutas, “a questão será, desta vez, saber como encontrar, no confronto de subjetividades, qualquer coisa sobre a qual seja possível a vários sujeitos (*expérimentateurs*) entrarem em acordo”⁴⁷. Mais especificamente, o campo de investigação de Schaeffer é o espaço intersubjetivo.

Considerando a perspectiva e as intenções acima expostas e reforçando que “a situação acusmática, de um modo geral, nos impede simbolicamente toda relação com aquilo que é visível, palpável, mensurável”⁴⁸, Schaeffer propõe que se identifique as características da situação acusmática atual. Neste ponto, sistematiza as noções animadas durante anos, seja nos textos sobre escuta radiofônica, nas reflexões sobre alto-falantes e gravação, seja nos trabalhos práticos de pesquisa de ruído.

A escuta pura é a primeira característica da acusmática formalizada. Partindo da preocupação dos músicos com a identificação da fonte sonora, Schaeffer analisa como podem ser abalados os condicionamentos de reconhecimento da fonte, em seus limites, quando não contam com o auxílio da visão. A acusmática, isolando a escuta, nos faz descobrir “que muito daquilo que acreditamos escutar, realmente era apenas visto e explicado pelo contexto”⁴⁹. Ao apontar os limites da escuta, a acusmática abre novas possibilidades de relação com a audição. Ao retirar a visão do jogo da percepção, dificultando, ou mesmo, impedindo o reconhecimento da origem do som, das fontes sonoras, ela nos permite reformular nossos interesses. A mais promissora reformulação, talvez, seja o alcance da “escuta das formas sonoras, sem outro propósito que escutá-las melhor, a fim de poder descrevê-las por uma análise do conteúdo de nossas percepções”⁵⁰.

O interesse pelo som em si, em prejuízo de suas causas, é radicalizado na retomada da acusmática. Graças ao seu potencial de manipulação, a gravação leva ao extremo a experiência da escuta. Um exemplo dado é a possibilidade de repetição do sinal físico. Essa repetição, possível apenas com o som gravado, pode combater a imperativa curiosidade de

⁴⁶ Id., p. 92.

⁴⁷ Id., *ibid.*

⁴⁸ Id., p. 93.

⁴⁹ Id., *ibid.*

⁵⁰ Id., *ibid.*

identificação da fonte sonora que frequentemente nos absorve. A repetição, “esgotando esta curiosidade, impõe pouco a pouco o objeto sonoro como uma percepção digna de ser observada por ela mesma; por outro lado, a favor de escutas mais atentas e refinadas, ela nos revela progressivamente a riqueza desta percepção”⁵¹. Consequentemente, temos uma das mais importantes conquistas da gravação, as variações de escuta. Pela primeira vez na história, podemos auditivamente nos perceber percebendo. Uma vez que “essas repetições se efetuam em condições fisicamente idênticas, tomamos consciência das variações de nossa escuta e compreendemos melhor aquilo que geralmente chamamos de sua *subjetividade*”⁵². Essa consciência móvel diante de um objeto imóvel nos diz muito sobre como percebemos, como escutamos, mas diz também muito sobre o objeto de nossa percepção, pois a cada nova percepção um novo aspecto do objeto se revela.

Finalmente, uma última característica da acusmática moderna é a capacidade de intervenção no som, decorrente das tecnologias de gravação e manipulação. Essa intervenção acentua as características anteriormente citadas e abre caminhos novos para a escuta de determinado som. Afinal, pode-se realizar gravações diferentes de um mesmo evento sonoro, pode-se manipular uma gravação, pode-se fazer com que seja tocada mais rápida ou mais lentamente, mais ou menos forte, pode-se cortá-la em partes, ou seja, extrair de um mesmo evento sonoro inúmeras perspectivas, possibilitando um sem número de abordagens.

A acusmática, como formulada no *Traité*, é a experiência primordial que permitiu a Schaeffer lançar uma atitude de escuta que considero poética. Ao restituir a posição central da escuta dentro dos mecanismos de percepção, a acusmática potencializa o sentido da audição, abre caminho para sua compreensão mais aprofundada e para sua apropriação renovada. Para Schaeffer, ela está presa ao objeto sonoro.

2.3.2. Objeto Sonoro

O objeto sonoro é definido por Schaeffer não pelo que é, mas pelo que não é. A investigação do que é o objeto sonoro é uma tentativa de definição de um fenômeno cuja origem é a escuta. É por potencializar a escuta que a acusmática torna-se fundamental para a percepção do objeto sonoro. “Em nenhum momento, o objeto sonoro se revela tão bem quanto na

⁵¹ Id., p. 94.

⁵² Id., *ibid.*

experiência acusmática”⁵³, afirma Schaeffer. Tendo esta afirmação como ponto de partida, desfaz quatro mal-entendidos acerca do objeto sonoro, definindo-o por aquilo que não é.

– O objeto sonoro não é o corpo sonoro, ou a fonte sonora ou o instrumento, ele é escutado independentemente de suas referências causais.

– O objeto sonoro não é, também, a fita magnética. A fita magnética é o suporte onde está registrado o sinal acústico. No entanto, como bem humoradamente diz Schaeffer, “escutado por um cão, uma criança, um marciano ou um cidadão de uma outra civilização musical, este sinal toma um outro sentido”⁵⁴. Ele não é um objeto concreto, é um objeto somente de nossa escuta, “contido em nossa consciência perceptiva”⁵⁵.

– Não há um objeto sonoro preso dentro de uma fita. Quando manipulamos o som, não necessariamente modificamos um objeto sonoro, podemos criar outros. Se modificarmos a percepção de um objeto sonoro, através de manipulação, sem torná-lo irreconhecível e no intuito de perceber melhor alguma de suas características, temos o mesmo objeto sonoro que sofre uma modificação passageira. No entanto, se a mudança é estrutural e não percebemos mais o outro objeto sonoro, temos aí, um objeto sonoro original.

– Finalmente, uma última informação sobre o objeto sonoro torna-se imprescindível. Pois o objeto sonoro não é um “estado de ânimo”. A reafirmação do objeto sonoro enquanto tendido para o subjetivo apenas visa a reforçar que ele não é a causa física, o estímulo sonoro. Schaeffer, porém, concebe o objeto sonoro como intersubjetivo, passivo de comunicação entre ou de identificação por sujeitos distintos.

Definidos os conceitos inter-relacionados ao pensamento sobre escuta, Schaeffer dedica um livro inteiro de seu tratado para desvendar o funcionamento da escuta propondo sua forma de escuta própria. Antes de trazer seus estudos sobre a escuta, faz alguns comentários. Não busca mais, como buscou, “o instrumento o mais geral que seja”, visa agora “a situação musical mais geral que seja”⁵⁶. Em certa medida, esse caminho difere um pouco do caminho que eu tomo tanto no meu trabalho, quanto na minha compreensão daquilo que valorizo na obra de Schaeffer. Neste momento, ele está em busca de uma comunicação universal, de uma

⁵³ Id., p. 95.

⁵⁴ Id., *ibid.*

⁵⁵ Id., p. 96.

⁵⁶ Id., p. 98.

musicalidade universal. O que me interessa é menos essa universalidade da musicalidade e da comunicação, ou seja, da expressão, que uma escuta inovadora, criativa. Assim, entendo que “o instrumento o mais geral que seja” não pode ser outro que a escuta. Ela se faz instrumento. Trata-se de um instrumento que a meu ver, visa não apenas à expressão musical, mas instrumento de uma percepção criativa do mundo. Assim como Proust encontra um instrumento criativo de expressão e recuperação do tempo perdido, da história de vida, do passado na memória involuntária, a escuta como Schaeffer apresenta no *Traité* está muito além do instrumento da música, além até da situação musical. A expressão que a escuta possibilita não tem necessariamente fins práticos e artísticos, e a poética conformada nos discursos de Schaeffer sobre escuta tende para uma ética, fazendo coincidir ética e estética. Trata-se de uma poética de escuta, uma escuta preocupada em fazer não apenas música, mas ouvir o mundo cotidiano e prático – tomando de empréstimo, às vezes, comportamentos musicais.

Apesar da ressalva que faço na tentativa de ampliar o escopo do trabalho de Schaeffer, é compreensível sua negação do instrumento, pois, geralmente ele associa-se aos preceitos musicais correntes, com os quais, em certa medida, deseja romper. Assim, a acusmática oferece uma possibilidade de rompimento com os preceitos e comportamentos prêt-à-porter. Ela, ao “negar o instrumento e o condicionamento cultural, nos coloca em face do sonoro e de seu *possível* musical”⁵⁷. Abro mão aqui do *possível musical*, para concentrar as atenções na percepção da nova face do sonoro.

Schaeffer termina o primeiro dos livros do *Traité* num comentário aparentemente desnecessário, em que declara que o final do primeiro livro, ou seja, a seção que apresentei acima, poderia, por uma questão lógica, ser o início do livro seguinte, o livro sobre a escuta. Para Schaeffer, não se trata de uma questão meramente formal, mas substancial. Seu comentário adverte aqueles que pesquisam a escuta que “a técnica operatória criou ela mesma as condições de uma nova escuta”⁵⁸. Pois, como arremata, uma vez que se cria novos fenômenos, cria-se novas condições de observação. Cada mudança provoca um desequilíbrio no fluxo contínuo de nossa vida, de modo que para reconquistarmos a estabilidade, precisamos compreender os resultados da mudança, o processo da mudança, as condições de análise da mudança e o passado da mudança.

⁵⁷ Id., *ibid.*

⁵⁸ Id., *ibid.*

2.3.3. As quatro funções da escuta

O livro do *Traité des objets musicaux* que Schaeffer dedicou ao estudo da escuta, *Entendre*, apresenta quatro capítulos: capítulo V, “O dado a escutar”, capítulo VI, “As quatro escutas”, capítulo VII, “O preconceito científico”, capítulo VIII, “A intenção de escuta”. Pretendo utilizar mais sistematicamente os capítulos V e VI, com ênfase no sexto.

Evocando um excerto de Roland Barthes, Palombini explica o processo de formação das ideias de Schaeffer.

O rei Luís XVIII, fino gourmet, fazia seu cozinheiro preparar várias costeletas empilhadas umas sobre as outras, comendo apenas a inferior, que recebera assim o suco filtrado das outras.⁵⁹

A escuta, como qualquer outra das grandes questões da obra de Schaeffer, correu por todo seu trabalho até tornar-se o suco que provamos no *Entendre*, livro II do *Traité des objets musicaux* de 1966. Manteve, ao longo de seus textos teóricos, as mesmas características, mais salientes à cada visita. Esse processo de apresentação de conceitos e reflexões por acumulação de definição é tão característico da obra de Schaeffer, que as definições das quatro escutas são dadas segundo o mesmo procedimento. Por seis vezes, Schaeffer apresenta cada uma das quatro funções da escuta. A cada apresentação, uma característica nova é agregada. O capítulo V, primeiro capítulo do livro II, apresenta as definições de escuta que sustentam a teoria de Schaeffer, que toma de empréstimo quatro verbos franceses referentes à audição: *écouter*, *ouïr*, *entendre*, *comprendre*. O verbo *entendre* é o sistema nervoso da teoria de Schaeffer. Central, dele deriva o sentido dos outros verbos. Cumpre esse papel graças à sua natureza polissêmica. É o único dos verbos capazes de substituir qualquer um dos outros três.

Cada um dos verbos utilizados por Schaeffer ilustra uma tendência auditiva. Eles não se sequenciam temporalmente, tampouco subsistem completamente independentes, desarticulados. O que Schaeffer pretende é “associá-los às atitudes típicas, aos comportamentos característicos, que são na prática indissociáveis”⁶⁰. A escolha da palavra função implica um trabalho coordenado. Cada verbo tende para um fator do complexo auditivo, cumprindo uma função. Schaeffer apresenta a definição de cada função da escuta

⁵⁹ Barthes, *A aventura semiológica*, 2001, p. xvi.

⁶⁰ Schaeffer, *Traité...*, p. 112.

parcelada em seis vezes. Exponho a seguir cada função em suas seis aparições, apresentando o essencial de cada uma delas.

I. Escutar (*Écouter*)

Escutar é a função que tende ao reconhecimento da fonte sonora. Diante de mim tenho eventos externos e para mim tenho índices. Escutar relaciona-se com a emissão do som. Tem caráter intersubjetivo, uma vez que o instrumento ou o agente gerador de um som é externo ao sujeito e igualmente identificável por um grupo, uma comunidade ou uma sociedade. É de natureza concreta, palpável, pois para que o som exista, existe fora de mim um corpo sonoro, uma fonte sonora, um instrumento.

- 1- Em contraposição a ouvir (*entendre*), escutar (*écouter*) é um processo ativo. Articulados no par *entendre-écouter* – como primeira forma proposta por Schaeffer –, ouvir (*entendre*) é “ser atingido por um som” e, escutar é “prestar ouvidos para escutá-los (*les entendre*)”.
- 2- Escutar é apresentar interesse, ter sua atenção ativada por um som, é “prestar ouvidos, se interessar por. Eu me dirijo ativamente a alguém ou a alguma coisa que me é descrito ou assinalado por um som”⁶¹.
- 3- Escutar é apresentar um interesse específico. “Escutar, acabamos de ver, não é necessariamente interessar-se por um som. É só se interessar por ele excepcionalmente, mas por seu intermédio, visar outra coisa”⁶². Escuta-se além do som. Quando dizemos escutar certo interlocutor, queremos dizer ao mesmo tempo que não escutamos o som de sua voz, mas o som enquanto referência à sua pessoa. No limite, como diz Schaeffer, chegamos mesmo a esquecer a passagem pela audição. De modo que escutar é visar “através do som, ele mesmo instantâneo, uma outra coisa que não ele: um tipo de ‘natureza sonora’ que se dá no todo de minha percepção”⁶³.
- 4- Novamente o interesse, “escuto aquilo que me interessa”⁶⁴.
- 5- Do sujeito que apresenta interesse por algo além do som, temos o passo-a-passo da função escutar. Um evento sonoro perturba o silêncio. Escutar é uma reação a essa perturbação. Escutamos o evento sonoro e vamos além, em busca de sua fonte sonora.

⁶¹ Id., p. 104.

⁶² Id., p. 106.

⁶³ Id., p. 107.

⁶⁴ Id., p. 113.

Escutamos a “anedota energética traduzida pelo som”⁶⁵. Anedota é o caráter referencial de um som, a presença da fonte sonora, ou seja, um corpo sonoro faz-se representar por seu som.

- 6- Partindo dos meus interesses, me sirvo do “som como um *índice* que me sinaliza alguma coisa”⁶⁶. Generalizando: “eu escuto o *evento*, eu procuro identificar a fonte sonora”⁶⁷. Para Schaeffer, a identificação do evento sonoro ao seu contexto causal é nossa atitude mais frequente e espontânea, ocorrendo sobretudo instantaneamente. Atrela-se ao papel mais primitivo da percepção, o de guiar uma ação ou avisar de um perigo.

II. Ouvir (*Ouïr*)

Ouvir é a função da escuta passiva e constante, relativa à recepção do som. Diante de mim tenho o objeto sonoro bruto e para mim tenho percepções brutas, esboços de objetos. Tem caráter subjetivo, pois cada ouvinte ouve em si e para si, como diria Marcel Duchamp, “pode-se ver o olhar; não se pode ouvir a escuta”⁶⁸. Ouvir é incomunicável e intransferível. É de natureza concreta, pois lida indispensavelmente com o som, com aquilo que é ouvido. O som existe fora do ouvinte, independente dele.

- 1- Em contraposição a escutar (*entendre*), ouvir (*ouïr*) é um processo passivo. Articulados no par *entendre-ouïr*, ouvir é perceber pelo ouvido e escutar (*entendre*) é “dar atenção”. Como comentado acima, *entendre* é explorado em sua polivalência. Aqui, aparecendo no sentido oposto ao do primeiro par oposicional.
- 2- Ouvir é um ato receptivo: “Ouvir é perceber pelo ouvido. Por oposição a escutar, que corresponde à atitude mais ativa, aquilo que ouço, é aquilo que me é dado na percepção”⁶⁹.
- 3- Ouvir é um ato contínuo, constante. O mundo não para de soar, nós não paramos de ouvir. Não paro de ouvir, pois “vivo num mundo que não cessa de estar lá para mim, e este mundo é tão sonoro quanto tátil e visual”⁷⁰. Vivemos sujeitos à ubiquidade do som. Nossa existência encontra-se mergulhada em ruído, nos percebemos “como se o

⁶⁵ Id., p. 114.

⁶⁶ Id., *ibid.*

⁶⁷ Id., *ibid.*

⁶⁸ Duchamp, “The box of 1914”, *Writings of Marcel Duchamp*, 1973, p. 23.

⁶⁹ Schaeffer, *Traité...*, p. 104.

⁷⁰ Id., *ibid.*

rumor contínuo que até mesmo nosso sono impregna confundisse com o sentimento de nossa própria duração”. Somos, via de regra, sujeitos ouvintes. Ouvir, no entanto, não é um ato inconsciente. Não somos alcançados pelo som sem que ele alcance nossa consciência, afinal, é “em relação à ela que o fundo sonoro tem uma realidade”⁷¹. No entanto, só acessamos a consciência de que ouvimos por um processo ulterior de rememoração. Assim, “é sempre indiretamente, pela reflexão ou pela memória, que posso tomar consciência do fundo sonoro”⁷².

- 4- Ouvir é um ato desinteressado. Não sendo surdo, ouço, “aquilo que acontece de sonoro ao meu redor, quais sejam, aliás, minhas atividades e meus interesses”⁷³.
- 5- Ouvir é uma correspondência subjetiva a um evento objeto. Em resposta ao evento objetivo, o som, encontramos no ouvinte o evento subjetivo, a *percepção bruta* do som. Esta percepção está ligada por um lado à natureza física do som ouvido e por outro lado às leis gerais da percepção⁷⁴.
- 6- Ouvir cria um repositório de informações sonoras. Podemos nos voltar para essa percepção constante colocando a questão “O que é?” tratando esse som ainda não percebido como objeto. Isto é o que Schaeffer chama de *objeto sonoro bruto*. Ouvir é a fonte inesgotável da percepção auditiva. A cada momento que voltamos nossa consciência para aquilo que ouvimos percebemos diferentemente. A essa variação de percepção dá-se o nome de *fluxo de impressões*. O *objeto sonoro bruto* é aquilo que permanece idêntico através desse fluxo. Esse objeto que é percebido só se revela por esboços, “no objeto sonoro que escuto há sempre mais à escutar (*entendre*); é uma fonte inesgotável de potencialidades”⁷⁵.

III. *Entendre*

Entendre é a função da escuta referente à intencionalidade. Função intraduzível para o português, uma vez que não possuímos um verbo para escuta com o potencial semântico de *entendre*, isto é, capaz de assumir o sentido dos outros três verbos. Diante de mim tenho o objeto sonoro qualificado e para mim tenho percepções qualificadas. *Entendre* é selecionar aspectos particulares do som, imputar intenção ao processo de escuta. Tem caráter subjetivo,

⁷¹ Id., p. 105.

⁷² Id., *ibid.*

⁷³ Id., p. 113.

⁷⁴ Schaeffer indica uma proximidade entre seu entendimento acerca da percepção e o trabalho dos gestaltistas, sugerindo que “as leis gerais da percepção”, a grosso modo, possam ser universalizadas para todos os seres humanos. Abstenho-me da discussão da proximidade de Schaeffer com os gestaltistas.

⁷⁵ Schaeffer, *Traité...*, p. 115.

pois a intencionalidade da escuta efetiva-se no próprio sujeito em decorrência de seus interesses. É de natureza abstrata, pois a intencionalidade é uma propriedade da consciência do sujeito que escuta.

- 1- Radicalmente, *entendre* é intenção de escuta, uma escuta tendenciosa. *Entendre* implica um direcionamento da percepção, é “dirigir seu ouvido para, de onde, receber as impressões do som. Escutar (*entendre*) o ruído. Eu escuto (*j’entends*) falar no cômodo ao lado, eu entendo (*j’entends*) que contas novidades”⁷⁶.
- 2- *Entendre* é “ter uma intenção”. Percebo em razão da minha intenção, o que se manifesta a mim está em função desta intenção.
- 3- *Entendre* pode ser definido em relação a ouvir e escutar. Desenvolvendo a idéia de ouvir-*entendre* e de escutar-*entendre*:

a) *Ouïr-entendre*. Ouço indiferenciadamente enquanto estou ocupado. No entanto, ao parar e me concentrar, instantaneamente direciono minha escuta. Seleciono continuamente: “Eu situo os ruídos, eu os separo, por exemplo, em ruídos próximos e distantes, provenientes do exterior ou do interior do cômodo, e, fatalmente, começo a privilegiar uns em relação aos outros”⁷⁷. Não apenas seleciono naquilo que ouço o que desejo escutar, como transito com minha atenção. Posso passar de um ruído a outro, do tique-taque do relógio para um barulho no cômodo ao lado, ou para uma batida na porta, e, através deste percurso, organizar o ambiente sonoro no qual estou mergulhado.

Ao menos, graças a estas mudanças, pude inventariar por fragmentos e, por assim dizer, de surpresa, o plano de fundo sobre o qual elas se desenrolaram, e me aperceber que também eu era responsável por essas incessantes variações. Quando minha intenção estiver mais segura, a organização correspondente será muito mais forte e é então que, paradoxalmente, terei a impressão que ela se impõe a mim do exterior.⁷⁸

Sem intenção não há organização. A gravação de uma conversação familiar é caótica, pois o microfone não faz escolhas.

b) *Écouter-entendre*. Não se trata mais de organizar, ou retirar do fundo sonoro, aquilo que ouço. Escuto carregado de intenção. Cada intenção implica uma escuta diferente, presa a tal ou qual característica. E se há interesse, minha escuta

⁷⁶ Id., p. 103.

⁷⁷ Id., p. 107.

⁷⁸ Id., p. 108.

detalha, decifra, disseca sempre mais, aquilo que ouço, “*j’écoute pour entendre*”⁷⁹. Minha escuta é uma *escuta qualificada*. De acordo com Schaeffer, ela procede por esboços sucessivos, sem jamais esgotar o objeto. Instrumentada com a multiplicidade de nossos conhecimentos, de nossas experiências anteriores, que imputam diferentes sentidos ou significados aos objetos, a escuta qualificada é regida pelas nossas intenções de escuta.

- 4- *Entendre* está substancialmente ligado às três outras funções da escuta. Para escutar (*entendre*) algo, dependo do interesse manifesto no escutar (*écouter*), dependo daquilo que sei, que tenho na memória, conquistado no ouvir (*ouïr*) e dependo daquilo que quero compreender (*comprendre*), de modo que “escuto (*j’entends*) em função daquilo que me interessa, daquilo que eu já sei e daquilo que busco compreender”⁸⁰. Comumente, o *entendre* está direcionado para a compreensão.
- 5- Escutar (*entendre*) é um ato perceptivo, uma percepção. Essa percepção dá lugar a uma seleção, a uma apreciação. Essa mudança de atitude tem como suporte as experiências passadas, os interesses dominantes e atuais. Trata-se de uma percepção qualificada.
- 6- Cada ouvinte escuta (*entend*) uma qualidade específica de um objeto sonoro comum.

É o mesmo objeto sonoro que diversos ouvintes escutam ajuntados ao redor de um toca-fitas. No entanto, eles não escutam (*n’entendent pas*) todos a mesma coisa, e não selecionam e apreciam o mesmo, e na medida que sua escuta toma partido por tal ou qual aspecto particular do som, ela dá lugar a tal ou qual *qualificação do objeto*.⁸¹

Isto se deve às experiências anteriores e as curiosidades particulares. Cada qualidade, no entanto, não ultrapassa, nem desconfigura o objeto sonoro, mas é percebida como pertinente a ele.

IV. Compreender (*Comprendre*)

Compreender é a função da escuta que tende para o reconhecimento do significado do som, de seu sentido. Diante de mim tenho valores, sentido, linguagem, e para mim tenho signos. Compreender é fazer emergir conteúdo do som, é fazer referência, é confrontar noções extra-

⁷⁹ Id., *ibid.*

⁸⁰ Id., p. 113.

⁸¹ Id., p. 115.

sonoras. Tem caráter intersubjetivo pois os códigos e sentidos são “tesouros coletivos”. É de natureza abstrata, pois essas significações subsistem no intelecto.

- 1- Schaeffer distingue os verbos *entendre-concevoir-comprendre*. Entender (*entendre*) e compreender (*comprendre*) significam apreender o sentido. Conceber (*concevoir*) é dominar mentalmente. Entender (*entendre*) e compreender significam alcançar o sentido, porém, entender (*entendre*) é atentar para, enquanto compreender é tomar em si.
- 2- Compreender e escutar (*entendre*) são complementares e se retroalimentam. Compreender é tomar consigo e refere-se duplamente a escutar (*écouter*) e escutar (*entendre*). Em síntese, “eu compreendo (*je comprends*) aquilo que visava em minha escuta (*écoute*) graças àquilo que escolhi escutar (*d’entendre*). Mas, reciprocamente, aquilo que já foi compreendido dirige minha escuta, informa aquilo que escuto (*j’entends*)”⁸².
- 3- Compreender é relacionar. Assim, “posso compreender a causa exata daquilo que escutei (*j’ai entendu*), ao relacioná-lo com outras percepções, ou através de um conjunto mais ou menos complexo de deduções. Ou ainda, posso compreender, por intermédio de minha escuta, qualquer coisa que tenha, com aquilo que escuto (*j’entends*), somente uma relação indireta”⁸³. Compreender é precisar sentidos dados inicialmente, é liberar significados suplementares. Intimamente relacionados enquanto “apreensão de sentido”, compreender e entender (*entendre*) podem coincidir com escutar. O ato de compreensão coincide com a atividade da escuta quando “todo o trabalho de dedução, de comparação, de abstração, é integrado e ultrapassado muito além do conteúdo imediato, do *dado a escutar (donné à entendre)*”. A escuta torna-se abstração.
- 4- A compreensão se dá ao final do *entendre*. Compreendo o que procurava compreender. Era esta compreensão a razão de minha escuta.
- 5- As percepções qualificadas se orientam para os significados, que são uma forma particular de conhecimento. Os significados, abstratos em relação ao concreto sonoro, o sujeito que compreende, os alcança. Por isso, pode-se dizer de um modo geral que “neste nível, o ouvinte compreende uma certa linguagem dos sons”⁸⁴.

⁸² Id., p. 104.

⁸³ Id., p. 110.

⁸⁴ Id., p. 114.

- 6- O som pode finalmente ser tratado como signo. Ele me introduz num certo domínio de valores. Eu me interesso pelo seu sentido.

2.3.4. Tendências de escuta

Schaeffer reconhece quatro tendências de escuta, organizadas em dois pares: a escuta cultural e a escuta natural; a escuta banal e a escuta especializada. Essas tendências representam comportamentos mais ou menos típicos, polarizados em relação a cada uma das quatro funções da escuta acima apresentadas. Como este trabalho propõe o estudo das personagens e do narrador de um romance, uma breve conceituação de cada uma delas pode ajudar a entender, de modo mais claro, certos comportamentos auditivos das personagens e do Narrador do *Em busca do tempo perdido*.

A escuta cultural é a tendência pela qual “nos desviamos deliberadamente, (sem cessar de escutar), do evento sonoro e das circunstâncias que ele revela a respeito de sua emissão, para nos fixarmos na mensagem, no significado, nos *valores* cujo som é portador”⁸⁵.

Por escuta natural

queremos descrever a tendência prioritária e primitiva de se servir do som para se informar sobre um evento. Essa atitude, nós a nomeamos (por convenção) *natural* porque ela nos parece comum não somente a todos os homens seja qual for a sua civilização, mas também ao homem e a certos animais. Vários animais têm a audição mais refinada que o homem. Isto não quer dizer que escutem “fisicamente” melhor, mas que inferem mais facilmente, à partir de tais índices, as circunstâncias que provocaram o evento sonoro ou são reveladas por ele.⁸⁶

Esta tendência de escuta implica um ouvinte que, tocado por um som bruto, busca a fonte sonora deste som. A escuta cultural contrapõe-se diretamente à escuta natural. Naquela, o ouvinte presta atenção ao som no intuito de decodificá-lo, visa ao abstrato que o som carrega e abre mão do material sonoro, faz emergir um conteúdo do som pelo confronto com noções extra-sonoras. O ouvinte escuta signos. A escuta natural simplesmente quer reconhecer os eventos externos que geraram o som, o ouvinte escuta índices.

⁸⁵ Id., p. 121.

⁸⁶ Id., p. 120.

A escuta banal é uma tendência na qual o ouvinte encontra-se sempre disponível para orientar-se para uma ou outra percepção *dominante*, seja natural ou cultural, mantendo um caráter intuitivo.

Ela se dirige imediatamente tanto ao evento quanto à significação cultural, mas permanece relativamente superficial. Escuto um violino que toca no agudo. Mas ignoro que, mais musicista, escutaria melhor os detalhes da qualidade do violino e do violinista, da precisão da nota que ele toca, etc. aos quais não tenho acesso por falta de treinamento especializado. Tenho uma escuta “subjetiva” não porque escuto o que quer que seja, mas porque eu não refinei nem minha audição nem meu ouvido. Esse ouvido banal, por rústico que seja, tem, contudo, o mérito de poder ser *aberto* em muitas das direções que a *especialização* fechará mais tarde.⁸⁷

A tendência de escuta que se opõe à banal é a especializada. É a qualidade da atenção do ouvinte que encontra-se em jogo entre a escuta banal e a especializada. A escuta especializada escolhe deliberadamente “na multiplicidade de coisas para ouvir, aquilo que ela quer escutar e elucidar”⁸⁸. No entanto, o *especialista* é primeiramente um ouvinte banal.

Como todo mundo, ele se localiza de início em relação aos dados sonoros cotidianos. Além disso, ele se aproxima do objeto através de um sistema de significações sonoras bem determinadas, em concordância com a orientação deliberada de escutar somente aquilo que concerne à sua atenção particular. A marca da escuta especializada é precisamente o desaparecimento dos significados banais em benefício daquilo que é visado por uma atividade específica.⁸⁹

Desse modo, como sugere Schaeffer, um mesmo galope de cavalo seria entendido diferentemente por um músico, um acústico e um pele-vermelha do Velho Oeste. Se este, ao escutar o galope, concluiria a possibilidade de uma aproximação hostil, mais ou menos numerosa e distanciada, o músico atentaria para grupos rítmicos, enquanto o acústico prestaria atenção à constituição do sinal físico (faixa de frequência, enfraquecimento devido à transmissão, etc.).

Estes dois pares de tendências de escuta, natural-cultural e banal-especializada, atrelam-se à ideia que

em toda escuta, portanto, manifesta-se por um lado o confronto entre um *sujeito* receptivo em certos limites e uma *realidade objetiva*; e por outro lado, se destacam

⁸⁷ Id., pp. 121 & 122.

⁸⁸ Id., p. 121.

⁸⁹ Id., p. 123.

valorizações abstratas, qualificações lógicas, em relação ao *dado concreto*, que tende a se organizar em torno delas, porém, sem se deixar nunca reduzir-se a elas.⁹⁰

A escuta é tratada como um processo de tensão que envolve dois agentes: o ouvinte e o dado a escutar. A parcela da escuta que cabe ao ouvinte alicerça-se na tensão entre objetivo e subjetivo, ou intersubjetivo e subjetivo. Essa polarização mostra que, quanto ao ouvinte, a escuta tem uma natureza que lhe é própria e uma natureza que é própria à cultura na qual ele se encontra inserido, aos códigos dessa cultura e a suas pertinências semânticas. A recepção, que apenas o ouvinte pode fazer por si mesmo, e a intenção de escuta, consequência da tomada de decisão deste ouvinte em relação ao que ele quer ouvir, são de caráter subjetivo, próprio do sujeito. O reconhecimento das fontes sonoras, dos índices sonoros, e ainda, a compreensão de uma mensagem abstrata, a partir daquilo que se escuta, através de códigos e condicionamentos culturais, são de caráter objetivo, ou intersubjetivo, pois tendem à universalização. Já no plano da escuta relativo ao dado a escutar, temos o concreto sonoro, o som, e sua carga abstrata, sua significação, previamente construída e condicionada ou a ser construída posteriormente.

2.3.5. Escuta reduzida⁹¹

A escuta reduzida é uma atitude de escuta, uma perversão das tendências auditivas apresentadas acima. É um direcionamento da escuta para as funções *ouïr* e *entendre*. É uma fuga das escutas condicionadas, as escutas cultural e natural, que tratam o som, respectivamente, como signo e índice. Na contramão da escuta ordinária, que toma o som como veículo, a escuta reduzida é “um processo *antinatural*, que vai contra todos os condicionamentos”⁹². No entanto, seu fim não é negar as escutas do som como índice ou signo, ou colocar em xeque as noções de escuta que temos como se tivéssemos sido iludidos por nosso sentido. Essa proposta de escuta procura “desembaraçar as diferentes *intenções constitutivas*, e voltar as intenções para o *objeto sonoro*, enquanto suporte das percepções que o tomam como veículo, para defini-lo através de uma nova *intencionalidade específica*,

⁹⁰ Id., p. 119.

⁹¹ Para a definição de *escuta reduzida* opto por trabalhar com o livro de Michel Chion, *Guide des objets sonores*, uma vez que o conceito não se encontra definido no *Traité des objets musicaux* de maneira sistematizada. Assim, neste caso, trabalhar diretamente com o *Traité* implicaria desenvolver uma extensa e complexa pesquisa arqueológica do conceito, o que envolveria um grande número de novos conceitos. Como o escopo final do trabalho não é organizar conceitos da obra de Schaeffer, mas apresentar alguns deles e relacioná-los à obra de Proust, tomo de empréstimo a sistemática e objetiva apresentação da noção de *escuta reduzida* de Chion.

⁹² Chion, *Guide des objets sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, 1983, p. 33.

aquela da *escuta reduzida*”⁹³. Ela é “a atitude de escuta que consiste em escutar o som *por ele mesmo*, como *objeto sonoro*, se abstraindo de sua proveniência real ou suposta, e do sentido do qual ele pode ser portador”⁹⁴.

A escuta reduzida se efetiva através de uma atitude tomada de empréstimo da fenomenologia, a *epoché*. De modo bastante objetivo, Chion define *epoché* no sentido fenomenológico, filosófico. É

Uma atitude de “suspensão” e de “colocação entre parênteses” do problema da existência do mundo exterior e de seus objetos, pela qual a consciência faz um retorno sobre ela mesma e toma consciência de sua atividade perceptiva enquanto fundadora de seus “objetos intencionais”. A *epoché* se opõe à “fé ingênua” em um mundo exterior onde se encontraria os objetos em si, causas da percepção. Também se opõe ao esquema “psicologista” que considera as percepções como os traços “subjetivos” de estímulos físicos “objetivos”. Ela se distingue enfim da “dúvida metódica cartesiana”, no sentido que ela se abstém de toda tese sobre a realidade ou a ilusão.⁹⁵

E, concernente à escuta, diz:

A *epoché* representa um descondicionamento dos hábitos de escuta, um retorno à “experiência originária” da percepção, para apreender a seu nível próprio o objeto sonoro como suporte, como substrato das percepções que o tomam como veículo de um sentido a ser compreendido ou de uma causa a ser identificada.⁹⁶

Não se trata de acreditar em um nada originário, ou de zerar a experiência vivida. Trata-se de uma atitude em direção à suspensão de tudo que não é o som dentro da percepção sonora, no interesse de que se escute o som em sua materialidade, em sua substância, em suas dimensões sensíveis. Em essência, não se concretiza o processo puramente, trata-se de um direcionamento da atitude de escuta, que tem como intenção final, menos o conhecimento do som que a consciência da própria percepção. O objeto sonoro se define em relação à escuta reduzida como objeto da percepção. A escuta reduzida se define em relação ao objeto sonoro como atividade perceptiva. São correlatos.

⁹³ Id., p. 32.

⁹⁴ Id., p. 33.

⁹⁵ Id., p. 31.

⁹⁶ Id., *ibid.*

O caminho de Pierre Schaeffer a Marcel Proust

Trabalha teu instrumento.

Pierre Schaeffer

O ouvido, esse sentido delicioso, traz-nos a companhia da rua, de que nos retraça todas as linhas, desenha todas as formas que nela passam, com as suas cores próprias.

Marcel Proust

3. O caminho de Pierre Schaeffer a Marcel Proust

Este capítulo trata de possíveis inter-relações entre as obras de Pierre Schaeffer e Marcel Proust. No capítulo anterior, apresento o desenvolvimento das reflexões de Schaeffer sobre escuta ao longo de três de seus mais expressivos trabalhos teóricos. Sua concepção da escuta é apresentada mais acabada em 1966, no *Traité des objets musicaux*. Nele, Schaeffer expõe de formas diversas sua teoria, seja através de processos dialéticos, estruturas de funcionamento, conceitos espirais, ou, exemplificações constantes das abstrações com cenas do cotidiano, musical ou não, e excertos literários.

Muito restrito em seu trabalho, esse uso da literatura para a compreensão do funcionamento da escuta despertou-me interesse sugerindo a possibilidade de um trabalho de mesma natureza aplicado mais extensivamente a uma obra literária. Essa apropriação de uma teoria da escuta para fim de leitura de um romance me pareceu duplamente útil. O romance passa a ser tratado como instrumento de apoio para a compreensão de uma teoria da escuta, do sentido da audição e, a contrapelo, o entendimento do comportamento auditivo das personagens e narradores amplia a compreensão da obra literária. O romance e a teoria se fariam entender melhor.

Apresento abaixo pontos de contato entre a teoria de Schaeffer e a *Recherche*⁹⁷.

3.1. A pequena análise de Schaeffer

O uso da literatura feito por Schaeffer sugere uma análise que pode ser aplicada a qualquer romance da literatura em que personagens ou narradores não sejam surdos e que apresentem passagens auditivas, em que há narrativa da audição. Fosse talvez demasiado considerar que o uso que Schaeffer faz de excertos literários para exemplificar suas funções da escuta no *Traité* é uma análise, considero-o como uma proto-análise. No entanto, é mister reconhecer que a iniciativa de se apropriar de um excerto literário e extrair dele informações sobre a escuta contém em si o potencial necessário para a conformação de um sistema de análise amplo. Não pretendo estruturar tal sistema de análise, mas explorá-lo em vários aspectos e levá-lo a

⁹⁷ Neste capítulo, refiro-me sistematicamente ao ciclo *Em busca do tempo perdido* como *Recherche*, aproximando-me da teoria clássica sobre Proust.

extremos, no intuito de potencializar sua aplicabilidade e reconhecer seus usos, engendrando, assim, não um sistema, mas um possível método.

No trabalho de definição da mais difícil das funções, a função *entendre*, Schaeffer lança mão de um excerto do romance de Max Frisch, *Homo faber*.

“A cada vez pela manhã um ruído estranho me acordava, meio-industrial, meio-musical, rumor que eu não poderia explicar, não era forte, mas frenético como de grilos, metálico, monótono, devia ser um mecanismo, mas eu não descobria qual, e depois, quando íamos tomar nosso café da manhã na vila, ele tinha cessado, não se via nada.”

“... Fizemos nossas malas no domingo... E o estranho ruído que me havia despertado toda manhã revelou-se musical, barulho de uma antiga marimba, martelar sem timbre, música assustadora, totalmente epilética. Tratava-se de alguma festa, com relação à lua cheia. Haviam treinado toda manhã, antes dos trabalhos de campo, para acompanhar a dança, cinco índios que, com pequenos martelos, batiam furiosamente sobre seu instrumento, um tipo de xilofone longo como uma mesa.”⁹⁸

Após apresentá-lo, Schaeffer faz uma breve análise, apontando no comportamento auditivo do narrador, Walter Faber, o mecanismo de funcionamento de suas funções da escuta.

As duas descrições são, evidentemente, correspondentes: frenesi, monotonia e martelar, rumor e ausência de timbre, ruído metálico e golpes de martelo sobre o xilofone. Todas as manhãs, de seu leito, e depois de fora, no momento de partir, Walter Faber, praticamente, *ouviu (a ouï) a mesma coisa*.

Nós não diremos muito sobre aquilo que ele escutou (*a entendu*). No primeiro caso, ele escutava (*entendait*) um *ruído* cuja causa procurava explicar; no segundo, informado das causas, ele *aprecia* uma *música*. De repente, aquilo que era somente “estranho” tornou-se “assustador”. O “frenesi” que no primeiro caso aparecia como uma simples analogia descritiva (nosso herói não pensando em imputá-lo diretamente aos grilos), é percebido com mais força quando ele se revela como o resultado de uma furiosa atividade instrumental, e torna-se então “absolutamente epilético”. No entanto, a monotonia do martelar, que poderia evocar um mecanismo, tornou-se menos sensível. Tendo chegado a *qualificar* a escuta, Walter Faber começou a *escutar (entendre)*, depois a *compreender* em função de uma significação precisa.⁹⁹

Assim, Schaeffer ilustra o processo de uma escuta qualificada, que tem intenção. Walter Faber ouve algo, depois reconhece as fontes, escuta aquele som, escuta então como música, deseja apreender melhor aquilo que escuta e, finalmente, lhe imputa um sentido extra-sonoro. Esse comportamento revela a escuta que qualificada, parte de uma vontade, de um interesse e se apropria por esboço do som que escuta.

⁹⁸ Frisch *apud* Schaeffer, *Traité...*, p. 109.

⁹⁹ Schaeffer, *Traité...*, pp. 109 & 110.

Esse exemplo, incipiente em termos de análise, é uma das chaves da metodologia que adoto neste trabalho. Como Schaeffer, cito um excerto e depois analiso o comportamento da personagem ou do narrador presente no excerto escolhido. Esse comportamento deixa entrever suas características e contribui de alguma forma para a compreensão da linha narrativa. Afinal, de acordo com Deleuze uma das figuras fundamentais da *Recherche* são as caixas, “as coisas, as pessoas e os nomes são caixas, das quais se tira alguma coisa de forma totalmente diferente, de natureza totalmente diversa, conteúdo desmedido”¹⁰⁰. Entender o modo como as personagens percebem o mundo implica entender um pouco mais o mundo do romance de Proust em sua estrutura fragmentária e descontínua, em que personagens são partes remetentes ao todo e no qual essas personagens se rompem, revelando abismos insondáveis e inesgotáveis.

3.2. Schaeffer e seus comentários sobre Proust

Ao longo de seu trabalho, localizo três momentos nos quais Schaeffer faz referência a Proust. Sempre, ao tratar do tempo. A primeira referência encontra-se na conferência de 1949, “Le pouvoir créateur de la machine”, a segunda, no final do artigo de 1950, “Introduction à la musique concrète”, e a terceira, no artigo “Pouvoirs de l’instrument”, no primeiro volume de *Machines à communiquer*, de 1970. Este último texto é uma retomada da conferência de 1949, modificado e acrescido. Seleciono apenas o trecho em que Schaeffer menciona Proust.

Para além do conteúdo sonoro, chega-se finalmente ao estudo do tempo. Imaginem vocês: nunca antes o “espaço de tempo” pudera ser fixado, ele nunca pudera ser isolado. E é bem isso que o disco nos oferece hoje: um pedaço de tempo claramente delimitado, “redescoberto”, como Proust havia profetizado e ensinado. Essa espécie de divórcio do tempo, já os convidei a experimentá-la ao fazê-los escutar um disco que lhes restituía os minutos que vocês acabavam de viver, ao mesmo tempo que lhes tornava presente também o distanciamento de vocês em relação aos mesmos. Mas nossa atitude em relação ao tempo pode igualmente ser ativa; podemos fazê-lo explodir, isolar-lhe as partículas, recompô-las diferentemente; temos poder sobre a duração e o número, na interseção dos quais se acha a música. Nessa potência extraordinária que nos é dada pela primeira vez, encontraremos tão somente ocasião para divertimentos estéticos? Não saberemos usá-la para fins de conhecimento?¹⁰¹

Além da explícita referência a Proust, Schaeffer deixa perceptíveis pontos de contato entre suas concepções de uso da gravação e a compreensão proustiana de reminiscência, de

¹⁰⁰ Deleuze, *Proust e os signos*, 2010, p. 109.

¹⁰¹ Schaeffer *apud* Palombini, “Num gabinete em Marselha...”, p. 140.

memória involuntária. Para Schaeffer, o disco é um pedaço de tempo delimitado que ao ser escutado pode restituir os minutos vividos e ao mesmo tempo tornar presente o distanciamento em relação a eles. O que para Deleuze é a essência da memória involuntária. Ela torna um antigo contexto inseparável da sensação presente, ela interioriza esse contexto. Trata-se de uma sobreposição temporal de uma sensação vivida que simultaneamente reafirma a diferença temporal e de essência, marca a distância. Esse isolamento de um “espaço de tempo”, essa fixação, corrobora o que diz Deleuze, “a memória involuntária nos dá a eternidade”. O desenvolvimento da gravação é um movimento de busca pela eternidade. Para Jonathan Sterne, “a gravação foi o produto de uma cultura que havia aprendido a enlatar e a embalsamar, a preservar os corpos dos mortos de modo que pudessem continuar a desempenhar uma função social após a vida”¹⁰². Preservação de um momento, acesso à eternidade, domínio do tempo, enfrentamento do tempo perdido, atividades da memória, funções da gravação.

Na conferência de 1949 temos a primeira formulação do excerto acima.

Neste momento, chegamos diretamente ao estudo do tempo. Ora, não é de se duvidar que, até à existência da gravação e desta experiência que temos da coisa gravada, o tempo jamais pode ser isolado.

Aponto este comentário, que é evidentemente uma verdade de La Palice. Mas podemos dizer que o tempo não fora jamais isolado antes deste fenômeno e da consciência dele: pois a consciência que temos dele é ainda mais importante que o fenômeno: há pela primeira vez uma máquina de isolar o tempo e vocês têm o tempo que lhes é dado, o tempo parado. E não podemos nos abster de pensar em Proust: com essa espécie de expectativa enorme, de enorme procura extraordinária que ele fez, é para mim, o único homem que, no domínio que nos interessa, é um precursor, um iniciador.

Neste fenômeno do tempo, poderíamos inicialmente constatar – e me refiro às experiências precedentes muito importantes que vocês tenham tido – uma espécie de descolagem do tempo, e, no disco em que vocês reproduziram os minutos que viveram, de uma só vez, vocês tiveram estes minutos e o recuo em relação a esses minutos.

E mais, se vocês adotarem uma atitude ativa em face desta fatia de tempo que lhes é dada, vocês vão fazer explodir esse tempo, vão poder isolá-lo em partículas, as compor. Neste momento, vocês tem um verdadeiro poder que lhe é dado, novo, extraordinário, que é uma dissociação possível dos elementos que formam o tempo, com a duração e o número – na interseção da duração e do número se encontra a música. E pela decupagem da ação que pode sofrer este material dado, vocês tem uma entrada direta no problema metafísico.¹⁰³

¹⁰² Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, 2006, p. 292.

¹⁰³ Schaeffer, “Le pouvoir créateur de la machine”, Centre d’Études Radiophoniques, 1949, pp. 34 & 35.

Formulado com alguma diferença, em essência, o excerto apresenta a mesma questão, a questão do domínio do tempo, da manipulação e recuperação do tempo. Para Proust, como para Schaeffer, o domínio, ou melhor, a conquista do tempo é um dos principais desafios do homem. Para o primeiro, esse tempo é conquistado pela tradução dos signos, com a ajuda da memória, para Schaeffer, é conquistado pela re-significação dos signos pela arte (radiofônica ou musical), com a ajuda da gravação e da transmissão radiofônica.

O último parágrafo do artigo “Introduction à la musique concrète”, menção tácita à obra de Proust, trata da relação do tempo com a música, do tempo perdido ou redescoberto com a música abstrata ou concreta.

Sabemos que a essência da música está no encontro do número com o tempo. Podemos nos perguntar se é necessário deixarmos nossas cifras escorrerem no tempo que passa, ou forçá-las a se imprimir num tempo permanente. Então, uma música suprema seria como isolar cristais de tempo. Num primeiro caso, ao qual estamos habituados, a música é e permanece a divina linguagem do homem. Ela escoia com sua vida. Ela tem a doçura do tempo perdido, sua mortal doçura. A outra música, ofensora e ofensiva, tentaria arrancar parcelas de tempo recuperado, para fazer delas objeto de uma contemplação dolorosa, promissora, quem sabe, de eternidade.¹⁰⁴

Mesmo sem lançar o nome de Proust, é inquestionável sua presença. Mais que mera presença, pois, se Schaeffer lança esse artigo como libelo de sua música e, sua música é aquela que espelha o tempo redescoberto, Schaeffer tem em Proust uma inspiração para seu trabalho. A música abstrata se escoaria com a vida do homem, passaria com ele, por ela provaríamos o tempo perdido. A música concreta tem o sabor do tempo recuperado. Poderíamos através dela contemplar a eternidade, assim como contemplamos pela fortuita memória involuntária. Se o desejo de Proust se confunde com o desejo de Schaeffer; se o som gravado, manipulado, refém de uma escuta nova e criativa espelha a lembrança, gravada em nós, manipulada pela reminiscência, refém de uma memória involuntária, também ela, criativa; porque não confrontarmos Proust e Schaeffer?

3.3. No encalce do romance

Do vasto campo dos estudos sobre Proust, colho o trabalho de Gilles Deleuze, *Proust et les signes* como uma referência. A escolha desse trabalho deve-se a três questões:

¹⁰⁴ Schaeffer, “Introduction...”, p. 52.

- 1- Trata-se de um dos poucos trabalhos que alicerça suas análises quase que exclusivamente na *Recherche*. Majoritariamente, a vastidão de trabalhos sobre Proust e seu ciclo de romances se apóia numa enormidade de referências externas, obedecendo um imperativo do biógrafo George D. Painter que acredita que a compreensão da *Recherche* só pode ser completa se se considera seus dados biográficos e documentos externos à obra. Para ele,

de um modo geral, podemos dizer que não existe um só aspecto de Proust e de sua obra – que se trate de seu estilo, de sua filosofia, de seu caráter, de sua moral, de suas ideias sobre a pintura, sobre Ruskin, sobre a música, sobre o esnobismo, etc. – que pudesse ser estudado fora de um conhecimento exato e detalhado de sua vida, ou que, na falta de tal conhecimento, tivesse escapado até aqui da deformação.¹⁰⁵

Essa perspectiva é absolutamente plausível, principalmente se lembrarmos que é remetida por um biógrafo. Esta documentação, esses dados biográficos, são preciosos e úteis, dependendo do escopo do trabalho, fundamentais. Porém, considero que o objeto guarda uma eloquência própria, capaz de um discurso sobre si mesmo que documento externo algum compreende. Não acredito que a obra literária possa ser relegada à função acessória na explicação de si mesma. Mais, em resposta ao estruturalismo no qual o texto fechava-se em si, potencializamos pesquisas sobre textos, em que os próprios textos tornaram-se, por vezes, prescindíveis. Trata-se de dois extremos. Não tomo partido de nenhum, apenas reforço que meu trabalho se interessa em primeiro plano pelo romance naquilo que ele apresenta. Opto por dar ao objeto a responsabilidade maior pela condução da pesquisa. A *Recherche* é para mim a principal fonte de referência. O ensaio de Deleuze torna-se uma referência para este trabalho na medida que consegue erigir toda uma argumentação apoiada exclusivamente na leitura do romance, por mais que dados biográficos e teoria, sabe-se, encontrem-se no substrato silencioso de sua leitura.

- 2- Apresenta estrutura e argumentação claras. A leitura que faz da obra de Proust, tendenciosamente estruturalista no método, denota uma compreensão rara da *Recherche*. Ele desmonta sua complexa estrutura em categorias de signos que intersectam estruturas temporais. Expõe a dinâmica do romance, sua estrutura fragmentária e revela a máquina por trás do funcionamento do romance, “implicação e

¹⁰⁵ Painter, *Marcel Proust: les années de jeunesse (1871-1903)*, 1966, p. 24.

explicação, envolvimento e desenvolvimento, tais são as categorias da *Recherche*”¹⁰⁶, seu *modus operandi*. E sintetiza:

O grande tema do Tempo redescoberto é o seguinte: a busca da verdade é a aventura própria do involuntário. Sem algo que force a pensar, sem algo que viole o pensamento, este nada significa. Mais importante do que o pensamento é o que ‘dá que pensar’. [...] O essencial está fora do pensamento, naquilo que força a pensar. O *leitmotiv* do Tempo redescoberto é a palavra *forçar*: impressões que nos forçam a olhar, encontros que nos forçam a interpretar, expressões que nos forçam a pensar.¹⁰⁷

Essa clareza, diante da complexidade do romance, é que tomo de empréstimo. Na síntese acima a formulação de Deleuze amplifica o pensamento de Proust e faz ressonância ao pensamento de Schaeffer, para quem também o essencial está fora do pensamento, naquilo que força a pensar, que força a escutar.

- 3- Propõe uma leitura que me permite localizar com clareza minha própria pesquisa dentro do pensamento de Proust, ou seja, mostrar em qual nível da *Recherche* encontram-se minhas reflexões.

3.3.1. O livro de uma aprendizagem

O estudo de Gilles Deleuze sobre a *Recherche* é uma busca por aquilo que dá a unidade da obra. Nela, nem a memória e nem o tempo perdido são o meio de busca ou a estrutura de tempo mais profundas. Pois fornecem apenas explicações materiais. Assim,

os campanários de Martinville e a pequena frase musical de Vinteuil, que não trazem à memória nenhuma lembrança, nenhuma ressurreição do passado, têm, para Proust, muito mais importância do que a *madeleine* e o calçamento de Veneza, que dependem da memória, e, por isso remetem ainda a uma “explicação material”¹⁰⁸.

Contestando a primazia do tempo e da memória, de algum modo, enfrentando a tradição das leituras do romance, Deleuze apresenta uma série de definições da *Recherche*. Este é um “relato de um aprendizado”¹⁰⁹ e não uma exposição da memória involuntária. É uma busca da verdade, que se apresenta como busca do tempo perdido porque a verdade tem uma relação essencial com o tempo. O ciclo “não é voltado para o passado e as descobertas da memória, mas para o futuro e os progressos do aprendizado. O importante é que o herói não sabe certas

¹⁰⁶ Deleuze, *Proust e os signos*, p. 84.

¹⁰⁷ Id., p. 89.

¹⁰⁸ Id., p. 3.

¹⁰⁹ Id., *ibid.*

coisas no início, aprende-as progressivamente e tem a revelação final”¹¹⁰. A *Recherche* “se apresenta como um sistema de signos”¹¹¹. Em síntese:

O essencial na *Recherche* não é a memória nem o tempo, mas o signo e a verdade. O essencial não é lembrar-se, mas aprender; porque a memória só vale como uma faculdade capaz de interpretar certos signos e o tempo só vale como a matéria ou o tipo dessa ou daquela verdade. E a lembrança, ora voluntária, ora involuntária, só intervém em momentos precisos do aprendizado, para contrair o efeito ou para abrir novos caminhos. As noções da *Recherche* são: o signo, o sentido, a essência; a continuidade dos aprendizados e o modo brusco das revelações.¹¹²

Como o foco do meu trabalho não é a compreensão das categorias da *Recherche*, mas um estudo da escuta como aparece dentro do romance, aproprio-me destas definições sem problematizá-las. Antes de discutir a memória involuntária e a escuta reduzida, apresento as principais categorias identificadas por Deleuze.

Neste relato de aprendizado, “o caminho de Méséglise e o caminho de Guermantes são muito menos fontes de lembrança do que matérias-primas, linhas do aprendizado”¹¹³. Trata-se aqui do aprendizado dos signos. Estes, por sua vez, “formam ao mesmo tempo a unidade e a pluralidade da *Recherche*”¹¹⁴. Existem tipos variados de signos que exigem modos específicos para ser decifrados. Esses signos formam sistemas relacionados a pessoas, objetos e matérias, de modo que a *Recherche* constitui-se como um complexo de mundos correlatos às pessoas, aos objetos e às matérias. Deleuze discrimina quatro grandes mundos dentro da *Recherche*, cada qual relacionado a signos de uma natureza: o da mundanidade, o do amor, o das impressões ou das qualidades sensíveis, o da Arte.

O círculo da mundanidade lida principalmente com as relações sociais. Trata-se de aprender “por que alguém é *recebido* em determinado mundo e por que alguém deixa de sê-lo; a que signos obedecem esses mundos e quem são seus legisladores e seus papas”¹¹⁵. É o mundo da forma, é um signo vazio em substituição a algo, é o signo encantador emitido pela dura Sra. de Guermantes. São signos que usurpam o espaço ausente do ato ou do pensamento sincero. “O signo mundano surge como o substituto de uma ação ou de um pensamento, ocupando-

¹¹⁰ Id., p. 25.

¹¹¹ Id., p. 79.

¹¹² Id., p. 85.

¹¹³ Id., p. 4.

¹¹⁴ Id., p. 5.

¹¹⁵ Id., *ibid.*

lhes o lugar. Trata-se, portanto, de um signo que não remete a nenhuma outra coisa, significação transcendente ou conteúdo ideal, mas que usurpou o suposto valor de seu sentido”¹¹⁶, define Deleuze. Vazios, substitutivos e usurpadores, os signos mundanos estão dispersos nos salões, nas reuniões, nas inter-relações, numa sociedade que comumente não é, mas faz parecer. No primeiro mundo da *Recherche* o aprendiz deve aprender quais são os signos sociais que lhe permitem circular nos espaços do romance.

O círculo do amor implica processos de individualização, “apaixonar-se é individualizar alguém pelos signos que traz consigo ou emite”¹¹⁷. Entrar no mundo do amor é investigar o desconhecido, é um aprendizado expansivo, um despertar no qual

o ser amado aparece como um signo, uma “alma”: exprime um mundo possível, desconhecido de nós. O amado implica, envolve, aprisiona um mundo, que é preciso decifrar, isto é, interpretar. Trata-se mesmo de uma pluralidade de mundos; o pluralismo do amor não diz respeito apenas à multiplicidade dos seres amados, mas também à multiplicidade das almas ou dos mundos contidos em cada um deles. Amar é procurar *explicar, desenvolver* esses mundos desconhecidos que permanecem envolvidos no amado.¹¹⁸

Para Deleuze, o amor proustiano tem duas leis. A primeira é subjetiva: “subjetivamente o ciúme é mais profundo do que o amor; ele contém a verdade do amor. O ciúme vai mais longe na apreensão e na interpretação dos signos. Ele é a destinação do amor, sua finalidade”¹¹⁹. O círculo do amor apresenta mundos desconhecidos que nos excluem, por isso sentimos ciúmes. Não estamos diante de signos vazios, mas mentirosos.

Os signos amorosos não são como os signos mundanos: não são signos vazios, que substituem o pensamento e a ação; são signos mentirosos que não podem dirigir-se a nós senão escondendo o que exprimem, isto é, a origem dos mundos desconhecidos, das ações e dos pensamentos desconhecidos que lhes dão sentido.¹²⁰

A revelação dos signos amorosos leva à homossexualidade. A segunda lei do amor é a afirmação de que “objetivamente os amores intersexuais são menos profundos que a homossexualidade, encontram sua verdade na homossexualidade”¹²¹. Novamente revelam-se dois caminhos, não os de Guermentes e Méséglise, mas os de Sodoma e Gomorra, para os

¹¹⁶ Id., p. 6.

¹¹⁷ Id., p. 7.

¹¹⁸ Id., *ibid.*

¹¹⁹ Id., p. 8.

¹²⁰ Id., p. 9.

¹²¹ Id., p. 10.

quais o segredo da mulher amada é o segredo de Gomorra e o segredo do amante é o segredo de Sodoma. Na síntese de Deleuze, “o mundo do amor vai dos signos reveladores da mentira aos signos ocultos de Sodoma e Gomorra”¹²². Cabe ao apaixonado tornar-se sensível a esses signos, aprendê-los.

O mundo das impressões ou das qualidades sensíveis é o terceiro mundo da *Recherche* no qual se foca meu trabalho. A qualidade sensível é a relação entre o agente perceptivo e o objeto de percepção, de maneira que

uma qualidade sensível nos proporciona uma estranha alegria, ao mesmo tempo que nos transmite uma espécie de imperativo. Uma vez experimentada, a qualidade não aparece mais como uma propriedade do objeto que a possui no momento, mas como o signo de um objeto *completamente diferente*, que devemos tentar decifrar através de um esforço sempre sujeito a fracasso. Tudo se passa como se a qualidade envolvesse, mantivesse aprisionada, a alma de um objeto diferente daquele que ela agora designa.¹²³

De alguma forma, a qualidade sensível que apreendemos a partir do objeto diz respeito a algo que está além do objeto, algo dentro de nossa percepção. O processo comum que se repete ao longo da *Recherche* é a alegria inicial ao contato com um signo dessa natureza, seguido da procura pelo sentimento provocado pelo signo, seguido pela revelação final do sentido deste signo. Deste modo, do contato com a *madeleine*, pela memória involuntária, se refez Combray. Quando algo ressurgiu pela experiência sensível que desencadeia a memória involuntária, não ressurgiu como era, mas recriado. A memória involuntária recria o vivido “sob uma forma jamais vivida, na sua ‘essência’, na sua eternidade”¹²⁴. Os signos pertencentes ao mundo das impressões diferem substancialmente dos signos dos mundos antecedentes, pois não são vazios ou mentirosos, estão além deles e aquém de algo.

As qualidades sensíveis ou as impressões, mesmo bem interpretadas, não são ainda em si mesmas signos suficientes. Não são mais signos vazios, provocando-nos uma exaltação artificial, como os signos mundanos. Também não são signos enganadores que nos fazem sofrer, como os do amor, cujo verdadeiro sentido nos provoca um sofrimento cada vez maior. São signos verídicos, que imediatamente nos dão uma sensação de alegria incomum, signos plenos, afirmativos e alegres. *São signos materiais*. Não simplesmente por sua origem sensível. Seu sentido tal como é desenvolvido significa Combray, as jovens, Veneza ou Balbec. Não é apenas sua origem, mas sua explicação, seu desenvolvimento, que permanece material. Sentimos perfeitamente que Balbec, Veneza... não surgem como produto de uma associação de ideias, mas em pessoa e em essência. Todavia, não estamos ainda em

¹²² Id., *ibid.*

¹²³ Id., pp. 10 & 11.

¹²⁴ Id., p. 11.

estado de poder compreender o que é essa essência ideal, nem por que sentimos tanta alegria.¹²⁵

O mundo das impressões ou das qualidades sensíveis é a ponte entre a percepção e o projeto maior da narrativa. Lida com signos que são materiais, pois são gerados pelas coisas percebidas, explicados por elas e recriados como certa identidade delas. Permitem a reconstituição da essência da coisa vivida, do espaço, numa projeção material¹²⁶ dessa experiência vivida. Contudo, ainda não é o mundo mais profundo dos signos, pois para na reconstituição da essência material, sem permitir a plena compreensão dessa essência.

O último mundo dos signos é o mundo da Arte. Ele permite alcançar o mais profundo da experiência vivida. O círculo das impressões e qualidades sensíveis deixa escapar algo, “o sentido material não é nada sem uma essência ideal que ele encarna. O erro é acreditar que os hieróglifos representam ‘apenas objetos materiais’”¹²⁷. Para Deleuze, os signos essenciais da arte são os transformadores de todos os outros mundos, seja o dos signos mundanos vazios, seja o dos signos mentirosos do amor, ou o dos signos sensíveis materiais. Os signos da arte são, principalmente, um passo além no processo de decodificação dos signos, pois é o passo dado pelo aprendiz no sentido de uma essência ideal, em prejuízo da materialidade.

Ora, o mundo da Arte é o último mundo dos signos; e esses signos como que *desmaterializados*, encontram seu sentido numa essência ideal. Desde então, o mundo revelado da Arte reage sobre todos os outros, principalmente sobre os signos sensíveis; ele os integra, dá-lhes o colorido de um sentido estético e penetra no que eles tinham ainda de opaco. Compreendemos então que os signos sensíveis já remetiam a uma essência ideal que se encarnava no seu sentido material. Mas sem a Arte nunca poderíamos compreendê-los, nem ultrapassar o nível de interpretação que correspondia à análise da *madeleine*. É por esta razão que todos os signos convergem para a arte; todos os aprendizados, pelas mais diversas vias, são aprendizados inconscientes da própria arte. No nível mais profundo, o essencial está nos signos da arte.¹²⁸

Em termos gerais, esses são os quatro tipos de signos definidos por Deleuze.

Como exposto acima, a *Recherche*, para Deleuze, é uma busca pela verdade e só chama busca do tempo perdido na medida que a verdade tem uma relação com o tempo. A descoberta dessa verdade advém de um conflito, “a verdade nunca é o produto de uma boa vontade prévia, mas

¹²⁵ Id., p. 12.

¹²⁶ A alegria que ainda não se sabe a razão decorre da redescoberta através da perversão da percepção corriqueira, cotidiana, utilitária.

¹²⁷ Deleuze, *Proust e os signos*, pp. 12 & 13.

¹²⁸ Id., p. 13.

o resultado de uma violência sobre o pensamento”¹²⁹. Assim, estabelecido o conflito, Deleuze observa que “à ideia filosófica de ‘método’ Proust opõe a dupla ideia de ‘coação’ e ‘acaso’”¹³⁰. Ele afirma que “o acaso dos encontros, a pressão das coações são os dois temas fundamentais de Proust. Pois é precisamente o signo que é objeto de um encontro e é ele que exerce sobre nós a violência”¹³¹. Esta dialética contém a relação entre verdade e tempo: “procurar a verdade é interpretar, decifrar, explicar, mas esta ‘explicação’ se confunde com o desenvolvimento do signo em si mesmo; por isso a *Recherche* é sempre temporal e a verdade sempre uma verdade do tempo”¹³². Se a verdade é a finalidade da decodificação dos signos e relaciona-se com o tempo, Deleuze identifica quatro estruturas de tempo que se inter-relacionam com os quatro tipos de signos.

O tempo perdido não é apenas o tempo que passa, alterando os seres e anulando o que passou; é também o tempo que se perde (por que, ao invés de trabalharmos e sermos artistas, perdemos tempo na vida mundana, nos amores?). E o tempo redescoberto é, antes de tudo, um tempo que redescobrimos no âmago do tempo perdido e que nos revela a imagem da eternidade; mas é também um tempo original absoluto, verdadeira eternidade que se afirma na arte. Para cada espécie de signo há uma linha de tempo privilegiado que lhe corresponde, em que o pluralismo multiplica as combinações.¹³³

O mundo dos signos mundanos nos obriga a pensar no tempo perdido, “na passagem do tempo, na anulação do que passou e na alteração dos seres”¹³⁴. Os signos do amor implicam o tempo perdido no estado mais puro, pois eles contêm sua alteração e sua anulação, “o amor não pára de preparar seu próprio desaparecimento, de figurar sua ruptura”¹³⁵, explica Deleuze. O tempo redescoberto se revela de alguma forma nos signos sensíveis, que refazem a experiência sensível vivida, mas que de modo bivalente determina imperativamente a perda. Ao despertar a memória involuntária, os signos sensíveis permitem que se reconheça na memória “a estranha contradição entre a sobrevivência e o nada”¹³⁶. Os signos da Arte ligam-se ao tempo original absoluto. Formulado por Deleuze:

A cada espécie de signo corresponde, sem dúvida, uma linha de tempo privilegiada. Os signos mundanos implicam principalmente um tempo que se perde; os signos do

¹²⁹ Id., p. 15.

¹³⁰ Id., *ibid.*

¹³¹ Id., *ibid.*

¹³² Id., p. 16.

¹³³ Id., *ibid.*

¹³⁴ Id., *ibid.*

¹³⁵ Id., p. 17.

¹³⁶ Proust *apud* Deleuze, *Proust e os signos*, p. 11.

amor envolvem particularmente o tempo perdido. Os signos sensíveis muitas vezes nos fazem redescobrir o tempo, restituindo-o no meio do tempo perdido. Finalmente, os signos da arte nos trazem um tempo redescoberto, tempo original absoluto que compreende todos os outros. Mas, se cada signo tem sua dimensão temporal privilegiada, cada um também se cruza com as outras linhas e participa das outras dimensões do tempo.¹³⁷

Deleuze trata essas linhas do tempo que se aprende pela decodificação de signos como *linhas de aprendizado*. Uma das bases de sua leitura da *Recherche* consiste na afirmativa que a obra de Proust não é voltada para o passado, para as descobertas da memória, mas para o futuro, para os progressos do aprendizado, como citado acima. Esse aprendizado exige que o aprendiz seja sensível aos signos e capaz de escapar daquilo que Deleuze chama de crenças. Uma das crença a ser superada é o *objetivismo*, comportamento pelo qual se atribui ao objeto os signos de que é portador.

O “objetivismo” não poupa nenhuma espécie de signo. Ele não resulta de uma tendência única, mas de uma reunião de um complexo de tendências. Relacionar um signo ao objeto que o emite, atribuir ao objeto o benefício do signo, é de início a direção natural da percepção ou da representação. Mas é também a direção da memória voluntária, que se lembra das coisas e não dos signos. É, ainda, a direção do prazer e da atividade prática, que se baseiam na posse das coisas ou na consumação dos objetos. E, de outra forma, é a tendência da inteligência. *A inteligência deseja a objetividade, como a percepção o objeto*. Anseia por conteúdos objetivos, significações objetivas explícitas, que ela própria será capaz de descobrir, de receber ou de comunicar. É, pois, tão objetivista quanto a percepção. Ao mesmo tempo que a percepção se dedica a apreender o objeto sensível, a inteligência se dedica as significações objetivas. Pois a percepção acredita que a realidade deva ser *vista, observada*, mas a inteligência acredita que a verdade deva ser *dita e formulada*.¹³⁸

Para Deleuze, é imprescindível rechaçar o objetivismo. Contudo, não é fácil se desvencilhar desta perspectiva, pois “os signos sensíveis nos preparam uma armadilha e nos induzem a procurar seu sentido no objeto que os contém ou os emite, de tal maneira que a possibilidade de um fracasso, a renúncia de uma interpretação, é como o cupim na madeira”¹³⁹. Deleuze vai ainda mais longe ao constatar a dificuldade no enfrentamento desta perspectiva voltada para a realidade exterior, declara, “mesmo quando vencemos as ilusões objetivistas na maior parte dos campos, elas subsistem ainda na Arte, em que continuamos a crer que é preciso saber escutar, olhar, descrever, dirigir-se ao objeto, decompondo-o e triturando-o para dele extrair uma verdade”¹⁴⁰. O Narrador da *Recherche* aprendendo a superar o objetivismo, tem uma

¹³⁷ Id., p. 23.

¹³⁸ Id., pp. 27 & 28.

¹³⁹ Id., p. 30.

¹⁴⁰ Id., *ibid.*

reação em dois momentos. São elas, “a decepção provocada por uma tentativa de interpretação objetiva e a tentativa de remediar essa decepção por uma interpretação subjetiva, em que reconstruímos conjuntos associativos”¹⁴¹. Tem-se um processo de compensação, que ora busca a solução no objeto, ora no sujeito, mas que permanece insuficiente na decodificação dos signos. Pois algo está além do sujeito e do objeto, a essência do signo: “é a essência que constitui a verdadeira unidade do signo e do sentido; é ela que constitui o signo como irreduzível ao objeto que o emite; é ela que constitui o sentido como irreduzível ao sujeito que o apreende. Ela é a última palavra do aprendizado ou a revelação final”¹⁴². Essa essência é o escopo final do aprendizado e se revela apenas através dos signos da arte¹⁴³.

Os signos mundanos, os signos amorosos e mesmo os signos sensíveis são incapazes de nos revelar a essência: eles nos aproximam dela, mas nós sempre caímos na armadilha do objeto, nas malhas da subjetividade. É apenas no nível da arte que as essências são reveladas. Mas, *uma vez* manifestadas na obra de arte, elas reagem sobre todos os outros campos: aprendemos que elas *já* se haviam encarnado, já estavam em todas as espécies de signos, em todos os tipos de aprendizado.¹⁴⁴

Sintetizando, temos quatro naturezas de signos que se relacionam com quatro estruturas temporais, compondo o processo de aprendizado do Narrador. Pela arte, no limite, seu próprio trabalho de escrita, o Narrador alcança uma essência, que tem duas potências inseparáveis e correlatas, diferença e repetição, que funcionam assim:

A essência não é apenas particular, individual, mas individualizante. Ela própria individualiza e determina as matérias em que se encarna, como os objetos que enfeixa nos anéis do estilo: como o avermelhado septeto e a branca sonata de Vinteuil ou a bela diversidade na obra de Wagner. É que a essência é em si mesma diferença, não tendo, entretanto, o poder de diversificar e de diversificar-se, sem a capacidade de se repetir, idêntica a si mesma. Que poderíamos fazer da essência, que é diferença última, senão repeti-la, já que ela não pode ser substituída, nada podendo ocupar-lhe o lugar? Por essa razão uma grande música deve ser tocada muitas vezes; um poema, aprendido de cor e recitado. A diferença e a repetição só se opõem aparentemente e não existe um grande artista cuja obra não nos faça dizer: “A mesma e no entanto outra”.¹⁴⁵

Deleuze lê um Proust idealista. Pretendo me furtar à discussão, deixando suspensas as questões filosóficas, para, neste momento, focar o mundo dos signos sensíveis e na função da memória involuntária no trabalho com tais signos.

¹⁴¹ Id., p. 34.

¹⁴² Id., p. 36.

¹⁴³ Schaeffer também busca a essência através da arte, da arte radiofônica, da música concreta, da investigação da musicalidade universal.

¹⁴⁴ Deleuze, *Proust e os signos*, p. 36.

¹⁴⁵ Id., p. 46.

3.3.2. O mundo das impressões e a memória involuntária

Daquilo que expõe Deleuze, a princípio, interesse-me pela estreita relação entre memória involuntária e signos sensíveis. A memória involuntária “só intervém em função de uma espécie de signos muito particulares: os signos sensíveis”¹⁴⁶, afirma Deleuze. O mecanismo de ação dessa memória conta três etapas: “apreendemos uma qualidade sensível como signo; sentimos um imperativo que nos força a procurar seu sentido. Então, a Memória involuntária, diretamente solicitada pelo signo, nos fornece seu sentido (como Combray para a *madeleine*, Veneza para as pedras do calçamento...)”¹⁴⁷. Tomamos contato com uma qualidade sensível qualquer, seja o sabor da *madeleine* molhada no chá, ou o barulho dos canos do hotel, ou aquelas da visão, do tato, e essa qualidade apreendemos como signo. Esse signo nos força a procurar seu sentido e nessa procura, é a memória involuntária um dos mecanismos que podem fornecer tal sentido, revelar o que o signo contém. Neste processo, há um momento decisivo, o momento de passagem da percepção da qualidade sensível, para a memória involuntária, a reminiscência. Uma das teses centrais de Deleuze é a busca por sentido imposta pelo signo, simplesmente não podemos nos furtar de buscar o sentido, não podemos nos impedir de pensar. Essa necessidade é que faz dessa busca e desse pensamento, uma busca e um pensamento verdadeiros. No entanto, para que a qualidade sensível alcance o sujeito da busca, é necessária uma atitude de disponibilidade, de desatenção. Uma vez atingido pela qualidade sensível, envolvida pelo signo, a memória involuntária só se apresenta ao sujeito na medida em que este não busca ativamente reconstituir a sensação desencadeada pela qualidade sensível. O sujeito se coloca em suspensão e é envolvido pela reminiscência. Uma vez envolvido, entrega-se à busca pelo sentido, um sentido novo, diverso do sentido que guardava daquilo que viveu.

De passagem, faço uma ressalva sobre o mecanismo de compreensão dos signos sensíveis. Não é apenas a memória involuntária que é capaz de desdobrar os signos sensíveis, mas também a imaginação. Para Deleuze, a memória involuntária “não possui o segredo de todos os signos sensíveis: alguns remetem ao desejo ou a figura da imaginação”¹⁴⁸. Do que podemos pensar em dois casos de signos sensíveis: “as reminiscências e as descobertas”¹⁴⁹,

¹⁴⁶ Id., p. 50.

¹⁴⁷ Id., *ibid.*

¹⁴⁸ Id., *ibid.*

¹⁴⁹ Id., *ibid.*

uma lida com a lembrança, a outra com a imaginação. Atenho-me à análise da memória involuntária.

Os signos das reminiscências, signos sensíveis que se explicam pela memória, são signos da vida, dão conta da vida mais que da arte.

Os signos sensíveis que se explicam pela memória formam, na verdade, um “começo de arte”, eles nos põem “no caminho da arte”. Nunca nosso aprendizado encontraria seu resultado na arte se não passasse por esses signos que nos dão uma antecipação do tempo redescoberto e nos preparam para a plenitude das ideias estéticas. Mas nada fazem além de nos preparar: são apenas um começo. São, ainda, signos da vida e não signos da arte.

A explicação de Deleuze sublinha um conjunto de características análogas à teoria de Schaeffer. Uma vez que são o “começo da arte” e não a arte, e que colocam “no caminho da arte”, aquilo que emite signos sensíveis, ou seja, as coisas, se aproximam do objeto sonoro de Schaeffer, caminho para o objeto musical, mas ainda não o objeto musical – “caminho para a arte”, “começo da arte”. Apesar de começo, são imprescindíveis, pois não se alcança a arte sem a passagem através desses signos, o mesmo vale para Schaeffer, para quem não se alcançaria a musicalidade universal sem a passagem por esses objetos sonoros. A memória involuntária desperta o sentido do signo sensível, a escuta reduzida possibilita o acesso ao objeto sonoro. E finalmente, os signos sensíveis são ainda signos da vida, anteriores à arte. O que significa que estão ancorados mais próximo à realidade, à concretude, e a revelam, sem necessariamente tornarem-se arte. Assim como o objeto sonoro não precisa tornar-se música, pois sua percepção vale pela referência à vida, ao som, à escuta.

O mecanismo das reminiscências não é meramente associativo. Esse complexo mecanismo das reminiscências, apenas à primeira vista, é um mecanismo associativo: “por um lado, semelhança entre uma sensação presente e uma sensação passada; por outro, contigüidade da sensação passada com um conjunto que vivíamos então, e que ressuscita sob a ação da sensação presente”¹⁵⁰. Mas a reminiscência vai além das associações. Ela gera a alegria do tempo redescoberto, a identidade de uma mesma qualidade além de simples semelhança entre duas sensações e, finalmente, a verdade da reminiscência. A memória involuntária vai da semelhança à identidade.

¹⁵⁰ Id., pp. 52 & 53.

A Memória involuntária parece, a princípio, basear-se na semelhança entre duas sensações, entre dois momentos. Mas, de modo mais profundo, a semelhança nos remete a uma estrita *identidade*: identidade de uma qualidade comum às duas sensações, ou de uma sensação comum aos dois momentos, o atual e o antigo.¹⁵¹

No entanto, não há apenas identidade, há diferença. É essa diferença na identidade a essência da memória involuntária. Esse movimento duplo, aparentemente paradoxal, é o funcionamento salutar da memória involuntária, que reforça uma identidade e concretiza a diferença. De modo análogo à definição de Schaeffer da experiência da escuta do som gravado de sua própria voz, Deleuze define a experiência da memória involuntária em Proust.

Ela interioriza o contexto, torna o antigo contexto inseparável da sensação presente. Ao mesmo tempo que a semelhança entre os dois momentos se ultrapassa em direção a uma identidade mais profunda, a contiguidade que pertencia ao momento passado se ultrapassa em direção a uma diferença profunda. Ao mesmo tempo que Combray ressurgiu na sensação atual, sua diferença com relação à antiga sensação se interioriza na sensação presente.¹⁵²

A semelhança ou a identidade são condições para a interiorização da diferença. Essa capacidade de interiorizá-la, de torná-la imanente, é para Deleuze o essencial da memória involuntária.

Em síntese, sobre o mecanismo de ação da memória involuntária, Deleuze conclui que a reminiscência é o análogo da metáfora, uma vez que tomam dois objetos diferentes e envolvem um no outro, fazendo “da relação dos dois alguma coisa de interior”¹⁵³, ou seja, “as reminiscências são metáforas da vida”¹⁵⁴.

3.4. A memória involuntária e a escuta reduzida: uma poética de criação

Antes de passarmos às análises dos excertos de Proust sobre escuta, gostaria de traçar mais claramente as relações entre memória involuntária e escuta reduzida. Identifico nos dois mecanismos perceptivos, considerando a memória enquanto uma forma de percepção, uma semelhança não apenas de funcionamento, mas uma correlação de potencialidade expressiva. Analogamente, apresento duas poéticas, uma poética de memória e uma poética de escuta. Chamo poética a noção genérica de proposta criativa de determinado autor. Memória

¹⁵¹ Id., p. 56.

¹⁵² Id., *ibid.*

¹⁵³ Id., p. 57.

¹⁵⁴ Id., p. 52.

involuntária e escuta reduzida podem ser compreendidas como poéticas, pois são criativas, a memória involuntária não transmite simplesmente o passado, o recria, a escuta reduzida não simplesmente reconhece um som, o recria. Uma definição mais bem acabada de poética, seja ela de memória ou de escuta, virá a partir do próprio objeto.

Proponho analisar um excerto de cada autor. De Proust, o final da primeira parte de “Combray”, abertura de *No caminho de Swann*, romance que inaugura a *Recherche*. Neste trecho, Proust define, pela primeira vez, a memória involuntária e narra seu processo de apresentação e desdobramento. De Schaeffer, analiso um excerto do texto *Réflexions de Pierre Schaeffer*, de 1969, no qual a idéia de escuta reduzida aparece formulada numa alegoria, de maneira menos fragmentária que no *Traité des objets musicaux*.

3.4.1. Sobre os tipos de memória

Como diria Jacques Le Goff, “o conceito de memória é crucial”¹⁵⁵, sua multiplicidade de desdobramentos demanda uma seleção. Le Goff desenvolve em seu longo artigo intitulado “Memória” uma história da memória, ocupando-se principalmente da memória coletiva. Mas sua história contempla breves reflexões acerca da memória individual.

Reconstruindo parte do pensamento sobre a memória na Antiguidade, Le Goff dialoga com Aristóteles. Este, “distingue a memória propriamente dita, a *mnemê*, mera faculdade de conservar o passado, e a reminiscência, a *anamnesis*, faculdade de evocar voluntariamente esse passado”¹⁵⁶. Esta distinção é desenvolvida sistematicamente por Paul Ricœur. Ao examinar a herança grega na construção de seu pensamento sobre memória, Ricœur equilibra as ideias de Platão e Aristóteles. Os dois autores lidam com o problema da memória e da imaginação, ao discutir a “ambição veritativa” da memória¹⁵⁷, afirma Ricœur. Platão discute a *eikon*, “representação presente de uma coisa ausente”¹⁵⁸. Aristóteles analisa o problema da representação de uma coisa percebida anteriormente – central neste trabalho. Ricœur, como Le Goff, retoma a proposta de Aristóteles de divisão da memória, refinando a ideia.

¹⁵⁵ Le Goff, “Memória”, *História e memória*, 2003, p. 419.

¹⁵⁶ Id., p. 435.

¹⁵⁷ Memória e imaginação já são apresentadas pelos gregos como correlatas. Daí o mecanismo duplo de revelação do sentido do signo sensível observado por Deleuze: a memória involuntária e as figuras imaginativas.

¹⁵⁸ Ricœur, *A memória, a história, o esquecimento*, 2007, p. 27.

A distinção entre *mneme* e *anamnesis* apóia-se em duas características: de um lado, a simples lembrança sobrevém à maneira de uma afecção, enquanto a recordação consiste numa busca ativa. Por outro lado, a simples lembrança está sob o império do agente da impressão, enquanto os movimentos e toda a seqüência de mudanças que vamos relatar têm seu princípio em nós.¹⁵⁹

A simples lembrança, sujeita ao agente da impressão, é o que ativa a memória involuntária. O agente da impressão é a qualidade sensível. A memória involuntária é desencadeada no presente por algo que esteve presente em seu passado. A recordação, uma busca ativa, é uma das faces da memória voluntária, ligada ao hábito e acessada pela vontade e inteligência do sujeito.

Ricœur entende a memória através de uma série de pares oposicionais. Destes, dois estão especialmente relacionados à narrativa de Proust: *hábito e memória; evocação/busca*. Sobre o primeiro par, Ricœur toma como referência Henri Bergson e sua distinção entre memória-hábito e memória-lembrança. Para essas duas memórias,

pressupõe-se uma experiência anteriormente adquirida; mas num caso, o do hábito, essa aquisição está incorporada à vivência presente, não marcada, não declarada como passado; no outro caso faz-se referência à anterioridade, como tal, da aquisição antiga. Nos dois casos, por conseguinte, continua sendo verdade que a memória “é do passado”, mas conforme dois modos, um não marcado, outro sim, da referência ao lugar no tempo da experiência inicial.¹⁶⁰

A memória que interessa Proust é a memória que faz referência à anterioridade da “aquisição antiga”, a memória-lembrança. Ela se volta para a recuperação da essência da experiência inicial perdida no passado. A memória habitual, entretanto, esta presa ao presente, instrumentalizada por necessidades práticas do sujeito. A memória-hábito, rejeitada por Proust, “é a que usamos quando recitamos a lição sem evocar, uma a uma, as leituras sucessivas do período de aprendizagem”¹⁶¹. A memória-lembrança, exaltada por Proust, recupera certa lição particular, “é como um acontecimento de minha vida; sua essência é trazer uma data, e não poder, por conseguinte repetir-se”¹⁶². Ainda, “a lembrança espontânea é, de imediato, perfeita; o tempo não poderá acrescentar coisa alguma à sua imagem sem deturpá-la; ela conservará para a memória, seu lugar e sua data”¹⁶³. E arrematando, “para evocar o passado em forma de imagens, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso

¹⁵⁹ Id., p. 37.

¹⁶⁰ Id., p. 43.

¹⁶¹ Id., p. 44.

¹⁶² Bergson *apud* Ricœur, *A memória...*, p. 44.

¹⁶³ Id., *ibid.*

atribuir valor ao inútil, é preciso querer sonhar. Talvez o homem seja o único ser capaz de um esforço desse tipo”¹⁶⁴. Bergson, Ricœur ou Proust, em maior ou menor grau, entendem um potencial criativo da memória-lembrança. Como formula Ricœur, “à memória que repete, opõe-se a memória que imagina”¹⁶⁵. Seu potencial criativo não está na invenção do irreal, mas na revelação do essencial do vivido ao acessar algo novo: o tempo redescoberto na evocação efetiva do tempo perdido.

O par evocação/busca traduz a distinção aristotélica, *mneme* e *anamnesis*. *Anamnesis* representa a busca, a recordação, a *mneme* será caracterizada como afecção, como *pathos*: “ocorre que nos lembramos disto ou daquilo, nesta ou naquela ocasião; então temos uma lembrança. Portanto, é em oposição à busca que a evocação é uma afecção”¹⁶⁶. A evocação é desencadeada pelo sensível, não pelo intelecto.

3.4.2. A poética de memória de Proust

Theodor W. Adorno publicou em 1958 o ensaio, “Posição do narrador no romance contemporâneo”. Observa que Proust inicia seu ciclo de romances “com a lembrança do modo como uma criança adormece, e todo o primeiro livro não é senão um desdobramento das dificuldades que o menino enfrenta para adormecer, quando sua querida mãe não lhe dá o beijo de boa-noite”¹⁶⁷. Trata-se de uma experiência íntima. Não é por acaso que Proust optou por essa tonalidade intimista para a abertura de seu romance. Ela permite ao narrador

fundar um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho, um passo que se manifestaria na falsidade do tom de quem age como se a estranheza do mundo lhe fosse familiar. Imperceptivelmente, o mundo é puxado para esse espaço interior – atribuiu-se à técnica o nome de *monologue intérieur* – e qualquer coisa que se desenrole no exterior é apresentada da mesma maneira como, na primeira página, Proust descreve o instante do adormecer: como um pedaço do mundo interior, um momento do fluxo de consciência, protegido da refutação pela ordem espaciotemporal objetiva, que a obra proustiana mobiliza-se para suspender.¹⁶⁸

Essa suspensão da ordem espaciotemporal objetiva efetiva uma transferência de espaço, pela qual o espaço exterior, o mundo, passa a figurar no espaço interior do Narrador, reforçando a

¹⁶⁴ Id., *ibid.*

¹⁶⁵ Id., *ibid.*

¹⁶⁶ Id., p. 45.

¹⁶⁷ Adorno, “Posição do narrador no romance contemporâneo”, *Notas de Literatura I*, 2003, p. 59.

¹⁶⁸ Id., *ibid.*

imanência da experiência vivida em sua repetição e diferença – realização maior da memória involuntária. Esse artifício espacial é característico da poética de memória proustiana. Após reconfigurar a distância entre o mundo objetivo e o mundo sensível, Proust define um novo estatuto para o real. Na narrativa de Proust o mundo das coisas, esse espaço externo, parte do espaço interno, de dentro da lembrança, das evocações; mas também, o espaço externo, as coisas, o barulho da colher, a *madeleine*, uma pedra, um telhado, um som de campainha, um cheiro de folhas engendra o espaço interno, as lembranças, as evocações, a intimidade. Como nas gravuras de M. C. Escher, nas quais as mesmas escadas surgem ora de um lado, ora de outro, ou as paredes das casas, saltam com suas quinas ora para fora, ora para dentro, no romance proustiano o dentro e o fora da evocação, ou a natureza do concreto, está subordinado ao momento no qual a perspectiva do leitor se constitui. Essa percepção paradoxal, essa transposição contínua de espaços é a primeira função da poética de memória da *Recherche*.

Samuel Beckett escreveu um ensaio em que analisa a função do tempo e da memória na *Recherche*, em 1931. Em meio às suas reflexões sobre a memória em Proust, comenta que o hábito é “o acordo efetuado entre o indivíduo e seu meio, ou entre o indivíduo e suas próprias excentricidades orgânicas, a garantia de uma fosca inviolabilidade, o pára-raios de sua existência. O hábito é o lastro que acorrenta o cão a seu vômito”¹⁶⁹. Também Beckett reconhece a relação do hábito com a memória, em Proust. Cada uma das memórias comporta-se de uma forma diante do hábito. A memória voluntária, definida por Beckett como “a memória que não é memória, mas simples consulta ao índice remissivo do Velho Testamento do indivíduo”¹⁷⁰, é subserviente, agrada ao hábito, entra “em vigor por força do hábito”¹⁷¹. A memória involuntária enfrenta o hábito, rompe com ele, e nisso,

restaura não somente o objeto passado mas também o Lázaro fascinado ou torturado por ele, não somente Lázaro e o objeto, mais porque menos, mais porque subtrai o útil, o oportuno, o acidental, porque em sua chama consumiu o Hábito e seus labores e em seu fulgor revela o que a falsa realidade da experiência não pôde e jamais poderá revelar – o real.¹⁷²

Vivemos um jogo. Nele, a memória voluntária posiciona-se como o peão controlado pelo intelecto, aquele ataca e defende-se por hábito, mas encontra-se impossibilitado de restituir a

¹⁶⁹ Beckett, *Proust*, 2003, p. 17.

¹⁷⁰ Id., p. 31.

¹⁷¹ Id., p. 30.

¹⁷² Id., p. 33.

realidade em essência daquilo que foi e daquilo que é. Por sua vez, a memória involuntária, decorrência de uma marca desavisada feita em nós por nosso sentido no passado, posiciona-se como o peão controlado pelo sensível, que não ataca nem se defende, seu lance é ao acaso, submetido ao acidental, e dessa forma, é o único no jogo da rememoração capaz de restituir, suspendendo a ordem espaço-temporal objetiva, aquilo que Proust acredita ser o real em essência, o sentido daquela marca indelével, inútil, talhada em nós pelo cinzel do tempo e do momento, sem consciência prévia.

Deleuze afirma que a memória involuntária nos traz uma alegria, Beckett sugere um “mais”. Num lance de dados, a memória involuntária nos permite recriar momentos vividos, nos faz retirá-los *d'un gouffre interdit à nos sondes*. É por isso que ela produz a alegria que não entendemos, a mesma felicidade gerada pela Deusa H.

O poder de gozo de uma perversão (no caso, a dos dois H: homossexualismo e haxixe) é sempre subestimado. A lei, a Doxa, a Ciência não querem compreender que a perversão, simplesmente, *faz feliz*; ou, para ser mais preciso, ela produz um *mais*: sou mais sensível, mais perceptivo, mais loquaz, mais divertido etc. – e, nesse *mais*, vem alojar-se a diferença (e, portanto, o Texto da vida, a vida como texto). Desde então, é uma deusa, uma figura invocável, uma via de intercessão.¹⁷³

A memória involuntária faz feliz e alegre porque perverte. Ao se fazer invocar ao acaso, perverte o hábito. Ao ir além da identidade e afirmar a diferença, perverte a memória. A memória involuntária evoca o momento passado mais sensivelmente, mais perceptivelmente, de maneira mais loquaz e mais divertida. É o caminho para a escrita do texto da experiência vivida, dá ao autor a possibilidade de enfrentar a passagem do tempo, reconquistando a essência do tempo perdido. A memória involuntária é a “força rejuvenescedora capaz de enfrentar o implacável envelhecimento”¹⁷⁴. A segunda função da poética de memória é a produção de um “mais” ligado à rememoração do tempo vivido a partir de uma qualidade sensível. É a função do jogo constante de afirmação e perversão do hábito, posto em marcha pela dialética das memórias voluntária e involuntária.

¹⁷³ Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes*, 2003, p. 77.

¹⁷⁴ Benjamin, “A imagem de Proust”, *Magia e Técnica, Arte e Política*, 1985, p. 45.

3.4.3. Memória involuntária e escuta reduzida

O primeiro livro da *Recherche* divide-se em três partes: “Combray”, “Um amor de Swann” e “Nomes”. “Combray” divide-se em duas partes. Analiso o final da primeira. Nela, o narrador revive suas lembranças da infância, lembranças dos sofrimentos noturnos, lembranças da Combray de suas férias de verão, do feriado de Páscoa, passados na casa da tia Léonie. Diante de tantas lembranças, o Narrador se pergunta se tudo isso não estaria morto. Na busca pelo tempo que se perdeu, o Narrador se dá conta da impotência da “memória da inteligência”¹⁷⁵ para a recuperação dessa perda. Numa alegoria, define pela primeira vez a memória involuntária:

Acho muito razoável a crença céltica de que as almas daqueles a quem perdemos, se acham cativas nalgum ser inferior, num animal, um vegetal, uma coisa inanimada, efetivamente perdidas para nós até o dia, que para muitos nunca chega, em que nos sucede passar por perto da árvore, entrar na posse do objeto que lhe serve de prisão. Então elas palpitam, nos chamam, e, logo que as reconhecemos, está quebrado o encanto. Libertadas por nós, venceram a morte e voltam a viver conosco.

É assim com o nosso passado. Trabalho perdido procurar evocá-lo, todos os esforços da nossa inteligência permanecem inúteis. Está ele oculto, fora de seu domínio e do seu alcance, nalgum objeto material (na sensação que nos daria esse objeto material) que nós nem suspeitamos. Esse objeto, só do acaso depende que o encontremos antes de morrer, ou que não o encontremos nunca.¹⁷⁶

A crença céltica contém: a figura do Lázaro de Beckett, restaurado ao acaso; a forma aprisionada do passado revelada no pedacinho de papel japonês que se abre na água; a qualidade sensível, trânsito entre sujeito e objeto, signo de algo novo; o processo de revelação da essência ideal que o sentido material encarna; a recuperação do tempo perdido. Desfeita a alegoria, a crença céltica revela Proust e Schaeffer. A alma cativa em algo revela o sentido – recriado/redescoberto – das coisas, a linguagem das coisas. O encontro ao acaso é o acaso que brota da experiência vivida, do experimentalismo sonoro. A morte que se vence é a conquista da eternidade, a eternidade da impressão sensível, do gravado, da gravação. O objeto material é o objeto sonoro, a sensação que ele desencadeia é a percepção do objeto. O passado oculto nalgum objeto material e na sensação dada por ele, revela-se a própria percepção, a essência em jogo na percepção, os mecanismos fundamentais de nossa apreensão do mundo. O jogo de redescoberta é o jogo de percepção da percepção.

¹⁷⁵ Proust, *No caminho de Swann*, 1981, p. 44.

¹⁷⁶ Id., pp. 44 & 45.

A crença céltica é vivenciada pelo Narrador. Ao tomar um chá com *madeleine*, ele é tomado por uma estranha sensação de alegria. Além, se vê diante de uma sensação que não sabe explicar, mas que deseja explorar. Trata-se de uma exploração criativa. O Narrador sabe estar em face de algo novo, até então não vivenciado. A sensação é fugidia. O Narrador angustiado repete a dose de chá com *madeleine* na busca pela sensação.

É claro que a verdade que eu procuro não está nela, mas em mim. A bebida a despertou, mas não a conhece, e só o que pode fazer é repetir indefinidamente, cada vez com menos força, esse mesmo testemunho que não sei interpretar e que quero tornar a solicitar-lhe daqui a um instante e encontrar intacto à minha disposição, para um esclarecimento decisivo. Deponho a taça e volto-me para o meu espírito. É a ele que compete achar a verdade. Mas como? Grave incerteza, todas as vezes em que o espírito se sente ultrapassado por si mesmo, quando ele, o explorador, é ao mesmo tempo o país obscuro a explorar e onde todo seu equipamento de nada lhe servirá. Explorar? Não apenas explorar; criar. Está em face de qualquer coisa que ainda não existe e a que só ele pode dar realidade e fazer entrar na sua luz.¹⁷⁷

A poética de memória emerge com uma tonalidade fenomenológica. O Narrador sabe que para descobrir a sensação que se apoderou dele é necessário explorar, não o chá, ou a *madeleine*, mas a si mesmo, seu espírito, sua consciência. O ouvinte, pela escuta reduzida, não visa o objeto sonoro, a descoberta do som em si, naquilo que é em essência. Tanto o sujeito que escuta quanto o sujeito que rememora visam a compreensão de si, de sua própria percepção enquanto resultado final dos processo que vivenciam. O Narrador sabe do desafio de ser o “explorador” e “o país obscuro a explorar” e nos faz lembrar que “toda consciência é consciência de alguma coisa”¹⁷⁸. Nessa medida, tanto a memória involuntária, quanto a escuta reduzida são um tipo de fenomenologia. Nesses processos, o chá com *madeleine* ou o objeto sonoro são apenas o algo que desencadeia a experiência sensível necessária para incitar a percepção da própria consciência. “O procedimento de Proust não é a reflexão, e sim a consciência”¹⁷⁹, afirma Benjamin.

Peço a meu espírito um esforço mais, que me traga outra vez a sensação fugitiva. E para que nada quebre o impulso com que ele vai procurar captá-la, afasto todo obstáculo, toda idéia estranha, abrigo meus ouvidos e minha atenção contra os rumores da peça vizinha. *Mas sentindo que meu espírito se fatiga sem resultado, forço-o, pelo contrário, a aceitar essa distração que eu lhe recusava, a pensar em outra coisa, a refazer-se antes de uma tentativa suprema. Depois, por segunda vez, faço o vácuo diante dele*¹⁸⁰, torno a apresentar-lhe o sabor ainda recente daquele primeiro gole e sinto estremecer em mim qualquer coisa que teriam desancorado, a

¹⁷⁷ Proust, *No caminho...*, pp. 45 & 46.

¹⁷⁸ Ricœur, *A memória...*, p. 23.

¹⁷⁹ Benjamin, “A imagem...”, p. 46.

¹⁸⁰ Grifo meu.

uma grande profundidade; não sei o que seja, mas aquilo sobe lentamente; sinto a resistência e ouço o rumor das distâncias atravessadas.

Por certo, o que assim palpita no fundo de mim, deve ser a imagem, a recordação visível que, ligada a esse sabor, tenta segui-lo até chegar a mim. Mas debate-se demasiado longe, demasiado confusamente; mal e mal percebo o reflexo neutro em que se confunde o ininteligível turbilhão das cores agitadas; mas não posso distinguir a forma, pedir-lhe, como ao único intérprete possível, que me traduza o testemunho de seu contemporâneo, de seu inseparável companheiro, o sabor, pedir-lhe que me indique de que circunstância particular, de que época do passado é que se trata.

Chegará até a superfície de minha clara consciência essa recordação, esse instante antigo que a atração de um instante idêntico veio de tão longe solicitar, remover, levantar no mais profundo de mim mesmo? Não sei. Agora não sinto mais nada, parou, tornou a descer talvez; quem sabe se jamais voltará a subir do fundo da sua noite? Dez vezes tenho de recomeçar, inclinar-me em sua busca. E, de cada vez, a covardia que nos afasta de todo trabalho difícil, de toda obra importante, aconselhou-me a deixar daquilo, a tomar meu chá pensando simplesmente em meus cuidados de hoje, em meus desejos de amanhã, que se deixam ruminar sem esforço. E de súbito a lembrança me apareceu.¹⁸¹

Ao lado desse excerto de Proust, trago um excerto de Schaeffer, no qual define, através de uma alegoria, a escuta reduzida.

Uma criança comunga. Ela se recolhe, faz silêncio, espera alguma coisa surgir de si ou de seu Visitante, coisa nem comum nem excessiva, que aumente o sentido recíproco da presença de mim para Ele e Dele para mim. Despojada de palavras, a adoração, antes de ser intenção, geralmente é atenção, mobilização da consciência.

Um homem se concentra (como emissário de outras civilizações ensinaram). Sem visitante externo, sem sacramento, sem signo sensível, trata-se ainda de um chamado por forças latentes, e também pela presença, daí a parada possível (esperemos), mas improvável, da agitação costumeira, do ruído de fundo da mente e suas infundáveis associações. Não vamos falar das receitas incertas, dos comentários ociosos, dos prováveis mal-entendidos...

Finalmente, um ouvinte escuta um som (e não um discurso sonoro de dormir em pé nem uma música para sonhar, dançar, chorar ou rir). Colocamos à disposição de sua escuta determinado fragmento de som que se repete, ao qual ele se dedica como se fizesse uma luz, uma maçaneta ou a linha do horizonte. Ele não está recebendo nem Deus nem o fluxo de seu corpo, mas um sinal do mundo exterior cuja imagem sonora se forma em sua consciência. Para considerá-lo, é necessário também prestar atenção e fazer silêncio, e paradoxalmente, para assimilá-lo, é necessário também despojar-se de tudo o que até então se sabe dele, descartar os sentidos, os índices e qualquer sugestão relativa ao sinal. Se o reescutamos agora ou em algumas horas, em alguns dias, mais aprenderemos, não apenas sobre o objeto que estamos considerando como também sobre as faculdades do sujeito que somos, nos observando observar. Exatamente em que consiste o ensinamento? Faço pesquisa musical? Decifro-me a mim mesmo? Vou contar prosa, dizer-me psicólogo, musicólogo, semiólogo? Diante da experiência íntima, do verdadeiro proveito, pobres especialidades...¹⁸²

¹⁸¹ Proust, *No caminho...*, p. 46.

¹⁸² Schaeffer *apud* Brunet, *Pierre Schaeffer par Sophie Brunet suivi de Réflexions de Pierre Schaeffer*, 1969, pp. 209 & 210, trad. Carlos Palombini.

O primeiro momento é o da mobilização, da atenção, antes da intenção. O segundo momento o silenciamento do “ruído de fundo da mente”, suas infindáveis associações, a suspensão da teoria e daquelas associações condicionadas. O terceiro momento, a escuta do som, não de uma música, mas, mais amplo, de um som apenas, musical ou não. É nesse momento que o ouvinte recebe o sinal do mundo exterior, é o contato casual com o objeto, com a coisa, com a árvore da crença céltica e a seguir a transposição para seu espaço interior do mundo exterior. Descarta-se o que se sabe dele, descarta-se a inteligência, o raciocínio prêt-à-porter diante da percepção, presta-se atenção, faz-se silêncio, faz-se o vácuo diante do objeto. Toma-se um fôlego, não apenas para a “tentativa suprema”, mas para várias outras, repete-se a experiência, assim como faz o Narrador. Nesse momento aprenderemos mais, “não apenas sobre o objeto que estamos considerando como também sobre as faculdades do sujeito que somos, nos observando observar”, é a poética de escuta de Schaeffer como espelho da poética de memória de Proust. Ao final, pervertemos nossos hábitos de escuta, fazemos o som ressoar em nossa intimidade e colocamo-nos diante de nossa própria consciência, contatando o ser ouvinte que somos. Tanto o Narrador, quanto o *chercheur* Schaeffer, buscam invocar suas deusas H, aquelas que lhes trarão o “mais”, para com elas escrever o Texto de suas próprias vidas.

O caminho de Guermantes

Nada jamais foi tão determinante para mim como o teto da capela Sistina. Dela aprendi o quanto a obstinação pode ser criativa, se aliada à paciência.

Elias Canetti

4. O caminho de *Guermantes*

4.1. Escutas de pessoas: os nomes

4.1.1. Abertura do *Caminho de Guermantes*: apresentação de Françoise

Proust abre *O caminho de Guermantes* pela escuta e as primeiras páginas do romance são marcadas por Françoise. Uma das mais emblemáticas figuras do ciclo, ela aparece inicialmente como empregada de tia Léonie e depois, pelo falecimento desta, da família do Narrador. *O caminho de Guermantes* começa com a mudança da família do Narrador para um apartamento no *hôtel de Guermantes*. A mudança de endereço reconfigura a trama. Ao trazer a narrativa para Paris ocupa um espaço favorável ao entrelaçamento das personagens. Ao instalar-se em um dos apartamentos do *hôtel de Guermantes* o Narrador avizinha-se de uma das figuras centrais do romance, a Duquesa de Guermantes. No *hôtel*, conhece o coleiteiro Jupien, também locatário de uma loja. Jupien, devido ao seu relacionamento com o Barão de Charlus, assume um papel de destaque no decorrer do romance. Essa realocação caracteriza um novo momento na vida do Narrador: a passagem da adolescência para a vida adulta. Em virtude dessa passagem etária e do deslocamento dos cenários e preocupações – dos espaços da infância e angústias de menino e adolescente, para os espaços dos salões, preenchidos por análises sociológicas e comportamentais – o romance é considerado um “volume de transição”.

O caminho de Guermantes é o romance menos de um mundo que de sua descoberta, o livro menos do esnobismo que de sua poesia. E se ele é um “volume de transição” é porque descreve a passagem do adolescente à idade adulta, da sensibilidade à inteligência; dando à palavra transição seu sentido mais amplo, que supõe o fluxo do tempo e a aprendizagem da realidade.¹⁸³

Sodoma e Gomorra e *O caminho de Guermantes* são os livros da realidade mundana do ciclo. Na apropriação dessa realidade, a escuta se apresenta essencialmente ancorada em certos nomes, certas personagens e certos espaços. A narrativa percorre estes centros variando sua escala. Retrata um espaço e nele se estabiliza, seja ele o espaço de um domicílio, da *Opéra*, de uma cidadela, do salão, dos Champs-Élysées, de um café. Neste espaço geográfico que se projeta como um espaço cênico, o Narrador monta seus sentidos como uma máquina pela qual

¹⁸³ Laget, “Notices”, p. 1492.

se pode regular as dimensões do mundo percebido, tal qual um *zoom* que abrange tanto a visão quanto os demais sentidos. É através desse modo de perceber o mundo que o Narrador busca registrá-lo, desliza da narração da *grande ligne* para a percepção de detalhes mínimos. Ao estender a presença de algumas personagens na intriga, ele as faz crescer e decrescer. E em constantes suspensões, envolve-se em longas digressões de naturezas diversas. Estas partem da percepção do detalhe de certa personagem ou lugar e atravessam personagens e espaços até o nível mais amplo da narrativa, o conceitual.

A mudança na escuta de Françoise anuncia a mudança da família do narrador para o *hôtel de Guermantes*. O hábito de escuta de Françoise, que na antiga moradia relegava ao fundo sonoro as palavras e passos das empregadas, se desfaz em sobressaltos constantes no novo endereço. Condicionada pelo hábito, a escuta de Françoise não a colocava em estado de atenção, não lhe despertava nenhuma intenção. Na casa nova, até mesmo o silêncio a atinge dolorosamente, roubando-lhe a atenção. Em todo o ciclo, o hábito protagoniza algumas das digressões mais recorrentes, figura de certo modo como um antagonista da memória involuntária. Empregada, Françoise preza o hábito e sua eficiência, mas vê a mudança de casa destituí-la do pára-raios de sua existência. Sua escuta, sua atenção dada ao modo de falar e seu apreço pelo silêncio ao cozinhar são deformados por novos hábitos. Estes acordos entre o indivíduo e seu meio pressupõem condicionamentos que regem não apenas suas memórias, mas os modos de escuta das personagens e do Narrador. Em todo o romance, o Narrador ressalta o comportamento das personagens como um acordo entre o indivíduo e o meio, entre o indivíduo e suas excentricidades. Françoise sabe ser rude com a criada grávida que a auxilia na cozinha, e sabe ser terna, mas severa, com o Narrador que não consegue dormir; sabe ser séria e manter o luto pela morte de tia Léonie e, se revolta contra os patrões quando das interrupções de seu almoço. E se o espaço novo altera as ações da personagem lhe altera a percepção. A mudança de casa, ao impor novos hábitos, desencadeia em Françoise uma nova forma de perceber o mundo.

O cortejo matinal dos pássaros parecia insípido a Francisca¹⁸⁴. Cada palavra das *criadinhos* lhe dava um sobressalto; incomodada com todos os seus passos, interrogava-se a respeito deles; é que havíamos mudado de residência. Por certo, os criados não eram menos bulhentos no *sexto* da nossa antiga moradia; mas Francisca os conhecia; fizera das suas idas e vindas coisas amigas. Agora prestava até ao silêncio uma atenção dolorosa. E como o nosso novo bairro parecia tão calmo quão ruidoso o bulevar para o qual haviam dado até então as nossas janelas, a cantiga

¹⁸⁴ Mario Quintana optou por traduzir os nomes.

(distinta de longe, quando débil, como um motivo de orquestra) de um homem que passava, enchia de lágrimas os olhos da exilada Francisca.¹⁸⁵

Françoise retira os ruídos da casa e da vizinhança do fundo sonoro ao qual haviam sido relegados quando habitava a casa antiga. Antes, ouvia, mas não escutava, agora não apenas escuta, mas localiza, em presença de palavras e passos de criadas, em cantiga de homem que passa, e compreende com pesar, pois significam a mudança.

Françoise ao tomar contato com o som das idas e vindas dos criados da casa antiga, dava-lhes atenção, guardava-os no fundo sonoro de sua consciência. Apenas ouvia, pois ouvir é receber o som bruto, sem investigá-lo, guardando-o na memória, de modo quase automático. Esse som, que encontra-se no ambiente no qual está mergulhado o ouvinte, transforma-se em material de um reservatório sonoro na memória. Na casa antiga, Françoise ouvia os ruídos e os reconhecia, por força do hábito, sem lhes dar atenção. No romance, Françoise vive num espaço que é mais sonoro, do que tátil e visual. Ela desloca-se mais num ambiente do que numa paisagem. Neste ambiente, mesmo o mais profundo silêncio é ainda um fundo sonoro como um outro, sobre o qual se destaca então, com uma solenidade inabitual, o ruído de sua respiração e de seu coração¹⁸⁶. O ruidoso bulevar em contraposição ao novo bairro é silencioso. E seu silêncio torna-se fundo sonoro devido à solenidade inabitual que permite destacar a presença da cantiga de um transeunte ao longe¹⁸⁷. A escuta de Françoise se modifica a partir do momento em que presta ao silêncio atenção especial. Ela deixa de ouvir a casa, como o fazia antigamente, para escutar casa e vizinhança¹⁸⁸.

A casa do Narrador é um dos apartamentos que compõem o palácio do Duque e da Duquesa de Guermantes, um espaço privilegiado no livro. Este, com um pátio, no faubourg Saint-

¹⁸⁵ Proust, *O caminho de Guermantes*, 1981, p. 1.

¹⁸⁶ Schaeffer, *Traité...*, pp. 104 & 105.

¹⁸⁷ As edições *Pléiade* de 1988, com um denso anexo de esboços e notas, trazem uma nota sobre o parêntese do excerto: na edição original de 1920 o excerto aparece como “la chanson (distincte de loin, quand elle est faible, comme un motif d’orchestre) d’un homme” enquanto a edição da Nouvelle Revue Française apresenta a versão, “la chanson (distincte de loin même lorsqu’elle était faible, comme un motif d’orchestre) d’un homme”. A *Pléiade* absorve o advérbio *même* por considerá-lo indispensável na construção do sentido. A presença deste advérbio é substancial na descrição auditiva pois reforça o silêncio de fundo, menos absoluto e mais relativo, uma vez que é a região é mais silenciosa que a casa antiga. Das traduções brasileiras, a de Mário Quintana parece ter como referência o texto original de 1920, já Fernando Py aparenta ter trabalhado sobre o texto da NRF.

¹⁸⁸ Para entender melhor a mudança de escuta de Françoise, qual a orientação da escuta na casa antiga e qual sua nova tendência tomo as definições de escuta dadas por Pierre Schaeffer no *Traité des objets musicaux*. Ao tomar contato com o som das idas e vindas dos criados da casa antiga, Françoise não dava-lhes atenção, guardava-os no fundo sonoro de sua consciência. Sua escuta centra-se na função que Schaeffer deriva do verbo ouvir.

Germain, reúne a loja do coleiteiro Jupien, a residência da família do Narrador, a casa do Duque de Guermantes, e é caminho para a casa da Sra. de Villeparisis. Os Guermantes tornam-se a preocupação constante de Françoise, que põe atentos seus ouvidos para descobrir ou supor o que eles fazem.

Na casa em que fôramos residir, a grande dama do fundo do pátio era uma duquesa, elegante e ainda jovem. Era a Sra. de Guermantes, e, graças a Francisca, logo obtive informações sobre o palácio. Pois os Guermantes (que Francisca muita vez designava pelas expressões *lá embaixo, os de baixo*) eram a sua constante preocupação desde manhã, quando, lançando para o pátio, enquanto penteava mamãe, um olhar proibido, irresistível e furtivo, dizia: “Veja só! Duas freiras. Com certeza vão lá embaixo” ou “Oh! Que belos faisões na janela da cozinha, nem é preciso perguntar de onde vêm, decerto o duque andou caçando”, até de noite, quando, ao alcançar-me a roupa de dormir, se ouvia um som de piano, um eco de cançoneta, logo deduzia: “Os de baixo têm convidados, estão festejando”, e no seu rosto regular, sob os seus cabelos agora brancos, um sorriso de mocidade, animado e discreto, colocava por um instante cada um de seus traços no devido lugar, harmonizando-os numa ordem alerta e sutil, como antes de uma contradança.¹⁸⁹

Assim, como vigia o pátio durante o dia, ao anoitecer, afina os ouvidos e utiliza sua escuta como instrumento de policiamento dos Guermantes. Proust opta pelo verbo *entendre*, “si elle entendait”, o que reforça o caráter intencional, o “tender para”, uma vez que etimologicamente *entendre* (escutar) é “tender para, de onde ter a intenção, o intento: ‘Como você entende isso? (*Comment l’entendez-vous?*)’”¹⁹⁰. A partir da escuta do evento, o som de piano ou o eco da cançoneta, Françoise se dirige a pergunta, “o que é? O que se passa?”. Essa é nossa atitude auditiva mais frequente, “porque corresponde à nossa atitude mais espontânea, ao papel mais primitivo da percepção: avisar de um perigo, guiar uma ação”¹⁹¹. Esse processo ocorre instantaneamente e leva Françoise a tratar, enfim, o som do piano e da canção como um índice, pelo qual se informa sobre o que fazem os Guermantes: “Os de baixo têm convidados, estão festejando”. Ela se desvia do evento sonoro e das circunstâncias que ele revela relativamente à sua emissão para se ligar ao que ele representa, ao significado, aos *valores* cujo o som é portador. Se desloca do campo concreto, o som naquilo que ele traz em si, para o som enquanto signo que informa um comportamento habitual dos Guermantes. Assim, a escuta de Françoise apresenta orientações diversas da escuta. Ela ouve um som à noite. Reconhece ser um piano ou uma cançoneta. Da escuta indicial, que visa através do som o reconhecimento de sua fonte sonora Françoise ativa a escuta sígnica, uma escuta que lê o

¹⁸⁹ Proust, *O caminho...*, pp. 6 & 7.

¹⁹⁰ Schaeffer, *Traité...*, p. 103.

¹⁹¹ Id., p. 114.

som dentro de um conjunto fechado de códigos, reconhecendo um significado extra-sonoro. No caso, Françoise se informa sobre as recepções dos Guermantes quando ouve o som de piano ou uma canção.

Mais além no romance, ainda agoniada pela mudança, Françoise lamenta sua saída de Combray e projeta uma escuta onírica contraposta à sua escuta cotidiana, a escuta do paraíso afigurada pelo desejo do retorno a Combray.

– Ah! Combray, Combray, – exclamava ela. (E o tom quase cantado com que declamava essa invocação poderia, em Francisca, tanto quanto a arlesiana pureza de seu rosto, fazer suspeitar uma origem meridional e que a pátria perdida que ela chorava não passava de uma pátria de adoção. Mas talvez a gente se enganasse, pois parece que não há província que não tenha o seu *sul*, e com quantos saboianos e bretões não topamos nós, em quem se encontram todas as doces transposições de longas e breves que caracterizam o meridional!) Quando é que poderei passar todo o santo dia sob os teus espinheiros e os nossos pobres lilases, escutando os tentilhões e o Vivonne, que faz como o murmúrio de alguém que segredasse, em vez de ouvir essa miserável campainha de nosso patrãozinho que não passa meia hora sem me fazer correr ao longo desse maldito corredor? E ainda acha que não vou bastante depressa, seria preciso ouvir antes que houvesse chamado, e se a gente chega um minuto atrasada, ele entra em cóleras terríveis. Ai! Pobre Combray! Talvez eu só te veja morta, quando me lançarem como uma pedra no buraco da cova. Então não mais sentirei o perfume de teus lindos espinheiros todos brancos. Mas no sono da morte creio que ainda hei de ouvir esses três toques de campainha, que já me terão danado a vida.¹⁹²

A escuta cotidiana de Françoise está impregnada da presença da campainha do Narrador, a campainha que ele usa para chamá-la. Signo do trabalho para os empregados do romance, a campainha é ouvida constantemente. O Narrador sempre atento a ela, faz com que os personagens a escutem todo o tempo, sejam os criados do Barão de Charlus, da Marquesa de Villeparisis, ou do médico, o Professor E... Também se escuta a campainha em momentos dramáticos, como distintivo das presenças de Swann, Saint-Loup, Albertine. Espalhada pelo ciclo, o toque da campainha é o arauto das personagens que resolvem ou intensificam as tensões dos freqüentes momentos de angústia do Narrador. Aqui, a campainha é ouvida sem descrições da qualidade de seu som, diferentemente de *No caminho de Swann*, em que seu timbre é descrito quando ouvida. Em *O caminho de Guermantes* o toque da campainha é destituído de sua matéria sonora, de sua concretude sonora e sua escuta tende à *escuta banal*. De modo, que a escuta dos três toques da campainha faz com que Françoise saia em disparada para atender ao Narrador, numa “resposta automática”, condicionada, que é imprecisa em relação ao objeto sonoro, mas precisa em termos comportamentais. O alento com que sonha

¹⁹² Proust, *O caminho...*, pp. 7 & 8.

Françoise atrela-se à escuta, voltar a Combray é um desejo de mudança de atitude em relação direta com a escuta. É ela o caminho da comunicação que lhe impõe o trabalho incessante, segundo a lógica de Françoise, mudá-la seria o meio de alcançar o caminho da paz. A empregada fustigada pelo som, ao invés de escutar a campainha, deseja escutar os tentilhões e o Vivonne, escutar os pássaros e o ambiente, deseja uma escuta desprovida de sentido e ação direta, uma escuta que não lhe exigisse uma resposta automática, mas que lhe permitisse apenas escutar, ir ao encontro da fonte sonora, deleitar-se. Françoise descreve os tentilhões e o Vivonne como o murmúrio de alguém que conta um segredo e descreve o momento da escuta, debaixo dos lilases e dos espinheiros como o paraíso¹⁹³.

Além da apresentação da escuta de Françoise, o excerto seguinte apresenta a escuta do Narrador. Ao descrever a forma de falar de Françoise – tom quase cantado, as doces transposições longas e breves que caracterizam o meridional – o Narrador se mostra atento à dicção, à voz e busca ali elementos para caracterizar a personagem e poder inferir sua origem. Essa importância dada ao modo de falar faz com que as lamentações, o assunto da narrativa, sejam colocadas num estado de suspensão, o que quebra o fluxo do discurso da personagem. Esta digressão no meio da fala revela um desvio de atenção do Narrador¹⁹⁴.

O Narrador escuta a personagem, mas a escrita não ocorre no instante da escuta. Quando senta-se para escrever seu romance, lembra-se de sua escuta não intelectualmente, mas espontaneamente, uma vez que a memória espontânea é a memória proustiana por excelência. Como sugerido por Schaeffer, o Narrador reencontra não somente o assunto, mas certo

¹⁹³ No original francês Proust escreve que Françoise preferiria escutar “les pinsons et le Vivonne (...) au lieu d’entendre cette misérable sonnette” (Proust, *À la recherche du temps perdu II*, Paris, Gallimard/Pléiade, 1988, p. 318). A solução de tradução traz o verbo *entendre* traduzido por ouvir, de modo que a escuta dos pássaros em oposição à da sineta seria explicada pelo par *entendre-écouter*, no qual Schaeffer utiliza a flexibilidade semântica do verbo *entendre* para substituí-lo por ouvir, ser tocado pelos sons, em oposição a escutar, emprestar os ouvidos, atentar à. Preferiria Françoise atentar aos pássaros, a atitude mais ativa, que ouvir a campainha, atitude mais passiva, que se lhe tornou tão traumática, fazendo com que ela projetasse o pesadelo de ouvi-la até mesmo morta.

¹⁹⁴ Em uma de suas definições de *écouter*, Schaeffer se utiliza de uma cena em que o indivíduo que escuta comporta-se como o Narrador. “Mas agora suponhamos que escuto este interlocutor. Quer dizer, na mesma ocasião, que eu não escuto o som da sua voz. Me volto para ele, dócil à sua intenção de me comunicar qualquer coisa, pronto a escutar somente aquilo que tem valor de indicação semântica daquilo que se oferece à minha audição. Por exemplo, ele tem um sotaque do *sul* que podia ter me divertido, quando me familiarizei, que noto ainda quando eu o reencontro após uma ausência, que então me distrai dos seus discursos mais sérios, mas que agora negligencio. (No entanto, quando me lembrar desta conversa para recapitular os elementos trocados ou tirando conclusões, não intelectualmente mas espontaneamente, voltando mais tarde ao endereço onde ela teve lugar, por exemplo, reencontrarei, não somente os assuntos, mas também o sotaque sulista, este fraseado particular, esta voz que reconheço sem hesitação entre várias outras, um conjunto de características que eu não havia então cessado de ouvir, mesmo que eu fosse perfeitamente incapaz de analisá-los).

sotaque do sul, o fraseado particular, a voz que se reconhece sem hesitação, o conjunto de características que não havia o Narrador cessado de ouvir e que neste momento analisa. O Narrador escuta Françoise lamentar-se, mas vai além da lamentação quando, pelo seu tom visa descobrir sua origem.

O sonho de Françoise com um modo de vida que lhe possibilitasse uma realidade de escuta diversa, como a Combray das escutas dos pássaros e do Vivonne, é interrompido pelos chamados do coleteiro. Se Françoise se valia de sua escuta para fiscalizar a vizinhança, Jupien, o coleteiro vizinho, também se valia da sua para saber quando se comunicar com Françoise. Uma vez que ambos tinham demasiado apreço um pelo outro, ansiavam por cumprimentar-se e conversar. No entanto, a mãe do Narrador, mantendo estritas regras para evitar as fofocas entre os empregados e no intuito de reprimir a vigilância quase intriguista de Françoise, a proibia de vigiar o pátio e, ainda mais, de conversar com os vizinhos pelas janelas. Françoise burlava a proibição de olhar o pátio nos momentos em que penteava a mãe do Narrador ou quando abria as janelas, entabulando um diálogo mudo com o coleteiro.

Mas interrompiam-na os chamados do coleteiro do pátio, aquele que tanto havia agradado outrora a minha avó, no dia em que esta fora visitar a Sra. de Villeparisis e que não ocupava lugar menos elevado na simpatia de Francisca. Tendo erguido a cabeça ao ouvir nossa janela abrir-se, procurava desde um momento atrair a atenção de sua vizinha para cumprimentá-la. A faceirice da moça que fora um dia Francisca alertava então, para o Sr. Jupien, o rosto fechado da nossa velha cozinheira entorpecida pela idade, o mau-humor e o calor do fogão, e era com uma encantadora mescla de reserva, familiaridade e pudor que dirigia ao fabricante de coletes uma graciosa saudação, mas sem responder com a voz, porque, se na verdade infringia as recomendações de mamãe, olhando para o pátio, não ousaria desafiá-las a ponto de conversar pela janela, o que tinha o dom, segundo Francisca, de lhe valer da Senhora, *um sermão completo*.¹⁹⁵

Pelos ruídos das janelas Jupien sabia da presença de Françoise e a chamava. Ele entende o som da janela como sinal da presença de Françoise. Ela, por sua vez, agita-se, reaviva a *coquetterie* de sua juventude e responde em silêncio, sem ousar responder com a voz. Afinal, mesmo de costas, a patroa inspeciona o comportamento da criada através da escuta e, se não a vê olhar o pátio, certamente, saberia dos dois ao ouvi-los conversar. A escuta de Françoise e de Jupien, seja o chamado do coleteiro ou o barulho da janela se abrindo, concentra-se no desejado contato entre ambos, de modo que sequer tomam conhecimento da própria escuta.

¹⁹⁵ Proust, *O caminho...*, p. 8.

Françoise discute a vida em Paris numa conversa com o lacaio. Ainda se lamentando e desejosa de voltar para Combray, conta ao lacaio como evitaria Paris se fosse proprietária do castelo de Guermantes. Afirma que em Combray “ao menos nos sentimos viver, não há esse mundo de casas adiante da gente, e faz tão pouco ruído que de noite a gente ouve as rãs cantarem a mais de duas léguas”¹⁹⁶. Complementando que lá,

ao menos a gente sabe o que faz e em que estação está. Não é como aqui, onde não há um mísero *botão de ouro* tanto na Páscoa como no Natal, e nem sequer escuto um *angelusinho* quando levanto a minha velha carcaça. Lá, ouve-se cada hora; não passa de um pobre sino, mas dizes contigo “aí vem o meu irmão de volta do campo”, vês que o dia vai baixando, tocam pelos bens da terra, e tens tempo de voltar antes de acenderes teu lampião. Aqui, é dia, é noite, e vai gente deitar-se sem que possa dizer ao menos o que fez, tal qual os animais.¹⁹⁷

Esse excerto corrobora a preocupação de Françoise com a escuta. Seu argumento contra Paris reflete sua escuta: a escuta da campainha que tanto lhe transtorna e a cidade ruidosa. Em Combray a escuta não a deixa transtornada, mas reconfortada sob os lilases e os espinheiros. Mais, a escuta lhe informa sobre o tempo. A hora é dada pelo soar dos sinos. Ouve-se cada uma das horas¹⁹⁸. Lá, as horas dadas pelo pêndulo ou pelo sino são ouvidas, revelando o hábito daqueles que trabalham no campo e voltam a tempo de acender seus lampiões, ou ainda o momento do ano em que se encontram¹⁹⁹. Françoise exalta a consciência da experiência sensível, possível em Combray, que proporciona necessariamente um refinamento do sentido da escuta. Em Paris as pessoas não se dão conta do que fazem, apenas fazem, em Combray o indivíduo sabe bem do mundo que o cerca.

– Mas que poderão eles estar fazendo? Há mais de duas horas que estão almoçando.

E chamava timidamente três ou quatro vezes. Francisca, o seu lacaio, o mordomo, ouviam os toques de campainha como um simples aviso e sem pensar em atender, mas antes como os primeiros sons dos instrumentos que estão sendo afinados, quando um concerto vai em breve recomeçar e vê-se que não haverá mais

¹⁹⁶ Id., p. 13.

¹⁹⁷ Id., *ibid.*

¹⁹⁸ Schaeffer apropria-se justamente do soar das horas para explicar como a função ouvir da escuta é acessada sempre pela reflexão ou pela memória. “Escuto soar o pêndulo. Sei que ele já soou. Rapidamente, reconstituo pelo pensamento as duas primeiras batidas, que ouvira, situo esta que escutei como a terceira, antes mesmo que soe a quarta” (Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, p. 105).

¹⁹⁹ A escuta ausente do *angelusinho* faz referência à hora do *angelus*, que corresponde no ritual católico aos três momentos do dia em que preces e orações são feitas em razão da Anunciação da concepção de Jesus Cristo à Maria pelo anjo Gabriel. Geralmente, os sinos das igrejas tocam nestas horas anunciando o momento das preces. Uma nota da *Pléiade* esclarece que em *Pastiches e mélanges*, Proust faz referência aos sinos das igrejas que soam “pelos bens da terra” na ocasião das Rogações, preces e procissões durante os três dias que precedem a Ascensão e que tem por finalidade atrair para as colheitas as bênçãos do céu (Laget, “Notices”, p. 1541).

que alguns minutos de intervalo. Assim, quando as chamadas começavam a repetir-se e a tornar-se mais insistentes, começavam os nossos criados a prestar-lhes atenção e, considerando que não dispunham de muito mais tempo e que estava próximo o reinício do trabalho, a um tilintar um pouco mais sonoro que os outros, lançavam um suspiro e, tomando todos o seu partido, descia o lacaio para fumar um cigarro ante a porta, Francisca, depois de algumas reflexões a nosso respeito, tais como “parece que foram mordidos de cobra”, subia a arranjar suas coisas no sexto andar, e o mordomo, depois de ir buscar papel de cartas no meu quarto, expedia rapidamente sua correspondência particular.”²⁰⁰

Françoise deixa provisoriamente o palco de *O caminho de Guermantes* transtornada pelo som que mais a incomoda, o toque de campainha. A mãe do narrador toca a sineta timidamente por três ou quatro vezes, avaliando que o tempo gasto pelos criados para almoçar é exagerado. O Narrador recorre à metáfora da orquestra afinando antes da música começar para ilustrar a escuta desatenta dos criados, na qual o tilintar torna-se fundo sonoro, prenúncio de algo ainda por vir. A reiteração e intensificação das chamadas fazem o som escutado mudar de função, assumir um sentido. Assim, os criados assumem seus postos e Françoise sai com uma leve rabugice a reclamar²⁰¹.

4.1.2. A Duquesa de Guermantes

A Duquesa de Guermantes personifica a tradição e os hábitos da família Guermantes. São os Guermantes, a família mais nobre do romance, que “mesmo vivendo na pura nata da aristocracia, afetavam não fazer caso algum da nobreza”²⁰². O apreço pelo espírito e pela inteligência a despeito dos títulos de nobreza se materializa no comportamento da Duquesa e se prolonga em sua voz. O Narrador encanta-se por ela e durante longa seção do romance projeta sobre ela seu desejo, faz dela o repositório de suas angústias e reflexões. Ela imprime sua forte presença nas cenas em que aparece, mas apresenta-se mais como objeto de contemplação que sujeito da cena. Mais do que um agente real é uma personagem que age encoberta pela admiração do Narrador, ocupa o espaço de seu olhar e de sua escuta. Diferentemente de Françoise que apresenta um comportamento auditivo característico, a

²⁰⁰ Proust, *O caminho...*, pp. 15 & 16.

²⁰¹ Uma das definições de escutar trata do momento da escuta em que o ouvinte se esquece da passagem do som pela audição atento apenas para as ideias, em que “escutar alguém torna-se praticamente sinônimo de obedecer (‘Escuta teu pai!’) ou de dar fê (assim, Pacuvius recomenda-nos não escutar os astrólogos, mesmo se não pudermos nos dispensar de ouvi-los). Escutando isto que me dizem, tendo para as ideias que me esforço por compreender, através das palavras, mas além de uma formulação que pode ser imperfeita” (Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, p. 106).

²⁰² Proust, *O caminho...*, p. 343.

Duquesa não apresenta um comportamento auditivo notável, mas provoca no Narrador um comportamento perceptivo característico.

É na recepção na casa do Duque e da Duquesa de Guermantes que o Narrador toma consciência plena do comportamento dos Guermantes, é ali que escuta com atenção o “gênio da família”. Recebido com distinção para o jantar, logo ao chegar pede ao Sr. de Guermantes para ver sua coleção de obras do pintor Elstir. Demora-se longamente diante dos quadros, deixando a escuta na entrada da casa.

Enquanto olhava as pinturas de Elstir, os toques de campainha dos convidados que iam chegando, tinham soado, ininterruptos, e me haviam suavemente embalado. Mas o silêncio que lhes sucedeu e que durava desde muito acabou – menos rapidamente, é verdade – por me despertar de minha cisma, como o silêncio que sucede à música de Lindor tira Bartolo de seu sono. Tive medo que me tivessem esquecido, que já estivessem à mesa, e dirigi-me rapidamente para o salão.²⁰³

No decorrer do romance, principalmente nos espaços dos salões, a escuta tem o papel de diretora, de *mettre-en-scènes*. É partindo das percepções auditivas que o Narrador se dirige para tal ou qual espaço, que ele presta atenção a um ou a outro dos personagens. Os toques de campainha põem o Narrador a par dos convidados que chegam sem absorver-lhe toda atenção. A reiteração dos toques o embala até fazê-lo perder a hora de voltar para a sala de jantar. O silêncio decorrente da ausência da campainha, percebido com atraso, permite que o Narrador se dê conta de que é o momento de voltar, e faz com que dirija-se apressadamente para o salão. Daí em diante estará atento à voz da Duquesa de Guermantes por inúmeras vezes.

Antes de suas observações sobre a Duquesa de Guermantes, seus modos e sua voz, o Narrador define os modos dos Guermantes em contraposição aos dos Courvoisier. Aqueles detém a capacidade de imitar e fazem desta uma característica quase intrínseca à família. Esta prática deve-se ao senso musical, à relativa finura de ouvido que o Narrador atribui apenas aos Guermantes. A imitação entre os Guermantes torna-se uma arte que “tem como condições não só a ausência de uma originalidade irreduzível, mas também uma relativa finura de ouvido que permitia discernir primeiro o que se imita em seguida”²⁰⁴. É através da imitação que a Duquesa alcança a atenção do Narrador. Dela conta-se que enquanto imitava chegava a parecer a pessoa, fazia sua platéia ouvir quem imitasse. O Narrador explica que o domínio da

²⁰³ Id., p. 329.

²⁰⁴ Id., p. 359.

técnica de imitação da Duquesa decorre de seu modo de escuta musical. A Duquesa assume o tradicional comportamento da burguesia francesa nas salas de concerto, o que a faz comentada no meio aristocrático.

Para que se falasse na última de Oriana, bastava que num espetáculo a que comparecia ‘tout Paris’ e em que representavam uma bela peça, quando procuravam a Sra. de Guermantes no camarote da Princesa de Parma, da Princesa de Guermantes, de tantas outras que a haviam convidado, fossem encontrá-la sozinha, de preto, numa poltrona a que chegara para assistir ao levantar do pano. ‘Ouve-se melhor, tratando-se de uma peça que valha a pena’, explicava, com escândalo dos Courvoisier e maravilhamento dos Guermantes e da Princesa de Parma, que descobriram inopinadamente que o ‘gênero’ de ouvir o início de uma peça era mais novo, denotava mais originalidade e inteligência, o que não era de espantar da parte de Oriana, do que chegar para o último ato, após um banquete e uma aparição num sarau.²⁰⁵

Oriana, a Duquesa de Guermantes, optava por fruir a obra musical a despeito do evento social que representava assistir a uma ópera na Paris dos gostos aristocráticos. Dispensava “tout Paris”, ou seja, as mais importantes personalidades parisienses, para sozinha apreciar a música. “Assistir ao levantar do pano” trata-se de uma mudança significativa para um público aristocrático cultivado para chegar ao teatro após o início do espetáculo e retirar-se antes do final²⁰⁶. Essa postura diante da música demonstrava seu apreço pela escuta. Escutava bem música e aqueles a quem imitava, tinha um ouvido cultivado.

A Duquesa escutava bem. O Narrador escutava a Duquesa bem. Observava-a durante o jantar. E das observações de suas feições, analisa sua voz.

E enquanto um sorriso desencantado franzia numa graciosa sinuosidade a sua boca dolorosa, a duquesa fixou na Sra. de Arpajon o olhar cismarento de seus olhos claros e encantadores. Eu começava a reconhecê-los, bem como a sua voz, tão pesadamente arrastada, tão pesadamente saborosa. Naqueles olhos e nessa voz eu reencontrava muito da natureza de Combray. Por certo, na afetação com que essa voz fazia aparecer por momentos uma rudeza de gleba, muitas coisas havia: a origem inteiramente provinciana de um ramo da família de Guermantes, que ficara por mais tempo localizado, e mais atrevido, mais selvagem, mais provocante; e depois o hábito de pessoas verdadeiramente distintas e de pessoas de espírito, cientes de que a distinção não consiste em falar com a extremidade dos lábios, e também de nobres que confraternizavam de melhor vontade com seus campônios do que com burgueses; particularidades estas que a situação de rainha da Sra. de Guermantes lhe permitira exibir mais facilmente, lançar de velas despregadas.

²⁰⁵ Id., p. 372.

²⁰⁶ Sobre as mudanças de comportamento auditivo nas salas de concerto francesas a partir de 1750 ver James H. Johnson, *Listening in Paris: a cultural history*, California Press, 1996.

Como na voz de outras personagens do romance, o Narrador encontra na voz da Duquesa uma carga diversificada de informações. A despeito do material semântico que carrega, a voz traz em seu material sonoro ou em sua forma particular de emissão um rico conjunto de informações pertinentes ao caráter singular da personagem, ao seu humor, a sua herança e tradição familiar, a sua posição ideológica, aos seus hábitos. A voz da Duquesa é percebida como pesadamente arrastada, saborosa, dotada de certa afetação e rude, uma rudeza de gleba, referência à origem campestre. Prosseguindo em seu processo de extração de dados pela escuta, o Narrador lista as categorias de informações intrínsecas à voz da Duquesa. Sua origem é o primeiro dos dados extraídos, dela vem o atrevimento, a selvageria e o caráter provocativo que moldam seus atos idiossincráticos. Em acréscimo, a voz revela os hábitos e a compreensão de si na sociedade, ao abrir mão de falar com a extremidade dos lábios, a Duquesa demonstra sua autoconfiança e seu apreço por um espírito cultivado, seguro de si e pouco afeito aos modismos aristocráticos vigentes. Pela voz, ela apresenta seu primeiro rompimento com a aristocracia que a cerca. Ao optar por conservar e reforçar os hábitos de pronúncia herdados de família, ela desafia os comportamentos parisienses hegemônicos. O Narrador reforça a imagem de trãnsfuga desta nobre que prescinde de seu círculo social ao identificá-la com o nobre que confraterniza de melhor vontade com o campônio que com o burguês. Essas particularidades comportamentais da Duquesa, transmitidas por sua voz, são os elementos distintivos que lhe garantem a posição pública invejável que ocupa no romance. Dando continuidade aos comentários, o Narrador reforça a notável qualidade vocálica da Duquesa comparando-a as suas irmãs, demonstrando que o essencial não é apenas o material vocal em si, mas o uso original que se faz dele.

Parece que essa mesma voz existia em irmãs da duquesa, por ela detestadas e que, menos inteligentes e casadas quase burguesamente, se é que nos podemos servir desse advérbio quando se trata de enlaces com nobres obscuros, aferrados na sua província ou em Paris, num faubourg Saint-Germain sem brilho, possuíam também essa voz, mas tinham-na refreado, corrigido, suavizado o quanto podiam, da mesma forma que é muito raro que algum de nós tenha a coragem da própria originalidade e não se aplique em assemelhar-se aos modelos mais louvados. Mas Oriana era de tal modo mais inteligente, mais rica e sobretudo mais em moda que as suas irmãs, tivera, como Princesa de Laumes, tamanha influência junto ao Príncipe de Gales, que havia compreendido que essa voz discordante era um encanto e dela fizera, na ordem mundana, com a audácia da originalidade e do sucesso, o que na ordem teatral, uma Réjane, uma Jeanne Granier (sem comparação naturalmente entre o valor e o talento dessas duas artistas) fizeram da sua: alguma coisa de admirável e de distintivo que talvez algumas irmãs da Réjane e da Granier, que ninguém jamais conheceu, tentaram mascarar como um defeito.²⁰⁷

²⁰⁷ Proust, *O caminho...*, p. 384.

Se Oriana opta por defender a identidade originária de sua voz, suas irmãs pecam por negá-la, refreá-la e suavizá-la a favor de modelos aceitos. A Duquesa de Guermantes transpõe um espaço de ação ao tratar seu cotidiano como um campo estético. O Narrador ouve sua forma discordante de expressão vocálica enquanto uma decisão audaciosa e original, própria de uma grande artista. Essa comparação da Duquesa com Réjane e Granier indica uma escuta musical, que tomaria a voz mais por suas qualidades sonoras que por sua capacidade de comunicação verbal. A unicidade da voz da Duquesa decorre de sua originalidade e seu encanto, sugestão direta ao trabalho artístico de uma cantora ou atriz que elabora um texto de uma canção ou de uma peça com apuro estético, isto é, sem necessária referência aos comportamentos cotidianos e pragmáticos. É deste modo que o Narrador escuta a voz da nobre, fazendo de seu defeito, sua virtude²⁰⁸. A arte da Duquesa de Guermantes está em abrir mão dos modelos calcificados de comportamento, em reconhecer sua singularidade, seus “defeitos” fazendo deles a qualidade especial e distintiva de sua expressão, a essência de sua arte. A arte de ouvir do Narrador está em suspender o fluxo da vida, em suspender a escuta cotidiana, contínua, que determina ações objetivas, e permitir-se ouvir a voz das personagens como matéria “musical”, ouvir o som e se deleitar com ele, para evocar, então, caracteres e lugares, restituir um tempo perdido. Após a análise da voz, o Narrador expõe sua percepção do jeito particular de falar da Sra. de Guermantes.

A tantas razões para desenvolver sua originalidade local, os escritores prediletos da Sra. de Guermantes – Mérimée, Meilhac e Halévy, – tinham vindo acrescentar, com o respeito à naturalidade, um desejo de prosaísmo pelo qual ela alcançava a poesia e um espírito puramente de sociedade que ressuscitava paisagens ante mim. Aliás a duquesa, acrescentando a essas influências uma preocupação artística, era muito capaz de ter escolhido para a maioria das palavras a pronúncia que lhe parecia mais Ilha de França, mais da Champanha, visto que, senão inteiramente na medida da sua cunhada Marsantes, ela quase que só usava o puro vocabulário de que se poderia ter servido um velho autor francês. E quando se estava cansado da heteróclita e variegada linguagem moderna, era, sabendo embora que ela expressava muito menos coisas, um grande repouso escutar a conversação da Sra. de Guermantes, – quase o mesmo, se se estava a sós com ela e ela ainda restringia e clarificava a sua corrente, que o repouso que se experimentava ao ouvir uma antiga canção. E então, olhando e escutando a Sra. de Guermantes, eu via, aprisionado na perpétua e tranqüila tarde de seus olhos, um céu de Ilha da França ou de Champanha estender-se, azulíneo, oblíquo, com o mesmo ângulo de inclinação que tinha em Saint-Loup.²⁰⁹

²⁰⁸ A Duquesa trata sua própria voz como Schaeffer sugere em 1941-1942 que o rádio seja tratado. Bem como fez o cinema, que reconheceu em sua mudez, não um possível defeito, mas um caminho para uma nova forma de expressão, o rádio deveria tratar seus limites como caminhos de uma nova linguagem. O caminho de sucesso alcançado pela Duquesa de Guermantes é o paradigma para a afirmação das artes-relé como artes. Ver Pierre Schaeffer, *Ensaio sobre o rádio e o cinema: estética e técnica das artes-relé 1941-1942*, Belo Horizonte, UFMG, 2009.

²⁰⁹ Proust, *O caminho...*, pp. 384 & 385.

A Duquesa nega os valores aristocráticos, o esnobismo, tendendo para o prosaísmo e para a naturalidade. Não é simplesmente pelo desprezo que ela alcança a originalidade observada, mas pela preocupação artística com a qual ela molda seu comportamento. Essa preocupação que a faz escolher com cuidado a pronúncia certa para a palavra certa, uma pronúncia carregada de referências e sugestões, desperta no Narrador o prazer de ouvi-la. O Narrador a escuta como escuta uma canção, escuta musical sugestiva que lhe repousa.

No decorrer do jantar, o Narrador sempre atento aos diálogos faz inúmeras observações sobre a qualidade das vozes dos convidados, com ênfase para o Sr. de Norpois, o Barão de Charlus e o Duque de Guermantes, além da Duquesa. Ao final da *soirée*, o Narrador tece comentários consideráveis que sublinham a centralidade da escuta na percepção do jantar e apontam para um possível comportamento auditivo poético. Na primeira das passagens conclusivas, enquanto o Sr. de Guermantes e o Sr. de Beuserfeuil conversam sobre genealogias, o Narrador, profundamente interessado por nomes, apenas aprecia os nomes que escuta, como diz, “nas conversações que tinham eles a esse respeito eu só buscava um prazer poético”²¹⁰. No decorrer do diálogo sobre genealogias, o Narrador lembra-se que havia um encontro com o Sr. de Charlus marcado para logo após o jantar na casa da Duquesa. Porém, não consegue se retirar de imediato, uma vez que encontra-se tomado pela afeição da Sra. de Guermantes.

Essa afeição, ela aliás a experimentava no momento em que a deixava transbordar, pois encontrava então, na sociedade do amigo ou amiga com quem se achava, uma espécie de embriaguez, nada sensual, análoga à que a música proporciona a certas pessoas; acontecia-lhe arrancar uma flor do peito, ou um medalhão, e dá-los a alguém com quem desejaria prolongar o convívio, sentindo embora com melancolia que tal prolongamento não poderia levar a nada mais que fúteis conversações em que nada teria ido além do prazer nervoso da emoção passageira, conversações semelhantes aos primeiros calores da primavera pela impressão que deixam de lassitude e de tristeza.²¹¹

Esse tratamento dado aos amigos, característico da Duquesa, reforça o caráter de prazer das conversações, confirmando o que o Narrador já havia dito com relação a elas. Estendendo ainda mais o sentido de prazer poético imputado aos diálogos pelo Narrador, ele explica tanto a expressão de afeição da Sra. de Guermantes, quanto as conversações prolongadas em razão dessa afeição, encantadoramente dedicada aos amigos, por uma metafórica presença de

²¹⁰ Id., p. 417.

²¹¹ Id., p. 425.

musicalidade. Pelas conversações, a Duquesa frui da sociedade de determinado amigo como frui de uma obra musical, uma fruição, no entanto, sublime: certa embriaguez nada sensual e alguma melancolia decorrente da consciência do prazer nervoso de uma emoção passageira que fazem das conversações prazerosas, mas fúteis. Há, em razão desse toque melancólico, uma certa resistência por parte dos Guermantes ao prazer desinteressado das conversas, ao prazer poético mais efêmero, que dá ao Narrador tanto gozo. Prosseguindo com os comentários, aproxima-se as conversações das experiências musicais, ressaltando o caráter efêmero desses momentos.

Quanto ao amigo, não devia deixar enganar-se muito pelas promessas, das mais embriagadoras que já ouvira, proferidas por essas mulheres que, por sentirem com tamanha intensidade a doçura de um momento, fazem deste, com uma delicadeza, uma nobreza ignorada das criaturas normais, uma obra-prima comovente de graça e bondade, e nada mais têm a dar de si mesmas quando chega outro momento. Sua afeição não sobrevive à exaltação que a dita; e a finura de espírito que as levava então a adivinhar todas as coisas que desejávamos ouvir e a no-las dizer, lhes permitirá, alguns dias mais tarde, apreender nossos ridículos e divertir-se à custa dos mesmos com outro de seus visitantes, com os quais estarão a gozar um desses ‘momentos musicais’ que são tão breves.²¹²

Essa sequência, como uma advertência, alerta que aqueles que escutam à Duquesa não se devem deixar enganar pela forma intensa, delicada e sedutora que ela dispensa aos seus convidados. Esse modo encantador de falar e tratá-los, a delicadeza que dá às conversações uma aura musical, não garantem ao visitante um posto especial entre as relações da Sra. de Guermantes. Logo, o visitante encantado torna-se motivo de ridículos e anedotas, protagonista de outros desses momentos, nomeados, musicais. A Duquesa é a sereia que lança com voz e afeto seu canto²¹³. A Duquesa emite os signos vazios da mundanidade.

Escutar a voz como veículo que permite caracterizar e extrair as componentes da personagem reforça o obsessivo comportamento auditivo do Narrador e a mudança de postura dos narradores denunciada por Malraux²¹⁴. Antes de tudo, um ouvinte, o Narrador vivencia no jantar da Duquesa um momento de fruição da escuta dos diálogos. Além do prazer da conversa, dos assuntos agradáveis, ele sugere o prazer na simples escuta e o prazer na reprodução desses diálogos. Essa escuta e reprodução desejada tornam-se um dos fatores determinantes da importância da cena da *soirée* dos Guermantes no ciclo de romances.

²¹² Id., pp. 425 & 426.

²¹³ Ver Maurice Blanchot, *O livro por vir*, São Paulo, Martins Fontes, 2005; e Adriana Cavarero, *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*, Belo Horizonte, UFMG, 2011.

²¹⁴ Malraux, “Esquisse...”, p. 13.

4.1.3. O Barão de Charlus

A cena que se segue à recepção da Duquesa de Guermantes é o encontro com o Sr. de Charlus. Irmão do Duque de Guermantes e presente na narrativa desde seu início, o Sr. de Charlus é uma personagem emblemática: o homossexual mais ilustrativo do romance, o aristocrata mais excêntrico. Personagem orgulhosa e frágil, coloca-se como demiurgo de suas relações, independente de sua natureza. Convida o Narrador para que vá a sua casa, pois demonstra especial interesse em desenvolver uma relação afetiva que não se concretiza. O Narrador dirige-se diretamente do jantar para a casa do Barão e, durante o trajeto e à espera na ante-sala da casa, reflete sobre o que escutou na casa da Duquesa e o significado tanto de sua escuta como da vontade de emissão.

Em todo caso, muito diferentes disso do que eu pudera sentir ante uns espinheiros ou ao saborear uma madalena, as histórias que eu ouvira em casa da Sra. de Guermantes me eram estranhas. Penetrando um instante em mim, que apenas era fisicamente possuído por elas, dir-se-ia que (de natureza social e não individual) estavam impacientes por sair... Eu me agitava no carro, como uma pitonisa. Esperava por um novo jantar em que pudesse tornar-me eu próprio uma espécie de Príncipe X., de Sra. de Guermantes e contar essas mesmas histórias. Enquanto isto, elas faziam trepidar meus lábios que as balbuciavam e eu tentava em vão trazer de volta a mim o meu espírito vertiginosamente arrebatado por um força centrífuga. Foi assim com uma febril impaciência de não carregar por mais tempo o seu peso sozinho num carro, onde aliás eu enganava a falta de conversação falando em voz alta, que bati à porta do Sr. de Charlus, e foi em longos monólogos comigo mesmo, em que me repetia tudo o que ia contar-lhe e não mais pensava no que ele podia ter para me dizer, que passei todo o tempo num salão onde um laçao me fez entrar e que, por outro lado, eu estava muito agitado para ver. Tal necessidade tinha eu de que o Sr. de Charlus escutasse as narrativas que eu ardia por lhe fazer, que fiquei cruelmente decepcionado ao pensar que o dono da casa talvez estivesse dormindo e que eu teria de voltar para cozinhar em casa a minha bebedeira de palavras. Acabava com efeito de me aperceber que fazia vinte e cinco minutos que estava ali, que talvez me tivessem esquecido naquele salão, do qual, apesar daquela longa espera, eu poderia quando muito dizer que era imenso, verdeengo, com alguns retratos. A necessidade de falar impede não só de escutar mas também de ver, e nesse caso a ausência de qualquer descrição do meio exterior é já uma descrição de um estado interno.²¹⁵

Este excerto, transição entre a casa da Duquesa e a do Barão estende-se por três espaços, o carro, a porta e o salão onde o Narrador esperava. Nele, o Narrador não está preocupado em narrar percepções auditivas, mas empreende um balanço de sua experiência na casa da Duquesa. O Narrador, abarrotado de histórias, entra num estado de frenesi, como o da pitonisa, esse estado lhe impulsiona a falar, quer relatar as histórias que ouviu. Porém, há uma diferença substancial entre as histórias que ouviu na casa da Duquesa e as narrativas que

²¹⁵ Proust, *O caminho...*, pp. 430 & 431.

compõe o romance, e o próprio Narrador, nos faz perceber essa divergência, quando declara a diferença do que sentiu ao ouvir essas histórias e ao ver os espinheiros ou experimentar as pequenas *madeleine*. Estas últimas referências são importantes signos do romance, são alguns dos desencadeadores da memória involuntária, relacionam-se diretamente com aquilo que a pessoa que sofre as evocações involuntárias viveu. Esses signos estão dotados de significado na medida que pertencem ao Narrador. Aquilo que ele escutou na casa da Duquesa não lhe pertence, aquelas histórias não lhe alcançam a memória, não são suas, assim, enquanto narrativas dotadas de significado, são vazias. Carregam, no entanto, uma experiência sensível de outra qualidade. Primeiramente, trata-se de uma experiência física, ligada ao prazer que o Narrador sentia na escuta dos diálogos e, de uma experiência social, desejosa da retransmissão das histórias. O Narrador-que-escuta anseia por tornar-se o Narrador-que-narra. Essa modulação ontológica é bastante representativa dentro do processo de narração do *Em busca do tempo perdido*. Há um narrador que escuta e necessita narrar. Se a princípio, o romance está inteiramente calcado sobre a memória afetiva, a memória involuntária que recupera o tempo perdido, a colocação dessa conversação, que necessita ser retransmitida, como não vinculada diretamente à história afetiva do Narrador, dá uma importância a mais ao sentido da escuta. Aquela conversação precisa ser retransmitida pela simples razão de ter sido escutada. Sua reprodução, diferentemente das histórias com a mãe e com a avó, ou de suas relações amorosas, ou das relações de amizade e das discussões de identidade sexual que permeiam o romance e que são parte da herança afetiva do Narrador, os diálogos no salão da Duquesa configuram parte de uma herança sensível, adquirida pela escuta e não de uma herança afetiva. Aproxima-se a escuta também dos signos das qualidades sensíveis desvendados pela imaginação – um passo adiante para o mundo dos signos da Arte, como sugeria Deleuze. A necessidade de contar o que ouviu e a necessidade ainda mais urgente de não deixar que se perca o espaço sonoro em que se encontrava, causa um certo espasmo no Narrador. Balbuciar, tremer os lábios, falar em voz alta, manter longos monólogos, sintomas que o Narrador perdido apresenta, ansioso em relação à conversa com o Barão, em que se imagina contando os diálogos do jantar a despeito do que queria-lhe falar o Sr. de Charlus. Essa necessidade de falar desencadeia no Narrador um comportamento similar ao da memória involuntária (ou da escuta reduzida), o espírito arrebatado por uma força centrífuga. Assim, o comportamento do Narrador na cena, mesmo que decorrente de razões diversas das ligadas à memória involuntária (a *madeleine* ou os espinheiros), resulta numa sensação física semelhante. Em *No caminho de Swann*, o Narrador permite perder-se ao tomar o chá com

madeleines despertando a Combray de sua infância, aqui, ele luta contra essa sensação de perda de direção, ou de controle, esse flunar. Envolvido pelo momento, febril, o Narrador perde momentaneamente a noção de tempo e mesmo do espaço em que se encontra, até que, passados vinte cinco minutos de espera, dá-se conta da demora do Barão. O comentário final salienta seu anseio por retransmitir o percebido, quando o Narrador comenta que sua vontade de falar impedia-lhe a escuta e a visão. A despreocupação, como dito acima, de narrar percepções nada mais faz do que reforçar o momentâneo descaso com a exterioridade em preferência à interioridade transtornada. Não se pode perder de vista que esse transtorno é ocasionado pela intensidade das percepções, essencialmente auditivas.

Por reiteradas vezes, a voz e o jeito do Barão estão sujeitas às análises do Narrador.

Considerarei que não só pelas coisas que dizia, como também pela maneira como as dizia, o Sr. de Charlus era meio louco. Da primeira vez em que se ouve a um advogado ou a um ator, fica-se surpreendido com o seu tom, tão diferente da conversação. Mas como se vê que todos acham isso muito natural, nada dizemos aos outros, nem a nós mesmos, e contentamo-nos em apreciar o grau de talento. Quando muito, pensa-se de um ator do Théâtre-Français: por que, em vez de deixar cair o braço erguido, o faz descer em pequenas sacudidelas entremeadas de pausas, durante dez minutos, no mínimo? Ou de um Labori, logo que abriu a boca, emitiu aqueles sons trágicos, inesperados, para dizer a coisa mais simples? Mas como todos admitem isso *a priori*, não ficamos chocados. Do mesmo modo, refletindo na coisa, via-se que o Sr. de Charlus falava em si mesmo com ênfase, num tom que não era absolutamente o da linguagem ordinária. Parecia que se lhe deveria dizer a cada instante: ‘Mas por que grita tão alto? Por que se mostra tão insolente?’ Apenas todos pareciam haver admitido tacitamente que era assim mesmo. E entrava-se na roda que o festejava enquanto ele estava perorando. Mas certamente um estranho, em certos momentos, julgaria ouvir um demente aos gritos.²¹⁶

Como colocado anteriormente, mais uma vez a voz, aliada aqui aos trejeitos, caracteriza a personagem. A excentricidade indelével do Barão de Charlus é comparada ao comportamento dos loucos e dementes. O conteúdo dos discursos do Barão são levados em conta durante todo o ciclo, são uma constante preocupação para o Narrador, mas não só o campo semântico desses discursos chama a atenção do Narrador, também o jeito particular da emissão é imprescindível. O Barão é uma personagem de voz marcante, aguda, como descrito em inúmeras passagens, principalmente de *Sodoma e Gomorra*. Neste excerto, o Narrador reforça o quanto ele é surpreendente. Compara-o aos atores e advogados, pois tanto uns quanto os outros, como o Sr. de Charlus, optam por um tom diferente da conversação. Esse tom caricatural, mesmo dramático, faz dele uma personagem de traços exagerados, quase uma

²¹⁶ Proust, *O caminho...*, p. 297.

caricatura. Esses traços são realçados quando combinados com a intensidade de suas emissões vocais. Quase sempre, o Barão fala em voz alta chegando a gritar. Na recepção da Princesa de Guermantes, início de *Sodoma e Gomorra*, o Narrador se dá conta da presença do Barão no ambiente pela sua voz. Assim, que chega, ainda distante, é capaz de escutar as conversações de Charlus. Diante desse modo idiossincrático de falar e se expressar, o Narrador se questiona qual seria a razão desse comportamento afetado. Não é ainda neste romance que o Narrador irá analisar a voz e os trejeitos do Barão em relação ao seu comportamento sexual. Aqui, o Narrador chama atenção para a recepção natural do Barão em seu meio social. Diante de um advogado ou diante de um ator, o público, admitindo *a priori* o caráter dramático da interpretação, não se assusta com a inverossimilhança da voz e dos jeitos, assim comporta-se o círculo social do Barão. A combinação do volume alto da voz, da agudeza, com o conteúdo semântico centrado em si mesmo, faz o Sr. de Charlus, uma figura forte e dominadora, orgulhosa, que chama para si a atenção. Por diversas vezes, o Narrador percebe o Barão por sua voz, seja quando chega a algum lugar e dá-se conta de sua presença pela voz, seja nos diálogos travados com ele em que divaga sobre a qualidade da emissão, seja ainda quando sua voz dá concretude à sua personalidade. Na cena na casa do Barão desenrola-se um diálogo conflituoso em que diversos matizes do jeito do Sr. de Charlus são revelados. Como os diálogos proustianos são extensos, peço paciência ao leitor. Extraio uma passagem no intuito de ilustrar o tratamento dado à voz pelo Narrador, não pretendo aqui esclarecer o fio da narrativa²¹⁷.

Proteste ao Sr. de Charlus que absolutamente não dissera nada dele. ‘Não penso que possa tê-lo agastado ao dizer à Sra. de Guermantes que tinha ligações com o senhor’. *Ele sorriu com desdém, fez subir a voz até os mais extremos registros, e ali, atacando com doçura a nota mais aguda e mais insolente: ‘Oh! Senhor, – disse ele, voltando com extrema lentidão a uma entonação mais natural, e como que a encantar-se de passagem com as bizarras dessa gama descendente – penso que o senhor prejudica a si mesmo, acusando-se de haver dito que tínhamos ligações. Não espero grande exatidão verbal de alguém que tomaria facilmente um móvel de Chippendale por uma cadeira rococó, mas enfim eu não penso – acrescentou, com carícias vocais cada vez mais zombeteiras e que faziam flutuar em seus lábios até um encantador sorriso, – eu não penso que o senhor tenha dito, nem acreditado, que tínhamos ligações! Quanto a haver-se gabado de me ter sido apresentado, de ter conversado comigo, de conhecer-me um pouco, de ter conseguido quase sem solicitação a possibilidade de ser um dia protegido meu, acho pelo contrario muito natural e inteligente que o tenha feito. A extrema diferença de idade que já entre nós permite-me reconhecer sem ridículo que essa apresentação, essas conversas, essa vaga amostra de relações eram para o senhor, não é a mim que compete dizer uma honra, mas afinal na parte mínima uma vantagem que foi tolice sua não o tê-lo divulgado, mas não ter sabido conservá-la. Acrescentarei até, – disse, passando de*

²¹⁷ Apresento em itálico os comentários sobre o modo que falava o Barão. Além disso, o original francês apresenta também palavras em itálico.

súbito e por um instante da cólera altaneira a uma brandura de tal modo impregnada de tristeza que eu supunha que ele ia pôr-se a chorar, – que, quando o senhor deixou sem resposta a proposta que lhe fiz em Paris, isto se me afigurou tão inaudito da parte do senhor, que me havia parecido bem educado e de boa família burguesa (apenas neste adjetivo a sua voz teve um pequeno silvo de impertinência) que tive a ingenuidade de acreditar em todas as histórias que não acontecem nunca, nas cartas extraviadas, nos enganos de endereço. Reconhecia que era grande ingenuidade da minha parte, mas S. Boaventura preferia acreditar que um boi pudesse voar a que seu irmão mentisse. Enfim, tudo isso está terminado, não lhe agradou, não se fala mais. Parece-me apenas que o senhor poderia (e havia na verdade lágrimas em sua voz) ao menos em consideração à minha idade, ter-me escrito. Eu tinha imaginado para o senhor coisas infinitamente sedutoras, que me guardara de revelar-lhe. O senhor preferiu recusar sem saber, isso é lá com o senhor. Mas como lhe disse, sempre se pode escrever. Eu no seu lugar, e mesmo no meu, tê-lo-ia feito. Prefiro por causa disso o meu lugar ao seu, e digo por causa disso porque acredito que todos os lugares são iguais, e tenho mais simpatia por um inteligente operário do que por muitos duques. Mas posso dizer que prefiro o meu lugar porque isso que o senhor fez, em toda a minha vida que já se vai tornando bastante longa, eu tenho certeza que jamais fiz. (Sua cabeça estava voltada para a sombra e eu não podia ver se seus olhos deixavam cair lágrimas como a sua voz dava a entender). Dizia-lhe que dei cem passos na sua direção, o que teve por efeito fazê-lo dar duzentos para trás. Agora compete a mim afastar-me, e não mais nos conheceremos. Não conservarei seu nome, mas sim o seu caso, a fim de que nos dias em que fosse tentado a acreditar que os homens têm coração, polidez, ou simplesmente inteligência de não deixar escapar uma oportunidade única, me lembre que seria situá-los demasiado alto. Não, que tenha dito que me conhecia quando era verdade – pois agora vai deixar de sê-lo, – eu só posso achar isso natural e o tenho por uma homenagem, isto é, por agradável. Infelizmente, noutro lugar e em outras circunstâncias, o senhor teve palavras muito diferentes’.

– Senhor, juro-lhe que nada disse que pudesse ofendê-lo.

– E quem lhe disse que eu fiquei ofendido? – *exclamou ele com furor*, erguendo-se violentamente no canapé onde até então permanecera imóvel, enquanto, *ao passo que se crispavam as lívidas serpentes escumosas de sua face, a sua voz se tornava alternadamente aguda e grave como uma tempestade ensurdecadora e desencadeada. (A força com que habitualmente falava e que fazia voltarem-se os desconhecidos na rua estava centuplicada, como um forte quando, em vez de ser executado ao piano, é executado pela orquestra e depois ainda se transforma em fortíssimo. O Sr. de Charlus ululava)*. ‘Pensa que está a seu alcance ofender-me? Não sabe então com quem está falando? Acredita que a envenenada saliva de quinhentos sujeitinhos como os seus amigos empilhados uns sobre os outros conseguiria babar ao menos os dedos dos meus augustos pés?’ Desde um momento, ao desejo de persuadir o Sr. de Charlus que eu jamais dissera nem ouvira dizer mal dele, sucedera uma raiva louca, causada por aquelas palavras ditadas unicamente, a meu ver, por seu imenso orgulho. Talvez fossem mesmo efeito, ao menos em parte, desse orgulho. Quase todo o resto provinha de um sentimento que eu ainda ignorava e ao qual não tinha culpa, portanto, de atribuir o devido papel. Poderia ao menos, na falta do sentimento desconhecido, juntar ao orgulho, se me houvesse lembrado das palavras da Sra. de Guermantes, um pouco de loucura. Mas naquele instante a idéia de loucura nem sequer me passou pela mente. Na minha opinião só havia nele orgulho, e em mim só havia furor. Este (no momento em que o Sr. de Charlus, deixando de urrar para falar dos dedos de seus augustos pés, com uma majestade acompanhada de uma careta, uma expressão de vômito pelo nojo que lhe causavam os seus obscuros blasfemadores) esse furor não mais se conteve.²¹⁸

Ao longo desse longo trecho – extraído da conversa entre o Barão de Charlus e seu convidado, o Narrador – é possível identificar um papel relevante da entonação, das

²¹⁸ Proust, *O caminho...*, pp. 434-436.

qualidades da voz, na construção da cena. Logo de início, o Narrador registra a modulação de frequência, o percurso da voz do Barão, de cima a baixo de sua tessitura vocal. O Barão, que já tem a voz aguda, faz ela subir até o extremo agudo. O Narrador, extremamente acurado, percebe um ataque, doce, da nota mais aguda, ponto de partida do discurso de Charlus. Ainda atento à voz, nota a escala²¹⁹ descendente, que se estabiliza lentamente na entonação original do Barão. A voz do Barão é percebida como a voz de um cantor, e seu jogo de emissão percebido dentro de padrões melódicos. A subida até o extremo da tessitura aguda coloca o Barão no páreo das divas e *castrati*, o Barão assume o papel de uma *opera queen*²²⁰. A voz vai se modificando ao longo do discurso de Charlus, se apresentado sob uma miríade de formas: carícias vocais zombeteiras, cólera altaneira, brandura impregnada de tristeza, silvo de impertinência, com lágrimas, com furor. Essa multiplicidade de tipos de caracterizações da voz é de tal modo uma propriedade do discurso do Barão, que o Narrador opta por enxertar os comentários sobre a entonação a cada sutil mudança. A despeito da fluência do discurso do Barão, toda sutil alteração de seu caráter, de sua fala é notada e, não raro, analisada pelo Narrador. Esse distanciamento, em que um “meta-narrador” interno à cena, coloca-se simultaneamente fora dela, analisando sua percepção dela, aparece frequentemente durante as cenas de diálogos do ciclo. Mais à frente, é levada a níveis tão profundos de análise que alcança páginas inteiras de intervenções entre uma simples pergunta e outra simples resposta. Seguindo a passagem, o Narrador volta a observar o percurso melódico do Barão, as alternâncias do grave ao agudo e reforça a característica de intensidade da voz do Barão, sempre volumosa. Fazendo uso do *solfège* tradicional, o Narrador descreve a intensidade da voz do Barão apropriando-se da indicação dinâmica de *forte/fortissimo*. A voz cotidiana do Barão, como um *forte* de piano, nessa cena de cólera, assume o *forte* de uma orquestra e mais, no clímax, atinge o *fortissimo*.

²¹⁹ O tradutor opta pelo termo “gama”, quando a palavra francesa *gamme* tem *escala* como seu equivalente na teoria musical em português. No jargão musical, “escala descendente” faz mais sentido que “gama descendente”.

²²⁰ Ver Wayne Koestenbaum, *The queen's throat: opera, homosexuality, and the mystery of Desire*, Nova York, Da Capo Press, 2001.

4.2. Escuta de espaços: os lugares

4.2.1. Doncières

No auge de seu amor pela Duquesa de Guermantes, o Narrador decide fazer uma visita a Roberto de Saint-Loup, sobrinho da duquesa e seu melhor amigo. Através dele, planejava aproximar-se da Duquesa. Saint-Loup encontrava-se em Doncières²²¹ cumprindo com suas obrigações militares. A estadia nesta cidadezinha preenche o Narrador de lembranças e desperta-lhe os sentidos. Durante toda a temporada na cidade, constantes descrições auditivas afloram no texto. Deixar Paris e ir à Doncières revela um Narrador particularmente dotado para a percepção sonora. Em toda a passagem, que consome boas sessenta páginas do romance, o Narrador se envereda por sugestivas percepções auditivas. Percebe inicialmente a cidade pelos ruídos que fazem lembrar a quem chega da presença de um regimento militar. Nota os efeitos acústicos à frente do quartel. Ouve o quarto de Saint-Loup assim como ouve o quarto de hotel em que se hospeda. Discute a relação do som com o espaço, com o sono e com o caráter. Observa os ruídos da sala em que janta com os amigos de seu amigo e do café que frequenta acompanhado dos mesmos. Pelo telefone, descobre uma nova forma de ouvir.

Já em sua chegada, sua primeira percepção da cidade é sonora.

Era não tão longe de Balbec como o faria acreditar a sua paisagem tão terrestre, uma dessas pequenas cidades aristocráticas e militares, cercadas de uma campina extensa onde, pelo bom tempo, tão seguidamente flutua ao longe uma espécie de vapor sonoro e intermitente que – do mesmo modo que uma cortina de álamos desenha com as suas sinuosidades o curso de um rio que não se vê – revela as mudanças de lugar de um regimento em manobras, que a própria atmosfera das ruas, das avenidas e das praças acabou por contrair uma espécie de perpétua vibratibilidade musical e guerreira e que o ruído mais grosseiro de carroça ou de bonde se prolonga em vagos apelos de clarim, repetidos indefinidamente, nos ouvidos alucinados pelo silêncio.²²²

²²¹ “O nome de Doncières não aparece antes de 1917 e não figura nem no manuscrito nem na datilografia. Por outro lado, a cidade de guarnição é uma ideia antiga no imaginário de Proust, uma vez que várias páginas lhe foram consagradas em *Jean Santeuil* (Bibl. de la Pléiade, p. 540-578). O modelo mais evidente desta pequena cidade é Orléans, onde Proust cumpriu seu serviço militar entre 15 de novembro de 1889 e 15 de novembro de 1890. Mas são inúmeras as “chaves” e certos críticos reconheceram Fontainebleau, Provins, Versailles, Saint-Cloud, Caen, Saint-Lô, Évreux, Alençon, Le Mans ou Rennes. Do mesmo modo e segundo os exegetas, o Hôtel de Flandres em Doncières é o Hôtel de France et d’Angleterre em Fontainebleau, o Hôtel des Réservoirs em Versailles ou o Hostellerie du Grand-Cerf em Évreux (...). Em outras palavras, Doncières é somente Doncières, uma pequena cidade de guarnição de província” (Laget, “Notices”, p. 1560).

²²² Proust, *O caminho...*, p. 49.

O Narrador se posiciona na cena como um microfone, que capta, sem restrições o som que preenche, como um éter, como um vapor, todo o espaço da cidade. Qualquer som ressoa contra o silêncio típico das cidades pequenas, o silêncio profundo como fundo sonoro se traduz num silêncio que alucina os ouvidos. O Narrador assume que é pela audição que sua compreensão da cidade se delinea quando recorre à metáfora da cortina de álamos que desenha o curso de um rio que não se vê. Como o rio, o regimento em manobras encontra-se invisível e só se sabe que está ali em razão do ruído que produz, daquele vapor sonoro e intermitente. O som ouvido é o traço que desenha o regimento. As ruas, avenidas e praças emitem os sons do regimento, a cidade torna-se uma caixa de ressonância, o regimento é a fonte sonora de tudo aquilo que se escuta. E esse som emitido é musical e guerreiro. Se o uso do adjetivo guerreiro faz referência à sua origem militar, o uso do adjetivo musical supõe a escuta dos ruídos como elementos musicais, sugere, por sua vez, o tratamento dos sons como objetos musicais. A descrição dos ruído de carroça ou de bonde como apelos de clarim reforça a escuta musical dos ruídos. Os sons impregnam a memória, nos ouvidos do Narrador, alucinados pelo silêncio, a escuta não cessa.

Em meio à narrativa do romance, as escutas em *Doncières* expõem um processo de percepção sonora singular diferentemente dos narradores tradicionais. Mesmo se se identifica um crescimento de atenção na sonoridade, principalmente na da voz, por parte dos narradores do século XX, o Narrador de Proust vai ainda mais longe em sua percepção. A situação acusmática desenvolve-se progressivamente nesta longa passagem do romance. Em meio aos vários excertos sobre escuta, identifico: descrições auditivas que buscam caracterizar o espaço em que o Narrador se encontra por meio da escuta; digressões do Narrador sobre a natureza da escuta; análise da situação acusmática carregadas de descobertas. O exemplo dado pelo Narrador é a conversa com sua avó pelo telefone que o faz perceber o distanciamento em relação à sua avó e sua eminente morte. Esse percurso diacrônico desse espaço cênico hipertrofia o papel da escuta no modo de percepção de mundo do Narrador. Aqui, as três espécies de narrativas relativas à escuta levam da possível apreensão do mundo pelos sons à apreensão do mundo essencialmente pela escuta. É esse comportamento auditivo que posso considerar como a acusmática de Proust.

4.2.1.1. Descrições auditivas

Como afirmado e exemplificado acima, constantemente o Narrador se apropria do espaço cênico através da escuta, o que sugere sua preocupação com uma elaboração sonoplástica da cena. A chegada é marcada pela descrição da ambiência característica de Doncières, depois o som à frente do quartel, a sonoridade na caserna e no hotel. O Narrador, após pedir que chamem Roberto de Saint-Loup, espera “ante aquela grande nave toda ressoante do vento de novembro”²²³, ou seja, na frente do regimento. Depois, no quarto de Saint-Loup sente alegria na mudança sonora dos sinos das horas para o soar das fanfarras militares. Esse sentimento deve-se menos à qualidade do som que se modifica que ao significado novo que acarreta.

E com efeito, se tal não fosse proibido, que repouso sem tristeza não experimentaria eu, protegido por aquela atmosfera de tranqüilidade, de vigilância e de alegria que entretinham mil vontades reguladas e sem inquietação, mil espíritos isentos de cuidados, nessa grande comunidade que é caserna, onde, havendo o tempo tomado a forma de ação, o triste sino das horas era substituído pela mesma alegre fanfarra daqueles toques cuja recordação sonora estava perpetuamente em suspensão, difusa e pulverulenta, sobre os pavimentos da cidade; – voz segura de ser escutada, porque não era apenas o comando da autoridade à obediência, mas também da sensatez à felicidade.²²⁴

Após passar a primeira noite no quarto de Saint-Loup, na caserna, quando é transferido para o *Hôtel de Flandres*, descreve os corredores do hotel como dotados de vida. Na descrição anterior, a presença sonora que infesta o ambiente é a responsável pela modulação sentimental do Narrador. Na descrição do hotel é a qualidade de silêncio o que caracteriza a subalternidade particular dos corredores tornados pessoas, ou fantasmas.

Pois enganara-me. Não tive tempo de estar triste, porque não fiquei um instante a sós. É que restava do palácio antigo um excedente de luxo, inaproveitável numa habitação moderna e que, destacado de toda utilização prática, adquirira na sua inação uma espécie de vida: corredores que arpejavam caminho, aos quais a gente cruzava a todo instante as idas e vindas sem finalidade, vestibulos compridos como corredores e ornamentados como salões, que mais pareciam morar ali que fazer parte da casa, que fora impossível fazer entrar em qualquer apartamento, mas que rondavam em torno do meu e vieram em seguida oferecer-me a sua companhia – espécie de vizinhos ociosos mas não bulhentos, de fantasmas subalternos do passado a quem tinha permitido morarem silenciosamente à porta dos quartos de aluguel e que, de cada vez que eu os encontrava em meu caminho, me davam mostras de calada deferência. Em suma, a idéia de uma habitação, simples continente da nossa vida atual e que apenas nos preserve do frio e da vista dos outros, era absolutamente inaplicável àquela casa, conjunto de peças tão reais como uma colônia de pessoas,

²²³ Id., p. 50.

²²⁴ Id., p. 55.

de uma vida na verdade silenciosa, mas que a gente era obrigado a encontrar, a evitar, a acolher, quando vinha de regresso.²²⁵

A apreensão do Narrador com a estadia solitária num hotel, sem a presença de seu amigo Roberto, à noite, na hora do sono, se desfaz através da percepção de cômodos e corredores do hotel como uma colônia. Aliado à falta de finalidade de tanto luxo e distinção, o silêncio é percebido como mostra de calada deferência dessa colônia de pessoas acolhidas ou evitadas no retorno para o quarto. Após esse reconhecimento do hotel, o Narrador, ao entrar no quarto, entre tantos elementos, logo repara no silêncio que “os cortinados fizeram entrar”. Imediatamente o Narrador apropria-se do ambiente sonoro em que mergulha.

Abri um quarto, a porta dupla fechou-se atrás de mim, os cortinados fizeram entrar um silêncio sobre o qual senti como uma embriagadora realidade; uma lareira de mármore ornada de cobres cinzelados, que seria errôneo pensar estivesse apenas representando a arte do Diretório, me dava fogo, e uma pequena poltrona de pés curtos me auxiliou a aquecer-me tão confortavelmente como se estivesse sentado no tapete.²²⁶

A atenção dada pelo Narrador ao silêncio é mais um indício da preocupação com o som e com a escuta. No romance, a todo momento, o silêncio é notado como central na configuração cênica a ponto da neutralização de um ruído pelo silêncio ser expressa com tamanha atenção e cuidado que, por vezes, interrompe o fluxo da narrativa a favor de uma digressão sobre a escuta. É o caso de num momento bem mais avançado da narrativa, em que o Narrador sai aflito atrás de Françoise após uma desilusão. Queria lhe pedir que pagasse o cocheiro que lhe trouxera uma carta da Sra. de Stermaria, a carta de cancelamento de um encontro ansiosamente aguardado. Embora transtornado em razão da frustração e à caça desesperada de Françoise, o Narrador interrompe o desenrolar da intriga para comentar sobre os tapetes novos graças ao desvio de atenção decorrente de uma percepção auditiva.

Acabei resolvendo ir dizer a Francisca que descesse para pagar o cocheiro. Atravessei o corredor sem encontrá-la e passei para a sala de jantar; meus passos deixaram de ressoar no soalho como até então haviam feito e ensurdecaram num silêncio que, antes mesmo que eu lhe conhecesse a causa, me deu uma sensação de abafamento e de clausura. Eram os tapetes que haviam começado a pregar para a chegada de meus pais, esses tapetes que tão belos são nas manhãs felizes, quando em meio da sua desordem nos espera o sol como um amigo que veio para levar-nos a comer no campo, e pousa neles um olhar da floresta, mas que agora, pelo contrario

²²⁵ Id., p. 59.

²²⁶ Id., p. 60.

eram o primeiro arranjo da prisão hibernal, de onde eu, obrigado como ia estar a viver, a fazer as minhas refeições em família, já não poderia sair livremente.²²⁷

A percepção do silêncio, componente da escuta, não é um mero comentário de função ornamental, mas a pedra de toque que muitas vezes justifica a eleição de tal ou qual material, determinando os rumos do romance. Deste modo, em *Doncières*, enquanto o Narrador sofre com os novos hábitos de recém chegado ao hotel, o ato de dormir e acordar, recriado por esses hábitos, instiga reflexões sobre o sono. Estas interceptam o tema da escuta. A percepção da audição atrela-se com frequência à compreensão do despertar, não somente neste ponto do ciclo, mas posteriormente no livro *A prisioneira*. O despertar, o momento logo antes do despertar e os processos auditivos articulam-se a favor da reapropriação do mundo empreendido pelo sujeito que desperta. Não é o despertar, assim como não é o elemento ouvido, o que mais interessa a Proust, ou aquilo que o interessa essencialmente, mas o caminho através do despertar pelo qual tomamos consciência da realidade e o caminho pelo qual ouvimos. O que permite pensar numa fenomenologia pela qual se busca entender menos a coisa em si (i.e., o despertar ou o som) que o processo pelo qual se toma consciência de algo e finalmente da própria consciência. No início de *No caminho de Swann*, o Narrador fala, de modo semelhante, do mesmo retorno e reapropriação do mundo presente no momento do despertar, quando, num átimo, acessamos pela memória todos os quartos em que já estivemos. O retorno do objeto “despertar” neste ponto da trama, visa não mais uma fenomenologia da memória, que torna-se um apêndice, mas uma fenomenologia da percepção que resvala numa fenomenologia da escuta. Em *Doncières*, nestas reflexões sobre o sono, o Narrador usa a escuta enquanto o referencial da realidade em que a maior ou menor certeza de ter escutado a fanfarra torna-se o índice que permite verificar se o Narrador se encontra ou não desperto.

Ele narra:

De manhã, aborrecido com a idéia de que meu avô estava pronto e que me esperavam para partir para os lados de Méséglise, fui despertado pela fanfarra de um regimento que todos os dias costumava passar sob as minhas janelas. Mas duas ou três vezes – e digo-o, porque é impossível descrever bem a vida dos homens sem fazê-la banhar-se no sono em que se submerge e que noite após noite a rodeia como uma península está contornada pelo mar, – o sono interposto foi bastante resistente em mim para sustentar o choque da música, e eu nada ouvi. Nos outros dias, cedeu um instante; mas, aveludada ainda pelo sono por que passara, a minha consciência, como esses órgãos previamente anestesiados, para os quais uma cauterização, primeiro insensível, só é percebida no fim e como uma leve queimadura, apenas era

²²⁷ Id., p. 306.

suavemente tocada pelas pontas agudas dos pífanos que acariciavam como um vago e fresco chilreio matinal; e depois dessa curta interrupção em que o silêncio se fizera música, recomeçava ele, com o meu sono, antes mesmo que os dragões tivessem acabado de passar, furtando-me as últimas floradas do ramo impetuoso e sonoro. E a zona de minha consciência a que haviam aflorado os seus caules espanejantes era tão estreita, tão cercada de sono, que mais tarde, quando Saint-Loup me perguntava se eu ouvira a música, eu não estava mais certo de que o som da banda não fosse tão imaginário como o que eu ouvia durante o dia elevar-se, ao mínimo ruído, sobre o pavimento da cidade. Talvez o tivesse ouvido unicamente em sonhos, pelo temor de ser despertado, ou, pelo contrário, de não despertar e perder o desfile. Pois muitas vezes, quando permanecia adormecido, no momento em que pensava, pelo contrário, que o ruído me despertaria, julgava eu estar acordado, pelo espaço de uma hora, enquanto dormitava, e representava para mim mesmo, sobre a tela de meu sono, os diversos espetáculos que ele me vedava, mas aos quais eu tinha a ilusão de assistir.²²⁸

Diante da pergunta de Saint-Loup – se ele ouvira a música –, o Narrador relembra momentos em que escutara ou não a fanfarra, parcial ou integralmente, enquanto dormia, desperto ou em sonhos e tenta organizá-los. Reconhece de início que, apesar de geralmente ser acordado pela fanfarra, algumas vezes conseguiu se manter alheio ao seu som, graças a um sono mais pesado. No entanto, no decorrer dos dias, foi se apercebendo da fanfarra através de uma consciência anestesiada, resultado da sonolência. Há uma parcela de silêncio dentro do sono, amalgamada a um leve despertar da consciência que, de passagem, armazena a fanfarra como fundo sonoro, e submerge no silêncio, deixando o Narrador adormecido em sono profundo. Essa audição, intercalada em dois momentos de sono, permite ao Narrador ouvir a fanfarra sem lhe permiti que se certifique, após despertar, de que, a ouviu de fato. Essa escuta, num jogo entre memória e imaginação, inculca-lhe a dúvida. O Narrador registra um jogo de ilusões aurais decorrentes de uma consciência sonolenta e ansiosa. A sonolência altera a concretude do material sonoro, a ansiedade de ouvir a fanfarra altera a realidade e já não se sabe se o que se percebe é realmente a realidade ou aquilo que se desejaria perceber.

O jogo entre imaginação e realidade é tema recorrente em Proust. Bryan Reddick chama a esse processo de “símbolo de percepção”, um mecanismo no qual o estado subjetivo age sobre a percepção através da faculdade da imaginação²²⁹. O que o Narrador supõe ao final do excerto é que tanto o medo de ser despertado quanto o medo de não despertar e com isso perder o desfile possibilitariam uma alteração da percepção devido a seu estado subjetivo. Alteração essa capaz de transformar uma percepção sonora em ilusão. Essa correlação entre estado subjetivo e percepção é fundamental no ciclo de romances, pois só se compreende a

²²⁸ Id., pp. 61 & 62.

²²⁹ Reddick, “Proust: the ‘La Berma’ passages”, *The French Review*, 1969, p. 685.

fenomenologia de Proust e, conseqüentemente, uma fenomenologia da escuta em Proust, se se entende o mecanismo de ação da faculdade da imaginação. Há dentro deste mecanismo uma positividade e uma negatividade que se configura como resultado da localização temporal do objeto da percepção. Se ele se encontra no passado, o espaço principal do romance, ele potencializa percepções verdadeiras, se esse objeto se localiza no futuro, tende à percepção ilusória, frequentemente frustrante, como no caso da Berma²³⁰. Sobre isso, Reddick declara que “as operações da mente sobre a ‘matéria’ recebida através dos sentidos podem ser, então, uma fonte de verdadeira percepção (e assim de alegria duradoura) quando elas estão voltadas para o passado e para experiências particulares, mas não quando estão voltadas para o futuro”²³¹. É também no momento do sono que a faculdade da imaginação, em consonância com uma subjetividade ansiosa, age proporcionando apenas percepções verossímeis. O sono torna-se uma porta aberta pela qual se poderá escapar da percepção do real²³². O Narrador analisa ainda o sono induzido: o sono do estramônio, do cânhamo indiano, dos múltiplos extratos de éter, o sono da beladona, do ópio, da valeriana. O sono induzido é o jardim.

No fundo do jardim está o convento de janelas abertas onde se ouvem repetir as lições aprendidas antes de adormecer, lições que só saberemos ao despertar; enquanto, presságio deste, faz ressoar seu tique-taque esse despertador interno que a nossa preocupação regulou tão bem que, quando a nossa camareira venha dizer-nos “sete horas!”, já nos encontrará acordados.²³³

Esse sono, de forma semelhante, altera, mas não apaga a presença da realidade, fazendo com que aquilo que se ouviu acordado e as preocupações habituais ressoem ao ponto de acordá-lo. Além destes, há o sono de chumbo que não nos permite ouvir nada.

Algumas vezes eu nada ouvia, pois estava num desses sonos em que tombamos como num poço, de que nos sentimos felizes de ser retirados um pouco mais tarde, pesados, superalimentados, digerindo tudo o que nos trouxeram, como as ninfas que sustentavam Hércules, essas ágeis potências vegetativas, cuja atividade redobra enquanto dormimos.²³⁴

²³⁰ Quando menino, o Narrador sonhava em assistir a *Fedra*, interpretada por Berma, a mais importante atriz do romance, na época. Ao longo do romance, por três momentos ele tem a oportunidade de ouvi-la. A primeira vez que o Narrador escuta Berma é *As sombras das raparigas em flor*, e sua frustração é completa. Por isso, Reddick diz que quando direcionado para o futuro, para algo desejado, que ainda vai acontecer, a imaginação é dotada de uma negatividade, pois provoca sempre a frustração do Narrador.

²³¹ Reddick, “Proust...”, p. 689.

²³² Proust, *O caminho...*, p. 62.

²³³ Id., *ibid.*

²³⁴ Id., p. 63.

No decorrer de sua estadia em Doncières, o Narrador vivência com atenção essa multiplicidade de sono e organiza uma tipologia considerando o modo de escuta característico de cada um deles.

As descrições auditivas de Doncières se encerram no extremo oposto da cena. Se o espaço cênico “Doncières” se inicia com a descrição da forma pela qual o Narrador se apropria da cidade pela escuta, é também pela escuta que ele se dá conta de que não mais encontra ali a mesma paz e que é hora de voltar para Paris.

Enquanto, deixando os pratos esfriarem junto de si, seus amigos procuravam com ele, no indicador, o trem que me serviria para regressar a Paris, e enquanto se ouviam na noite estrelada e fria os silvos das locomotivas, o certo é que eu já não sentia ali a mesma paz que me haviam dado, por tantas noites, a amizade de uns, a passagem longínqua das outras.²³⁵

Na chegada a Doncières o Narrador ouve o bonde e as carroças, signos do regimento, em sua última noite ouve os silvos das locomotivas, signo de sua partida.

4.2.1.2 Digressões do Narrador sobre a natureza da escuta

O Narrador do *Em busca do tempo perdido* usa a escuta como ferramenta de construção da sonoplastia do espaço cênico literário e também como um objeto, dentre tantos outros, passível de investigação. Assim como tempo e memória amarram o romance de ponta à ponta, a escuta trança toda a intriga em múltiplos pontos. O Narrador é extremamente sensível auditivamente e chega mesmo a declarar não possuir espírito de observação, o que causa certo estranhamento devido ao detalhamento das descrições. Contudo, observa-se no decorrer do romance que a escuta assume uma função desencadeadora de observações e norteadora da atenção. É aquela voz ouvida que traz o Narrador para determinada cena, é o ruído dos canos ou da calefação que remete o Narrador a uma lembrança particular, é o tema específico de uma sonata que carrega uma longa história de amor, é o soar dos silvos dos trens que lhe apresenta cidades. A lista toda seria extensa. Mesmo que a narrativa se assente em longas e detalhadas cenas visuais, o pretexto inicial, aquilo que faz pensar, faz lembrar, frequentemente, parte da escuta de algo. Em Doncières, quando Saint-Loup leva para o hotel seu amigo, ele declara de passagem que o hotel estaria “bem adaptado à sua hiperestesia

²³⁵ Id., p. 103.

auditiva”²³⁶. Saber que o Narrador, como o autor, apresenta um caso de hipersensibilidade auditiva só reforça a centralidade da escuta em sua apreensão e compreensão de mudo. Nelas, os mínimos ruídos chamam a atenção, demasiadamente.

Ao chegar em Doncières, antes de ser transferido para o hotel, o Narrador se dirige para o quarto de Saint-Loup enquanto este vai conversar com seu superior para solicitar-lhe autorização para que seu amigo possa passar uma noite na caserna. O Narrador escuta o quarto ininterruptamente, do momento em que chega até o momento em que Saint-Loup vem informar-lhe sobre a autorização. Gilberte Brassai afirma que “a primeira coisa que [o Narrador] observa ao entrar no quarto de Saint-Loup é o retrato da Sra. de Guermantes reinando em meio a livros e outras fotografias”²³⁷, esquece, porém, que antes de observar com a visão, o Narrador vasculha atentamente o quarto com seus ouvidos. Logo à porta, ouve ruídos e busca descobrir qual a sua origem. “Indicaram-me o quarto de Saint-Loup. Parei um segundo ante à porta fechada, pois ouvia movimentos; arrastavam uma coisa, deixavam cair outra; sentia que o quarto não estava vazio e que havia alguém”²³⁸. Descobre o engano.

Mas era apenas o fogo aceso que ardia. O fogo não podia estar tranquilo, movia as achas, e isso muito desajeitadamente. Entrei; ele deixou cair uma, fez fumegar outra. E mesmo quando não se movia, fazia a todo instante ouvir ruídos como as pessoas vulgares, os quais, vendo eu as chamas, se me apresentavam como ruídos de fogo, mas que, se estivesse do outro lado da parede, julgaria provenientes de alguém que assoasse e andasse de um lado para outro.²³⁹

Sabe que a visão desfaz o engano, que ela auxilia a escuta. O Narrador faz a primeira sugestão daquilo que considero a acusmática de Proust. A relação entre Proust e Schaeffer é ainda mais forte se lembrarmos que a primeira característica da acusmática formalizada por Schaeffer é a escuta pura. E, justamente, é a confusão ocasionada pela escuta cindida da visão o primeiro ponto abordado por Schaeffer. No entanto, no *Traité*, a acusmática refere-se a uma experiência auditiva particular, na *Recherche*, está contida na escuta cotidiana. O Narrador demonstra a consciência dos sentidos ao declarar que foi a visão que lhe permitiu reconhecer a fonte sonora, e que sem ela perceberia o som do fogo como alguém que assoasse e andasse de um lado para o outro.

²³⁶ Proust, *Sodoma e Gomorra*, 1981, p. 275.

²³⁷ Brassai, *Proust e a fotografia*, 2005, p. 76.

²³⁸ Proust, *O caminho...*, p. 52.

²³⁹ Id., *ibid.*

Afinal, sentei-me no quarto. Tapeçarias de *liberty* e velhos estofos alemães do século XVIII preservavam-no do odor que exalava o resto do edifício, grosseiro, inosso e corruptível como o de pão de segunda. Ali naquele quarto encantador é que eu teria jantado e dormido com alegria e calma. Saint-Loup parecia estar quase presente, graças aos livros de estudo que se achavam sobre a sua mesa, ao lado de fotografias, entre as quais reconheci a minha e a da Sra. de Guermantes, graças ao fogo que acabara por se habituar à lareira e, como um animal deitado numa espera ardente, silenciosa e fiel, deixava apenas de vez em quando cair uma brasa que se esfarelava, ou lambia com uma chama a parede da lareira.²⁴⁰

O Narrador se acomoda no quarto. Graças aos livros de estudo e as fotografias ele sente a presença de Saint-Loup, mas deixa perceber que o fato do fogo ter se acalmado e silenciado trouxe um acréscimo de conforto ao quarto. Em seguida, sua escuta reassume a cena e o Narrador passa a ouvir o tique-taque do relógio. Schaeffer cita a curiosidade em saber as causas de um som que escutamos. O comportamento do Narrador traz essa curiosidade e em razão dela analisa as questões sonoras em que se encontra mergulhado.

Ouvia o tique-taque do relógio de Saint-Loup, o qual não devia estar muito longe de mim. Esse tique-taque mudava de lugar a todo momento, pois eu não via o relógio; parecia-me vir de trás de mim, da minha frente, da direita, da esquerda, às vezes extinguir-se como se estivesse muito longe. De repente descobri o relógio em cima da mesa. Então ouvi o tique-taque num lugar fixo, de onde não mais se moveu. Pelo menos julgava ouvi-lo naquele ponto; não o escutava ali, via-o, os sons não têm lugar.²⁴¹

Quando Schaeffer vê na experiência acusmática um caminho novo para a experiência auditiva por meio do qual o ouvinte, na impossibilidade de ver a fonte sonora e localizá-la, concentra-se no som. Considera o “defeito”, a limitação, como um passo imprescindível na elaboração de uma nova atitude de escuta. O Narrador do *Em busca do tempo perdido* não está em busca de um novo *sofêge*, como Schaeffer, tampouco propõe uma nova atitude de escuta. No entanto, apresenta um comportamento auditivo singular, semelhante, em vários aspectos, à escuta descrita por Schaeffer. O Narrador ilustra a estrutura das quatro funções da escuta e, em alguns momentos, perverte a escuta, como Schaeffer propõe anos mais tarde.

No excerto acima, o Narrador escuta o tique-taque do relógio sem conseguir identificar o local de origem. A escuta sem a componente visual da fonte sonora provoca essa confusão. O não reconhecimento do local onde está o relógio interfere na compreensão sonora. Quando Schaeffer trata dessas situações, resalta a importância da questão da identificação da fonte

²⁴⁰ Id., pp. 52 & 53.

²⁴¹ Id., p. 53.

sonora para o músico tradicional e para o acústico. Identificar a fonte sonora é, para Schaeffer, parte importante do processo de reconhecimento do som. No caso do Narrador, a questão é a identificação espacial da fonte sonora e não a identificação da natureza da fonte, daquilo que gera o som. Tanto Proust quanto Schaeffer fazem observações que levam a conclusões semelhantes. Quando a identificação da origem do som se efetua sem a ajuda da visão, o condicionamento musical relativo ao reconhecimento de fontes sonoras é abalado e muitas vezes, se descobre que vemos e explicamos pelo contexto muito do que se acredita escutar, declara Schaeffer. Proust, sem buscar descobrir qual a fonte sonora, buscando qual o local de origem do som, ao visualizar o relógio, fixa o lugar do som, e se dá conta que não ouve o som naquele ponto, mas o vê. Além de corroborar a perspectiva de Schaeffer de que vemos muito do que acreditamos ouvir, Proust afirmar que o som não possui um lugar, que não se pode localizá-lo e fixá-lo totalmente onde está sua fonte. O Narrador denuncia que o som ocupa todo o espaço e se fixamos o som em um dado lugar do espaço, no caso em questão, o lugar de sua fonte sonora, não é pela escuta, mas pela visão que o fazemos. Prosseguindo as reflexões entre som e movimento, narra:

Pelo menos os ligamos a movimentos e assim têm eles a utilidade de nos prevenir a respeito destes, de parecer que os tornam necessários e naturais. Por certo sucede às vezes que um doente, a quem se taparam hermeticamente os ouvidos, já não ouça o rumor de um fogo como o que naquele momento crepitava na lareira de Saint-Loup, enquanto se afanava em fazer tições e cinzas que deixava em seguida cair na sua grade, nem tampouco ouça a passagem dos bondes, cuja música erguia vôo, a intervalos regulares, da grande praça de Doncières. Que o doente leia, então, e eis que as páginas se voltarão silenciosamente como folheadas por um deus. O pesado rumor de um banho que estão preparando se atenua, aligeira-se e afasta-se como um sussurro celestial. O recuo do ruído, o seu abrandamento, lhe tiram qualquer poder agressivo contra nós; desesperados ainda há pouco com as marteladas que pareciam desabar o teto sobre a nossa cabeça, comprazemo-nos agora em recolhê-las, leves, cariciosas, remotas como um murmúrio de folhagens a brincarem na estrada com o zéfiro. Joga-se paciência com cartas cujo rumor não se ouve, tanto assim que se julga não as ter deslocado, que elas se movem por si mesmas e, vindo ao encontro do nosso desejo de jogar com elas, começam a jogar conosco. E a propósito pode-se indagar quanto ao Amor (e acrescentemos ao Amor o amor da vida, o amor da glória, pois parece haver pessoas que conhecem esses dois últimos sentimentos) não se deveria fazer como os que, contra o barulho, em vez de implorar que cesse, tapam os ouvidos; e, à imitação deles, concentrar nossa atenção, nossa defensiva, em nós mesmos, dar-lhes como objeto de redução, não o ser exterior que amamos, mas a nossa capacidade de sofrer por ele.²⁴²

O Narrador não considera possível localizar o som restritivamente em um ponto específico do espaço, pois para ele o som extrapolaria esse ponto fixo, o local de sua fonte. Assim, revela um mecanismo perceptivo que relaciona o som com os movimentos de modo que tomem para

²⁴² Id., *ibid.*

si alguma função, ou seja, a utilidade de informar o movimento. Com isso, se desenvolve uma restrição perceptiva que reduz o som a efeito de um movimento. A escuta assume uma função utilitária e o som torna-se índice do movimento. Para exemplificar a relação entre som e movimento, o Narrador propõe que se imagine um doente de ouvidos tampados. Este doente não ouviria nem o barulho do espaço em que se encontra, o quarto, tampouco os ruídos externos, o bonde na praça. O Narrador sugere que este doente que não escuta direito sofre uma substancial mudança na percepção de movimento, alienando-se dos movimentos. O passar das páginas ou o movimento das cartas do baralho são percebidos como tendo sua origem não no gesto do doente, mas no gesto de outro. A destituição da escuta implica num processo cindido de percepção de mundo em que o fechamento da escuta desencadeia o distanciamento do sujeito em relação à sua própria movimentação. Supondo ainda não um doente completamente surdo, o Narrador lida com a redução da escuta. O Narrador fala da relação de dor e prazer ligada à escuta. O ruído carrega em si um potencial agressivo, que através do abrandamento, do distanciamento, pode reverter-se em prazer. No entanto, a vertiginosa metáfora ao final do excerto sugere um escuta sadomasoquista que não busca fazer cessar o sofrimento com o barulho incômodo, mas mantê-lo, defensivamente, através de uma escuta reduzida. A escuta sado-masoquista torna-se o paradigma do amor proustiano. Mas...

Voltando ao som: se reforçarmos os tampões que fecham o conduto auditivo, estes obrigam ao *pianissimo* a moça que executava acima da nossa cabeça uma ária turbulenta; se untarmos esses tampões com qualquer substância oleosa, logo o seu despotismo é obedecido pela casa inteira e suas leis se estendem até o exterior. Já não basta o *pianissimo*, o tampão faz instantaneamente fechar-se o piano e acaba-se de inopino a lição de música; o senhor que marchava sobre a nossa cabeça cessa de súbito a sua ronda; a circulação dos carros e dos bondes é interrompida como se esperassem um Chefe de Estado. E essa atenuação dos sons até perturba algumas vezes o sono, em vez de protegê-lo. Ontem ainda os ruídos incessantes, descrevendo-nos de modo contínuo os movimentos da rua e da casa, acabavam por nos adormecer como um livro aborrecido; hoje, na superfície de silêncio estendida sobre o nosso sono, um choque mais forte que os outros, chega a fazer-se ouvir, leve como um suspiro, sem ligação com nenhum outro som, misterioso; e o pedido de explicação que ele nos exala basta para acordar-nos. Que se retirem por um instante ao doente os algodões superpostos ao seu tímpano e subitamente a luz, o sol pleno do som, ofuscante, aparece, ressurgem no universo; a toda velocidade regressa o povo aos rumores vedados; assiste-se, como se fossem salmodiadas por anjos musicistas, à ressurreição das vozes. As ruas vazias, num instante as enchem as asas rápidas e sucessivas dos bondes cantores. E no próprio quarto, o doente acaba de criar, não como Prometeu o fogo, mas o rumor do fogo. E apertando e afrouxando os tampões de algodão, é como se alternadamente se acionassem um e outro dos dois pedais que foram acrescentados à sonoridade do mundo exterior.²⁴³

²⁴³ Id., pp. 53 & 54.

A análise da escuta aqui revela seu caráter determinante na compreensão de mundo do Narrador. Mais que isso, ela é um caminho para a criação, ou recriação desse mundo. O mote *nihil est in intellectu quod non prius fuerit in sensu*, é afirmado ao final do excerto quando o doente destampa os ouvidos e cria, nas palavras do Narrador, o rumor do fogo. O fogo estava ali a despeito de que fosse ouvido, mas é no momento em que o doente escuta que assume existência. Criar aqui é conceder status de existência, o que deixa supor um princípio fenomenológico em Proust no qual a percepção torna-se imprescindível para a existência de algo. Schaeffer também se apóia neste princípio, pois ele traz a percepção para o centro da discussão. Mais do que pesquisar e entender o objeto em si, é a percepção o foco da investigação de Schaeffer e, em certa medida, de Proust. O que o Narrador sugere é que a percepção é o objeto da análise, ela é a preocupação que consome o Narrador. Mais do que o som em si, ou mais do que o tempo, a memória, o amor, é a percepção do som, do tempo, da memória e do amor que o romance retrata. Neste excerto, o doente descobre e oculta o mundo ao seu redor através de uma controle da audição. De início, os tampões que reduzem a escuta e transformam uma ária turbulenta numa sequência em *pianissimo*, se reforçados fazem com que a música tocada no andar de cima, os bondes na rua ou o fogo deixem de existir. Dentro dessa surdez alcança-se um profundo silêncio que sensibiliza e potencializa a escuta. O Narrador comenta sobre o trabalho inverso que esse silêncio intenso cumpre, ao invés de auxiliar o sono, o atrapalha. Se a percepção é seletiva contra um fundo sonoro ruidoso e se muitas vezes esse fundo sonoro torna-se mesmo enfadonho, qualquer evento soa dotado de um “mistério” contra o mais silencioso possível dos fundos sonoros, mistério que nada mais é do que a razão da existência daquele som. Ao final, a retirada dos tampões preenche novamente o mundo e o som traz de volta a presença das pessoas, das máquinas, do mundo que cerca o doente. É como se a sonoridade do mundo recebesse um acréscimo de qualidade pelo controle que um indivíduo faz de sua escuta.

Mas há supressões de ruído que não são momentâneas. O que ficou completamente surdo nem ao menos pode aquecer leite a seu lado sem que precise ficar espiando sobre a vasilha destampada o reflexo branco, hiperbóreo, semelhante a uma tempestade de neve, e que é o signo premonitório a que é prudente obedecer, desligando, como o Senhor ao deter as águas, os condutores elétricos; pois já o ovo ascendente e espasmódico do leite que ferve dá vazão à sua cheia em algumas investidas oblíquas, enfuna, arredonda algumas velas meio soçobradas que a nata havia pagueado, arroja à tempestade de nácar; e a interrupção das correntes, se se conjura a tempo a tormenta elétrica, fará girar todas elas sobre si mesmas e as soltará em deriva, mudadas em pétalas de magnólias. Mas se o doente não tomou com a devida pressa as precauções necessárias, logo, com os seus livros e relógio emergindo a custo de um oceano branco, após aquela mascarada láctea, será obrigado a pedir socorro à velha criada que, mesmo que seja o patrão um político

ilustre ou um grande escritor, lhe dirá que ele não tem mais juízo que uma criança de cinco anos. Em outros momentos, no quarto mágico, adiante da porta fechada, uma pessoa que ainda há pouco não estava ali faz sua aparição; é um visitante a quem não se viu entrar e que apenas faz gestos como num desses pequenos teatros de fantoches, tão repousantes para os que se entediaram da linguagem falada. E quanto ao surdo integral, visto que a perda de um sentido acrescenta tanta beleza ao mundo como o não faria a sua aquisição, é com delícia que passeia agora por uma Terra quase edênica onde o som ainda não foi criado. As mais altas cascatas se desenrolam, para os seus olhos apenas, mais calmas que o mar imóvel, como cataratas do Paraíso. Como o ruído era para ele, antes da surdez; a forma perceptível sob a qual jazia a causa de um movimento, os objetos movidos sem rumor parecem movidos sem causa; despojados de toda qualidade sonora, mostram uma atividade espontânea, parecem viver; agitam-se, imobilizam-se incendiam-se por si mesmos. Alçam por si mesmos o vôo, como os monstros alados da pré-história. Na casa solitária e sem vizinhos do surdo, o serviço, que já mostrava mais reserva e era feito silenciosamente antes que a afecção fosse completa, está agora, com algo de subreptício, assegurado por mudos, como acontece com um rei de *féerie*. Bem assim, no cenário, o edifício que o surdo vê da sua janela – quartel, igreja, prefeitura – não é mais que uma decoração. Se um dia vem abaixo, poderá emitir uma nuvem de poeira e escombros visíveis: mas ainda menos material de que um palácio de teatro, de que toda via não tem a delgadez, tombará no universo mágico sem que o desmoronamento das suas pesadas pedras de cantaria possa, com a vulgaridade de algum ruído, macular a castidade do silêncio.

E aquele, muito mais relativo, que reinava no pequeno quarto militar onde me achava desde alguns instantes, foi quebrado. Abriu-se a porta, e Saint-Loup, deixando cair o monóculo, entrou vivamente.²⁴⁴

Essa longa passagem de Doncières, em que encontro a configuração da acusmática de Proust, apresenta um narrador extremamente sensível e perspicaz em relação à escuta. A situação acusmática é para Schaeffer o ponto de partida para uma nova teoria musical, que da escuta do som infere construções abstratas a seu respeito. Esse processo que busca no som concreto o subsídio para a compreensão teórica encara a cisão entre audição e visão como o principal meio de enfoque no som e conseqüentemente como a principal forma de se perceber escutando. Nesta cena no quarto de Saint-Loup, o Narrador nada mais faz do que se perceber escutando, enquanto espera. Ele se percebe escutando atrás da porta sem ver, o barulho de um relógio que não sabe onde se encontra, o mundo que o cerca, mais ou menos, por uma filtragem da audição, e reflete sobre a cisão completa entre visão e audição, analisando o surdo, aquele que vivencia o negativo da experiência acusmática. O Narrador atenta para a funcionalidade da escuta em simples tarefas cotidianas como ferver o leite. Neste processo, o som da fervura informa o momento certo de desligar o fogo. Ouve-se o som, escuta-se a fervura que é compreendida enquanto signo do momento de desligar os condutores elétricos. Além desse exemplo, o Narrador descreve a percepção alterada da realidade quando não se tem a presença sonora. Schaeffer defende que ouvimos o tempo todo, pois para ele estamos inseridos em um “ambiente” como em uma paisagem, estamos mergulhados em ruídos. Assim

²⁴⁴ Id., pp. 54 & 55.

ele diz que “o silêncio mais profundo é ainda um fundo sonoro como um outro, sobre o qual se destaca então, com uma solenidade inabitual, o ruído de meu suspiro e aquele de meu coração”²⁴⁵. No entanto, Schaeffer mostra como é possível percebermos um mundo privado da dimensão auditiva. Dando como exemplos o momento em que uma “banda sonora de um filme é brutalmente interrompida” ou certos sonhos, como o “Sonho parisiense” de Charles Baudelaire, no qual “pairava – terrível novidade – tudo para o olho, nada para o ouvido – um silêncio de eternidade”²⁴⁶ – como Proust, um jogo de imaginação e realidade. É tal a alteração da realidade quando da destituição da audição que a percepção reveste-se de um caráter fantástico. Para Schaeffer e Baudelaire trata-se de algo onírico, milagroso, *mouvantes merveilles*, para Proust trata-se da mágica de um teatro de fantoches ou da delícia de um passeio por um mundo edênico onde o som não foi criado. A surdez integral descortina esse mundo fantástico. Uma das razões dessa fantasia está no fato de que Proust reconhece que o som tem a poderosa função de denunciar a causa de um movimento, pelo som pode-se descobrir o que desencadeia tal ou qual movimento. O movimento, seja da queda das águas nas cataratas ou de um edifício, sem o som, perde a razão, aquilo que lhe explica a causa, é um efeito de causa desconhecido. Antes, o Narrador já havia sugerido que o som fosse percebido como efeito do movimento, mas é mais complexo. Tanto som como movimento podem ser um efeito que revele sua causa, ou, se um é efeito o outro é causa, e ser um ou outro depende da perspectiva daquele que percebe. O que o Narrador analisa aqui é como essa mudança na percepção, essa ausência do som, faz com que aquilo que é percebido perca em consistência. Assim, a grandiosidade da queda de um edifício, para um surdo, nunca alcança sua real concretude por não soar; o peso das pedras não pode ser percebido pela visão, mas o pode pela audição. O imaculado silêncio preserva o fantástico, no sonho ou na surdez. Saint-Loup interrompe as digressões e quebra o silêncio.

O hábito que adquirimos na repetição da vida pode neutralizar a atenção que dispensamos ao mundo ao nosso redor, fazendo com que deixemos de fruí-lo para percorrê-lo, simplesmente. Françoise abre *O caminho de Guermantes* denunciando sua falta de hábito com a casa nova narrando sua mudança de escuta. O Narrador em Doncières, mesmo que bem alojado, não se encontra ainda habituado e sua percepção desperta-se, “as ruas não eram para mim, como nos

²⁴⁵ Schaeffer, *Traité...* pp. 104 & 105.

²⁴⁶ Schaeffer, *Traité...* p. 105.

lugares onde temos o hábito de viver, simples meio para ir de um ponto a outro”²⁴⁷. É no estado de maravilhamento que o Narrador lembra-se da Duquesa de Guermantes, a mulher por quem está apaixonado neste momento do romance e que o levou a ir ao encontro de seu sobrinho, Saint-Loup, com o principal objetivo de se aproximar dela. Enquanto se lembra da Duquesa, anseia pelo momento em que irá esquecê-la, mas, sensibilizado pela falta do hábito, mistura aos seus planos futuros a percepção dos ruídos ao seu redor.

Eu pensava no futuro: tentar esquecer a Sra. de Guermantes parecia-me terrível, mas razoável e, pela primeira vez, possível, talvez fácil. Na calma absoluta daquele bairro, ouvia adiante de mim palavras e risos que deviam provir de passantes meio embriagados que se recolhiam. Parei para vê-los, olhei para as bandas de onde ouvira o ruído. Mas era obrigado a esperar muito tempo, pois tão profundo era o silêncio circundante que deixara filtrar com nitidez e força extrema os ruídos ainda remotos. Enfim chegavam os noctívagos, não à minha frente, como supusera, mas muito atrás. Ou porque o cruzamento das ruas, a interposição das casas, tivessem causado, por um fenômeno de refração, aquele erro de acústica, ou porque seja muito difícil situar um som cujo local nos é desconhecido, enganara-me tanto na distância como na direção.²⁴⁸

A cena conta com um silêncio profundo que permite que ruídos muito afastados cheguem aos ouvidos do Narrador. Como na cena do som do relógio, o Narrador busca descobrir a distância da fonte dos ruídos e a direção da qual provêm. Ao descobrir que se enganara tanto em relação à distância, quanto em relação à direção, o Narrador reforça sua tese anterior de que os sons não tendo lugar, impõem o desafio de localizá-los. Localizar o som no espaço é para ele um desafio da acusmática, da ignorância em relação à fonte sonora. O Narrador é tão atento a sua escuta, que considera fenômenos de refração próprios da estrutura da cidade.

A passagem que encerra a estadia do Narrador em Doncières narra o telefonema de sua avó. Após conversar com ela pelo telefone ele é tomado por uma inexplicável angústia – sabe que ela irá morrer. Essa cena narra com extrema estupefação a mudança na percepção trazida pelo telefone, na época em que ele ainda não havia se popularizado²⁴⁹.

Certa manhã, Saint-Loup me confessou que escrevera a minha avó para lhe dar notícias minhas e sugerir-lhe a idéia, visto que estava funcionando um serviço telefônico entre Doncières e Paris, de conversar comigo. Em suma, no mesmo dia devia ela mandar chamar-me ao aparelho e ele aconselhou-me que fosse pelas quatro

²⁴⁷ Proust, *O caminho...*, p. 70.

²⁴⁸ Id., p. 71.

²⁴⁹ De acordo com as notas da *Pléiade*, “em 1889, haviam somente sete mil assinantes de telefone em Paris e seus arredores (*Le Téléphone à la Belle Époque*, Bruxelles, Éditions Libro-sciences, 1976, p. 30)” (Laget, “Notes et variantes”, p. 1589).

menos um quarto ao posto. O telefone, naquela época, ainda não era de uso tão corrente como hoje. E, no entanto, o hábito leva tão pouco tempo para despojar de seu mistério as forças sagradas com que estamos em contato que, não tendo obtido imediatamente a minha ligação, o único pensamento que tive foi que aquilo era muito demorado, muito incômodo, e quase tive a intenção de fazer uma queixa.²⁵⁰

A primeira observação do Narrador a respeito do telefone diz respeito à mudança da percepção temporal que o aparelho provoca. O imediatismo, a instantaneidade são vaticinados quando o Narrador reclama do tempo necessário para receber a ligação. Da semente da pressa brota rapidamente o hábito da impaciência e tão rapidamente o Narrador se sente incomodado que o tempo de espera é julgado exageradamente longo. Ele compara a percepção da espera na época de sua lembrança com a do momento em que escreve o romance, momento no qual toda essa ânsia pela instantaneidade já se encontra consolidada.

Como nós todos agora, eu não achava suficientemente rápida nas suas bruscas mutações, a admirável magia pela qual bastam alguns instantes para que surjam perto de nós, invisível mas presente, o ser a quem queríamos falar e que, permanecendo à sua mesa, na cidade onde mora (no caso de minha avó era Paris) sob um céu diferente do nosso, por um tempo que não é forçosamente o mesmo, no meio de circunstâncias e preocupações que ignoramos e que esse ser nos vai comunicar, se encontra de súbito transportado a centenas de léguas (ele e toda a ambiência em que permanece mergulhado) junto de nosso ouvido, no momento em que nosso capricho ordenou. E somos como o personagem do conto a quem uma fada, ante o desejo que ele exprime, faz aparecer num clarão sobrenatural a sua avó ou a sua noiva, a folhear um livro, a chorar, a colher flores, bem perto do espectador e no entanto muito longe, no próprio lugar onde realmente se encontram.²⁵¹

Na segunda observação, menciona a voz cindida da imagem, refletindo sobre a capacidade que o som que brota do invisível tem de fazer presente a pessoa com quem se fala e o ambiente em que esta pessoa encontra-se mergulhada. Numa outra passagem, conversando com Albertine ao telefone, o Narrador descobrirá pelos ruídos de fundo o lugar em que ela se encontra. A reação auditiva mais comum ao Narrador é precisamente aquela que Schaeffer supõe como a mais comum, a função *écouter*, que trata o som como índice. No entanto, ao telefone o Narrador percebe quão sensibilizado para o material sonoro ele se torna quando a voz se separa do corpo. Antes de comentar sobre a voz de sua avó, porém, repara nas telefonistas.

Para que esse milagre se realize, só temos de aproximar os lábios da prancheta mágica e chamar – algumas vezes um pouco longamente, admito-o – as Virgens Vigilantes cuja voz ouvimos cada dia sem jamais lhes conhecer o rosto, e que são nossos Anjos da Guarda nas trevas vertiginosas a que vigiam ciumentamente as

²⁵⁰ Proust, *O caminho...*, p. 99 & 100.

²⁵¹ Id., p. 100.

portas; as Todo-Poderosas por cuja intercessão os ausentes surgem a nosso lado, sem que seja permitido vê-los: as Danaides do invisível que sem cessar esvaziam, enchem, se transmitem as urnas dos sons: as irônicas Fúrias que, no momento em que murmuramos uma confidência a uma amiga, na esperança de que ninguém nos escuta, gritam-nos cruelmente: ‘Estou ouvindo’; as servas sempre irritadas do Mistério, as impertinentes sacerdotisas do Invisível, as Senhoritas do Telefone!²⁵²

Para que se dê o milagre da chamada telefônica é preciso conjurar entidades fantásticas, as “senhoritas do telefone”. São fantásticas, pois a elas se escuta sem ver. Laget sugere que “o contexto mitológico permite pensar que Proust compara aqui as operadoras do telefone às vestais, sacerdotisas votadas à castidade que tinham por missão, em Roma, manter o fogo sagrado do altar de Vesta”²⁵³. Essas virgens vigilantes, mais do que o ruído do fogo, recriam vozes e ruídos invisíveis. O Narrador descreve a escuta ao telefone como uma noite cheia de aparições para a qual só os nossos ouvidos se inclinam. Isto lhe atrai tanto, pois inverte a experiência do surdo ou o sonho de Baudelaire, é tudo para o ouvido, nada para o olho. Conta ele que “logo que o nosso chamado retiniu, na noite cheia de aparições para a qual só os nossos ouvidos se inclinam, um ruído leve – um ruído abstrato – o da distância supressa – e a voz do ser querido se dirige a nós”²⁵⁴. A primeira coisa que ouve, antes da voz, é o ruído leve que ele mesmo se dá ao trabalho de explicar: é um ruído abstrato, o da distância supressa. Analisando o processo auditivo – sugerindo as funções da escuta –, o Narrador se dá ao trabalho de mostrar que ele ouve aquele ruído leve como signo da distância entre os que conversam ao telefone, de modo que aquele som perde toda sua concretude, tornando-se não mais que um representante da conquista da distância pelo telefone. Após a escuta do ruído abstraído o Narrador diz da voz invisível que suprime distâncias.

É ele, é a sua voz que nos fala, que ali está. Mas como essa voz se acha longe! Quantas vezes não pude escutar senão com angústia, como se ante essa impossibilidade de ver, antes de longas horas de viagem, aquela cuja voz estava tão perto de meu ouvido, eu melhor sentisse o que há de decepcionante na aparência da mais doce aproximação, e a que distância podemos estar das pessoas amadas no momento em que parece que bastaria estendermos a mão para retê-las. Presença real a dessa voz tão próxima na separação efetiva! Mas antecipação também de uma separação eterna! Muita vez, escutando assim, sem ver aquela que me falava de tão longe, me pareceu que aquela voz clamava das profundezas de onde não se sobe, e conheci a ansiedade que me havia de angustiar um dia, quando uma voz voltasse assim (sozinha e não mais presa a um corpo que eu nunca mais veria) a murmurar a meu ouvido palavras que eu desejaria beijar de passagem sobre lábios para sempre em pó.²⁵⁵

²⁵² Id., *ibid.*

²⁵³ Laget, “Notes et variantes”, p. 1589.

²⁵⁴ Proust, *O caminho...*, p. 100.

²⁵⁵ Id., pp. 100 & 101.

Proust falava com certa frequência das propriedades mágicas do telefone. Quando se instalou em Fontainebleau para trabalhar em *Jean Santeuil*, telefonava constantemente para sua mãe em Paris. A partir desta experiência, Proust comenta seus deslumbres com o telefone em suas cartas, em *Jean Santeuil*, e no artigo “Journées de lecture”, publicado em *Le Figaro* de 20 de março de 1907. A passagem sobre o telefone do artigo do *Figaro* foi trasladada com pequenas modificações para essa cena do *Caminho de Guermantes*. Se o maravilhamento de Proust com o telefone parte das conversas que teve com sua mãe. No romance, o Narrador esse deslumbramento volta-se sobre sua avó. Contudo, no decorrer do livro, com a morte da avó, a mãe do Narrador é quem assume a posição da avó, passando mesmo a ser confundida fisicamente com ela. O próprio Narrador discute reiteradas vezes a relação de semelhança entre sua mãe e a mãe dela após a morte desta. No excerto acima o Narrador analisa a voz que se dirige pelo telefone em termos mais amplos, sem que seja a voz de sua avó. Ele está preso na relação entre a voz destituída de imagem e corpo e a supressão ou alargamento das distâncias. A princípio, diz da distância entre ele e seu interlocutor, a voz que escuta se acha longe. Sua angústia deve-se à falsa percepção de distância em que a voz que escuta pelo telefone o aproxima de tal forma da pessoa que fala, que parece poder alcançá-la apenas estendendo-lhe a mão. Frustra-se ao dar-se conta de que esta pessoa encontra-se geograficamente apartada. Assim, ao mesmo tempo que torna a presença da pessoa real, o telefone efetiva a distância, a concretiza, torna a ausência palpável ao destituir o corpo da voz. Esta efetivação da distância que a chamada telefônica concretiza é para o Narrador o protótipo da relação com a morte e as lembranças de sua avó. A escuta telefônica é a escuta da voz que clama da profundidade de onde não se pode subir, escuta da voz sem corpo, uma espécie de escuta desossada, como diria Douglas Kahn. Quando, de volta à Balbec, onde esteve pela primeira vez com sua avó, se dá conta de que ela está morta, volta a escutá-la nas lembranças, volta a escutar seus ruídos na peça ao lado, suas batidinhas na parede e a fala que lhe acalmava: é a escuta da voz destituída de corpo, a escuta da distância plenamente efetivada. A voz sem corpo do telefone, ou aquela no disco – para Schaeffer e Sterne –, é o modelo da voz fixada na memória, aquela de que se lembra, aquela que resta, quando já não se tem mais o corpo. Memória e tecnologia de reprodução de som se confundem enquanto ferramentas de redescoberta do tempo perdido.

O Narrador deixa os comentários mais genéricos a respeito do telefone e conta a experiência de escuta da voz da avó.

Mas aí, naquele dia, em Doncières, o milagre não se realizou. Quando cheguei ao posto telefônico, minha avó já me havia chamado; entrei na cabine, a linha estava tomada; alguém conversava, alguém que decerto não sabia que não havia ninguém para lhe responder, pois, quando aproximei de mim o receptor, aquele pedaço de madeira se pôs a falar como Polichinelo; fi-lo calar, assim como no *guignol*, recolocando-o em seu lugar, mas, como Polichinelo, logo que o trazia para junto de mim, recomeçava a sua parolagem.²⁵⁶

Logo que chega ao posto e sem conseguir falar com sua avó, entra na cabine e pega o telefone. Compara-o ao Polichinelo, personagem da *commedia dell'arte*, que mais tarde tornou-se uma famosa marionete. A voz que soa de um objeto de madeira dá vida a esse objeto que comporta-se feito um fantoche. Daí, o Narrador tratá-lo como no *guignol*, tradicional teatro francês de fantoches, fazendo com que ele se avivasse ao levá-lo ao ouvido, ou se amortecesse ao depositá-lo em seu lugar. O aparelho telefônico vive com a artificialidade dos fantoches.

Em desespero de causa, dependurando definitivamente o receptor, acabei por abafar as convulsões daquele objeto sonoro que papagueou até o último segundo e fui procurar o empregado, que me disse para esperar um instante; depois falei e, após alguns momentos de silêncio, ouvi de súbito aquela voz que eu erradamente julgava conhecer tão bem, pois até então, cada vez que minha avó havia conversado comigo, o que ela me dizia, eu sempre o acompanhara na partitura aberta de seu rosto, onde os olhos ocupavam considerável espaço; mas a sua própria voz, eu a escutava hoje pela primeira vez.²⁵⁷

O Narrador enfrenta seu fantoche, quer falar com sua avó. Quando, finalmente, consegue falar com ela, tem uma revelação. Escuta pela primeira vez a voz da avó. Concentra plenamente sua atenção em sua voz. No cotidiano, a visão é responsável por uma parcela considerável daquilo que acreditamos escutar. Sterne identifica na história das tecnologias de reprodução de som dois momentos que considera como origem da escuta divorciada dos outros sentidos. No campo teórico, no segundo quartel do século XIX, Charles Bell, cirurgião e fisiologista, e Johannes Müller, fisiologista, publicaram trabalhos de fisiologia em que explicavam como cada um dos sentidos é independente dos outros. Esta perspectiva foi uma guinada nas teorias fisiológicas que até então encaravam os sentido como um todo, terminando por submetê-los à preponderância da visão. Além da viragem no campo teórico, se viu alcançar a “separação dos sentidos”²⁵⁸ no campo prático com a invenção do estetoscópio por Laennec, pouco antes da

²⁵⁶ Id., p. 101.

²⁵⁷ Id., *ibid.*

²⁵⁸ Sterne, *The Audible Past*, p. 110.

publicação dos trabalhos de Bell e Müller. A escuta telefônica se enquadra neste processo histórico potencializando o sonoro em si, desconecta evento sonoro do invólucro visual. As expressões faciais funcionam como uma partitura, o telefone retira a partitura. Uma analogia entre as ideias de Proust e Schaeffer: a ausência da partitura é a ausência da teoria musical, a ausência do universo extra-sonoro. Toda a atenção está no som, caminho para uma nova experiência perceptiva, para a re-elaboração do universo extra-sonoro pela escuta. O Narrador vivencia na escuta detalhada da voz de sua avó uma experiência desta natureza.

E como essa voz me parecia assim mudada em suas proporções, desde o instante em que era um todo, e me chegava assim sozinha e sem o acompanhamento dos traços do rosto, eu descobri o quanto essa voz era doce; talvez jamais o tivesse sido a esse ponto, pois minha avó, sentindo-me longe e infeliz, julgava que poderia abandonar-se às efusões de uma ternura que, por ‘princípios’ de educadora, habitualmente continha e ocultava. Era doce, aquela voz, mas também como era triste, primeiro por causa da sua própria doçura quase decantada, mais do que o teriam sido poucas vozes humanas, de toda dureza, de todo elemento de resistência aos outros, de todo egoísmo; frágil à força de delicadeza, parecia a todo momento prestes a quebrar-se, a expirar num puro fio de lágrimas, pois, tendo-a sozinha junto a mim, vista sem a máscara da face, nela notava, pela primeira vez, as penas que a haviam alquebrado no decurso da vida.²⁵⁹

A voz da avó apresenta duas características, doçura e tristeza. A voz somente comunicou essas duas características pois foi ouvida como um todo. Isso lhe alterou as proporções e permitiu que o Narrador pudesse perceber nela a passagem do tempo e os sofrimentos que a conformara. Essa voz é mais eloquente. Refere-se a si mesma. Deixa de ser mero meio de transmissão de sentido, de uma mensagem e torna-se transmissão de sua própria identidade. O timbre revela a voz que revela a pessoa, a vida. O assunto da conversa encontra-se distante, sem importância.

Por outro lado, era unicamente a voz que, por estar só, me dava aquela impressão que me despedaçava? Não, mas antes aquele isolamento da voz era como um símbolo, um efeito direto de outro isolamento, o de minha avó, pela primeira vez separada de mim. As ordens ou proibições que ela me dirigia a todo momento no ordinário da vida, o aborrecimento da obediência ou a febre da rebelião que neutralizavam a ternura que eu tinha por ela, estavam supressos naquele momento e até o podiam estar para o futuro (pois minha avó já não me exigia junto dela, sob a sua lei, e me estava dizendo a sua esperança de que eu ficasse em Doncières, ou em todo caso prolongasse minha estada o máximo possível, se isso fizesse bem à minha saúde e ao meu trabalho); assim, o que eu tinha sob o pequeno sino aproximado de meu ouvido, era, descarregada das pressões opostas que dia a dia lhe haviam feito contrapeso e, agora irresistível, agitando todo o meu ser, a nossa mútua ternura. Ao dizer-me que ficasse, minha avó deu-me um desejo ansioso e louco de voltar. Essa liberdade que me concedia doravante e que eu jamais supusera que ela pudesse consentir, pareceu-me de súbito tão triste como poderia ser a minha liberdade após a

²⁵⁹ Proust, *O caminho...*, p. 101.

sua morte (quando eu ainda a amasse e ela tivesse para sempre renunciado a mim). Eu gritava: ‘Avó, avó’, e desejava beijá-la; mas apenas tinha perto de mim aquela voz, fantasma tão impalpável como o que viria talvez visitar-me quando minha avó estivesse morta. ‘Fala-me’; mas então aconteceu que, ficando ainda mais só, deixei de súbito de ouvir aquela voz. Minha avó não me ouvia mais, não mais estava em comunicação comigo, tínhamos cessado de estar em face um para o outro, de ser audíveis um para o outro, eu continuava a interpelá-la, tateando no escuro, sentindo que os apelos dela também deviam ter-se extraviado. Palpitava com a mesma angústia que tinha sentido, muito remotamente no passado, num dia em que, pequenino, eu a havia perdido no meio da multidão, angústia, menos de não a encontrar que de sentir que ela me procurava, de sentir que ela dizia consigo que eu a estava procurando; angústia assaz semelhante à que eu experimentaria no dia em que a gente fala àqueles que já não podem responder e a quem tanto desejaríamos ao menos fazer ouvir tudo quanto não lhes dissemos e dar a segurança de que não estamos sofrendo. Parecia-me que era já uma sombra querida que eu acabava de deixar perder-se entre as sombras, e, sozinho diante do aparelho, continuava a repetir ‘Avó, avó’, como Orfeu, ficando a sós, repete o nome da morta.²⁶⁰

Perceber a voz cindida é perceber o som e a distância. Através da escuta o Narrador vivenciou o prenúncio da experiência da perda, a experiência da morte.

4.2.2. Da casa do Professor E... ao leito de morte

A doença e morte da avó do Narrador é o início da segunda parte de *O caminho de Guermantes*. O Narrador está de volta de Doncières. Sai para um passeio com sua avó no Champs-Élysées, onde ela se sente mal. A volta do passeio torna-se um calvário, o Narrador desesperado busca ajuda junto ao Professor E..., antes de chegar em casa. Posteriormente, quando alcançam sua residência, e nos dias que se segue, faz-se um ambiente de luto, um espaço de vigília, em que todos acompanham o suplício da avó no leito de morte. Em toda a sequência, a escuta é revisitada diferentemente, assume funções diversas. Dentro de uma reflexão sobre a tomada de consciência da doença, o Narrador nos diz.

A doente trava conhecimento com o estranho a quem ouve ir e vir pelo seu cérebro. Por certo não o conhece de vista, mas, pelos ruídos que habitualmente o ouve fazer, deduz os seus hábitos. Será um malfeitor? Certa manhã, não o ouve mais. Ele partiu. Ah! Se fosse para sempre! À noite, está de volta. Quais são os seus desígnios? O médico, submetido à inquirição, como uma amante adorada, responde com juramentos acreditados num dia, no outro dia postos em dúvida. De resto, mais que o da amante, desempenha o médico o papel dos serviçais interrogados. Não são mais que terceiros. A amante que acozzamos, a amante que suspeitamos que está prestes a trair-nos, é a própria vida, e, embora já não a sintamos a mesma, ainda acreditamos nela, ficamos em todo o caso na dúvida, até o dia em que afinal nos abandona.²⁶¹

²⁶⁰ Id., p. 102.

²⁶¹ Id., pp. 245 & 246.

O sinal de mudança do estado de saúde é dado pela escuta. A escuta é o sentido de defesa, que avisa do perigo, que guia a ação²⁶². Ela é o sentido da presa, o sentido do preso. A argumentação deste excerto apresenta o doente como vítima de sua ignorância. Ele não vê, mas ouve algo. Como o preso que escuta tem chances de sobrevivência, o doente tenta defender-se de algo que não vê refinando sua escuta. Cada ruído torna-se um sinal da doença, que vem e vai, incutindo dúvidas. O doente escuta os hábitos da doença, e naquilo que escuta apóia certezas e suspeitas. Os sintomas passíveis de serem escutados são tratados aqui como conhecimento, como possibilidade de acessar uma informação que não poderíamos acessar de outra forma. Assim como o desenvolvimento do estetoscópio deu um status de conhecimento para o som, o Narrador vê a escuta como o primeiro instrumento, pelo qual o doente trava conhecimento de sua doença²⁶³. Certamente, não é pela escuta que se trava contato com a doença, no entanto, é por este sentido que se toma conhecimento, se consegue obter informações de seu estado.

O Professor E..., médico, grande amigo do pai e do avô do Narrador, às pressas para aprontar-se para um compromisso, depara-se com o Narrador à porta de casa. Este, tenta convencê-lo de atender sua avó. Apressado, oferece-lhe um quarto de hora. Atende a avó em seu gabinete, e faz uma consulta detalhada, pedindo ao Narrador que se retire em alguns momentos.

Dirigiu-lhe [o professor E...] até alguns gracejos bastante finos, que eu preferiria ouvir noutra ocasião, mas que me tranqüilizaram completamente pelo seu tom divertido. Lembrei-me então de que o Sr. Fallières, presidente do senado, tivera muitos anos antes um falso ataque e que, para desespero dos concorrentes, retomara três dias depois as suas funções e preparava, dizia-se, uma candidatura mais ou menos remota à presidência da República. E tanto mais completa foi minha confiança num pronto restabelecimento de minha avó porque no momento em que recordava o exemplo do Sr. Fallières, fui distraído por uma sonora gargalhada com que o professor E... terminava um gracejo. Depois disso, puxou o relógio, franziu febrilmente as sobrancelhas ao ver que estava com um atraso de cinco minutos, e, enquanto se despedia, tocava a campainha para que lhe trouxessem imediatamente a casaca. Deixei minha avó passar adiante, fechei a porta e perguntei a verdade ao Sábio.²⁶⁴

²⁶² Para Pierre Schaeffer, Oswald Spengler (*The decline of the west: an abridged edition by Helmut Werner*, Nova York e Oxford, Oxford University Press, 1991. Ed. original *Der Untergang des Abendlandes, Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, Munique, Beck'sche, 2vv, 1918 & 1922) e William da Silva Lima (*Quatrocentos contra um: uma história do Comando Vermelho*, São Paulo, Labortexto, 2001) a escuta liga-se a um mecanismo de defesa.

²⁶³ A escuta do corpo. O som como informação. Relações entre escuta e transmissão de informações. O desenvolvimento do estetoscópio. Ver Jonathan Sterne, *The audible past: cultural origins of sound reproduction*, Durham e Londres, 2003.

²⁶⁴ Proust, *O caminho...*, p. 246.

A cena é uma sequência de diferentes audições. De volta à sala de consultas, o Narrador cria expectativas positivas a partir daquilo que escuta. Observa o tom divertido adotado pelo Professor E... que lhe sugere casos de reabilitação em frente à morte eminente e o faz perder-se em pensamentos. Uma gargalhada sonora lhe traz de volta à consulta. E os gracejos finais realimentam suas esperanças, que descobre mais à frente, infundadas. Há ainda nessa passagem o soar da campainha que avisa à criada que o professor deve preparar-se para sair. Quando deixa a casa com sua avó, ouve o bradar colérico do médico que repreende sua empregada por não ter aberto a botoeira para as condecorações, o que lhe atrasaria ainda mais a saída.

Em casa, a escuta está presente durante todo o martírio da avó. Há momentos em que a escuta da avó pontua as cenas. Noutros momentos, é a atenção do Narrador que está em jogo. Ao chegar da casa do Professor E..., enquanto o Narrador corre para chamar a sua mãe, a avó espera sentada no canapé do vestíbulo, mas logo que ouve o Narrador e sua mãe se aproximando, se põe de pé. Durante a doença, a avó sofre com dores intermináveis, geme constantemente e, por vezes, solta gritos.

Quando minha avó sofria assim, escorria-lhe o suor pela vasta fronte amarela, grudando-lhe as mechas brancas e, quando supunha que não estávamos no quarto, soltava gritos: ‘Ah! É horrível!’, mas, se avistava minha mãe, logo empregava toda a sua energia em apagar do rosto as marcas de sofrimento, ou, pelo contrário, repetia os mesmos queixumes, acompanhando-os de explicações que davam retrospectivamente outro sentido aos que minha mãe pudesse ter escutado:

– Ah! Minha filha, é horrível ficar na cama com esse belo sol quando se desejaria tanto sair a passeio. Choro de raiva com essas prescrições de vocês.²⁶⁵

Diante da filha, a doente tenta desfazer o sentido dos gritos através dos queixumes repetidos e explicações. Um comentário de passagem denuncia um hábito de escuta, trata-se da tradução em sentido de algo escutado, dar “outro sentido aos que minha mãe pudesse ter escutado”. A mãe do Narrador escuta o sentido daquilo que a avó grita, não se preocupa com a passagem pela audição. No período de agonia, a escuta se apresenta atenta aos ruídos, gemidos e gritos, que fazem sofrer o Narrador e sua mãe. Essa escuta sofrida é característica da vigília que intensifica a atenção, tudo torna-se mais sensível. Acometida pela uremia, a avó perde alguns dos sentidos, ora a visão, ora a audição. Depois de recuperada a visão, o Narrador descreve os sofrimentos com a audição.

²⁶⁵ Id., pp. 250 & 251.

Depois, a vista voltou completamente, e, dos olhos, o mal nômade passou para os ouvidos. Durante alguns dias minha avó esteve surda. E como tinha medo de ser surpreendida pela entrada súbita de alguém a que não tivesse ouvido chegar, a todo instante (embora deitada do lado da parede) voltava bruscamente a cabeça para a porta. Mas o movimento de seu pescoço não tinha naturalidade, pois não é em poucos dias que a gente se acostuma a essa transposição, se não de olhar os ruídos, pelo menos de escutar com os olhos. Afinal diminuíram as dores, mas aumentou o embaraço da fala. Éramos obrigados a fazer com que minha avó repetisse quase tudo quanto dizia.²⁶⁶

A essa perda provisória de sentidos que exige do doente constante adaptação o Narrador se refere como transposição. A falta de naturalidade do comportamento da avó é atribuída à dificuldade de adaptação a essa transposição de sentidos. Esta faz uso da memória sensorial e o Narrador refere-se a ela como um olhar ruídos. Trata-se de reconhecer como soaria aquilo que vê através da memória sonora que se tem de algo. No entanto, quando a questão é escutar com os olhos, temos uma situação mais complicada. Trata-se da capacidade de extrair informações de eventos sonoros desconsiderando a presença do som, tomando somente seu invólucro visual como fonte de informação sobre o som. É o extremo oposto da acusmática.

Quando a doença atinge um estado avançado, o Doutor pede balões de oxigênio. Esses balões dão o ritmo da cena.

O médico fez uma injeção de morfina e, para tornar menos penosa a respiração, pediu balões de oxigênio. Minha mãe, o doutor, os seguravam nas mãos; logo que um terminava, passavam-lhes outro. Eu saíra um instante do quarto. Quando tornei a entrar, achei-me como diante de um milagre. Acompanhada em surdina por um murmúrio incessante, minha avó parecia dirigir-nos um longo canto feliz que enchia o quarto, rápido e musical. Compreendi logo que esse canto não era menos inconsciente, que era tão puramente mecânico como o arquejar de há pouco. Talvez refletisse em fraca medida algum bem-estar trazido pela morfina. Provinha principalmente, como o ar já não passava da mesma forma pelos brônquios, de uma mudança de registro da respiração. Livre graças à dupla ação do oxigênio e da morfina, o sopro de minha avó não mais se debatia, não mais gemia, mas vivo, leve, deslizava, patinando, para o fluido delicioso. Talvez o alento, insensível como o do vento na frauta de um caniço, se mesclasse, naquele canto, um desses suspiros mais humanos que, libertados à aproximação da morte, fazem acreditar em impressões de sofrimento ou de felicidade naqueles que já não sentem, e viessem acrescentar um acento mais melodioso, mas sem mudar-lhe o ritmo, àquela longa frase que se elevava, subia ainda mais, depois retombava, para lançar-se de novo, do peito aliviado, em perseguição do oxigênio. Depois, chegando tão alto, prolongado com tamanha força, o canto, mesclado de um murmúrio de súplica na volúpia, parecia em certos momentos parar de todo como uma fonte que se esgota.²⁶⁷

²⁶⁶ Id., p. 258.

²⁶⁷ Id., p. 264.

Após o primeiro momento usando os balões, o Narrador percebe a mudança na respiração da avó. O sofrimento é diminuído e sua respiração torna-se música. O murmúrio do balão de oxigênio torna-se um acompanhamento leve, em surdina, do canto da avó, sua respiração. O som da respiração é mecânico, vivo, rápido, leve e musical. O Narrador busca referências de timbres, encontra-as na “fruta de um caniço”. O respirar da avó, o subir e descer da respiração é uma melodia. O ritmo é contínuo, inabalável, maquinal. Como Schaeffer escuta as locomotivas, o Narrador escuta o oxigênio e a respiração da avó que é um concerto aos ouvidos do Narrador.

Parecia-me que não se teria dito isso, tratando-se de uma agonizante; que se aquele bom efeito devia durar, é que podiam alguma coisa na sua vida. O silvo do oxigênio cessou durante alguns instantes. Mas o queixume feliz da respiração continuava a brotar, leve, inquieto, inacabado, sem trégua, recomeçando sempre. Por momentos, parecia que tudo estivesse acabado, ou devido a essas mesmas mudanças de oitavas que há na respiração de quem dorme, ou a uma intermitência natural, algum efeito da anestesia, o progresso da asfixia, qualquer desfalecimento do coração. O médico tornou a tomar o pulso de minha avó, mas já, como se um afluente viesse trazer o seu tributo a corrente dessecada, um novo canto se entrosava na frase interrompida. E esta continuava em outro diapasão, com o mesmo impulso inesgotável. Quem sabe se, mesmo que minha avó não tivesse consciência disso, tantos estados felizes e ternos comprimidos pelo sofrimento não se escapavam dela agora como esses gases mais leves longo tempo contidos. Dir-se-ia que tudo o que tinha ela para dizer-nos se expandia, que era a nós que ela se dirigia com aquela proximidade, aquele apressuramento, aquela efusão.²⁶⁸

O silvo do oxigênio, acompanhamento constante do canto da respiração da avó, se interrompe. O Narrador fica atento à respiração que recomeça sempre, que cumpre um ciclo. As alterações de altura da respiração faz o Narrador desconfiar que sua avó estava morta, quando então voltava a ouvir a respiração como frase que estivesse ficado em suspensão. A atenção da cena é toda voltada para a audição da respiração de sua avó combinada com o ruído do oxigênio. O Narrador permanece atento à altura, percebe que a respiração retomada não ocupa o mesmo registro. A respiração é o discurso final da avó. Toda a família encontrava-se ao lado de seu leito quando o Narrador é forçado a enxugar suas lágrimas antes de beijar sua avó.

Quando meus lábios a tocaram, as mãos de minha avó agitaram-se, ela foi percorrida inteira por um longo frêmito, ou reflexo, ou porque certas afeições possuem a sua hiperestasia que reconhece, através do véu da inconsciência, aquilo que elas quase não têm necessidade dos sentidos para querer. Súbito, minha avó ergueu-se a meio, fez um esforço violento, como alguém que defende a própria vida. Francisca não pode resistir, ao vê-lo, e rompeu em soluços. Lembrando-me do que o médico havia

²⁶⁸ Id., p. 267.

dito, quis fazê-la sair do quarto. Nesse momento minha avó abriu os olhos. Precipitei-me sobre Francisca para lhe ocultar o pranto, enquanto meus pais falassem à enferma. O ruído do oxigênio calara-se o médico afastou-se do leito. Minha avó estava morta.²⁶⁹

A última cena de sua avó tem o ponto final dado pelo silêncio, pelo ruído do oxigênio que se cala. A avó está morta, não canta mais. A escuta cessa, a vida cessa. Para Barthes a morte da avó “é uma narrativa de uma pureza absoluta; quero dizer que a dor ali é pura, na medida que ela não é comentada (contrariamente a outros episódios da *Recherche*) e em que a atrocidade da morte que vem, que vai separar para sempre, é dita somente através dos objetos e dos incidentes indiretos: a estação no pavilhão dos Champs-Élysées, a pobre cabeça que balança sob os golpes do pente de Françoise”²⁷⁰, o canto da respiração, o ruído do oxigênio. O mundo é mais eloquente que qualquer discurso, o concreto fala, conta ao Narrador o fato consumado.

4.2.3. A casa em Paris

Ao longo do ciclo o Narrador cultivava, deitado em seu leito, a escuta. Como um hábito, ele deixa que seus ouvidos lhe informem a todo momento o que é que acontece no mundo exterior. Um tanto quanto habituado a permanecer em casa, em razão de sua saúde frágil, o Narrador desenvolveu grande sensibilidade auditiva, tornando-se capaz de extrair as mais diversas informações dos sons que lhe alcançam a cama. O Narrador marca seu retorno a Paris, após o período de Doncières, com a escuta dos pássaros na lareira da casa. A mesma escuta de pássaros, que abre *O caminho de Guermantes*, sinaliza o espaço em Paris no qual se fixa a família do Narrador. Os sons dos pássaros, então, se reapresentam, na escuta do Narrador, para anunciar novamente a casa de Paris.

Entrementes, o inverno ia chegando ao fim. Certa manhã, depois de algumas semanas de aguaceiros e tempestades, ouvi na minha lareira – em vez do vento informe, elástico e sombrio que me sacudia de desejos de ir a beira-mar, – o turturinar dos pombos que faziam ninho na muralha: irisado, imprevisto como um primeiro jacinto, docemente a rasgar seu coração nutriz, para que dele brotasse, malva e acetinada, a sua flor sonora, fazendo, como uma janela aberta, entrar no meu quarto ainda fechado e escuro a tepidez, o deslumbramento, a fadiga de um primeiro belo dia. Naquela manhã, surpreendi-me a cantarolar uma ária de café-concerto que esquecera desde o ano em que devia ter ido a Florença e a Veneza. Tão profundamente influi a atmosfera em nosso organismo, ao acaso dos dias, e extrai das obscuras reservas em que tínhamos esquecido as melodias inscritas que nossa memória não decifrou. Um sonhador mais consciente pôs-se logo a acompanhar esse

²⁶⁹ Proust, *O caminho...*, p. 268.

²⁷⁰ Barthes, “Longtemps, je me suis couché de bonne heure”, *Œuvres complètes*, 1994, p. 835.

músico que eu escutava dentro de mim, sem ao menos reconhecer imediatamente o que ele executava.²⁷¹

A passagem divide-se em duas escutas. A primeira, foco principal desse momento da análise, é a percepção do mundo pela escuta, sem sair de seu leito. O final dos aguaceiros e tempestades é percebido pela presença dos pombos na lareira. O arrulhar dos pássaros é a flor sonora que brota marcando a primavera. Esse som é ora a flor que representa a primavera, ora a janela que permite ao sujeito fechado em seu quarto saber que é o primeiro dia de uma nova estação, um dia carregado de tepidez, deslumbramento e fadiga. Assim, como nessa passagem, nas seguintes, que abrem o segundo capítulo, do segundo livro, de *O caminho de Guermantes*, os sons carregam informações tanto da casa, quanto da rua. O Narrador extrai deles informações, busca compreendê-los, deixando de lado suas características essencialmente sonoras. Esse comportamento, presente desde o primeiro romance, quando o Narrador se colocava à espreita, em seu quarto, ao pé da janela para descobrir o que acontecia no jardim, ou na sala de jantar de Combray, quando seus pais recebiam Charles Swann, se segue até a abertura de *A prisioneira*, quando de seu quarto, antes de estar completamente desperto, ainda de olhos fechados, descobre pelos sons o clima que faz no lado de fora.

O segundo tipo de escuta apresentado na passagem acima trata-se da escuta que se relaciona intimamente com a memória. O Narrador se pega cantando uma ária de café-concerto, proveniente dos tempos de sua viagem para a Itália. Ele canta alimentado apenas por sua memória musical pura, que lhe permite lembrar da melodia, sem acessar as informações que lhe permitiria reconhecê-la. Essa memória musical, que nos apresenta o Narrador, funciona como um tipo de memória involuntária. Decorrente do acaso dos dias, da influência do ambiente, ela é desencadeada por um elemento inexplicavelmente atrelado às obscuras reservas do esquecimento. Para o Narrador, é por acaso que as chaves dessa memória apresentam-se em nosso caminho, desencadeando evocações, são elas que preenchem a narrativa. A dicotomia entre com a memória involuntária, que absorve o Narrador, e a memória voluntária, sob controle da consciência, vai se resolvendo ao entrar em cena o “sonhador mais consciente” que acompanha o “músico” que o Narrador escutava dentro dele. O “músico”, involuntário, que se apresenta sem pedir licença vai sendo controlado pelo sujeito dotado de consciência, no caso, o sonhador, que reflete sobre a vida e traz de volta, paulatinamente, o fio suspenso da narrativa.

²⁷¹ Proust, *O caminho...*, pp. 107 & 108.

O segundo capítulo da segunda parte de *O caminho de Guermantes* começa como sequência da morte da avó. O Narrador encontra-se em casa, e toda a primeira seção do segundo capítulo trata das visitas que o Narrador recebe de Albertine. Absorvido pelas mudanças que traz o tempo, ele lembra.

Outrora, quando o vento soprava na minha lareira, eu escutava os golpes que ele dava contra o alçapão com tanta emoção como se, semelhantes às famosas arcadas com que começa a Sinfonia em dó menor, fossem os apelos irresistíveis de um misterioso destino.²⁷²

O Narrador não lembra apenas daquilo que escutava, mas o que sentia. O vento, como a campainha, os pássaros e os passos, são fontes sonoras recorrentes na narrativa. Escutava o golpe do vento contra o alçapão com grande prazer, com um prazer musical. Por isto, esses golpes lhe remetem às arcadas da sinfonia op. 67 de Ludwig Von Beethoven. A escuta do Narrador relaciona-se de alguma forma com a proposta de escuta de Schaeffer que permite à escuta voltar-se para os sons ao seu redor numa fruição estética. Constantemente, os elementos sonoros que o cerca fazem referência ou ao repertório musical de concerto, ou é compreendido como elemento constituinte da linguagem musical tradicional. Essa escuta das coisas vai na mesma direção da proposta de Schaeffer de desenvolvimento da linguagem das coisas, ou na mesma direção da proposta de Francis Ponge de tomar o partido das coisas. Além de fazer com que os sons provenientes das coisas cotidianas soem como música, ou melhor, sejam escutados como música, o Narrador declara sua comoção, sua emoção decorrente da escuta, o Narrador frui o ambiente ao seu redor.

Se permitindo levar pelas lembranças de outrora, da Doncières de quase um ano atrás, quando da visita a Robert de Saint-Loup, o Narrador faz sua atenção caminhar pela casa. De sua cama vai tomando consciência dos sons da casa, quando então comenta sobre a associação de um som às lembranças.

Desde a manhã tinham acendido o novo calorífero de água. Seu ruído desagradável que dava de vez em quando uma espécie de soluço não tinha relação alguma com as minhas recordações de Doncières. Mas seu prolongado encontro com estas naquela tarde, ia fazê-lo contrair com elas afinidade tal que todas as vezes em que (um

²⁷² Id., p. 269.

pouco) desabituaado dele, eu ouviisse de novo a calefação central, ele mas lembraria.²⁷³

Num primeiro momento, o Narrador percebe o calorífero, que emite um ruído desagradável e descontínuo, com uma espécie de soluço. Esse ruído, completamente desarticulado a princípio das lembranças de Doncières que lhe preenchiam a tarde, associa-se a elas arbitrariamente. Essa associação decorre da concomitância prolongada do ruído e das lembranças, o que sugere que uma co-existência de tal forma articule uma relação simbólica. O ruído da calefação, quando ouvido, perde suas qualidades sonoras e torna-se referência à Doncières. Da mesma forma que os passos e a campainha chamam a atenção do Narrador, pois lhe ajudam a descobrir o movimento de pessoas na casa, o ruído do elevador também ocupa a cena.

Por momentos, ouvia o ruído do ascensor que subia, mas era seguido de um segundo rumor, não o que eu esperava, a parada, em meu andar, mas de um outro muito diferente para continuar o caminho rápido para os andares superiores e que, visto significar tantas vezes a deserção do meu quando eu esperava uma visita, permaneceu para mim mais tarde, mesmo quando não desejava mais nenhuma, um ruído doloroso em si, em que ressoava como que uma sentença de abandono.²⁷⁴

A escuta do ascensor é uma escuta carregada de intenção. Mesmo antes que o ruído cesse e o ciclo do ruído do ascensor esteja completo, o Narrador supõe possíveis qualidades desse ruído, extraídas de sua memória. Já habituado, o Narrador sabe como soa o ascensor quando para em seu andar e quando continua para os andares superiores, e ansioso por visitas, ao ouvir o elevador, de pronto, espera ouvir o ruído da parada em seu andar. No entanto, escuta o ascensor prosseguir com sua subida. Essa contínua quebra de expectativa, essa frustração habitual, desencadeia outra associação entre som e sentido. O Narrador, mesmo quando já não deseja mais visitas e não tem nenhuma expectativa auditiva, ao escutar o elevador, ouve um ruído doloroso, pois, atrelado a acontecimentos passados, causa uma sensação de abandono. Trata-se de uma escuta traumatizada, que através do som desperta o trauma, a frustração, o passado não resolvido.

A prática de percepção do mundo através da escuta é radicalizada em *A prisioneira*. Se de *O caminho de Guermantes* é possível extrair excertos que ilustrem essa prática, *A prisioneira* abre com um excerto fabuloso a esse respeito. Como essa seção que acabo de analisar,

²⁷³ Id., p. 270.

²⁷⁴ Id., p. 273.

também o primeiro capítulo de *A prisioneira* se passa na casa do Narrador, em Paris, durante o período em que mora com Albertine. Ali, o Narrador nos oferece longas descrições auditivas capazes de fornecer uma imagem detalhada daquilo que acontece na rua. Albertine e o Narrador, em certo ponto da narrativa, chegam a discutir se o ruído da rua dá prazer ao Narrador, ao que ele responde, após longas páginas rememorando todo o ruído que diariamente lhe envolve no quarto, que sim, ele sente enorme prazer em escutar. Decidi trazer o excerto de abertura de *A prisioneira* como encerramento deste capítulo, pois nele encontra-se uma das origens deste trabalho e em alguma medida, representa a epítome do capítulo.

O primeiro parágrafo de *A prisioneira* descreve o despertar do Narrador, despertar regido pela escuta.

Logo de manhã, com a cabeça ainda voltada para a parede, e antes de ver, acima das grandes cortinas da janela, que matiz tinha a raia de luz, já eu sabia como estava o tempo. Os primeiros rumores da rua mo haviam informado, segundo me chegavam amortecidos e desviados pela umidade ou vibrantes como flechas na área ressonante e vazia de uma manhã espaçosa, glacial e pura; desde o rodar do primeiro bonde, percebera se o tempo estava enregelado na chuva ou de partida para o azul. E talvez esses ruídos também tivessem sido precedidos por alguma emanção mais rápida e mais penetrante, que, insinuada através do meu sono, difundisse nele uma tristeza anunciadora da neve, ou fizesse entoar a certa personagenzinha intermitente tão numerosos cânticos à glória do sol que estes acabavam por me trazer para mim, que ainda adormecido começava a sorrir, e cujas pálpebras cerradas se preparavam para a sensação de deslumbramento, um atordoante despertar em plena música. Aliás foi sobretudo do meu quarto que percebi a vida exterior durante essa época. Sei ter Bloch contado que, quando vinha ver-me à noite, ouvia um como rumor de conversa; como minha mãe estava em Combray e ele não encontrasse nunca ninguém no meu quarto, concluiu que eu falava sozinho. Quando, muito tempo depois, ele soube que Albertina morava então comigo, compreendendo que eu a escondera de toda a gente, declarou que via afinal o motivo por que, naquela época da minha vida, eu não queria nunca sair de casa. Enganou-se. Era aliás perfeitamente desculpável, pois a própria realidade, não obstante necessária, não é completamente previsível. Os que vêm a conhecer algum detalhe exato da vida alheia tiram logo conseqüências que não o são, e vêm no fato recém-descoberto a explicação de coisas que precisamente não têm nenhuma relação com ele.²⁷⁵

Os olhos, fechados. O Narrador, de sua cama, escuta a rua. Sua escuta apresenta particularidades. Sem ver, o Narrador se abre para a escuta pura. Sua escuta lhe informa sobre o tempo, sobre o clima, predispõe seu espírito. O espaço da rua à cama, como uma caixa de ressonância, permite que os sons alcancem o Narrador. Quando ouve os sons, sabe se desviaram-se ou se amorteceram. Pelos efeitos de reflexão e refração, o Narrador descobre o clima, se chuvoso, gélido, ou partindo para o azul. Sua escuta torna-se o instrumento pelo

²⁷⁵ Proust, *A prisioneira*, 1981, p. 1.

qual os ruídos da rua lhe chegam e são percebidos como música. Ele desperta em plena música, um concerto de ruídos. Sua escuta ora lhe seduz: lhe informa ou lhe apraz. É pela escuta que direciona sua atenção nos diálogos, é a escuta que atrai sua visão, é pela escuta que decifra o caráter dos personagens, é pela escuta que de seu quarto, de seu leito, sabe o que acontece no mundo lá fora. A escuta, mais do que janela, é a porta sempre aberta para o mundo exterior, é por ela que se alcança o mundo interior do Narrador. É a escuta que permite ao Narrador interiorizar sua experiência, fundar o espaço interior. A escuta é o sentido diletto.

Conclusão: *set* analítico

agora ar é ar e coisa é coisa: traço

*nenhum da terra celestial seduz
nossos olhos sem ênfase onde luz*

a verdade magnífica do espaço.

*montanhas são montanhas; céus são céus –
e uma tal liberdade nos aquece
que é como se o universo uno, sem véus,*

total, de nós (somente nós) viesse

*– sim; como se, despertadas do torpor
do verão, nossas almas mergulhassem
no branco sono onde se irá depor
toda curiosidade deste mundo
(com júbilo de amor) imortal e a coragem*

de receber do tempo o sonho mais profundo.

E. E. Cummings

5. Conclusão: *set analítico*

Naquilo que se lê, cruzam-se inúmeros textos: o texto do autor, os textos dos autores, o texto do orientador, os textos dos professores, os das experiências vividas, os textos mudos, silenciados, os eloquentes, os textos ativos e reativos. A despeito da multiplicidade de textos lidos, da inesgotável combinação de textos possíveis, cada um de nós lê através da lente de nosso próprio corpo, guiados, no limite, por nosso próprio texto. Existimos sozinhos, afirma Proust, conhecemos o mundo de dentro de nós mesmos, pois “o homem é a criatura que não pode sair de si, que só conhece os outros em si, e, dizendo o contrario, mente”²⁷⁶. Circunscrito pelos limites de meu corpo e de minha experiência, projeto meus sentidos para o mundo na tentativa angustiante de apreendê-lo. Freud diria que a angústia é a única emoção verdadeira. A angústia é a consciência inefável do limite. Certo dos limites que, tal qual os inúmeros textos, se cruzam amarrando o fluxo de minha existência, tento, acertando as contas com minha própria história, fazê-los – aqueles que podem – ceder. Os limites imanentes, ontológicos, tento apenas suavizá-los.

Sou o ponto de partida deste trabalho. Tento, com a saudável pretensão da juventude, ser radical. Marx diria que “ser radical é tomar as coisas pela raiz. Mas a raiz, para o homem, é o próprio homem”²⁷⁷. Essa mesma juventude que incentiva minhas ousadias, também me apresenta ao medo, deixando-me, amiúde, diante do abismo. Em razão desse medo, restrinjo o Homem, esse pedaço de identidade, esse ponto de contato entre tantas diversidades, ao homem que sou. Sou radical na medida que sou a angústia sincera de onde emerge a pesquisa e, ao final, para onde volta a pesquisa. Se parto de mim, é porque em mim está meu desejo e “o trabalho (de pesquisa) deve ser assumido no desejo”, afirma Barthes, pois “se essa assunção não se dá, o trabalho é moroso, funcional, alienado, movido apenas pela necessidade de prestar um exame, de obter um diploma, de garantir uma promoção na carreira”²⁷⁸. Meu desejo, em primeiro lugar, é um desejo de perversão. A identificação com Proust e Schaeffer é mais que justificável, é inevitável. Schaeffer propõe a perversão da escuta, Proust, a da memória. Faço alusão a essas perversões ao delinear a poética de memória e de escuta em Proust e Schaeffer. Em meu trabalho, invoco pela escuta a deidade de Barthes. A perversão da escuta faz feliz. Perverter a escuta é se abrir para um mais. Torno-me mais sensível, mais

²⁷⁶ Proust, *A fugitiva*, 1981, p. 26.

²⁷⁷ Marx, “Crítica da filosofia do direito de Hegel – introdução”, *Temas de ciências humanas*, 1977, p 8.

²⁷⁸ Barthes, “Jovens pesquisadores”, *O rumor da língua*, 1988, p. 97.

perceptivo, mais loquaz, mais divertido. Eu escuto mais. Acredito, contudo, que perverter a atitude de escuta é perverter por tabela a própria compreensão auditiva, aquela dos estudos e discursos sobre a escuta, é dialética. A atitude e o discurso se desviam mutuamente. Neste ponto, meu desejo é de gestação. Ao longo de minha pesquisa carreguei um mal-estar: minha falta de lugar. Não me via nos caminhos das letras, nos estudos literários. Reconhecia-me menos na linha de sonologia. Tampouco cuidava de um objeto da musicologia. E, da história cultural, meras ressonâncias. Demorei apaziguar meu espírito e entender o refúgio da interdisciplinaridade. Minha gratidão a Barthes, que diz, “o interdisciplinar, de que tanto se fala, não está em confrontar disciplinas já constituídas das quais, na realidade, nenhuma consente em *abandonar-se*”²⁷⁹: um alento. Daí, me permiti nutrir meu desejo de gestação, gestação de um objeto novo. “Para se fazer interdisciplinaridade, não basta tomar um ‘assunto’ (um tema) e convocar em torno duas ou três ciências. A interdisciplinaridade consiste em criar um objeto novo que não pertença a ninguém”²⁸⁰, diz Barthes. Estou imerso na interdisciplinaridade, um espírito mais calmo mergulhado em águas furiosas.

O desafio da interdisciplinaridade me fez vagar por um deserto metodológico, no qual inúmeros autores que se ofereceram como oásis, logo revelaram-se miragens. O trabalho de escolha dos interlocutores de minha pesquisa, mais que pela densidade lógica, foi determinado pelo prazer. Escolhi, antes de tudo, o que me aprazia, coincidentemente – isto me parece óbvio – o que me apraz me parece mais eloquente. O prazer se relaciona intimamente com o desejo. O prazer torna um texto ativo. Um passo a mais do texto ao Texto. Meu prazer, antecede a pesquisa, é o objeto dela, é a escuta. É também a leitura, é Proust e um pouco menos, Schaeffer. Meu prazer esconde-se nas dobras do processo. Meu prazer é mais a poética e menos a teoria.

Essa conclusão pede a exposição sintetizada das teorias e das poéticas. Resultado científico do estudo. Para que finalmente eu possa voltar para mim.

Schaeffer decompõe a escuta cotidiana, ou musical em quatro funções, *écouter*, *ouïr*, *entendre*, *compreendre*. Estas dão conta do funcionamento comum, “natural”, polarizado ora numa, ora noutra função. Schaeffer se percebeu percebendo. Propõe a suspensão das funções

²⁷⁹ Id., p. 99.

²⁸⁰ Id., *ibid.*

écouter e *comprendre*, intersubjetivas, a favor da centralização das funções *ouïr* e *entendre*, subjetivas. Schaeffer propõe que nos coloquemos, pela escuta, no centro de nossa atenção. O trabalho de restrição de você a você mesmo no decorrer do processo de apercepção do mundo é um trabalho radical. Esse radicalismo permite, mais que um simples (não tão simples) conhecimento renovado do som e da sonoridade do mundo, a revelação de nossos mecanismos de apropriação do mundo, de nossos mecanismos de percepção. Entender esse mecanismo é entender, além de sua mecânica fisiológica, sua mecânica intelectual e emocional, compreensão de seus desejos e juízos culturalmente naturalizados. Desnudar o processo perceptivo é por a nu o coração. A escuta reduzida é a escuta redescoberta. Dar conta de nos ouvir ouvindo, nos escutar escutando é dar conta de enfrentar nossos próprios preconceitos auditivos, e além, extra-sonoros, incrustados na escuta. Mais que a renovação de uma linguagem musical, Schaeffer preocupou-se com a renovação da percepção. Mais do que simplesmente fazer uma nova música, trata-se de possibilitar uma nova escuta, capaz de escutar a nova música e redescobrir a velha música.

Uma de minhas grandes influências foi Miguel Rosselini. Através de sua pedagogia pianística soube me fazer redescobrir a velha música através de uma escuta nova. Proibindo-me de tocar com partitura nas aulas, obrigou-me a encarar o som escondido por detrás da partitura, concretizando aquilo que fala Vladimir Horowitz, o desafio encontra-se não em aprender as notas, mas naquilo que se encontra por detrás delas. Meu curso de piano foi uma perversão da técnica pianística calcada em “aspectos racionais” da compreensão mecânica a favor dos “aspectos racionais” e emocionais da compreensão auditiva, demiurgos da compreensão mecânica. “O que não queremos acreditar é que aqueles que tocam melhor do que nós simplesmente escutam melhor do que nós”, afirma Miguel. Pois bem, escutar é o primeiro passo do músico. A escuta é hoje a mais poderosa ferramenta que tenho a favor de uma revolução, a favor de uma mudança radical, da academia, do mundo que me cerca, daquilo que não aceito.

Schaeffer e Rosselini são caminhos de escuta que se encontram em minha prática.

Proust é a perversão da memória. A memória involuntária, aquela movida por razões inúteis, uma aparente finalidade sem fim. Na medida que nos permite reencontrar aquilo que nos importa, travar contato com os nossos desejos e traços mais profundos, a memória

involuntária é um mecanismo revolucionário de conhecimento. Um estudo da escuta em Proust revela os traços marcantes de Proust, abandonados por seus estudiosos. Esse homem – hipersensível auditivamente, que se comunicava com os criados por sinais sonoros, toques de campainha, que sabia de tudo que acontecia na casa pelos ouvidos, resenhista de concerto, imerso em fumaça – era um gravador. Não é levianamente que Malraux e Schaeffer sugerem o potencial radiofônico do romance de Proust. Um Narrador que confessa não ser bom observador. Um romance pouco cinematográfico e profundamente radiofônico. Um homem que escuta tudo. A aura mnemônica ao redor do romance revela uma audição singular. Proust não é músico, sua escuta é cotidiana. No entanto, involuntariamente, o romance é contornado de escutas, as mais diversas, as mais sensíveis, percebidas com atenção pelo Narrador, despercebidas muitas vezes pelos leitores. Proust é músico.

O trabalho segue dois caminhos, os de Schaeffer e Proust. Como os de Méséglise e Guermantes, eles guardam segredos. Fazem referência um ao outro ao longo de toda a dissertação, mas não se encontram antes do final, quando, não mais de Proust ou Schaeffer, são, leitor, o caminho de sua escuta.

Bibliografia

Criaturas mais agradáveis conversaram um momento comigo. Mas que valiam as suas palavras, se, como toda a palavra humana exterior, me deixavam tão indiferente, depois da celeste frase musical com que eu me havia entretido instantes antes? Sentia-me realmente como um anjo que, expulso das delícias do Paraíso, cai na mais insignificante realidade. E assim como certos seres são os últimos testemunhos de uma forma de vida que a natureza abandonou, eu pensava comigo se a música não era o exemplo único do que poderia ter sido – se não tivesse havido a invenção da linguagem, a formação das palavras, a análise das idéias – a comunicação das almas.

Marcel Proust

Bibliografia

ADORNO, Theodor. "The curves of needle". *October*, Vol. 55, pp. 48-55, winter 1990. Trad. Thomas Y. Levin.

_____. "The form of the phonograph record". *October*, Vol. 55, pp. 56-61, winter 1990. Trad. Thomas Y. Levin.

_____. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: 34, 2003.

ALBARET, Céleste. *Monsieur Proust*. Paris : Éditions Robert Laffont, 1973.

BARTHES, Roland. *L'Aventure sémiologique*. Paris : Seuil, 1985.

_____. *O rumor da lingua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *Œuvres complètes*. 3 vv. Paris: Seuil, 1994.

_____. *A aventura semiológica*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes I*. Paris: Gallimard (Pléiade), 1975.

_____. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BECKETT Samuel. *Proust*. Trad. Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. "L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité mécanisée". *Gesammelte Schriften*, Band I-2, Frankfurt: Suhrkamp, 1991.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções (1944)*. Trad. Davi Arrigucci Jr.. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BRASSAÏ, Gilberte. *Proust e a fotografia*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BRUNET, Sophie. *Pierre Schaeffer par Sophie Brunet* seguido de *Réflexions de Pierre Schaeffer*. Paris: Richard-Masse, 1969.

_____. (org.) *Revue Musicale 303-305 (De la musique concrète à la musique même)*. Paris: Richard-Masse, 1977.

_____. *Itinéraires d'un chercheur: bibliographie commentée de l'œuvre éditée de Pierre Schaeffer*. Montreuil: Centres d'Études et de Recherche Pierre Schaeffer, 1996.

CANÇADO, José Maria. *Proust: as intermitências do coração e outros ensaios*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

CANETTI, Elias. *Auto de fé*. 2ª ed. Trad. Herbert Caro. São Paulo: Casac Naify, 2011.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Trad. Flávio Barbeitas. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

CHION, Michel. *Guide des objets sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Paris: INA-GRM e Buchet/Chastel, 1983.

CŒUROY, André; ROTHWELL, Fred. "Music in the work of Marcel Proust". *The musical quarterly*, Vol. 12, n.1, pp. 132-151, jan. 1926.

COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

CUMMINGS, E. E. *Complete poems 1904-1962*. Ed. George J. Firmage. Nova York: Liveright, 1991.

DA MOTTA, Leda Tenório. *Proust: a violência sutil do riso*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Proust et les signes*. Paris: Presses universitaires de France, 1976.

_____. *Proust e os signos*. 2ª Ed. Trad. Antônio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense, 2010.

DELL'ANTONIO, Andrew(org.). *Beyond Structural Listening: Postmodern Modes of Hearing*, Berkley. Los Angeles and London: University of California Press, 2004.

DOSSE, François. *História do estruturalismo: o campo do signo, 1945-1966*. Vol. 1. Trad. Álvaro Cabral. Campinas: Unicamp, 1994.

_____. *História do estruturalismo: o canto do cisne, de 1967 a nossos dias*. Vol. 2. Trad. Álvaro Cabral. Campinas: Unicamp, 1994.

DUCHAMP, Marcel. “The box of 1914”, *Writings of Marcel Duchamp*. Ed. Michel Sanouillet e Elmer Peterson. Nova York: Oxford University, 1973.

FREUD, Sigmund. “Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise (1912)”. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas*, Vol. 12. Rio de Janeiro: Imago, 1969, p.147-159.

JOHNSON, James H. *Listening in Paris: A Cultural History (Studies on the History of Society and Culture)*. Berkley, Los Angeles and London: University of California Press, 1996.

KAHN, Douglas; WHITEHEAD, Gregory (org.). *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*. Cambridge and London: MIT Press, 1994.

KAHN, Douglas. *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge and London: MIT Press, 2001.

KARPELES, Eric. *Paintings in Proust*. Londres: Thames & Hudson, 2008.

KITTLER, Friedrich. *Gramophone, film, typewriter*. Trad. Geoffrey Winthrop-Young e Michael Wutz. Stanford: Stanford University, 1999.

KRISTEVA, Julia. *Proust and The Sense of Time*. New York: Columbia University Press, 1993.

_____. *Le temps sensible: Proust et l'expérience littéraire*. Paris: Gallimard, 1994.

KOESTENBAUM, Wayne. *The queen's throat: opera, homosexuality, and the mystery of Desire*. Nova York: Da Capo Press, 2001.

DUCASSE, Isidore (Le comte de Lautréamont). *Les chants de Maldoror suivi de Poésies I et II, lettres*. Paris: Le livre de poche, 2001.

LAGET, Thierry. "Notices". *À la recherche du temps perdu II*. Paris: Gallimard (Pléiade), 1988.

_____. "Notes et variantes". *À la recherche du temps perdu II*. Paris: Gallimard (Pléiade), 1988.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Irene Ferreira, Bernardo Leitão, Suzana Ferreira Borges. Campinas: Unicamp, 2003.

LIMA, William da Silva. *Quatrocentos contra um: uma história do Comando Vermelho*. São Paulo: Labortexto, 2001.

MALRAUX, André. *Écrits sur l'art I*. Paris: Gallimard (Pléiade), 2004.

MARX, Karl. "Crítica da filosofia do direito de Hegel – introdução". *Temas de ciências humanas*. São Paulo: Grijalbo, 1977.

MEUNIER, Claude. *O jardim de inverno da Sra. Swann: Proust e as flores*. Trad. Heloísa Jahn e Maria de Macedo Soares. São Paulo: Mandarim, 1997.

O'BRIEN, Justin. "Proust and 'le joli langage'". *PMLA*, Vol. 80, n. 3, pp. 259-265, jun. 1965.

PAINTER, George. *Marcel Proust: les années de jeunesse (1871-1903)*. Trad. G. Cattai e R.-P. Vial. Paris: Mercure de France, 1966.

_____. *Marcel Proust: les années de maturité (1904-1922)*. Trad. G. Cattai e R.-P. Vial. Paris: Mercure de France, 1966.

_____. *Marcel Proust*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990. Trad. Fernando Py.

PALOMBINI, Carlos Vicente de Lima. "Pierre Schaeffer's Typo-Morphology of Sonic Objects". Tese de doutorado. Durham: University of Durham, Reino Unido, 1993.

_____. "Pierre Schaeffer 1953: towards an Experimental Music". *Music and Letters*, Vol. 74, n. 4, pp. 542-557, nov. 1993.

_____. "Machines Songs V: Pierre Schaeffer: From Research into Noises to experimental Music". *Computer music journal*, Vol. 17, n. 3, pp. 14-19, 1993.

_____. "Technology and Pierre Schaeffer: Walter Benjamin's *technische Reproduzierbarkeit*, Martin Heidegger's *Ge-stell* and Pierre Schaeffer's *Arts-Relais*". *Organised Sound*, Vol. 3, n. 1, pp. 35-43, 1998.

_____. "Musique concrète revisited". *Electronic musicological review*, Vol. 4, p.2, 1999.

_____. "Música lésbica e guei, de Philip Brett e Elizabeth Wood: notas de tradução". *Per Musi*, Vol. 8, p. 157-164, 2003.

_____. "Num gabinete em Marselha, um jovem engenheiro sonha". *Ensaio Sobre o Rádio e o Cinema: Estética e Técnica das Artes-relé 1941-1942*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

_____. "L'Écriture retrouvée". *Cahiers d'histoire de la radiodiffusion*, n. 107, 23-31, Jan.-Mar. 2011.

PAUSET, Eve Norah. "Proust musicologue? Le positivisme ambigu ou: Du sentir pour écrire à sentir est écrire". *International review of the aesthetics and sociology of music*, Vol. 40, n. 1, pp. 63-79, jun. 2009.

PIERRET, Marc. *Entretiens avec Pierre Schaeffer*. Paris: Belfond, 1969.

PONGE, Francis. *Œuvres complètes I*. Paris: Gallimard (Pléiade), 1999.

_____. *Œuvres complètes II*. Paris: Gallimard (Pléiade), 2002.

_____. *Métodos*. Trad. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

POULET, George. *O espaço proustiano*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. Paris : Gallimard (folio essais), 1954.

_____. *Jean Santeuil précédé de Les plaisirs et les jours*. Paris : Gallimard (Pléiade), 1971.

_____. *À la recherche du temps perdu I*. Paris : Gallimard (Pléiade), 1987.

_____. *À la recherche du temps perdu II*. Paris : Gallimard (Pléiade), 1988.

_____. *À la recherche du temps perdu III*. Paris : Gallimard (Pléiade), 1988.

_____. *À la recherche du temps perdu IV*. Paris : Gallimard (Pléiade), 1989.

_____. *Em Busca do Tempo Perdido*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. 3 vv. Trad. Fernando Py.

_____. *Em Busca do Tempo Perdido*. 5 ed. 7 vv. Trad. Mario Quintana (*No caminho de Swann; À sombra das raparigas em flor; No Caminho de Guermantes; Sodoma e Gomorra*), Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar (*A Prisioneira*), Carlos Drummond de Andrade (*A Fugitiva*), Lúcia Miguel Pereira (*O Tempo Redescoberto*). Rio de Janeiro e Porto Alegre: Globo, 1981.

REDDICK, Bryan. "Proust: the 'La Berma' passages". *The French Review*, Vol. 42, n. 5, pp. 683-692, abr. 1969.

RICŒUR, Paul. *Temps et récit*. Paris: Seuil, 1983.

_____. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et al.. Campinas: Unicamp, 2007.

_____. Tempo e narrativa. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ROBERT, Martial. *Pierre Schaeffer: des transmissions à Orphée*. Paris, L'Harmattan, 1999.

_____. *Pierre Schaeffer: d'Orphée à Mac Luhan*. Paris: L'Harmattan, 2000.

_____. *Pierre Schaeffer: de Mac Luhan au Fantôme de Gutenberg*. Paris: L'Harmattan, 2002.

SAHM, Estela. *Bergson e Proust: sobre a representação da passagem do tempo*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

SANDRE, Yves. “Notices”. *Jean Santeuil précédé de Les plaisirs et les jours*, Paris: Gallimard (Pléiade), 1971.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de linguística geral*. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.

SCHAEFFER, Pierre. “Problème central de la radiodiffusion”, *Revue musicale*, Paris, Vol. 183, p. 317-322, abril-maio 1938.

_____. “Vérités premières”, *Revue musicale*, Paris, Vol. 184, p. 414&415, junho 1938.

_____. “Le pouvoir créateur de la machine”, Centre d'Études Radiophoniques, 3 dezembro de 1949.

_____. “Introduction à la musique concrète”. *Polyphonie 6 (La musique mécanisée)*. Paris: Richard-masse, 1950.

_____. *À la recherche d'une musique concrète*. Paris: Seuil, 1952.

_____. *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. Nouvelle Édition. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

_____. *Machines à communiquer: 1. genèse des simulacres*. Paris: Seuil, 1970.

_____. *Essai sur la radio et le cinéma: esthétique et technique des arts-relais*. Paris: Allia, 2010.

_____. *Ensaio Sobre o Rádio e o Cinema: Estética e Técnica das Artes-relé 1941-1942*. Texto estabelecido por Carlos Palombini e Sophie Brunet com a colaboração de Jacqueline Schaeffer. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

SCHER, Steve Paul. "Notes toward a Theory of Verbal Music". *Comparative Literature*, Vol. 22, n. 2, pp. 147-156, spring 1970.

SCHEHR, Lawrence R. "Proust's musical inversions". *MNL*, Vol. 97, n.5, pp. 1086-1099, dez. 1982.

SEBEEK, Thomas A. (Ed.) *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*. 3 vv. Berlim, Nova York, Amsterdam: Mouton de Gruyter, 1986.

SIEGERT, Bernhard. *Relays: literature as an epoch of the postal system*. Trad. Kevin Repp.

SPENGLER, Oswald. *The decline of the west: an abridged edition by Helmut Werner*. Nova York e Oxford: Oxford University Press, 1991.

STERNE, Jonathan. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Duham and London: Duke University Press, 2006.

VALÉRY, Paul. *Poésie et pensée abstraite*. Oxford: Clarendon Press, 1939.

_____. *Variété V*. Paris: Gallimard, 1944.