

ANA CRISTINA SANTOS ALVARENGA

**ESCUA AFETADA
DE UMA
PARTITURA SONORO-LITERÁRIA EM PASCAL QUIGNARD**

**Tese apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Estudos Literários da
Faculdade de Letras da Universidade
Federal de Minas Gerais para obtenção do
título de doutora em Literatura Comparada**

Orientadora: Márcia Maria Valle Arbex

BELO HORIZONTE

2017

Daniel Alvarenga: por dividir comigo mais esta morada

Zefinha Alvarenga: pelo Amor incondicional

Ana Clara Alvarenga de Moraes: pelo Amor eterno

Pascal Quignard:

por me levar a um percurso ao longo do qual percebi que, embora todas as manhãs do mundo sejam sem retorno, todas as noites do mundo - também sem retorno - culminam inexoravelmente na irreverente claridade de uma nova manhã

Agradecimentos

Márcia Arbex: por enxergar em mim uma mulher do risco e, ainda assim - e talvez por isso -, aceitar orientar-me em minhas navegações tão sem destino traçado quanto intempestivas.

Daniel, Leonardo, Luciana, Guilherme e Mariana: pela fraternidade de cada dia.

William Castilho: por abrandar minhas dores e fúrias, acreditar na minha cura e me mostrar janelas possíveis para as saídas impossíveis.

Lucia Castello Branco: pela saída: “ex-sistir, estar fora e dentro, na periferia que é também centro de outra periferia que é também centro”, ou seja, encontrar o meu centro possível, minha própria porta de entrada neste mundo.

Jaciara Paes: pelo Parto e pelo Amor. Parto, logo ex-sisto. Amo, logo insisto.

Ram Mandil: pela mão dada nas leituras labirínticas, tornando-as simples e nítidas; fazendo delas, tal como notas sensíveis, sedentas de resoluções determinantes, precursoras de notas dominantes.

Georg Otte: pela proposta de voz perdida como língua pura.

Yolanda Vilela: por me apresentar Pascal Quignard e me desterritorializar a cada leitura, encontro e banca.

Elisa Amorim: por acolher minha primeira partitura na Faculdade de Letras e me fazer entender que se tratava de meu modo de apreensão do mundo.

Yáscara Sotero: pela amizade imediata, tal como a língua préadâmica.

Maura Honorata Bastos: pelo amor por Ana Clara.

Rosângela Pereira de Tugny: pela escuta atenta.

Jean-Louis Pautrot: pelo companheirismo na Alta Normandia.

Irène Fenoglio: pelos textos e manuscritos enviados do além-mar.

Bianca Melo: pela partilha de nossas solidões e tácita compreensão de meus repetidos silenciamentos.

Kátia Carneiro, Carlla Tostes e Guilherme Gresta Brant (Fundação Clóvis Salgado): pela intervenção preciosa, no momento preciso de minha navegação imprecisa e abismal.

Izabela Baptista: pelo *résumé* nascido em uma noite de insônia.

Resumo

Esta tese busca investigar, na obra literária de Pascal Quignard, o diálogo com a música. Em que medida sua poética se nutre e dialoga com as elaborações do autor em torno da música? Como é tecida, de modo mais amplo, uma reflexão sobre o processo de criação artística? Parte-se da hipótese de que Pascal Quignard, conhecedor dos fundamentos da música barroca e apaixonado por essa estética, reelabora em sua obra concepções típicas do período barroco, para, por um lado, tecer uma crítica ao poder e, por outro, criar uma estética própria, que mistura elementos barrocos que lhe são caros, bem como elementos desprezados no período barroco. O que chamo de Barroco-próprio-a-Quignard é o resultado dessa criação que privilegia o resto, o resíduo, o esquecido, e considera o afeto sob outro prisma, o da escuta. Após uma apresentação inicial dos principais temas e conceitos que serão estudados principalmente nos textos *La Leçon de musique*, *Tous les matins du monde*, *Boutès*, *Le Nom sur le bout de la langue*, mas também em *La Haine de la musique* e *Vie secrète*, aborda-se a relação entre a *mue* e a música, em seguida discute-se a noção de cena originária e de sua relação com a música, para se extrair dessas análises uma concepção de música nessa via de um Barroco-próprio-a-Quignard.

Palavras-chave: Pascal Quignard, música, voz, escuta, afetos, barroco.

Résumé

Cette thèse se propose d'étudier, dans l'œuvre littéraire de Pascal Quignard, le dialogue avec la musique. Dans quelle mesure sa poétique se nourrit des élaborations de l'auteur autour de la musique ? Comment est construite, d'un point de vue plus large, une réflexion sur le processus de la création artistique ? Nous partons de l'hypothèse que Pascal Quignard, connaisseur des fondements de la musique baroque et passionné par son esthétique, reprend dans son œuvre des conceptions typiques de la période baroque pour, d'une part, entreprendre une critique du pouvoir, et, d'autre part, créer une esthétique propre, qui mélange des éléments du baroque qui lui sont chers avec d'autres méprisés par cette période. Ce que nous nommons Baroque-propre-à-Quignard est le résultat de cette création qui privilégie le reste, le résidu, l'oublié, et comprend l'affection sous un autre prisme, celui de l'ouïe. Après une présentation des principaux thèmes et concepts qui seront étudiés, en particulier dans les textes *La Leçon de musique*, *Tous les matins du monde*, *Boutès*, *Le Nom sur le bout de la langue*, mais aussi dans *La Haine de la musique* et *Vie secrète*, nous examinons la relation entre la mue et la musique ainsi que les notions de scène originaire et sa relation avec la musique pour en extraire une conception de musique d'après le *Baroque-propre-à-Quignard*.

Mots-clés: Pascal Quignard, musique, voix, écoute, affects, baroque.

ABSTRACT

This thesis seeks to investigate, in Pascal Quignard's literary work, his dialogue with music. To what extent his poetry nurture and speak with his elaborations concerning music? How is weaved – in his work – a wider reflection regarding his artistic creative process? We have started from the hypothesis that Pascal Quignard – connoisseur of the foundations of baroque music and affectionate by its aesthetic – make over in his work typical conceptions from the baroque, to, weave a critique to power, and on the other hand, to make his own aesthetic, which mix baroque elements that are dear to him as well as elements that were scorned in that time. What I coin the Quignard's-own-Baroque is the result of this creation that favors the rest, the waste, the forgotten. In addition, it sees affection through a new perspective, one of the hearing. After an initial presentation of the main themes and concepts that are going to be studied primarily in the texts “La leçon de musique”, “Tous les matins du monde”, “Boutès” and “Le non sur le bout de la langue”, but also in “La Haine de la musique” and “Vie secrète”, which address the relation between “mue” and music. Afterward, it is discussed the idea of primordial scene and its connection with music, in order to extract from these analysis a conception of music through a Quignard's-own-Baroque.

Keywords: Pascal Quignard, music, voice, hearing, affections, baroque.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: ENTRE LETRAS, NOTAS E RESTOS	08
1 PRELÚDIO	17
1.1 Conto um segredo	29
1.2 Palavra medusa	32
1.3 Colapso e gagueira	38
2 MUE E MÚSICA	51
2.1 <i>A mue em La Leçon de musique e Tous les matins du monde</i>	55
2.1.1 <i>A mue</i> como expulsão	58
2.1.2 A tragédia <i>mue</i>	64
2.1.3 <i>A mue</i> e o encontro com a música	68
2.2 Mestre e discípulo: o aprendizado da travessia da dor	71
2.2.1 Sainte Colombe e Marin Marais: o exercício da escuta afetada	72
2.2.2 Tch'eng Lien e Po Ya: instrumento quebrado, voz partida	82
2.3 Da imitação ao devir-afeto	87
3 CENA ORIGINÁRIA E MÚSICA	97
3.1 A cena originária: de Freud a Quignard	100
3.2 <i>Boutès</i> e o canto-voz das Sereias	106
3.2.1 Outras escutas do mito das Sereias	119
3.3 Barroco-próprio-a-Quignard: objeto <i>azul</i> da voz escrita	124
CONCLUSÃO	150
BIBLIOGRAFIA	155

INTRODUÇÃO: ENTRE LETRAS, NOTAS E RESTOS

Pascal Quignard nasceu em 23 de abril de 1948, em Verneuil-sur-Avre, na Normandia, França. Caçula de uma família de quatro filhos, passou sua infância e parte da adolescência no Havre, cidade que, como descreve Rabaté, foi “inteiramente devastada pelos bombardeios da guerra, cidade lesada exibindo todas as feridas de um traumatismo histórico”¹. Cresceu entre escombros e ruínas que o levaram a refletir sobre a fragilidade das civilizações que se fizeram destruir. Muito jovem, o escritor conheceu, como ressalta Pautrot, “o sentimento de perda e de desaparecimento irremediável.”²

Avós gramáticos e músicos, pais professores de línguas e literaturas clássicas, Quignard é fruto do encontro do som com a letra. Estudou grego, latim, violino, viola, violoncelo, órgão e piano, fez faculdade de Filosofia, começou uma tese sob a orientação de Emmanuel Lévinas, foi professor universitário e, por muitos anos, leitor na editora Gallimard, além de fundador do Festival Internacional de Ópera e Teatro Barrocos de Versalhes. Em 1968, perdeu a avó responsável pelos órgãos da cidade de Ancenis e, por essa razão, os retomou, mas por poucos meses. Convidado por Louis-René des Forêts, foi para Paris e se dedicou ao seu primeiro texto, um ensaio sobre *La Délie*, de Maurice Scève³. Desde então, vive na capital francesa. Interessou-se pela prática da pintura e trabalhou com diversos suportes: tecido, madeira, vidro, tela, tapeçaria; depois queimou todas as suas obras plásticas.

Quignard começou escrevendo ensaios e depois passou aos romances e tratados, tecendo uma obra cada vez mais multifacetada, com uma deliberada ruptura das fronteiras entre os gêneros. Tornou-se conhecido do público francês com os livros *Le Salon de Wurtemberg* (1988) e *Les Escaliers de Chambord* (1989), e ultrapassou as fronteiras francesas com *Tous les matins du monde* (1991). Em 1991, acompanhou a filmagem do longa-metragem *Tous les matins du monde*, cujo roteiro é uma versão absolutamente fiel ao livro homônimo de sua autoria, com direção de Alain Corneau e música de Jordi Savall. Este livro-filme foi responsável por despertar no público contemporâneo o interesse pela música barroca, que aqui chamo “marginal”⁴, e pelo contato com a obra de Sainte Colombe e Marin

¹ “Entièrement dévastée par les bombardements de la guerre, (...) ville meurtrie exhibant toutes les blessures d’un traumatisme historique.” (Rabaté, *Pascal Quignard Étude de l’oeuvre*, p. 11)

² Pautrot, *Pascal Quignard*, p. 17.

³ Quignard, *La parole de la Délie, essai sur Maurice Scève*, 1974 (reedição 2001).

⁴ Ao longo desta tese, empregarei o termo “Barroco Clássico” para denominar a produção artística considerada “oficial” ou “oficialmente” reconhecida pela opinião pública do período histórico que vai do início do século XVII a meados do século XVIII. “Barroco Marginal” será, então, tudo aquilo que não se fez oficial historicamente, ficando à sombra do reconhecimento público. Neste contexto, marginal será, por exemplo, a

Marais, entre outros compositores do século XVII. Atualmente, Pascal Quignard ganha notoriedade mundial, e sua produção literária chega a 81 livros publicados.

No Brasil, os primeiros ensaios críticos sobre Quignard nasceram dentro da UFMG, das mãos de Ruth Silviano Brandão, que escreveu dois artigos sobre o autor: “Pascal Quignard: a poética de uma vida escrita” (2000) e “Pascal Quignard: Escrever é ouvir a palavra perdida” (2005). A primeira tese sobre Quignard, intitulada *Ler, escrever, traduzir: um percurso pela obra de Pascal Quignard*, de Yolanda Vilela, foi defendida no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Póslit) em 2009, na mesma universidade, na linha de pesquisa Literatura e Psicanálise. Em 2013, essa pesquisadora lançou a tradução que fez do livro de Quignard *A Razão*, pela editora Autêntica, em Belo Horizonte. Também da Faculdade de Letras da UFMG, Janaína Rocha de Paula escreveu o artigo “Pascal Quignard: o silêncio, o ruído, a palavra na ponta da língua”, e Guilherme Massara, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, publicou os artigos “Quignard e Lacan – música e letra” e “Quignard e Lacan – alteridade, letra, transmissão”, em 2008⁵. Verónica Galíndez-Jorge, por sua vez, introduziu o estudo da obra de Quignard em disciplinas ministradas na USP, instituição através da qual, em 2013, traduziu e publicou *Butes*. Além de *Butes* e *A Razão*, outros cinco livros do autor foram traduzidos para o português: no Brasil, *O Salão de Wurtemberg* (1989), *Todas as manhãs do mundo* (1993), *A Ocupação Americana* (1996), *Retórica Especulativa* (2006) e *Ódio à Música* (2007) e, em Portugal, *A Fronteira* (1992), *Terraço em Roma* (2002) e *Sombras Errantes* (2007).

Em outubro de 2013, Verónica Galíndez-Jorge organizou o colóquio internacional *Pascal Quignard. La Littérature hors frontières*. O título do evento faz menção a esta que é uma das grandes características do conjunto de sua obra: uma literatura que rompe com qualquer tipo de fronteira: geográfica, linguística, temática, ou de gênero textual. Na ocasião, também se ressaltou a falta de divisas no que diz respeito ao público interessado pela obra do autor: filósofos, artistas, psicanalistas, professores, críticos literários. Esses são apenas alguns dos múltiplos olhares que recaem sobre suas páginas. Daí um colóquio com temas tão diversos quanto singulares.⁶

música do mestre Sainte Colombe que se manteve e foi mantida ofuscada pela aristocracia francesa da época. Marginal será tudo aquilo que foi desprezado.

⁵ Nesses artigos, o autor se dedica ao exame das interfaces entre os protocolos do exercício da literatura, da música e da psicanálise em Quignard, refletindo sobre os determinantes da arte sob uma perspectiva que leva em conta as interferências que os procedimentos artísticos particulares fazem incidir uns sobre os outros.

⁶ Todos os textos apresentados nessa ocasião foram reunidos no livro *Pascal Quignard – Littérature hors frontières*, publicado em 2014.

Na França, sua obra sensibiliza um número cada vez maior de intelectuais que se debruçam sobre os mais diversos temas, formando um robusto corpo de crítica literária em torno de sua obra. Nesse cenário, nomes como o de Dominique Rabaté, Jean-Louis Pautrot, Chantal Lapeyre-Desmaison, Irène Fenoglio e Michelle Calle-Gruber já se fazem conhecer dentro e fora dos limites nacionais.

Em *Pascal Quignard – Étude de l’Oeuvre* (2008), Rabaté ressalta o caráter variado dos gêneros que a obra abarca que vai do ensaio crítico ao romance, do poema ao conto, do tratado à meditação especulativa, ressaltando a notória dissolução das fronteiras. Aponta, entretanto, para a existência de uma unidade em relação à *démarche* de Quignard. Rabaté destaca a presença de incontáveis referências ao que ele chama de um leitor bulímico, revelando o peso de sua bagagem cultural. O autor afirma que Quignard dá ao conto, bem como ao romance, a gravidade de uma busca essencial, engajando seu leitor em uma aventura de pensamento. Sua pesquisa se organiza em três eixos: no primeiro, Rabaté esclarece a gênese da obra e a invenção de uma língua; em seguida, organiza alguns dos grandes temas que Quignard não cessa de retomar: cena originária, silêncio, mutismo, música; por fim, faz um estudo dos cruzamentos que a obra suscita com outras artes (pintura, música ou dança), bem como com outras áreas do saber (filosofia, ciências sociais, psicanálise). Entre os temas presentes na obra de Quignard, Rabaté destaca: “a busca do originário e do arcaico; a incessante reflexão sobre o sexo e sua parte obscura (...) a escrita habitada pelo desejo de romper com a vaidade do mundo social”⁷. Esse estudioso ressalta ainda a criação de todo “um universo de referências recorrentes, e quase obsessivas, em que algumas épocas prediletas compõem a paisagem mental e afetiva do escritor”⁸.

Jean-Louis Pautrot, por sua vez, em *Pascal Quignard ou le fonds du monde*, afirma que a obra de Quignard se apresenta como um gesto de despojamento: da sociabilidade; da língua através da qual se impõe o laço social; da identidade construída; do credo humanista, racionalista e progressista; das leituras orientadas da história; e despojamento também do discurso filosófico tranquilizador, que busca dar sentido ao mundo. O autor observa que a obra de Quignard é, antes, uma coleção de vidas e obras marginais na extrema periferia da memória cultural; um catálogo de renegados; esse repertório de figuras desconcertantes que recusam participar do concerto coletivo. Segundo Pautrot, “o gesto quignardiano é

⁷ “*La quête de l’originnaire et de l’archaïque, l’incessante réflexion sur le sexe et sa part d’ombre (...) l’écriture est habitée du désir de rompre avec la vanité du monde social*” (Rabaté, *Pascal Quignard – l’étude de l’oeuvre*, p. 8)

⁸ “*Un univers de références récurrentes, et presque obsessionnelles, où quelques époques d’élection composent le paysage mental et affectif de l’écrivain.*” (Rabaté, *Pascal Quignard – l’étude de l’oeuvre*, p. 8)

contemporâneo, na medida em que, por um lado, consiste em examinar o passado para nele recolher vestígios do perdido cultural.”⁹ A maior contribuição de Pautrot, no entanto, parece-me, está na reflexão sobre a música na obra de Quignard. Com formação nessa área, esse autor escreve com desenvoltura sobre a relação entre a música, a leitura, a escrita e a psicanálise em Quignard, como veremos ao longo desta tese.

Importante estudiosa de Quignard, Chantal Lapeyre-Desmaison reforça, em *Mémoires de l'origine – un essai sur Pascal Quignard* (2001), o interesse do autor na mais esquecida tradição. Não por ser esquecida, mas porque o esquecimento do qual ela é objeto é revelador de sua potência transgressora. Essa autora propõe que, pela importância dada às citações¹⁰, poderíamos falar de “uma literatura palimpsesta ou de uma literatura cuja metáfora seria um sítio arqueológico, misturando, em um mesmo lugar, espaço do presente e espaço do passado.”¹¹ Pautrot fala de uma obra como “um solilóquio poliglota que ressoa múltiplas vozes, ecos externos e internos, referências claras e implícitas.”¹² Em *Mémoires de l'origine – un essai sur Pascal Quignard*, Lapeyre-Desmaison se propõe a estudar o que ela chama de memória ativa, que, segundo essa estudiosa, opera sobre o modo de construção literária¹³ em Quignard. Nesse sentido, a autora localiza dois princípios de organização da obra: a memória e a retórica. Segundo ela,

A obra se nutre de uma estética da lembrança e se constrói por meio de um conjunto de procedimentos eminentemente retóricos, sempre extraindo, do fracasso da memória, a matéria de uma escrita que se mostra fundamentalmente fragmentária. Assim, é possível detectar, na obra, uma poética da memória.¹⁴

⁹ “Le geste quignardien, en ce qu’il consiste pour une part à examiner le passé pour y recueillir des traces du perdu culturel, reste donc contemporain.” (Pautrot, *Pascal Quignard*, p. 25)

¹⁰ Tal afirmação pôde ser comprovada a partir de um levantamento das citações feitas nos livros analisados nesta tese. Em *La Leçon de musique*: Évrard Titon du Tillet, Jean de La Fontaine, Lully, Louis Couperin, Chambonnières, Charpentier, William Byrd, Caignet, Aristote, Alcméon de Crotona, Jacques de Voragine, Diogène Laërte, Renouvier. Em *La Haine de la musique*: Théophraste, Jorge Luis Borges, Boileau, Virgile, Horace, Le Cousan, Platon, Eckhardt. Em *Boutès*: Apollonios, François Roustang, Lascaux, Olivier Messiaen, Héraclite, Aristote, Timogène, Lycophron l’Obscur. Em *Vie secrète*: Plutarque, Platon, Pline l’Ancien, Sénèque le Père, Cicéron, Jackie Pigeaud, Sappho, Hegel, Nietzsche, Heidegger, Marina Tsvetaeva.

¹¹ “Une littérature palimpseste, ou d’une littérature dont la métaphore serait un site archéologique, mêlant en un même lieu espace du présent et espace du passé.” (Lapeyre-Desmaison, *Mémoires de l’origine – un essai sur Pascal Quignard*, p. 12)

¹² “Un soliloque polyglotte, qui résonne de voix multiplex, d’échos externes et internes, de références claires et de renvois implicites.” (Pautrot, *Pascal Quignard ou le fonds du monde*, p. 19)

¹³ Em relação à obra de Quignard, Lapeyre-Desmaison afirma: “son oeuvre opère un retour sur ce socle si intime et si étrange qui sera le mode de construction littéraire par excellence. Et c’est ce retour, cette mémoire active que je me propose ici d’étudier.” (Lapeyre-Desmaison, *Mémoires de l’origine – un essai sur Pascal Quignard*, p. 13)

¹⁴ “L’oeuvre se nourrit d’une esthétique du souvenir et se construit à travers un ensemble de procédés éminemment rhétoriques, tout en tirant de l’échec de la mémoire la matière d’une écriture qui s’avère fondamentalement fragmentaire. Il est donc possible de déceler, dans l’oeuvre, une poétique de la mémoire.” (Lapeyre-Desmaison, *Mémoires de l’origine – un essai sur Pascal Quignard*, p. 16)

A autora aponta o caráter ambivalente da memória: é o elemento que concilia o que está perdido e o que é presente. Duplamente ambivalente, pois, por um lado, consiste em manter, guardar, reter, armazenar e conservar, e, por outro lado, é consciência do passado como tal. Dessa forma, a memória não é apenas um meio de conservação, mas também um princípio ativo e será um modo de produção do discurso literário. Está nisso seu papel, como presença do passado ao mesmo tempo perdido e presente. Lapeyre-Desmaison ressalta que, para Quignard, a memória é um fenômeno puramente linguístico: a experiência do nome na ponta da língua¹⁵ desvenda a natureza da memória e sua instabilidade.

Ainda a respeito das inúmeras citações feitas por Quignard, as teses expostas por Vilela salientam o fato de que a retomada da Antiguidade Greco-Romana pelo escritor não pode ser reduzida a um exercício requintado de erudição, mas, ao contrário, deve ser considerada como tentativa de trazer para o primeiro plano a dimensão subversiva dos elementos refugados do discurso veiculado pela tradição. Segundo essa também estudiosa de Quignard, o relativo esquecimento dessas obras e autores se deve, sobretudo, à força subversiva que veiculam. O refugado é tido como tal justamente por seu valor subversivo, e não exatamente por ser um simples resto desprovido de valor. A tese da autora é que o conjunto da obra de Quignard desprograma a literatura, modifica o campo literário quando nele se inscreve, uma vez que “desconfigura” a língua e também o tempo. Para Vilela, as concepções do autor acerca dos gestos de leitura, tradução e escrita, é que respondem pela desprogramação que ele efetua. Segundo a autora, se Quignard recorre aos retóricos latinos é também para se distanciar da filosofia, trazendo a dimensão corporal, afetiva, para o primeiro plano de sua empreitada.

Memória e retórica são temas especialmente caros a Lapeyre-Desmaison, mas ecoam igualmente em textos de Brandão¹⁶ e Pautrot¹⁷. Este que, como vimos acima, também se interessa pela música, e a relaciona à memória, na medida em que, para o autor, ela se configura como um múltiplo chamado às origens na obra quignardiana. Além dele, Bogliolo¹⁸ e Massara¹⁹ abordam a música e destacam sua relação com a literatura. Esses três autores convocam o estruturalismo levistraussiano para embasar suas respectivas análises.

¹⁵ Esta experiência é descrita em *Le Nom sur le bout de la langue* (1993).

¹⁶ Brandão aborda o tema da memória nos artigos “Pascal Quignard: escrever é ouvir a palavra perdida” (2005) e “Pascal Quignard – A poética de uma vida escrita” (2005).

¹⁷ Pautrot também aborda o tema da memória no livro *Pascal Quignard ou le fonds du monde* (2007).

¹⁸ Giovanni Bogliolo escreveu um ensaio intitulado “Musique et silence”, no livro *Pascal Quignard: la mise au silence* (2000).

¹⁹ Massara dedicou dois capítulos do livro *Olho Clínico* (2008) ao tema da música: “Quignard e Lacan – música e letra” e “Quignard e Lacan (II) – alteridade, letra e transmissão”.

O tema da música nos remete ao da *mue*, processo de mudança de voz masculina na puberdade, quando seu timbre e sua altura se alteram, tema que permeia vários textos de Quignard, como um fio condutor entre voz e corpo, voz e sintoma, voz e memória, voz e mãe, e é relativamente abordado por todos esses autores, uns mais que outros, principalmente Pautrot²⁰ e Brandão²¹. Ambos refletem mais profundamente sobre a música em sua relação com a voz, o silêncio, a solidão e a escrita. As autoras Lapeyre-Desmaison²² e Vilela²³ compartilham o interesse por uma análise psicanalítica em torno da voz, dos resíduos e do real lacaniano. Ambas fazem uma conexão entre a voz e o corpo. Devido à sua importância, dedico um capítulo inteiro a esse tema e não o desenvolvo mais aqui.

A fascinação pelo silêncio sempre foi uma constante na obra de Quignard, como afirma Bogliolo, que também observa que já em *Carus* (1979) havia a figura de um músico que, presa de uma infelicidade invencível, se calava. Em *Le Salon de Wurtemberg* (1986), o protagonista, solista de viola da gamba, parava de tocar aos quarenta anos de idade e se punha a recuperar os fios de sua memória. *Le Nom au bout de la langue* parte de duas experiências com o mutismo, vividas pelo escritor em sua juventude. *Le lecteur* analisa o silêncio da leitura e *Taciturno*, o da escrita, para chegar a uma fórmula – “*Scribo: taciturno*”²⁴ – na qual não vemos claramente se o ato de escrever e a vontade de se calar se situam em uma relação de equivalência ou em uma lógica de causalidade. O silêncio também aparece no estudo sobre o poeta Louis-René des Forêts, em *Le Voeu de silence*, no pacto de silêncio que liga dois amantes, analisado em *De taciturnis*, e, em 1998, em *Vie secrète*. Para Brandão, talvez seja possível afirmar que, “antes da música, haja o silêncio e que esse silêncio seja a ausência de uma voz, de uma determinada voz, a voz materna”²⁵. E, de uma maneira mais abrangente, Fenoglio²⁶ relaciona o vazio da solidão e a criação artística.

Vilela afirma que o *tópos* que permeia a obra quignardiana é a própria linguagem, a “falha” da linguagem – e é com base nessa “falha”, nesse “colapso da linguagem”²⁷, que, segundo a autora, o escritor vai fundamentar as suas concepções de leitura, tradução e escrita. Vilela investigou as relações dos textos de Quignard com a psicanálise lacaniana e assinala

²⁰ Pautrot no livro *Pascal Quignard ou le fonds du monde* (2007).

²¹ Brandão no artigo “Pascal Quignard: escrever é ouvir a palavra perdida” (2005).

²² Lapeyre-Desmaison no artigo “Pascal Quignard – un baroque contemporain” (2013) e no livro *Pascal Quignard la voix de la danse* (2013).

²³ Vilela em sua tese de doutorado, intitulada *Ler, traduzir, escrever: um percurso pela obra de Pascal Quignard* (2009) e no artigo “Les “sordidissimes” et la question de l’objet” (2013)

²⁴ Quignard, *Petits Traités I*, p. 117.

²⁵ Brandão, “Pascal Quignard: escrever é ouvir a palavra perdida”, p. 239.

²⁶ Fenoglio em “La singularité hors les frontières de l’identité” (2013)

²⁷ Vilela, *Ler, traduzir, escrever: um percurso pela obra de Pascal Quignard*, p. 133.

que tiveram como fio condutor o conceito de objeto pequeno *a*, elaborado por Lacan. A pesquisadora chama a atenção para o objeto sórdido, resto, resíduo: está em questão o que não serve para nada, o que foi rejeitado, seja da história pessoal de um sujeito, seja da História universal, seja da tradição canônica. Como ressalta, entre os inúmeros *topoi* que compõem a extensa obra de Quignard, dois elementos de sua poética se destacam: os “Sordidíssimos” e o “*Jadis*” (Outrora). Segundo Vilela, as expressões “passado” e “*jadis*” (Outrora) são frequentemente contrapostas; a diferença semântica dos dois termos é bem demarcada. O passado estaria, para o autor, associado à aquisição da linguagem, às convenções sociais, ou seja, seria o “território dos seres falantes”²⁸. Por sua vez, o *Jadis* remeteria a uma anterioridade mítica. Seria anterior ao passado petrificado pela aquisição da linguagem formal. Brandão também destaca o uso recorrente da palavra *Jadis*, que remete ao tempo do outrora, fonte da escrita. Segundo ela, “é o perdido que avassala e faz querer voltar ao mundo psíquico anterior, no qual a mãe injeta na criança, *infans*, pela linguagem que planta nela, a língua materna, *lalangue*”²⁹.

Para Lapeyre-Desmaison,

Os “*sordidissimes*” (...) devem figurar entre os objetos da memória da qual constituem a forma mais radical: o sórdido é o objeto privado de seu valor social, econômico, de troca, não mais culturalmente tomado, mas abandonado, constituindo um rébus, um dejetivo, porque o único valor que tem é aquele dado pelo escritor, ao recolhê-lo como signo e dando-lhe um lugar no seio de sua estética romanesca. (...) Antes de tudo, ele é sórdido porque é primitivo, próximo da natureza, pouco civilizado, mas também enquanto resto.³⁰

Outro aspecto ressaltado por Lapeyre-Desmaison é que a linguagem se opõe à língua assim como o significante se opõe ao significado. O significante é a voz do sublime, ao passo que a língua, estando do lado do significado, é ruído que engana. Contrariamente, a linguagem é o não-sentido absoluto, é também o que, através mesmo da matéria do grito, está próximo da origem. A linguagem não faz senão jorrar o desconhecido. A literatura está, portanto, na linguagem, não na língua, e a linguagem da obra deve subverter a língua que ela fala. Lapeyre-Desmaison ressalta que, em Quignard, o corpo é concebido como um gigantesco alfabeto dos sofrimentos e dos compartilhamentos simbólicos. A problemática do

²⁸ *Ibidem*, p. 14.

²⁹ Brandão, “Pascal Quignard: escrever é ouvir a palavra perdida”, p. 242.

³⁰ “*Les “sordidissimes” (...) doivent figurer parmi les objets de la mémoire dont ils constituent la forme la plus radicale: le sordide, c’est l’objet, privé de sa valeur sociale, économique, d’échange, non plus culturellement prisé, mais abandonné, constituant un rebut, un déchet, parce qu’il est sans valeur autre que celle que le romancier va lui accorder, en le recueillant comme signe et en lui donnant une place au sein de son esthétique romanesque. (...) Tout d’abord il est sordide parce qu’il est primitif, proche de la nature, peu civilisé, mais aussi en tant que reste.*” (Lapeyre-Desmaison, *Mémoires de l’origine – un essai sur Pascal Quignard*, p. 125-126)

corpo como real é o que a autora procura delimitar. “O corpo tem acesso (...) a estados anteriores, pode lembrar-se daquilo de que ele não tem ou não tem mais memória; pode, de novo, buscar uma participação imediata no mundo.”³¹

Massara, por sua vez, no livro *Olho Clínico*, afirma que a literatura de Quignard não se atém somente às interferências que atravessam o caminho da linguagem, mas se ocupa ainda daquelas que se manifestam no corpo. A música incide sobre o corpo desativando sua submissão aos comandos do eu, e franqueando sua captura por algo que não se sabe. Para o autor, Quignard aspira ao paradoxo de escrever o corpo da linguagem, escrever o objeto, “esse objeto intangível, indetectável, inatingível, invisível, assema, inexistente da música.”³² E parece, quanto à presença da música na linguagem, visar à localização, à exposição ou, como ainda ressalta Massara, como diria Lacan, à “mostração” de um real subjacente aos processos regulados pela ação do significante, no seio do qual poder-se-ia entrever, não a ausência própria do sentido, mas uma experiência de um sentido que se daria, senão a *ler*, sobretudo a *ouvir*.

Nesta tese, proponho uma análise análoga ao gesto musical quignardiano no que este tem de essencialmente regressivo: parto dos livros *La Leçon de musique* e *Tous les matins du monde* que abordam a *mue*, ou seja, parto da terceira perda apontada por Pautrot - perda da voz da infância - e, em seguida, chego à cena originária, ressurgida através do mergulho do argonauta em *Boutès*, livro alusivo à primeira perda - a da totalidade fusional. Entre as duas primeiras, a segunda perda é da linguagem pré-linguística, em consequência da aquisição da linguagem simbólica.³³

O primeiro capítulo é intitulado Prelúdio por apresentar, tal um Prelúdio musical, a sequência de temas que serão abordados ao longo desta tese. Nele, delinco a ideia da partitura, do Barroco-próprio-a-Quignard, do afeto nas acepções barroca e psicanalítica, e faço uma análise do conto “Le Nom sur le bout de la langue” e dos textos que compõem o livro, em torno da questão da perda.

O segundo capítulo é dedicado à relação entre música e *mue*. Analiso a abordagem desse fenômeno nos livros *La Leçon de musique* (1987) e *Tous les matins du monde* (1991), principalmente, e em alguns trechos presentes em livros como *La Haine de la musique* (1995) e *Vie secrète* (1998). Nesse capítulo, também abordo a relação entre mestre e discípulo, como

³¹ “Le corps retrouve (...) des états antérieurs, il peut se souvenir de ce dont il n’a pas ou plus la mémoire, il peut à nouveau quêter une participation immédiate au monde.” (Lapeyre-Desmaison, Pascal Quignard. *La voix de la danse*, p. 38)

³² Massara, *Olho clínico*, p. 112-113.

³³ As três perdas apontadas por Pautrot serão devidamente apresentadas no primeiro capítulo, “Prelúdio”.

configuração maiêutica ideal para, por um lado, analisar o processo de transmissão de conhecimentos e sua relação com a escuta e, por outro lado, refletir sobre o percurso delineado por Quignard para se chegar à emoção, condição necessária para ultrapassar a ideia de imitação em direção a um devir-afeto. O terceiro e último capítulo traz uma discussão em torno da noção de cena originária e sua relação com a música na obra do autor. Desde a concepção freudiana do termo até a elaboração da expressão na perspectiva quignardiana, até a conexão entre essa cena originária e o real lacaniano, são abordados temas centrais da obra de Quignard, a saber, língua, linguagem, escuta, voz, escrita, silêncio, amor e dor.

Quanto aos livros estudados, embora *Tous les matins du monde*, *Boutès* e *La Haine de la musique* tenham sido traduzidos³⁴ para o português, esclareço que decidi adotar suas respectivas versões originais, em francês, para ter acesso direto à voz de Pascal Quignard. Os demais – *Le Nom sur le bout de la langue* e *La Leçon de musique*, considerados diretamente nas análises, e *Vie Secrète*, bastante citado - não têm traduções publicadas. Portanto, todas as traduções, inclusive as dos autores citados nas discussões teóricas, foram livremente feitas por mim. Ao proceder dessa maneira, acredito manter certa unidade e, sobretudo, manter minha escuta o mais próximo possível da voz que emana dos textos originais. Alguns termos foram mantidos em francês ao longo de toda a tese (*défaillance*, *héler*, *mue*, *jadis*, *jaillissement*, *désarçonner*, *détresse*, *fredon*, *chevroter/chevrottement*, *tarabust*), na intenção de que cada um deles afete o leitor, deixando-o escolher qual é a melhor tradução em função do contexto em que Quignard faz uso de cada um.

As discussões teóricas tecidas nesta tese foram elaboradas a partir da leitura de textos de Barthes, Blanchot, Brandão, Castello Branco, Deleuze, Didier-Weill, Freud, Garcia-Roza, Guattari, Lacan, Lapeyre-Desmaison, Mandil, Meschonnic, Nancy e Pautrot, entre outros.

Lancemo-nos ao Prelúdio!

³⁴ Em 2014, na ocasião do colóquio dedicado a Quignard, em Cérisy, a pesquisadora Agnès Cousin de Ravel apresentou, por meio de uma comunicação, uma lista completa de todas as traduções de livros de Quignard feitas ao redor do mundo. Menciono aqui apenas aquelas relativas aos livros abordados nesta tese. *La Leçon de musique* (1987): espanhol (Espanha) e japonês. *Tous les matins du monde* (1991): alemão, inglês (Reino Unido e Estados Unidos), armênio, catalão, chinês (Taiwan e China), coreano, dinamarquês, espanhol (Espanha), escocês, finlandês, georgiano, grego, húngaro, islandês, italiano, japonês, lituânio, holandês, polonês, português (Portugal e Brasil), romeno, russo, servo-croata (Croácia e Sérbia), sloveno, sueco e turco. *Le Nom sur le bout de la langue* (1993): coreano, espanhol (Espanhol), italiano, japonês e turco. *La Haine de la musique* (1995): espanhol (Espanha e Argentina), japonês, português (Brasil) e Slovênia. *Vie secrète* (1998): Coreano, espanho (Espanha), italiano, japonês, polonês, português (Português), russo e slovênio. *Boutès* (2008): espanhol (Espanha e Argentina), português (Brasil) e turco. No ano de finalização desta tese, podemos incluir *Boutès* e *La Raison* também no Brasil.

1 PRELÚDIO

Um belo texto se escuta antes de soar. É a literatura. Uma bela partitura se escuta antes de soar. É o esplendor *preparado* da música ocidental. A fonte da música não está na produção sonora. Ela está nesse *Escutar* absoluto que a precede na criação, que compor pressupõe, com o que compor compõe, que a interpretação deve fazer surgir não como escutado, mas como escutar. Não é um querer dizer; não é um mostrar. É um Escutar puro.³⁵

Uma partitura ou, em francês, *une partition*. Por um lado, um processo de divisão que culmina em separação; por outro, uma notação do conjunto das partes de uma composição. Da primeira perspectiva de entendimento do termo “partitura”, retenho a ideia de que a separação acarreta também um renascimento, afinal algo novo brotou em consequência da divisão e da perda de um todo maior. Em relação à segunda, noto que uma partitura é, ao mesmo tempo, um suporte sobre o qual se imprime algo e, enquanto passível de uma interpretação, um veículo tanto daquilo que, por intenção do autor, transmite um sentido, quanto dos próprios sentidos em sua acepção de afetos experimentados, ou seja, aquilo que o autor sentiu e, independente de sua intenção, insiste em se fazer escutar. Da ordem do efêmero, o que se sentiu já não mais é e, ao mesmo tempo, pode vir a ser (re-sentido), embora jamais como o mesmo. Se, para Quignard, a fonte da música não está na produção sonora, mas no “Escutar puro” que a precede na criação, ler e executar o que está escrito em uma partitura é fazer soar o que nela já não mais está, uma vez que o “Escutar puro” antecede o nascimento da própria partitura.

Desejo pensar sobre o que do perdido está na arte, e até que ponto a arte recupera, pela via do afeto, algo do perdido.³⁶ Para isso, há de se pensar no sujeito da experiência. A proposta de interpretar um *corpus* de textos de Quignard como uma partitura é, para mim, uma tentativa de escutar o que se fez soar antes de sua escrita, e o que esse autor pode sentir sobre o lugar e o valor da arte na experiência humana. Tento escutar e colher (notar e anotar), em minhas leituras, o equivalente a esse “Escutar puro”, que seria um Enunciar puro, uma vez que ler, no sentido de interpretar sua escrita, deve fazer surgir como Enunciar, não como enunciado. Então, o que me interessa é ouvir a Enunciação pura nos textos analisados e

³⁵ “*Un beau texte s’entend avant de sonner. C’est la littérature. Une belle partition s’entend avant de sonner. C’est la splendeur préparée de la musique occidentale. La source de la musique n’est pas dans la production sonore. Elle est dans cet Entendre absolu qui la précède dans la création, que composer entend, avec quoi composer compose, que l’interprétation doit faire surgir non pas comme entendu mais comme entendre. Ce n’est pas un vouloir dire; ce n’est pas un montrer. C’est un Entendre pur.*” (Quignard, *Vie secrète*, p. 58-59)

³⁶ Retomo, portanto, o questionamento formulado por Yolanda Vilela depois de uma primeira leitura do projeto que antecede esta tese. Ao longo da escrita, percebi que essa formulação tornou-se uma questão central de minha análise.

registrar, nestas páginas que seguem, a minha interpretação desta partitura sonoro-literária em Pascal Quignard. A partir dessa interpretação, pretendo me aproximar de algo que chamo de Barroco-próprio-a-Quignard.

O ponto de partida é a questão da perda, tema caro ao autor, e sua relação com a música. Proponho uma reflexão em torno da relação entre as noções de perda e de afeto, este apreendido a partir da comparação entre duas de suas acepções: na música barroca e na psicanálise. A partir disso, pretendo chegar ao Barroco-próprio-a-Quignard.

Começo pela primeira acepção da palavra afeto, pois ela data do mesmo período escolhido por Quignard para ambientar seu livro *Tous les matins du monde*, a saber, o século XVII francês. De acordo com Persone,

Na Grécia antiga, o termo “*Pathos*” era usado para determinar Paixão ou Emoção, ou seja, determinava sofrer paixão ou ser atingido por algo. O mesmo termo, em latim, vem em sua forma passiva: *afficere* (de *Affectus*) e na palavra *Passio*. *Affectus*, em nossa linguagem, implica numa violenta emoção da alma, como o desejo enquanto paixão, bem como força de vontade. Assim, a Teoria das Paixões é uma teoria sobre todas as maneiras, ou tipos, de paixões e emoções de nossa alma.³⁷

Parto desse comentário de Persone para dizer que, nesta tese, considero a forma passiva do termo *Pathos* e o paradoxo que nela reside, uma vez que a noção de passividade está associada a uma violenta emoção da alma. É essa perspectiva que servirá de base para a sustentação da noção de Barroco-próprio-a-Quignard. Para tanto, volto ao período barroco do século XVII, tal como entendido pelos músicos da época, para, então, destacar os pontos de diferenciação considerados em minha formulação. Como elucidada o texto abaixo, a música produzida nesse período era baseada no conceito de afeto:

Como resultado de suas intrincadas interrelações com as doutrinas retóricas, a música barroca assumiu como seu objetivo estético principal alcançar unidade estilística baseada em abstrações emocionais chamadas Afetos. Um afeto (*Affekt*, em alemão, *pathos*, em grego, e *affectus* em latim) consiste em um estado emocional racionalizado ou paixão. Após 1600, a representação dos Afetos tornou-se a necessidade estética da maioria dos compositores, qualquer que fosse sua nacionalidade, e a base fundamental de inúmeros tratados.³⁸

O século XVII é também o século do Iluminismo, das ideias racionais, do cartesianismo. Com o advento da ciência, nessa época, e a necessidade de esclarecimento

³⁷ Persone, *Sobre a “Teoria das Paixões da alma” e o discurso musical nos séculos XVII e XVIII*, p. 23.

³⁸ “As a result of its intricate interrelationships with rhetorical doctrines, Baroque music assumed as its primary aesthetic goal the achieving of stylistic unity based on emotional abstractions called Affects. An affect (*Affekt* in German, from the Greek *pathos* and the Latin *affectus*) consists of a rationalized emotional state or passion. After 1600 the representation of the Affects became the aesthetic necessity of most Baroque composers, whatever their nationality, and the fundamental basis of numerous treatises.” (Buelow, *The grove dictionary of music and musicians*, p. 269)

própria ao Iluminismo, assistimos à separação entre a ciência e aquilo que Lévi-Strauss denominou pensamento mitológico³⁹. A ciência só podia existir se desconsiderasse o mundo dos sentidos, por defender a ideia de que o mundo sensorial é um mundo ilusório, ao passo que o mundo real seria um mundo de propriedades matemáticas. Nesse contexto, tanto a retórica quanto a música eram pautadas pelo racionalismo. Consequentemente, o afeto era considerado um estado racionalizado, e a questão da representação dos afetos estava diretamente ligada à imitação, à mimese. Ainda de acordo com Buelow,

Durante o período barroco, o compositor deveria, assim como um orador, suscitar estados emocionais no ouvinte – tristeza, ódio, amor, alegria, raiva, dúvida, entre outros – e todos os aspectos da composição musical refletiam este propósito afetivo. Se, por um lado, era mais fácil apreciar isso na música associada a texto, o objetivo da música instrumental era o mesmo. Porém, é necessário sublinhar que o ato de compor música com uma unidade estilística e expressiva baseada em um afeto era um conceito racional e objetivo, e não uma prática composicional análoga àquela do século dezanove, que buscava suscitar no público reações emocionais espontâneas.⁴⁰

Além de Quignard ser um apaixonado pelo século XVII barroco, a escolha do tema de *Tous les matins du monde* e de toda a ambiência desse livro-filme denota certa perspicácia do autor, que encontra um campo fértil para instaurar o contraste entre o “Barroco Clássico”, aqui assimilado a todo esse racionalismo característico do Iluminismo, e o que denomino “Barroco Marginal”, delineado por Quignard de forma a revelar o que o primeiro deixou na sombra e não considerou em seu “planejamento”. O termo Barroco é um nome escolhido pela história oficial para se referir a uma tendência ou a um estilo artístico associado a determinado modo de fazer arte durante certo período histórico. Esse estilo de época marcou a arquitetura, a pintura, a literatura, a música e os costumes da Europa do século XVII. Assim, o que chamo “Barroco Clássico” é mais uma entre as várias denominações europeias que se seguiram ao longo dos anos, sempre denotando, de forma comumente oficial, um modo nomeado, reconhecido e compartilhado de produzir arte, de acordo com o período a que se referia.

³⁹ O antropólogo afirma que “só agora (no século XX) conseguimos ter uma perspectiva mais profunda e completa da natureza e do papel do mito na história do Homem.” (Lévi-Strauss, *Mito e significado*, p. 9.) Para ele, a ciência contemporânea está no caminho para superar o fosso entre as duas formas de apreensão do mundo. Sua abordagem estruturalista tem por característica tentar exprimir a propriedade invariante de um variado e complexo conjunto de códigos (musical, literário, mitológico, entre outros), e o problema é descobrir aquilo que é comum a todos.

⁴⁰ “During the Baroque period the composer was obliged, like an orator, to arouse in the listener idealized emotional states - sadness, hate, love, joy, anger, doubt and so on - and every aspect of musical composition reflected this affective purpose. While it was easier to appreciate it in music associated with a text, the aim in instrumental music was the same. It needs to be stressed, however, that to compose music with a stylistic and expressive unity based on an affect was a rational, objective concept, not a compositional practice equatable with 19th-century concerns for spontaneous emotional responses on the part of an audience.” (Buelow, *The grove dictionary of music and musicians*, p. 269)

Nesse sentido, podemos localizar algumas características ligadas ao modo de criar no período Barroco:

O compositor barroco planejava o conteúdo afetivo de cada obra, ou seção ou movimento de uma obra, com todos os recursos de seu *métier*, e esperava que a resposta de seu público fosse baseada em *insights* igualmente racionais sobre o significado de sua música. Todos os elementos da música – escalas, ritmos, estrutura harmônica, tonalidade, tessitura melódica, formas, timbres, e outros – eram interpretados afetivamente. Os estilos, formas e técnicas composicionais da música barroca eram, portanto, sempre resultantes deste conceito de Afeto.⁴¹

Como vemos, nesse contexto, a música barroca tinha intrincadas interrelações com as doutrinas retóricas; o afeto consistia em um estado emocional racionalizado e a necessidade estética barroca da representação dos afetos estava atrelada a um propósito, o de suscitar estados emocionais no ouvinte. Assim, o ato de compor música cuja estética baseava-se em um afeto era um conceito racional e objetivo, refletindo um propósito afetivo. Portanto, o conteúdo afetivo de cada obra era planejado, visando a atingir uma resposta no público e, mais que isso, essa resposta tinha uma base igualmente racional sobre o significado de tal música.

Há, manifestamente, na interpretação barroca um querer dizer, um mostrar. Os músicos desse período tinham consciência de que movimentos melódicos causavam movimentos correspondentes na alma do ouvinte, isto é, causavam emoções. A música deveria conter ou exprimir a Paixão. Assim, a ideia do barroco era expor e representar, na música, todas as Paixões da alma. Para tal, o discurso musical devia ser perfeito em suas regras de retórica e oratória. A exposição das humanas paixões estava fundamentada em vários tratados de teóricos italianos, mas, no contexto musical, Descartes foi o grande pensador, ou o que mais influenciou o pensamento barroco. O livro *Compendium Musicae* (1618) é uma tentativa de tratar a música através da Razão, pela mensuração matemática da afinação e dos modos, bem como situar o intérprete e o público como “Almas sentindo a música”⁴².

Se pensarmos na relação entre compositor (ou intérprete) e ouvinte, podemos dizer que, na música barroca, buscava-se efeitos eficazes para mover os afetos. Persone cita Kuhnay, que lembra que, assim como a oratória, “a música tem completamente em seu poder os

⁴¹ “The Baroque composer planned the affective content of each work, or section or movement of a work, with all the devices of his craft, and he expected the response of his audience to be based on an equally rational insight into the meaning of his music. All the elements of music - scales, rhythm, harmonic structure, tonality, melodic range, forms, instrumental colour and so on - were interpreted affectively. The styles, forms and compositional techniques of Baroque music were therefore always the result of this concept of the Affects.” (Buelow, *The grove dictionary of music and musicians*, p. 269)

⁴²A primeira edição de *Compendium Musicae*, de René Descartes, data de 1618.

espíritos de seus ouvintes e pode moldá-los, quase como cera, em estados de tristeza, alegria, compaixão, ira ou cólera, amor e outras emoções.”⁴³ A ideia de eficácia em mover os afetos estava, portanto, associada ao reconhecimento de que a música tinha um poder sobre o público, podia moldá-lo.

Os teóricos comumente usavam a palavra “*Affectus Exprimere*”, que implicava em reproduzir paixões, que inerentes a um texto, devem ser impressas na música. O compositor busca o extremo excitação da alma do ouvinte e com isso atinge poderosa representação das paixões, requerendo não somente a compreensão e cognição do ouvinte, mas também uma condição de extrema excitação de sua alma.⁴⁴

Como podemos observar, a lógica era a de produzir uma ação, visando à exata reação previamente desejada pelo compositor. Não se fala em irrupção, surgimento espontâneo das emoções. O afeto é uma espécie de ferramenta que, uma vez bem manejada e movida, faz do público um *manège à moi*⁴⁵ do compositor. Está obviamente subentendido que, como o manejo de cavalos, trata-se de um exercício para domar, adestrar. Essa imagem do *manège* é muito potente, pois permite inúmeras analogias e janelas possíveis de interpretação. Ressalto apenas uma, que me parece bastante adequada para o contexto: *manège* em sua acepção de “comportamento hábil e artificioso para chegar a seus fins”⁴⁶. Persone destaca:

O compositor barroco acredita na forma imanente e no efeito poderoso da música; acredita-a capaz de criar, aumentar e acalmar as emoções do público. A música deve atrair por sua própria força. Ela deve convencer, agitar, enfim, mover. E, movendo, ter as emoções do público sob certo domínio. Assim ela pode ser tida como “Musica Pathetica” graças ao seu poder mágico. O compositor (e sem dúvida o intérprete) sabe que o ouvinte tem uma alma apaixonada e tenta calcular, antecipadamente, as reações emocionais desse ouvinte.⁴⁷

É muito tentador analisar a expressão “Musica Pathetica”! Não no sentido da beleza das composições que datam desse período barroco, uma vez que é inquestionável a riqueza do repertório produzido à época. O que parece patético é pensar que um grupo da elite da aristocracia possa utilizar o poder da música para o domínio, pois está nitidamente implícita a intenção de domínio no sentido de poder⁴⁸ político, contenção, adestramento. Só seria realmente admissível falar em poder mágico em sociedades nas quais a magia está associada a

⁴³ Kuhnay (*Musikalische Vorstellung Einiger biblischer Historien*, de 1700), é citado por Persone em *Sobre a Teoria das Paixões da alma* e o discurso musical nos séculos XVII e XVIII, p. 30.

⁴⁴ Persone, *Sobre a Teoria das Paixões da alma* e o discurso musical nos séculos XVII e XVIII, p. 31.

⁴⁵ Expressão usada por Édith Piaf na música *Mon manège à moi*.

⁴⁶ Petit Robert, p. 1144.

⁴⁷ Persone, *Sobre a Teoria das Paixões da alma* e o discurso musical nos séculos XVII e XVIII, p. 31.

⁴⁸ Quignard dedicou incontáveis páginas à crítica ao uso do poder da música em *La Haine de la musique*, quando aborda sua utilização nos campos nazistas de concentração.

questões de cunho antropológico, ou seja, como pertencentes a todo um sistema de crenças na base do que se chama de poder mágico. Contrariamente, no contexto do “Barroco Clássico” do século XVII, a questão do poder não está minimamente associada à noção de magia, mas sim de uma ideologia que visa à manutenção de um determinado poder, em ocorrência, o poder da aristocracia. Uma camada da sociedade, em ocorrência a aristocracia, encontrava na música, mais precisamente, nas técnicas utilizadas para se fazer música, um potente ardil para se chegar a um fim: sua supremacia. Conscientes de que o afeto era uma estratégica ferramenta para mover e controlar as emoções do público. Assim,

Misturando teoria dos afetos, poder mágico, teoria dos temperamentos, características dos tons a um perfeito discurso, mais uma inspiração pessoal, ele [compositor] objetiva mover a alma do ouvinte. E, se é um bom intérprete e consciente de leis da retórica, move desde a mais simples e doce ternura ao mais veemente e violento apelo guerreiro.⁴⁹

Ao excitar a alma do ouvinte, o compositor atinja uma representação das paixões. O êxito de tal empreitada requeria, além de compreensão e cognição do ouvinte, sua excitação. Partia-se de um cálculo das reações emocionais que se queria atingir, para um propósito específico: convencer, mover para ter as emoções do público sob domínio. O mais importante a ressaltar é que o controle do público se fazia por meio de um procedimento que tinha como base a reprodução das paixões, o que se conseguia a partir do manejo dos afetos. Tanto o compositor quanto o intérprete eram conscientes disso, e disso se serviam em sua respectiva atuação.

Minha intenção é mostrar como Quignard, conhecedor dos fundamentos da música barroca e apaixonado por sua estética, reelabora em sua obra concepções típicas do período barroco, para, por um lado, tecer uma crítica ao poder e, por outro, criar uma estética própria, que mistura elementos barrocos que lhe são caros, com elementos desprezados no período barroco. Ou, na minha perspectiva, elementos do “Barroco Clássico” com elementos do “Barroco Marginal”. O que chamo de Barroco-próprio-a-Quignard é o resultado desta criação que privilegia o resto, o resíduo, o esquecido, o não considerado pela classe dominante e considera o afeto sob outro prisma, relacionado à escuta. Meu objetivo é extrair, da análise de *Le Nom sur le bout de la langue*, *La Leçon de Musique*, *Tous les matins du monde* e *Boutès*, uma concepção quignardiana de música nessa via de um Barroco-próprio-a-Quignard. Esse objetivo dialoga com a leitura que Lapeyre-Desmaison faz da noção quignardiana de *désarçonnement* como base de sustentação e existência de um “barroco contemporâneo”, nas

⁴⁹ Persone, *Sobre a “Teoria das Paixões da alma” e o discurso musical nos séculos XVII e XVIII*, p. 31.

palavras da autora,⁵⁰ na obra de Quignard. Essa noção será mais desenvolvida no item 3 do terceiro capítulo.

Noto que, numa perspectiva classicamente barroca, na frase o compositor reproduz um afeto para suscitar estados emocionais no ouvinte, o compositor é o sujeito da frase, e o afeto sofre a ação desse sujeito. Para mostrar o que me interessa na forma passiva do termo *affectus*, proponho proceder à apassivação da voz na frase anterior, tornando-a: “o afeto foi reproduzido pelo compositor (...)”. Essa apassivação transforma o afeto em sujeito, enquanto o compositor passa a sofrer sua ação. Essa mudança de perspectiva me é muito cara, pois permite, por um lado, trazer o afeto para o primeiro plano, personificando-o, dando-lhe voz; e, por outro, pensar no compositor como sujeito da experiência. Além da apassivação, proponho que, nos livros analisados, nessa nova configuração de frase, o afeto não seja mais entendido como capaz de ser reproduzido ou representado, mas escutado e revivido pelo compositor e/ou intérprete. Parto desse exercício de apassivação para começar a extrair a importância presente no paradoxo que reside no fato de que a noção de passividade do termo *affectus* esteja associada a uma violenta emoção da alma. Ao dar voz ao afeto, privilegio o significante “afeto”, não a ideia, o conceito, a representação, ou seja, não o significado da palavra “afeto”. Ao privilegiar o significante, aproximo-me da noção de escuta, bem como da inversão, proposta por Lacan⁵¹, da trilogia significado-significante-signo tal como originalmente concebida por Saussure. Nessa perspectiva, ao propor a Escuta afetada de uma partitura sonoro-literária, considero música e literatura como expressões de afetos não representados.

Assim como esse exercício promove um deslocamento - neste caso, duplo, simultaneamente dos termos afeto e compositor -, noto uma desterritorialização quando Quignard traz à luz personagens marginalizados pela história oficial, ressaltando a reserva de afeto que os habita. Pelo mesmo processo, há um afastamento da linhagem canônica, colocando-a em segundo plano, no dos “esquecidos”:

Há esquecidos pelas lembranças do mundo. É preciso ceder um pouco de água pura, ou seja, um pouco de língua escrita, aos velhos nomes que não se pronuncia mais. É preciso se curvar e exumar os túmulos que se perderam nos matos e nos séculos e nas pedras. É preciso abrir um instante a porta de um livro a esses heróis da vida lendária ou a esses fantasmas da vida histórica que foram descartados, seja porque seus exemplos eram contrários à reprodução social, seja porque suas proezas

⁵⁰ Lapeyre-Desmaison, “Pascal Quignard, un baroque contemporain” in.: *Pascal Quignard Littérature hors frontières*, p.109-129.

⁵¹ Em *Freud e o Inconsciente*, Garcia-Roza afirma que “a concepção lacaniana do signo difere em vários aspectos da que nos oferece Saussure. Em primeiro lugar, Lacan inverte a representação saussuriana do signo. Enquanto Saussure o representa por significado/significante, Lacan o representa por significante/significado.” (p. 186)

desprezavam as escolhas estéticas mais populares. (...) É preciso deixar uma cadeira vazia àqueles que foram injustamente ostracizados.⁵²

O conteúdo dessa citação parece-me muito importante para o autor, pois encontra-se em outros livros como uma espécie de *leitmotif* musical, um tema que reaparece com pequenas alterações em sua melodia, seu radical, sua essência. Ou, ainda, um tema associado a um personagem que permeia a obra com sutis modificações. Por exemplo, na cena final de *Tous les matins du monde*, no momento de seu último encontro com o mestre Sainte Colombe, Marais lhe diz: “Um pequeno bebedouro para aqueles que a linguagem abandonou. Para a sombra das crianças. Para as marteladas dos sapateiros. Para os estados que precedem a infância. Quando estávamos sem hálito. Quando estávamos sem luz.”⁵³

Quando Quignard desloca o foco de interesse do mundo glorioso que vive sob o reino de Luis XIV para a vida simples do compositor e gambista Sainte Colombe, que sobreviveu na periferia da memória cultural, “é todo um universo que renasce e que ganha vida e sentido no período contemporâneo”, como ressalta Lapeyre-Desmaison.⁵⁴ Não se trata de um personagem que, como o célebre elenco de músicos da corte, faz da música uma ferramenta capaz de suscitar estados emocionais nos ouvintes para mantê-los sob seu domínio. Sainte Colombe é intenso, culto e vigoroso, mas frágil, taciturno e duramente afetado pela dor provocada pela perda da esposa. Um homem que atravessa o sofrimento e nele encontra um lugar de beleza, de potência criativa. Alguém que se isola da sociedade, sobrevive na solidão, convive com a falta e com ela sofre, mas dela se investe, nela se silencia e a assume, para estar à escuta dos afetos que tal condição lhe proporciona. A música que emana de Sainte Colombe traz à superfície a ressonância emocional de sua experiência com a dor. O que há em comum entre todos os personagens centrais nos livros que analisarei é o fato de todos serem afetados por algum tipo de experiência com a dor. Nessa perspectiva, sugiro abordar o afeto enquanto sentimento que resta de um trauma e se separa da representação. A noção de escuta afetada que proponho está atrelada ao que muito insiste nos livros de Quignard, a saber, a revivência da experiência traumática e a conseqüente liberação do afeto ligado à lembrança

⁵² “*Il y a des oubliés au souvenirs du monde. Il faut céder un peu d'eau pure, c'est-à-dire un peu de langue écrite, aux vieux noms qu'on ne prononce plus. Il faut se pencher et exhumer les tombes qui se sont perdues dans les herbes et les siècles et les pierres. Il faut ouvrir un instant la porte d'un livre à ces héros de la vie légendaire ou à ces fantômes de la vie historique qui ont été délaissés, soit que leurs exemples étaient contraires à la reproduction sociale, soit que leurs prouesses méprisaient les choix esthétiques les plus populaires. (...) Il faut laisser une chaise vide à ceux qui ont été injustement ostracisés.*” (Quignard, Boutès, p. 29)

⁵³ “*Un petit abreuvoir pour ceux que le langage a désertés. Pour l'ombre des enfants. Pour les coups de marteaux des cordonniers. Pour les états qui précèdent l'enfance. Quand on était sans soufflé. Quand on était sans lumière.*” (Quignard, *Tous les matins du monde*, p. 114-115)

⁵⁴ Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard Littérature hors frontières*, p. 115.

relacionada a um trauma, uma ruptura, uma forte perda. Algo foi perdido e determina o desejo. Algo permanece como não sublimável, mas é simbolizante. Se a proposta é considerar música e literatura como expressões de afetos não representados, cabe refletir sobre a relação que teriam essas artes com os traumas, sintomas e feridas não curadas, e como isso se dá a ler nos livros analisados.

Estabelecer o parentesco entre os gestos musical e literário leva a considerar a dimensão regressiva da música quignardiana através da qual se lê sua afinidade com o discurso psicanalítico. Segundo Pautrot, “como para a psicanálise, a música quignardiana é regressiva, lembra as origens e a ‘ferida imortal’, abertura à fonte originária em um além da linguagem e do sujeito, talvez até da espécie.”⁵⁵ De forma ainda mais ampla, Pautrot ressalta que

A precedência da música em relação à linguagem humana, seu parentesco, reafirmado após o exame das lembranças trazidas pela música (da voz pueril, da tenra infância, do invólucro uterino) com a comunicação imediata, assimbólica, do grito, bem como a insistência no gesto musical como essencialmente regressivo, também evocam a psicanálise.⁵⁶

Diante da proposta de abordar o afeto e a representação, parece-me imprescindível passar pela psicanálise, seguindo os passos de parte da crítica de Quignard, como Pautrot, acima citado.

Começo pela noção de afeto sob a perspectiva dessa área de conhecimento:

(...) termo que a psicanálise foi buscar à terminologia psicológica alemã e que exprime qualquer estado afetivo, penoso ou agradável, vago ou qualificado, quer se apresente sob a forma de uma descarga maciça, quer como tonalidade geral. Segundo Freud, toda a pulsão se exprime nos dois registros do afeto e da representação. O afeto é a expressão qualitativa da quantidade de energia pulsional e das suas variações.⁵⁷

A partir de seus estudos em torno da histeria, Freud constata que “a origem do sintoma histérico é procurada num acontecimento traumático a que não correspondeu uma descarga adequada (afeto coartado)”.⁵⁸ Disso resulta, para Freud, que “o afeto não está necessariamente ligado à representação; a sua separação (afeto sem representação, representação sem afeto)

⁵⁵ “Comme pour la psychanalyse, la musique quignardienne est régressive, rappel des origines et de la “blessure immortelle”, ouverture à la source originarie dans un au-delà du langage et du sujet, voire de l’espèce.” (Pautrot, *Pascal Quignard ou le fonds du monde*, p. 99)

⁵⁶ “La précédença de la musique sur le langage humain, sa parenté, réaffirmée après l’examen des rappels mis en jeu par la musique (de la voix puérile, de la petite enfance, de l’enveloppe utérine) avec la communication immédiate, asymbolique, du cri, ainsi que l’insistance sur le geste musical comme essentiellement régressif, évoquent aussi la psychanalyse.” (Pautrot, *Pascal Quignard ou le fonds du monde*, p. 87)

⁵⁷ Laplanche e Pontalis, *Vocabulário da Psicanálise*, p. 34.

⁵⁸ *Ibidem*.

garante a cada um diferentes destinos.”⁵⁹ Em relação aos destinos do afeto, Freud aponta três possibilidades: conversão dos afetos, deslocamento do afeto e, o que nos interessa nesta tese, a transformação do afeto ou troca de afeto, que é o caso da neurose de angústia e da melancolia. Quer estejamos nos referindo a um acontecimento traumático que reteve o afeto, por não ter sido acompanhado de uma descarga adequada, quer estejamos ressaltando um dos destinos do afeto, tal como a angústia, em ambos os casos, trata-se de uma vivência, não de uma representação de um vivido. Há, por um lado, algo marcante vivido, que dá origem a um sintoma por manter um afeto velado; e, por outro, há um afeto que é originado como reprodução de vividos passados.

Nota-se por fim que Freud formulou uma hipótese genérica destinada a traduzir o aspecto vivido do afeto. Os afetos seriam “reproduções de acontecimentos antigos de importância vital e eventualmente “pré-individuais” comparáveis a “acessos histéricos universais, típicos e inatos.”⁶⁰

Segundo Garcia-Roza, a pulsão em Freud “nunca se dá por si mesma (nem a nível consciente, nem a nível inconsciente), ela só é conhecida pelos seus representantes: a ideia (*Vorstellung*⁶¹) e o afeto (*Affekt*).”⁶² Assim, o representante ideativo e o afeto são os representantes psíquicos da pulsão. O autor cita Freud: a “pulsão é um conceito situado na fronteira entre o mental e o somático”; ou ainda, “é o representante psíquico dos estímulos que se originam dentro do organismo e alcançam a mente.”⁶³ Assim, “se, por um lado, a pulsão representa psicologicamente as excitações emanadas do interior do corpo, por outro lado, é representada pelos seus representantes psíquicos: a ideia e o afeto”⁶⁴. Para Assoun, no contexto freudiano, “o gesto metapsicológico tem por efeito patente colocar em primeiro plano a noção de “afeto”, relativizando a noção genérica de “afetividade””.⁶⁵

Parece-me que, ao considerar o afeto como da ordem da descarga, conseqüentemente Freud aponta para o afeto da ordem da irrupção, da contingência.

Tudo se passa como se o interesse fosse levado deste registro do “afetivo”, classicamente definido como o “caráter genérico do prazer, da dor e das emoções” –

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Laplanche e Pontalis, *Vocabulário da Psicanálise*, p. 34.

⁶¹ Segundo Garcia-Roza, *Vorstellung* é um termo consagrado no vocabulário filosófico alemão para designar: 1) aquilo que está presente no espírito (por oposição a “coisa”); 2) a percepção de um objeto; 3) a reprodução da percepção, isto é, a recordação; 4) o conteúdo de um ato de pensamento. Em todos os casos, *Vorstellung* designa uma realidade psíquica por oposição a algo que não é psíquico. (Garcia-Roza, *Freud e o inconsciente*, p. 116 e 117)

⁶² Garcia-Roza, *Freud e o inconsciente*, p. 115.

⁶³ *Ibidem*, p. 115 (cita: ESB, v. XIV, p. 142)

⁶⁴ *Ibidem*, p. 118.

⁶⁵ “Le geste métapsychologique fait passer la notion d’“affect” au premier plan, relativisant la notion générique d’“affectivité”” (Assoun, *Psychanalyse*, p. 391)

vasto domínio englobando, além das “emoções”, as “paixões”, os “sentimentos” e o “humor” – para o funcionamento desta pequena unidade que é o “afeto”. Trata-se de entender como a lógica pela qual esse vasto continente da afetividade é subvertido.⁶⁶

Na passagem de um conceito ao outro, Wundt teve importante papel, como ressalta Assoum:

É com a psicologia científica alemã que a noção de Afeto encontra-se promovida. A doutrina freudiana é ininteligível sem a inovação maior de Wundt: lá onde a psicologia clássica definia a “afetividade” como “todo movimento da sensibilidade, consistindo em uma mudança de estado causada por uma causa externa”, Wundt introduziu o “afeto” como “aquilo que coloca em movimento (mobile) e vem da sensibilidade”.⁶⁷

Chamo a atenção para a proximidade existente entre a ideia da sensibilidade da qual vem o afeto com o procedimento de revelação fotográfica, no qual uma imagem é revelada como consequência de uma atuação sobre um elemento sensível, dotado de uma sensibilidade. Ou ainda, o filme fotográfico é um suporte que guarda em sua superfície algo velado, que, sob a ação de um elemento externo, se revela. Em fotografia, esse suporte é a película que retém a imagem; na experiência humana, assimilo esse suporte ao próprio corpo, como coberto por uma camada que contém afetos retidos e, por isso, é também dotado de uma sensibilidade, uma suscetibilidade.

Assoum elucida a ideia de que, com a noção de afeto, surge o corpo:

Se o afeto é um sentido sofrido, ele também serve para designar o que, vindo da “sensibilidade”, põe em movimento algo da dinâmica psíquica. (...) O “afeto” vem mesmo do corpo – exprime, nesse sentido, alguma coisa do “fundo” corporal da “pulsão”; mas é a título de “mobile” que adquire uma significação psíquica de pleno direito.⁶⁸

Ao mesmo tempo, “o afeto é da ordem do *acontecimento (événement)*, de que não se pode muito falar senão através do elemento quantitativo que significa sua emergência – ou

⁶⁶ “*Tout se passe comme si l’intérêt était reporté de ce registre de l’ “affectivité” (défini classiquement comme le “caractère générique du plaisir, de la douleur et des émotions”) – vaste domaine englobant, au-delà des “émotions”, les “passions”, les “sentiments” et l’ “humeur” – vers le fonctionnement de cette petite unité qu’est l’ “affect”. Il s’agit donc de comprendre la logique par laquelle ce vaste continent de l’affectivité est subverti.*” (Assoum, *Psychanalyse*, p. 391)

⁶⁷ “*C’est avec la “psychologie scientifique allemande” que la notion d’Affekt se trouve promue. (...) Wundt: là où la psychologie classique définissait l’ “affectivité” comme “tout mouvement de la sensibilité, consistant en un changement d’état causé par une cause extérieure, “Wundt introduit l’ “affect” comme “ce qui met en mouvement (mobile) et vient de la sensibilité.”*” (Assoum, *Psychanalyse*, p. 392)

⁶⁸ “*Si l’affect est bien en un sens “subi”, il sert aussi à désigner ce qui, venant de la “sensibilité”, met en mouvement quelque chose de la dynamique psychique. (...) L’affect vient bien du corps – il exprime en ce sens, on le verra, quelque chose du “fonds” corporel de la “pulsion”; mais c’est à titre de “mobile” qu’il acquiert une signification psychique de plein droit.*” (Assoum, *Psychanalyse*, p. 392)

seja, a descarga. Há “afeto” quando *acontece* alguma coisa na vida psíquica.”⁶⁹ Freud também entende o termo afeto como “o *quantum* de afeto corresponde à pulsão na medida em que esta se separou da representação e acha uma expressão adequada à sua quantidade em processos que se nos tornam sensíveis como afetos.”⁷⁰ (...) “em alguma medida, é como resto da representação que o afeto intervém. Ele remeteria, então, ao que ficaria (*resterait*) ‘no fundo’ da pulsão, uma vez que a representação tiver sido considerada.”⁷¹

Entre as acepções barroca e psicanalítica do afeto, percebemos que a relação do mesmo com a questão da representação é central. Por um lado, tomado em sua dimensão de significado, o afeto é representado pelos barrocos, no intuito de reproduzir, de forma racional, uma emoção, para causar uma reação em outrem; por outro lado, tomado em sua dimensão de significante, dado a uma escuta, o afeto é expressão de algo que já foi vivido, é o sentimento que resta de um acontecimento traumático e se separa da representação. Música e Literatura são, sob o primeiro prisma, resultado da representação dos afetos idealmente reproduzidos socialmente; sob o segundo, são expressões de afetos não representados.

Com base no que foi exposto, demonstrarei no item seguinte, “Conto um segredo”, que a escrita quignardiana é uma forma de expressão dos afetos não representados e evidenciarei o percurso feito pelo autor para fazer vir, do silêncio, a sua escrita. Para tanto, analisarei as narrativas que compõem *Le Nom sur le bout de la langue* em que o próprio autor se coloca como sujeito da experiência narrada. Trata-se de mostrar que, assim como o músico está à escuta do perdido, o escritor está à escuta da voz perdida: “Esta voz literária (...) é uma “voz desaparecida”. (...) A consonância que a escrita procura com a voz-fantasma também parece remeter a um perdido.”⁷² Assim, neste capítulo, procurarei demonstrar o que o autor entende por “voz desaparecida” em relação com sua experiência pessoal de perda da voz, tendo como ponto de partida a leitura de *Le Nom sur le bout de la langue* em conexão com os livros que analisarei nos capítulos a seguir.

⁶⁹ “l’affect est de l’ordre de l’événement et que l’on ne peut guère en parler qu’à travers l’élément quantitative qui en signifie l’émergence – soit la décharge. Il y a “affect” quand il se passe quelque chose dans la vie psychique.” (Assoun, *Psychanalyse*, p. 392)

⁷⁰ Le “*quantum d’affect*” corresponde à la pulsion pour autant que celle-ci s’est détachée de la représentation et trouve son expression adéquate à sa quantité dans des processus qui nous deviennent sensibles comme affects” (Assoun, *Psychanalyse*, p. 392)

⁷¹ “c’est en quelque sorte comme “reste” de la représentation que l’affect intervient. Il renverrait donc à ce qui resterait “au fond” de la pulsion, une fois le représentation prise en compte.” (Assoun, *Psychanalyse*, p. 392)

⁷² “Cette voix littéraire (...) est une “voix disparue”. (...) La consonance que l’écriture recherche avec la voix-fantôme paraît aussi renvoyer à un perdu.” (Pautrot, *Pascal Quignard ou le fonds du monde*, p. 90).

1.1 Conto um segredo

Le Nom sur le bout de la langue, publicado em 1993, é composto de três textos: “Froid d’Islande”, “Le Nom sur le bout de la langue” e “Petit traité sur Méduse”. No primeiro, Quignard relata que está com amigos, entre os quais o compositor Pierre Boulez e Michèle Reverdy, que evoca a encomenda de um conto por parte do *Ensemble Instrumental de Basse Normandie*. Nessa ocasião, o autor nos diz: “Contei rudimentos de um conto no qual a *défaillance*⁷³ da linguagem era a fonte da ação. Esse tema parecia-me destiná-lo, melhor que qualquer lenda, à música.”⁷⁴ Mais do que à música, o conto relaciona-se, sobretudo, à escrita, se considerarmos a afirmação seguinte:

Os músicos, como os escritores, são os habitantes desta falha. As crianças permanecem durante pelo menos sete anos nessa falha que a própria palavra da infância significa. Os músicos procuram dela se libertar no canto. Os escritores fixam-se para sempre em seu espanto. Um escritor define-se, aliás, simplesmente por este *estupor* na língua, que conduz a maior parte deles a serem proibidos do oral.⁷⁵

Dias depois desse encontro, o texto mencionado estava impresso na partitura, e Quignard lança uma primeira reflexão, antes de apresentar o conto: “Àquele que as retranscreve, à musicista que as canta, à atriz que as articula, ao leitor que as segue sem vê-las e se absorve em sua significação, as palavras parecem menos ininteligíveis do que àquele que as escreve. Para escrevê-las, ele as procura.”⁷⁶

“Froid d’Islande” é seguido pelo conto, propriamente dito, e pelo pequeno tratado intitulado “Petit traité sur Méduse”. Neste último, Quignard conta uma experiência vivida pela mãe (a quem falta a palavra) que teve reflexo na experiência que o próprio autor teve

⁷³ *Défaillance*: falha, desfalecimento, insuficiência (Dicionário Larousse Míni) e fracasso (tradução proposta por Brandão no artigo “Pascal Quignard: escrever é ouvir a palavra perdida”). Adoto o termo original, com a intenção de afetar o leitor, deixando-o sentir qual é sua melhor tradução no contexto deste trabalho.

⁷⁴ “*Je racontai le rudiment d’un conte dans lequel la défaillance du langage était la source de l’action. Ce motif me paraissait le destiner, mieux que toute autre légende, à la musique.*” (Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, p. 9).

⁷⁵ “*Les musiciens, comme les écrivains, sont les habitants de ce défaut. Les enfants séjournent durant au moins sept années dans cette défaillance que le mot même d’enfance signifie. Les musiciens cherchent à s’en libérer dans le chant. Les écrivains s’y fixent à jamais dans l’épouvante. Un écrivain se définit d’ailleurs simplement par ce stupor dans la langue, qui conduit au surplus la plupart d’entre eux à être des interdits de l’oral.*” (Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, p. 9/10)

⁷⁶ “*À celui qui les retranscrit, à la musicienne qui les chante, à la comédienne qui les articule, au lecteur qui les suit sans les voir et s’absorbe dans leur signification, les mots paraissent moins inintelligibles qu’à celui qui les écrit. Pour les écrire, il les cherche.*” (Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, p. 12)

com as palavras, o que lhe serve de base para uma discussão sobre a língua, a linguagem e a escrita.

O conto que dá nome ao livro é apresentado como “seu segredo”: “Fui novamente constrangido a me calar aos dezesseis anos. Calo por que. Este conto que intitulo *Le Nom sur le bout de la langue*⁷⁷ é meu segredo.”⁷⁸ Para nos aproximarmos desse “segredo” como índice, sintoma da “voz perdida”, é preciso, inicialmente, conhecermos o conto, cujo resumo apresento a seguir.

“Le Nom sur le bout de la langue” relata uma história que se passa no ano de 897. Nele, a personagem Colbrune deveria fazer um cinto bordado tal como o demandava seu pretendente Jeûne, para que este a tomasse como esposa. Após incansáveis tentativas vãs, a bordadeira percebe que não é capaz de tal tarefa. Ela, então, é ajudada por um Senhor chamado Heidebic de Hel, que, em troca de um cinto com o bordado exatamente como o desejado por Jeûne, colocou como condição ela não se esquecer de seu nome e o pronunciar quando voltasse a vê-la: “Mas não esqueça o pacto que fez comigo. Não esqueça meu nome. Se sua memória te trair, (...) você será obrigada a me seguir.”⁷⁹ Achando o acordo simples, Colbrune diz que guardar o nome de Heidebic de Hel não era uma tarefa mais difícil que guardar seu próprio nome, e nunca havia tido dificuldade de se lembrar do mesmo. Assim, de posse do cinto bordado, Colbrune tornou-se esposa de Jeûne, mas ela sabia que a verdadeira condição para a realização do amor era não se esquecer de um nome, o que lhe seria cobrado doze meses mais tarde. O que ela não sabia era que, contrariamente ao que imaginava, sua memória a trairia.

Nove meses se passaram e, um dia, enquanto Colbrune bordava, seu rosto decompôs-se de repente, ao lembrar-se de sua promessa. Estava a ponto de se lembrar do nome do Senhor quando, de repente, o nome lhe fugiu da cabeça: O nome estava na ponta de sua língua, mas ela não conseguia encontrá-lo. “O nome flutuava em torno de seus lábios, estava pertinho dela, sentia-o, mas não conseguia agarrá-lo, recolocá-lo em sua boca, pronunciá-lo.”⁸⁰

Desesperada por não se lembrar, Colbrune cai em uma profunda tristeza que a leva a, finalmente, confessar a Jeûne o que se passava. O esposo, então, sai em viagem para

⁷⁷ O uso do itálico no título do conto foi uma escolha do auteur, e e foi mantido tal como está no original.

⁷⁸ “*Je fus de nouveau contraint à me taire quand j’eus l’âge de seize ans. Je tais pourquoi. Ce conte que j’intitule Le nom sur le bout de la langue est mon secret.*” (Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, p. 62)

⁷⁹ “*Mais n’oublie pas l’engagement que tu as contracté avec moi. N’oublie pas mon nom. Dans le cas où la mémoire te trahirait, (...) tu seras obligée de me suivre.*” (Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, p. 29)

⁸⁰ “*Le nom était sur le bout de sa langue mais elle ne parvenait pas à le retrouver. Le nom flottait autour de ses lèvres, il était tout près d’elle, elle le sentait, mais elle n’arrivait pas à se saisir de lui, à le remettre dans sa bouche, à le prononcer.*” (Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, p. 33)

reencontrar o nome ou o Senhor que o porta. Conduzido até a toca de um coelho que lhe propôs ajuda, Jeûne “desceu sob a terra. Chegou ao outro mundo. Viu um grande castelo branco que brilhava na noite.”⁸¹ Face aos serviçais do Senhor, Jeûne descobre o nome e lhes diz: “Digam a Heidebic de Hel que Jeûne, o alfaiate, lhe saúda;” e retoma o caminho de volta. Prestes a chegar, diante de um rio que já refletia a imagem de sua casa, de repente, Jeûne sentiu fome.

Procurou recitar o nome: estava ali, pertinho dele, estava na ponta de sua língua. Flutuava em torno de sua boca como uma bruma. Tanto se aproximava quanto se afastava da beira de seus lábios. Mas, quando foi preciso dizê-lo a sua mulher, o nome lhe faltou.⁸²

Dias depois, Jeûne retomou a viagem à procura do nome esquecido. Chegou a uma floresta ao cabo da qual estava o oceano. Desta vez, um linguado mergulhou no mar, dizendo que ele o seguisse: “mergulhou no oceano. Tocou o fundo do mar. Atrás da parede das algas, viu um grande castelo branco que brilhava na obscuridade.”⁸³ Jeûne percebe um grupo de soldados que já se prepara para uma viagem rumo ao caminho que levaria Heidebic de Hel em busca da jovem bordadeira. Nesse momento, ele pergunta o nome do senhor. Jeûne retoma o caminho de volta.

Ele retornou do castelo do mar. Furou a superfície do mar. Sacudiu-se sobre a margem. Atravessou a praia. Penetrou a floresta. Corria, repetia o nome de Heidebic de Hel. Guardava-o bem na cabeça ao repeti-lo. Aplicava-se em redizê-lo. Atravessou a floresta e entrou no vale. Seguiu o rio. Passou a ponte. Sobre a ponte, viu sua mulher que corria em sua direção, chamando-o.⁸⁴

Quando Colbrune lhe pergunta se encontrou o nome, mais uma vez Jeûne não consegue dizê-lo, e a cena se repete:

Não que o nome estivesse longe, estava ali, pertinho dele, estava na ponta de sua língua. Flutuava em torno de sua boca como uma sombra. Tanto se aproximava

⁸¹ “Il descendit sous la terre. Il arriva dans l’autre monde. Il vit un grand château blanc qui brillait dans la nuit.” (Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, p. 38)

⁸² “Il chercha à réciter le nom: il était là, tout près de lui, il était sur le bout de sa langue. Il flottait auteur de sa bouche comme une brume. Tantôt il s’approchait, tantôt il s’éloignait du bord de ses lèvres. Mais quand il fallut le dire à sa femme, le nom lui fit défaut.” (Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, p. 40)

⁸³ “Il plongea dans l’océan. Il toucha le fond de la mer. Derrière le mur de salgues, il vit un grand château blanc qui brillait dans l’obscurité.” (Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, p. 42)

⁸⁴ “Il remonta du château de la mer. Il creva la surface de la mer. Il s’ébroua sur la rive. Il traversa la plage. Il pénétra dans la forêt. Il courait, il répétait le nom de Heidebic de Hel. Il le gardait bien en tête en le répétant. Il s’appliquait à le redire. Il traversa la forêt et s’engagea dans la vallée. Il suivit la rivière. Il passa le pont. Sur le pont, il vit sa femme qui courait vers lui en l’appelant.” (Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, p. 43)

quanto se afastava da beira de seus lábios, mas quando foi preciso o dizer para sua mulher, o nome lhe faltou.⁸⁵

Jeûne refez o mesmo percurso pela terceira vez e não encontrou nenhum dos interlocutores que o haviam ajudado antes. Quando, ao longe, avistou a quase-ilha e a montanha, um urubu pediu que o seguisse para que lhe mostrasse a falha da montanha. “Desceu a montanha. Isso durou dias. No fundo do *gouffre*⁸⁶, viu um grande castelo branco que brilhava ao longe, no abismo. Lançou-se.”⁸⁷ Sabia que, a qualquer instante, o Senhor sairia em busca de sua esposa e, novamente, ouviu seus serviçais pronunciarem o nome que ele procurava. “Ele corria. Içava-se sobre as rochas como uma camurça. Retornava do Hel. Colocou-se a correr. Repetia o nome Heidebic de Hel. Guardava-o bem na cabeça. Aplicava-se a redizê-lo.”⁸⁸ Depois de um caminho de volta que durou dias, tendo Jeûne atravessado a montanha, a praia, a floresta, chegou minutos antes do prazo terminar e encontrou Colbrune prestes a se matar. Gritou: “Heidebic de Hel, eis o nome do Senhor!”

Meia noite soou. O Senhor apareceu e perguntou a Colbrune se ela se lembrava de seu nome. Desta vez, ela o pronunciou. O Senhor então desapareceu e “o casal foi feliz por toda a vida”, como conta Quignard, e, “enfim, morreram deixando uma mesa, um candelabro, um fio, uma roca para puxar esse fio de lã dos bichos, um fuso para rebobiná-lo, e minha voz para dizê-los”.⁸⁹

1.2 Palavra Medusa

O “Petit traité sur Méduse”, texto que segue o conto “Le Nom sur le bout de la langue”, inicia-se com um relato, que o autor chama de autobiográfico, sobre a “palavra que falta” na boca da mãe e mostra que esta experiência materna irá refletir na experiência do escritor:

⁸⁵ “*Ce n’était pas que le nom fût loin, il était là, tout près de lui, il était sur le bout de sa langue. Il flottait autour de sa bouche comme une ombre. Tantôt il s’approchait, tantôt il s’éloignait du bord de ses lèvres. Mais quand il fallut le dire à sa femme, le nom lui fit défaut.*” (Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, p. 44)

⁸⁶ O significado de *gouffre* é abismo, fosso. Mantenho o original para lembrar que se trata de um termo que, em sua acepção baudelairiana, é um lugar fundo para onde vai quem cai, quem atravessa uma crise existencial. “Le Gouffre” é o título de um poema que se encontra no livro *Les Fleurs du Mal* (p. 152), escrito em 1857 e publicado pela editora Ernest Flammarion, em 1938.

⁸⁷ “*Il descendit dans la montagne. Cela dura des jours. Au fond du gouffre, il vit un grand château blanc qui brillait loin dans l’abîme. Il s’élança.*” (Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, p. 46)

⁸⁸ “*Il courait. Il se hissait sur les roches comme un chamois. Il remonte du Hel. Il se mit à courir. Il répétait le nom de Heidebic de Hel. Il le gardait bien en tête en le répétant. Il s’appliquait à le redire.*” (Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, p. 47)

⁸⁹ “*enfim ils moururent laissant une table; une chandelle; un fil; un rouet pour tirer ce fil de la laine des bêtes; un fuseau pour l’embobiner; et ma voix pour les dire*” (Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, p. 52)

Seu olhar se afastava de nós, se perdia no vazio. (...) Mamãe procurava uma palavra. De repente, tudo parava. De repente, nada mais existia. Perdida, longínqua, tentava, o olhar fixo no nada, cintilante, fazer vir a ela, no silêncio, a palavra que tinha na ponta de sua língua. Nós mesmos estávamos na beira de seus lábios. Estávamos à espreita, como ela. Nós a ajudávamos com nosso silêncio – com toda a força de nosso silêncio. Sabíamos que ela faria voltar a palavra perdida, a palavra que a desesperava. Ela *hélaît* (chamava), alucinada, sua massa vacilante no ar. E seu rosto irradiava-se. Encontrava-a: pronunciava-a como uma maravilha. Era uma maravilha. Toda palavra encontrada é uma maravilha.⁹⁰

O autor compara esse acontecimento com a experiência da Medusa: “Como aquele que cai sob o olhar de Medusa torna-se pedra, aquela que cai sob o olhar da palavra que lhe falta tem a aparência de uma estátua.”⁹¹ Segundo Brandão, numa leitura psicanalítica, “Medusa ou o nada são nomes do real, são nomes de algo tão traumático que não se consegue simbolizar, não se consegue dizer. Faltam palavras que, no entanto, multiplicam-se na impossível tarefa de ir lá, de novo, na cena.”⁹²

Sobre a cena da mãe, Quignard precisa: “se há uma lembrança que me liga à minha mãe, como minha mão ao meu braço, é esta cena. É a cena que me a restitui inteira.”⁹³ O autor afirma ainda que se “identificava inteiro com o movimento de pensamento de sua mãe, percorrendo novamente, com aflição, os canais e os caminhos por onde uma palavra se desviou.”⁹⁴ Nesse texto, a cena da mãe é seguida de uma lembrança que remete à cena de sua própria experiência de perda da linguagem, de mudez: “Perdi a linguagem duas vezes. Aos dezoito meses, calei-me”⁹⁵. Sobre este primeiro silenciamento, o autor conta sua causa:

Esta depressão de criança aconteceu depois que nos mudamos para o Havre, porque fui deixado por uma jovem mulher alemã que cuidava de mim enquanto minha mãe estava acamada e doente, e que eu chamava de Mutti. Emudeci. Cheguei a me

⁹⁰ “*Son regard s'éloignait de nous, se perdait dans le vague. (...) Maman cherchait un mot. Tout s'arrêtait soudain. Plus rien n'existait soudain. Éperdue, lointaine, elle essayait, l'oeil fixé sur rien, étincelant, de faire venir à elle dans le silence le mot qu'elle avait sur le bout de la langue. Nous étions nous-mêmes sur le bord de ses lèvres. Nous étions aux aguets, comme elle. Nous l'aidions de notre silence – de toute la force de notre silence. Nous savions qu'elle allait faire revenir le mot perdu, le mot qui la désespérait. Elle hélaît, hallucinée, sa masse vacillante dans l'air. Et son visage s'épanouissait. Elle le retrouvait: elle le prononçait comme une merveille. C'était une merveille. Tout mot retrouvé est une merveille.*” (Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, p. 55-56)

⁹¹ “*Comme celui qui tombe sous le regard de Méduse se change en pierre, celle qui tombe sous le regard du mot qui lui manque a l'apparence d'une statue.*” (Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, p. 56)

⁹² Brandão, *Pascal Quignard: escrever é ouvir a palavra perdida*, p. 236-237.

⁹³ “*s'il est un souvenir qui me retient à elle [mère], comme la main au bras, c'est cette scène. C'est la scène qui me la restitue tout entière.*” (Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, p. 59)

⁹⁴ “*Je m'identifiais tout entier au mouvement de penser de ma mère reparcourant avec détresse les canaux et les chemins où un mot s'était dérouté.*” (Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, p. 60)

⁹⁵ “*J'ai perdu deux fois le langage. À dix-huit mois je me suis tu.*” (Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, p. 59)

sepultar nesse nome ainda mais caro que o da minha mãe e que, por infelicidade, era uma injunção.⁹⁶

Nesse relato pessoal, o autor nos faz saber que, em sua mais tenra infância, sofreu duas fortes separações: a primeira em relação à própria mãe e a segunda em relação à babá que a substituiu. Este duplo acontecimento foi tão traumático para a criança que provocou sua mudez.⁹⁷ Embora desprovidas de compreensão, as impressões foram recebidas pela criança no momento em que viveu a separação. A consciência disso fica clara quando Quignard diz, imediatamente após relatar que emudeceu e chegou a se sepultar no nome Mutti: “não era um nome que ficava na ponta da minha língua, mas no meu corpo, e o silêncio do meu corpo era o único capaz de tornar presente, em ato, o calor desse nome”⁹⁸, ou seja, era o próprio corpo infantil que continha, em seu silêncio, a matéria dos afetos que ligavam a criança à babá.

Assim, antes do ingresso no universo simbólico, é preciso considerar que a criança tem um corpo-sismógrafo, sobre o qual são registrados e retidos os afetos e abalos sentidos. O abandono foi uma ruptura que marcou o sujeito como uma ferida, e o afeto é o sentimento que restou do trauma e se separou da ideia ou da representação, que se faz por meio da palavra como instrumento da linguagem simbólica. Como diz Brandão, “aquilo que esquecemos permanece no inconsciente, este lugar ao qual não temos acesso senão através da linguagem.”⁹⁹ Em relação ao “silêncio do corpo como o único capaz de tornar presente o calor do nome”, na minha leitura, é o silêncio que propicia a escuta do afeto não representado.

Sobre a experiência vivida pela mãe, a quem falta a palavra, Brandão diz que em *Le Nom sur le bout de la langue*, “diante do silêncio da mãe, escorrem as lágrimas da criança no lugar mesmo em que ela, a mãe, não está, e esta ausência bloqueia a garganta do filho, o faz

⁹⁶ “*Cette dépression d’enfant eut lieu après que nous déménageâmes au Havre, parce que me quittait une jeune femme allemande qui s’occupait de moi tandis que ma mère était alitée et malade et que j’appelais Mutti. Je deviens mutique. (...) C’était un nom non pas au bout de ma langue mais au bout de mon corps et le silence de mon corps était seul capable d’en rendre présence, en acte, la chaleur.*” (Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, p. 61-62)

⁹⁷ Segundo Garcia-Roza, embora traumática, esta “cena” [da separação] não teve valor traumático no momento do acontecimento, pois foi vivida pelo autor ainda muito criança. Essas inscrições se dão antes do ingresso no simbólico e permanecem no registro do imaginário até que recebam significação a partir do momento em que o sujeito atinge a verbalização. É somente ao receber significação por parte do sistema simbólico que seu caráter traumático vai ser experienciado pelo sujeito. (...) O que possibilitou ao menino compreender o significado da cena foi seu ingresso no universo simbólico. Até então havia uma inscrição no domínio do imaginário sem que houvesse por parte da experiência uma eficácia psíquica. Ela não era ainda dotada de significação, o que vai ocorrer somente após sua integração, através da linguagem, no sistema simbólico do sujeito. (Garcia-Roza, *Freud e o inconsciente*, p. 158-159)

⁹⁸ “*C’était un nom non pas au bout de ma langue mais au bout de mon corps et le silence de mon corps était seul capable d’en rendre présente, en acte, la chaleur.*” (Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, p. 62)

⁹⁹ Brandão, Traduire *Le Nom sur le bout de la langue*, in.: *Pascal Quignard Littérature hors frontières*, p. 172.

se calar; silêncio como que vindo de um trauma, um *troumatisme*¹⁰⁰. Por isso, esse reconhecimento, por parte do autor, do percurso interno feito pela mãe. Percurso que ele mesmo fez e refez ao perder a fala.

A violência nunca me pareceu conhecer uma noção como a de ser poupado. Eu era esta criança apaixonada pelo silêncio. Era essa criança que apostava a totalidade de sua vida no esforço de minha mãe para encontrar um nome que ela conhecia embora dele estando privada.¹⁰¹

Quanto a Quignard, que foi sucessivamente acometido pela falta da palavra, o autor confessa: “Devim este silêncio, esta criança ‘retida’ na palavra ausente sob forma de silêncio.”¹⁰² E conta:

A mãe ausente foi o coração de minha vida. Não fiz voto de silêncio. Fui, antes, mais votado do que me votei a esta espreita de língua perdida. A música é isso em mim. A crispção sobre a vingança (devir o nome que se procura, devir, nós mesmos, o ideal dessa língua perdida, devir o herói da luta primitiva)¹⁰³

A meu ver, o significado traumático de sua experiência de perda e separação deu-se quando o autor reconheceu na cena da mãe o eco ou a ressonância emocional daquilo que havia vivido. Brandão afirma que “a partir desse episódio, Quignard “construiu um saber, no lugar mesmo de um silêncio, de uma impossibilidade vivida como uma castração, de que ele formou um estranho sintoma: o mutismo¹⁰⁴.”¹⁰⁵ Afirmação que encontra eco nas linhas do autor:

¹⁰⁰ *Troumatisme*: jogo de palavras, no qual esse termo é criado a partir da palavra *trou*, que, em francês, significa buraco. Segundo Brandão, “Lacadée mostra como a criança pode se apaziguar ou se angustiar diante da presença ou a ausência do adulto ou, mais especificamente, diante deste Outro maternal primordial. Uma criança face ao silêncio do Outro primordial para quem a criança não está. Ou ainda, está, mas no silêncio que lhe sela a garganta, o faz se calar.” (Brandão, Traduire Le Nom sur le bout de la langue, in.: *Pascal Quignard Littérature hors frontières*, p. 171)

¹⁰¹ “*La violence ne m’a jamais paru connaître une notion comme l’épargne. J’étais cet enfant que le silence a passionné. J’étais cet enfant qui misait la totalité de sa vie sur l’effort de ma mère pour retrouver un nom dont elle avait mémoire en en étant privée.*” (Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, p. 60)

¹⁰² “*Je devins ce silence, cet enfant en “retenue” dans le mot absent sous forme de silence.*” (Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, p. 61)

¹⁰³ “*La mère absente fut le coeur de ma vie. Je n’ai pas fait de silence. J’ai été voué bien plus que je ne me suis voué à ce guet de langue perdue. La musique est cela en moi. Écrire est cela en moi. La crispation sur la vengeance (devenir le nom qu’on cherche, devenir soi-même l’idéal de cette langue perdue, devenir le héros de la lutte primitive)*” (Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, p. 84-85)

¹⁰⁴ Segundo Quignard, o mutismo é a recusa de confessar a si mesmo o sofrimento no qual se vive e que acarreta a impossibilidade de explicá-lo também aos outros. Se não podemos abandonar o mundo, o mutismo nos permite nos subtrair em relação à língua do grupo. Através dele, abre-se em nós um mundo interno de liberdade que nos corta do mundo social e de suas injunções autoritárias, coletivas, jurídicas, culturais, competitivas, guerreiras. Esta definição se encontra no livro *L’origine de la danse*, página 88.

¹⁰⁵ Brandão, “Poética de uma vida escrita”, p. 66.

Não escrevo por desejo, por hábito, por vontade, por ofício. Escrevo para sobreviver. Escrevi porque era a única maneira de falar calando-me. Falar emudecido, falar mudo, espreitar a palavra que falta, ler, escrever, é o mesmo.¹⁰⁶

Blanchot faz menção a algo semelhante dito por Louis-René des Forêts: “é necessário fazer uso das palavras para se calar.”¹⁰⁷ Seguindo ainda o argumento de Brandão,

O silêncio da mãe, seu olhar perdido inaugura a Medusa, e só a escrita pode ser uma saída para essa experiência, pois a escrita nasce após a visão da morte que anuncia o esquecimento da palavra perdida. (...) Só a poesia pode transmitir alguma coisa da inapreensível emoção, daquilo que está além do que é comunicado pelo texto, só ela faz face ao indizível, aos efeitos do inconsciente, ao fora linguagem, a alguma coisa que vai na direção do deserto, da solidão, da angústia.¹⁰⁸

No caso de Quignard, como ressalta Brandão, “esses silêncios, a palavra perdida, o fracasso da linguagem e a lembrança desses acontecimentos habitam sua escrita.”¹⁰⁹ O próprio autor diz que escreve para sobreviver “porque a desposseção foi o refúgio. Porque era a única maneira de ficar abrigado neste nome sem me exilar da linguagem, como os loucos.”¹¹⁰ No original, o autor escreve: “*parce que la dépossession fut le havre*”. Noto o uso da palavra *havre* como substantivo, que pode ser traduzido por abrigo, porto e refúgio. Como nome próprio, Havre era exatamente o lugar destruído, arruinado pela guerra, e que serviu de abrigo para a família de Quignard. Assim, leio que o autor encontrou no lugar da ruína e penúria um lugar de abrigo e, por extensão, no lugar da perda e do mutismo consequente, a escrita. Proponho jogo de palavras semelhante com Mutti e *mutisme*. Mutti, nome da babá, equivale ao perdido, enquanto mutismo, na perspectiva do autor, um abrigo, na medida em que, inclusive, se tornou fonte da escrita. Mutti é o perdido, e o mutismo é a voz perdida que está na base, que é fonte da ação. Identifico um terceiro jogo de palavras no conto escrito por Quignard. Nele, encontramos o personagem Jeûne, que dá voz ao segredo enunciado pelo autor. O substantivo *jeûne* significa jejum: em sentido amplo, privação voluntária de todo alimento; num sentido figurado, qualquer espécie de abstinência e privação. Assim, Jeûne

¹⁰⁶ “*Je n’écris pas par désir, par habitude, par volonté, par métier. J’ai écrit pour survivre. J’ai écrit parce que c’était la seule façon de parler en se taisant. Parler mutique, parler muet, guetter le mot qui manque, lire, écrire, c’est le même.*” (Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, p. 62)

¹⁰⁷ Blanchot, *Uma voz vinda de outro lugar*, p. 18.

¹⁰⁸ “*Le silence de ma mère, son regard perdu inaugure la Méduse et seule l’écriture peut être une issue à cette expérience, car l’écriture naît après la vision de la mort qu’annonce l’oubli du mot perdu. (...) Seule la poésie peut transmettre quelque chose de l’insaisissable émotion, de ce qui est au-delà, de ce qui est communiqué par le texte, seule elle fait face à l’indicible, aux effets de l’inconscient, au hors langage, à quelque chose qui va en direction du désert, de la solitude, de l’angoisse.*” Brandão, “Traduire *Le Nom sur le bout de la langue*”, p. 171;170.

¹⁰⁹ Brandão, “Poética de uma vida escrita”, p. 66.

¹¹⁰ “*Parce que la dépossession fut le havre. Parce que c’était la seule façon de demeurer abrité dans ce nom sans tout à fait m’exiler du langage comme les fous*” (Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, p. 62)

incorpora o desejo que brota da falta decorrente do jejum/*jeûne* imposto pela perda da mãe, de Mutti e da palavra. Deleuze e Guattari afirmam que “falar, e sobretudo escrever, é jejuar”¹¹¹. Em sua primeira viagem, depois de auxiliado pelo coelho e encontrar o nome procurado, o que chama a atenção é que, já avistando sua casa, antes de perceber que a palavra lhe faltaria novamente, Jeûne sentiu fome, como se fosse um prenúncio do desejo que sucederia a falta da palavra.

Ao falar de sua própria experiência de perda da palavra, Quignard revelou o nome da babá que o deixou, mas em nenhum momento pronunciou o nome de sua própria mãe. O autor não deu ênfase ao nome de sua mãe, mas à experiência de perda da palavra por ela vivida. A meu ver, através do conto, Quignard assimila sua própria figura à de Jeûne. No conto, o autor silencia a personagem feminina e faz apenas menção ao desespero e à profunda tristeza por ela sentidos ao tomar consciência de que sua memória a havia traído e que não conseguia mais se lembrar do nome procurado. Assim como em sua vida, também no conto esta cena é detonadora de um processo de significação de algo traumático. Embora partamos dela, é significativo analisar como o autor trouxe para o conto e para o personagem Jeûne o que anunciou ao dizer que se identificava inteiro com o movimento de pensamento de sua mãe, percorrendo novamente, com aflição, os canais e os caminhos por onde a palavra se desviou. O mais relevante, parece-me, ser o percurso efetuado por Jeûne em busca da palavra. Da superfície até o abismo, o caminho vai gradativamente ficando cada vez mais fundo e escuro, e o retorno dessa experiência cada vez mais significativo, uma vez que ele representa também a luta, muitas vezes vã, pelo não esquecimento da palavra reencontrada. Quando seguiu o coelho, o jovem “desceu sob a terra. Chegou ao outro mundo”. Em seu encontro com o linguado, a palavra empregada para dizer onde brilhava o nome escondido foi “obscuridade”. O ponto mais radical da procura pelo nome foi atingido quando Jeûne chegou ao que Quignard chamou de “*gouffre*”, ponto mais subterrâneo de sua busca. Portanto, para encontrar a palavra perdida, foi preciso que o personagem conhecesse o abismo. Considerando que o nome perdido no conto era Heidebic de Hel, convoco novamente Brandão, que fez uma analogia apontando para a intensidade do sofrimento a que a experiência da falta da palavra expõe o personagem:

Heldebric de Hell, em cujo cerne se ouve a palavra inferno, talvez para dizer que o esquecimento é o inferno, que é a falta da memória que o sujeito passa a vida tentando corrigir. Rasura na memória, pois algo se esqueceu, mas continua presente,

¹¹¹ Deleuze e Guattari, *Kafka por uma literatura menor*, p. 41.

ressoando como um sofrimento a que falta a palavra ou o nome para dizê-lo, para ancorá-lo.¹¹²

Vemos que, em *Le Nom sur le bout de la langue*, Quignard refere-se a um acontecimento que deixa um traço em seus textos, e que, como consequência da experiência vivida, o autor formou um sintoma. Quignard fala deste lugar da criação que se faz no silêncio: “Escrevi porque era a única maneira de falar calando. (...) falar mudo, procurar a palavra que falta, ler, escrever, é o mesmo.”¹¹³ Segundo o autor, “para que esse traço volte, é preciso que a alucinação que nega a perda tenha sofrido uma terrível carência, uma dolorosa ruptura”. No livro *A vida escrita*, em relação à criação, Brandão afirma que ela “passa pela aprendizagem do silêncio, no lugar mesmo da escuta das coisas prestes a se fazer, um lugar litoral entre o som e o silêncio. O sujeito se inscreve de forma a constituir-se no lugar mesmo de sua escrita, (...) há criação de sua vida escrita.”¹¹⁴

1.3. Colapso e gagueira

Logo na primeira página do livro *Le Nom sur le bout de la langue*, em um relato autobiográfico, Quignard faz menção ao conto homônimo no qual, para o autor, a *défaillance* da linguagem é a fonte da ação – fonte da escrita. O autor pergunta-se, de forma mais ampla, “qual é o homem que não tem a *défaillance* da linguagem como destino e o silêncio como último rosto?”¹¹⁵ Além de ressaltar que a *défaillance* e o silêncio são inerentes à condição humana, nesta frase, o autor enfatiza o caráter repetitivo da ocorrência de ambos: “Incessantemente, tateamos raízes no deserto. Incessantemente, *défaillons*. Incessantemente, juntamo-nos à noite e ao silêncio como a água aos fossos.”¹¹⁶ Embora Quignard fale em noite, silêncio e fosso, ao dizer que tateamos raízes no deserto, o autor nos dá a ler a ideia de que, no lugar mesmo da aridez, algo pode germinar.

Do deserto, o autor vai ao gelo para, através de uma metáfora, falar sobre aquele que escreve:

¹¹² Brandão, “Pascal Quignard: Escrever é ouvir a palavra perdida”, p. 236.

¹¹³ “*J’écris parce que c’était la seule façon de parler en se taisant. (...) parler muet, guetter le mot qui manque, lire, écrire, c’est le même.*” (Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, p. 62)

¹¹⁴ Brandão, *A vida escrita*, p. 65.

¹¹⁵ “*Mais quel est l’homme qui n’a pas la défaillance du langage pour destin et le silence comme dernier visage?*” (Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, p. 10)

¹¹⁶ “*Sans cesse nous tâtonnons des racines dans le désert. Sans cesse nous défaillons. Sans cesse nous rejoignons la nuit et le silence comme l’eau les fossés.*” (Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, p. 107)

Como esta faca suspensa sobre um bloco de gelo que dela foge, aquele que escreve é um homem de olhar parado, corpo petrificado, mãos estendidas suplicando rumo às palavras que lhe fogem. Todos os nomes ficam na ponta da língua. A arte é de saber convocá-los quando é preciso. (...) A mão que escreve é antes uma mão que escava a linguagem que falta, que tateia em direção à linguagem sobrevivente, que se crispa, se enerva, que a mendiga com as pontas dos dedos.¹¹⁷

Mais adiante, Quignard esclarece a origem etimológica do verbo “*bouter*”, que significa brotar, germinar. Segundo o autor, *Sur le ‘bout’ de la langue* diz respeito a “algo que germina sem florescer. Alguma coisa germina sem vir sobre os lábios daquele que espia no silêncio. É o ‘botão’ da floração invisível da língua que fica *debout* (de pé) na boca, além da manducação”¹¹⁸ Assim Quignard começa um livro no qual escreve sobre perda, abandono, sobrevivência e escrita, tudo ligado pelo tênue e invisível fio condutor de uma falta que faz nascer sua escrita. O autor traça um caminho que, na leitura de Brandão, parte da “noção de fracasso da linguagem, da palavra que falta, daquilo que aponta para o silêncio, para um mutismo que corta a fala, para o aquém da linguagem, e que, no entanto, é causa da escrita.”¹¹⁹ O autor diz que escrever “é atingir novamente, graças à *défaillance*, a borda da linguagem.”¹²⁰ Por sua vez, Brandão afirma que “aquilo que falta é o que causa estupor, mas é também o que torna imperativa a escrita, na procura da origem, da coisa literária, daquilo que está antes da palavra e antes da ruptura que marca o sujeito como uma ferida, mas propicia que daí brote algo.”¹²¹ Não há recuperação do perdido, mas há escrita. A esse respeito, Brandão escreve:

Escrever é escrever o perdido, o indizível e a impossibilidade de capturar e de recuperar coisas do outrora, a tentativa de recuperar o primeiro grito, não só as coisas em sua novidade, mas o momento do antes, a palavra aquém da linguagem, as coisas que brotam e que são fonte da linguagem.¹²²

Na terceira parte do livro, a cena da mãe é antecedida por um curto parágrafo no qual Quignard conta que quando sua família se mudou para o Havre, ele com dois anos de idade, o

¹¹⁷ “Comme ce couteau suspendu devant un bloc de glace qui le fuit, celui qui écrit est un homme au regard arrêté, au corps figé, les mains tendues en suppliant vers des mots qui le fuient. Tous les noms se tiennent sur le bout de la langue. L’art est de savoir les convoquer quand il faut. (...) La main qui écrit est plutôt une main qui fouille le langage qui manqué, qui tâtonne vers le langage survivant, qui se crispe, s’énervé, qui du bout des doigts le mendie.” (Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, p. 12-13)

¹¹⁸ Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, p. 13.

¹¹⁹ Brandão, “Pascal Quignard: escrever é ouvir a palavra perdida”, p. 244.

¹²⁰ “C’est parvenir de nouveau, grâce à la *défaillance*, jusqu’à la berge du langage.” (Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, p. 95)

¹²¹ Brandão, “Pascal Quignard: escrever é ouvir a palavra perdida”, p. 237.

¹²² *Ibidem*, p. 243.

porto e a cidade começavam a serem reconstruídos¹²³, e que os quartos davam sobre as ruínas sem fim, “*au bout*” (ao final) das quais se percebia o mar. Mantenho “*au bout*” para conduzir a leitura para sua acepção de brotar: o mar brotava das ruínas. Introduzo aqui as noções de esquecimento e memória, considerando as ruínas como a marca daquilo que aconteceu: passível de esquecimento, mas inesquecível; e a reconstrução ligada à noção da memória. Como se das ruínas pudesse realmente brotar o mar, no movimento que vai do esquecimento à reconstrução de uma memória. Ou, ainda, para se chegar ao mar, é preciso passar pelas ruínas. O que se dá a ler é a importância dada pelo autor ao percurso. Conecto essa ideia de reconstrução ao processo que a escrita é capaz de propiciar, como nota Brandão:

(...) escrever não é algo paralelo à vida, mas aí o sujeito se inscreve de forma a construir-se no lugar mesmo de sua escrita, num processo contínuo, constante, repetitivo, mas vitalizante, se ele sabe que, no cerne mesmo da linguagem, há uma falta, uma falta que lhe confere a possibilidade de desejar e mudar de direção na criação de sua vida escrita.¹²⁴

A ligação entre a ideia de vitalidade e a criação artística se faz ouvir tanto na voz do personagem Sainte Colombe, de *Tous les matins du monde*, quanto na do próprio Quignard, através de uma frase praticamente idêntica pronunciada por ambos: “nenhum dia, para mim, pode ser feriado.” Em *Tous les matins du monde*, o mestre diz a Marais: “não componho! Nunca escrevi nada. (...) O que eu faço é apenas a disciplina de uma vida em que nenhum dia é feriado. Cumpro o meu destino.”¹²⁵ Nas palavras do autor, algo muito semelhante se faz ouvir:

Liguei ao fato de escrever uma ideia de dever. Parecia-me, sem estas palavras do silêncio, não sobreviveria um dia sequer. (...) Por isso, nenhum dia é feriado. Sem dúvida, pereceria sufocado de angústia. Sem dúvida, na origem, [a escrita] era um pedaço de madeira para eu não naufragar.¹²⁶

Em *Petits Traités I* (1990), o autor já havia escrito: “o sentimento de uma perda inicial, absoluta (do abandono, da separação ou da morte) é muitas vezes apresentado como a

¹²³Quignard nasceu em 1948. Quando se mudou para o Havre, esse território que tinha sido completamente bombardeado durante a segunda guerra estava em reconstrução.

¹²⁴ Brandão, “A poética de uma vida escrita”, p. 65.

¹²⁵ “(...) *je ne compose pas! Je n'ai jamais rien écrit. (...) Ce que je fais, ce n'est que la discipline d'une vie où aucun jour n'est férié. J'accomplis mon destin.*” (Quignard, *Tous les matins du monde*, p. 75)

¹²⁶ “*J'ai attaché au fait d'écrire une idée de devoir. Il me semblait que, faute de ces mots du silence, je ne survivais pas d'un jour. (...) aucun jour pour moi ne peut être férié. Sans doute périrai-je étouffé d'angoisse. Sans doute était-ce à l'origine un morceau de bois pour ne pas naufrager*” (Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, p. 104)

origem dos livros”.¹²⁷ Embora não queira morrer sufocado de angústia, Quignard não perde de vista a importância de entrar em colapso:

O que procura o escritor para quem escrever é vital, no instante em que escreve livros, talvez jamais seja a obra que resulta da inscrição, mas este colapso. Pessoalmente, admito que o que busco ao escrever é a *défaillance*. É esta possibilidade de me ausentar de qualquer reflexão sobre mim mesmo no instante em que escrevo. É se ausentar até o tempo em que eu estava ausente. É se ausentar onde devesho.¹²⁸

Como em processo de análise, no qual a rememoração pode encontrar sua eficácia terapêutica quando a evocação da recordação acarreta a revivescência do afeto que originalmente lhe estava ligado, a noção de colapso remete à lição que os mestres Sainte Colombe e Tch’eng Lien transmitiram a seus discípulos, evidenciando a importância da revivescência das experiências traumáticas, para delas fazer provocar uma descarga afetiva e, conseqüentemente, “fazer nascer a emoção no ouvido”¹²⁹. Tal como a noção de ab-reação¹³⁰, o colapso parece-me ligado à liberação do afeto.

Quignard escreve sobre a perda de sua voz como consequência da experiência de separação em relação ao universo materno. Tal como o jovem músico que sofre a *mue*, em *Tous les matins du monde*, obstina-se, através da música, a procurar a voz infantil perdida, para o autor, “escrever é escutar a voz perdida, é ter o tempo de encontrar a palavra do enigma.”¹³¹ Poucos anos antes de afirmar isso no livro *Le Nom sur le bout de la langue* (2002), em *La Leçon de musique* (1987), o autor já havia apontado para a relação entre a literatura e a voz perdida:

O amor pelas letras e livros e a literatura têm também a ver com a voz desaparecida. Aqueles que escrevem livros que têm zelo pela beleza trazem para si um fantasma de voz sem que possam pronunciá-la. É o guia deles. Enganam-se sobre seu próprio

¹²⁷ “Le sentiment d’une perte initiale, absolue (de l’abandon, de la séparation, ou de la mort) est souvent présenté comme l’origine des livres.” (Quignard, *Petits Traités I*, p. 173)

¹²⁸ “Ce que recherche l’écrivain pour qui écrire est vital, dans l’instant où il écrit des livres, n’est peut-être jamais l’oeuvre qui résulte de l’inscription, mais ce collapsus. Personnellement jê conviens que ce que je recherche en écrivant est la *défaillance*. (...) C’est cette possibilité de m’absenter de toute saisie réflexive de moi-même par moi-même dans l’instant où j’écris. C’est s’absenter où je devins.” (Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, p. 95)

¹²⁹ Esta frase aparece tanto no livro *Tous les matins du monde*, quanto em *La Leçon de musique*, pronunciada, respectivamente, pelos mestres Sainte Colombe e Tch’eng Lien.

¹³⁰ Ab-reação: processo de descarga emocional pelo qual um indivíduo se liberta do afeto que acompanha a recordação de um acontecimento traumático. Libertando o afeto ligado à lembrança de um trauma, pode haver uma conseqüente anulação de seus efeitos patogênicos. Dicionário Petit Robert. Em *Freud e o Inconsciente*, Garcia-Roza define a ab-reação como “a liberação da carga de afeto.” (p.36)

¹³¹ “Écrire, c’est entendre la voix perdue. C’est avoir le temps de trouver le mot de l’énigme.” (Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, p. 94)

silêncio. Procuram *héler*¹³² até no silêncio de seu livro uma voz que precede – uma voz na maior parte das vezes morta, sempre excessivamente significante.¹³³

Nesse trecho, quando faz menção à literatura, o autor fala de uma voz desaparecida, um fantasma de voz, uma voz morta e muito significante. No trecho a seguir, quando aborda a música, o autor fala de uma voz viva, insignificante, infantil e orgânica. Em ambos os trechos, trata-se de uma voz que precede.

Como os músicos, que *hélent* (chamam) uma voz sempre mais viva, ou seja, mais insignificante, mais infantil, mais orgânica – uma voz que precede a *mue* e que os levou à música instrumental ou à composição musical. Mesmo antes da escrita, a voz silenciosa precedeu a voz emudecida que a escrita permitiu.¹³⁴

Pautrot afirma que a música de Quignard traz para a cena um fantasma de voz e nos faz escutar a voz de um fantasma: aquele que fomos ou aquela que nos abandonou. Pautrot cita Guy Rosolato, que considera que a voz materna, “primeiro modelo de um prazer auditivo”¹³⁵, está na origem dos fenômenos colocados em questão quando da escuta musical. A música tonal remete à fusão com o corpo materno, interpreta Pautrot. Como a música, em sua relação com a ausência da mãe, figura emblemática da noção de totalidade fusional, segundo Pautrot, a escrita remete a mesma noção. Em ambos os casos, trata-se da escuta de uma voz, como podemos ler no trecho abaixo:

Como a música, a escrita coloca novamente em jogo uma voz, dissociada de uma pessoa física. Essa voz literária não é a voz daquele que escreve, é uma “voz desaparecida”. Assim como a música acolhe a mãe ausente, ou o fantasma de uma totalidade fusional anterior ao ser, a escrita suscita o retorno efêmero, órfico, de um ausente ou de uma ausente. O escritor está à escuta dessa voz, como o músico está à escuta do perdido.¹³⁶

¹³² Chamar, estar à espera.

¹³³ “*L’amour des lettres et des livres, ou la littérature, ils ont aussi affaire à la voix disparue. Ce sont des mués de mués. Ceux qui écrivent des livres qui ont quelque souci de la beauté ramènent à eux un fantôme de voix sans qu’ils puissent la prononcer. C’est leur seul guide. Ils se méprennent sur leur propre silence. Ils cherchent à héler jusque dans le silence de leur livre une voix qui précède – une voix le plus souvent morte, toujours trop signifiante.*” (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 59)

¹³⁴ “*Comme les musiciens qui hélent une voix toujours plus vivante, c’est-à-dire plus insignifiante, plus enfantine, plus organique – une voix qui précède la mue, et qui les a décidés à la musique instrumental ou à la composition de la musique. Même avant l’écriture, la voix silencieuse a précédé la voix amuie que l’écriture a permise.*” (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 59)

¹³⁵ “*Premier modèle d’un plaisir auditif*”. (Pautrot, *Pascal Quignard ou le fonds du monde*, p. 88)

¹³⁶ “*Comme la musique, l’écrit remet en jeu une voix, dissociée d’une personne physique. Cette voix littéraire n’est pas une voix de celui qui écrit, c’est une “voix disparue”. Comme la musique accueille la mère absente, ou le fantôme d’une totalité fusionnelle d’avant l’être, l’écrit suscite le retour éphémère orphique d’un absent ou d’une absente. L’écrivain est à l’écoute de cette voix, comme le musicien est à l’écoute du perdu.*” (Pautrot, *Pascal Quignard ou le fonds du monde*, p. 90)

Pautrot reforça o fato de que tanto na música quanto na escrita, trata-se de *uma* voz. Ao fazer uso do artigo indefinido *uma*, leio que não se trata exatamente da mesma voz. Caso contrário, teria escrito “coloca em jogo *a* voz”. Pautrot coloca aspas na “voz desaparecida” o que, a meu ver, enfatiza que essa é a voz perdida quando do adoecimento materno, seguido da partida da babá, causa do emudecimento do autor, pelo qual Quignard sempre tem que passar. E isso se faz através do silêncio. Estar à escuta do perdido, em Quignard, implica em passar pelo silêncio. “Escrever. Ressoar com uma espécie de estrondo no silêncio do corpo. Toda obra escrita, verdadeiramente escrita, é um silêncio que fala”¹³⁷, diz o autor em *Petits Traités I*. “Para que a voz se faça escutar e grite no ouvido do seu coração, faça, no seu coração, o deserto onde ela grite. Devenha deserto. Escute o deserto do som”¹³⁸, ecoa a frase de Eckhart, citado por Quignard em *La Haine de la musique*.

Ainda segundo Pautrot, a música é capaz de acolher a mãe ou o fantasma de totalidade fusional, enquanto a escrita suscita o retorno de uma ausente [a mãe]. A música acolhe, a escrita suscita. O escritor está à escuta da voz, o músico à escuta do perdido. No caso do primeiro, parece-me, trata-se da voz desaparecida da mãe adoentada e da babá que o abandonou. No segundo, o perdido é tudo que ficou no outrora uterino. Para Pautrot, “a lição de música sugere que a voz desaparecida e reanimada da literatura teria também a ver, ontogeneticamente, com nosso ser prélinguístico.”¹³⁹ Esse autor afirma que a voz desaparecida ressoaria, como a música, com aquilo que permanece não domesticado, não levado em conta pela linguagem que ela coloca em jogo. O musical constitui o molde para a narrativa linguística. Antes do sentido, traz o som e sua estrutura numa cadeia fônica e ritmada. Quignard resume assim a relação evocada por Pautrot: “*Toute la musique est du narratif vide*”¹⁴⁰.

Proponho distinguir dois momentos de perda. A primeira, e mais emblemática, é a perda da totalidade fusional, provocada pelo nascimento. E, tendo conhecimento que o autor viveu o trauma de uma segunda e, logo depois, de uma terceira separações, respectivamente da mãe (adoecida e, por isso, afastada da criança) e da babá que teve que abandoná-lo, a meu ver, a segunda perda se localiza já nesta tenra infância marcada pelo abandono. Na minha leitura, ao falar da voz convocada pelos músicos, Quignard aponta para a voz ouvida ainda no

¹³⁷ “*Écrire. Résonner avec une espèce de fracas dans le silence du corps. (...) Toute oeuvre écrite, vraiment écrite, est un silence qui parle.*” (Quignard, *Petits traités I*, p. 32)

¹³⁸ “*Pour que la voix se fasse entendre et crie dans l’oreille de ton coeur, fais-toi au coeur de toi le désert où elle crie. Deviens désert. Écoute le désert du son.*” (Quignard, *La Haine de la musique*, p. 244)

¹³⁹ “*La Leçon de musique suggère que la voix disparue et réanimée de la littérature aurait aussi à voir, ontogénétiqument, avec notre être prélinguistique.*” (Pautrot, *Pascal Quignard ou le fonds du monde*, p. 90)

¹⁴⁰ Pautrot (*Pascal Quignard ou le fonds du monde*, p. 91) *apud* Quignard, *La Leçon de musique*, p.62.

útero materno, ou seja, a voz materna ouvida antes do nascimento. Essa voz que o autor qualifica de “sempre mais viva”¹⁴¹ seria a voz mais radicalmente insignificante, infantil e orgânica, mais verdadeiramente afastada da linguagem simbólica. Já em relação à voz quando ligada à literatura, não podemos desconsiderar que, nesse caso, passa-se pela palavra. No caso do autor, passar pela palavra remete necessariamente a esse segundo momento de perda, pois o abandono vivido em relação à mãe e à babá é seguido pelo emudecimento. Ora, o que acontece no emudecimento é que, para Quignard, ele é desértico: remete a um silêncio ouvido quando a voz materna também se tornou inaudível. Aqui se pode falar de uma voz desaparecida, mas significativa, ainda que o processo de significação¹⁴² tenha se dado mais tarde. Nesse segundo momento de perda, a voz não é mais silenciosa, mas emudecida. Para se chegar à primeira, o autor sempre terá que reviver as sensações vividas na passagem pela segunda. Isso é o que leio quando o autor diz que, mesmo antes da escrita, a voz silenciosa precedeu a voz emudecida que a escrita permitiu.

Constatar que a música e a escrita permitem a escuta de uma voz que se perdeu em um outrora nos leva a pensar na relação que essa voz tem com a temporalidade. No trecho a seguir, Quignard relaciona a voz desaparecida e o tempo:

Uma voz ressoa no tempo. Depois se desprende das condições práticas, dialogadas ou cantadas, sociais da palavra humana. Ela joga com seu próprio fantasma. Ou então joga com sua própria imagem. Ou com sua lembrança. Nomeamos todas essas possibilidades, recentemente, a “literatura”.¹⁴³

Ao se pronunciar sobre silêncio e escuta, Brandão dá um passo adiante e aborda a criação artística:

A criação passa pela aprendizagem do silêncio, no lugar mesmo da escuta das coisas prestes a se fazer, prestes a se realizar, no ponto em que o desejo começa a se esboçar, na aurora das palavras, no outrora das coisas nascentes. Na ponta da língua, no ponto de tudo aquilo que brota (...) tudo aquilo que brota está na dimensão da carência que torna possível o ser da criação.¹⁴⁴

¹⁴¹ Quignard, *La Leçon de musique*, p. 59.

¹⁴² Castello Branco evoca Kristeva, segundo quem, “antes do simbólico, vivemos num estado (ou estádio) semiótico da linguagem que, apesar de substituído mais tarde pelas convenções da linguagem verbal, não deixará de existir e de imprimir – às relações, à comunicação, à escrita – características próprias.” Castello Branco afirma também que “Esse estádio, que Béatrice Didier chama de pré-linguagem e que corresponde ao que Lacan denomina de *lalangue*, é pelas duas autoras percebido como um estádio feminino, em que imperam a mãe e sua linguagem, fundamentalmente corporal, tátil, pouco lógica e pouco clara do ponto de vista da linguagem verbal.” (Castello Branco, *A traição de Penélope: uma leitura da escrita feminina da memória*. p. 143)

¹⁴³ “*Une voix résonne dans le temps. Puis se déprend des conditions pratiques, dialoguées ou chantées, sociales de la parole humaine. Elle joue avec le fantôme d’elle-même. Ou bien elle joue avec l’image d’elle-même. Ou bien elle joue avec son souvenir. On a nommé toutes ces possibilités, très récemment, la ‘littérature’.*” (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 58)

¹⁴⁴ Brandão, “Poética de uma vida escrita”, p. 68.

É o silêncio que propicia a escuta afetada, ou seja, a escuta que faz re-sentir os afetos, já que a voz que se procura ouvir é uma voz anterior à linguagem simbólica. Em *Boutès*, o autor relaciona a escuta com o que os afetos não representados são capazes de reter:

É preciso consultar no fundo de si apenas a imediata ternura que alguns sons que se sequenciam se elevam novamente. Estes ritmos ligaram-se ao coração antes mesmo que o corpo conhecesse o sopro. Estes elos não se desfazem. (...) A música não re-presenta nada: re-sente. É como os nomes quando estes não fazem senão reter o afeto. Todo mundo submete-se a essa música da língua nos tempos em que a língua não era senão linguagem e que tomou “à força” a alma antes mesmo dela ser aprendida.¹⁴⁵

Esse trecho nos mostra a relação da escuta com aquilo que aconteceu no corpo antes dele conhecer o sopro, ou seja, antes do nascimento. A relação entre a sonoridade e o corpo era direta. No útero materno, os ritmos se ligaram ao coração de forma permanente. A escuta afetada é aquela que acolhe a imediata ternura dos sons. A música então não re-presenta aquilo que é da ordem do irrepresentável. O que acontece é uma experiência sensível capaz de reter o afeto. Quignard fala da música da língua, este momento em que a língua coincide com a linguagem enquanto comunicação que veicula afetos. A escuta afetada está ligada a essa língua-linguagem sensorial.

No artigo "Quignard e Lacan – alteridade, letra, transmissão", Massara dialoga com a escritora portuguesa Cristina Álvares sobre, em Quignard, “a presença calculada de uma ‘estética romanesca’ que, não obstante, reivindica como condição uma forma de apresentar o sujeito que pressupõe uma subtração de sua captura ao visível, ao sensível e aos significantes.”¹⁴⁶ Massara se interessa em saber de um enunciado do qual só permanece o canto – o rumor e o corpo da linguagem – como conceber a enunciação que lhe subjaz. O autor ressalta que, segundo Álvares, o horizonte da escrita de Quignard concerne “ao desfalecimento da linguagem”, sob a ação da ruptura das ligações significantes de onde advêm, simultaneamente, “a música e a escritura”.¹⁴⁷ A autora se pergunta se a música pode ser pensada como um dito que promove no sujeito essa subtração de sua regulação pela ordem significante, de extrair-lhe a voz, o corpo do enunciado. Massara lembra que, para

¹⁴⁵ “Il ne faut consulter au fond de soi que l’immédiate tendresse que quelques sons qui se suivent lèvent à nouveau. Ces rythmes se sont liés au coeur avant même que le corps connaisse le souffle. Ces liens ne se dénouent pas (...) La musique ne re-présente rien: elle re-sent. Elle est comme les prénoms quand les prénoms ne font encore que retenir de l’affect. Tout le monde subit cette musique de la langue dans les temps où la langue n’est encore qu’un langage et qu’elle a “pris de force” l’âme longtemps avant qu’elle soit apprise.” (Quignard, *Boutès*, p. 20-21)

¹⁴⁶ Massara, *Olho clínico*, p. 97.

¹⁴⁷ Álvares, 2005, p. 97.

Lacan, “a presença do inconsciente deve ser buscada, em todo discurso, em sua enunciação”.¹⁴⁸ Trata-se, ainda segundo Massara, de “recolocar em questão a função da enunciação para além de sua dimensão significante. O que seria o mesmo que retomar as bases da noção do real lacaniano, dada por sua acepção canônica: o impossível, aquilo de que não se pode falar, o sem-sentido.”¹⁴⁹ Para Massara, os aspectos da literatura de Quignard parecem consistir num proveitoso manancial na medida em que a experiência da enunciação passa a ser concebida nos termos da regra de seu rumor, de seu *melos*. Massara enfatiza que “Valeria lembrar aqui ainda a observação de Lacan em *Lituraterre* de que a literatura seria “acomodação dos restos”¹⁵⁰. Nessa mesma linha de pensamento, o psicanalista parece legitimar a tarefa – nitidamente endossada no programa literário de Quignard – de escrutinar a “colocação no escrito do que de início seria canto, mito falado, procissão dramática”.¹⁵¹ Para Massara, em Quignard, a música é composta a partir daquilo que a letra decompõe. A tarefa da escritura quignardiana é, portanto, a de recompor, re-acomodar os restos. Tarefa solidária da voz, do rumor, do *tarabust*¹⁵². Em Quignard, lemos: “Aquele que escreve é esse mistério: um locutor que ouve”.¹⁵³

Sobre a questão da música e da literatura como expressão dos afetos não representados, Meschonnic afirma:

A linguagem é a matéria da afetividade. (...) Falamos, calamo-nos, gritamos, cantamos. Tudo passa pela voz, que é uma emissão do corpo, corpo-sujeito. (...) A voz é, então, mais que uma portadora de palavras (...) As palavras são unidades de voz, na mesma medida em que estão na voz. Porque a noção de voz é rítmica e oral, antes de ser semântica ou lexical.¹⁵⁴

As palavras, consideradas unidades de voz, são aquelas datadas de quando não faziam senão reter os afetos. “A voz pode finalmente ser destacada como elemento interno ao texto.”¹⁵⁵ Pode-se falar de uma escrita da voz, segundo Mandil, que analisou esse aspecto na obra de James Joyce,

É preciso reconhecer que, à primeira vista, haveria contradição em indicar a voz em um texto escrito, uma vez que habitualmente a tomamos como pertencendo ao registro da oralidade, seja da fala ou mesmo do canto. Partindo de uma crítica da oposição clássica entre oral e escrito, Meschonnic propõe tomar a escritura como a

¹⁴⁸ Lacan, 1987 [1955], p. 63.

¹⁴⁹ Massara, *Olho clínico*, p. 120.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 121.

¹⁵¹ Lacan, 2001 [1971], p. 11-12.

¹⁵² Verbo francês que “designa este grupo de sons sem sentido que esbarram no pensamento racional no interior do crânio e que despertam assim uma memória não linguística.” (Quignard, *La Haine de la musique*, p. 62)

¹⁵³ “*Celui qui écrit est ce mystère: un locuteur qui écoute.*” (Quignard, *La Haine de la musique*, p. 132)

¹⁵⁴ Meschonnic, *La rime et la vie*, p. 43, 51, 54.

¹⁵⁵ Mandil, *Os feitos da letra. Lacan leitor de Joyce*, p. 237-238.

realização, por excelência, da oralidade. Apoiando-se sobre as noções de ritmo e prosódia como modos de organização subjetiva do discurso, que se diferenciariam do signo por visarem a uma apreensão contínua e não desdobrada da linguagem, Meschonnic procura estabelecer uma distinção entre a oralidade e o regime da fala. Propõe uma atenção sobre a oralidade também no nível das escrituras, como tudo aquilo que, nelas, denota a “manifestação de um gestual, de uma corporalidade e de uma subjetividade na linguagem”.¹⁵⁶

Mandil assinala que “a atenção recai sobre o ritmo de um discurso, isto é, sobre o “movimento da voz na escritura”¹⁵⁷. E destaca que, “por meio da presença desse ritmo, a oralidade pode, assim, apresentar-se tanto na fala quanto na escritura.”¹⁵⁸

A oralidade como poética do texto, tal como propõe Meschonnic, exhibe uma concepção de voz que não se confunde com sua fônica. Mesmo reconhecendo nesta um lugar de produção e de matéria, esse autor busca os índices da voz dentro do universo do sentido do texto, naquilo que ele teria de “gestual” ou “corporal”.¹⁵⁹

Para Barthes, o que se perde, na passagem da palavra oral para a escrita, é, fundamentalmente, algo da dimensão corporal¹⁶⁰. Para Mandil, trata-se de uma escrita que busca uma articulação entre o corpo e a língua, e não tanto entre o sentido e a linguagem. A meu ver, quando se trata de uma escrita que surge como fruto do ritmo e da prosódia, a voz expressa o que o corpo não é capaz de pronunciar. A voz expressa a pronúncia inaudita do corpo-sujeito.

A voz se confunde, nesse caso, com o que está para ser significado, como um “misto erótico de timbre e linguagem” que tem a consistência de um objeto, mais propriamente de “um grão”, capaz ela mesma de ser matéria de uma arte, “a arte de conduzir o próprio corpo”, não a de um corpo mortificado pela linguagem, mas a de um corpo que, nas palavras de Barthes, granula, acaricia e goza.¹⁶¹

¹⁵⁶ *Ibidem*, p.246.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ Segundo Mandil, o precursor dessa atenção para a oralidade do texto escrito é Paul Zumthor, que, em *A letra e a voz*, chama a atenção para a presença da voz como fator constitutivo da obra literária, sobretudo nas trovas medievais, quando a obra era recitada, cantada, gestualizada, antes de depositar-se, em definitivo, na escrita. Mesmo a prática da escrita teria sofrido, em seu início, a influência daquilo que designa como “vocalidade”: o *scriptor*, encarregado da reprodução escrita dos textos, recebia auditivamente o texto que lhe era ditado, cujo resultado era muito mais uma consequência das “imagens sonoras” que formava dessas palavras que as atuais imagens visuais. Contudo, embora Zumthor tenha sido o precursor do reconhecimento de uma convergência entre a letra e a voz a partir da qual pôde, inclusive, inaugurar um fértil terreno de investigação histórico-literária, sua atenção recai, sobretudo, na emissão e na execução das obras, e não propriamente em sua poética como texto. (Mandil, *Os feitos da letra. Lacan leitor de Joyce*, p.239)

¹⁵⁹ *Ibidem*, p.239/240.

¹⁶⁰ Em Barthes uma definição do corpo é inútil: “Que corpo? Temos muitos”, escreve a certa altura de *O prazer do texto*. Em meio à pluralidade de corpos, no entanto, um se sobressai: “temos também um corpo de gozo feito unicamente de relações eróticas, sem qualquer relação com o primeiro [isto é, com o corpo dos anatomistas e fisiologistas]: é um outro corte, uma outra nomeação [...]. O texto tem uma forma humana, é uma figura, um anagrama do corpo? Sim, mas de nosso corpo erótico. O prazer do texto seria irreduzível a seu funcionamento gramatical (fenotextual), como o prazer do corpo é irreduzível à necessidade fisiológica” (Barthes 1973^a: 25) (Mandil, *Os feitos da letra. Lacan leitor de Joyce*, p. 240)

¹⁶¹ Mandil, *Os feitos da letra. Lacan leitor de Joyce*, p. 240-241.

Neste ponto, proponho uma volta ao conto “Le Nom sur le bout de la langue”, através do qual, a meu ver, o autor empresta sua própria voz emudecida da escrita para rebobinar o fio de sua história, voltando a um tempo-lugar onírico de escuta da voz materna, silêncio do seu próprio corpo. Nada melhor que um conto para fazer entender a escrita quignardiana em sua dimensão de passividade, em que prima a audição em plena coerência com sua etimologia, a saber, a obediência. Como uma criança à escuta dos primeiros contos infantis, “o ouvinte torna-se, pela percepção mais arcaica em que se funda o infinito da passividade, uma vítima obediente.”¹⁶² A voz materna que conta a história faz veicular os afetos primitivos. A palavra é inteiramente sonora, ritmada e repleta de afetos. São os afetos que tomam a palavra e narram.

Para Pautrot, “esta fabulação veicula alguma verdade, pois liga elementos realmente vividos e também trabalha a partir daquilo que o inconsciente soterra.”¹⁶³ Em relação ao gesto romanesco, o autor fala que se trata de tocar os afetos e, assim, ter uma chance de veicular algo do real, uma vez que os afetos remetem autor e leitor à sua parte arcaica não domesticada: “Afetar não é uma palavra vã, pois se trata de exercer um impacto físico sobre outra pessoa. Alguma coisa é comunicada ao ouvinte ou ao leitor que ultrapassa o conceitual e até o linguístico, e tende à impressão de uma presença bruta.”¹⁶⁴

Esse autor afirma ainda que está entre as funções vitais do romanesco fazer ver uma realidade do imaginário que se abre ao real, o qual seria inacessível de outra forma, tocando os afetos por intermédio de detalhes-chave. Em relação à atividade romanesca, Pautrot ainda afirma que ela

aparenta-se à organização de uma regressão cujo texto final é menos o alvo que o produto. Como para a música, o êxtase e o transporte primam sobre o objeto artístico. Este decorre de uma escuta de si mesmo em que a atividade mal se distingue de uma passividade. O escritor devém um “*médium* do real”.¹⁶⁵

¹⁶² “L’auditeur devient, par “la perception la plus archaïque où se fonde “l’infini de la passivité”, une victime obéissante.” (Pautrot, *Pascal Quignard ou le fonds du monde*, p. 98) As expressões “la perception la plus archaïque” e “l’infini de la passivité” encontram-se *La Haine de la musique*, p. 108.

¹⁶³ “Cette affabulation véhicule quelque vérité puisqu’elle lie des éléments bien vécus et que, d’autre part, elle travaille à partir de ce que l’inconscient enfouit.” (Pautrot, *Pascal Quignard ou le fonds du monde*, p. 105)

¹⁶⁴ “Affecter n’est pas un vain mot, car il s’agit d’exercer un impact physique sur un autre humain. Quelque chose est communiqué à l’auditeur ou au lecteur, qui déborde la saisie conceptuelle et même linguistique, et tend à l’impression d’une présence brute.” (Pautrot, *Pascal Quignard ou le fonds du monde*, p. 106)

¹⁶⁵ “L’activité romanesque s’apparente pour lui à l’organisation d’une régression dont le texte final est moins le but que le produit. Comme pour la musique, l’extase et le transport priment sur l’objet artistique. Celui-ci découle d’une écoute de soi-même où l’activité se distingue à peine d’une passivité. L’écrivain devient un “*médium* du réel”. (Pautrot, *Pascal Quignard ou le fonds du monde*, p. 112)

Na passagem acima, percebe-se algo muito próximo do que Quignard escreveu a propósito do belo texto, na literatura, e da bela partitura, na música. Quanto ao primeiro, relembro que o autor diz que “um belo texto se escuta antes de soar” e, quanto à segunda, “uma bela partitura se escuta antes de soar”. A fonte da arte não está na produção (sonora, etc), mas na escuta que a precede na criação. Nessa perspectiva, êxtase e transporte primam evidentemente sobre o objeto artístico. A postura para uma verdadeira escuta está diretamente associada à noção de passividade, no seio da qual o escritor torna-se “*médium*”.¹⁶⁶ Assim, dizer que o escritor devém um “*médium* do real” significa que ele passa a ser modo de comunicação numa relação de imediatidade.

Assim, o que Quignard propõe é uma volta ao lugar-fonte para ouvir a prosódia, o fraseado acrescentado à língua falada pela mãe. Esse lugar-fonte é assim descrito pelo autor:

Incubadora sonora muito ritmada datando de antes do nascimento. (...) O próprio barulho do mundo externo é nesse lugar percebido como um “ronronar surdo, doce e grave” sobre o qual se eleva o *melos* da voz da mãe, repetindo o acento tônico, a prosódia, o fraseado que ela acrescenta à língua que fala, é a base individual do cantarolar.¹⁶⁷

Um dos elementos mais característicos da música barroca é a escrita, a presença em sua composição, do que se chama “contínuo”, voz da viola da gamba, e posteriormente do violoncelo, com acompanhamento do cravo. Trata-se de uma voz grave e ininterrupta, por isso contínua, que serve de base, de sustentação, sobre a qual as demais vozes, notadamente a da melodia principal, transitam com extrema desenvoltura em registros mais agudos que esse baixo. A meu ver, essa configuração composicional barroca é a figura emblemática da alusão feita à música ouvida no útero feita pelo autor no trecho acima. Antes de *La Haine de la musique*, Quignard já havia falado, de forma semelhante, sobre a necessidade da escuta de algo anterior à língua:

Preciso de uma melodia – cantarolar primeiro, *cantus obscurius* da língua materna ainda insignificante, presença substancial, nutritiva – para acalmar o dilaceramento

¹⁶⁶ Ressalto a diferença entre *médium* e meio, proposta por Benjamin, quando faz alusão à língua préadâmica. Para esse auteur, antes do pecado original, a língua é considerada *meio* [*Medium* designa *meio* enquanto matéria, ambiente e modo da comunicação; designa uma relação de *imediatidade* da comunicação (Benjamin, 2013, p. 53-54)]. É expressão imediata daquilo que se comunica dentro dela. Benjamin ressalta que, por sua vez, a concepção préadâmica da linguagem não conhece meio (aqui meio está relacionado a *Mittel*, que tem o sentido de finalidade).

¹⁶⁷ “*Couvaison sonore très rythmée datant d’avant la naissance. Le bruit du monde extérieur lui-même y est perçu comme un “ronnement sourd, doux, et grave” au-dessus duquel s’élève le melos de la voix de la mère, répétant l’accent tonique, la prosodie, le phrasé qu’elle ajoute à la langue qu’elle parle c’est la base individuelle du fredon.*” (Quignard, *La Haine de la musique*, p. 209;210)

do tempo pelo tempo. O canto, o *mél*os, está ligado à memória. (...) um cantarolar antes mesmo da linguagem.¹⁶⁸

Em *Boutès*, o autor diz que “a música mergulha novamente o corpo no ambiente sonoro em que se movia. Chocalha e dança e procura encontrar a antiga rítmica aquosa das ondas.”¹⁶⁹ Ao colocar o corpo em contato com as sensações vividas em um outrora, a música desperta a voz que expressa o ritmo e emite o som desse corpo.

Em relação ao caráter sonoro da palavra, Quignard cita Cícero: “Havia na linguagem uma musicalidade latente que penetrava a alma aquém da significação. Puro *brasmos*. Como um velho bramo de pura emotividade que traria os homens da parte mais secreta de suas línguas.”¹⁷⁰ Sobre o bramo, Quignard já o havia mencionado: “um som não semântico que nos precede dentro de nossa própria garganta. (...) é o bramo”¹⁷¹

A composição musical e a escrita decorrem da escuta de si, que, por sua vez, leva à escuta da voz perdida no outrora de cada um, da voz que, enquanto veículo e expressão dos afetos, recupera algo da impressão de uma presença bruta que não volta mais.

¹⁶⁸ “*Il me faut une mélodie – chantonnement premier, cantus obscurius de la langue maternelle encore insignifiante, présente substantielle, nourricière – pour apaiser l'éventration du temps par le temps. Le chant, le mél*os est lié à la mémoire. Un chantonnement avant même le langage.” (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 60-61)

¹⁶⁹ “*La musique replonge le corps dans le contenant sonore où il se mouvait. Ballotte et danse et cherche à rejoindre la vieille rythmique aqueuse des vagues.*” (Quignard, *Boutès*, p. 65).

¹⁷⁰ “*Il y avait dans le langage une musicalité latente qui pénétrait l'âme en deçà de la signification. Pur brasmos. Comme un vieux brame de pure emotivité qui porterait les hommes à partir de l'arrière-fond de leurs langues.*” (Quignard, *Boutès*, p. 63)

¹⁷¹ “*Un son non sémantique qui nous précède dans notre gorge même. (...) c'est le brame.*” (Quignard, *La Haine de la musique*, p. 79)

2 MUE E MÚSICA

*Antes das roupas, era nascer.
Despojar-se da pele de sua mãe.*¹⁷²

Neste capítulo, procuro entender o que é a *mue* vocal para Pascal Quignard, quais são as soluções vislumbradas pelo autor para tratar esse fenômeno e como a relação desse tema com a música é trabalhada em cada um dos livros mencionados. A *mue* é o processo de mudança de voz masculina no período da puberdade, quando seu timbre e sua altura se alteram. Na obra de Quignard, esse fenômeno equivale a “uma rachadura na garganta, uma ferida jamais curada, remetendo à separação em relação ao universo materno”.¹⁷³

Antes de abordar a *mue* vocal, colhi alguns fragmentos de textos nos quais noto que, embora o autor privilegie a transformação ocorrida na voz de rapazes, particularmente jovens músicos cantores, é possível localizar, nos livros analisados, breves, mas repetidas reflexões que demonstram seu interesse pela *mue* como um processo análogo ao de metamorfose, não somente em relação à voz de adolescentes. O autor faz menção a inúmeras mudanças de estado, de estágio, não apenas da voz, mas de vários níveis do universo humano, animal, vegetal e até mesmo linguístico, ou seja, a tudo que menciona ou serve de metáfora para a noção de metamorfose. Mas por que não usar o termo metamorfose? Por que a preferência pela associação com a *mue*? Essa é uma questão que esta tese certamente não tem o fôlego necessário para responder, mas pode destacar algumas passagens suficientemente ilustrativas.

Há uma única e muito estranha e específica metamorfose humana: a aquisição da língua “materna”. É a *obediência* humana. (...) É simultaneamente que a voz é produzida e escutada. O objeto intangível, imprevisível, inatingível, invisível, assemântico, inexistente da música.¹⁷⁴

Trata-se da metamorfose que acontece à medida que o ser se desenvolve: desde sua passagem pelo útero, onde se inicia sua escuta do mundo ao mesmo tempo em que sua própria voz é produzida, até o nascimento, a partir do qual a língua “materna”, antes apenas ouvida, passa a ser repetida até sua plena assimilação. Todo esse processo está ligado à música, como o autor resume: “A metamorfose (...). Ela tem por nome a música.”¹⁷⁵

¹⁷² “*Avant les vêtements, c’était naître. Se dépouiller de la peau de sa mère*”. (Quignard, *Vie secrète*, p. 465)

¹⁷³ Brandão, “Pascal Quignard: escrever é ouvir a palavra perdida”, p. 236.

¹⁷⁴ “*Il n’y a qu’une seule et très étrange et spécifique métamorphose humaine: l’acquisition de la langue “maternelle”. C’est l’obéissance humaine. (...) C’est simultanément que la voix est produite et entendue. L’objet intangible, inflairable, inattingible, invisible, asème, inexistant de la musique.*” (Quignard, *La Haine de la musique*, p. 111-112)

¹⁷⁵ “*La métamorphose (...). Elle a nom la musique.*” (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 38)

Também no universo animal, Quignard estabelece relações entre a maturação sexual e o som da voz. O autor menciona a *mue* como fenômeno capaz de afetar e até modificar a aparência: “as próprias palavras que a *mue* afeta, ou cuja aparência ela metamorfoseia.”¹⁷⁶

Os mamíferos machos humanos são objeto de uma maturação sexual sonora. (...) O chamado genital é sonoro. A voz que é sexuada é uma voz de repente mais grave. (...) O sapo macho é capaz de atrair a fêmea. A gravidade repentina de um canto enfeitiça seu ouvido, o atrai, o captura – e este coaxo só atrai para o corpo que coacha porque indica a *mue* de outra parte do corpo. (...) Não é a visão das genitálias que atrai as fêmeas, mas a audição de uma pequena modificação no som de um canto. É esse som que elas desejam. E, mais ainda, o segredo desse som.¹⁷⁷

Ainda em relação ao reino animal, o autor faz menção às etapas do desenvolvimento físico: “ovo, larva, ninfa, adulto... até sete estados.” E, logo na sequência, uma analogia entre os instrumentos musicais de uma mesma família, do mais agudo ao mais grave: “Toquei violino até a idade de uma voz mais grave. Depois, de barba hirsuta, toquei viola. Depois, com a face glabra, violoncelo.”¹⁷⁸

Noto igualmente alusões à *mue* nas noções de cultura e natureza, no que diz respeito à linguagem: “Nada de cru na linguagem. Linguagem demasiadamente próxima do cozimento. Tudo o que é dito é cozido.”¹⁷⁹ Percebo uma nítida alusão ao primeiro volume das *Mitológicas*, de Lévi-Strauss – *O cru e o cozido*¹⁸⁰ –, no qual o antropólogo francês aborda o tema da linguagem nas sociedades indígenas brasileiras por ele chamadas de primitivas.

A *mue* vocal que acomete os rapazes é entendida por Quignard como uma repetição da *mue* vivida no nascimento: “Foi a primeira *mue*. A *mue* pubertária a repete e só a repete tão viva e recentemente senão nos rapazes. A influência das emoções sobre a voz. (...) A voz que se emociona, *chevrote* (*chevroter/chevrotement*¹⁸¹) que se quebra.”¹⁸² Há uma espécie de corte, de separação em relação ao que antecede a *mue*. Para Quignard, “ela é o próprio som

¹⁷⁶ ...les mots mêmes que la *mue* affecte, ou dont elle métamorphose l'apparence.” (Quignard, *La Leçon de musique*, p.15)

¹⁷⁷ “Les mammifères mâles humains font l'objet d'une mutation sexuée sonore. (...) L'appel génital est sonore. La voix qui est sexuada est une voix soudain plus basse. (...) la grenouille mâle qui est capable d'attirer la femelle. La gravité soudaine d'un chant ensorcelle son ouïe, la racole, la captive – et ce coassement n'attire vers le corps qui coasse que parce qu'il indique la *mue* d'une autre partie de ce corps qui coasse. (...) Ce n'est pas la vision des génitoires qui attire les femelles, mais l'audition d'une petite modification dans le son d'un chant. C'est ce son qu'elles désirent. Et, plus encore, le secret de ce son.” (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 12; 13)

¹⁷⁸ “J'ai tenu la partie de violon jusqu'à l'âge d'une voix plus grave. Puis, la barbe hirsute, j'ai tenu la partie de l'alto. Puis, la face glabre, j'ai tenu la partie du violoncelle.” (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 50)

¹⁷⁹ “Rien de cru dans le langage. Langage trop proche de la cuisson. Tout ce qui est dit est cuit.” (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 27)

¹⁸⁰ Lévi-Strauss, *O cru e o cozido*, 2004.

¹⁸¹ Falar, cantar com voz tremida, parir./ Barulho trêmulo que o bode faz com a voz.

¹⁸² “C'était la première *mue*. La *mue* pubertaire la répète et ne la répète si vivement et si récemment que chez les garçons. L'influence des émotions sur la voix... (...) La voix qui s'émeut, qui chevrote, qui se casse.” (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 27; 28).

deste corte. É a voz desta perda.”¹⁸³ Ainda em relação à voz pós *mue*, é a “voz aplainada, de repente trompetante, escarpada”.¹⁸⁴ Nas linhas do autor, o próprio “lamento é uma *mue* de grito.”¹⁸⁵

Em relação ao cantor que se torna instrumentista, o autor afirma que

Esta transformação, esta aprendizagem mimética, esta *mue* do cantor em gambista debaixo do próprio nome da madeira da amoreira. (...) A maturação auditiva torna-se maturação de um corpo encolhido como outrora no ventre materno, doravante sob a impressão de um instrumento de voz grave e, de certa forma, vermelho escuro como estes frutos.¹⁸⁶

Quignard também trabalha com a noção de *mue* quando faz alusão à chegada da sexualidade dos rapazes, com a produção de sêmen na puberdade, e a relação disso com a VOZ:

O segredo sonoro da *mue* masculina é o sexo amadurecido, tornado maduro, fecundo. A gravidade da voz não é senão a secreção sonora. Pode-se falar em um cheirar, lamber, aleitar sonoros. Vestido sonoro do corpo. Odor sonoro da lembrança.¹⁸⁷

Quignard também faz menção à mudança de estação: “a *mue* no sentido de *vernatio*, no sentido de mutação vocal, no sentido de oposição dos sexos, no sentido subjacente da *mue* característica do desejo masculino, é a tragédia.”¹⁸⁸ Trata-se do momento exato em que os adolescentes se tornam homens.

E, por fim, uma frase que relaciona todos esses sentidos: “a outra *mue*, no final da infância, é o grito do próprio sacrifício. Os homens da antiga Atenas eram visitados pelo canto do bode, pela tragédia em sua voz. Eram visitados no fim do inverno da infância.”¹⁸⁹

Na voz masculina, a criança, a não-linguagem, a relação à mãe e à sua água obscura, à parede do âmnio, depois a elaboração obediente das emoções primeiras, enfim a

¹⁸³ “[Meu] elle est le son même de ce retranchement. Elle est la voix de cette perte.” (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 32)

¹⁸⁴ “C’est la voix raboteuse, tout à coup trompetante, escarpée.” (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 83-84)

¹⁸⁵ “La plainte est une *mue* du cri.” (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 60)

¹⁸⁶ “...cette transformation, cet apprentissage mimétique, cette *mue* du chanteur en violiste sous le nom même du bois de mûrier. (...) La maturation auditive devient maturation d’un corps lové comme jadis dans le ventre maternel, désormais sous l’emprise d’un instrument à voix basse et, à certains égards, rouge foncé comme ces fruits.” (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 29-30)

¹⁸⁷ “Le secret sonore de la *mue* masculine, c’est le sexe devenu mûr, devenu fécond. La gravité de la voix n’en est que la sécrétion sonore. On peut parler de reniflement, de léchage, d’allaitement sonores. Robe sonore du corps. Odeur sonore du souvenir.” (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 50)

¹⁸⁸ “La *mue* au sens de *vernatio*, au sens de mutation vocale, au sens d’opposition des sexes, au sens sous-jacent de *mue* caractéristique du désir masculin, là est la tragédie.” (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 88)

¹⁸⁹ “L’autre *mue*, au terme de l’enfance, est le cri du sacrifice même. Les hommes de l’ancienne Athènes étaient visités par un chant de bouc, par la tragédie dans leur voix. Étaient visités, à la fin de l’hiver de l’enfance.” (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 93)

voz infantil que atrai para ela a linguagem materna, são a roupa¹⁹⁰ de uma serpente. Então, ou os homens, como cortam as bolsas testiculares, cortam a *mue*. É a voz infantil para sempre. São os castrados. Ou então os homens compõem com a voz perdida. Nós os chamamos os compositores. Eles recompõem, tanto quanto podem, um território sonoro que não *mue*, imutável. Ou ainda, os humanos suplementam com a ajuda dos instrumentos a *défaillance* corporal e o abandono sonoro em que o agravamento de sua voz os mergulhou. Ganham de novo, assim, os registros agudos, ao mesmo tempo pueris e maternais, a emoção nascente. (...) *Muer*, morrer e renascer: a viagem funerária ou noturna e a iniciação juvenil são indissociáveis.¹⁹¹

Na voz masculina, estão expressas as transformações vividas pelo homem. Quignard a compara a uma roupa de serpente, por ser, esta também, a figura emblemática da transformação, da passagem de um estado ao posterior, às mudanças de cor, textura, cheiro em consequência de uma maturação. Em todos os seres – humano, animal e vegetal –, o som da voz carrega em si a marca dessa maturação. E cada passagem a um próximo estágio traz igualmente consigo a ruptura com o que havia anteriormente, ou seja, há sempre uma ruptura quando de uma transformação. Ganha-se uma nova configuração em detrimento da perda da anterior. Quignard assinala que, no caso da música, os compositores fazem da perda um instrumento de criação, criam algo que serve de substituição ao que se perdeu. Mais precisamente, compõem com a voz perdida. Os instrumentos musicais são usados para trabalhar com aquilo que, no corpo do músico, foi falho, faltou. Inteiro, sem rupturas, dotado de capacidade de ser contínuo, o instrumento suplanta a quebra vocal, cria uma nova voz que nunca adocece.

¹⁹⁰ Quando Quignard usa a expressão “roupa de uma serpente” para falar das mudanças às quais está suscetível a voz, sou imediatamente remetida à noção de roupa, desenvolvida por Viveiros de Castro. Esse antropólogo brasileiro utiliza o termo ‘roupa’¹⁹⁰, como uma camada que envolve um determinado agenciamento. Lagrou também trata da questão do agenciamento¹⁹⁰. Assim, quando um predador come sua presa, a agência desta é assimilada por aquele que ingeriu a vítima. A partir disso, o predador adquire a perspectiva e o poder da vítima, ou seja, passa por uma metamorfose que o deixa desprovido de sua própria perspectiva e demais características, para, doravante, assumir outra roupa que o faz perceber esse mundo de forma diferente da sua de origem. No universo indígena no qual Viveiros de Castro aplica sua teoria do perspectivismo, baseada nessa noção de roupa, de roupa em roupa, xamãs e espíritos passam por um infindável série de múltiplas metamorfoses. Assim também, em Quignard, a voz é como uma serpente, cuja roupa é metamorfoseada¹⁹⁰ repetidas vezes. Para cada ‘roupa’ vocal, uma perspectiva de enunciação e auditiva próprias.

¹⁹¹ “*Dans la voix masculine, l’enfance, le non-langage, la relation à la mère et à son eau obscure, à la cloison de l’amnios, puis l’élaboration obéissante des émotions premières, enfin la voix enfantine qui tire à elle le langage maternel, sont la robe d’un serpent. Alors ou bien les hommes, comme ils tranchent les bourses testiculaires, tranchent la mue. C’est la voix à jamais infantile. Ce sont les castrats. Ou bien les hommes composent avec la voix perdue. On les appelle les compositeurs. Ils recomposent autant qu’ils le peuvent un territoire sonore qui ne mue pas, immuable. Ou encore les humains suppléent à l’aide d’instruments la défaillance corporelle et l’abandon sonore où l’aggravement de leur voix les a plongés. Ils regagnent de la sorte les registres aigus, à la fois puérils et maternels, de l’émotion naissante. (...) Muer, mourir et renaître: le voyage funéraire ou nocturne et l’initiation juvénile sont indissociables.*” (Quignard, *La Haine de la musique*, p. 155; 156)

A partir dessas diversas acepções da *mue* detectadas na obra do autor, vejamos, a seguir, mais especificamente, a *mue* vocal nas narrativas de *La Leçon de musique* e de *Tous les matins du monde*.

2.1 A *mue* em *La Leçon de musique* e *Tous les matins du monde*

No início desta tese, mencionei as três perdas apontadas por Pautrot, no livro *Pascal Quignard ou le fonds du monde*¹⁹²: a perda da totalidade fusional no nascimento, a perda do ser pré-linguístico no momento da aquisição da linguagem simbólica e a perda da voz da infância quando da ocorrência da *mue*.

Em *La Leçon de musique* (1987), tanto quanto em *Tous les matins du monde* (1991), o tema central é a *mue*. Destacarei a maneira como a *mue* é abordada nesses dois textos, a partir de uma reflexão sobre esse fenômeno que marca a terceira grande perda sofrida pelo homem, a saber, a perda da voz da infância. Para Pautrot, a perda da voz da infância, quando da ocorrência da *mue*, simboliza “a repetição da experiência de um exílio mais irremediável: aquele que nos deu origem”¹⁹³.

A importância do tema da *mue* se deve, a meu ver, ao fato de Quignard mesmo ter sido vítima de suas tão dolorosas consequências: “Minha voz é surda. Nada nunca pôde a colocar desde uma *mue* desastrosa que me fez ser expulso de dois corais que faziam minha alegria. *Mue* que me baniu para sempre, não somente de todos os cantos, mas até mesmo de todos os cantarolares.”¹⁹⁴ O autor relata em *La Haine de la musique*: “Criança, cantava. Adolescente, como todos os adolescentes, minha voz se quebrou. Mas ficou abafada e perdida. Sepultei-me apaixonadamente na música instrumental. Há uma ligação direta entre a música e a *mue*.”¹⁹⁵

Começo, então, por uma citação na qual se pode ver, de forma global, os elementos principais que caracterizam a *mue* para o autor:

Trato da *mue* humana. Uma mudança acontece no timbre da voz que articulam os jovens rapazes. Então o sexo deles cresce e cai. Os pelos se lhes nascem. É este escurecimento de sua voz que os define e que os faz passar do estado de rapazes ao de homens. Os homens são os escurecidos (*les assombrés*). São os seres de voz

¹⁹² Pautrot, *Pascal Quignard ou le fonds du monde*, p.82.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 83.

¹⁹⁴ “*Ma voix est sourde. Rien n’a jamais pu la poser depuis une mue désastreuse qui me fit être rejeté des deux chorales qui faisaient ma joie. Mue qui me bannit à jamais non seulement de tous les chants mais même de tous les fredonnements.*” (Quignard, *Vie secrète*, p. 71)

¹⁹⁵ “*Enfant, je chantai. Adolescent, comme tous les adolescents, ma voix se brisa. Mais elle demeura étouffée et perdue. Je m’ensevelis passionnément dans la musique instrumentale. Il y a un lien direct entre la musique et la mue.*” (Quignard, *La Haine de la musique*, p. 154)

sombria. Aqueles que erram até a morte à procura de uma pequena voz aguda de criança que deixou a garganta deles.¹⁹⁶

Do ponto de vista fisiológico, a *mue* equivale a uma mudança de timbre na voz dos rapazes que coincide com um amadurecimento sexual. Assim órgãos, partes do corpo ligadas à sexualidade e a voz adquirem sua forma adulta masculina definitiva. Enfim, o rapaz torna-se homem. Entretanto, nesse trecho o autor já indica que a *mue* é bem mais que isso, e a alteração da voz tem uma carga simbólica de especial interesse. Mais que qualquer mudança física (crescimento do sexo, surgimento dos pelos, etc), para Quignard é o escurecimento da voz que define os homens. Dizer que os homens têm a voz sombria é uma coisa. Dizer que os homens são “*les assombris*” é outra; é mais que dizer que a voz apenas *se torna* sombria. Deduz-se que tal mudança não se faz impunemente, em uma dimensão física, mas que tem um valor simbólico a ser investigado. A *mue* não é apenas abordada pelo autor, esse fenômeno é “tratado” por Quignard. É muito curioso que, logo no primeiro parágrafo do livro *La Leçon de musique*, o autor faça uso do verbo tratar: “*Je traite de la mue humaine.*”¹⁹⁷ Noto o uso desse verbo em seu duplo sentido: de tratamento, em sua acepção ligada à dor e à doença, e também no sentido de abordar. Afinal, a *mue* equivale a uma ferida na garganta. Algo foi perdido e, imediatamente, com a perda e o abandono (“uma pequena voz aguda de criança que deixou sua garganta”), surge uma busca, uma errância sem fim. E esse processo é concomitante ao surgimento do desejo sexual que marca a passagem do rapaz ao homem.

Em dois dos três episódios de *La Leçon de musique* e em *Tous les matins du monde*, trata-se da *mue* que afeta a voz de um jovem músico: Marais, um menino cantor. Nesse contexto específico, Quignard aponta duas possíveis saídas para enfrentar a questão, a castração e a composição musical:

1) A castração. A voz de criança deles persiste. Seus testículos são cortados. Sacrifício e reino estranho. 2) A música. Eles tentam *muer* a própria *mue*, *remuer* a própria *mue*. Tornam-se compositores ou instrumentistas. Trabalham uma voz que não os trairá.¹⁹⁸

¹⁹⁶ “*Je traite de la mue humaine. Un changement a lieu dans le timbre de la voix qu’articulent les très jeunes hommes. Alors leur sexe s’accroît et tombe. Le poil leur pousse. C’est cet assombrissement de leur voix qui les définit, et qui les fait passer de l’état de garçons à celui d’hommes. Les hommes, ils sont les assombris. Ce sont les êtres à la voix sombre. Ceux qui errent jusqu’à la mort à la recherche d’une petite voix aiguë d’enfant qui a quitté leur gorge.*” (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 11)

¹⁹⁷ Quignard, *La Leçon de musique*, p. 11.

¹⁹⁸ “1) *La castration. Leur voix d’enfant persiste. Leurs bourses sont coupées. Sacrifice et règne étrange. 2) La musique. Ils tentent de muer la mue même, de remuer la mue même. Ils deviennent compositeurs ou ils deviennent instrumentistes. Ils travaillent une voix qui ne les trahira pas.*” (Quignard, *La Leçon de musique*, p.34)

Em relação à castração, Quignard define a *mue* masculina da seguinte forma: “doença sonora que só a castração cura. Ligada ao desenvolvimento dos genitais, a *mue* está ligada à ameaça que pesa sobre eles.”¹⁹⁹ A castração, de certa forma, eterniza a voz infantil, pois intercepta a maturação sexual que acarreta a mudança em seu timbre. A voz humana passa a não mais se submeter às consequências da passagem do tempo, atinge um poder quase mítico. A castração anula a ocorrência da *mue*. Além da ideia de doença sonora, a *mue* é considerada uma traição por parte da voz, especialmente para o jovem cantor. A noção de traição é muito recorrente, como veremos em diversos trechos ao longo deste trabalho.

Por sua vez, a música, através da composição e/ou da interpretação instrumental, cria uma voz que não trairá, uma voz não vulnerável às rupturas, mudanças e perdas. Em certa medida, a voz deixa de ser humana. Ao falar de Mozart, quando este sofreu a *mue*, Quignard relata que o pai desse compositor nota a tristeza que a criança sente de não mais poder cantar o que escreve; sua voz está perdida. E conta ainda: “ele sonha com o canário de Salzburgo, canário cuja voz não passa pela *mue*. (...) Compor música é recompor um território sonoro que não sofre a *mue*. É fazer canários.”²⁰⁰ Quignard cita outros exemplos de compositores famosos que passaram pelo mesmo processo: “Claudio Monteverdi, Marin Marais, Joseph Haydn, Franz Schubert: poucos músicos que não tenham tentado reparar a traição de sua própria voz – a exclusão física, financeira, social em que essa traição os jogou – na composição musical.”²⁰¹

Além da ideia de traição (a palavra é citada duas vezes no curto trecho acima), Quignard também fala em exclusão, em várias dimensões. Ambas são extremamente recorrentes e associadas à *mue*. Pertencente a um mesmo campo semântico e bastante usada pelo autor, a noção de expulsão é especialmente ligada ao nascimento, momento que marca a primeira perda. No livro *L’Origine de la danse* (2013)²⁰², Quignard tece uma minuciosa reflexão em torno do nascimento enquanto expulsão. Não é surpreendente que o autor explore

¹⁹⁹ “...maladie sonore que seule la castration guérit. Liée au développement des génitoires, la mue est liée à la menace qui pèse sur elles.” (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 30)

²⁰⁰ “Il rêve du canari de Salzbourg, du canari à la voix immuable. (...) Il nie la mue. Composer de la musique, c’est recomposer un territoire sonore qui ne mue pas. C’est faire de canaris”. (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 36)

²⁰¹ “Claudio Monteverdi, Marin Marais, Joseph Haydn, Franz Schubert: peu de musiciens qui n’aient cherché à réparer la trahison de leur propre voix – l’exclusion physique, financière, sociale où cette trahison les jetait – dans la composition de la musique.” (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 30-31)

²⁰² Em relação à expulsão, em *L’Origine de la danse*, Quignard escreve: “A dependência em relação à origem, a inerência ao corpo da mãe, de um golpe de rim, é rompida. Tal é o instante natal. Incrível dança expulsiva (perda das águas) intrusiva (a intrusão do ar no corpo), queda sobre a terra (na não motricidade, na possibilidade da morte, na defecação, na fome), tal é o fundo da experiência dos homens. Cada um de nós vem dessa forma do mundo obscuro.” (Quignard, *L’Origine de la danse*, p. 33).

novamente essa ideia, uma vez que a *mue* pode ser considerada uma repetição da perda primeira.

Podemos também notar o interesse de Quignard pela música em seu enraizamento na anatomia e na fisiologia humanas: “o desenvolvimento das cartilagens da laringe e das cordas vocais é (...) a confecção das tripas de uma viola longínqua”²⁰³; bem como a coincidência com o desenvolvimento sexual: “Nos rapazes, na puberdade, acontecem simultaneamente um duplo agravamento e um duplo desenvolvimento da laringe e do sexo.”²⁰⁴

2.1.1 A *mue* e a expulsão

Vejam, agora, como a *mue* aparece em *La Leçon de musique*. Esse livro reúne três pequenos tratados que têm em comum o tema da *mue*: “Un épisode tiré de la vie de Marin Marais” (“Um episódio da vida de Marin Marais”), “Un jeune Macédonien débarque au bord du Pirée” (“Um jovem macedônio desembarca às margens do Piré”) e “La dernière leçon de musique de Tch’eng Lien” (A última lição de música de Tch’eng Lien).

No primeiro tratado, quando sofre a *mue*, e por causa do agravamento do timbre de sua voz, o jovem Marais é expulso do coral de Saint-Germain l’Auxerrois. Quignard afirma que o termo “*garçon*” [rapaz] é uma velha palavra do alemão antigo, significando “*bannis*”²⁰⁵ [banido]. É neste contexto de expulsão e banimento que o jovem decide se tornar violista. Percebe que não conseguirá dominar sua nova voz sexuada e mobiliza toda sua energia de instrumentista e de compositor para obter os mesmos timbres e as mesmas coloraturas com a viola da gamba. Marais passa a considerar o instrumento uma ferramenta capaz de promover a imitação da voz humana, especificamente a voz anterior a qualquer ruptura ou impacto que limite seu potencial de expressividade. Após perder sua voz assexuada, o músico “ambicionava imitar os mais belos gracejos da voz humana”²⁰⁶. Além de perder a voz antiga, Marais percebe que jamais conseguirá dominar a nova. A ocorrência da *mue* é, portanto, uma ruptura definitiva.

²⁰³ “*Le développement des cartilages laryngés et des cordes vocales est (...) la confection des boyaux d’une viole lointaine*” (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 31)

²⁰⁴ “*Chez les garçons à la puberté ont lieu simultanément un double abaissement et un double développement du larynx et du sexe.*” (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 14).

²⁰⁵ Quignard, *La Leçon de musique*, p. 52.

²⁰⁶ “*Il ambitionnait d’imiter les “plus beaux agréments de la voix humaine.”*” (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 17)

No trecho abaixo, o autor explora ainda mais a ideia de expulsão, trazendo ao texto, em um crescendo, palavras do mesmo campo semântico: “expulso” do coro, voz “exilada” da primeira terra, “retirada definitiva”.

Marin Marais, no dia seguinte da *mue*, como cessou brutalmente de ter esperança de poder atingir o domínio da voz humana, expulso do coro de Saint-Germain-l’Auxerrois por esse motivo, teria tentado dominar da imitação da voz humana após sofrer a *mue*, ou seja, o domínio da voz grave. Da voz masculina, da voz sexuada, da voz exilada de sua primeira terra. Durante horas e anos, até a crise de silêncio que marcou o fim de sua vida, trabalhou o baixo da voz imitada pelo baixo de viola. (...) este homem se esforça em domesticar a doença sonora, em tratar a afecção da voz humana masculina. Em opor a maior virtuosidade possível à maré que o arrasta e submerge a praia sonora da infância – a margem sonora, não linguística da infância. Domesticar a *mue* – que separa da infância – e domesticar assim os efeitos da *mue* e, assim, domesticar a retirada definitiva, marcada, oral, gutural, incessante da infância na voz agravada.²⁰⁷

Se há, por um lado, uma gradação em relação ao caráter irremediável da expulsão, por outro, o autor é preciso ao fazer menção às consequências da *mue*. Emprega o advérbio “brutalmente”: a mudança acontece de um dia para o outro e de forma brutal. Também de um dia para o outro, Marais deixa de esperar atingir o domínio da voz humana e passa a procurar atingir o domínio da imitação da voz humana. A repetição da expressão “da voz” diante de cada adjetivo dá a impressão de que há uma multiplicidade de novas vozes a dominar: voz grave, voz masculina, voz sexuada, voz exilada da primeira terra. Há uma difração de significados, em oposição à unicidade da voz perdida.

Além de buscar o domínio dessa polifonia interna descontínua e desconhecida, Marais esforça-se em domesticar a doença sonora (o verbo domesticar é repetido três vezes) e, novamente, tratar, curar (*panser*) a afecção da voz masculina. Ele o faz através do instrumento, da busca pela virtuosidade capaz de se opor à maré que o arrasta e submerge a “praia sonora da infância”. Quignard faz uso da metáfora em torno da chegada da linguagem simbólica como uma maré. Quignard emprega outra metáfora, extremamente poética, para falar do que se perdeu com a chegada da linguagem: “a praia sonora da infância – a margem

²⁰⁷ “Marin Marais, au lendemain de la *mue*, comme il cessait brutalement d’espérer pouvoir atteindre la maîtrise de la voix humaine, rejeté de la maîtrise de Saint-Germain-l’Auxerrois pour ce motif, aurait cherché à atteindre la maîtrise de l’imitation de la voix humaine après qu’elle a mué. C’est-à-dire la maîtrise de la voix basse. De la voix masculine, de la voix sexué, de la voix exilée de sa première terre. Durant des heures des années durant, jusqu’à la crise de silence qui marqua la fin de sa vie, il travailla la basse de voix imitée par la basse de viole. (...) cet homme s’efforce de domestiquer la maladie sonore, de panser l’affection de la voix humaine masculine. D’opposer la plus grande virtuosité possible à la marée qui l’entraîne et engloutit la plage sonore de l’enfance – la grève sonore, non linguistique de l’enfance. Domesticuer la *mue* – qui sépare de l’enfance – et domesticuer ce faisant les effets de la *mue* et, partant, domesticuer le retrait définitif, marqué, oral, guttural, incessant de l’enfance dans la voix abaissée”. (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 18-19)

sonora e não linguística da infância”. Não seria, por extensão, ela também uma metáfora da cena originária?

Se a aquisição da linguagem marca a segunda perda (do caráter não linguístico da infância), como afirma Pautrot, a *mue* provoca, em seguida, uma separação radical entre a vida adulta e a vida infantil. Em ambos os casos, a perda remete a um primeiro momento de continuidade sonora. No trecho abaixo, Quignard fala do distanciamento criado entre a voz da criança e a do homem. Trata-se de um distanciamento em relação a uma configuração de totalidade, não entre dois elementos já descontínuos:

Os sons que emite o homem adulto – que emitiam Marais ou Delalande, à noite, em Versalhes, rodeados por Racine, Saint-Simon, no apartamento do rei - e os que cantarolam os dois mocinhos, Marin e Michel, as crianças de coro de Saint-Germain-l’Auxerrois, são tão distantes quanto a fauna e a flora australianas e africanas – ao passo que as terras sobre as quais elas se desenvolveram formavam, outrora, um único continente. Esta distância é uma espera que nenhum objeto do universo satisfaz.²⁰⁸

No trecho acima, Quignard cria uma nova metáfora que, a meu ver, faz menção à continuidade existente, outrora, entre a criança e a mãe: terras que formavam um único continente. A noção de perda de uma totalidade é fortemente presente; perda de um território contínuo, no qual se era possível cantarolar, ou seja, cantar-o-lar ou apenas cantar um lá-lá-lá, desprovido de qualquer sentido. O distanciamento definitivo em relação a esse cantarolar é provocado pela *mue*. Na frase “a distância é uma espera...”, na qual a distância remete à noção de espaço, enquanto a espera está ligada ao tempo, a distância pode ser lida como falta e a espera como desejo. Por um lado, há a falta da voz da infância e, por outro, o desejo que aponta para essa falta que jamais será satisfeita. A ideia de que o surgimento do desejo coincide com a ocorrência da *mue* fica ainda mais clara na frase seguinte: “a necessidade de tônica, de concluir na tônica, torna-se irresistível na idade de treze ou quatorze anos – a idade da *mue* masculina.”²⁰⁹ Não há mais uso de metáfora, mas de metonímia, na medida em que a necessidade de uma tônica equivale à necessidade de uma nota que dá a sensação de conclusão, de resolução, de desejo realizado. Ao dizer que a necessidade de concluir na tônica torna-se irresistível na idade da *mue* masculina, Quignard não apresenta uma conclusão

²⁰⁸ “Les sons qu’émet l’homme adulte – qu’émettaient Marais et Delalande, le soir, à Versailles, entourés de Racine, de Saint-Simon, dans l’appartement du roi - et ceux que chantonnaient les deux petits garçons, Marin et Michel, les enfants de chœur de Saint-Germain-l’Auxerrois sont aussi distants que la faune et la flore australiennes et africaines – alors que les terres sur lesquelles elles se sont déployées ne formaient jadis qu’un seul continent. Cette distance est une attente qu’aucun objet de l’univers ne satisfait.” (Quignard, *La Leçon de musique*, p.55)

²⁰⁹ “Le besoin de tonique, de conclure sur la tonique, devient irrésistible à l’âge de treize ou quatorze ans – à l’âge de la *mue* masculine.” (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 51)

definitiva e satisfatória, a meu ver, mas sim uma necessidade que é permanentemente renovada, pois jamais inteiramente satisfeita. Há um nítido paralelo com a noção de promessa de gozo. Em relação ao que Lacan diz sobre o desejo, Garcia-Roza lembra que “aquilo para o qual ele aponta não é o objeto empiricamente considerado, mas uma falta. De objeto em objeto, o desejo desliza como que numa série interminável, numa satisfação sempre adiada e nunca atingida.”²¹⁰ Esse autor também ressalta que “o desejo desliza, por contiguidade, numa série interminável na qual cada objeto funciona como significante cujo significado, uma vez atingido, se revela como um novo significante, reabrindo a série.”²¹¹ Voltarei a essa questão quando, no terceiro capítulo, abordar a noção de “Nota Azul”, elaborada por Didier-Weill. Por ora, sinalizo que o uso da metonímia por Quignard é bastante interessante, pois nos permite entender que o desejo é da ordem do simbólico, como esclarece Garcia-Roza no trecho abaixo:

O significado metonímico é um efeito desse deslizamento e não algo que lhe seja anterior ou exterior e nesse caso o efeito se altera conforme um eixo de combinações no qual um significante desaparece para dar lugar a outro. (...) O que aprendemos com Freud foi que o objeto do desejo é um objeto perdido, uma falta, e que esse objeto perdido continua presente como falta, procurando realizar-se através de uma série de substitutos que formam uma rede contingente mantendo a permanência da falta. É na medida em que entendemos a contingência do objeto do desejo, seu deslizamento sem fim numa cadeia marcada pela falta, que podemos entender a irredutibilidade do desejo à necessidade. Enquanto esta última é da ordem do natural, o desejo é da ordem do simbólico e pressupõe necessariamente a cadeia significante.²¹²

Dizer que a distância (falta) é uma espera (desejo) que nenhum objeto do universo satisfaz equivale ao que Quignard diz logo na sequência, a saber, “nenhum tempo humano no universo se emancipa de sua origem mamífera: o intervalo doloroso entre a necessidade e a satisfação”²¹³. E é a noção de tempo que nos permite entender a relação que o autor deseja estabelecer com a música.

A espera, tal é a única experiência que o tempo nos dá de si mesmo. A duração é uma resistência. O tempo é o que dura, o que se suporta, o afastamento entre a presa e a predação, entre desejar e gozar. (...) Tal é também uma parte do objeto da música: suportar o tempo de espera. Construir um tempo que não seja tão frustrante, experimentar a consistência do tempo e, pouco a pouco, nele infiltrar o antes e o

²¹⁰ Garcia-Roza, *Freud e o inconsciente*, p. 142.

²¹¹ *Ibidem*, p. 147.

²¹² *Ibidem*, p. 148.

²¹³ “...aucun temps humain dans l'univers ne s'émancipera jamais de son origine mammifère: l'intervalle douloureux, c'est-à-dire conscient, entre le besoin et la satisfaction.” (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 56)

depois, retorno e por vir, leste e oeste, soprano e grave, rápido e lento, segurar as rédeas da frustração, dominar a carência imediata, jogar com a impaciência.²¹⁴

Se voltarmos à afirmação quignardiana de que compor música é recompor um território sonoro que não sofre a *mue*, podemos então deduzir que compor música é criar um meio de suportar e dominar a carência imediata causada pela *mue*, fazendo canários, ou seja, seres não vulneráveis à perda de seu agudo feminino. Quignard escreve que os homens “compõem com a perda da voz e compõem com o tempo. São compositores.”²¹⁵ Em relação a isso, Pautrot completa, dizendo que “os músicos são aqueles que se ocupam dessa nostalgia inesquecível”²¹⁶.

É muito interessante notar que só os homens estão sujeitos à brutal manifestação da *mue* e às consequências que sua ocorrência acarreta na voz. Nas mulheres, as transformações acontecem de forma ininterrupta, contínua e constante. Nelas, a voz adulta é fruto de um amadurecimento que não implica ruptura, como se a aquisição dessa voz adulta não provocasse a perda definitiva da voz infantil. Quignard faz uma clara distinção entre mulheres e homens. Para o autor, as mulheres são preeminência no tempo e toda-potência sonora:

As mulheres escapam da *mue*. Para reencontrar a voz de sua infância, não lhes é demandado nenhum esforço, basta-lhes falar, basta-lhes abrir a boca. Dominam sua voz – de uma ponta a outra de sua voz. São preeminência no tempo e toda potência tonal, e hegemonia na duração, e o mais absoluto império na impressão sonora exercida sobre os pequenos – sobre os recém-nascidos. Os homens são destinados, a partir dos treze ou quatorze anos, à perda da companhia do próprio canto de suas emoções, da emoção nativa, do *affetto*. A *mue* repete a separação com o corpo primeiro. Como a presença de seu sexo entre suas pernas, a voz grave, falha, agravada que sai de seus lábios, a maçã de Adão, na metade no pescoço, selam a perda do Éden. A *mue* é a impressão física materializando a nostalgia, votada à nostalgia, mas a torna inesquecível, lembra-se, sem parar, na sua própria expressão.²¹⁷

²¹⁴ “*L’attente, telle est la seule expérience que le temps nous donne de lui-même. La durée est une résistance. Le temps est ce qui dure, ce qu’on endure, l’éloignement entre la proie et les mâchoires, entre l’affût et la prédation, désirer et jouir. (...) Telle est aussi une part de l’objet de la musique: endurer le délai. Construire du temps à peu près non frustrant, éprouver la consistance du temps et peu à peu y infiltrer de l’avant et de l’après, du retour et du à-venir, de l’est et de l’ouest, du soprano et de l’aggravé, du rapide et du lent, tenir les rênes de la frustration, maîtriser la carence immédiate, jouer avec l’impatience.*” (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 55-56)

²¹⁵ “*Ils composent avec la perte de la voix et ils composent avec le temps. Ce sont des compositeurs.*” (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 38)

²¹⁶ Pautrot, *Pascal Quignard ou le fonds du monde*, p. 85.

²¹⁷ “*Les femmes échappent à la mue. Pour retrouver la voix de leur enfance, il ne leur est demandé aucun effort, il leur suffit de parler, il leur suffit d’ouvrir la bouche. Elles dominent dans leur voix – d’un bout à l’autre de leur voix. Elles sont prééminence dans le temps et toute-puissance tonale, et hégémonie dans la durée, et empire le plus absolu dans l’empreinte sonore exercée sur les plus petits – sur les naissants. Les hommes sont voués, à partir de treize ou quatorze ans, à la perte de la compagnie du propre chant de leurs émotions, de l’émotion native, de l’affetto. La mue redouble la séparation avec le corps premier. Comme la présence de leur sexe entre leurs jambes, la voix grave, fautive, aggravée qui sort de leurs lèvres, la pomme d’Adam, à mi-partie du cou, scellent la perte de l’Éden. La mue est l’empreinte physique matérialisant la nostalgie, vouée à la nostalgie,*

Metaforicamente, a *mue* é considerada expulsão do Éden, lugar onde ainda se encontrava a emoção nativa. É a perda da companhia do próprio canto de suas emoções e dos afetos que deixa nos homens esta falta que nada satisfaz, tornando-os nostálgicos. “Às mulheres, a voz é fiel. Aos homens, a voz é infiel. Um destino biológico os submeteu, no próprio seio de sua voz, a serem traídos, os assujeitou a serem abandonados.”²¹⁸ É por isso que, para Quignard, a música é uma arte particularmente masculina.

Explico porque esta arte é tão frequentemente e tão desesperadamente masculina. (...) Uma criança perde sua voz; é uma cena masculina. Essa voz – sua identidade, a matéria mesma da expressão de sua identidade, voz que ligava este corpo à língua materna, voz que ligava esta boca, estes ouvidos, estas lembranças sonoras à voz da mãe, que não parece conhecer *mue* – é quebrada para sempre. É perdida para sempre. De uma só vez, só para os homens, o passado recua para sempre. Onde está minha infância? Onde está minha voz? Onde estou eu – ou, pelo menos, onde está o que fui? Não me conheço nem mesmo mais por ouvir dizer. Como me reencontrar em minha voz? Como me lembrar até mesmo do motivo de minha queixa, eu que nem posso mais a pronunciar senão com uma grossa voz que lhe volta sem parar, que lhe faz medo e que a afasta?²¹⁹

Ao perder a voz de criança, o menino perde tanto a matéria da expressão de sua identidade (o que está ligado à materialidade de sua voz), quanto a ligação de seu corpo com a língua materna. Portanto, a criança perde a voz que ligava todo o seu corpo e suas lembranças sonoras à voz da mãe. Daí o estado de tamanha perdição (onde está minha infância? Onde está minha voz? Onde estou eu?). O trecho abaixo enfatiza a relação entre o corpo e a impressão indestrutível nele deixada por tudo que afetou a criança em sua primeira infância:

No seio da voz humana masculina, há uma divisão que separa da infância. Um grave de voz que separa os homens para sempre do soprano dos seres que eram antes que os submerja a grande maré da linguagem. Alguma coisa de grave que os separa para sempre do simples poder de repetir as primeiras palavras da infância. Alguma coisa grave e sombria que os separa das mulheres. Alguma coisa de, de repente, mais grave em sua língua, em seus ouvidos, em sua garganta, em seu palato, em seus dentes, que os separa da impressão indestrutível de tudo o que o afetou quando da primeira luz.²²⁰

mais la rend inoubliable, sans cesse se rappelle dans son expression même.” (Quignard, *La Leçon de musique*, p.37)

²¹⁸ “*Aux femmes la voix est fidèle. Aux hommes la voix est infidèle. Un destin biologique les a soumis, au sein même de leur voix, à être trahis. Les assujettit à être abandonnés.*” (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 35).

²¹⁹ “*J’explique pourquoi cet art est si souvent et si désespérément masculin. (...) Un enfant perd sa voix; c’est une scène masculine. Cette voix – son identité, la matière même de l’expression de son identité, voix qui liait ce corps à la langue maternelle, voix qui liait cette bouche, ces oreilles, ces souvenirs sonores à la voix de la mère qui ne paraît pas connaître de mue – est à jamais cassée. Elle est à jamais perdue. D’un seul coup, pour les hommes seuls, le passé recule à jamais. Où est mon enfance? Où est ma voix? Où suis-je – ou du moins où est ce que je fus? Je ne me connais même plus par oui-dire. Comment me rejoindre dans ma voix? Comment me souvenir même du motif de ma plainte, moi qui ne peux même plus la pousser qu’avec une grosse voix qui sans cesse lui en remonte, qui lui fait peur et qui l’éloigne?”* (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 33-34)

²²⁰ “*Au sein de la voix humaine masculine il y a une cloison qui sépare de l’enfance. Une basse de voix qui sépare les hommes à jamais du soprano des êtres qu’ils étaient avant que les submerge la grande marée du*

Noto quão grave é a separação para Quignard, que repete a palavra “grave” quatro vezes e a palavra “separação” cinco vezes. Pautrot afirma que o primeiro tratado de *La Leçon de musique* começa a “remoer a relação da música ao maternal, em suas dimensões ontogenética e filogenética. A música é, assim, considerada como veículo privilegiado de afetos primordiais, pois uterinos.”²²¹ O termo “primordiais” é empregado por esse autor no sentido de “primeiros, pois da ordem da memória corporal, assimbólica, ainda não envenenada pela linguagem, ainda não faltando ao sujeito, que é apenas uma construção de linguagem.”²²²

Quignard reforça, mais uma vez, a distinção entre os sexos, retomando a imagem da “roupa da serpente”, já citada em *La Haine de la musique*:

As mulheres persistem e morrem no soprano. Sua voz é um reino. Sua voz é um sol que não morre. Os homens perdem sua voz de criança. São os seres a duas vozes – espécies de cantos a duas vozes. Podemos defini-los, a partir da puberdade: humanos que a voz abandonou como uma *mue*. Neles, a infância, a não linguagem, o real é a roupa de uma serpente.²²³

Essa imagem da “roupa de uma serpente” significa que a infância, a não linguagem e o real estão fadados à perda. Noto que, tal como apresentado nessa frase, o “real” equivale à infância e à não linguagem; da mesma maneira que a serpente, o corpo do homem possui uma roupa sonora fadada à perda.

2.1.2 A tragédia da *mue*

No segundo pequeno tratado de *La Leçon de musique*, “Un jeune Macédonien débarque au port du Pirée”, Quignard nos apresenta outra abordagem da *mue*, não mais vivida por um músico, mas por um filósofo que tece uma reflexão considerando a etimologia da

langage. Quelque chose de bas qui les sépare à jamais du simple pouvoir de répéter les premiers mots de l'enfance. Quelque chose de bas et de sombre qui les sépare des femmes. Quelque chose de tout à coup plus bas dans leur langue, dans leurs oreilles, dans leur gorge, dans leur palais, sous leurs dents, qui les sépare de l'empreinte indestructible de tout ce qui les affecta lors de la première lumière.” (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 12-13)

²²¹ “*Le premier traité de La Leçon de musique commence à ressasser la relation de la musique au maternal, de manière caractéristique, dans ses dimensions ontogénétique et phylogénétique. La musique est ainsi considérée comme le véhicule privilégié d'affects primordiaux parce qu'uterins.*” (Pautrot, *Pascal Quignard ou le fonds du monde*, p. 85)

²²² “*Premiers, car de l'ordre de la mémoire corporelle, asymbolique, non encore empoisonnée par le langage, non encore manquant au sujet qui n'est qu'une construction de langage.*” (Pautrot, *Pascal Quignard ou le fonds du monde*, p. 85)

²²³ “*Les femmes persistent et meurent dans le soprano. Leur voix est un règne. Leur voix est un soleil qui ne meurt pas. Les hommes perdent leur voix d'enfant. Ce sont les êtres à deux voix – des sortes de chants à deux voix. On peut les définir, à partir de la puberté: humains que la voix a quittés comme une mue. En eux l'enfance, le non-langage, le réel, c'est la robe d'un serpent.*” (Quignard, *La Leçon de musique*, p.34)

palavra *mue* e sua conexão com um evento tradicional na Grécia antiga, a saber, a festa de Dionísio. O autor escreve sobre Aristóteles, que sofreu o mesmo trauma na época (366 antes de Cristo) em que, da Macedônia, desceu a Atenas para ir à escola de Platão. Aristóteles tinha 18 anos, seu pai havia acabado de morrer. Platão estava ausente, então, o matemático Eudoxe o acolheu durante um ano como aluno. Quando, finalmente, encontrou Platão, “a voz do jovem Aristóteles estava grave e rouca”²²⁴, como afirma Grenet. Esse comentário evidencia o fato de que o adolescente acabara de passar pela *mue*, no momento mesmo em que saúda o mestre Platão, pela primeira vez.

Nesse episódio, Quignard conta que, ao descrever o fenômeno da *mue*, Aristóteles empregou o verbo *tragizein* – “*bêler comme un bouc*” (balar como um bode) – que tem a mesma raiz e quase o mesmo sentido que a palavra “tragédia”. O filósofo também ressalta a coincidência da ocorrência desse fenômeno com a maturação sexual, bem como seu equivalente no reino vegetal, cria uma analogia entre a voz que da *mue* resulta e as cordas de um instrumento, e faz alusão ao surgimento do desejo sexual masculino.

Aristóteles escreveu, em *História dos animais*, VII, 1, 581 a: “O esperma começa a aparecer no homem macho, o mais frequentemente, na idade de duas vezes sete anos. Ao mesmo tempo, surgem os pelos dos órgãos genitais. Assim também as plantas, justo antes que deem sementes, primeiro brotam flores. Esta observação foi feita por Alcméon de Crotona. Por volta do mesmo tempo, a voz começa a se transformar, passando a um registro mais rouco e mais desigual. A voz deixou de ser aguda, sem ainda estar grave. Não é mais inteira. Não é mais uniforme. Faz pensar em instrumentos de música cujas cordas estariam destendidas e roucas. É o que se chama *balar como um bode*. Acontece, na mesma época, que os adolescentes que procuram, por fricções, provocar a emissão do esperma experimentam, quando da saída do esperma, uma volúpia que não se separa da dor.”²²⁵

Pouco adiante, Quignard vai ainda mais fundo do ponto de vista etimológico, voltando à origem grega, portanto, à língua mãe da palavra *mue*.

Escreve: ‘*ò kalousi tragízien*, “chama-se isso *muer*”. Literalmente: “Chama-se isso balar como um bode”²²⁶. Os Gregos inventaram a tragédia. A tragédia, em grego, se

²²⁴ “*Le père Grenet assure que, comme il saluait Platon pour la première fois, la voix du tout jeune Aristote était basse et rauque.*” (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 82)

²²⁵ “*Aristote a écrit, dans Histoire des animaux, VII, 1, 581 a: “Le sperme commence à apparaître chez l’homme mâle le plus souvent à deux fois sept ans. En même temps surgissent les poils des organes génitaux. De même les plantes, juste avant qu’elles donnent des graines, d’abord poussent des fleurs. Cette remarque a été faite par Alcméon de Crotona. Vers le même temps, la voix commence à se transformer, passant à un registre plus rauque et plus inégal. La voix a cessé d’être aiguë, tout en n’étant pas encore grave. Elle n’est plus entière. Elle n’est plus uniforme. Elle fait penser à des instruments de musique dont les cordes seraient détendues et rauques. C’est ce qu’on appelle bêler comme un bouc. Il arrive, à pareille époque, que les adolescents qui cherchent par frottement à provoquer l’émission du sperme éprouvent, lors de la sortie du sperme, une volupté qui ne se sépare pas de la douleur.*” (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 82-83)

²²⁶ Quignard diz que, na Grécia antiga, quando da *mue* nos rapazes, “é o balamento do bode que trai o sacrifício que define a espécie, um bode sem idade vinha balar no corpo dos rapazes no instante mesmo em que se

diz *tragôdia*. *Tragôdia* quer dizer, literalmente, o canto-do-bode. *Tragízein* tem dois sentidos: feder como um bode e mudar de voz (cantar como um bode ou como aquele que lembra o cheiro do bode). É a voz desigual, de repente trompetante, escarpada. É o sentido antigo e perdido de *chevreler*, de *chevroter* em nossa língua.²²⁷

A voz pós *mue* é, nessa perspectiva, uma voz que ficou desigual e tremida. Quignard constata a ocorrência de uma perda de sentido dos verbos *chevreler* e *chevroter* (falar, cantar com uma voz tremida, mas também parir) muito usados pelo autor nesse contexto de *mue*, como veremos no terceiro episódio de *La Leçon de musique*.

Assim como no primeiro episódio de *La Leçon de musique*, neste segundo, o autor também estabelece uma relação entre a ocorrência da *mue* e a noção de ruptura de uma totalidade. Para isso, Quignard desenvolve uma reflexão em torno das mudanças ocorridas nos eventos da festa de Dionísio, figura emblemática da tragédia grega:

Todo o vilarejo, quando da grande procissão, cantava. (...) Antes da competição (o que é coral, o que é dançado, o que é teatral não eram ainda dissociados) (...) Então *théatron* queria dizer “lugar de onde se olha”. Então *orchestra* queria dizer “lugar onde se dança”. Então *skèné* designava a cabana de madeira onde se muda de máscara ou de vestimenta. É o lugar da *mue*. Assim como, em francês, diz-se “*muer* sua cabeça” para um veado que deixa seu bosque.²²⁸

Nesse contexto, o que caracterizava a *mue* era o momento em que coro, dança e teatro ainda não estavam dissociados. O que se cantava, dançava e dizia pelo coro trágico formava um conjunto contínuo. Com o passar do tempo, foram surgindo os solos, separados dos lamentos em uníssono:

Um solo se elevou na ode coral. Seres avançaram, vozes se emanciparam além dos lamentos em uníssono em torno do porco sacrificado. Monólogos e coros se responderam. (...) Disse-se que esta *mue* – em grego, este canto do bode, esta tragédia – era a do *muthus* em *logos*. (...) Estes primeiros solos entre o coro e o vilarejo reunido eram os portadores da máscara porta-voz. (...) Eles se opunham aos rostos nus dos tocadores de flautas-oboés. A máscara deformava a voz como uma

tornavam rapazes” [“*c’est le bêlement d’un bouc qui trahit le sacrifice définitoire de l’espèce. (...) un bouc sans âge venait bêler dans le corps des garçons à l’instant même où ils devenaient des hommes.*”] (Quignard, *La Leçon de musique*, p.89)

²²⁷ “Il écrit: ‘*ò kalousi tragízién, “on appelle cela muer*”. Mot à mot: “*On appelle cela bêler comme un bouc.*” *Les Grecs ont inventé la tragédie. La tragédie, en grec, cela se dit tragôdia. Tragôdia veut dire mot à mot le chant-du-bouc.*” (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 83)

²²⁸ “*Tout le village, lors de la grande procession, chantait. (...) Avant la compétition (ce qui est choral, ce qui est dansé, ce qui est théâtral ne s’étaient pas encore dissociés) (...) Alors théatron voulait dire “lieu d’où on regarde.” Alors ‘orchestra* voulait dire “*lieu où on danse.*” *Alors skèné désignait la cabane de bois où on change de masque ou de costume. C’est le lieu de la mue. De même qu’en français on dit “muer sa tête” pour un cerf qui quitte son bois.*” (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 84-85)

mue. A máscara era oferecida – após a única apresentação – à estátua do deus Dionísio.²²⁹

A passagem do *muthos* ao *logos* equivale à passagem do momento da totalidade contínua, na qual a palavra ainda era desvinculada de sentido, para aquele em que já se podia observar a descontinuidade, com a chegada da palavra portando um sentido. Os porta-vozes dessas novas palavras eram aqueles que portavam as máscaras. Daí a conexão entre o teatro e *mue*, uma vez que, a meu ver, o teatro passa a ser assimilado à noção de representação de algo ausente, como afirma Quignard: “O teatro e a mudança de pele são ligados. É porque, talvez, *muer*, em grego, pôde se dizer de maneira tão curiosa: ser o grito do sacrifício. Ser o balamento de um bode expiatório, aliás, ausente do sacrifício que o nomea.”²³⁰

Enfim, a terceira narrativa de *La Leçon de musique* retoma e desenvolve uma lenda oriental: Po Ya só se tornará o maior músico do mundo depois de ter aprendido dolorosamente, graças aos ensinamentos de Tch’eng Lien (722-481 antes de Cristo), a encontrar em si mesmo a música que nenhum instrumento, por mais perfeito que seja e mais admiravelmente tocado, poderia dar. Mais que a *mue*, nesta terceira parte do livro, Quignard traça o caminho da voz de um aluno em plena travessia do percurso que o leva à descoberta da música. Esse percurso efetuado por Po Ya para se transformar no “maior músico do mundo” será analisado de forma minuciosa no item seguinte, “Mestre e discípulo: o aprendizado da travessia da dor”. O que interessa agora é destacar o único trecho do livro no qual se nota a menção explícita à *mue*, quando, em um diálogo com seu discípulo, o mestre chinês se serve da metáfora em torno desse fenômeno, para assinalar o momento de transição do jovem rapaz em homem:

Você é como uma criança cuja voz *mue*. É como uma criança cujos lábios hesitam entre o seio de sua ama e a mama das prostitutas. É como uma criança cujo palato hesita entre o universo do leite e o do vinho quente, entre a voz que se eleva bruscamente como um pequeno pássaro por sobre folhagens e uma voz grossa de lenhador ou de charreteiro que zumbe e late contra seu tronco ou sua mula. Você

²²⁹ “(...) [le joueur de flûte-hautbois] Il accompagnait ce qu’on appelle de nos jours le “choeur tragique”. C’est-à-dire le grand “chevrotement”, le chant du bouc. C’est-à-dire, si l’on peut dire, la *mue*. (...) Un solo s’éleva dans l’ode chorale. Des êtres s’avancèrent, des voix s’émancipèrent au-delà des lamentos à l’unisson autour du porc sacrifié. Des monologues et des chœurs se répondirent. (...) On a dit que cette *mue* – en grec, ce chant de bouc, cette tragédie – était celle du *muthos* en *logos*. (...) Ces premiers solos entre le chœur et le village rassemblé, c’étaient les porteurs du masque porte-voix. (...) Ils s’opposaient aux visages nus des joueurs de flûte-hautbois. Le masque déformait la voix comme une *mue*. Le masque était dévoué – après l’unique représentation – à la statue du dieu Dionysos.” (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 85; 86; 87)

²³⁰ “Le théâtre et le changement de peau sont liés. C’est pourquoi, peut-être, *muer*, en grec, a pu se dire de façon si curieuse: être le cri du sacrifice. Être le bêlement d’un bouc émissaire d’ailleurs absent du sacrifice qui le nomme.” (Quignard, *La Leçon de musique*, p.88)

hesita entre o que sente e o que sabe. Você ainda tem muito a fazer antes de se aproximar da música!²³¹

Nota-se a intenção de ressaltar uma série de oposições estabelecidas entre tudo que caracterizaria, por um lado, uma voz pré *mue* e, por outro, uma voz pós *mue* ou, se preferirmos, entre o universo infantil e o adulto. Por um lado, são trazidos exemplos relacionados ou que se aproximam do universo materno, e todo esse conjunto é associado à capacidade de sentir. Por outro, Quignard apresenta uma série ligada ao universo adulto masculino que é assimilada à capacidade de saber. A frase final do trecho nos permite deduzir que quanto mais próximo dos sentimentos, mais próximo da música.

2.1.3 A *mue* e o encontro com a música

Em *La Leçon de musique*, pudemos ver três modos de leitura da *mue*. Passemos a *Todas as manhãs do mundo*, que, por sua vez, constitui uma reelaboração e um aprofundamento das histórias e do pensamento expostos em *La Leçon de musique*, no que diz respeito ao episódio que aborda o encontro de Marin Marais e Sainte Colombe. Se nesse episódio o tema da *mue* está presente em sua quase totalidade, em *Tous les matins du monde*, Quignard dedica um breve e único capítulo ao tema. Toda a sequência do livro aborda preponderantemente a relação entre a criação musical e as perdas sofridas pelo homem. Por ora, ressalto que, em tal capítulo, o autor apresenta o momento em que o personagem Marais passa pela *mue*, enfatizando, de forma condensada, três aspectos: como era a vida do menino cantor antes de sua voz ser transformada, como Marais se sentiu no momento de sua expulsão do coro e, finalmente, como foi sua volta à casa do pai, onde o jovem se depara com sua referência masculina e toma a decisão de se tornar músico. Vejamos esses três aspectos:

Ainda pequeno, Marais foi cantar no coro do rei.

O nome dele era Senhor Marin Marais. Era bochechudo. Nascera em 31 de maio de 1656 e, aos seis anos, fora recrutado por causa da sua voz para pertencer à escola da capela real na igreja que está à porta do palácio do Louvre. Durante nove anos usara a sobrepeliz, a opa vermelha, o barrete quadrado preto, dormira no dormitório do claustro e aprendera as letras, a notar, a ler e a tocar viola em todo o tempo de que

²³¹ “Vous êtes comme un enfant dont la voix mue. Vous êtes comme un enfant dont les lèvres hésitent entre le sein de sa nourrice et la mamelle des prostituées. Vous êtes comme un enfant dont le palais hésite entre l’univers du lait et celui du vin chaud, entre la voix qui s’élève brusquement comme un petit oiseau au-dessus des frondaisons et une grosse voix de bûcheron ou de charretier qui bourdonne et aboie contre son tronc ou sa mule. Vous hésitez entre ce que vous sentez et ce que vous savez. Vous avez encore beaucoup à faire avant de vous approcher de la musique!” (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 103)

dispunha, pois os rapazes não paravam de correr para o ofício das matinas, para os serviços na casa real, para as missas solenes, para as vésperas.²³²

Em todo o livro, a única menção à infância de Marais diz respeito ao seu pertencimento à escola da capela real, a uma igreja situada nada menos que “à porta do palácio do Louvre”. E o seu ingresso nesse universo se dá por causa da sua voz. Durante anos, o personagem portou uma sobrepeliz, ou seja, uma segunda pele que garantia e sustentava o seu pertencimento à uma irmandade eclesiástica, a uma camada privilegiada da sociedade da época. As crianças que pertenciam a essa escola-comunidade recebiam uma copiosa educação (leitura, escrita, música, etc) e participavam dos ofícios e solenidades ligadas à corte real.

A ocorrência da *mue* provoca uma ruptura na voz que, por sua vez, acarreta uma mudança de pele. Marais se vê obrigado a deixar sua sobrepeliz e, com ela, tudo a que ela lhe dava acesso.

Depois, na mudança da voz, torna a ser posto na rua, nos termos estipulados no contrato de chantria. Ainda estava envergonhado. Não sabia onde se meter; tinham-lhe crescido pelos nas pernas e nas faces; tinha uma voz de cana rachada. Recordava aquele dia de humilhação, cuja data lhe ficava gravada no espírito; 22 de setembro de 1672. Pela última vez, debaixo do portal da igreja, fizera toda a força com o ombro, dobrado, contra a grande porta dourada. Atravessara o jardim que cingia o claustro de Saint-Germain-l’Auxerrois. Vira ameixas quetsches entre as ervas.²³³

Decidi extrair o trecho acima da versão traduzida do livro, com a intenção de ressaltar alguns aspectos que merecem ser apreciados na língua original e, com isso, justificar minha preferência pelos textos originais. Onde o tradutor optou por “na mudança da voz, torna a ser posto na rua”, Quignard escreveu “*quand sa voix s’était brisée, il avait été rejeté à la rue*”. Não houve apenas uma mudança *na* voz, *sua* voz *se quebrou*, o que é muito mais radical. Há mais radicalidade também no uso do verbo “*rejeter*”, pois contém a exata noção de rejeição, expulsão. A quebra da voz e a consequente rejeição deixaram o jovem envergonhado e fizeram daquele dia um dia de uma humilhação que, de tão forte, provocou a inscrição daquela data em seu pensamento. Noto que Quignard escreve uma frase na qual coloca, em

²³² *Il s’appelait Monsieur Marin Marais. Il était joufflu. Il était né le 31 mai 1656 et, à l’âge de six ans, avait été recruté à cause de sa voix pour appartenir à la maîtrise du roi dans la chantrerie de l’église qui est à la porte du château du Louvre. Pendant neuf ans, il avait porté le surplis, la robe rouge, le bonnet carré noir, couché dans le dortoir du cloître et appris ses lettres, appris à noter, à lire et à jouer de la viole autant qu’il restait de temps disponible, les enfants ne cessant de courir à l’office des matines, aux services chez le roi, aux grand-messes, aux vêpres.* (Quignard, *Tous les matins du monde*, p. 41)

²³³ “*Puis, quand sa voix s’était brisée, il avait été rejeté à la rue ainsi que le contrat de chantrerie le stipulait. Il avait honte encore. Il ne savait où se mettre; les poils lui étaient poussés aux jambes et aux joues; il barrissait. Il évoqua ce jour d’humiliation dont la date était demeurée inscrite dans son esprit: 22 septembre 1672. Pour la dernière fois, sous le porche de l’église, il s’était arc-bouté, il avait pesé avec son épaule sur la grande porte de bois doré. Il avait traversé le jardin qui bornait le cloître de Saint-Germain-l’Auxerrois. Il y avait vu des quetsches dans l’herbe.*” (Quignard, *Tous les matins du monde*, p. 41-42)

sequência, três aspectos importantes e já ressaltados em *La Leçon de musique*: “*Il ne savait où se mettre; les poils lui étaient poussés aux jambes et aux joues; il barrissait.*” De forma sucinta (em uma única frase) e sequenciada (separação por ponto e vírgula), o autor coloca, sucessivamente, estas três ideias: a de estar perdido; a de ter adquirido maturidade sexual; a de emitir um som animalesco. Assim estava o jovem Marais quando sofreu a *mue*: se sentindo perdido, com aspecto físico de um rapaz que, subitamente, se transforma em adulto e com uma voz que não mais cantava, mas emitia o bramido dos elefantes. Noto também o uso da expressão “pela última vez”, enfatizando a separação definitiva entre o que se viveu até então e o que estava por vir depois de atravessar o “jardim do claustro”, que leio metaforicamente, neste contexto, como o Jardim do Éden, do qual se vê expulso para sempre.

Uma vez afetado pela *mue*, durante o caminho de volta à casa do pai, Marais é tomado por um sentimento de solidão que o faz enxergar tudo pela perspectiva da dor:

Aquela água que corria entre aquelas margens era uma ferida que sangrava. A ferida que lhe haviam feito na garganta parecia-lhe tão irremediável como a beleza do rio. Aquela ponte, aquelas torres, a Cidade antiga, a sua infância e o Louvre, os prazeres da voz na capela, as brincadeiras no jardimzinho do claustro, a sua sobrepeliz branca, o seu passado, as quetsches violáceas, tudo isso ficava definitivamente para trás, levado pela água vermelha. O seu companheiro de dormitório, Delalande, por ainda manter a voz e permaneceu. Tinha o coração cheio de nostalgia. Sentia-se só, como um animal a balir, de sexo grosso e peludo a penetrar-lhe entre as coxas.²³⁴

Nesse curto trecho, Quignard explicita inúmeras ideias já apresentadas em *La Leçon de musique*: a *mue* como uma ferida na garganta, bem como o caráter irremediável dessa ferida; a perda de coisas ligadas ao passado, a infância, os prazeres da voz de criança, as brincadeiras no jardim de Éden, sua outra pele; a chegada da água vermelha da linguagem que arrasta tal qual a maré que engoliu a praia sonora da infância; a nostalgia e a solidão; a maturidade sexual e a semelhança com um animal (desta vez, Quignard emprega o verbo balir, remetendo especificamente ao bode, já mencionado). Noto também que o nome de seu companheiro que ainda mantinha sua voz e que podia continuar naquele lugar edênico era Delalande. Impossível não lê-lo como uma alusão ao *lalangue* de Lacan, noção associada ao momento que precede a chegada da linguagem simbólica.

Para terminar, Quignard descreve o momento em que Marais encontra o pai, depois de ser expulso do coral.

²³⁴ “*Cette eau qui coulait entre ces rives était une blessure qui saignait. La blessure qu’il avait reçue à la gorge lui paraissait aussi irrémédiable que la beauté du fleuve. Ce pont, ces tours, la vieille cité, son enfance et le Louvre, les plaisirs de la voix à la chapelle, les jeux dans le petit jardin du cloître, son surplis blanc, son passé, les quetsches violettes reculaient à jamais emportés par l’eau rouge. Son compagnon de dortoir, Delalande, avait encore sa voix et il était resté. Il avait le cœur plein de nostalgie. Il se sentait seul, comme une bête bêlante, le sexe épais et poilu pendant entre les cuisses.*” (Quignard, *Tous les matins du monde*, p. 42-43)

Quando chegara à sapataria, depois de ter saudado o pai, não pudera reter por mais tempo os soluços (...). Aquelas marteladas ainda lhe sobressaltavam o coração e enchiam-no de repugnância. Odiava o cheiro da urina em que as peles maceravam e o cheiro desenhado do balde de água debaixo do banco em que o pai deixara de molhar os contrafortes. A gaiola de canários e os seus pios, o banquinho de correias que rangia, os gritos do pai – tudo lhe era insuportável. (...) Fora então que para si mesmo dissera que ia deixar para sempre a sua família, que ia ser músico, que ia vingar-se da voz que o abandonara, que ia tornar-se um violista de renome.²³⁵

O ambiente que Marais encontra é totalmente diferente do jardim do Éden que deixou para trás. Os golpes de martelo dados pelo pai, o cheiro de urina, tudo lhe é insuportável. Não havia mais sons remetendo à voz materna, nem cheiros semelhantes aos do universo do leite.

Foi assim, de voz quebrada, nostálgico e solitário, que o jovem decidiu ser músico, para se vingar da voz que o abandonara. Sabia da existência de um mestre renomado, o Senhor de Sainte Colombe e de sua sétima corda, e que esse homem havia concebido “um instrumento de madeira que cobria todas as possibilidades da voz humana – a da criança, a da mulher, a do homem (quebrada e agravada)”²³⁶. Como escreve Quignard, ao se referir ao encontro de Marais e Sainte Colombe: “Foi assim que um adolescente que já não se atrevia a abrir a boca encontrou um homem taciturno”²³⁷.

2.2 Mestre e discípulo: o aprendizado da travessia da dor

Quignard demonstra seu interesse pelo que poderíamos chamar de ontologia da música. Em *Tous les matins du monde* (1991) e em dois episódios de *La Leçon de musique* (1987), o autor oferece uma trama que tem como base a discussão em torno da experiência de se tornar músico em contraste com o ser músico. Isso não se faz sem questionar o devir do que constitui os seres, o que diz respeito à qualidade do ser, a saber, seus afetos. O devir das notas musicais não pode ser desconectado do devir dos afetos e dos elementos que atuam no estado da alma, nos sentimentos. A relação entre o estado da alma e a música é

²³⁵ “Quand il était arrivé à la cordonnerie, après qu’il eut salué son père, il n’avait pu retenir plus longtemps ses sanglots. (...) Ces coups de marteau lui faisaient sauter le cœur et l’emplissaient de répugnance. Il haïssait l’odeur d’urine où les peaux macéraient et l’odeur fade du seau d’eau sous l’établi où son père laissait à tremper les contreforts. La cage aux serins et leur piailllements, le tabouret à lanières qui grinçait, les cris de son père – tout lui était insupportable. (...) C’est alors qu’il s’était dit qu’il allait quitter à jamais sa famille, qu’il deviendrait musicien, qu’il se vengerait de la voix qui l’avait abandonné, qu’il deviendrait un violiste renommé.” (Quignard, *Tous les matins du monde*, p. 43-44)

²³⁶ “un instrument en bois qui couvrirait toutes les possibilités de la voix humaine: celle de l’enfant, celle de la femme, celle de l’homme brisée, et aggravée.” (Quignard, *Tous les matins du monde*, p. 45)

²³⁷ “C’est ainsi qu’un adolescent qui n’osait plus ouvrir la bouche rencontra un homme taciturne.” (Quignard, *Tous les matins du monde*, p. 46)

progressivamente construída no texto de Quignard a partir do encontro entre a figura do mestre com a do aluno: em *Tous les matins du monde*, Sainte Colombe e Marin Marais; em *La Leçon de musique*, Sainte Colombe e Marin Marais, Tch'eng Lien e Po Ya. Essa foi a configuração maiêutica que o autor encontrou para criar um diálogo eficaz sobre o tornar-se músico. Há uma oposição entre, de um lado, aquele que detém o conhecimento, que possui a experiência e que conhece o caminho e, do outro lado, aquele que tem que descobrir o percurso a ser feito para chegar à música. Como um xamã, o mestre é capaz de experimentar diferentes pontos de vista no mundo, de se metamorfosear, de conhecer os caminhos que levam à alma. É um homem com autoridade para dizer o que é ou não é a música, bem como para conduzir o aluno ao entendimento de qual é o caminho para se chegar a ela. A diferença entre ser músico e fazer música é estrutural e análoga àquela existente, nas linhas do autor, entre mestre e aluno: o primeiro já percorreu o caminho da confecção do seu ser músico; o segundo passa pelo processo de construção, de se tornar, fabricar em si o ser músico. O mestre tem como tarefa provocar ou catalisar a metamorfose em seu discípulo. Entre esta e as possíveis metamorfoses na voz, há um paralelismo criado pelo autor para ilustrar o caminho de apreensão da música. Nesse percurso, o repertório de experiências vividas tem reflexo na qualidade do repertório das emoções percebidas, como já pensavam os estudiosos barrocos da Teoria das Paixões, como Persone:

O músico, além daquelas horas de trabalho técnico, de afinação de seus instrumentos, e do trabalho de repertório, tem que viver. Quero dizer, é necessário um grande número de experiências, onde ele poderá formar um “arquivo de paixões”. Senão, como poderá ele interpretar “*Les Tendres Sentiments*”, “*L'Amant Plaintif*”, “*Les Tendres Reproches*”, “*Les Doux Propos*” e outras que ele só poderá interpretar se viveu, se deliciou e sofreu de amor? (...) E a dor pela morte de um ente querido, não será ela importante para a execução dos vários “*Tombeaux*”? (...) Assim, acredito firmemente que, além de conhecedor da retórica, o músico deve ser rico em experiências para que se possa realizar o “discurso musical”.²³⁸

2.2.1 Sainte Colombe e Marin Marais: o exercício da escuta afetada

Em *Tous les matins du monde*, Sainte Colombe é procurado por Marin Marais, depois de sofrer a *mue*, ser expulso do coro da capela real e ter passado um período de seis meses com o Senhor Maugars, um conhecido músico da corte que o preparou para encontrar o mestre da viola da gamba. Embora Marais levasse consigo uma carta de recomendação, Sainte

²³⁸ Persone, *Sobre a “Teoria das Paixões da Alma” e o discurso musical nos séculos XVII e XVIII*, p. 37-38.

Colombe o fez entender que era preciso tocar diante do mestre. O jovem então afinou seu instrumento e tocou uma suíte do Senhor Maugars muito à vontade e com virtuosismo. Depois de ouvir a composição perfeitamente bem executada pelo futuro discípulo, o mestre pede que Marais retorne em um mês, como mostra o diálogo abaixo:

- Não creio que vos vá aceitar como aluno. Seguiu-se um longo silêncio que fez estremecer o rosto do adolescente. Este gritou de repente, com uma voz rouca. - Ao menos dizei-me por quê! - Senhor, vós fazeis música. Mas não sois músico. O rosto do adolescente imobilizou-se e as lágrimas vieram-lhe aos olhos. Gaguejou de aflição: - Deixai-me ao menos... (...) Toinette disse: - Esperai, pai. Talvez o Senhor Marais tenha de memória uma ária de sua composição. [O Senhor Marais] (...) Logo se debruçou sobre a viola para afinar mais cuidadosamente do que antes e tocou *Brincadeira* em si. (...) - Voltai daqui a um mês. Então vos direi se tendes valor suficiente para vos contar entre os meus alunos.²³⁹

Na descrição deste primeiro encontro, Quignard já deixa clara a configuração que servirá de base para todo o desenvolvimento da trama. De nada serviu a segurança, a firmeza e o virtuosismo da interpretação de uma composição de autoria de um membro da corte, preparada e bem executada para convencer o mestre. Sua recusa fez soar em Marais sua voz rouca, e a sentença “fazeis música, mas não sois músico”, além de trazer-lhe lágrimas aos olhos, o fez gaguejar de aflição. Foi nesse estado de alma que Marais escolheu, sem tempo de reflexão e preparação, o que lhe veio espontaneamente, “de memória”: *Brincadeira* (*Badinage*), uma ária²⁴⁰ de sua composição. Agora era preciso esperar e voltar em um mês.

Veza por outra, o *Badinage* que Marais havia tocado ao mestre voltava à cabeça e o emocionava, conta Quignard. “Era uma melodia mundana e fácil, mas tinha ternura”²⁴¹. Por que um homem com ares tão ásperos e secos se emociona justamente com uma ária fácil, uma composição chamada *Brincadeira*, cuja característica principal é, para o personagem, conter ternura? Nos dois trechos abaixo, Quignard nos fornece características da personalidade e do temperamento de Sainte Colombe, respondendo a nossa interrogação:

²³⁹ ““Je ne pense pas que je vais vous admettre parmi mes élèves.” Un long silence suivit qui fit trembler le visage de l’adolescent. Il cria soudain avec sa voix rauque: “Au moins dites-moi pourquoi!” – Vous faites de la musique, Monsieur. Vous n’êtes pas musicien.” Le visage de l’adolescent se figea, les larmes montèrent à ses yeux. Il bégaya de détresse: “Au moins laissez-moi...” (...) Toinette dit: “Attendez, mon père. Monsieur Marin a peut-être en mémoire un air de sa composition. (...) Il se pencha aussitôt sur la viole pour accorder plus soigneusement qu’il n’avait fait et joua le *Badinage*. (...) “Revenez dans un mois. Je vous dirai alors si vous avez assez de valeur pour que je vous compte au nombre de mes élèves.”” (Quignard, *Tous les matins du monde*, p.47-48)

²⁴⁰ Em sentido restrito, uma ária é uma composição musical escrita para um cantor solista. Em sentido amplo, uma ária pode ser destinada a mais de um cantor (para duetos, trios e quartetos). No Barroco, esse termo também era usado para designar peças instrumentais. Série de notas que constituem um canto. Peça de música para uma só voz. Dotada de unidade própria apesar de pertencer a uma composição maior. Tem como sinônimos: canção, ode, cantiga, melodia. Petit Robert.

²⁴¹ “C’était un air mondain et facile mais qui avait de la tendresse.” (Quignard, *Tous les matins du monde*, p. 49)

O homem não era tão frio como o descreveram; era desajeitado na expressão das suas emoções; não sabia fazer os gestos de afago de que as crianças tanto gostam; era incapaz de ter uma conversa seguida com alguém, exceto com os Senhores Baugin e Lancelot. (...) Cheio de acanhamento, mas capaz de jovialidade. (...) Era tão violento e dado a cóleras como podia ser terno. Quando ouvia chorar durante a noite, acontecia-lhe subir ao andar de cima, de vela na mão, e, ajoelhando-se entre as duas filhas, cantar. (...) Era muito exigente com elas, receando que não fossem bem instruídas por um homem só. Era severo e não deixava de as castigar. Não sabia ralhar-lhes, nem pôr-lhes as mãos, nem brandir o chicote; por isso, fechava-as na despensa ou na adega, onde se esquecia delas. Era Guignotte, a cozinheira, que ia libertá-las.²⁴²

O feitio do Senhor de Sainte Colombe e a sua pouca predisposição para a linguagem tornavam-no de um extremo pudor, e o rosto permanecia-lhe inexpressivo e severo, fosse o que fosse o que sentia. Só nas suas composições se descobria a complexidade e a delicadeza do mundo que permanecia oculto por detrás daquele rosto e daqueles gestos raros e rígidos.²⁴³

Temos a descrição de um personagem barroco por excelência, com traços radicalmente contrastados: tão violento e dado a cóleras como podia ser terno; não fazia gestos de afago, mas cantava perante o choro das filhas; exigente, severo e rígido, mas dotado de delicadeza. Noto que o autor faz uma minuciosa descrição de Sainte Colombe, diluindo a apresentação de suas características em inúmeras frases, em várias páginas, através de todas as suas atitudes. Em contrapartida, é enfático e breve ao anunciar que “só nas suas composições se descobria a complexidade e a delicadeza do mundo que permanecia oculto por detrás daquele rosto e daqueles gestos raros e rígidos.”²⁴⁴ Tal como um precioso segredo a ser descoberto, assim era a beleza oculta do personagem. E, o mais importante, a chave de acesso a tamanho tesouro eram suas composições. A escolha das palavras “complexidade” e “delicadeza” denota a sutileza e a sofisticação da percepção quignardiana do personagem que ele mesmo construiu. Foi assim também, através da composição de Marais, que Sainte Colombe escutou a ternura e a dor ocultas naquele jovem.

²⁴² “L’homme n’était pas si froid qu’on l’a décrit; il était gauche dans l’expression de ses émotions; il ne savait pas faire des gestes caressants dont les enfants sont gloutons; il n’était pas capable d’un entretien suivi avec personne, sauf Messieurs Baugin et Lancelot. (...) Il était plein d’embarras mais il était capable de gaieté. (...) Il était aussi violent et courrouçable qu’il pouvait être tendre. Quand il entendait pleurer durant la nuit, il lui arrivait de monter la chandelle à la main à l’étage et, agenouillé entre ses deux filles, de chanter (...) Il était sujet à des colères sans raison qui jetaient l’épouvante dans l’âme des enfants parce que, au cours de ces accès, il brisait les meubles en criant: “Ah! Ah!” comme s’il étouffait. Il était très exigeant avec elles, ayant peur qu’elles ne fussent pas bien instruites par un homme seul. Il était sévère et ne manquait pas à les punir. Il ne savait pas les réprimander ni porter la main sur elles ni brandir le fouet; aussi les enfermait-il dans le cellier ou dans la cave, où il les oubliait. Guignotte, la cuisinière, venait les délivrer.” (Quignard, *Tous les matins du monde*, p. 14;16;18)

²⁴³ “Le caractère de Monsieur Sainte Colombe et son peu de disposition au langage le rendaient d’une extrême pudeur et son visage demeurait inexpressif et sévère quoi qu’il sentît. Il n’y avait que dans ses compositions qu’on découvrait la complexité et la délicatesse du monde qui était caché sous ce visage et derrière les gestes rares et rigides.” (Quignard, *Tous les matins du monde*, p. 22)

²⁴⁴ “Il n’y avait que dans ses compositions qu’on découvrait la complexité et la délicatesse du monde qui était caché sous ce visage et derrière les gestes rares et rigides.” (Quignard, *Tous les matins du monde*, p. 22)

Procurado novamente por Marais, o mestre o recebeu e o aceitou como aluno, fazendo as seguintes ressalvas:

- Conheceis a posição do corpo. À vossa maneira de tocar não falta sentimento. O vosso arco é leve e salta. A vossa mão esquerda pula como um esquilo e insinua-se como um rato por sobre as cordas. Os vossos ornamentos são engenhosos e às vezes encantadores. Mas música, não ouvi. (...) Podeis ajudar a dançar quem dança. Podeis acompanhar os atores que cantam em cena. Ganhareis a vida. Vivereis rodeado de música, mas não sereis músico. Será que tendes um coração para sentir? Tendes um cérebro para pensar? Fazeis ideia de para que podem servir os sons quando já não se trata de dançar nem de recrear os ouvidos do rei? Todavia, a vossa voz quebrada comoveu-me. Aceito-vos por mor da vossa dor, não pela vossa arte.²⁴⁵

Encontramos nesse trecho noções emblemáticas do pensamento barroco do século 17. Na conclusão de seu texto *Sobre a “Teoria das Paixões da Alma”*, Persone cita Tolf: “O cantor em sua oração deve, então, despertar as paixões dos ouvintes através de sua maneira de performance. Para isso ele deve, primeiro, entender o texto e sua música”²⁴⁶. Sainte Colombe reconhece em Marais suas habilidades técnicas: boa posição corporal, arcadas leves e saltitantes, mão esquerda dotada de rapidez e flexibilidade, e capacidade de fazer ornamentos engenhosos. Tudo isso faz de Marais um clássico performer barroco. Entretanto, na perspectiva de Sainte Colombe, tais elementos não são suficientes para despertar as paixões, o que para o mestre é traduzido quando diz que não ouviu música. Nesse momento, noto o primeiro indício de um Barroco-próprio-a-Quignard, na medida em que, à sua maneira, Sainte Colombe diz que Marais precisa “entender o texto e sua música”, mas não da forma exata proposta por Tolf. Não se trata de *entendre* apenas através de uma compreensão ou de um entendimento racional, mas de uma *escuta*: escuta de sua própria emoção. Quando o mestre pergunta ao jovem se tem um coração para sentir e sobre a utilidade dos sons quando já não se trata de distrair, o mestre questiona Marais sobre sua capacidade de fazer nascer uma paixão em seus próprios ouvidos, antes mesmo de emocionar quem quer que seja. Isso é muito diferente da noção de intencionalidade, que está mais próxima da ideia de reprodução de uma paixão.

²⁴⁵ “*Vous connaissez la position du corps. Votre jeu ne manque pas de sentiment. Votre archet est léger et bondit. Votre main gauche saute comme un écureuil et se faufile comme une souris sur les cordes. Vos ornements sont ingénieux et parfois charmants. Mais je n’ai pas entendu de musique. (...) Vous pourrez aider à danser les gens qui dansent. Vous pourrez accompagner les acteurs qui chantent sur la scène. Vous gagnerez votre vie. Vous vivrez entouré de musique mais vous ne serez pas musicien. Avez-vous un coeur pour sentir? Avez-vous un cerveau pour penser? Avez-vous idée de ce à quoi peuvent servir les sons quand il ne s’agit plus de danser ni de réjouir les oreilles du roi? Cependant votre voix brisée m’a ému. Je vous garde pour votre douleur, non pour votre art.*” (Quignard, *Tous les matins du monde*, p. 53-54)

²⁴⁶ Persone, *Sobre a “Teoria das Paixões da Alma” e o discurso musical nos séculos XVII e XVIII*, p. 37, onde está a citação a Robert Tolf (“Music a sister to Poetrie. Rhetorical artifice in the Passionate Airs of John Downland”, in: *Early Music*, May / 1984)

O barroco inglês Wright também é citado por Persone a esse respeito: “É quase impossível para um orador agitar uma paixão em seus ouvidos, exceto se ele afetar-se primeiro com a mesma paixão”.²⁴⁷ Nesta frase (“...ele afetar-se...”), o orador ainda é o sujeito ativo da ação, o que denota a ideia de que é responsável por se afetar. Na perspectiva da forma passiva do termo *pathos*, a saber, *affectus*, como proposto no “Prelúdio”, o afeto torna-se o sujeito da ação. Esta, por sua vez, passa a ser sofrida pelo músico. Nessa ótica, o que chamo de uma escuta afetada equivale a uma escuta tão profunda de si e de suas experiências, a ponto de ser afetado, ou seja, ser levado a se afetar, sofrer a afetação. Isso equivale a uma real vivência de algo que implicará em uma violenta emoção da alma. Só uma real vivência de um acontecimento (uma perda, um trauma, uma intensa alegria, por exemplo) torna alguém suscetível à manifestação da contingência de um sentimento consequente. Tendo vivenciado a ternura e a dor, Marais foi capaz de compor o *Badinage*, escutando esses afetos, ainda que sem a consciência disso. Noto também que se Sainte Colombe escutou a ternura e a dor ocultas naquele jovem é porque escutou esses afetos em si mesmo. Foi este reconhecimento que fez com que ambos se situassem reciprocamente em “uma alteridade de confiança”²⁴⁸ e que o mestre aceitasse que Marais voltasse mais uma vez. Mesmo ciente do caminho que Marais ainda teria a fazer, a saber, viver outras perdas e sofrimentos, o mestre sabia que sua experiência afetiva havia formado nele certo “arquivo de paixões”. Por isso declarou que o aceitava por sua dor, não por sua arte. O mais importante a se ressaltar é que foi a voz quebrada de Marais, porta-voz de sua dor, o que provocou comoção em Sainte Colombe. Foi isso que fez o mestre aceitá-lo como discípulo, pois sabia que Marais era capaz de uma escuta afetada.

Na perspectiva de Tolf, era preciso *entendre* o texto e sua música e, para isso, deveria-se aprender a reconhecer “cada Tropo, cada figura, bem como letras das sentenças; mas também a pronúncia retórica e, também, gestos acertados para cada palavra, sentença ou afecção”. Para um real entendimento de uma peça musical no período barroco, era essencial ter um entendimento analítico segundo a retórica, pois, como encerra Persone: “só pela análise das figuras e o que representam afetivamente é que poderemos nos aproximar da intenção emocional do compositor”²⁴⁹. Na perspectiva de Sainte Colombe, não se trata de escutar “a intenção emocional do compositor” para, então, despertar as paixões dos ouvintes. Não há intencionalidade racionalizada, nem para compor, nem para interpretar. Trata-se de

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 37.

²⁴⁸ Expressão empregada pela psicanalista francesa Françoise Davoine no prefácio do livro *Koxuk xop – Imagem*. (Alvarenga, *Koxuk xop – Imagem*, p. 7).

²⁴⁹ Persone, *Sobre a “Teoria das Paixões da Alma” e o discurso musical nos séculos XVII e XVIII*, p. 37.

escutar a própria emoção, antes mesmo de compor ou de interpretar uma composição, e isso não se faz por meio de uma análise das figuras e o que representam afetivamente. Trata-se de compor com o Escutar puro, mencionado no “Prelúdio”, implicando na abolição de toda ideia de significação e, portanto, de representação. Ciente disso, Sainte Colombe inicia um percurso que nos permite acessar o seu modo barroco de ensinar, em absoluta consonância com o Barroco-próprio-a-Quignard, e sua relação com a noção de escuta afetada: escutar os afetos veiculados unicamente pelos sons e, assim, despertar e *héler* a memória afetiva que a sonoridade inscreveu no músico. Segundo Pautrot, o verbo “*héler* descreve bem o gesto musical quignardiano, seu chamado a uma origem que nenhuma frase musical ou linguística poderia alcançar”²⁵⁰ Para esse estudioso da obra de Quignard,

O primeiro gesto da música consiste em reatransessar, pela prática instrumental que permite sons aos quais a voz masculina não tem mais acesso, a fronteira intransponível. (...) Mas tal descida órfica não teria alcance se não fosse acompanhada de um novo mergulho no seio de um universo anterior, prelinguístico, e não ressoasse com uma memória e sons mais profundamente escondidos na consciência.”²⁵¹

Nos trechos abaixo, destaco situações em que o mestre leva seu discípulo ao exercício de escuta afetada, durante um passeio até a casa do pintor Baugin²⁵².

O vento assobiava; os passos faziam estalar a terra gelada. (...) - Estais a escutar, Senhor – gritou ele -, assim se destaca a melodia do baixo. (...) - Escutai o som do pincel do Senhor Baugin. Fecharam os olhos e escutaram-no pintar. Depois, o Senhor de Sainte Colombe disse: - Haveis aprendido a técnica do arco.²⁵³

Pelo caminho, duas mulheres que recitavam. Sainte Colombe diz a Marin:

- Eis como se articula a ênfase de uma frase. Também a música é uma língua humana. (...) à frente deles um garotinho baixara o calção e urinava, fazendo um buraco na neve. O barulho da urina quente furando a neve misturava-se ao barulho dos cristais da neve que derretiam enquanto isso. (...) - Haveis aprendido a tocar desligado dos ornamentos.²⁵⁴

²⁵⁰ “*“Héler” décrit bien le geste musical quignardien, son appel vers une origine qu’aucune phrase musicale ou linguistique ne peut ressaisir.*” (Pautrot, *Pascal Quignard ou le fonds du monde*, p. 89)

²⁵¹ “*Le premier geste de la musique consiste à retraverser, par la pratique instrumentale qui permet des sons auxquels la voix masculine ne peut plus accéder, la frontière. (...) Mais une telle descente orphique n’aurait que portée partielle si elle ne s’accompagnait d’une replongée au sein d’un univers antérieur, prélinguistique, et ne résonnait avec une mémoire et des sons enfouis plus profondément dans la conscience.*” (Pautrot, *Pascal Quignard ou le fonds du monde*, p. 83)

²⁵² Lubin Baugin (1612-1663), do século XVII, pintava natureza morta.

²⁵³ “*Le vent sifflait; leurs pas faisaient craquer la terre prise de gel. (...) Vous entendez, Monsieur, cria-t-il, comment se détache l’aria par rapport à la basse. (...) Écoutez le son que rend le pinceau de Monsieur Baugin*” *Ils fermèrent les yeux et ils l’écouterent peindre. Puis Monsieur de Sainte Colombe dit: “Vous avez appris la technique de l’archet.”*” (Quignard, *Tous les matins du monde*, p. 58; 61)

²⁵⁴ “*Voilà comment s’articule l’emphase d’une phrase. La musique aussi est une langue humaine. (...) devant eux un petit garçon avait descendu ses chausses et pissait en faisant un trou dans la neige. Le bruit de l’urine*

Antes de prosseguir na análise, destaco um importante e sutil detalhe ressaltado por Quignard quando da ida de Sainte Colombe ao atelier do pintor Lubin Baugin. O detalhe, ou para dizer com Barthes²⁵⁵, o pormenor inútil, ou ainda a resposta “besta”²⁵⁶ do analista, nos esclarece a noção de traço colhida entre os orientais e, posteriormente, utilizada tanto na música barroca quanto na literatura analisada por Lacan²⁵⁷, a partir de seu contato com o Japão. Se o psicanalista francês fez menção ao uso do pincel na escrita oriental para nos fazer sentir-escutar-entender o que seria a letra enquanto traço, Quignard evoca a pincelada de Baugin para demonstrar o uso do arco na música barroca, estritamente análogo à noção lacaniana de letra. Diferente do gesto dos instrumentistas de corda no uso de seus arcos na música romântica, a saber, mantendo a pressão sobre a crina durante todo o deslocamento do arco sobre a corda, no período barroco, o primeiro gesto, um verdadeiro ataque, continha toda a pressão necessária para a compreensão do gesto inteiro, ou seja, tudo estava contido no ataque. O arco depois apenas deslizava sobre a corda com o resto de impulso que o ataque lhe havia dado. Também é muito importante ressaltar que o ensino desse gesto está completamente conectado à escuta afetada, uma vez que nos é apresentado durante uma sequência de exercícios de escuta proposta pelo mestre ao discípulo. No filme, a mesma alusão surge na construção da ambientação fotográfica de todas as cenas: um forte contraste entre o claro e o escuro, como se o claro resultasse do primeiro gesto do ataque da pincelada, e o escuro guardasse o resto do que não foi iluminado, mas ambos presentes no mesmo quadro, como as noções de fantasia e real lacanianos: o real sendo o que está por trás da tela, com potência para rasgar a fantasia. Em relação à pintura, toda essa discussão sobre claro e escuro ganhou seu devido realce no livro *Georges De La Tour* (1991), de Quignard, na base da pesquisa imagética e iconográfica para a construção da fotografia do filme *Tous les matins du monde* (1991). Assim como a figura do pintor Lubin Baugin está na base da alusão à natureza morte²⁵⁸, também muito cara a Quignard.

Trata-se de um apurado e constante exercício de escuta: “estais a escutar (...) a melodia do baixo”, “escutai o som do pincel”, “escutaram-no pintar”, “uma voz oratória (...) a ênfase da frase”. Em todos os casos, o que está em questão é a pura materialidade do som. Destaco

chaude crevant la neige se mêlait au bruit des cristaux de la neige qui fondaient à mesure. (...) Vous avez appris le détaché des ornements, dit-il.” (Quignard, *Tous les matins du monde*, p. 63)

²⁵⁵ Pormenor inútil é uma expressão usada por Barthes no texto “O efeito de real” em *O rumor da língua* (2004).

²⁵⁶ Termo usado por Mandil em *O efeito da letra. Lacan leitor de Joyce*, p. 222.

²⁵⁷ Lacan, *Lituraterra*.

²⁵⁸ Ouvi de Yolanda Vilela que a natureza morta está à espera de uma narrativa, o que achei extremamente poético.

que outro traço forte do Barroco-próprio-a-Quignard é o manancial das emoções e dos afetos primitivos intimamente ligados à sonoridade assimbólica do tempo uterino, sendo que o aprendizado da escuta afetada se faz por meio de uma livre associação de sonoridades, não de ideias²⁵⁹. Brandão nota que, “a seu discípulo Marin Marais, Sainte Colombe tem a (...) ensinar a aprendizagem das coisas que se iniciam, que começam a brotar, que beiram o mundo dos sons articulados, que habitam ainda o casulo daquilo que está prestes a se romper.”²⁶⁰ Ao final do dia e do passeio, Sainte Colombe resume em uma única frase o conteúdo que tentou transmitir a Marais: “Trata-se de fazer nascer uma emoção em nossos ouvidos,”²⁶¹ tal como quando ainda estávamos no líquido amniótico e que as sonoridades vocais ouvidas eram acompanhadas de afetos, muitos sem equivalência posterior na linguagem, mas inscritos na memória do corpo. Se nos primeiros tempos de vida a voz materna mantém-se indissociavelmente ligada aos afetos, na sua ausência, a escuta deve estar aberta à contingência das sonoridades associadas àquelas inscritas na memória afetiva, para captar aquilo que se mantém veiculado de modo puramente afetivo. Para Pautrot, “a música remete aos primeiros perceptos auditivos que afetam quando não estamos ainda no mundo. Traz à superfície afetiva o eco do antigo, vivido esquecido, embora inesquecível.”²⁶²

Segundo Brandão, na obra de Quignard,

a música se faz pelos estados que precedem a infância, quando não havia nem o sopro, nem a luz. A questão do aprendizado da música e tudo o que concerne a procura do som inaugural faz parte do percurso do músico, aquele que deve fugir dos ruídos mundanos, das glórias, do poder, para conquistar o silêncio e a solidão inerentes à sua arte.²⁶³

Certo dia, Marais foi convidado a tocar na corte real. Ao saber que seu discípulo aceitou atuar para o rei, o mestre já não era senhor de si e, quando o reencontrou, teve um ataque de fúria. Brandia a viola no ar, enquanto Marais perseguia-o pela sala estendendo os braços para impedi-lo de destruir o instrumento. Sainte Colombe aproximou-se da lareira, ergueu a viola no ar e despedaçou-a contra a chaminé. Marais berrava em vão, pois Sainte Colombe atirou ao chão o que restava da viola e saltou-lhe em cima, dizendo: “Que é um

²⁵⁹ Faço menção à livre associação de ideias utilizada na psicanálise.

²⁶⁰ Brandão, “Poética de uma vida escrita”, p. 68.

²⁶¹ “*Il s’agit de faire naître une émotion dans nos oreilles.*” (Quignard, *Tous les matins du monde*, p. 65)

²⁶² “*La musique renvoie aux premiers perceptes auditifs qui affectent alors que nous ne sommes pas encore au monde. Elle ramène à la surface affective l’écho de l’ancien, vécu oublié pourtant inoubliable.*” (Pautrot, *Pascal Quignard ou le fonds du monde*, p. 83)

²⁶³ Brandão, Pascal Quignard: *Escrever é ouvir a palavra perdida*, p. 237.

instrumento, Senhor? Um instrumento não é a música.”²⁶⁴ Apaixonada por Marais e sentindo que sua atitude certamente representava a ruptura com seu pai, Madeleine caiu no choro. O mestre disse ao jovem:

- Ouvi, Senhor, os soluços de dor da minha filha: estão mais perto da música que as vossas escalas. Deixai para sempre este lugar, Senhor, vós sois um grandíssimo saltimbanco. Os pratos voam-vos por cima da cabeça e nunca perdeis o equilíbrio, mas sois um mesquinho músico. Sois um músico do tamanho de uma ameixa ou de um besouro. Deveríeis tocar em Versalhes, isto é, no Pont-Neuf, pois haviam de atirar-vos moedas para umas pingas.²⁶⁵

Embora a tradutora tenha preferido o verbo ouvir, logo no início do trecho acima, vejo mais coerência no emprego de escutar, certa de que a proposta de Sainte Colombe era de que Marais escutasse os soluços da dor de Madeleine. Independente disso, deslumbrado pela possibilidade de fazer parte da câmara real, naquele momento, Marais não foi capaz de escutar naqueles soluços de dor a música que o mestre tanto desejou que ele escutasse. Preferiu se afastar de Sainte Colombe e fazer carreira na corte; preferiu não se arriscar a perder o equilíbrio.

Anos passaram-se, durante os quais Marais teve encontros amorosos com Madeleine, que permitiu que ele escutasse seu pai às escondidas e também lhe ensinou técnicas a ela transmitidas. Certo dia, surpreendido pelo mestre enquanto o escutava tocar, Marais teve seu último diálogo com Sainte Colombe, antes de seu desaparecimento definitivo:

- É claro que encontrastes um lugar de bom rendimento. Viveis num palácio, e o rei gosta das melodias com que lhe rodeias os prazeres. Quanto a mim, pouco importa que se exerça a nossa arte num grande palácio de pedra com cem quartos ou numa cabana a oscilar em cima de uma amoreira. Para mim, existe algo mais que a arte, mais que os dedos, mais que os ouvidos, mais que a invenção: é a vida apaixonada que levo. (...) - Senhor, vós agradais a um rei visível. Agradar não foi coisa que me calhasse. *Je hèle*, juro-vos, aceno com a mão para uma coisa invisível. - Falais por enigmas. Nunca compreenderei bem o que queríeis dizer. - Por isso mesmo eu não esperava que caminhásseis a meu lado, no meu pobre caminho de relva e cascalho. Pertenço a túmulos. Vós publicais composições hábeis e acrescentai-lhes engenhosos dedilhados e ornamentos que me furtais. Mas não passam de pintas pretas e brancas²⁶⁶ no papel!²⁶⁷

²⁶⁴ “...qu’est-ce qu’un instrument? Un instrument n’est pas la musique.” (Quignard, *Tous les matins du monde*, p. 68-69)

²⁶⁵ Aqui utilizei o texto traduzido. “Écoutez, Monsieur, les sanglots que la douleur arrache à ma fille: ils sont plus près de la musique que vos gammes. Quittez à jamais la place, Monsieur, vous êtes un très grand bateleur. Les assiettes volent au-dessus de votre tête et jamais vous ne perdez l’équilibre mais vous êtes un petit musicien. Vous êtes un musicien de la taille d’une prune ou bien d’un hanneton. Vous devriez jouer à Versailles, c’est-à-dire sur le Pont-Neuf, et on vous jetterait des pièces pour boire.” (Quignard, *Tous les matins du monde*, p. 69).

²⁶⁶ Na versão do livro em português, a tradutora optou pela literalidade. Entretanto, o termo técnico de música, que em francês se diz *noire* (não pintas pretas), é, em português, a semínima. E o que se traduz por *blanche* (não pintas brancas) é a mínima.

²⁶⁷ “Sans doute avez-vous trouvé une place qui est d’un bon rapport. Vous vivez dans un palais et le roi aime les mélodies dont vous entourez ses plaisirs. À mon avis, peu importe qu’on exerce son art dans un grand palais de

Nesse denso trecho, Quignard repete a configuração de oposição: por um lado, a música atrelada ao palácio e a toda carga simbólica que nele habita (o poder, a glória, o dinheiro, os prazeres); de outro, a vida apaixonada, um pobre caminho de relva e cascalhos que leva ao contato direto com o “arquivo das paixões”. A meu ver, pertencer a túmulos significa viver *a e na* perda irremediável, ciente de que a vida é um constante e inexorável aceno à coisa invisível, pois perdida. Viver apaixonadamente é viver sem buscar artifícios que preencham o vazio deixado no lugar do que se perdeu, do que se perde; é sentir o dilaceramento do coração contido em cada arcada vivida. Como afirma Pautrot, “a música quignardiana é uma elegia, um grito de luto lançado em direção a uma perda inenarrável e informulável de outra forma. A música é o som de uma falta, o traço sonoro de um dilaceramento”²⁶⁸, como mostra o trecho abaixo:

- (...) não componho! Nunca escrevi nada. São oferendas de água, lentilhas aquáticas, Artemísia, larvas vivas que por vezes invento ao lembrar-me de um nome e dos prazeres. - Mas onde está a música nas vossas lentilhas, nas vossas larvas? - Quando manejo o arco, é um pedacinho do meu coração vivo que dilacero. O que eu faço é apenas a disciplina de uma vida em que nenhum dia é feriado. Cumpro o meu destino.²⁶⁹

Nesse dia, Marais saiu definitivamente da casa de Sainte Colombe.

Muitos anos depois, embora tenha passado toda a sua vida fazendo música para o rei, quando a alta idade chegou, Marais volta a desejar escutar a música feita por seu mestre e, um dia, decide ir à sua casa, para escutá-lo às escondidas.

Deslizou na sombra do muro e, guiando-se pelo som da viola, aproximou-se da cabana do seu mestre. Embrulhado na capa de chuva, aproximou o ouvido do tabique. Eram longos queixumes arpejados. Assemelhavam-se às árias improvisadas naquele tempo por Couperin, o jovem, no órgão de Saint-Gervais. Pela pequena fenda da janela filtrava-se o clarão de uma vela. Depois, já a viola deixara de soar, ouviu alguém que falava, embora não distinguisse as respostas.²⁷⁰

pierre à cent chambres ou dans une cabane qui branle dans un mûrier. Pour moi il y a quelque chose de plus que l'art, de plus que les doigts, de plus que l'oreille, de plus que l'invention: c'est la vie passionnée que je mène.” (Quignard, *Tous les matins du monde*, p. 73-74)

²⁶⁸ “*La musique quignardienne est une élégie, un cri de deuil lancé en direction d'une perte irracontable et informulable autrement. La musique est le son d'un manque, la trace sonore d'un déchirement.*” (Pautrot, *Pascal Quignard ou le fonds du monde*, p. 82)

²⁶⁹ “*...je ne compose pas! Je n'ai jamais rien écrit. ce sont des offrandes d'eau, des lentilles d'eau, de l'armoire, des petites chenilles vivantes que j'invente parfois en me souvenant d'un nom et des plaisirs. – Mais où est la musique dans vos lentilles et vos chenilles?- Quand je tire mon archet, c'est un petit morceau de mon coeur que je déchire. Ce que je fais, ce n'est que la discipline d'une vie où aucun jour n'est férié. J'accomplis mon destin.*” (Quignard, *Tous les matins du monde*, p. 75)

²⁷⁰ “*Il se glissa dans l'ombre du mur et, se guidant au son de la viole, s'approcha de la cabane de son maître et, s'enveloppant dans son manteau de pluie, il approcha l'oreille de la cloison. C'étaient de longues plaintes arpégées. Elles ressemblaient aux airs qu'improvisait Couperin le jeune, dans ce temps-là, sur les orgues de Saint-Gervais. Par le petit créneau de la fenêtre filtrait la lueur d'une bougie. Puis, comme la viole avait cessé*

Quignard conta que, nesses tempos, o Senhor Marais vinha de noite, já tarde, e, de ouvido colado à parede de tábuas, escutava o silêncio. Sabia que o Senhor de Sainte Colombe havia composto árias que ele desconhecia, embora fossem as mais belas do mundo. Às vezes acordava de noite, recordando os nomes que Madeleine lhe havia revelado em segredo: *As Lágrimas*, *Os Infernos*, *A Sombra de Enéias*, *A Barca de Caronte* e lastimava por não tê-las jamais ouvido. Sabia que o Senhor de Sainte Colombe nunca as publicaria. Sofria ao pensar que essas obras se iriam perder para sempre quando o Senhor de Sainte Colombe morresse. Durante todo o período que Marais ia escutar às escondidas, Sainte Colombe nunca interpretava árias que já não conhecesse. Na verdade, Sainte Colombe tocava mais raramente e fazia longos silêncios durante os quais lhe acontecia às vezes falar consigo mesmo. Durante três anos, quase todas as noites, Marais ia à cabana dizendo a si mesmo: “Será que vai tocar aquelas melodias esta noite? Será esta noite?”²⁷¹

É na cena final de *Tous les matins du monde* que Quignard deixa soar o propósito da configuração maiêutica mestre-discípulo, criada para refletir sobre o processo de *se tonar* músico. Mas, antes de passar a ela, vejamos como, em *La Leçon de musique*, o autor cria uma configuração análoga e com igual propósito, entre o mestre chinês Tch’eng Lien e seu discípulo Po Ya. Só então chegaremos à cena final de cada um dos livros, que têm um desfecho simbolicamente semelhante.

2.2.2 Tch’eng Lien e Po Ya: quebra do instrumento, voz perdida

Após estudar música por muitos anos, o aluno procura o mestre. Este o recebe e o toma como aluno por mais três anos. Um dia, Tch’eng Lien pede o instrumento de Po Ya e o quebra diante de seus olhos, pedindo que ele escute o som que seu gesto produz. Em seguida, pisa e pula em cima dos pedaços que restam do instrumento. O mestre repete essa cena em outras ocasiões e, a cada vez, Po Ya cai no choro.

Dê-me seu alaúde... Escute este som! Disse-lhe Tch’eng Lien e sacudiu o alaúde sobre sua cabeça e o esmagou no chão. Tal é o som do alaúde, diz Tch’eng Lien. Era

de résonner, il l’entendit parler à quelqu’un, bien qu’il ne perçût pas les réponses.” (Quignard, *Tous les matins du monde*, p. 94)

²⁷¹ “*Ces airs, va-t-il les jouer ce soir? Est-ce la nuit que convient?*” (Quignard, *Tous les matins du monde*, p. 109)

um alaúde de setecentos anos. Dê-me sua guitarra a três cordas. Escute este som! Tch'eng Lien colocou a guitarra diante de si, se colocou sobre ela, saltou e andou longamente sobre ela. Po Ya chorava olhando seus instrumentos destruídos. (...) Agora, coloque mais sentimento em sua maneira de fazer música! O jovem Po Ya ficou muito abatido. (...) Todo o dinheiro de que dispunha havia sido dado por ele a Tch'eng Lien para pagar suas lições, a cama de tijolo, as refeições de cada dia.²⁷²

No final de uma estação, Po Ya questionou seu mestre:

- Meu alaúde datava de pouco depois do nascimento dos provérbios! Meu pai o havia obtido do duque Fong em troca de três concubinas de beleza indescritível. Minha guitarra tinha sido tocada pelos sete músicos. Por que, tio, o Senhor os quebrou?²⁷³

À estupefação de Po Ya, o mestre responde:

- Meu filho, já te respondi quando eu os quebrei! Seu modo de tocar era hábil, mas não tinha sentimento. Quebrei seu instrumento e sua voz já mudou. Eu escutava você se queixar e já escutava no tremido de sua voz alguma coisa de um canto. Você começa a tirar de si mesmo acentos que emocionam. (...) Você hesita entre o que sente e o que sabe. Ainda tem muito a fazer antes de se aproximar da música!²⁷⁴

Tch'eng Lien perguntou a Po Y o que o havia levado à arte musical e, depois de ouvi-lo, se pronunciou:

- Você ainda está longe da música. (...) A música não está escondida nos salgueiros. A música não é o silêncio. O som da música é um som que não rompe o silêncio. - Da mesma forma, a gota de óleo e as lágrimas diante da morte da esposa principal de seu pai não te aproximaram da música. A música não é a morte e, se ela é a vida, ela está bem próxima do que há de nascente na vida. É o primeiro grito que é o primeiro som, e, nesse sentido, a música não é o que segue a vida, mas o que a precede. A música precedeu a invenção das monossílabas! (...) - Enfim, o fim da tempestade não te aproxima da música. Seu ouvido é medroso. A música não é o fim da tempestade, ela é a tempestade.²⁷⁵

²⁷² “*Donnez-moi votre luth... Écoutez ce son! Lui dit Tch'eng Lien et il brandit le luth au-dessus de sa tête et l'écrasa par terre. Tel est le son du luth, dit Tch'eng Lien. C'était un luth de sept cents ans. Donnez-moi votre guitare à trois cordes. Écoutez ce son! ... Tch'eng Lien posa la guitare devant lui, se mit debout, sauter sur la guitare et marcha longuement dessus. Po Ya pleurait en regardant ses instruments détruits. (...) Maintenant, mettez plus de sentiment dans votre façon de jouer la musique! Le jeune Po Ya fut très abattu. (...) Tous les taëls d'argent dont il disposait, il les avait donnés à Tch'eng Lien pour payer ses leçons, le lit de brique, les repas de chaque jour.*” (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 100-101)

²⁷³ “- *Mon luth datait de peu après la naissance des proverbes! Mon père l'avait obtenu du duc Fong en échange de trois concubines à la beauté indicible. Ma guitare avait été jouée par les sept musiciens. Pourquoi, grand oncle, les avez-vous brisés?*” (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 102)

²⁷⁴ “- *Mon fils, je vous ai déjà répondu quand je les ai brisés! Votre jeu était habile mais il n'avait pas de sentiment. J'ai brisé vos instruments et déjà votre voix a changé. Je vous écoutais vous plaindre et déjà j'entendais dans le chevrottement de votre voix quelque chose d'un chant. Vous commencez à tirer de vous-même des accents qui émeuvent. (...) Vous hésitez entre ce que vous sentez et ce que vous savez. Vous avez encore beaucoup à faire avant de vous approcher de la musique!*” (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 102-103)

²⁷⁵ “- *Vous êtes loin encore de la musique. (...) La musique n'est cachée dans les saules. La musique n'est pas le silence. Le son de la musique est un son qui ne rompt pas le silence. (...) - De même, la goutte d'huile et les larmes devant la mort de l'épouse principale de votre père ne vous ont pas rapproché de la musique. La*

Enquanto você falava, eu escutava o som de sua voz. Que dizem as palavras senão a pretensão e o vazio? Que diz a entonação senão a intenção e o fundo do coração? Enquanto você expunha as razões que te levaram a fazer música, o som de sua voz distanciou-se da música, o som de sua voz pouco a pouco ficou mais firme. Ela deixou o tremido e a lágrima e a música. O que você fez de seus instrumentos? (...) De que serve você rezar diante do caixão de seus instrumentos? Os instrumentos já são caixões!²⁷⁶

Tch'eng Lien diz a Po Ya para ir ao lutier para lhe pedir um violão quebrado e mal reparado. Orientou o aluno a pegar o instrumento mais simples que encontrasse e se exercitar novamente, dizendo-lhe: “Lembre-se de sua voz, quando se quebrou por causa da lembrança de seus instrumentos quebrados”.²⁷⁷ Tch'eng Lien não o convocou durante oito meses, ao final dos quais Po Ya tocou novamente para seu mestre.

- O som é pavoroso! Jogue fora este instrumento, diz ele a Po Ya depois de um momento. (...) A música não reside nos mais belos instrumentos. Ela também não reside nos piores. Os instrumentos musicais mais apropriados à música são aqueles que tocam, sem dúvida, mas cujo uso podemos perder, como os corpos que envolvem os homens.

Tch'eng Lien diz também: - há algo doce e triste na música que você improvisou, mas ainda não é música. Abandone esses instrumentos! Saia deste jardim! Procure a música! Venha comigo!²⁷⁸

Assim como Sainte Colombe fez com Marais, Tch'eng Lien começa a trabalhar a escuta com seu discípulo. O mestre escutava o vento nos galhos e chorava; na casa de prostituição, chorava; escutou o som de um pincel de seda e chorou. Escutou uma criança urinar sobre um monte de tijolos vermelhos e teve um acesso de soluços. Durante cinco horas, escutaram o barulho da vassoura usada por um trabalhador para tirar a poeira. Ambos choraram, quando Tch'eng Lien sussurrou no ouvido de Po Ya: “É tempo de voltar para casa.

musique, ce n'est pas la mort et si elle n'est pas la vie, elle est toute proche de ce qu'il y a de naissant dans la vie. C'est le premier cri qui est le premier son, et en ce sens la musique n'est pas ce qui suit la vie mais ce qui la précède. La musique a précédé l'invention des monosyllabes!(...) - Enfin la fin de l'orage ne vous rapproche pas de la musique. Votre oreille est peureuse. La musique n'est pas la fin de l'orage, elle est l'orage.” (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 107)

²⁷⁶ “Pendant que vous parliez, j'écoutais le son de votre voix. Que disent les mots sinon la prétention et le vide? Que dit l'intonation sinon l'intention et le fond du coeur? Pendant que vous exposiez les raisons qui vous avaient poussé à faire de la musique, le son de votre voix s'est éloigné de la musique, le son de votre voix peu à peu s'est raffermie. Elle a quitté le chevrottement et la larme et la musique. Qu'avez-vous fait de vos instruments? (...) Qu'avez-vous à faire de prier devant le cercueil de vos instruments? Les instruments sont déjà des cercueils!” (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 108)

²⁷⁷ “Souvenez-vous de votre voix quand elle s'est brisée au souvenir de vos instruments brisés.” (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 109)

²⁷⁸ “Le son est affreux! Jetez cet instrument, dit-il au bout d'un moment à Po Ya. (...) La musique ne réside pas dans les plus beaux des instruments. Elle ne réside pas davantage dans les pires. Les instruments de musique les plus appropriés à la musique sont ceux qui touchent sans doute, mais dont on peut perdre l'usage, comme les corps qui enveloppent les hommes. Tch'eng Lien dit aussi: Il y a quelque chose de doux et de triste dans la musique que vous avez improvisée, mais ce n'est pas encore la musique. Abandonnez ces instruments! Sortez de ce jardin! Cherchez la musique! Venez avec moi!” (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 111)

Compre um instrumento que te toca no lutier imperial. (...) Fiz muita música hoje. Vou lavar meus ouvidos no silêncio”.²⁷⁹ Pediu-lhe ainda que se lembrasse do tempo em que sua voz estava quebrada, da voz que se quebrou ao se lembrar de seus instrumentos destruídos. Na casa do lutier,

O segundo alaúde que experimentou trazia sons extraordinariamente distintos, como gotas de chuva. A quarta guitarra que experimentou era seguramente um instrumento muito fraco, mas de uma tristeza e de uma delicadeza infinitas. Uma de suas cordas estava muito aguda e pobre de ressonância. Outra, de uma doçura que certamente não era humana. A última, finalmente, tão surda, tão grave, mas ampla e, no entanto, pudica como se não parasse de trazer seus casacos e vestidos diante da beleza nua de seu corpo.²⁸⁰

Meses depois, o aluno veio tocar para o mestre com os instrumentos que havia escolhido. Tch’eng Lien, então, lhe disse: “o instrumento é bonito, os dedos, o ouvido, o corpo, o espírito, tudo é justo. Só falta encontrar a música!”²⁸¹ Po Ya sentia a “aflição no estado puro”. Sentia seu coração se apertar de dor, quando, então, ouviu de seu mestre que este não podia lhe ensinar mais nada. “Seus sentimentos não estão concentrados o bastante. Você não dispõe do que te emociona”. E concluiu: “Meu mestre se chama Fang Tseu-tch’ouen e habita no mar do Leste. Ele sabe fazer nascer a emoção no ouvido humano!”²⁸²

Também em *La Leçon de musique*, Quignard coloca em cena dois personagens que vivem um percurso cujo arco dramático é semelhante àquele vivido pelos personagens de *Tous les matins du monde*. Tudo começa com a chegada de um jovem músico bem preparado e de posse de um bom instrumento que se apresenta a um mestre; este questiona a existência de música no que aquele produz; o mestre quebra o instrumento do aluno, suscitando o surgimento de um afeto – implicando uma violenta emoção da alma -, cuja manifestação se faz ouvir na voz abalada pela ocorrência ou iminência de perda; encontrando-se em um específico estado de alma, o discípulo é levado pelo mestre à vivência de exercícios que o colocam diante da escuta afetada e, por fim, Quignard encerra ambos os livros com uma cena

²⁷⁹ “Il est temps pour vous de rentrer. Achetez un instrument qui vous touche chez le luthier impérial. (...) J’ai trop fait de musique aujourd’hui. Je vais me laver les oreilles dans le silence. J’entre dans le temple.” (Quignard, *La Leçon de musique*, p.113)

²⁸⁰ “Le deuxième luth qu’il essaya rendait des sons extraordinairement distincts, comme des gouttes de pluie. La quatrième guitare qu’il essaya était assurément un instrument très faible, mais d’une tristesse et d’une délicatesse infinies. Une des cordes était très aiguë et avare de résonance. Une autre d’une douceur qui n’était certes pas humaine. La dernière enfin, si sourde, si basse, mais ample et pourtant pudique comme si elle ramenait sans cesse ses manteaux et ses jupes devant la beauté nue de son corps.” (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 119)

²⁸¹ “L’instrument est beau. ...les doigts, l’oreille, le corps, l’esprit, tout est juste. Ne reste plus qu’à trouver la musique!” (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 120)

²⁸² “Mon maître s’appelle Fang Tseu-tch’ouen et il habite dans la mer de l’Est. Lui, il sait faire naître l’émotion dans l’oreille humaine!” (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 121)

que sugere ao leitor o acontecimento de um rito de passagem, *a* ou *a conclusão de uma metamorfose* que engendra um ser músico.

Em *Tous les matins du monde*, a cena final do livro apresenta o verdadeiro encontro musical entre mestre e aluno, quando se acompanham na viola da gamba, com lágrimas escorrendo-lhes sobre o rosto, ambos já em idade avançada. Marais tomado pelo silêncio provocado pelas perdas sofridas com o passar dos anos, e Sainte Colombe igualmente silencioso, prestes a deixar a vida.

SC: Quem está aí, que suspira no silêncio da noite?

MM: Um homem que foge dos palácios e procura a música.

(...)

SC: Senhor, que procurais vós na música?

MM: Procuo os lamentos e as lágrimas. (...) Senhor, posso perder-vos uma última lição?

(...)

SC: Senhor, posso tentar uma primeira lição? Repliou Sainte Colombe numa voz surda. (...) - A música aí está para falar apenas daquilo de que a palavra não pode falar.

(...)

MM: Um pequeno bebedouro para aqueles que a linguagem abandonou. Para a sombra das crianças. Para as marteladas dos sapateiros. Para os estados que precedem a infância. Quando estávamos sem hálito. Quando estávamos sem luz.

No rosto tão velho e tão rígido do músico apareceu, ao fim de alguns instantes, um sorriso. (...)

Sainte Colombe: Senhor, ouvistes-me agora suspirar. Vou morrer dentro em pouco, e comigo a minha arte. Só as minhas galinhas e os meus gansos me lamentarão. Vou confiar-vos uma ou duas árias que podem acordar os mortos. Vamos! (...) Vou dar-vos a ouvir *As Lágrimas* e *A Barca de Caronte*. Vou dar-vos a ouvir na sua integralidade *O Túmulo dos Lamentos*. Não encontrei ainda entre os meus alunos um ouvido para os escutar. (...)

Foi assim que tocaram *As Lágrimas*. No momento em que se ergueu o canto das duas violas, olharam uma para o outro. Choravam. A luz que penetrava na cabana pela lucerna aberta tornara-se amarela. Enquanto as lágrimas lhe corriam lentamente pelos narizes, pelas faces, pelas bocas, sorriram simultaneamente um para o outro. Só de madrugada o Senhor Marais regressou a Versalhes.²⁸³

²⁸³ SC: “*Qui est là qui soupire dans le silence de la nuit?*” MM: “*Un homme qui fuit les palais et qui recherche la musique..*” (...) SC: “*Que recherchez-vous, Monsieur, dans la musique?*” MM: “*Je cherche les regrets et les pleurs.*” (...) Monsieur, puis-je vous demander une dernière leçon? SC: Monsieur, puis-je tenter une première leçon?” rétorqua Monsieur de Sainte Colombe avec une voix sourde. (...) – *La musique est simplement là pour parler de ce dont la parole ne peut parler.* (...) MM: “*Un petit abreuvoir pour ceux que le langage a désertés. Pour l’ombre des enfants. Pour les coups de marteaux des cordonniers. Pour les états qui précèdent l’enfance. Quand on était sans souffle. Quand on était sans lumière.*” Sur le visage si vieux et si rigide du musicien, au bout de quelques instants, apparut un sourire. (...) SC: “*Monsieur, tout à l’heure vous avez entendu que je soupirais. Je vais mourir sous peu et mon art avec moi. Seules mes poules et mes oies me regretteront. Je vais vous confier un ou deux arias capables de réveiller les morts. Allons!*” (...) Je vais vous faire entendre les *Pleurs* et la *Barque de Charon*. Je vais vous faire entendre l’entièreté du *Tombeau des Regrets*. Je n’ai encore trouvé, parmi mes élèves, aucune oreille pour les entendre.” C’est ainsi qu’ils jouèrent les *Pleurs*. À l’instant où le

O encontro desses dois homens aconteceu na eloquência de seus silêncios. A voz emudece e a música chega onde a palavra falta. As lágrimas escorrem quando o canto das violas se ergue.

Quanto a Tch'eng Lien e Po Ya, esperaram novembro chegar, quando, então, foram rumo ao mar do Leste. Caminharam durante onze semanas. Quando chegaram ao pé da montanha, o mestre disse ao aluno:

- Você fica aqui! Eu vou procurar meu mestre.

Isso dito, ele partiu empurrando um barco a vara. Dez dias depois, ainda não havia retornado. Po Ya olhava em volta de si, na fome, na solidão, no medo. Não havia ninguém. Só escutava o barulho da água do mar sobre a areia e o grito triste dos pássaros. Então, sentiu-se muito mais fraco e soltou um suspiro e disse: “Eis a lição do meu mestre!” Ele então começou a tocar guitarra, cantando, e chorava docemente. Depois chorou no fundo do seu coração e só os sons eram as lágrimas. Como seu canto morria em seus lábios, Tch'eng Lien voltava docemente da água. Po Ya subiu na barca que Tch'eng Lien empurrava com a vara. Po Ya tornou-se o maior músico do mundo.²⁸⁴

Foi preciso que Marin Marais atravessasse várias perdas e se silenciasse até se aproximar da música de Sainte Colombe, e Po Ya só se tornou o maior músico do mundo quando chorou a ausência de seu mestre, desaparecido no mar. Para Pautrot, “o gesto musical consiste na lamentação de um perdido. A narrativa afirma que a consciência desta tristeza é o único conhecimento transmissível.”²⁸⁵

2.3 Da imitação ao devir-afeto

O caminho da voz que progressivamente se fragiliza, enche-se de lágrimas, quebra-se ou se machuca quando pronuncia determinadas palavras, transformando-se primeiro em

chant des deux violes monte, ils se regardèrent. Ils pleuraient. La lumière qui pénétrait dans la cabane par la lucarne qui y était percée était devenue jaune. Tandis que leurs larmes lentement coulaient sur leur nez, sur leurs joues, sur leurs lèvres, ils s'adressèrent en même temps un sourire. Ce n'est qu'à l'aube que Monsieur Marais s'en retourna à Versailles.” (Quignard, *Tous les matins du monde*, p. 112 a 117)

²⁸⁴ *“Vous restez ici! Moi, je vais chercher mon maître. / Cela dit, il partit en poussant une barque à la perche. Dix jours après, il n'était pas encore de retour. Po Ya regardait autour de lui dans la faim, dans la solitude, dans la peur. Il n'y avait personne. Il entendait seulement le bruit de l'eau de la mer sur le sable et le cri triste des oiseaux. Alors, il se sentit beaucoup plus faible et il poussa un soupir et il dit: “Voilà la leçon du maître de mon maître!”. Il commença alors à jouer de la guitare en chantant et il pleurait doucement. Puis il pleura au fond de son coeur et seuls les sons étaient les larmes. Comme son chant mourait sur ses lèvres, T'eng Lien doucement, sur l'eau, s'en revenait. Po Ya monta sur la barque que T'eng Lien poussait à la perche. Po Ya devint le plus grand musicien du monde.”* (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 121-122)

²⁸⁵ *“Le geste musical consiste en la lamentation d'un perdu. Le récit affirme que la conscience de ce chagrin est la seule connaissance transmissible.”* (Pautrot, *Pascal Quignard ou le fonds du monde*, p. 82)

solução, depois em choro, é um caminho que conduz à música. E por trás desse trajeto, fonte das lágrimas, do soluço e do choro, há uma dor. Quando, em *La Leçon de musique*, o mestre diz que escutou no tremor da voz algo próximo a um canto, e que inversamente quando a voz ficava mais firme, mais distante do tremor, da lágrima, ela também se distanciava da música, há uma relação de gradação e proporcionalidade: quanto mais frágil, mais perto da música; quanto mais firme, mais distante. Distanciar-se da lágrima é implicitamente distanciar-se da dor; aproximar-se da lágrima é aproximar-se da dor. Então dor e música estão interligadas. Onde há dor, pode haver música. Nesta relação, a voz é uma espécie de “sismógrafo da alma”²⁸⁶, tanto por ser um suporte sobre o qual são registrados os abalos (ou afetos) da alma, quanto por ser um instrumento através do qual esses afetos (ou abalos) são expressados, exteriorizados. Como num jogo de metalinguagem, a voz é um porta-voz da alma.

Se percebermos a voz como “sismógrafo da alma”, entenderemos que mudanças em sua estrutura são registradas na alma e têm reflexo sobre o estado da alma. Enquanto sua porta-voz, essas mesmas mudanças são expressadas na voz. Nessa perspectiva, a escolha do tema da *mue* relacionada à música é muito significativa. A capacidade que a voz tem de expressar os sentimentos potencializa-se quando associada à capacidade que um músico tem de se expressar através de seu instrumento. A voz e o instrumento passam a ter a mesma função, um em relação aos afetos da alma, outro em relação às inflexões da voz. Eles passam a ser um terceiro corpo sensível²⁸⁷, a voz entre o corpo e a alma, e o instrumento entre a pessoa e a música. E esse terceiro corpo sensível torna-se vivo no jogo da linguagem, realmente “sensível” e animado, dele participando organicamente. Assim, voz e instrumento têm uma qualidade comum: ambos são capazes de expressar; mais ainda, são capazes de expressar sentimentos e emoções. A partir dessa ótica, a aproximação que Quignard faz entre a *mue* e a prática musical é muito potente.

Nos dois livros analisados, Marais vai ao encontro de Sainte Colombe após sofrer a *mue*, sendo, portanto, privado de usar sua voz na produção do canto. A *mue* provoca a perda de parte da extensão da voz, tornando-a descontínua. Embora seja a expressão mesma da metamorfose no nível da voz, a *mue* ao mesmo tempo impede a metamorfose que antes ocorria, quando da passagem contínua do grave ao agudo durante a qual o som percorria toda a extensão da voz. Ora, isso significava uma máxima potencialidade expressiva. Logo, a ocorrência da *mue* marca uma ruptura violenta, provoca uma intensa dor, pois compromete

²⁸⁶ Expressão usada por Aby Warburg em seu livro *Le Rituel du Serpent*, 2003.

²⁸⁷ Alvarenga, A. & Fotógrafas Maxakali, *Koxuk Xop – Imagem*, p. 4.

exatamente a potencialidade expressiva. Com o advento da *mue*, cria-se uma distância nos homens:

Deixaram-se a si mesmos, eles mesmos abandonados na própria matéria daquilo que os dispõe no sopro e no tempo de sua língua. Colocaram entre si²⁸⁸ mesmos uma distância sem volta. Como Plutão é distante de Júpiter ou de Vênus. Nenhum instrumento repara, compensa. Ele *hèle*. O músico é aquele que se fez especialidade deste verbo, *héler*.²⁸⁹

A tentativa de buscar ou chamar o que se perdeu está, a meu ver, na base do entendimento do significado do verbo *héler*, muito empregado pelo autor. Durante sua passagem pelo Brasil, para participar do Colloque International Hors Frontières em 2013, interrogado sobre a significação desse verbo, Quignard fez uso da metáfora da manivela em torno da qual se prende a linha ligada à pipa que um garoto solta no céu. Embora esse instrumento sirva para recolher a linha e trazer de volta a pipa, a linha está sempre prestes a ser rompida e nunca mais trazer de volta o que já foi lançado no ar. De forma análoga, o músico chama, clama por algo que não volta mais. Ainda que a pipa possa ser resgatada, sabemos que seu destino é de se perder e nunca mais retornar.

Se a metamorfose do grave ao agudo não pode mais acontecer corporalmente, resta ao jovem músico promovê-la por intermédio do instrumento, terceiro corpo sensível e animado com poder de mediar, tornando-se uma extensão da voz interna perdida. Quignard escreve que “a metamorfose só é possível instrumentalmente. Ela tem por nome a música.”²⁹⁰ A relação com a música se estabelece em duas vias diferentes, a da interpretação e a da composição. A primeira caracteriza-se pela busca da imitação; a segunda pelo que Quignard chama de recomposição de território, como já citado: “compor música é recompor um território sonoro que não passa pela *mue*”.²⁹¹ Em ambas as vias, através do instrumento musical, inicia-se a procura pela voz perdida.

Escreveu-se muito que a composição da música e que a atração que exerce repousavam, por um lado, na busca, sem termo, no fundo de si, de uma voz perdida, de uma tonalidade perdida, de uma tônica perdida. Às vezes, deduziu-se disso que o gosto levava à música instrumental – ou seja, pela música em que a melodia podia enfim ultrapassar os limites da voz pessoal – conciliava esta perda da voz e este cofre estranhamente formado em que seu fantasma instrumental, de cordas, podia se

²⁸⁸ Ou “entre eles e eles mesmos”.

²⁸⁹ “*Les hommes se sont quittés eux-mêmes, abandonnés eux-mêmes dans la matière même de ce qui les dispose dans le souffle et le temps de leur langue. Ils ont mis entre eux et eux-mêmes une distance sans retour. Comme Pluton est distant de Jupiter ou de Vénus. Aucun instrument ne répare, ne compense. Il hèle. Le musicien est celui qui s’est fait spécialité de ce verbe, héler.*” (Quignard, *La Leçon de musique*, p.54)

²⁹⁰ “*Elle [la métamorphose] n’est qu’instrumentalement possible. Elle a nom la musique.*” (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 38)

²⁹¹ “*Composer de la musique, c’est recomposer un territoire sonore qui ne mue pas.*” (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 36)

abrir, a *héler* (chamá-la), recebê-la infinitamente e sem verdadeira presença na aparência aproximada de um corpo humano. A família dos violinos, como a das violas, são famílias de corpos humanos em madeira oca.²⁹²

Através do instrumento, Marin Marais procura atingir a imitação da voz humana, dominar a voz grave. Quignard frisa que este homem esforça-se em domesticar a doença sonora, de tratar a afetação da voz humana masculina:

Imitar até na alteração que governa as mais belas alterações em que a emoção joga a voz humana, tornar abordável, domável, familiar a *mue* que separa da voz afetada e pouco a pouco construída, afetante, da voz afetiva, do afeto da infância – e que separa da expressão, do cumprimento do que foi sofrido nesta voz -, cativar a afeição da voz humana paterna martelante do sapateiro. Os dois instrumentos nos quais Marais tornou-se pouco a pouco mestre foram extraordinariamente masculinos: um baixo e uma batuta.²⁹³

Quignard afirma que o que Marin Marais buscava com o instrumento era conduzir a nostalgia ao esquecimento, acalentando seu tormento através da beleza de suas peças rivalizando com a voz. O que o músico buscava na verdade era “o esquecimento deste sofrimento.”²⁹⁴ Este é um ponto crucial que diferencia o mestre do aluno. Enquanto este procura o apagamento da dor, o primeiro propõe exatamente o inverso: entrar em contato com o sofrimento. A proposta do mestre é atravessar a dor, a fim de fazer nascer a emoção no ouvido humano. É por isso que, em *La Leçon de musique*, a última lição do mestre foi levar seu discípulo ao pé da montanha, onde, após dias e noites esperando Tch’eng Lien voltar, Po Ya conheceu a fome, a solidão, o medo e a fragilidade às margens do mar, onde só se ouvia o barulho da água do mar sobre a areia e o canto triste dos pássaros. Foi nessas condições que o jovem começou a tocar e a cantar. Então “chorou no fundo do seu coração e somente as lágrimas eram os sons. (...) Po Ya tornou-se o maior músico do mundo.”²⁹⁵

²⁹² “On a souvent écrit que la composition de la musique et que l’attrait qu’elle exerce reposaient pour une part sur la quête sans terme au fond de soi d’une voix perdue, d’une tonalité perdue, d’une tonique perdue. On en a parfois déduit que le goût qui portait vers la musique instrumentale – c’est-à-dire vers la musique où la mélodie pouvait enfin franchir les limites de la voix personnelle – conciliait cette perte de la voix et cet écriin étrangement formé où son fantôme instrumental, cordé, pouvait se déployer, la héler, la recevoir sans fin et sans véritable présence dans l’apparence approximative d’un corps humain. La famille des violons, comme celle des violes, ce sont des familles de corps humains en bois creux”. (Quignard, *La Leçon de musique*, p.32)

²⁹³ “Imiter jusque dans l’altération qui les gouverne les plus belles altérations où l’émotion jette la voix humaine, rendre abordable, domptable, familière la *mue* qui sépare de la voix affectée et peu à peu construite, affectante, de la voix affective, de l’affetto de l’enfance – et qui sépare de l’expression, de l’accomplissement de ce qui fut souffert dans cette voix -, apprivoiser l’affection de la voix humaine de la voix paternelle martelante du cordonnier. Les deux instruments dont Marais devint peu à peu le maître furent extraordinairement masculins: une basse et un bâton.” (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 19-20)

²⁹⁴ “..l’oubli de cette souffrance.” (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 71)

²⁹⁵ “[il] pleura au fond de son coeur et seuls les sons étaient les larmes. (...) Po Ya devint le plus grand musicien du monde.” (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 122)

Sainte Colombe também está diante da incapacidade de se expressar por meio de sua voz, calada em seu luto pela morte da esposa. Embora sua mudez seja de outra natureza, ela o leva a buscar no instrumento uma voz que lhe permita dialogar com sua melancolia, uma voz que esteja à altura da gravidade de sua dor. Ele atravessa a dor e procura tirar dela a exuberância da música. Para lidar com a necessidade de expressar o que não é possível dizer, Sainte Colombe concebeu um instrumento que cobria todas as possibilidades expressivas da voz humana:

Achou uma maneira diferente de segurar a viola entre os joelhos e sem a fazer assentar na barriga da perna. Acrescentou uma corda baixa ao instrumento para dotá-lo de uma possibilidade mais grave e conseguir uma sonoridade mais melancólica. Aperfeiçoou a técnica do arco, aliviando o peso da mão e fazendo incidir a pressão exclusivamente sobre as crinas, com o indicador e o médio, o que fazia com um virtuosismo admirável. Um de seus alunos, Côme Le Blanc, pai, costumava dizer que ele conseguia imitar todas as inflexões da voz humana: desde o suspiro de uma jovem até o soluço de um homem de idade, desde o grito de guerra de Henrique de Navarra até o suave respirar de uma criança a desenhar esforçadamente, desde o desordenado estertor a que o prazer às vezes leva até a gravidade quase muda, com pouquíssimos acordes, e pouco espessos, de um homem concentrado na oração.²⁹⁶

Assim como, ao percorrer as escalas, nota a nota, é possível experimentar as diferentes qualidades de sons, imitar a voz, inflexão por inflexão, torna possível tirar de cada forma de expressão o que há de afeto nela contido. Percorrer o caminho da voz é experimentar sua metamorfose, mergulhar em seus afetos, incorporá-los. Assim, o soluço de um homem que é sábio contém a essência da sabedoria desse homem. Imitar esse soluço é uma espécie de caminho para conhecer ou experimentar sua sabedoria. É como se metamorfosear nesse homem, experimentando seu ponto de vista no mundo.

O virtuosismo de um intérprete parece estar precisamente na capacidade de tirar de cada forma de expressão o afeto nela contido. E tudo nos leva a crer que isso se faz por meio da imitação. Entretanto, diante dos personagens criados por Quignard, percebe-se a diferença entre imitar e se metamorfosear a mesma natureza de diferença existente entre os verbos fazer e ser, entre ser aluno ou mestre, entre o “Barroco Clássico” e o Barroco- próprio-a-Quignard, noção associada à escuta afetada.

²⁹⁶ “Il trouva une façon différente de tenir la viole entre les genoux et sans faire reposer sur le mollet. Il ajouta une corde basse à l'instrument pour le doter d'une possibilité plus grave et afin de lui procurer un tour plus mélancolique. Il perfectionna la technique de l'archet en allégeant le poids de la main et en ne faisant porter la pression que sur les crins, à l'aide de l'index et du médium, ce qu'il faisait avec une virtuosité étonnante. Un de ses élèves, Côme Le Blanc le père, disait qu'il arrivait à imiter toutes les inflexions de la voix humaine: du soupir d'une jeune femme au sanglot d'un homme qui est âgé, du cri de guerre de Henri de Navarre à la douceur d'un souffle d'enfant qui s'applique et dessine, du râle désordonné auquel incite quelquefois le plaisir à la gravité presque muette, avec très peu d'accords, et peu fournis, d'un homme qui est concentré dans sa prière.” (Quignard, *Tous les matins du monde*, p.12-13)

Não acredito que o soluço do homem sábio, o grito de guerra ou a doçura do suspiro da criança estejam sendo imitados, embora tecnicamente imitáveis. Talvez isso até aconteça quando o músico está em processo de fabricação do seu ser músico, antes de atingir a música. Inicialmente, o intérprete parece tocado pelas afetações que ele *representa* quando toca o instrumento, mas a exuberância da música só é desvendada quando, capaz de *escutar* seu texto e sua música, passa a ser *tomado* pelos afetos, invadido pela essência de seus abalos, quando é literalmente abalado. E é isso que parece acontecer com os personagens de livros do autor. A imitação seria um estágio inicial do processo que torna o músico apto a ser íntima e progressivamente tomado por seus abalos mais profundos, aqueles relativos aos afetos que são a essência da sua dor, das suas tristezas, dos seus desamores, das suas perdas. Colocar mais uma nota grave no instrumento pode até alargar os limites sonoros do mesmo e multiplicar sua capacidade de imitar as inflexões da voz, mas o que faz Sainte Colombe chegar à música não parece ser o instrumento, mas a contingência de um determinado estado de alma. Neste ponto, sem que o músico tenha se dado conta, a imitação já foi sutilmente ultrapassada, e podemos falar de metamorfose. A imitação é uma fase preliminar em relação àquilo que realmente chegará as emoções, quando os afetos deixam de ser imitados para então começar a se manifestar por contingências.

Chamo atenção para o fato de que processo análogo ocorre na composição. Quignard descreve a contingência do ato criador quando, concentrado em sua cabana, Sainte Colombe acolhia suas composições-lamentos:

Enquanto aperfeiçoava a sua prática com os exercícios, acontecia soltarem-se-lhe dos dedos árias ou lamentações. Quando regressavam ou quando a cabeça se lhe obcecava com elas, e o causticavam no seu leito solitário, abria o caderno de música vermelho e anotava-as depressa, para não mais se preocupar com elas.²⁹⁷

Tanto o ato de compor quanto o de interpretar estão sujeitos à contingência. E isto só acontece quando se chega à escuta absoluta das paixões da alma, à escuta afetada. Jean-Luc Nancy, em *À l'écoute*, fala de uma “tonalidade ontológica” quando lança a questão “o que significa um ser entregue à escuta, formado por e nela, escutando de todo o seu ser?”²⁹⁸ Mas o que propicia essa escuta absoluta das paixões da alma?

²⁹⁷ “...*tandis qu’il perfectionnait sa pratique par ses exercices, il arrivait que des airs ou que des plaintes vinssent sous ses doigts. Quand ils revenaient ou quand sa tête en était obsédée et qu’ils le tarabustaient dans son lit solitaire, il ouvrait son cahier de musique rouge et les notait dans la hâte pour ne plus s’en préoccuper.*” (Quignard, *Tous les matins du monde*, p. 20)

²⁹⁸ Nancy, *À l'écoute*, p. 16.

Em *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari afirmam que “é preciso que a própria voz atinja um devir-mulher ou um devir-criança. E está nisso o prodigioso conteúdo da música”²⁹⁹. Citam Fernandez:

não se trata de imitar a mulher ou de imitar a criança, mesmo se é uma criança que canta. É a própria voz musical que devem criança, mas, ao mesmo tempo, a criança devem sonora, puramente sonora. (...) a desterritorialização é dupla: a voz desterritorializa-se num devir-criança, mas a própria criança que ela devém é desterritorializada, inengendrada, está em devir.³⁰⁰

Em *Diálogos*, podemos conhecer, com mais precisão, o significado de devir para Deleuze:

Devir é nunca imitar, nem fazer como, nem se conformar a um modelo, seja de justiça ou de verdade. Não há um termo do qual se parta, nem um ao qual se chegue ou ao qual se deva chegar. Tampouco dois termos intercambiantes. A pergunta “o que você devem?” é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos.³⁰¹

Ao aplicar essa lógica ao percurso que a voz faz através da música, diríamos que é preciso que a voz atinja um devir-afeto. Entra-se em um estado de “tonalidade ontológica”, mencionada por Nancy, tornando-se um ser entregue à escuta, formado por e nela, escutando de todo o seu ser, a ponto de atingir um devir-outro. Segundo Deleuze e Guattari, a imitação se destrói à medida que aquele que imita entra, sem saber, num devir que se conjuga com o devir daquilo que ele imita. Assim, a experiência de devir implica não apenas a existência de dois, mas principalmente um funcionamento sempre a dois, sutilmente ligados por uma zona de indiscernibilidade, formando um constante entre-dois. A desterritorialização leva a voz e o afeto a tal vizinhança, que sua distinção deixa de ser pertinente. Ser voz ou afeto não existe mais em música quando da verdadeira metamorfose. A voz musical devém afeto. Quando pensamos na proposta do mestre a Po Ya, a saber, atravessar a dor para fazer nascer a emoção no ouvido humano, esse nascimento só é possível se a dor for efetivamente vivida. Não se imita uma dor. Nada atenua o peso de uma extrema perda, nem encurta o tempo de permanência de uma dor. Apenas luto.

Enlutado pela morte da esposa, Sainte Colombe é a figura da metamorfose por excelência. Ele é o personagem que mais ilustra o que Quignard quer dizer quando cita

²⁹⁹ Deleuze e Guattari, *Mil Platôs*, vol.4, p. 111.

³⁰⁰ Fernandez (*La rose des Tudors*, 1976) *apud* Deleuze e Guattari, *Mil Platôs*, vol.4, p. 111.

³⁰¹ Deleuze, *Diálogos*, p. 8.

Platão³⁰² em *La Haine de la musique*: “A música penetra no interior do corpo e se apodera da alma. (...) A presa da música é o corpo humano. A música é intrusão e captura desse corpo. Mergulha na obediência aquele que ela tiraniza, fazendo-o cair na armadilha de seu canto.”³⁰³

A metamorfose assemelha-se ao ato de predação através do qual o predador adquire a agência da presa, sua forma de perceber e de estar no mundo. Ao predar o corpo humano, a música ganha sua alma. A música faz ecoar as paixões da alma e então começa a expressar o que não é mais possível dizer. Quignard diz que “as paixões seriam impotentes para se distinguir umas das outras, seriam até mesmo incapazes de se apreender a si mesmas, se não houvesse a música”³⁰⁴.

As noções de devir e desterritorialização elaboradas por Deleuze e Guattari trazem uma nova perspectiva para a discussão em torno dos afetos, retomada lá onde o mundo barroco a tinha deixado. Não se fala mais em imitação ou representação dos afetos, mas em metamorfose e devir. Jeanne Favret-Saada³⁰⁵, em *Être affecté*, alerta que a eficácia sonora se deve a certo trabalho que se dá sobre o afeto não representado e propõe como modalidade de pesquisa a de “ser afetado”, considerando os afetos como experiência de conhecimento necessária. Na esteira dessa proposta, Rosângela Pereira de Tugny afirma que se deveria incluir nesse projeto de conhecimento a experiência de uma escuta afetada, em que nem os sons cantados nem as palavras estivessem apenas substituindo algo, uma ideia, um agente, mas que fossem potência curativa, forças afetantes³⁰⁶.

A história de Tch’eng Lien e Po Ya, em *La Leçon de musique*, e a de Sainte Colombe e Marin Marais, em *Tous les matins du monde*, têm um final bem parecido, como analisado. Na primeira, o aluno viveu a mesma experiência do mestre, quando conheceu a solidão, o medo e a fragilidade, atingindo um estado de alma que finalmente o levou ao canto, que, por sua vez, o conduziu às lágrimas. Entre Sainte Colombe e Marin Marais, foram também as lágrimas que marcaram o momento de encontro de estados de alma coincidentes, brotando de dois homens marcados pela experiência da dor. Ambos pareciam finalmente prontos para receber as lágrimas vindas do corpo sonoro das emoções. Segundo Charvet, “como a palavra

³⁰² Platão (*République III*, 401d) *apud* Quignard (*La Haine de la musique*, p. 219)

³⁰³ “*La musique pénètre à l’intérieur du corps et s’empare de l’âme (...) La proie de la musique est le corps humain. La musique est intrusion et capture de ce corps. Elle plonge dans l’obéissance celui qu’elle tyrannise en le prenant au piège de son chant.*” (Quignard, *La Haine de la musique*, p. 219)

³⁰⁴ Quignard, *Boutès*, p.23.

³⁰⁵ Favret-Saada, *Être affecté*. In Tugny, *Escuta e poder na estética tikmu’un maxakali*, p. XXVI.

³⁰⁶ *Ibidem*, p. XXVI.

vem ao mudo, (...) as lágrimas não são dadas senão àquele que, por muito tempo, permaneceu *sur leur bord*” (às bordas),³⁰⁷ ou seja, à sua espera, à sua escuta.

Quando, no final do livro, sozinho em sua cabana, Sainte-Colombe pergunta a si mesmo “onde estão minhas lágrimas?”, sua voz surda já se metamorfoseava em lágrimas. Frase de passagem, ela sinaliza o fim da capacidade de expressão através da voz, ou a voz em seu último estágio de expressão enquanto tal, já prestes a se tornar lágrima, em processo de recepção de seu novo agenciamento. Chegam as lágrimas como uma continuidade da voz que se cala ou se esvai, como devir da voz afetada. Marin Marais, por sua vez, depois de dizer “procuro os lamentos e as lágrimas”³⁰⁸ também se torna apto a ser tomado por elas. “A lágrima diz precisamente o que não se conta, o que não se conta mais, o que ainda não se diz. Com uma eloquência silenciosa, ela se diz apagando-se, escorrendo.”³⁰⁹

O que constato nesse ciclo de metamorfoses que se realiza na cena final de ambos os livros é que, à medida que a voz se vê prestes a abordar as emoções mais intensas e profundas, indizíveis por meio das palavras, ela vai se tornando incapaz de discorrer, transformando-se em lágrima. É quando se dá a contingência de um determinado estado afetivo em que é possível uma escuta absoluta das paixões da alma. Essa escuta coincide com um silêncio que corresponde a um excesso de comunicação. Não sentido enquanto significação, mas como sentimento experimentado. Chavret recorre a Blaise e a Bossuet para falar da potência do silêncio: “há uma eloquência de silêncio que penetra mais que a língua seria capaz de fazê-lo. É por isso que toda linguagem é supérflua, a partir do instante em que a alma é atingida”³¹⁰. E ainda: “o homem atinge essa eloquência muda quando tem o rosto em lágrimas, com mais soluços que palavras”³¹¹. As lágrimas são o derramamento dos sentimentos, são a materialização dos afetos.

A meu ver, é no auge da fragilização da voz que se tem acesso à expressão máxima e espontânea dos afetos. Dotado de notória cultura e erudição, nos livros analisados, Quignard demonstra seu inquestionável domínio da palavra. Entretanto, na construção de seus personagens e na elaboração de seus pensamentos, o autor tece um texto extremamente potente em torno da noção de voz fragilizada e emudecida pelo impacto das dores, separações e perdas irremediáveis sofridas ao longo do tempo. Quignard é um pensador, um homem que

³⁰⁷ “Comme la parole vient au muet, (...) les larmes ne sont données qu’à celui qui, longtemps, est demeuré sur leur bord.” (Charvet, *L’éloquence des larmes*, 2000, p. 18)

³⁰⁸ “Je cherche les regrets et les pleurs.” (Pascal Quignard, *Tous les matins du monde*, p.112)

³⁰⁹ “La larme dit précisément ce qui ne se raconte pas, ce qui ne se raconte plus, ce qui ne se dit pas encore. Dans une éloquence silencieuse, elle se dit en s’effaçant, en s’écoulant.” (Charvet, *L’éloquence des larmes*, p. 13)

³¹⁰ Blaise apud Charvet, *L’éloquence des larmes*, p. 66.

³¹¹ Bousset apud Charvet, *L’éloquence des larmes*, p. 68.

pensa-a-dor e reflete sobre a importância de considerá-la no processo de criação artística. O autor ressalta a aptidão dos mestres para lidar com a falta, com o silêncio e as perdas. E quanto à dor, ela parece desterritorializar-se em música, ambas se fundindo em uma zona de indiscernibilidade, onde brota uma exuberância sonora sem palavras.

3 CENA ORIGINÁRIA E MÚSICA

*Como seria o corpo daquela líquida imensidão?*³¹²

Neste capítulo, trata-se de refletir sobre a música em Pascal Quignard em relação à “cena originária”, ou seja, entender por que a cena originária é pensada como fonte geradora da música. Em *Boutès*, a música está associada à escuta que precede o nascimento:

[...] a música remergulha o corpo no ambiente sonoro onde se movia. A música atrai o ouvinte à experiência solitária que precede o nascimento, que precede a respiração, que precede o grito, que precede o sopro, que precede a possibilidade de falar. É assim que a música afunda-se na existência originária³¹³

Dentro do útero, o ser está à escuta da mãe, sua própria voz ainda está em silêncio. Nesse lugar, ao qual o autor se refere ao falar da “existência originária”, o ser é todo escuta e sensação corporal. É dentro do ventre que a pessoa tem seus primeiros contatos com o mundo, num ambiente essencialmente líquido e sonoro.

O ouvido humano é pré-terrestre e pré-atmosférico. Antes mesmo do sopro, antes do grito que o desencadeia, dois ouvidos banham durante duas ou três estações no líquido amniótico, no ressoador de um ventre. Assim toda percepção sonora é um reconhecimento e a organização ou a especialização desse reconhecimento é a música.³¹⁴

Nesse lugar, onde predominam os sons graves, nesta atmosfera de solidão, o ser experimenta suas primeiras sensações, o feto começa a ser afetado. O som tem uma função desde as primeiras metamorfoses, do estado fetal aos seguintes. Será que afetado seria deixar de ser feto, ser a-fetado, ganhar outra constituição? O silêncio é ali soberano, a escuta é pura e absoluta, e tudo acontece concomitantemente com o processo de metamorfose que vai se desenrolar até o fim da vida. A cada ponto da metamorfose corresponde uma determinada percepção sonora do mundo. Aqui ainda estamos no interior da mãe, cujos limites físicos servem de fronteira com o mundo de fora; fronteira essa que só é transposta pelos sons. Portanto, neste nível de esfera materna, a pessoa percebe a sonoridade externa através da mãe,

³¹² Frase retirada do texto “Maria Lua de minha escuridão”, de Lucia Castello Branco: <http://casaescrever.com/2015/08/24/veja-e-ouca-o-convite-e-o-audiobook-de-maria-lua-por-lucia-castello-branco/> Última consulta em 20 de dezembro de 2015.

³¹³ “*La musique replonge le corps dans le contenant sonore où il se mouvait. La musique attire son auditeur dans l’existence solitaire qui précède la naissance, qui précède la respiration, qui précède le cri, qui précède le souffle, qui précède la possibilité de parler. C’est ainsi que la musique s’enfonce dans l’existence originnaire.*” (Quignard, *Boutès*, p. 65)

³¹⁴ “*L’oreille humaine est préterrestre et elle est préatmosphérique. Avant le soufflé même, avant le cri qui le déclenche, deux oreilles baignent durant deux à trois saisons, dans le sac de l’amnios, dans le résonateur d’un ventre. Ainsi toute perception sonore est-elle une reconnaissance et l’organisation ou la spécialisation de cette reconnaissance est la musique.*” (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 52)

como se observa neste trecho de *La Haine de la musique*: “Imaterial, atravessa todas as barreiras. O som ignora a pele, não sabe o que é um limite [...] Não pode ser tocado: é inatingível. O som toca *illico* o corpo, como se o corpo diante do som se apresentasse mais que nu: desprovido de pele.”³¹⁵

A constituição da escuta está diretamente associada à apreensão da sonoridade do mundo que, por sua vez, está ligada à constituição de uma memória físico-sonora. Escutar é como ser tocado à distância. Ao tocar o corpo, o som deixa nele uma marca, inscreve um tipo sublime de discurso, faz soar um conjunto de coisas indizíveis. A audição capta este trânsito de sonoridades banhadas e impregnadas de afetos. O nascimento marca a perda dessa configuração, mas não apaga a memória afetiva constituída através da escuta e inscrita no corpo, cuja roupa uterina é feita de água, sons e afetos. Por isso, a nostalgia nasce com o próprio ser, que já vem ao mundo externo com uma falta e uma avidez auditiva correlata. Pautrot afirma que, em Quignard, “a nostalgia das origens é imortalmente fecunda, o Outrora informa perpetuamente o presente.”³¹⁶ Quando o autor ressalta que toda percepção sonora é um reconhecimento e a organização ou a especialização desse reconhecimento é a música, podemos dizer que a audição da música está em plena conexão com a escuta da memória afetiva inscrita no corpo. Assim, há algo de nitidamente regressivo na audição de uma música, como bem afirma Quignard:

O prazer sentido quando da audição de uma música tonal é regressivo. Procuramos nos aproximar da norma sonora que regia o ouvido antes mesmo do nascimento, da escala primitiva que nos desbravou ainda crianças, e que buscava reconciliar, harmonizar em nós o pavor dos sons. Já que não podemos jamais acalmar o primeiro grito, procuramos equilibrá-lo em nós, entrar em consonância com ele, harmonizar este berro detonador da pulmonação. Este movimento que nos guia em direção à música é fusional. Mais que qualquer lembrança, o que é procurado, no fundo de nós, na nossa raiz, é a estabilidade sonora.³¹⁷

Se antes do nascimento predominava essa estabilidade sonora, em meio a uma concentração máxima de afetos em estado primitivo, a separação com a mãe é marcada pelo

³¹⁵ “*Immatériel, il franchit toutes les barrières. Le son ignore la peau, ne sait pas ce qu’est une limite (...) Il ne peut être touché: il est insaisissable. Le son touche illico le corps comme si le corps devant le son se présentait plus que nu: dépourvu de peau.*” (Quignard, *La Haine de la musique*, p. 107 e 110)

³¹⁶ “*La nostalgie des origines est immortellement féconde, le Jadis informe continûment le présent.*” (Pautrot, *Pascal Quignard ou le fonds du monde*, p. 89)

³¹⁷ “*Le plaisir éprouvé lors de l’audition d’une musique tonale est régressif. On cherche à se rapprocher de la norme sonore qui a réglé l’oreille avant même la naissance, de la gamme primitive qui nous a défrichés enfants, et qui cherchait à réconcilier, à accorder en nous l’épouvante des sons. Faute que nous puissions apaiser jamais le premier cri, nous cherchons à l’équilibrer en nous, à consonner avec lui, à harmoniser ce hurlement déclencheur de la pulmonation. Ce mouvement qui nous guide vers la musique est fusionnel. Ce qui est cherché, plus que quelque souvenir que ce soit, c’est, au fond de soi, à la racine de soi, la stabilité sonore.*” (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 53-54)

encontro com uma caótica atmosfera acústica, e, com essa ruptura, a audição torna-se imediatamente desprovida da mediação materna. Seria a falta da mediação a causa da primeira dor? Ter que perceber o mundo com seus próprios meios traz um paradoxo: é face à falta de proteção que tomamos posse de nossa própria voz, de nossos próprios instrumentos de apreensão do mundo. O grito-choro apresenta-se como fruto de um afeto, tomado aqui no sentido explicitado por Pedro Persone³¹⁸, a saber, *Affectus*, implicando numa violenta emoção da alma, como já explicitado no início desta tese. Em *Boutès*, Quignard pergunta “por que a música é capaz de ir tão fundo na dor”. E responde que “é porque ela se aloja na dor.”³¹⁹ Entendo que a música se aloja na dor porque tem o poder de nos lembrar o que foi perdido, o que ficou em um tempo que não volta mais, tal o tempo uterino, em um quando-onde se era possível falar em estabilidade sonora, para sempre perdida. Entretanto, a música tem o poder de aproximar da norma sonora que regia o ouvido antes do nascimento, atuando no processo de reharmonização, com um papel importante na tentativa de equilibrar o desconforto sonoro. Pautrot afirma que

Ela [a música] materializa a ausência e comemora o perdido. Ao mesmo tempo, o lamento que emite lembra, por ser som, o chamado de amor, o entendimento³²⁰ primeiro e fusional entre a criança e a mãe, e mesmo aquele entre o feto e a mãe, em sua caixa sonora originária.³²¹

Neste contexto, a escuta, esta experiência de encantamento, tem a faculdade de evocar o uníssono de voz da criança e da mãe e proporcionar a revivência de sensações experimentadas na caverna sonora. Se não há com isso reparação da perda, pelo menos se encontra um efêmero consolo no prazer repetitivo do gesto melancólico e no despertar de uma avidez físico-sonora. Entretanto, o lamento emitido pela música lembra o chamado do amor, o que nunca se faz impunemente, afinal “não há diferença entre música e amor: a escuta de uma emoção autêntica descaminha absolutamente”³²², afirma Quignard em *Vie secrète*. E

³¹⁸ Persone, 1991, Artigo intitulado *Sobre a “Teoria das Paixões da Alma” e o discurso musical nos séculos XVII e XVIII*.

³¹⁹ “*Pourquoi la musique est-elle capable d’aller au fond de la douleur? Car elle y git.*” (Quignard, *Boutès*, p. 19)

³²⁰ Embora em minha tradução eu tenha utilizado o termo “entendimento”, no original, Pautrot escreveu “*entente*”, o que remete igualmente à escuta primeira e fusional.

³²¹ “*Elle matérialise l’absence et commémore le perdu. En même temps, le son plaintif qu’elle émet remémore confusément, par le fait qu’il est son, l’appel d’amour, l’“entente” première et fusionnelle de l’enfant et de la mère, et jusqu’à celle du fœtus dans la mère, dans son enceinte originelle.*” (Pautrot, *Pascal Quignard ou le fonds du monde*, p. 84)

³²² “*Il n’y a pas de différence entre musique et amour: l’écoute d’une émotion authentique égare absolument.*” (Quignard, *Vie secrète*, p. 247)

ainda que “a fonte do amor é a experiência de perda. Nascer é perder sua mãe, é deixar a casa de sua mãe; seu traço é “quaisquer coisas perdidas.””³²³

Raros são os homens que têm a mesma propensão que Boutès, o Argonauta que se perdeu nas águas profundas do mar, atraído pelo canto das Sereias, sem pensar que “o mar não é uma superfície”³²⁴. Típico personagem do que chamo barroco-próprio-a-Quignard, Boutès expressa visceralmente o desejo de voltar a este lugar-fonte que é a cena originária, conduzido por uma escuta que é pura obediência ao canto de perdição. Proponho, neste capítulo, refletir sobre este mergulho de Boutès e sua escuta de vozes capazes de trazer os afetos do fundo à superfície do mar, considerando o afeto como ressonância emocional de sua experiência de perdição. Um mergulho-pulsão, um impulso em busca do desejo. Antes, tentaremos definir a noção de “cena originária” para Quignard.

3.1 A cena originária: de Freud a Quignard

Quando o ato amoroso entre o homem e a mulher resulta em fecundação, o momento preciso deste encontro que precede e engendra um novo ser é, para aquele que vai nascer, marcado por uma “imagem que falta”, expressão usada por Pascal Quignard no livro *La Nuit sexuelle*³²⁵. Para o autor, essa imagem é a “origem”, como veremos um pouco adiante, ainda neste capítulo. Entretanto, em *Boutès*, quando faz uso da expressão “cena originária”, o autor se refere ao momento em que esse ser já existe no líquido amniótico. Por isso, nesta pesquisa, considero esse momento uterino como a cena originária. Esse é um bom ponto de partida para pensar, na obra de Quignard, sobre o devir desse ser, como é construída sua relação com o mundo interno da mãe e com o mundo externo a ela, especialmente no que se refere ao contato com a sonoridade do mundo e com a constituição dos afetos humanos.

Dominique Rabaté afirma que: “A cena primitiva é como o ponto focal de inúmeros textos escritos por Pascal Quignard. É a cena fundadora e, no entanto, ausente. Sua representação é ao mesmo tempo necessária e sempre aquém do que esperamos dela.”³²⁶

³²³ “*toutes choses perdues*” (Quignard, *Vie secrète*, p. 126)

³²⁴ Eckhardt *apud* Quignard (“*La mer n’est pas une surface. Elle est de haut en bas l’abîme.*”, *La Haine de la musique*, p. 245)

³²⁵ Quignard, *La Nuit sexuelle*, p. 7.

³²⁶ “*La scène primitive est comme le point focal de très nombreux textes écrits par Pascal Quignard. C’est la scène fondatrice et pourtant absente. Sa représentation est à la fois nécessaire et toujours en deçà de ce que nous en attendons*”. (Rabaté, *Pascal Quignard. Étude de l’oeuvre*, p.129-130)

Rabaté ressalta que a palavra “*scène*” deve também ser entendida em sua acepção psicanalítica, na proximidade com a noção freudiana de “*scène primitive*”³²⁷. O autor nos remete ao trabalho de cura que Freud descreve em “O Homem dos lobos”, lembrando que é nesse texto que o psicanalista elabora a noção crucial de “cena primitiva”. Rabaté reafirma que,

Com esta expressão, ele designa a descoberta pela criança de uma relação sexual entre seus pais, que dormem no mesmo quarto que ela. Fascinada, a criança vê alguma coisa que compreende e não compreende. Surpreende, com um misto decisivo de pavor e prazer, uma ação que lhe parece brutal, violenta, acompanhada de gemidos. Sente, confusamente, que não deve dizer nada, que é preciso se manter bem calada. (...) ele [Freud] nota, no entanto, que a cena é, para aquele que a viveu sem poder estar inteiramente nela, um fantasma. É o fantasma originário, o que nos faz assistir à nossa concepção, no momento em que não podemos estar. O sujeito humano é assim este ser particular que não pode ser plenamente sujeito de seu próprio nascimento, nem de sua morte. Sua origem, como seu destino, permanecem-lhe sempre desconhecíveis. Dizer fantasma ou cena é dizer igualmente que o sujeito está em uma situação muito particular. Está na cena tanto quanto a vê.³²⁸

Laplanche e Pontalis afirmam que o termo *Urszenen* (cenas originárias ou primitivas) aparece num manuscrito de Freud de 1897, para exprimir certas experiências infantis traumatizantes organizadas em encenações, em cenas, sem que então se trate especialmente do coito parental³²⁹. Segundo os autores, em *A Interpretação do Sonho* (1990) Freud sublinha a importância da observação do coito parental como cena geradora de angústia: “Expliquei esta angústia indicando que se trata de uma excitação sexual que ela [a criança] não é capaz de dominar compreendendo-a, e que sem dúvida é afastada porque os pais estão implicados nela”³³⁰.

Na primeira redação de “O Homem dos Lobos” (1914), como ressaltam Laplanche e Pontalis, em que Freud insiste em provar a realidade da cena primitiva, este acentua já o fato de que só posteriormente ela é compreendida e interpretada pela criança; e, inversamente, quando sublinha o que nela entra de fantasmas (fantasias) retroativos, insiste em afirmar que o real forneceu, pelo menos, índices (ruídos, coito animal, etc). Para esses autores, o que Freud

³²⁷ Rabaté, Pascal Quignard. *Étude de l'œuvre*, p. 128.

³²⁸ “Par cette expression, il désigne la découverte par le très jeune enfant d'un rapport sexuel entre ses parents, qui couchent dans la même chambre que lui. Fasciné, l'enfant voit quelque chose qu'il comprend et ne comprend pas. Il surprend, avec un mélange décisif d'effroi et de plaisir, une action qui lui paraît brutale, violente, accompagnée de râles. Il sent confusément qu'il ne doit rien dire, qu'il lui faut se tenir bien coi. (...) il note cependant que la scène est, pour celui qui l'a vécu sans entièrement pouvoir y être, un fantôme. Elle est même le fantôme originnaire, celui qui nous fait assister à notre conception, au moment où nous ne pouvons être. Le sujet humain est ainsi cet être particulier qui ne peut être pleinement sujet ni de sa naissance, ni de sa mort. Son origine, comme sa destination, lui resteront toujours inconnues. Dire fantôme ou scène, c'est dire, également, que le sujet est dans une position très particulière. Il est dans la scène autant qu'il la regarde”. (Rabaté, Pascal Quignard. *Étude de l'œuvre*, p.129)

³²⁹ Laplanche e Pontalis, *Vocabulário da Psicanálise*, p. 97-98.

³³⁰ Garcia-Roza, *Freud e o inconsciente*, p. 158-159.

parece ter em vista e querer sustentar é a ideia de que “esta cena pertence ao passado – ontogênico ou filogênico – do indivíduo e constitui um acontecimento que pode ser da ordem do mito, mas que já lá está, antes de qualquer significação introduzida posteriormente.”³³¹

É em “O Homem dos Lobos” (1918) que a observação do coito parental é descrita sob o nome de “cena originária”. Freud salienta: o coito é compreendido pela criança como uma agressão do pai numa relação sado-masoquista; provoca uma excitação sexual na criança e ao mesmo tempo fornece um suporte à angústia de castração. (...) Em alemão *Urszene* e em francês *scène originaire*: cena de relação sexual entre os pais, observada ou suposta segundo determinados índices e fantasmada pela criança, e que esta geralmente interpreta como um ato de violência por parte do pai. CENA PRIMITIVA: expressão geralmente adotada pelos psicanalistas como equivalente daquilo a que Freud chamou *Urszene*. Preferimos a tradução cena originária.³³²

Uma vez explicitada a noção de cena originária em Freud, afirmo que é a partir do exame dessa expressão segundo Quignard que buscarei articulá-la ao que o autor chama de “voz”. Refletirei sobre a relação entre voz e cena originária com base em *Boutès* (2008), predominantemente. Na análise que se segue, apresento diferentes “cenas” em que a “voz” (a ser definida em cada trecho) se manifesta e faz surgir, sobreviver, a cena originária em sua acepção quignardiana.

Ao refletir sobre a cena originária e a música e, mais precisamente, neste capítulo, sobre a cena originária e a voz, espero encontrar elementos que possam auxiliar na sustentação da minha hipótese. Se sugiro que a criação artística quignardiana é pensada a partir de uma escuta afetada e da incorporação de sintomas e afetos não representados, abordar a cena originária é pertinente. Na medida em que é considerada o momento em que o ser está no líquido amniótico, a cena originária é o lugar, por excelência, da escuta dos afetos primordiais, aqueles que ainda não passaram por qualquer representação, qualquer simbolização. Além disso, de acordo com a hipótese desta tese, o discurso musical e literário de Quignard se apoia no real lacaniano. Isso implica que o autor trabalha com o que escapa a toda possibilidade de simbolização. Não seria isso tratar a cena originária, ou seja, trabalhar com aquilo a que ninguém tem acesso, uma fonte para sempre perdida, o lugar do irrepresentável?

Vejamos, agora, a cena originária na perspectiva de Pascal Quignard. Como anunciamos anteriormente, a imagem que falta ao novo ser é considerada a “origem” por Quignard, como podemos ler neste trecho extraído do livro *La Nuit sexuelle* (2007):

³³¹ Laplanche e Pontalis, *Vocabulário da Psicanálise*, p. 97.

³³² *Ibidem*, p. 97.

Não estava aqui na noite em que fui concebido. É difícil assistir ao dia que nos precede. Uma imagem falta na alma. Dependemos de uma postura que aconteceu de maneira necessária, mas que jamais se revelará a nossos olhos. Chamamos essa imagem que falta “a origem”.³³³

Segundo o autor, nós a procuramos em tudo o que vemos e chamamos essa falta, que se arrasta nos dias, de “o destino”³³⁴. Para ele, nós procuramos esse destino em tudo que vivemos e é aí que vão se perder os gestos que refazemos sem perceber, até mesmo as palavras que falham. Quignard reflete sobre a fonte do pavor que alguns homens sentem quando sonham com o que eles foram antes que seus corpos projetassem uma sombra neste mundo; o autor ressalta que, atrás da imagem que falta, há uma noite eminentemente sensorial, totalmente sensorial, que precede a oposição astral do dia e da noite, e que procedemos desta “bolsa de sombra” (*poche d’ombre*³³⁵).

No livro *La Nuit sexuelle*, o autor desenvolve a ideia de que a humanidade transportou essa “bolsa de sombra” com ela, por toda parte em que ela se reproduziu, sonhou, pintou. Ela penetrou irresistivelmente nas grutas escuras onde virou seu rosto em direção às telas brancas de calcário sobre as quais imagens involuntárias surgiam e se moviam, seguindo a projeção da chama de uma tocha de fogo. Quignard afirma que

Toda nossa vida, procuramos atravessar a fonte chocante através de uma espécie de filtro perceptivo. Grão por grão, através do filtro, o mundo antigo se reconstitui até inventar uma narrativa ou formar um quadro. Então temos a impressão de ver o que não é visível. De ver no interior da própria noite. Ver como outrora. Ver antes que a luz fosse. Ver antes que a boca conhecesse a atmosfera. Ver antes que o corpo respirasse.³³⁶

Para o autor, a cena que existiu, e que jamais será visível, tornou-se o segredo. E esse segredo se dirige a seu próprio portador, já que, votado ao fantasma eterno, é desconhecível. Quignard afirma que é o próprio corpo que busca sua fonte, é votado ao originário como ao desconhecível. Lapeyre-Desmaison nota que “a obra do autor cultiva o gosto pelo segredo (...)

³³³ “Je n’étais pas là la nuit où j’ai été conçu. Il est difficile d’assister au jour qui nous précède. Une image manque dans l’âme. Nous dépendons d’une posture qui a eu lieu de façon nécessaire mais qui ne se révélera jamais à nos yeux. On appelle cette image qui manque ‘l’origine’”. (Quignard, *La Nuit sexuelle*, p. 7)

³³⁴ Quignard, *La Nuit sexuelle*, p. 7.

³³⁵ *Ibidem*, p. 9.

³³⁶ “Toute notre vie nous cherchons à passer la source choquante au travers d’une espèce de tamis perceptif. Grain à grain, au travers du tamis, le monde ancien se reconstitue jusqu’à inventer un récit ou former un tableau. Alors nous avons l’impression de voir ce qui n’est pas visible. De voir à l’intérieur de la nuit elle-même. Voir comme jadis. Voir avant que la lumière fût. Voir avant que la bouche connût l’atmosphère. Voir avant que le corps respirât.” (Quignard, *La Nuit sexuelle*, p. 10-11)

um dos segredos a transmitir diz respeito exatamente ao corpo, como objeto enigmático em sua evidência”.³³⁷ Para a autora,

O espaço do corpo figura, então, na obra de Quignard, o espaço do segredo, outro nome do real como impossível. Para além das representações que fazemos desse espaço, ele encarna a parte mais imediata de um real que nenhuma máquina, nenhuma investigação médica, por mais sofisticada que seja, pode clarear e elucidar. A obra quignardiana está centrada, parece-me, sobre e por esse real do corpo, enigma essencial que imanta inúmeras páginas nos ensaios e romances.³³⁸

Quignard aponta dois traços importantes da cena originária. O primeiro é que ela precede a visão e que os fetos sonham antes mesmo de conhecerem o dia. Assim, desde a cena invisível, reina o irrepresentável na noite interna. O segundo é que ela precede o passado, não está inscrita no tempo, mas antes do tempo. Ela é o outrora, o fora da memória, o “passado antes do que aconteceu”³³⁹, o aquém sem a linguagem da biografia, o aquém animal da história. Quignard assinala que a primeira argumentação que evoca a aporia da cena originária faltante à nossa memória foi fornecida em 397 por Santo Agostinho, no primeiro livro de suas *Confissões*, no qual o autor repete, queixando-se: “não me lembro de minha extrema infância. Nem da concepção sexual, nem da vida uterina. Na região noturna de meu esquecimento, minha pequena infância é toda semelhante ao tempo em que passei no interior de minha mãe.”³⁴⁰ O autor ressalta ainda que,

(...) no mundo antigo, a primeira infância (*infantia*) é um conhecimento por ouvir-dizer. Ignora a si mesma. A *infantia* é primeira, a palavra é segunda. O esquecimento é primeiro, a memória segunda. A *lèthè* primeira, a verdade (a *alètheia*) segunda. A consciência sublima o sonho. A linguagem educa a infância.³⁴¹

Quignard pergunta-se, ainda em *La Nuit sexuelle*,

³³⁷ “L’œuvre de Pascal Quignard cultive le goût du secret (...) l’un des secrets à transmettre concernerait le corps, comme objet énigmatique dans son évidence.” (Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard La voix de la danse*, p. 26)

³³⁸ “L’espace du corps figure donc, dans l’oeuvre, l’espace du secret, autre nom du réel comme impossible. Au-delà des représentations que nous en avons, il incarne en effet la part la plus immédiate d’un réel que nulle machine, nulle investigation médicale aussi sophistiquée soit-elle ne peuvent éclairer ou élucider. L’oeuvre de Pascal Quignard est centrée, me semble-t-il, sur et par ce réel du corps, énigme essentielle qui aimante nombre des pages dans les essais ou les romans.” (Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard La voix de la danse*, p. 31)

³³⁹ “Passé avant ce qui s’est passé” (Quignard, *La Nuit sexuelle*, p. 25)

³⁴⁰ “Je ne m’en [de l’extrême enfance] souviens pas ni de la conception sexuelle, ni de la vie utérine.(...) Dans la région nocturne de mon oubli ma petite enfance est toute semblable au temps que j’ai passé à l’intérieur de ma mère.” (Santo Agostinho apud Quignard, *La Nuit sexuelle*, p. 84; 85)

³⁴¹ “Dans le monde ancien, la première enfance (*infancia*) est une connaissance pour ouïr-dire. Elle ignore elle-même. L’*infancia* est première, la parole la seconde. L’oubli est premier, la mémoire seconde. La *lèthe* première, la vérité (*l’alètheia*) seconde. La conscience sublime le rêve. Le langage éduque l’enfance.” (Quignard, *La Nuit sexuelle*, p. 85)

Por que Deus quis que o mundo infantil fosse outro mundo, diferente do mundo verbal? Por que o Senhor quis que os homens não tivessem acesso interno a sua infância? Que horror conservaria ela sem este esquecimento mecânico da cena maldita que nos fez?³⁴²

“De Santo Agostinho espantado pelo mundo não verbal, não memorial, erótico, impulsivo, selvagem”³⁴³, Quignard ainda cita uma frase de *La Cité de Dieu*, XXI, 14:

Quem não teria horror de recomeçar sua infância e não preferiria morrer se a escolha lhe fosse dada? Quem desejaria, de coração, de novo no final dos seus dias, a renovação da Queda? O recomeço da Ruína do Paraíso no Tempo? A cena do pecado original? A danação de Deus?³⁴⁴

Lapeyre-Desmaison afirma que, para Quignard, “a infância é o sem-palavra, o sem-símbolo, o sem-fechamento, o inexperimentado. (...) como o indizível da língua ainda não sobrevinda. (...) Representa o perdido”.³⁴⁵ Percebo, tanto no relato de Santo Agostinho, quanto no de Quignard, uma relação um tanto traumática e ambígua com a infância, mais precisamente a primeira infância que vem imediatamente após o nascimento. Afinal, o nascimento é a figura emblemática da perda, da Queda. A partir dele, tornamo-nos seres sem lar, condenados a sermos eternamente errantes. A esse respeito, Quignard diz ainda

Não somos Ulisses. Não temos uma “casa” (*chez nous*) na superfície deste mundo. Toda Ítaca a que gostaríamos de chegar é interna. Este internato é o da bolsa materna que cada nascente rompe. A errância então não terá fim na superfície das águas ou da terra. Para cada vivo vivíparo, um primeiro mundo é perdido. Todo Éden é limiar e expulsão. Para onde retornar? (...) O retorno impossível, tal é o tempo. Nossa única “casa (*chez nous*)” é esta estranha “*ek-sistence*” onde brota o outrora. Esse brotamento é a Natureza. O adeus, o perder, o não se virar para trás, o invisível são os quatro muros de nossa prisão. Em nós, o nascer é a “porta para sempre fechada”.³⁴⁶

³⁴² “*Pourquoi Dieu a-t-il voulu que le monde infantile soit un monde verbal? Pourquoi le Seigneur a-t-il voulu que les hommes n'aient pas d'accès interne à leur enfance? Quelle horreur se conserverait-elle sans cet oubli mécanique de la scène maudite qui nous fit?*” (Quignard, *La Nuit sexuelle*, p. 86)

³⁴³ “*De saint Augustin hanté par le monde non verbal, non mémoriel, érotique, impulsif, sauvage.*” (Quignard, *La Nuit sexuelle*, p. 87)

³⁴⁴ “*Qui n'aurait eu horreur de recommencer son enfance et ne préférerait mourir si le choix lui était donné? Qui aurait à cœur de souhaiter de nouveau au terme de ses jours le renouvellement de la Chute? Le recommencement de la Ruine du Paradis dans le Temps? La scène du péché originel? La damnation de Dieu?*” (Quignard, *La Nuit sexuelle*, p. 87)

³⁴⁵ “*L'enfance est le sans-parole, le sans-symbole, le sans-boucle, l'inéprouvé. (...) comme l'indicible de la langue pas encore survenue. (...) Elle représente le perdu.*” (Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard ou le solitaire, entretiens*, p. 129)

³⁴⁶ “*Nous ne sommes pas Ulysse. Nous n'avons pas de “chez nous” à la surface de ce monde. Tout Ithaque que nous voudrions rejoindre est interne. Cet internat est celui de la poche maternelle que chaque naissance rompt. L'errance n'aura donc pas de terme à la surface des flots ou de la terre. Pour chaque vivant vivipare un premier monde est perdu. Tout Éden est seuil et expulsion. Où retourner? (...) Le retour impossible, tel est le temps. Notre seul “chez nous” est cette étrange “ek-sistence” où pousse le jadis. Cette poussée est la Nature. L'adieu, le perdre, le ne pas se retourner, l'invisible sont les quatre murs de notre prison. En nous le naître est la “porte à jamais fermée.”*” (Quignard, *La Nuit sexuelle*, p. 138)

A cena originária é, portanto, o momento da fusão aquoso-materna, quando o feto ainda está no útero, imerso no líquido amniótico. Nela, o ser está na escuridão, na ‘bolsa de sombra’, no lugar do irrepresentável e do outrora. Ao preceder o passado, a memória e a inscrição no tempo, a cena originária é, para Quignard, a fonte para sempre perdida, lugar para onde o ser jamais poderá retornar; toda a vivência neste lugar-momento de abrigo e segurança será perdida e esquecida.

Passemos à análise de *Boutès* no qual Quignard propõe uma bela interpretação do mito das Sereias, que assimilo neste texto com valor de metáfora à cena originária.

3.2 Boutès e o canto-voz das Sereias

Abordo, neste capítulo, o livro *Boutès* (2008), por ser ele, a meu ver, um dos textos em que, por um lado, Quignard mais desenvolve a conexão entre a cena originária e a música e, por outro, o autor constrói uma narrativa que nos permite entender em que medida a voz se manifesta, fazendo surgir, sobreviver, a cena originária. Guiado pela experiência de encantamento que a escuta lhe proporciona, o personagem central vai em busca da fusão aquoso-materna, fazendo um percurso que constitui uma preciosa contribuição para o entendimento da voz, na obra de Quignard, e de sua relação com a cena originária.

A partir de sua releitura do mito das Sereias, o autor faz críticas explícitas à metafísica ocidental. Acredito que essa releitura nos abre um largo campo para potentes interpretações acerca da literatura quignardiana e de como ela se contrapõe à tradição literária canônica. Entendo a ilha das Sereias como uma metáfora da cena originária. Essa ilha encanta de tal forma que Boutès mostra-se capaz de se distanciar da linguagem social; o personagem é a figura daquele que “recusa a ideia de se prender ao grupo, que refuta qualquer dispositivo.”³⁴⁷ “É ele [Boutès] que, sozinho, responde plenamente ao chamado do real”, como afirma Lapeyre-Desmaison³⁴⁸, ao se lançar no mar, em um caminho que o leva à escuta da voz primordial.

³⁴⁷ Lapeyre-Desmaison usa o termo fazendo alusão à noção de dispositivo formulada por Agamben: “Chamo de dispositivo tudo que tem, de uma maneira ou de outra, a capacidade de capturar, de orientar, de determinar, de interceptar, de modelar, de controlar e de assegurar seres vivos” (Agamben, *Qu’est-ce qu’un dispositif?*, 2008, p. 31)

³⁴⁸ “C’est lui [Boutès] qui, seul, répond pleinement à l’appel du réel.” (Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard La voix de la danse*, p. 90)

A leitura de *Boutès*, em paralelo com a leitura de outros autores que se debruçaram sobre esse mesmo mito, nos permitiu traçar aproximações acerca do tema da voz nesse livro. *Boutès* ouve o chamado originário emitido pelo canto das Sereias e, atraído pelo que identificamos como canto-voz, como veremos ao longo do texto, nada rumo aos sons, ao canto-voz em sua materialidade, não ao canto ou à voz como suporte de sentido. O canto-voz, em sua plena materialidade, afeta o corpo, se relaciona de forma direta com a escuta. Em última instância, *Boutès* indica os laços estreitos entre a voz e a dança, como defende Lapeyre-Desmaison. A autora constata que

No sistema das artes que parece se revelar progressivamente na obra quignardiana, a música era, até então [até *Boutès*], de todas as artes, a mais originária – a língua humana escutada *in utero*, a percepção da melodia linguística reduzida à sua dimensão vocal (o *murmúrio* primeiro, para retomar um termo caro ao autor), isenta de toda referência ao sentido. Mas o movimento está intimamente ligado ao ritmo, à pulsação, *Boutès* descobre e ilumina essa questão.³⁴⁹

Parto do texto de Quignard, através do qual chegarei à noção de canto-voz e à sua relação com o corpo e a dança, ambas conectadas à cena originária. Em seguida, apresento outras releituras do mito das Sereias nas quais o mito serve de base para a construção de uma crítica ao pensamento ocidental.

Inspirado pelo argumento extraído de *Argonautiques* (século III, a.C), de Apollonios de Rhodes, Quignard nos leva ao fim do Micênico, quando começou a correr a lenda da ilha misteriosa às margens da qual os marinheiros desapareciam, atraídos pelo canto dos pássaros. Apollonios escreveu sobre o mito das Sereias, enfatizando a figura desconhecida de *Boutès*, o argonauta que não resistiu ao canto desses seres metade pássaros, metade mulheres. Em seu texto, Quignard também demonstra seu interesse pelo mesmo personagem:

Mas que me permitam esquecer um instante estes heróis do pensamento ocidental. Que me permitam esquecer Ulisses, mãos e pés atados às suas cordas. Que me permitam esquecer Orfeu perdido nas cordas paralelas de sua cítara que ele estica, puxa, multiplica e afina. Por apenas um instante, o tempo de um livro, o tempo de um último livro dedicado à música, quero chamar a atenção para a figura bem mais desconhecida que é a de *Boutès*³⁵⁰.

³⁴⁹ “*Dans le système des arts qui semblait se dévoiler progressivement dans l’oeuvre quignardienne, la musique était jusque-là “de tous les arts le plus originnaire” – langue humaine entendue in utero, la perception de la mélodie linguistique réduite à sa dimension vocale (le bruissement premier pour reprendre un terme cher à l’écrivain), exempté de toute référence au sens. Mais le mouvement est intimement lié au rythme, à la pulsation, Boutès le découvre et le met en lumière.*” (Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard La voix de la danse*, p. 58.)

³⁵⁰ “*Mais qu’on me permette d’oublier un instant ces héros de la pensée occidentale. Qu’on me permette d’oublier Ulysse les mains et les pieds empêtrés dans ses ficelles. Qu’on me permette d’oublier Orphée perdu dans les cordes parallèles de sa cithara qu’il tend, tire, multiplie, accorde. Pendant juste un instant, le temps*

Quignard enaltece a figura deste que ele considera um herói, contrapondo seus gestos e decisões aos de Ulisses, personagem de Homero, que, segundo sua perspectiva, simboliza o herói do pensamento metafísico ocidental, ensurdecido, incapaz de ouvir o chamado originário emitido pelo canto das Sereias. Lançar-se ao mar, atraído por esse canto, equivale a se entregar a uma busca periférica e solitária, capaz de conduzir à escuta da potência siderante do canto animal e feminino, da voz primordial. Ao saltar do navio no mar, Boutès sai da linguagem simbólica, coletiva e social, e vai ao encontro dos sons:

Sempre estes sons – e não suas significações – vão fazer com que nos levantemos e nos dirijamos àqueles que nos chamam. (...) É assim que a voz antiga de um pássaro com seios de mulher chama Boutès. Chama-o bem mais que por seu nome: pela batida de seu coração. É assim que Boutès deixa o posto dos remadores, renuncia à sociedade daqueles que falam, salta e se lança no mar. Onde vai? Vai onde entende que se pronunciam sons muito mais prementes que os próprios nomes.³⁵¹

Em *La Haine de la musique* (1999), Quignard já havia feito alusão à ilha das Sereias como “um prado úmido (*leimôni*), cercado de ossadas humanas sobre as quais as carnes perecem”³⁵² e havia ressaltado que Circé, a cantora, preveniu Ulisses: “o canto (*aoidè*) agudo, perfurante (*ligurè*) das Sereias puxa (*thelgoustin*) os homens: atraí e leva à fascinação aqueles que o escutam.”³⁵³ O autor diz que se contava que os navegantes que passavam ao longo de suas costas se faziam encher os ouvidos de cera para não serem desviados e morrer. Nem mesmo Orfeu, o Músico, quis escutar este canto contínuo. Ulisses foi o primeiro a desejar escutá-lo, mas tomou a precaução de se fazer atar pés e mãos ao mastro de seu navio. Boutès foi o único a saltar:

A embarcação se aproxima da ilha dos pássaros com cabeça de mulher que são nomeados, em grego, Sereias. De repente, uma voz feminina e maravilhosa se eleva. A voz avança sobre o mar rumo aos remadores. Vem da ilha. Imediatamente, querem parar; querem escutar este canto; largam os remos; levantam-se de seu banco; distendem a vela; querem pegar as pedras âncoras; apressam-se a desfazer as amarras; querem alcançar a margem da ilha.³⁵⁴

d'un livre, le temps d'un petit livre, le temps d'un dernier livre voué à la musique, je veux faire porter l'attention sur la figure beaucoup plus méconnue qui est celle de Boutès.” (Quignard, *Boutès*, p. 15-16)

³⁵¹ “Toujours ces sons – et non leurs significations – vont nous faire nous dresser et nous diriger vers ceux qui nous appellent. (...) C'est ainsi que la voix ancienne d'un oiseau aux seins de femme appelle Boutès. Elle l'appelle bien plus que par son nom: par la battue de son coeur. C'est ainsi que Boutès quitte le rang des rameurs, renonce à la société de ceux qui parlent, saute par-dessus bord, se jette dans la mer. Où va-t-il? Il va où il entend que se prononcent des sons beaucoup plus pressants que les prénoms eux-mêmes.” (Quignard, *Boutès*, p. 21 e 22)

³⁵² “L'île des Sirènes est un pré humide (*leimôni*) entouré d'ossements humains sur lesquels les chairs se corrompent.” (Quignard, *La Haine de la musique*, p. 165-166)

³⁵³ “Circé la chanteuse a averti Ulysse: le chant (*aoidè*) aigu, perçant (*ligurè*) des Sirènes tire (*thelgousin*) les hommes: il attire et lie dans la fascination ceux qui entendent.” (Quignard, *La Haine de la musique*, p. 165)

³⁵⁴ “Le vaisseau s'approche de l'île aux oiseaux à tête de femme qui sont nommés en grec Sirènes. Tout à coup une voix féminine et merveilleuse s'élève. La voix avance sur la mer vers le rameurs. Elle provient de l'île.

O primeiro e imediato reflexo dos remadores é de querer parar e escutar a voz feminina que avança em sua direção. Entretanto, Orfeu tem sob seu controle um grupo de homens acostumados a serem orientados, comandados, um conjunto formado por remadores cujos remos são instrumentos através dos quais corpos são levados a se moverem de forma automática, mecânica, surda e obediente. No texto de Quignard, tudo relativo aos remadores é repetitivo, até mesmo o querer: “querem” parar, “querem” escutar, “querem” ancorar e “querem” ir à ilha. Apesar de quererem, os gestos impulsivos dos remadores são interceptados pela música de Orfeu, que, com sua cítara, produz um contracanto extremamente rápido a fim de repelir o chamado das Sereias, como mostra o trecho abaixo:

Agora a intensidade e a beleza da melodia dos pássaros parecem recuar sobre o mar. Agora os cinquenta marinheiros não escutam mais com clareza o canto siderante; desviam seu olhar desses três pássaros realmente desconcertantes que erguem seus seios, que elevavam tão alto seu canto, que viravam para eles um rosto, por assim dizer, humano. Olham seu posto. Retomam seus remos. Já batem no mar da mesma maneira que Orfeu bate em sua cítara, para dar um mesmo ritmo aos movimentos de suas mãos; a vela já se enche; já traz novamente seu concurso à força de seus braços.³⁵⁵

A música de Orfeu traz a ordem do retorno. A este regente, não interessa a irrupção de reações emocionais espontâneas, brotando de seres desejanter e desejosos, pois o controle do desejo é o que impede a iminência do nascimento de uma singularidade insuspeitada. Assim, todos os marinheiros ouvem a ordem veiculada pela música órfica. Apenas Boutès se desata do grupo e salta ao mar: “o navio Argô já se afasta da ilha quando, de repente, Boutès abandona seu remo. Deixa seu banco. Sobe sobre a ponte, salta no mar. Nada através das águas que borboham.”³⁵⁶

Segundo Apollonios de Rhodes, citado por Quignard,

Boutès nada vigorosamente de tanto que seu coração “queima de escutar” as vozes agudas dos pássaros com cabeças e seios de mulheres que atraem seu corpo úmido. Aproxima-se, nadando, da rocha perigosa que precede a margem; já vê, atrás dela, a pradaria; já vai abordar a ilha que canta; literalmente a margem “en-cantando”; a terra “encantadora”; vai abordar a erva e o instante de morrer. Apollonius escreve:

Aussitôt ils veulent s'arrêter; ils veulent entendre ce chant; ils lâchent les rames; ils se lèvent de leur banc; ils détendent la voile; ils vont chercher les pierres ancrées; ils s'apprentent à déployer les amarres; ils veulent rejoindre le rivage de l'île.” (Quignard, Boutès, p. 9)

³⁵⁵ *“Maintenant l'intensité et la beauté de la mélodie des oiseaux semblent reculer sur la mer. Maintenant les cinquante héros n'entendent plus avec netteté ce chant sidérant; ils détournent leur regard de ces trois oiseaux vraiment bouleversants qui tendaient leurs seins, qui élevaient si haut leur chant, qui tournaient vers eux un visage pour ainsi dire humain. Ils regagnent leur rang. Ils reprennent leur rame. Déjà ils frappent la mer de la même façon qu'Orphée frappe sa cithara pour donner un même rythme aux mouvements de leurs mains; déjà la voile se gonfle; déjà elle apporte de nouveau son concours à la force de leurs bras”* (Quignard, Boutès, p. 10-11)

³⁵⁶ *“déjà le navire Argô s'éloigne de l'île quand, soudain, Boutès abandonne sa rame. Il quitte son banc. Il monte sur le pont, saute dans la mer. Il nage à travers les flots qui bouillonnent.”* (Quignard, Boutès, p. 11)

“os pássaros já estavam prestes a lhe ‘impedir o retorno’, quando Cípria o arranca das águas. Boutès alça voo nos braços de Cípria. Está colado nela. Penetra-a. Quando Cípria chegou com Boutès em seus braços sobre a ilha da Sicília, ela o jogou novamente no mar.”³⁵⁷

A meu ver, o mito das Sereias é uma metáfora em relação ao reino materno-uterino. O corpo úmido de Boutès, “Como o corpo do feto no fundo do líquido obscuro”³⁵⁸, é atraído pela voz feminina e maravilhosa das Sereias. Esses seres se encontram em uma ilha, em um prado úmido, ou seja, são circundados por água, fazendo alusão ao universo uterino. Essa ilha, a partir da qual é emitido esse canto-voz agudo, contínuo e feminino, é a fonte sonora do chamado originário e primordial. Tal como a mãe, essa ilha canta, encanta, é uma terra encantada. Noto que Quignard faz uso do gerúndio, “*en-chantant*”, deixando explícita a personificação dessa ilha-mãe que canta, suas margens “cantando”. De forma maternal, as Sereias convidam ao pleno conhecimento. Entretanto, a ilusão da plenitude e do gozo é inevitável, pois esses seres podem impedir o retorno ao mundo (externo à mãe), necessário para a própria sobrevivência, uma vez que seu chamado também conduz à morte.

Há três pontos que gostaria de ressaltar desde já. O primeiro é que, na minha opinião, em *Boutès*, as noções de voz e de canto são similares, equivalentes. Para distingui-las de outras formas de caracterização desses dois termos que serão trazidas à análise, no contexto de *Boutès*, chamarei-os de canto-voz. Quando Quignard afirma que o argonauta nada rumo aos sons e não às suas significações, entendo que esse canto-voz que o atrai é aqui apreendido em sua materialidade, ou seja, o canto igual à voz, que por sua vez é igual ao som (canto = voz = som), diferente da ideia de canto e voz considerados como suporte de sentido. Esse canto-voz enquanto pura materialidade caracteriza o som emitido pelas Sereias, tem o poder de atrair e levar à fascinação aqueles que o escutam. O segundo ponto que chama a atenção é a capacidade que o personagem tem de se entregar a uma busca periférica e solitária, o que equivale à saída da linguagem simbólica, coletiva e social. O terceiro ponto diz respeito à experiência de encantamento, propriamente dita, proporcionada pela escuta desse canto-voz. A escuta desse chamado originário é uma experiência de encantamento.

³⁵⁷ “*Boutès nage vigoureusement tant son coeur brûle d’entendre, écrit Apollonios, les voix aiguës des oiselles aux têtes et aux seins de femmes qui attirent son corps tendu et humide. Il s’approche à la nage de la roche périlleuse qui devance le rivage; il voit déjà, derrière elle, la Prairie; déjà il va aborder l’île qui chante; mot à mot “en-chantant”; la terre enchanteresse; il va aborder l’herbe et l’instant de mourir. Apollonios écrit: déjà les oiseaux allaient lui ôter le retour quand Cypris l’arrache aux flots. Boutès s’envole dans les bras de Cypris. Il est collé à elle. Il la pénètre. Quand Cypris est arrivée avec Boutès dans ses bras en surplomb de l’île de la Sicile, elle le rejette vers la mer.*” (Quignard, *Boutès*, p. 11 e 12)

³⁵⁸ “*Comme le corps du fœtus au fond du liquide sonore.*” (Quignard, *Boutès*, p. 76)

É muito clara a contraposição feita por Quignard na construção de seus personagens. Por um lado, figura emblemática do Ocidente, Orfeu, o músico que contra-ataca e repele o canto das sereias Ligia, Leucósia e Parténope, abafa o chamado de suas vozes por meio de um ritmo retumbante e rápido. Segundo Lapeyre-Desmaison, Orfeu encarna aquele que prefere nada saber sobre este chamado arcaico³⁵⁹. Novamente citado por Quignard, Apollonios faz menção a “uma bateria instrumental técnica social imediata que se encarregou de abafar o chamado vocal originário longínquo insular; a cítara fabricada de mão de homem faz obstáculo à potência siderante do canto animal.”³⁶⁰ Quignard cita também Francis Vian, que traduziu o verso 969 do canto IV dos *Argonáuticos* que diz que “Orfeu triunfa sobre o canto das Sereias”³⁶¹ de modo violento: Se seguirmos o grego palavra por palavra: a cítara *violou* o canto das virgens. Violando a sideração, Orfeu viola o feminino marcado pela voz delas. Enfim, Orfeu constrange com uma violência *exclusivamente viril* o canto acrítico.³⁶²

Intermediário é o personagem de Ulisses, que deseja ouvir o canto das Sereias, mas toma a precaução de não o fazer inteira e profundamente. Prefere fazer uso de um ardil para se proteger da atração fatal que esses seres exercem sobre os homens. Seu corpo atado ao mastro é privado de movimento. Segundo Lapeyre-Desmaison,

(...) uma continuidade lógica permite associar as duas figuras, de Orfeu e de Ulisses, que, ambas, se prendem, “para se desfazer da possibilidade de se prender”³⁶³. Em outros termos: Orfeu e Ulisses se recusam a responder “ao chamado inaudito do real”³⁶⁴

No outro extremo de Orfeu está Boutès, o único a abandonar o grupo, a não procurar escapar do perigo que se oferecia, para escutar com seu próprio corpo e se deixar fascinar pelo canto das Sereias. Juntou-se à espontaneidade soberana da natureza. Embora Boutès seja salvo por Cípria, o que interessa nessa análise é o gesto do herói em oposição à recusa dos demais. Nas linhas de Quignard,

³⁵⁹ “*Orphée incarne celui qui préfère ne rien savoir de cet appel archaïque.*” (Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard La voix de la danse*, p. 88)

³⁶⁰ “*..une batterie instrumentale technique sociale immédiate a chargé de brouiller l’appel vocal originnaire lointain insulaire.*” (Quignard, *Boutès*, p. 16)

³⁶¹ “*Orphée triompha du chant des Sirènes.*” (Quignard, *Boutès*, p. 18)

³⁶² “*Si l’on suit le grec mot à mot: La cithare a violé le chant des vierges. En violant la sidération Orphée viole le féminin marquée par leur voix. Bref Orphée contraint avec une violence exclusivement virile le chant acritique.*” (Quignard, *Boutès*, p. 18)

³⁶³ No original, a autora faz uso do termo “*de l’attachement*”, que tem tanto o sentido de estar preso quanto de se apegar. Optei por estar preso, para causar estranhamento com o jogo da repetição do verbo na mesma frase.

³⁶⁴ “*(...) une continuité logique permet d’associer les deux figures d’Orphée et d’Ulysse qui, tous deux, s’attachent “pour se défaire de l’attachement”, et, au-delà, de tout risque d’attachement. Pour le dire en d’autres termes: Orphée et Ulysse refusent de répondre “à l’appel inouï du réel”.*” (Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard La voix de la danse*, p. 89)

Homero dizia que as Sereias enchiam a alma de Ulisses de um desejo de escutar no estado puro. Apollonius diz, de modo mais radical ainda, que as Sereias enchem a alma mais arcaica de Boutès com um *desejo de aproximar* no estado puro. Enfeitiçam e encantam o jovem Argonauta em uma atração que o *projeta* na direção delas.³⁶⁵

Essa ideia é a base para o que Lapeyre-Desmaison defende, a saber, que “o tratado de Boutès indica os laços estreitos entre a voz – que é chamado em seu princípio – e a dança.”³⁶⁶ É nesse sentido que a autora avança a ideia de “um paradigma da dança na obra de Quignard: é dança todo movimento do corpo que encontra sua origem.”³⁶⁷ Mais à frente, voltarei a essa noção, mas, antes, apenas notamos aqui a interpretação de uma diferença, ressaltada pela autora, entre Orfeu e Boutès: “duas maneiras de pensar o mundo e de habitá-lo - entre paixão pela ignorância ou pelo véu³⁶⁸, e paixão pelo real.”³⁶⁹

Além da relação de oposição entre os personagens, outra me interessa, a saber, a distinção entre o canto-voz das Sereias e a resposta instrumental produzida por Orfeu e seus remadores. Quignard ressalta que o que ele próprio traduz por canto animal, Apollonios chama de voz “acrítica”, indistinta, contínua, “aguda”. Essa voz feminina mencionada pelo autor grego está em plena oposição em relação à produção instrumental masculina, como podemos ler no trecho abaixo:

Apollonios opõe ao velho registro oral *akritos*, soprano do primeiro mundo, o ritmo rápido e barulhento da palheta que bate nas cordas muito estendidas de um instrumento, marcando a cadência para um grupo composto unicamente de homens que remam, remam, remam.³⁷⁰

³⁶⁵ “Homère disait que les Sirènes emplissaient l’âme d’Ulysse d’un désir d’écouter à l’état pur. Apollonius dit, avec plus de radicalité encore, que les Sirènes emplissent l’âme plus archaïque de Boutès d’un désir d’approcher à l’état pur. Elles envoûtent le jeune Argonaute dans une attirance qui le projette vers elle.” (Quignard, *Boutès*, p. 25)

³⁶⁶ “Le petit traité sur Boutès indique ainsi les liens étroits entre la voix – qui est appel en son principe – et la danse.” (Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard La voix de la danse*, p. 90) A autora propõe retrazar a história desta presença, ao mesmo tempo fantomática e real, do corpo e de sua dança na obra de Quignard. A autora acredita que o corpo, como resto na operação de simbolização inerente à experiência da linguagem, é o princípio mesmo da arte, enquanto real, no sentido que Lacan dá a esse termo, real insistente, mas escapando a toda tentativa de formalização, real sem consistência que, mais que outras artes, a dança interroga obstinadamente.

³⁶⁷ “(...) un paradigme de la danse dans l’oeuvre de Pascal Quignard: est danse tout mouvoir du corps qui trouve son origine.” (Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard La voix de la danse*, p. 90)

³⁶⁸ “Deux manières de penser le monde et de l’habiter, entre passion de l’ignorance, ou passion du voile, et passion du réel.” (Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard La voix de la danse*, p. 88-89)

³⁶⁹ *Ibidem*, p. 88.

³⁷⁰ “Apollonios oppose au vieux registre oral *akritos* soprano du premier monde le rythme rapide et bruyant du plectre qui frappe les cordes très tendues d’un instrument en train de marquer la cadence pour un groupe composé uniquement d’hommes qui rament, qui rament, qui rament.” (Quignard, *Boutès*, p. 17)

“O canto acríptico é necessariamente soprano, já que vem do mundo onde a vida se desenvolve.”³⁷¹ O herói Boutès responde a “um desejo desconhecido mais vasto do que o desejo sexual, (...) mais vasto do que a reprodução social. Sua “busca é periférica e nitidamente solitária.”³⁷² Segundo Quignard,

Boutès encarna a antiga imantação sonora totalmente irrecíproca dos corpos que induz *infinitamente, aoristicamente*, neles, o canto escutado antes do primeiro dia. Como o corpo do feto no fundo do líquido sonoro obscuro, tal é o corpo de Boutès, o Argonauta desaparecendo no mar.³⁷³

Esta menção ao canto escutado antes do primeiro dia nos permite inserir, neste momento, uma precisão fornecida por Lapeyre-Desmaison. A autora esclarece que “Quignard procura colocar em cena a voz pura, a voz (...) antes de qualquer advento do sentido”³⁷⁴ e distingue, na obra do autor, dois regimes da voz:

O primeiro [regime] pensa – e conta – a “voz perdida”, voz que ressoou no ouvido da criança antes de sua entrada na linguagem, em seu nome próprio, voz embalante da obscuridade amniótica. A palavra, por este viés, enraíza-se em um passado soante (voz da mãe). (...) Esse primeiro desaparecimento é revivido pelo rapaz na experiência da *mue*, pela perda da voz soprano da infância.³⁷⁵

A autora ressalta ainda que, para Quignard, essa voz perdida – a voz perdida como pura audição, antes de passar à fonação, antes de nascer – está na fonte da leitura silenciosa, e que a definição de voz para o autor permanece oral: “(...) a leitura é uma regressão muito estranha ao estado da audição de antes da voz.”³⁷⁶ O que chamo de canto-voz pertence

³⁷¹ “*Le chant acritique est nécessairement soprano puisqu’il vient du monde où la vie se développe. (...)*” (Quignard, *Boutès*, p. 17)

³⁷² “*...un désir d’inconnu plus vaste que le sexuel, (...) plus vaste que la reproduction sociale.*” (Quignard, *Boutès*, p. 13). Embora eu tenha destacado apenas o personagem Boutès, no texto de Quignard, neste trecho, o autor fala tanto de Boutès quanto de Adonis: “*Boutès est à la musique (par rapport à Aphrodite) ce qu’Adonis est à la chasse (par rapport à Aphrodite). Ces deux amants de la déesse de l’amour répondent à un désir d’inconnu plus vaste que le sexe qui fait la passion exclusive d’Aphrodite. (...) Leur désir est plus vaste que la reproduction sociale. Leur quête est périphérique et nettement solitaire.*”

³⁷³ “*Boutès incarne la vieille aimantation sonore totalement irréciproque des corps qu’induit infiniment, aoristiquement, en eux, le chant entendu avant le premier jour. Comme le corps du fœtus au fond du liquide sonore obscure, tel est le corps de Boutès l’Argonaute périssant dans la mer.*” (Quignard, *Boutès*, p. 76)

³⁷⁴ “*Quignard cherche à mettre en scène la voix pure, la voix (...) avant toute advection du sens.*” (Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard La voix de la danse*, p. 81)

³⁷⁵ “*Le premier réseau pense – et raconte – la “voix perdue”, voix qui a résonné à l’oreille de l’enfant avant son entrée dans le langage en son nom propre, voix berçante de l’obscurité amniotique. (...) la parole s’enracine dans un passé sonnante (voix de la mère, de ceux qui sont ou se sont perdus). (...) Cette première disparition est redoublée pour le garçon dans l’expérience de la mue, par la perte de la voix soprano de l’enfance.*” (Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard La voix de la danse*, p. 81-83)

³⁷⁶ “*La lecture est une régression très étrange à l’état de l’audition avant la voix.*” (Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard le solitaire*, p. 72)

claramente a esse primeiro regime. Quanto ao segundo regime, trata-se da voz após a aquisição da linguagem, que provoca o velamento da primeira.

Lapeyre-Desmaison afirma que é pela voz que o desejo chama. Por isso, Quignard diz que o herói³⁷⁷ responde a um desejo desconhecido mais vasto que o desejo sexual, mais vasto que a reprodução social. “Voz e o desejo são indissolúvelmente misturados”³⁷⁸. Entretanto, a autora enfatiza que o estatuto da voz em Quignard é muito complexo:

A voz não é somente a primeira voz do *archè*, ligada aos tempos primeiros da experiência humana, é também essa voz que se perde a cada instante na proliferação; é, em alguma medida, a voz do corpo que a palavra mascara em sua ligação com o sentido. Por aí, convoca um perdido próprio ao corpo mesmo.³⁷⁹

Nos dois casos, no primeiro e no segundo regimes, “a voz (...) pertence ao registro do real – o que escapa a toda possibilidade de simbolização.”³⁸⁰ Para Quignard, “genealogicamente, o canto-voz, do qual Boutès só escuta a emoção, é anterior à voz articulada³⁸¹. Em relação ao personagem, Quignard ainda afirma

Raros, muito raros, os humanos que se lançam à água para atingir a voz da água, a voz infinitamente longínqua, a voz que nem mesmo é voz, o canto ainda não articulado que vem da penumbra: alguns músicos, alguns escritores mais silenciosos que outros, em páginas mais mudas ainda.³⁸²

A partir da retomada de uma frase emblemática de Quignard, a saber, “A música é um anzol que captura as almas e as leva à morte”³⁸³, Lapeyre-Desmaison se pergunta se isso significa que a música mata realmente quando Boutès salta no mar para responder ao chamado das Sereias. Para a autora, na realidade, “o perigo que corre aquele que escuta a

³⁷⁷ Embora eu tenha destacado apenas o personagem Boutès, no texto de Quignard, neste trecho, o auteur fala tanto de Boutès quanto de Adonis: “*Boutès est à la musique (par rapport à Aphrodite) ce qu’Adonis est à la chasse (par rapport à Aphrodite). Ces deux amants de la déesse de l’amour répondent à un désir d’inconnu plus vaste que le sexe qui fait la passion exclusive d’Aphrodite. (...) Leur désir est plus vaste que la reproduction sociale. Leur quête est périphérique et nettement solitaire.*”

³⁷⁸ “*Voix et désir indissolublement mêlés*”. Quignard (*Le Petit Cupidon*) apud Lapeyre-Desmaison, Pascal Quignard *La voix de la danse*, p.87.

³⁷⁹ “*La voix n’est pas seulement la première voix, la voix de l’archè, liée aux temps premiers de l’expérience humaine, elle est aussi cette voix qui se perd à chaque instant de la prolifération, elle est en quelque sorte la voix du corps que masque la parole dans son allégerance au sens. Par là elle convoque un perdu propre au corps même.*” (Lapeyre-Desmaison, Pascal Quignard *La voix de la danse*, p. 87)

³⁸⁰ “*La voix (...) appartient au registre du réel – ce qui échappe à toute possibilité de symbolisation.*” (Lapeyre-Desmaison, Pascal Quignard *La voix de la danse*, p. 88)

³⁸¹ “*Généalogiquement ce chant dont il n’entend que l’émotion est antérieure à la voix articulée.*” (Quignard, Boutès, p. 85)

³⁸² “*Rares, très rares les humains qui se jettent à l’eau pour rejoindre la voix de l’eau, la voix infiniment lointaine, la voix pas même voix, le chant pas encore articulé qui vient de la pénombre. Quelques musiciens. Quelques écrivains plus silencieux que d’autres dans des pages plus muettes encore.*” (Quignard, Boutès, p. 75)

³⁸³ “*La musique est un hameçon qui saisit les âmes et les mène dans la mort.*” (Quignard, *La Haine de la musique*, p. 200)

música extremamente bela, demasiado potente, é outro. Jogado ao oceano, está entregue ao afeto.”³⁸⁴ Lapeyre-Desmaison argumenta com a seguinte frase de Quignard em *Boutès*:

Aristóteles escreveu que a *psyché* – em latim, o *anima*; em francês, o sopro – é como uma *tábua onde o sofrimento se escreve*. A música vem nela ler. Desejei *somente* sublinhar este ponto: *só* a música vem nela ler.” A música é *aletheia*, temível força de despertar o que está adormecido no tempo, o que o tempo cobriu de esquecimento. Escutar é acordar a dor.³⁸⁵

Entendo que o canto-voz revela esta camada afetiva oculta ou ocultada do homem, e que os afetos são apreendidos pela sonoridade, não pelo sentido.

Pois os afetos conhecem alguma coisa do mundo. O sonoro também toca as experiências mais antigas do ser humano, aquelas que precedem as relações estabelecidas com o mundo externo e os outros exemplares de humanidade que descobrimos, na maior parte das vezes, no embaraço e na oralidade ativa.³⁸⁶

Quando se fala das experiências mais antigas que precedem o contato com o mundo externo, é preciso ressaltar que, no líquido amniótico, o ser escuta, mas se move antes; experimenta seu corpo. Trata-se do primeiro tempo da experiência humana e, precisamente, uma das forças da música está em sua capacidade de chamar esse ritmo/movimento inaugural. Então, *Boutès*, aparentemente, propõe refletir sobre a natureza da música e aos riscos inerentes a sua escuta. Mas, no fundo, o que Quignard está a nos dizer, como ressalta Lapeyre-Desmaison, está além. A seguinte afirmação do autor abre outras possibilidades de entendimento do seu texto: “O que é a música? É a dança.”³⁸⁷ A autora nota que “a dança é revelada como resposta ao chamado da música (ou seja, com o consentimento ao afeto mais antigo, o mais potente, o mais violento).”³⁸⁸ Lapeyre-Desmaison afirma que “o tratado sobre a

³⁸⁴ “Le danger encouru par celui qui écoute la musique trop belle, trop puissante, est tout autre. Jeté dans l’océan, il est alors livré à l’affect.” (Lapeyre-Desmaison, Pascal Quignard *La voix de la danse*, p. 59)

³⁸⁵ “Le danger encouru par celui qui écoute la musique trop belle, trop puissante, est tout autre. Jeté dans l’océan, il est alors livré à l’affect: “Aristote a écrit que la psychè – en latin l’anima, en français le soufflé – est comme une tablette où la souffrance s’écrit. La musique vient y lire. J’ai désiré seulement souligner ce point: seule la musique vient y lire.” La musique est *aletheia*, redoutable force d’éveil de ce qui s’est endormi dans le temps, de ce que le temps a voilé d’oubli. Entendre, c’est réveiller la douleur.” (Lapeyre-Desmaison, Pascal Quignard *La voix de la danse*, p. 59-60)

³⁸⁶ “Car les affects connaissent quelque chose du monde. Aussi le sonore touche-t-il aux expériences les plus anciennes de l’être humain qui précèdent les relations entretenues par la suite avec le monde externe et avec les autres exemplaires d’humanité qu’on y découvre le plus souvent dans l’embarras et dans l’oralité active.” (Quignard, *Boutès*, p. 85-86)

³⁸⁷ “Was ist Musik? Tanz.” (Quignard, *Boutès*, p. 25)

³⁸⁸ “La danse comme réponse à l’appel de la musique (c’est-à-dire au consentement à l’affect le plus ancien, le plus puissant, le plus violent.” (Lapeyre-Desmaison, Pascal Quignard *La voix de la danse*, p. 62)

dança que é *Boutès*, ligando a música e o movimento, mostra então que um passo suplementar para trás é dado, nesta lenta anamnese rumo às origens que é a obra.”³⁸⁹

Nas palavras de Quignard, “o som não se emancipa jamais completamente de um movimento do corpo que o causa e que ele amplifica. Jamais a música se dissociará integralmente da dança que ela anima ritmicamente.”³⁹⁰

Para Lapeyre-Desmaison, “o pensamento do corpo e de sua dança é indissociável de um pensamento, não mais exatamente da música, mas da voz, este *carrefour* essencial entre as realidades orgânica, fantasmática e social.”³⁹¹ A autora conclui que, na obra de Quignard,

(...) a voz é o *médium* entre o corpo e a dança; a voz é chamado ao mover-se e, conseqüentemente, ao emocionar-se, para aquele que escuta. Certamente, mas aciona igualmente um movimento que é o próprio emocionar. Esta reação motriz não verbal é expressão direta da sensação.³⁹²

Assim, de maneira muito originária, a voz é indissociável do movimento. Em *Lycophon et Zétès*, Quignard afirma: “Outrora a voz que falava continha o pequeno corpo que flutuava no som.” Lapeyre-Desmaison, então, afirma que

Assim, uma ligação pode ser estabelecida, no presente, entre a batida impulsiva do corpo maternal, os traços da voz e o movimento primeiro. Esses três aspectos definem a “quase dança” inaugural. Sob, atrás da linguagem, há uma voz intimamente ligada ao corpo. (...) Essa voz, estreitamente intrincada aos movimentos essenciais do corpo (sopro, ritmo etc), pertence ao regime do silêncio, bem como registro do sonoro (do soante, do ressoante).³⁹³

³⁸⁹ “Le traité sur la danse qu’est *Boutès*, liant la musique et le mouvement, montre donc qu’un pas supplémentaire vers l’arrière est accompli, dans cette lente anamnèse vers les origines qu’est l’oeuvre.” (Lapeyre-Desmaison, Pascal Quignard *La voix de la danse*, p. 58)

³⁹⁰ “Le son ne s’émancipe jamais tout à fait d’un mouvement du corps qui le cause et qu’il amplifie. Jamais la musique ne se dissociera intégralement de la danse qu’elle anime rythmiquement.” (Quignard, *La Haine de la musique*, p. 109)

³⁹¹ “La pensée du corps et de sa danse est indissociable d’une pensée, non plus exactement de la musique, mais de la voix, ce *Carrefour* essentiel entre les réalités organique, fantasmatique et sociale.” (Lapeyre-Desmaison, Pascal Quignard *La voix de la danse*, p. 71)

³⁹² “(...) la voix est le médium entre le corps et la danse. Elle est appel au mouvoir (et donc corollairement: à l’émotion pour celui qui écoute ou celui qui regarde, certes, mais elle engage également un mouvement qui est l’émouvoir lui-même). Cette réaction motrice non verbale est expression directe de la sensation.” (Lapeyre-Desmaison, Pascal Quignard *La voix de la danse*, p. 85)

³⁹³ “Ainsi un lien peut être établi, à présent, entre la battue impulsive du corps maternal, les traces de voix et le mouvement premier. Ces trois aspects définissent la “presque danse” inaugurale. Sous, derrière le langage, mais l’informant, le modulant, il y a la voix, une voix intimement liée au corps. (...) Cette voix, étroitement intriquée aux mouvements essentiels du corps (le souffle, le rythme, etc.), appartient au régime du silence tout en étant du registre du sonoro (du sonant, du resonant).” (Lapeyre-Desmaison, Pascal Quignard *La voix de la danse*, p. 99)

A autora defende a ideia de que estamos diante de uma “voz muda do corpo e da preeminência do gesto e do movimento sobre a intenção de significação”³⁹⁴. Para a autora, a dança é a arte do irrepresentável, por excelência. Ela não pode se sustentar na ideia de uma representação, sendo por natureza votada à evanescência. Lapeyre-Desmaison fala em “comunidade de gesto para dizer o indizível do corpo como real, desse corpo tomado na pulsão da *physis* e no movimento da metamorfose.”³⁹⁵

Embora em *Boutès* Quignard desenvolva com mais minúcia a relação entre a cena originária e a música, por um lado, e, por outro, entre ambas e a dança inaugural, acho pertinente trazer para esta análise pequenas cenas alusivas à cena originária presentes em outros livros do autor, nos quais já se pode observar a simultaneidade existente entre audição e movimentação corporal.

Destaco, primeiramente, a alusão feita à cena originária em *La Leçon de musique* em que há uma potente evocação da gestação uterina na passagem em que, para escutar seu mestre tocar, Marais fica encolhido em posição fetal sob a cabana de tábuas confeccionada por Sainte Colombe:

Marin Marais espia atrás de uma parede, um assoalho sonoro – uma cabana de tábuas que já é um instrumento de música. Ouvido colado na madeira, corpo acorçado, o herói músico ladrão repete uma posição mais antiga. Esta cena era uma gravidez, torna-se um parto. Toda a cena, no fim do verão, evoca outra parede, outra avides auditiva. (...) A maturação auditiva torna-se mutação de um corpo encolhido como outrora dentro do ventre materno.³⁹⁶

Dois aspectos merecem atenção. O primeiro é que, ao dizer que a cabana é um instrumento de música, por extensão, Quignard diz que o ventre materno é um instrumento de música, afinal a cabana é uma metáfora do ventre. O segundo aspecto interessante é a explicitação da conexão existente entre a maturação auditiva e a mutação corporal, num movimento de continuidade: uma torna-se a outra. Isso mostra a indissociabilidade que há entre o som, a escuta e o movimento da metamorfose.

A segunda alusão à cena originária aparece ao final de *Tous les matins du monde*, quando Marais, já mais velho e há muito tempo afastado de seu mestre, volta à cabana onde

³⁹⁴ “Voix muette, prééminence du geste et du mouvement sur l’intention de signification” (Lapeyre-Desmaison, Pascal Quignard *La voix de la danse*, p. 100)

³⁹⁵ “Communauté de geste pour dire l’indicible de ce corps comme réel, de ce corps pris dans la poussée de la *physis* et dans le mouvement de la *métamorphose*.” (Lapeyre-Desmaison, Pascal Quignard *La voix de la danse*, p. 103)

³⁹⁶ “Marin Marais épie derrière une cloison, un plancher sonore – un petit cabinet de planches qui est déjà un instrument de musique. Oreille collée au bois, corps accroupi, le héros musicien chapardeur répète une position plus ancienne. Cette scène était une grossesse, devient un enfantement. Toute la scène, dans la fin de l’été, évoque une autre cloison, une autre avidité auditive. (...) La maturation auditive devient mutation d’un corps lové comme jadis dans le ventre maternel.” (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 29-30)

este tocava e, em uma posição fetal e às escondidas, ouve a música que soa no interior desta caixa acústica. Este é o lugar onde Sainte Colombe declara que “a palavra jamais pode dizer aquilo que quero falar e não sei como dizer” e, ao se referir à cabana, acrescenta “eis a cabana onde eu falo”³⁹⁷. Quignard conta que Marais deslizou e, guiando-se pelo som da viola, aproximou-se da cabana do seu mestre. Com o ouvido colado no tapique, escutou “longos lamentos arpejados”. Além da posição em que Marais se coloca para escutar seu mestre, o que muito me interessa é o uso da metonímia como exemplo de um devir-afeto, uma vez que a sequência de notas tocadas por Sainte Colombe transformaram-se em longos lamentos. A escuta desses queixumes é alusiva à escuta pré-natal dos afetos veiculados pela voz materna.

Finalmente, em *La Haine de la musique*, Quignard também alude à cena originária e à primeira infância, fazendo menção ao mito das Sereias. O autor diz que

Parece que, quando ainda estamos no fundo do sexo de nossas mães, não podemos modelar cera tomada às colmeias das abelhas para fazer tampões de orelhas. (...) Então, não podemos nos impedir de ouvir. Com pés e mãos atados ao mastro, em pé sobre sua base, somos minúsculos Ulisses perdidos no oceano do ventre de nossas mães.³⁹⁸

O autor ressalta “Homero dizia que as Sereias preenchiam a alma de Ulisses de um “desejo de escutar” no estado puro.”³⁹⁹. Quignard lembra que a audição intrauterina é descrita pelos naturalistas como longínqua, a placenta afastando os barulhos do coração e do intestino, a água reduzindo a intensidade dos sons, tornando-os mais graves, transportando-os em largas ondas massageando o corpo. No fundo do útero, reina, assim, um barulho de fundo grave e constante que os acústicos comparam com um “sopro surdo”. O barulho do mundo exterior é ali percebido como um “ronronar surdo, doce e grave” sobre o qual se eleva o *melos* da voz da mãe, repetindo o acento tônico, a prosódia, o fraseado que acrescenta à língua que ela fala. É a base individual do cantarolar. Para Quignard, a audição pré-natal prepara o reconhecimento pós-natal da mãe. Os sons familiares esquematizam a epifania visual do corpo desconhecido da mãe que o recém-nascido abandona como uma *mue*. Os braços da mãe logo se estendem no cantarolar materno rumo ao grito pueril. Sem um instante de pausa, esses braços vêm balançar a criança como um objeto que ainda boia. Desde a primeira hora, os sons no ar fazem tremer o recém-nascido, modificam seu ritmo respiratório (seu sopro, ou seja, sua *psychè*, sua

³⁹⁷ “Voilà la cabane où je parle!” (Quignard, *Tous les matins du monde*, p. 79)

³⁹⁸ “Il paraît que quand nous sommes encore au fond du sexe de nos mères nous ne pouvons pétrir de la cire empruntée aux ruches des abeilles pour nous en faire des bouchons pour les oreilles. (...) Alors nous ne pouvons pas ne pas entendre. Nous sommes pieds et mains liés au mât debout sur l’emplature, minuscules Ulysses perdus dans l’océan du ventre de nos mères.” (Quignard, *La Haine de la musique*, p. 66-67)

³⁹⁹ “Homère disait que les Sirènes emplissaient l’âme d’Ulysse d’un désir d’écouter à l’état pur.” (Quignard, *Boutès*, p. 25)

animatio, ou seja, sua alma), transformam seu ritmo cardíaco, lhe fazem piscar os olhos e mexer todos os membros de modo desordenado. O laço entre criança e mãe, o reconhecimento de um pelo outro, depois a aquisição da língua materna se forjam no seio de uma chocadeira sonora muito ritmada datando de antes do nascimento, se seguindo depois do parto, se reconhecendo por gritos e vocalizes, depois por canções e pequenas fórmulas, nomes e apelidos, frases que se repetem, constrangedoras, se tornando ordens. Quignard cita Platão, que, em *República III*, 401 d., diz que a música mergulha na obediência aquele que ela tiraniza, pegando-o na armadilha de seu canto. As Sereias se tornam a *odos* de *Odysseus* (a ode em língua grega quer dizer ao mesmo tempo o caminho e o canto). A música capta, hipnotiza e faz desertar o homem do exprimível. Na audição, os homens são detidos.

3.2.1 Outras escutas do mito das Sereias

Antes de concluir este capítulo, vejamos como outras releituras do mito das Sereias, as de Blanchot e Kafka, podem dialogar com a proposta por Quignard em alguns capítulos de *Boutès*.

No livro *Escuta e poder na estética tikmu'un maxakali*, Tugny afirma que, embora conceda o poder da palavra às Sereias, Ulisses não tem aptidão para uma determinada qualidade de escuta-memória; sua surdez retrata um desvio mítico do Ocidente, narrado por Homero, em sua *Odisséia*.⁴⁰⁰ Quignard, por sua vez, afirma que ao ser tocado pelo canto-voz das Sereias, o corpo de Boutès é marcado por uma sonoridade que remete a um tempo mítico, arcaico, no qual o conhecimento ainda não havia sido racionalizado.

Tugny insiste que Ulisses se fez atar pés e mãos para que não sucumbisse ao poder de encantamento dos cantos, pois as Sereias o convidam ao pleno conhecimento que se realiza musicalmente: “Vem aqui, decantado Ulisses, depois te afasta maravilhado e sabedor de muitas coisas”⁴⁰¹. A autora faz alusão a uma reflexão que Barbeitas tece sobre as interpretações realizadas em torno do mito das Sereias:

Aludindo apenas ao que o prazer tem de ameaçador e arriscado, distanciadas do intelecto que caracteriza o humano e mais aparentadas ao animal pelo que este tem de pura voz insignificante, as Sereias, no imaginário ocidental, passaram somente a cantar, deixaram de contar; conservaram a voz, mas perderam a palavra. Com isso,

⁴⁰⁰ Tugny, *Escuta e poder na estética tikmu'un maxakali*, p. XXIV.

⁴⁰¹ Homero, *Odisséia*, Canto XII.

houve um empobrecimento do mito. Longe de serem inferiores aos humanos – como, ademais, a própria figuração abusiva que as representa metade peixes metade mulheres faz crer – as Sereias, tal como as Musas, detêm um conhecimento que é inacessível aos mortais.⁴⁰²

O autor ressalta que, guiado pela razão, homem astuto caracterizado pelo discurso persuasivo, Ulisses deixa os tímpanos livres para gozar o *melos* suave e sedutor. Seu famoso ardid, construído da inteligência racional, lhe permite a escuta da música, mas mantém a salvo o corpo e a consequente possibilidade de recobrar a autonomia após o feitiço gerado pela palavra cantada. Neste contexto, Barbeitas ressalta que o encantamento deve ser passageiro, segundo a ótica ocidental. Estabelecer-se nele, habitá-lo, significa a morte e a perdição humana. Não interessa ao pensamento ocidental considerar o que o humano tem de aparentado ao animal, pelo que este tem de pura voz insignificante. O imaginário ocidental não considera a materialidade deste canto-voz capaz de deter um conhecimento profundo e inacessível aos mortais. A razão não admite a pura materialidade, não permite a falta de veiculação de sentidos, a apreensão inteira e única do acontecimento em si mesmo, que “escapa às formas do tempo cotidiano e ao mundo da verdade habitual”.⁴⁰³

Em *O livro por vir*, Blanchot abre seu primeiro capítulo, intitulado “O canto das Sereias”, com o subcapítulo “O encontro do imaginário”, no qual faz uma releitura do mito das Sereias. Sua interpretação é bastante crítica e rigorosa:

É verdade, Ulisses as venceu, mas de que maneira? Ulisses, a teimosia e a prudência de Ulisses, a perfídia que lhe permitiu gozar do espetáculo das Sereias sem correr risco e sem aceitar as consequências; aquele gozo covarde, medíocre, tranquilo e comedido, como convém a um grego da decadência, que nunca mereceu ser o herói da *Ilíada*, aquela covardia feliz e segura.⁴⁰⁴

O autor denuncia a covardia e a mediocridade de Ulisses, que goza sem correr risco, sem aceitar as consequências de sua meia entrega. O que nos interessa é saber em que medida a releitura do mito das Sereias por Blanchot nos traz elementos para a discussão em torno da voz, do ainda canto-voz. Ouvi-lo em sua materialidade e imediatez equivaleria a assimilar a narrativa ao acontecimento, não ao relato de acontecimento, segundo o autor. Para aproximar a releitura de Blanchot com a de Quignard, voltemos ao primeiro ponto destacado anteriormente, a saber, em *Boutès*, as noções de voz e de canto são similares, equivalentes. Ao nadar rumo aos sons e não às suas significações, Boutès é atraído pelo canto-voz em sua materialidade, ou seja, canto = voz = som, diferente da ideia de canto e voz considerados

⁴⁰² Barbeitas, *A música habita a linguagem: teoria da música e noção de musicalidade na poesia*, p. 69-70.

⁴⁰³ Blanchot, *O livro por vir*, p.8.

⁴⁰⁴ *Ibidem*, p.5.

como suporte de sentido. Esse canto-voz, enquanto pura materialidade, é que caracteriza o som emitido pelas Sereias. Se considerarmos que Blanchot fala de narrativa, portanto de escrita, chegaremos à ideia de que, na releitura desse autor, o canto equivale à voz, ambos equivalem ao acontecimento (não ao relato do acontecimento). Deduziríamos, então, que narrativa é igual ao acontecimento que equivale à escuta do canto-voz, ou seja, a escrita é igual o acontecimento, ambos equivalendo à escuta do canto-voz.

Constato que a desqualificação da voz e do trabalho acústico está diretamente ligada à negação do conhecimento sensível por parte do pensamento ocidental. Tomado pela racionalidade moderna, este último perdeu a capacidade de lidar com a escuta do canto-voz enquanto materialidade que proporciona um tipo de conhecimento, abre frestas no tempo cotidiano, remete a outros tempos, mítico e arcaico, a um outrora. O termo “trabalho acústico”⁴⁰⁵ é muito rico porque nos leva a pensar no som com sua capacidade de atuar, trabalhar, causar, atingir. O acústico tem força de condução e transporte de um tipo de conhecimento. Assim, a pura sonoridade da voz é capaz de proporcionar um intenso trânsito de saberes, pois carrega sensações e afetos, não apenas significações. O canto-voz das Sereias transporta um conhecimento não integralmente relatável, não literalmente descritível, mas sim um modo de existir outro, outra forma de estar no mundo, alheia às exigências de precisão típicas da racionalidade ocidental. O que esse canto-voz faz é aumentar a amplitude da exploração do mundo, como escreve Blanchot, depois da passagem da nau de Ulisses pela ilha encantada: “quando a narrativa torna-se a riqueza e a amplitude de uma exploração, que ora abarca a imensidão navegante, ora se limita a um quadradinho de espaço no tombadilho, ora desce às profundezas do navio onde nunca se soube o que é a esperança do mar”.⁴⁰⁶ Quando se fala em força de condução, transporte, trânsito de saberes, carregar sensações e afetos, aumentar a exploração do mundo, descer às profundezas, tudo isso está, a meu ver, em um mesmo campo semântico, a saber, o do deslocamento, do movimento provocado pelo som.

Blanchot também se interessou pela questão da morte dos marinheiros cuja ossada compõe a ilha das Sereias. Por que terão eles morrido? Qual teria sido a relação entre a morte deles e o canto-voz que ouviram? Ao se perguntar sobre a natureza do canto das Sereias, Blanchot diz que alguns o qualificavam de canto inumano, outros diziam que esse canto apenas reproduzia o canto habitual dos homens. E porque as Sereias podiam cantar como

⁴⁰⁵ Tugny, *Escuta e poder na estética tikmu'un maxakali*, p. XXV.

⁴⁰⁶ Blanchot, *O livro por vir*, p.6.

cantam os homens, tornavam o canto tão insólito que faziam nascer, naquele que o ouvia, a suspeita da inumanidade de todo canto humano.

Teria sido então por desespero que morreram os homens apaixonados por seu próprio canto? Por um desespero muito próximo do deslumbramento. Havia algo de maravilhoso naquele canto real, canto comum, secreto, canto simples e cotidiano, que fazia reconhecer de repente, cantado irrealmente por potências estranhas e, por assim dizer, imaginárias, o canto do abismo que, uma vez ouvido, abria em cada fala uma voragem e convidava fortemente a nela desaparecer.⁴⁰⁷

Sugiro que a questão não está em calar o canto que sidera, nem tampouco exaltar a sideração mortífera, mas sim refletir sobre o que torna possível a lucidez diante da existência de um canto do abismo e a consciência de que é preciso se haver com ele, fazer da angústia gerada quando das experiências que nos aproximam da escuta desse canto do abismo, experiências que potencializem nossos gestos criativos e recriadores. Transposta para o contexto de *Boutès*, essa noção de consciência de um canto abismal que não deve ser calado equivaleria a dizer que o canto siderante acrítico animal não deve ser turvado pela bateria instrumental produzida por Orfeu e seus homens, nem tampouco *Boutès* se lançar desmedidamente à morte.

Tanto Blanchot quanto Quignard apontam o poder que a técnica tem sobre, no texto daquele, as potências irrealis (inspiradas), e, no texto deste, seu poder de turvar o chamado vocal originário, fazer obstáculo à potência siderante do canto. Entretanto, ambos os autores evocam o mito das Sereias para mostrar o limite da técnica. Apesar desta, o personagem enaltecido por Quignard é justamente aquele que não se deixa oprimir por ela, não deixa de se entregar a seus impulsos e à manifestação de suas emoções que o levam a se distinguir do grupo. Mas é preciso supor que nem sempre haverá Cíprias para salvá-lo. E, no caso de Blanchot, embora a técnica e a astúcia de Ulisses tenham vencido as Sereias, o destino do herói da *Odisseia*, para o autor, é o de ser privado do canto imediato, do acontecimento, propriamente dito.

Kafka, em sua releitura do mito das Sereias no texto “O silêncio das Sereias”, publicado em 1979 no “Caderno G”⁴⁰⁸, traz uma interpretação completamente inusitada. Se em Homero lemos que, para se prevenir das sereias, Ulisses tampa os ouvidos com cera e se faz prender ao mastro, no texto de Kafka, as Sereias emudecem. Esse autor afirma que elas possuem uma arma ainda mais terrível do que seu canto, que é o seu silêncio. Diz ainda que se pode conceber, embora tal não aconteça, que alguém possa escapar de seu canto, mas

⁴⁰⁷ *Ibidem*, p.4.

⁴⁰⁸ Kafka, *O Silêncio das Sereias*, p. 104-106.

certamente não de seu silêncio. Kafka escreve que Ulisses, contudo, não escutou seu silêncio, mas acreditou que cantavam e que tão somente ele estava protegido do perigo de escutá-las. Elas, por sua vez, já não queriam mais seduzir. Na interpretação desse autor, desejavam apenas capturar, o mais longamente possível, o brilho do grande par de olhos de Ulisses.

A relação entre canto, voz e silêncio que Kafka faz entrever em seu texto ganhou uma interpretação bastante potente nas linhas de Vivès, no texto “O silêncio das Sereias, de Kafka: uma abordagem literária da voz como objeto pulsional.”⁴⁰⁹ A partir de sua leitura do mito das Sereias proposto por Kafka, o psicanalista francês afirma que Boutès preferiu a voz ao canto. Para Vivès, o canto órfico aprisiona os marinheiros e os afasta das vozes das Sereias. Visto aqui como a voz submetida à lei do significante, o canto se opõe ao que o psicanalista chama de todo real da voz. Vivès enfatiza que “esse velamento da voz não ficará sem consequência, já que a materialidade do som será, a partir daí, irremediavelmente velada pelo trabalho de significação, quando a fala faz calar a voz, tornando-a inaudível”⁴¹⁰.

Esse ao menos um indica que o canto de Orfeu não consegue encantar todos os marinheiros, mantendo-os imunes à voz das sereias. O simbólico da fala poética não recobre integralmente o real da voz. O canto (voz submetida à lei do significante) de Orfeu permite manter apartado, ao menos para a maioria dos marinheiros, o real enfeitiçante que se ouve no apelo sustentado pela voz das sereias. A lenda nos mostra como o canto (misto de voz e fala) permite calar a voz ou, ao menos, torná-la inaudível.⁴¹¹

Como vemos, para esse autor, o canto órfico permite que a maior parte dos marinheiros mantenha distância desse real enfeitiçado, contido no apelo feito pelas vozes das Sereias. Vivès afirma que essas vozes transmitem uma promessa de gozo e de saber absoluto. Na interpretação desse autor, ao emudecê-las, Kafka reencontra poeticamente a questão da voz como objeto pulsional, ou seja, a voz antes do processo de significação.

Vejamos, agora, como podemos articular as noções trabalhadas por Vivès àquelas desenvolvidas por Quignard em *Boutès*. Voltemos à fórmula quignardiana: canto = voz = som. Ao se propor a estabelecer uma relação entre canto, voz e silêncio, Vivès nos conduz a uma fórmula diferente, a saber, canto # voz. Para o psicanalista francês, o canto é diferente da voz, na medida em que equivale à voz submetida à lei do significante. Vivès afirma que, a partir disso, a materialidade do som é irremediavelmente velada pelo trabalho da significação e que a fala faz calar a voz. O que noto é que, ao falar em “real enfeitiçante que se ouve no apelo sustentado pela voz das sereias” e afirmar que é esse real da voz que Boutès ouve,

⁴⁰⁹ Vivès, *O silêncio das sereias de Kafka: uma aproximação literária da voz como objeto pulsional*, p.65-74.

⁴¹⁰ *Ibidem*.

⁴¹¹ *Ibidem*, p. 74.

Vivès usa outra nomenclatura para, na verdade, chegar ao mesmo ponto de Quignard. Afinal, ambos estão defendendo a ideia da existência de uma voz (em Quignard, primordial, acrítica, longínqua, originária, feminina, soprano; em Vivès, voz igual ao real enfeitiçante, a voz como objeto pulsional) que ainda não sofreu o velamento pelo trabalho da significação. Nos dois casos, trata-se de uma voz não portadora de sentido, de significado, mas, sim, uma voz em sua mais pura materialidade. Sugiro que o emudecimento das Sereias, por parte de Kafka, seja equivalente ao silêncio quignardiano. Portanto, quando Vivès afirma que Ulisses não escutou o silêncio das Sereias, proponho, seguindo a leitura de Blanchot, a hipótese de que ele não foi capaz de ouvir o silêncio da voz pura. Ao se deixar ensurdecer, esse personagem se imobiliza, fica impedido de se mover, conseqüentemente, de se emocionar e de, conduzido pela força da emoção e da entrega aos afetos, intercepta a iminência de uma ampliação da exploração do mundo. Boutès, ao contrário, mergulha rumo à descoberta do corpo daquela líquida imensidão.

3.3 Barroco-próprio-a-Quignard: objeto azul da voz escrita

Em entrevista concedida a Nadine Sautel, Quignard diz que “a busca da escrita seria a de reviver a impressão originária.”⁴¹² Entretanto, o autor também afirma: “Boutès: ir ao encontro da condição originária é morrer. É nesse sentido que a música é uma ‘ilha’ no meio do oceano; uma ‘ilha’ da qual qualquer aproximação é impossível, salvo para perecer afogado.”⁴¹³ Em relação a esse “originário”, o autor afirma ainda que:

Temos um branco em nossa fonte. Experimentamos o impossível pensamento do originário. Ao experimentar o impossível pensamento do originário, experimentamos o impossível pensamento de nós mesmos. Viemos de uma cena em que não estávamos – mas que nosso desejo representa, e nossos sonhos reproduzem.⁴¹⁴

Há impossibilidade, mas há uma experiência dessa impossibilidade. O desejo tem essa força que, à sua maneira, representa o originário, ainda que por meio de uma experiência de sua impossibilidade. A meu ver, é porque nosso desejo representa algo que é da ordem do

⁴¹² Quignard. “La Nostalgie du perdu”. Entrevista com Nadine Sautel, p. 100. Citação feita por Pautrot em *Pascal Quignard ou le fonds du monde*, p. 95.

⁴¹³ “Boutès: rejoindre la condition originaire, c’est mourir. C’est ainsi que la musique est bien une “île” au milieu de l’océan; une “île” dont toute approche est impossible sauf à périr noyé.” (Quignard, Boutès, p. 72).

⁴¹⁴ “Nous avons un blanc à notre source. Nous éprouvons l’impossible pensée de l’originaire. En éprouvant l’impossible pensée de l’originaire, nous éprouvons l’impossible pensée de nous-mêmes. Nous sommes venus d’une scène où nous n’étions pas – mais que notre désir représente et que nos rêves reproduisent.” (Quignard, *Vie secrète*, p.117)

impossível, do irrepresentável, que Quignard lhe dá tanta importância. Renunciar a esse desejo tem consequências, como aponta o autor no trecho abaixo:

Todo homem ou toda mulher que renuncia a seu desejo recalca seu próprio abandono. Seu nascimento. Ou seja, o abismo que é o verdadeiro núcleo. Esse abismo é o que se abre sob os pés do mergulhador grego de Pesto desde o instante em que fica no limite promontório que domina o mar.⁴¹⁵

Recalcar o abandono é uma operação psíquica, em alguma medida, vã, pois apenas arremessa toda a potência latente da sensação de desamparo a um lugar que nos é desconhecido, sem qualquer garantia de eliminação do que há de insuportável. Ora o desconhecido é exatamente a instância do inconsciente, uma das casas do esquecimento, cujo sono vive ameaçado pela manifestação do desejo. A imagem do mergulhador que se lança de uma encosta ao mar diante do abismo é bastante potente quando comparada à experiência, comum a todos, a que o autor se refere: a do nascimento. Embora caia no esquecimento, essa experiência inaugural é inesquecível. Toda sensação ou nova experiência que se aproxima dessa primeira traz novamente à superfície afetiva as vibrações emocionais daquilo que, no momento de sua realização, foi violento e gerador de angústia. A ideia do recalque é relacionada àquilo que é insuportável e que não podemos eliminar.

O esquecimento não é a amnésia. É uma recusa da volta à alma do bloco do passado. O esquecimento nunca se confronta com o apagamento de algo friável: afronta o soterramento daquilo que é insuportável. Reter, guardar na memória, é a operação que consiste em organizar o esquecimento de todo este “resto” que deve cair, a fim de preservar aquilo de que queremos o retorno. É assim que trazer de volta cria a penúria e a despossessão.⁴¹⁶

Apesar da recusa do retorno do bloco do passado, algo insiste em voltar, mesmo se nunca da mesma forma, nunca tal como em sua origem. Soterrar o insuportável é, a meu ver, soterrar o que há de mais vivo em nós. Soterrar vivo o que se manifesta no corpo e através do desejo. O que volta tem uma ligação direta com a sonoridade, com os sons que nos acompanham desde sempre, inscrevendo no corpo uma memória não linguística. Como os sonhos reproduzem a cena da qual viemos, embora ainda não existíssemos, segundo Quignard,

⁴¹⁵ “*Tout homme ou toute femme qui renonce à son désir refoule son propre abandon. Sa naissance. C’est-à-dire l’abîme qui est le vrai noyau. Cet abîme est celui qui s’ouvre sous les pieds du plongeur grec de Paestum dès l’instant où il est à la limite du promontoire qui surplombe la mer.*” (Quignard, *Vie secrète*, p. 104)

⁴¹⁶ “*L’oubli n’est pas l’amnésie. L’oubli est un refus du retour du bloc du passé sur l’âme. L’oubli ne se confronte jamais à l’effacement de quelque chose de friable: il affronte l’enfouissement de ce qui est insupportable. Retenir est l’opération qui consiste à organiser l’oubli de tout ce “reste” qui doit tomber afin de préserver ce dont on souhaite le retour. C’est ainsi que revenir met en place la pénurie et la dépossession.*” (Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, p. 63-64)

Somos objeto de uma “narração sonora” que não recebeu em nossa língua uma denominação tal como “o sonho”. Nomeio-os aqui *fredons*⁴¹⁷ nascentes. (...) Uma memória não linguística. *Tarabust*, mais que *fredon*. (...) Procuo o *tarabustant* sonoro que data de antes da linguagem.⁴¹⁸

O sonho, ainda que muitas vezes indecifrável, é uma forma de narrar o que se moveu rumo ao inconsciente: pode até mesmo ser entendido como um diálogo entre consciência e inconsciência. Nessa medida, o sonho é o fruto de um tipo de narração emanada da interseção dessas duas instâncias. Já o discurso inscrito no corpo a partir do seu contato com a sonoridade do mundo ainda não encontrou em nossa língua uma palavra que conceitue ou sequer esboce essa narração sonora que subjaz na linguagem simbólica, na enunciação, no discurso sonoro-gestual que de nosso ser emana. Abordar essa narração é abrir nossa escuta à sonoridade não codificada, aos afetos convocados pelos sons. Os sons que marcam e, ao mesmo tempo, despertam. Assim como Quignard relacionou o mergulho do argonauta à morte – “Boutès salta no mar Tirreno e na morte”⁴¹⁹ -, o autor também relaciona a morte ao som:

Todo som reanima a morte, restitui a maravilha do sopra a corpos deserdados pelo sopra. A música é uma arte que traz em sua rede espíritos do ar – os amores, os ódios, os *affetti*. Os sons os convocam, enquanto eles os imitam ou os *hèlent* [chamam].⁴²⁰

A meu ver, a música está ligada à morte na mesma medida em que os amores, os ódios e os *affetti*, bem como as experiências artísticas que nos levam a reviver a impressão originária, estão ligados ao real. Como o real que aflora e punge, a escrita quignardiana é da ordem da contingência. “Escrever, encontrar a palavra, é ejacular de repente. É esta retenção, contenção, esta chegada repentina. (...) O poema é este jorrar. É o nome encontrado. O *faire-corps* com a língua é o poema.”⁴²¹ Essa imagem de *jaillissement* [jorro, transbordamento] já

⁴¹⁷ *Fredon*: cantarolar.

⁴¹⁸ “*Nous faisons aussi l’objet d’une “narration sonore” qui n’a pas reçu dans notre langue une dénomination telle que “le rêve”. Je les nommerai ici les fredons surgissants. (...) Une mémoire non linguistique. Tarabust, plus que fredon. (...) Je recherche le tarabustant sonore datant d’avant le langage.*” (Quignard, *La Haine de la musique*, p. 55; 62)

⁴¹⁹ “*Boutès s’élance dans la mer Tyrrhénienne et la mort.*” (Quignard, *Boutès*, p. 12)

⁴²⁰ “*Tout son ranime de la mort, restitue la merveille du souffle à des corps désertés par le souffle. La musique est un art qui ramène dans son filet les esprits de l’air – les amours, les haines, les affetti. Les sons les convoquent tandis qu’ils les imitent ou qu’ils les hèlent.*” (Quignard, *La Leçon de musique*, p. 73)

⁴²¹ “*Écrire, trouver le mot, c’est ejacular soudain. Ce sont cette rétention, cette contention, cette arrivée soudaine. (...) Le poème est ce jouir. Le poème est le nom trouvé. Le faire-corps avec la langue est le poème.*” (Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, p. 73)

havia sido mencionada por Quignard no livro *Rhétorique Spéculative*: “A literatura é um renascimento do impulso que está na fonte.”⁴²²

Transposta para nossa reflexão em torno da escrita de Pascal Quignard, a noção de “Nota Azul”, elaborada por Didier-Weill no contexto da música, pode igualmente ser abordada para pensarmos sobre a proximidade também da literatura com o campo do real e, ao mesmo tempo, sua capacidade de transmissão, tal uma emissão sonora. “A Nota Azul escapa a toda apreensão possível enquanto tiver mantida sua cor *azul*. (...) essa nota fugitiva não se guarda. (...) Ela só se dá a nós uma vez que imediatamente nos escapa.”⁴²³ Didier-Weill nos abre um vasto campo de reflexão a partir da noção de Nota Azul:

Dessa nota direi que se não é simbolizável, no sentido em que não poderemos inscrevê-la, em que não poderemos reter em nós o efeito eminentemente fugaz que ela produz e cuja extinção é estritamente tributária do real das vibrações sonoras que a suportam, ela é em compensação simbolizante. Simbolizante no sentido em que nos abre para o efeito de todos os outros significantes, como se fosse sua senha: efetivamente, sob o impacto da Nota azul, o mundo começa a falar conosco, as coisas a ter sentido: os significantes da cadeia ICS, de mudos que eram, despertam e começam, assim causados pela Nota Azul, a nos contar casos. *Causer*.⁴²⁴

Em *Le Nom sur le bout de la langue*, Quignard escreve algo bastante parecido em relação à literatura, mas partindo de uma imagem, não de uma nota musical. A palavra encontrada é também simbolizante, na medida em que, também através dela, o mundo começa a dialogar conosco. A poesia nos faz enxergar por trás de toda imagem o que nesta há de intransmissível que se dissimula atrás de toda imagem, como podemos ler no texto abaixo.

A poesia, a palavra encontrada, é a linguagem que dá novamente a ver o mundo, que faz reaparecer a imagem intransmissível que se dissimula atrás de toda imagem, que faz reaparecer a palavra em seu branco, que reanima a nostalgia do lar sempre ausente na linguagem que o cega, que reproduz o curto circuito em ato no seio da metáfora.⁴²⁵

Como na metamorfose mencionada em relação à voz e a seu devir-afeto, a propósito da música feita por Sainte Colombe, Didier-Weill também vislumbra outra metamorfose correlata:

a música começa a nos ouvir, nós a constituímos como Sujeito suposto saber sobre o qual transferimos nosso amor. Transferência, termo que evoca a báscula topológica que faz oscilar o Ouvinte da posição de Outro à de Sujeito. (...) este ponto pivô da

⁴²² Quignard, *Rhétorique spéculative*, p. 59. Citação feita por Pautrot em *Pascal Quignard ou le fonds du monde*, p. 94.

⁴²³ Didier-Weill, *Nota Azul. Freud, Lacan e a Arte*, p. 60.

⁴²⁴ *Ibidem*, p. 61. “Causer”, em português : causar e conversar.

⁴²⁵ “*La poésie, le mot retrouvé, c’est le langage qui redonne à voir le monde, qui fait réapparaître l’image intransmissible qui se dissimule derrière n’importe quelle image, qui fait réapparaître le mot dans son blanc, qui reanime le regret du foyer toujours trop absent dans le langage qui l’aveugle, qui reproduit le court-circuit en acte au sein de la métaphore.*” (Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, p. 74)

música em torno do qual localizamos a metamorfose da mensagem do Outro em mensagem do Sujeito.⁴²⁶

Assim como existe a transferência, essencial para o êxito da cura psicanalítica, entre o analisando e o analisado, também entre mestre e discípulo podemos observar que a transmissão se faz analogamente ao processo de metamorfose da mensagem do Outro em mensagem do Sujeito como nos dá a ler Didier-Weill:

Ser habitado pela música é tocar com o dedo neste ponto enigmático já evocado em que a mensagem do Outro torna-se nossa própria Palavra. Direi de um tal reviramento que ele é este instante lacaniano de emergência do Sujeito no lugar do Outro: instante em que, na alteridade absoluta dos significantes do Outro, essas notas do Outro começam a ressoar como minhas, ou mais precisamente como se “pudessem ter sido” minhas.⁴²⁷

Esse trecho, parece-me, poderia nos amparar em uma tentativa de análise da cena final de *Tous les matins du monde*, quando Sainte Colombe e Marais tocam juntos, compartilhando um momento em que as notas parecem constituir um entre-dois, na medida em que ao mesmo tempo que são do mestre começam a ressoar como se fossem do discípulo, ou como se pudessem ter sido dele. O mesmo se passa quando Po Ya torna-se o maior músico do mundo, na cena final de *La Leçon de musique*, quando a mensagem do mestre passa a ser dele também. Didier-Weill nos permite fazer uma larga e potente analogia com questões de natureza psicanalítica:

A magia desse instante parece depender de que ele concretize o fato de que o único encontro possível entre o Outro e o Sujeito está em conjugar através desse instante de suspensão temporal seu único denominador comum: o objeto *a*. O que há de inestimável no achado da “Nota Azul” é que, para a insaciabilidade da Demanda, ela é a única resposta que sabe não ser nem sim nem não: ela é comemoração de um ato psíquico fundador, de um nascimento. É nisso que o renascimento para o qual a música nos convida deve ser compreendido como uma autêntica transmutação subjetiva.⁴²⁸

O que as duas cenas finais dos livros *La Leçon de musique* e *Tous les matins du monde* têm em comum é o fato de apresentarem uma solução possível para o estado irremediável de desamparo, não através da linguagem simbólica, mas de uma experiência simbólica. Seria esse o segredo da transmissão artística: Uma solução possível tanto para o estado irremediável de desamparo quanto para a insaciabilidade da demanda? Não seriam ambos da mesma natureza psíquica do que é experimentado quando do nascimento? A experiência artística não

⁴²⁶ Didier-Weill, *Nota Azul. Freud, Lacan e a Arte*, p. 76; 79.

⁴²⁷ *Ibidem*, p. 81.

⁴²⁸ *Ibidem*, p. 73-74.

seria capaz de tornar presente uma realidade que nos escapa? Dizer que a Nota Azul não é simbolizável, mas simbolizante equivale, a meu ver, a dizer que ela nos faz nos relacionar com algo que nos escapa, ou ainda, nas palavras de Blanchot, com uma “realidade que escapa a qualquer outra captura”:

O símbolo não significa nada, não exprime nada. Ele apenas torna presente – fazendo-nos presentes nela – uma realidade que escapa a qualquer outra captura. (...) todo símbolo é uma experiência, uma mudança radical que deve ser vivida, um salto que deve ser dado. Não há, portanto, símbolo, mas uma experiência simbólica. (...) Se não conduzir àquele salto que descrevemos, o símbolo volta a ser uma simples ou complexa possibilidade de representação.⁴²⁹

Nessa experiência simbólica, podemos perceber uma espécie de transbordamento, uma desterritorialização, para retomar o termo de Deleuze e Guattari, a partir dos quais o discípulo experimenta “uma saída”, nos termos de Castello Branco, para que as bordas da linguagem simbólica sejam ultrapassadas. Ora como o uso da palavra representa essas bordas da linguagem e se faz necessário, é preciso escrever à margem, como sugere a autora quando fala da escrita feminina da memória:

Passadas as bordas, não há limites. Mas como ultrapassar as bordas da linguagem se as margens que nos permitem transpô-las são as mesmas que nos condenam, irremediavelmente, à existência de seres de linguagem? A saída, como propõe a escrita feminina da memória, é ex-sistir: estar fora e dentro, na periferia que é também centro de outra periferia que é também centro. Desterritorializar: escrever à margem, na borda de um limiar.⁴³⁰

Essa noção de “ex-sistir”, mencionada pela autora, pode ser conectada à busca solitária e periférica de Boutès que mergulha no *gouffre*, ultrapassando a borda de um limiar. Experiência radical, o mergulho do argonauta se dá rumo à morte. Aproximando o trecho acima a esse mergulho de Boutès, perguntemo-nos como esse risco de se perder é transformado em fonte de criação artística, como viver uma experiência de transbordamento, mas se manter na borda de um limiar. Em outras palavras, como atravessar a dor, viver o luto, sem morrer. Mas, no lugar disso, criar. À essa minha indagação, leio como resposta este trecho: “Nisso consiste o impossível: fazer da perda, da lacuna, do esquecimento e do gozo, um lugar de produção de sentido. Não um sentido maiúsculo, mas de um sentido menor, dos afetos, das sensações, das múltiplas dicções do desejo.”⁴³¹ Castello Branco fala de

⁴²⁹ Blanchot, *Livro por vir*, p. 127; 128; 130.

⁴³⁰ Castello Branco, *A traição de Penélope: uma leitura da escrita feminina da memória*, p.351. Em relação a essa "ex-sistência", Quignard traz esse termo a partir de um entendimento etimológico: “A saída de si mesmo se diz, em grego, *ekstasis*; em latim, *existencia*. *Issir* (*sair, partir*) e *ekstasis* são a mesma coisa. São o coração da vida secreta.” (Quignard, *Vie secrète*, p. 433)

⁴³¹ *Ibidem*, p.350.

uma escrita “afetada”, cheia de susceptibilidades, de fragilidades extremas, de despropositadas delicadezas (...) tentar rastrear esse percurso “menor”, buscando verificar em que momentos e *como* esses afetos tornam-se efeitos de linguagem e constroem um discurso que se caracteriza como essencialmente *outro*.⁴³²

Proponho uma aproximação dessa ideia de “percurso menor” com as noções de real lacaniano e literatura menor, esta elaborada por Deleuze e Guatarri. A partir disso, destaco o que pode ser da ordem da produção de um sentido menor nas narrativas de Quignard, com base nas noções de *désarçonnement* [do verbo *désarçonner*: derrubar-se, desmontar, desorientar, desviar, destituir], *défaillance* e colapso. A esse respeito, o autor escreve:

É na linguagem-sobre-fundo-de-silêncio que se pode zelar por uma floração das palavras verdadeiras, palavras-na-ponta-da-língua (...), ou seja, quando se aproxima uma conversão do mundo porque o real nele aflora *défaillant*, titubeando, e se mostra disponível, nostálgico, despossuído, carente. (...) É quando o todo da linguagem muda repentinamente, à proporção que falha, que a palavra verdadeira pode surgir.⁴³³

Rastrear o percurso menor e verificar em que momento e como os afetos tornam-se efeitos de linguagem equivalem, parece-me, no texto de Quignard, a constatar que a floração das palavras verdadeiras se dá na linguagem-sobre-fundo-de-silêncio; o surgimento da palavra verdadeira se dá quando da manifestação da falha na linguagem. Em *Le Nom sur le bout de la langue*, o autor chama isso de floração das palavras-na-ponta-da-língua. Em *Boutès*, a meu ver, a produção de um sentido menor está desde o argumento (o mergulho rumo ao desconhecido, à iminência da morte) escolhido pelo autor até a maneira como esse argumento é diluído ao longo de todo o livro. Embora o termo *désarçonnement* tenha sido empregado por Quignard após escrever *Boutès* (2008), quando publicou *Les Désarçonnés* (2012), o conteúdo contido nesse termo já vinha sendo abordado na obra do autor há muito tempo, desde seus primeiros livros, e se torna bastante emblemático através da figura do argonauta, o dissidente por excelência:

Faz-se-lhe necessário mergulhar novamente no elemento originário. É mais uma vez Boutès, ainda o Argonauta, novamente o *dissident* que mergulha. *Sedeo* significa estar sentado em seu banco. *Dis-sedeo* quer dizer des-assentar. O *dis-sident* desassocia-se do grupo que não procura acompanhar e domesticar o solitário senão a partir de seu nascimento.⁴³⁴

⁴³² *Ibidem*, p. 142.

⁴³³ “*C’est dans le langage-sur-fond-de-silence qu’on peut veiller sur une floraison des mots vrais, des mots-du-bout-de-la-langue, (...) c’est-à-dire quand approche une conversion du monde parce que le réel y affleure en défaillant, en titubant, et se montre de nouveau disponible, nostalgique, dépossédé, carencé. (...) C’est quand le tout du langage tourne court, à proportion qu’il a failli, que le mot vrai peut surgir.*” (Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, p. 78-79)

⁴³⁴ “*Il lui faut replonger dans l’élément originnaire. Et c’est encore Boutès, c’est encore l’Argonaute, c’est encore le dissident qui plonge. Sedeo c’est être assis sur son banc. Dis-sedeo c’est se dés-assesoir. Le dis-sident*

Saltando no mar, segundo Quignard, o argonauta “salta no tempo. Salta na irreversibilidade.”⁴³⁵ Ao se lançar ao mar, Boutès se lança rumo ao afeto. É o dissidente que é obediente. O autor define o que chama de “parte danada da arte: se lançar à água. Volto a Pesto e a seu mergulhador, os dois braços lançados à frente do corpo sobre o reverso da pedra do túmulo. (...) Todo artista deve consentir a perder a vida.”⁴³⁶

No VIIIe Traité, de *La Haine de la musique*, o autor faz uma citação de Eckhardt que me parece emblemática: “Há pessoas que vão ao mar com um pequeno vento e o atravessam: assim fazem, mas não o atravessam. O mar não é uma superfície. Do alto até o fundo, é um abismo. Se quiser atravessar o mar, naufrague.”⁴³⁷ Em *Boutès*, essas noções de naufrágio e *désarçonnement* ganham variados contornos através de uma multiplicidade de expressões, tal uma difração de significantes:

O que há no fundo do desejo de se lançar no mar? O que há no fundo do desejo de se imergir na coisa que assombra? De dar o passo? De se lançar sem demora na busca determinada do que se ignora? De ultrapassar o Rubicão? De romper as amarras? De se livrar de todas as precauções? De se jogar na goela do lobo? De jogar a fundos perdidos? Estranhas expressões que uma mesma antiguidade reúne. Todas essas metáforas de caça, dança, marinha, jogo, guerra são menos proposições da língua natural do que figurações dos sonhos. Dizem toda a imprudência. Dizem todas: ele se juntou à espontaneidade soberana da natureza.⁴³⁸

Constato que Quignard faz absoluta questão de ressaltar a maneira como Boutès salta:

Conta-se que bem antes da Antiguidade, *jadis* [outrora, antigamente] um homem abandonou subitamente, imprevisivelmente, involuntariamente, todos os seus companheiros. (...) Este impulso do *jadis* é não somente mais atualizante que qualquer sincronia atual, mas é o que a precipita. Mergulhemos como um mergulhador. Ação de se lançar do alto ao baixo de maneira vertiginosa, a cabeça a primeira.⁴³⁹

se désassocie du groupe qui ne cherche à accompagner et à domestiquer le solitaire qu'à partir de sa naissance.” (Quignard, *Boutès*, p. 33)

⁴³⁵ “*Il saute dans le temps. Il saute dans l'irréversibilité.*” (Quignard, *Boutès*, p. 54)

⁴³⁶ “*la part damnée de l'art: se jeter à l'eau. Je reviens à Paestum et à son plongeur les deux bras lancés en avant sur le revers de la pierre de la tombe. (...) Tout artiste doit consentir à perdre la vie.*” (Quignard, *Vie secrète*, p. 39)

⁴³⁷ “*Il y a des gens qui vont sur la mer avec un petit vent et traversent la mer: ainsi font-ils mais ils ne la traversent pas. La mer n'est pas une surface. Elle est de haut en bas l'abîme. Si tu veux traverser la mer, naufrage.*” (Quignard, *La Haine de la musique*, p. 245)

⁴³⁸ “*Qu'y a-t-il au fond du désir de se jeter à l'eau? Qu'y a-t-il au fond du désir de s'immerger dans la chose qui hante? De sauter le pas? De se lancer toutes affaires cessantes à la poursuite déterminée de ce qu'on ignore? De franchir le Rubicon? De rompre les amarres? De s'affranchir de toutes précautions? De se jeter dans la gueule du loup? De jouer à fonds perdus? Étranges expressions qu'une même ancienneté rassemble. Toutes ces métaphores de chasse, de danse, de marine, de jeu, de guerre sont moins des propositions de la langue naturelle que des figurações des rêves. Elles disent toutes l'imprudência. Elles disent toutes: il a rejoint la spontanéité souveraine de la nature.*” (Quignard, *Boutès*, p. 26/27)

⁴³⁹ “*On raconte que bien avant l'Antiquité, jadis, un homme abandonna subitement, imprevisiblement, involontairement, tous ses compagnons. (...) Généalogiquement ce chant dont il n'entend que l'émotion est*

Em Quignard, a iminência da possibilidade de naufrágio, de queda, de *désarçonnement* está contida, a meu ver, na noção de salto, que pertence ao mesmo campo semântico do percurso “menor”, da criação dos efeitos de linguagem que fazem de sua escrita uma escrita “afetada”, com indicações topológicas das dicções do desejo emblematicamente reunidas na pergunta: “O que há no fundo do desejo de se lançar no mar? e suas inúmeras maneiras de aludir ao salto que leva ao contato com os afetos.

Proponho mais uma aproximação desse salto de Boutès àquele evocado por Blanchot, como vimos acima, quando se refere ao símbolo e à experiência simbólica. Assim como um mergulho, na ótica de Quignard, deve ser dado de modo a romper as amarras, a se livrar de todas as precauções, ser radical, a experiência simbólica deve ser vivida tal como um salto. Na minha interpretação, ambas as ideias sugerem uma relação com a criação artística, na qual o símbolo será apenas uma possibilidade de representação, se não conduzir àquele salto de Blanchot ou ao mergulho de Quignard.

É de extrema importância notar o uso que Quignard faz do termo *Jadis*, abrindo um vasto leque de desdobramentos:

Os músicos do Oriente giram em torno do *Jadis* mais do que em torno do signo (letra ou nota). Giram em torno do retido, do traço memorizado no corpo quando da aprendizagem. (...) A tese que eu defendia, valha o que valha, consistia em pensar que era possível que, apoiando-nos sobre muito mais antigo que a História, poderíamos nos subtrair um pouco à repetição compulsiva de nosso passado.⁴⁴⁰

Sobre a criação propriamente dita, Quignard também se manifesta:

A criação tinha que atingir o *jaillissement*; a ressonância; a fulguração do raio no céu escurecido pela tempestade; a saída da noite subterrânea; a irrupção. Tudo que cria, tudo que procria faz escutar a origem. Uma boa interpretação musical dá a impressão de um texto original. De um significante que precede a linguagem. Seu rastro iminente. Lê-se a partitura, depois isso ressoa no interior do corpo como as imagens noturnas se projetam nos sonhos por trás dos olhos cujas pálpebras estão, há muito tempo, fechadas.⁴⁴¹

antérieur à la voix articulée. (...) Cet élan du jadis est non seulement plus actualisant que toute synchronie actuelle mais il est ce qui la précipite. Plongeon comme un plongeon. Action de se lancer de haut en bas de façon vertigineuse la tête la première. (...) Soudain le jadis plonge. Le jadis tombe des nues. C'est la foudre même.” (Quignard, *Boutès*, p. 82; 85; 54; 57)

⁴⁴⁰ “*Les musiciens de l'Orient tournent autour du Jadis plus qu'autour du signe (lettre ou note). Tournent auteur du retenu, de la trace mémorisée dans le corps lors de l'apprentissage. (...) La thèse que je défendais vaille que vaille consistait à penser qu'il était possible qu'en s'appuyant sur beaucoup plus ancien que l'Histoire on pût se soustraire un peu à la répétition compulsive de son passé.*” (Quignard, *Vie secrète*, p. 60; 62)

⁴⁴¹ “*La création devait atteindre le jaillissement; le grondement; la fulguration de la foudre dans le ciel noirci par l'orage; le débouché de la nuit souterraine; l'irruption. Tout ce qui crée, tout ce qui procréé fait entendre l'origine. Une bonne interprétation musicale donne l'impression d'un texte originare. D'un significatif qui précède le langage. Son astre imminent. On lit la partition puis ça résonne à l'intérieur du corps comme les*

Jaillissement, fulguração, raio no céu, irrupção. São todos termos que nos remetem à noção de real. Tudo faz escutar a origem, para o autor. Mais uma vez, Quignard faz menção ao significante que precede a linguagem simbólica. A interpretação é precedida por uma leitura que ressoa no corpo. Para Quignard, “traduzir, ler, interpretar, compor, tocar, escrever, consiste sempre em transportar algo que preexiste.”⁴⁴² “O verdadeiro sentido de uma partitura ou de um instrumento ou de um corpo sexuado é um texto por vir.”⁴⁴³ Segundo o autor, para reconhecer isso, “é preciso se calar, pois o silêncio foi nossa fonte.”⁴⁴⁴

Proponho passar pela noção de letra, conectada aqui à cena originária, para desta, passando por aquela, chegar ao real lacaniano. Começemos por elucidar o que Lacan e Leclaire chamam de letra, segundo Garcia-Roza:

A libido será marcada pela perda, pela insatisfação, pela incompletude. A falta ou a “hiância” nos remete a essa incompletude fundamental do ser humano. Ela é anterior à pulsão, anterior ao desejo. Essa falta será, daí por diante, representada no imaginário pelo que Lacan e Leclaire chamam de “letra”. A letra é o significante tomado em sua materialidade. (...) A letra não é a falta, mas a representação da falta. As primeiras letras são inscritas numa fase da vida infantil muito anterior ao ingresso no simbólico e, portanto, à aquisição da linguagem. A letra é uma marca que fixa uma falta, um vazio; ela é um significante abstrato, inscrito no inconsciente e referido a uma experiência originária de prazer ou de desprazer.⁴⁴⁵

Segundo Mandil, quanto mais separado, quanto mais funcionar “como letra”, mais o significante produzirá significância em detrimento de seu valor semântico. Assim, residiria aí o poder poético das palavras, a saber, o de evocar uma multiplicidade de significações:

Tudo reside no fato de que significante e significado não são verso/reverso. Ao contrário, há tanto mais significância quando há menos semantismo. Há tanto mais significância⁴⁴⁶ quando o significante funciona como uma letra, separado de seu valor de significação. Esse mais-de-significante é o que podemos chamar de efeito poético.⁴⁴⁷

images nocturnes se projettent dans les rêves à l'arrière des yeux dont les paupières sont depuis longtemps refermées.” (Quignard, *Vie secrète*, p. 58)

⁴⁴² “Traduire, lire, interpréter, composer, jouer, écrire, consiste toujours à transporter quelque chose qui préexistait.” (Quignard, *Vie secrète*, p. 402)

⁴⁴³ “Le vrai sens d'une partition ou d'un instrument ou d'un corps sexué est un texte à venir.” (Quignard, *Vie secrète*, p. 404)

⁴⁴⁴ “Il faut se taire parce que le silence fut notre source.” (Quignard, *Vie secrète*, p. 441)

⁴⁴⁵ Garcia-Roza, *Freud e o inconsciente*, p. 192.

⁴⁴⁶ Em relação ao efeito significante, Mandil aborda a significância no sentido que lhe dão Ducrot e Todorov em seu *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (1972), como a propriedade do signo que lhe permite entrar no discurso e combinar-se com outros signos. Portanto, quanto mais separado do significado, mais o significante será livre para provocar o efeito poético de novas combinações.

⁴⁴⁷ Mandil, *Os efeitos da letra. Lacan leitor de Joyce*, p. 31.

O autor nos convida a “pensar em uma extensão do simbólico que vai além do campo das representações, para se inscrever em uma materialidade de objeto, evocada por Lacan.”⁴⁴⁸ Assim, segundo Mandil, a letra, pensada como distinta do significado, na ordem da linguagem, permitiria apreender a circulação dessa substância, dessa materialidade; ou seja, a letra incluída na dimensão significante, denotando sua materialidade. A questão que se coloca é como associar essa dimensão significante, mensageira, àquela que se traduz em sua materialidade, independentemente do sentido veiculado. Mandil assinala a “promoção da letra à categoria de operador dessa articulação.”⁴⁴⁹ Como já vimos em Lacan, é possível pensar a letra como “litoral”, como conjugação entre o simbólico e o que dele se destaca. Mandil ressalta que, em “Lituraterra”, a noção de gozo é pensada em relação à dimensão simbólica como “resíduo”.

Marginal, residual, inútil, o gozo sexual é, no entanto, aquilo que põe o sujeito em marcha... É preciso perceber a articulação entre um elemento simbólico e um elemento residual, o gozo. Lacan ressalta que a conjugação entre simbólico e real se dá à medida que este último é concebido como resíduo, dejetivo, que o primeiro expele de seus domínios, deixando sobre ele sua marca indelével. Numa perspectiva de uma escrita em ruínas, essa dimensão litoral da letra, lugar de encontro entre o mar e a terra, é também lugar de depósito de resíduos.⁴⁵⁰

Neste ponto, aproximo o afeto do real, uma vez que o primeiro é o que resta da representação, na mesma medida em que o segundo é o resto do simbólico e marca do indelével. Em seu retorno à França após uma segunda visita ao Japão, Lacan avista, por entre as nuvens, a planície siberiana, com seus sulcos e cursos d’água. É dessa paisagem avistada pela janela do avião⁴⁵¹ que, segundo Mandil, o psicanalista francês busca apoio para figurar a letra como litoral entre a ordem simbólica e a dimensão de um real que estaria além:

Essa dinâmica que vai das nuvens até sua precipitação, culminando na formação dos riachos que cortam a planície, parece adequada para articular dois registros distintos capturados na letra. De um lado, o simbólico, em suas diversas formações. Do outro, o gozo que escoia e escava a terra. Entre eles, uma continuidade, mas também um rompimento. Se há algo de barroco nessa construção lacaniana, (...) é a dos embaraços do sujeito diante de suas mais variadas formas de gozar.⁴⁵²

⁴⁴⁸ *Ibidem*, p. 32.

⁴⁴⁹ *Ibidem*, p. 51.

⁴⁵⁰ *Ibidem*, p. 55.

⁴⁵¹ Nessa imagem, “a nuvem pode ser concebida como um dos lugares de onde os riachos derivam. Não se confundem porque há, entre eles, uma descontinuidade, representada pela precipitação. (...) De um lado, as nuvens, metáfora do conjunto significante, ou ainda vistas como semblante. É o campo da forma e do fenômeno. Do outro, os riachos e cursos d’água, domínio da rasura, produzindo sulcos sobre a planície. Entre eles, uma ruptura que, na forma de chuva, dá origem aos riachos que sulcam a terra.” (Mandil, *Os efeitos da letra. Lacan leitor de Joyce*, p. 52)

⁴⁵² *Ibidem*, p. 52.

Em uma passagem de *Le Nom sur le bout de la langue*, Quignard demonstra sua leitura de Lacan, através da referência a essa viagem do psicanalista, quando, da janela do avião, vê de cima a imagem metaforicamente semelhante àquela que nos dá a ver o trecho acima:

Vistos do avião, campos de cereais deixam aflorar às vezes a sombra úmida de ruínas passadas que ninguém desenterrará porque nenhuma apropriação pode ser tentada sobre terras tão vastas e ricas. (...) São sombras em nós que surgem em relevo, sem realidade, sem capacidade de despertá-las na distância que propicia a *défaillance* de uma palavra. É uma sombra que se apressa e que, incessantemente, é abocanhada de novo no abismo no interior do corpo. No abismo da garganta.⁴⁵³

É do abismo da garganta que Quignard traz a voz para a superfície do livro, sobre o qual as emissões sonoras do corpo se inscrevem tal como marcas que se dão a ler, ler como escuta. Em seu estudo sobre a obra de James Joyce, Mandil localiza vários elementos da escrita joyciana que poderiam ser tomados como marcas, resíduos, inscrições do trabalho de extração da voz operado pelo escritor irlandês. Assim também a voz quebrada de Marais, o canto-voz ouvido por Boutès, a voz emudecida de Sainte Colombe e a falta da palavra de Jeûne são todas elas formas de inscrição da voz no texto quignardiano, ainda que sob a forma de isolamento da voz. Segundo Mandil,

Todas elas têm só a substância da letra, derivam de uma operação de esvaziamento de sentido, mantêm relação com a presença de um furo na linguagem e trazem consigo a marca de uma exterioridade em relação ao texto, ainda que nele incluído. Esse isolamento da voz poderia ser tomado como “efeito sintoma” da ficção joyciana. Vale lembrar que chamamos de efeito-sintoma não o que vai no sentido de tomar sua escrita como manifestação dos sintomas de sua posição subjetiva, mas como equivalente à construção de um sintoma com um estatuto especial, próximo àquele que Lacan vislumbrava como destino final dos sintomas após uma experiência psicanalítica. Esse sintoma, ou “sinthoma” [*sinthome*] é algo que se constrói por meio da obra, por meio das mudanças produzidas na escrita.⁴⁵⁴

A noção de real passou por várias formulações até chegar ao que se conhece hoje como o real é sem lei, real sem sentido, real como algo que não se liga a nada e que produz uma turvação dos sentidos. Também em Quignard, a voz quebrada evoca uma turvação dos sentidos sem que possamos ligá-la a algo preciso. Lacan chega ao “real-trauma”, ou seja, o real como “inassimilável”.⁴⁵⁵ Ainda sobre o real lacaniano, Castello Branco afirma

⁴⁵³ “*Vus d’avion, des champs de céréales laissent affleurer parfois l’ombre humide de ruines passées que nul ne désenfouira parce que aucune appropriation ne peut être tentée sur des terres aussi vastes et aussi riches. (...) Ce sont ces ombres en nous qui surgissent en relief, sans réalité, sans capacité de les réveiller dans la distance que procure la défaillance d’un mot. C’est une ombre qui se presse et qui sans cesse est happée de nouveau dans l’abîme à l’intérieur du corps. Dans l’abîme de la gorge.*” (Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, p. 58)

⁴⁵⁴ *Ibidem*, p.248.

⁴⁵⁵ Miller, 2011, p. 40.

O conceito lacaniano de real, como o componente não simbolizado, como o residual, o que não pode ser recalcado e que, portanto, se situa à margem da linguagem. (...) O real, para Lacan é o real de cada um, em sua estória individual, em suas idiossincrasias. Pode-se dizer, portanto, que, ao contrário daquilo que se refere a uma realidade objetiva, tem-se, na acepção lacaniana, o que diz respeito a uma realidade subjetiva, singular.⁴⁵⁶

Neste ponto, a partir dessa acepção do real como “o real de cada um”, proponho retornar à noção de sintoma. Associando o seu deciframento na psicanálise, em seu estudo sobre Joyce, Mandil propõe

tal como a enunciação dos versos do “poema” de Stephen, pudesse encontrar, por fim, um lastro simbólico, um enunciado que lhe assegurasse um sentido. (...) Tanto quanto a leitura de um texto, a decifração do caráter enigmático de um sintoma analítico jamais poderá ignorar o elemento de opacidade ao qual esse sintoma está associado, isto é, o caráter de “satisfação substituta”, nos termos de Freud, que ele comporta.⁴⁵⁷

Assim como o pormenor inútil proposto por Barthes produz no texto um efeito de real, essa resposta ‘besta’ é o que permitiria ao analisante “fazer o enlaçamento entre seu sintoma e o real parasita do gozo”⁴⁵⁸.

Mandil conclui que a escrita joyciana fornece elementos de sustentação da hipótese de que, também em relação à voz, ela se inscreveria como sintoma, elemento de estabilização da realidade psíquica de um sujeito.

Nesse sentido, a obra de Joyce oferece os meios de pensar a relação entre a escrita e a voz em uma perspectiva inédita. A hipótese aqui aventada, portanto, é a de que Joyce, por meio de sua escrita, produz gradativamente um trabalho de extração dessa voz, o que permitirá a inscrição da obra no próprio campo da realidade.⁴⁵⁹

Em relação à inscrição da voz na obra de Joyce, Mandil diz que “a impressão que temos é que essa voz é algo minuciosamente produzido, laboriosamente secretado pela sua arte.”⁴⁶⁰ E adverte que “é preciso distinguir a presença da voz produzida pela fala daquela que surge a partir da escrita.”⁴⁶¹ Quanto à perspectiva de Lacan sobre a voz, Mandil assinala que

⁴⁵⁶ Castello Branco, *A traição de Penélope: uma leitura da escrita feminina da memória*. p. 229.

⁴⁵⁷ Mandil, *Os efeitos da letra. Lacan leitor de Joyce*, p. 222.

⁴⁵⁸ *Ibidem*.

⁴⁵⁹ *Ibidem*, p. 247.

⁴⁶⁰ Kenner fala em “cunhagens auditivas” para denominar as palavras criadas por Joyce para registrar algo que extrapola os limites do léxico. (Mandil, *Os efeitos da letra. Lacan leitor de Joyce*, p. 241-242)

⁴⁶¹ “Em *Le langage et la mort*, Giorgio Agamben busca promover uma ampla revisão da presença da voz no campo da linguagem. Partindo da noção de enunciação de Benveniste como “realização vocal da língua”, Agamben, sem usar exatamente esses termos, distingue na enunciação a presença da voz associada a uma intenção, a uma situação ou a uma manifestação de conteúdos pré-verbais que não encontram expressão no discurso. Todas essas manifestações da voz na enunciação estariam ligadas, de um modo ou outro, ao campo da

Jacques-Alain Miller, em “*Jacques Lacan et la voix*” (1989), busca distinguir, na teoria lacaniana, certa antinomia entre escuta e voz.⁴⁶²

Esses objetos só se articulam à linguagem por estarem, de algum modo, esvaziados de sua materialidade. Em outras palavras, a única substância que adquirem é a consistência que advém por meio de sua circunscrição na linguagem. E é exatamente desse lugar limite – que surge de uma impossibilidade na linguagem – que algo indizível sobre o ser se manifesta: “A instância da voz está sempre presente, uma vez que devo localizar minha posição em relação a uma cadeia significante e uma vez que se considera essa cadeia significante sempre em relação com o objeto indizível. Nesse sentido, a voz é exatamente o que não se pode dizer” (Miller 1989^a: 183).⁴⁶³

Se a voz ocupa o lugar do que é propriamente indizível para o sujeito, é necessário observar as formas de apresentação desse lugar, como nota Mandil, referindo-se a Lacan:

Lacan chama a atenção para os modos de encarnação desses objetos, que se dão invariavelmente sob a forma de dejetos que se desprendem do corpo. Os objetos *a* têm sempre esta característica: a de encarnar em algo destacável do corpo. Em contrapartida, o que especifica é a “matéria” da qual se compõem, mais apropriadamente a matéria que foi subtraída, esvaziada, reabsorvida. Nesse aspecto, a voz se caracteriza por ser um objeto esvaziado do elemento de sonoridade, portanto áfona.⁴⁶⁴

A questão é como entender esse esvaziamento da voz que se produz no campo da linguagem. Mandil esclarece que

a voz seria um produto, um resíduo, resultante do encontro entre uma intenção de significação e a cadeia significante, emergindo como o resto que, nessa cadeia, não contribui para a intenção de significação. Trata-se, portanto, de uma voz não só dissociada dos órgãos dos sentidos, como também concebida inteiramente fora dos domínios da significação, ou seja, de uma voz que se apresenta para além do som e do sentido.⁴⁶⁵

Ainda “é preciso saber o que produz esse rompimento da voz em relação à função de significação da linguagem.”⁴⁶⁶ Outra questão é como pode essa voz silenciar e por que essa voz deve silenciar. Mandil afirma que

significação. Trata-se, portanto, de uma voz que faz ou indica um sentido.” (Mandil, *Os efeitos da letra. Lacan leitor de Joyce*, p 243)

⁴⁶² “Escutar ou não escutar uma voz é algo determinante, por exemplo, na clínica das psicoses. (...0 Sabemos, por meio da clínica das psicoses, que a voz que emerge audível nas alucinações auditivas é, como tal, áfona. Os psicóticos falam de uma voz cujo estatuto sensorial é enigmático. Dentro dessa problemática, a voz foi incluída, por Lacan, na série dos objetos que denomina objeto *a*. A tese de Lacan a respeito desses objetos é a de que eles devem necessariamente perder sua substância, de modo a poder manter, como objeto, uma relação com o sujeito como efeito da linguagem.” (Mandil, *Os efeitos da letra. Lacan leitor de Joyce*, p 245)

⁴⁶³ Mandil, *Os efeitos da letra. Lacan leitor de Joyce*, p. 24.

⁴⁶⁴ *Ibidem*, p 245/246.

⁴⁶⁵ *Ibidem*, p. 246.

⁴⁶⁶ A esse respeito, o autor assinala que, “instalada no campo do Outro, essa voz, como a voz de Deus convocando Moisés da sarça ardente, é a voz “que me dirá o que espera de mim, o que será de mim e o que meu ser, como indizível, já é” (ibid.: 184). A leitura lacaniana teria dado atenção, prossegue Miller, para a presença de uma carga libidinal, de um excedente de gozo que não pode ser assumido pelo sujeito e que, por essa razão,

A perspectiva lacaniana parece indicar que o silêncio dessa voz, imprescindível para que não nos vejamos mergulhados na psicose, requer uma operação que não é sem relação com a atividade do artista. O silenciamento dessa voz implicaria, assim, sua dessubstancialização, ou seja, seu esvaziamento como sonoridade.⁴⁶⁷

Faz-se, então, necessária uma escuta afetada. Em *La rime et la vie*, Meschonnic diz que o “signo é uma velharia teórica. O velho signo não quer entender a relação entre a rima e a vida.”⁴⁶⁸ Para o autor, “a rima é um princípio de escuta. A escuta da linguagem passa e repassa pela rima.”⁴⁶⁹ A meu ver, este texto nos oferece uma boa contribuição para o entendimento da escuta a que desejo chegar, como uma verdadeira vivência auditiva: “A rima-ritmo aparece como uma forma de vida. (...) A rima-vida faz da vida uma escuta. (...) A relação entre a rima e a vida tira a poesia da estética. Faz passar a poesia a um mundo diferente daquele do signo.”⁴⁷⁰

Nessa perspectiva, “o discurso é uma crise da língua, e o ritmo uma crise do signo e do sentido.”⁴⁷¹

No discurso, há toda esta rítmica e esta prosódia que, enquanto matéria do sentido, chamo de significância. Uma organização, uma difusão de efeitos em estado indefinidamente nascente. Diferente do sentido lexical das palavras. Mas o que as porta, atravessa, associa, dissocia e engloba. (...) Somente no discurso-ritmo-e-prosódia-do-sentido que os fonemas aparecem como a rede da significância. Para a língua, são vazios de sentido.⁴⁷²

No livro *À l'écoute*, Jean-Luc Nancy pergunta-se “de que segredo se trata quando se escuta propriamente, quer dizer, quando nos esforçamos por captar ou por surpreender a sonoridade mais do que a mensagem”.⁴⁷³ O autor assinala ainda que

talvez seja preciso que o sentido não se contente com fazer sentido (ou com ser *logos*), mas além disso ressoe. (...) Se “entender” [*entendre*] é compreender o sentido, (...) escutar é estar inclinado para um sentido possível, e conseqüentemente não imediatamente acessível.⁴⁷⁴

não é assimilado pelo simbólico. Nesse aspecto, a voz que adquire a dimensão de objeto é a voz de um Outro, mais especificamente, uma voz subjetivamente designada àquilo que, do Outro, é inassimilável. (Mandil, *Os efeitos da letra. Lacan leitor de Joyce*, p.246/247).

⁴⁶⁷ *Ibidem*, p. 247.

⁴⁶⁸ Meschonnic, *La rime et la vie*, p. 15-16.

⁴⁶⁹ *Ibidem*, p. 216.

⁴⁷⁰ *Ibidem*, p. 228-229, 230-231.

⁴⁷¹ *Ibidem*, p. 46.

⁴⁷² Meschonnic, *La rime et la vie*, 49-50, 51.

⁴⁷³ “de quel secret s’agit-il lorsqu’on écoute proprement, c’est-à-dire lorsqu’on s’efforce de capter ou de surprendre la sonorité plutôt que le message?” (Nancy, *À l’écoute*, p.17). Versão traduzida: Nancy, *À escuta*, p.15.

⁴⁷⁴ “peut-être faut-il que le sens ne se contente pas de faire sens (ou d’être *logos*), mais en outre résonne. (...) Si “entendre”, c’est comprendre le sens, (...) écouter, c’est être tendu vers un sens possible, et par conséquent non immédiatement accessible.” (Nancy, *À l’écoute*, p. 19). Versão traduzida: Nancy, *À escuta*, p.17.

Sob a ótica desse autor, escutar passa a ser não mais unicamente veículo de um sentido, de uma mensagem codificável. Assim, “estar à escuta será então sempre estar inclinado para ou num acesso ao si (...) à estrutura do *si* enquanto tal.”⁴⁷⁵ Nancy prossegue dizendo que, “em termos quase lacanianos, (...) o sonoro estaria do lado de um reenvio simbólico, (...) tendencialmente metéxico (quer dizer, da ordem da participação, da partilha ou do contágio).⁴⁷⁶ Se o sonoro é da ordem da participação, da partilha ou do contágio, escutar não é uma ação de mão única, que parte de um ponto e vai até outro. Escutar passa a ser entendido como experimentar e/ou vivenciar a sonoridade. Isso não é sem relação com a propriedade de penetração e ubiquidade que o som tem, como nos mostra o trecho abaixo:

O presente sonoro é de imediato o fato de um espaço-tempo (...) sua propriedade [do som] de penetração e ubiquidade. (...) Escutar é entrar nesta espacialidade pela qual, *ao mesmo tempo*, sou penetrado (...) A escuta ocorre *ao mesmo tempo* que o evento sonoro. (...) Esta presença (...) é co-presença.⁴⁷⁷

A meu ver, trata-se da mesma escuta vivida no líquido amniótico, onde ela se faz na esteira da imediatez da afetação corpórea. Escuta e acontecimento em uníssono. Tempo e espaço em contiguidade. Para Quignard, a língua tira o caráter imediato do sonoro, uma vez que ela veicula o sentido, o *logos*:

Uma *lingua* exterioriza. Introduce fora em uma plenitude. Introduce atraso no imediato. *Logos* insinua dois no um. (...) Em 520 depois de Cristo, o filósofo grego Damascio, em Atenas, escrevia que todo *logos* era fundador de um reino de dissidência em um universo contínuo. (...) *Lingua* aumenta o “fora”, “*posteriori*”, ausência, descontínuo, morte, divisão binária, casal, intervalo, duelo, sexo, luta.⁴⁷⁸

Nesse trecho, Quignard assimila a língua ao *logos*, como se um fosse sinônimo do outro. Ao fazê-lo, o autor põe em relevo a capacidade que a língua tem de causar distanciamento, descontinuidade, por veicular um sentido que não é da ordem da imediatez da

⁴⁷⁵ “Être à l’écoute, ce sera donc toujours être tendu vers ou dans un accès au soi (...) à la structure du soi en tant que tel” (Nancy, *À l’écoute*, p. 25) Versão traduzida: Nancy, *À escuta*, p.23.

⁴⁷⁶ “En termes quasi lacaniens, (...) le sonore serait du côté d’un renvoi symbolique, (...) tendanciellement méthexique (c’est-à-dire dans l’ordre de la participation, du partage ou de la contagion)”. (Nancy, *À l’écoute*, p. 27) Versão traduzida: Nancy, *À escuta*, p.24-25.

⁴⁷⁷ “Le présent sonore est d’emblée le fait d’un espace-temps (...) sa propriété [du son] de pénétration et d’ubiquité. (...) Écouter, c’est entrer dans cette spacialité par laquelle, en même temps, je suis pénétré. (...) L’écoute a lieu en même temps que l’événement sonore. (...) Cette présence (...) est co-présence.” (Nancy, *À l’écoute*, p. 32; 33; 34; 35; 37) Versão traduzida: Nancy, *À escuta*, p.29; 30; 32-33.

⁴⁷⁸ “Une lingua extériorise. Elle introduit du hors dans une plenitude. Introduire du retard dans l’immédiat. Logos insinue du deux dans du un. (...) En 520 après Jésus-Christ, le philosophe grec Damaskios, à Athènes ... écrivait que tout logos était fondateur d’une royauté de dissidence dans un univers continu. (...) Lingua accroît du “hors”, du “après-coup”, de l’absence, du discontinu, de la mort, de la division binaire, du couple, de l’intervalle, du duel, du sexe, de la lutte”. (Quignard, *La Haine de la musique*, p. 32-33)

afetação corpórea própria da escuta anterior ao nascimento. Assim como esta escuta, o autor ressalta que “a emoção cai sobre nós de uma só vez”⁴⁷⁹ e “a música é uma potência eficaz, provoca uma atitude imediata.”⁴⁸⁰ Dessa forma, para Quignard, “a função secreta da música é convocatória.”⁴⁸¹

A música assinala evocação: a evocação chama (convoca, invoca) a presença mesma. A invocação: chamado e, no chamado, sopro, exalação, inspiração e expiração. Em *appellare*, não há primeiro a ideia de “nomear”, mas a de uma pressão, de um impulso. (...) Trata-se de remontar a ou de se abrir à ressonância do ser ou ao ser como ressonância. (...) O sujeito da escuta ou o sujeito à escuta, talvez não seja nenhum sujeito a não ser que seja o lugar da ressonância.⁴⁸²

O sujeito à escuta é assimilado ao lugar mesmo da ressonância, na minha leitura, ou seja, há aqui uma relação metonímica. E, ao mesmo tempo, “trata-se (...) de *escutar* este silêncio do sentido (...) escuta enquanto disposta ao afeto, e não somente ao conceito.”⁴⁸³ A música “é feita para ser escutada, mas é primeiramente, em si, escuta de si.”⁴⁸⁴ Nessa relação metonímica, o ser torna-se, ele mesmo, produtor da ressonância desde seu nascimento. A esse respeito, Nancy sugere que

talvez também seja preciso compreender assim a criança que nasce com o seu primeiro grito como sendo, ele mesmo – o seu ser ou a sua subjetividade – a expansão súbita de uma câmara de eco, de uma nave onde retine ao mesmo tempo o que a arranca e o que a apela.”⁴⁸⁵

Nesta dimensão corpórea, a escuta é pura sonoridade, materialidade, sem qualquer relação com a significação e com o sentido. E o corpo uma caixa-de-ressonância, como denomina Nancy:

Esta disposição profunda – disposta, de fato, segundo a profundidade de uma caixa-de-ressonância que não é senão o corpo de parte a parte – é uma relação ao sentido, uma tensão na sua direção: mas na sua direção absolutamente a montante da

⁴⁷⁹ “*L’émotion tombe sur nous d’un seul coup*” (Quignard, *La Haine de la musique*, p. 61)

⁴⁸⁰ “*La musique est une puissance efficace, elle provoque une attitude immédiate.*” (Quignard, *La Haine de la musique*, p. 207)

⁴⁸¹ “*La fonction secrète de la musique est convocative.*” (Quignard, *La Haine de la musique*, p.208)

⁴⁸² “*La musique relève de l’évocation: l’évocation appelle (convoque, invoque) la présence à elle-même. L’évocation: appel et, dans l’appel, souffle, exhalaison, inspiration et expiration. Dans appellare, il n’y a pas d’abord l’idée de “nommer”, mais celle d’une poussée, d’une impulsion. (...) Il s’agit de remonter à ou de s’ouvrir à la résonance de l’être ou à l’être comme résonance. (...) Le sujet de l’écoute ou le sujet à l’écoute, il n’est peut-être aucun sujet sauf à être le lieu de la résonance*” (Quignard, *La Haine de la musique*, p. 42-43; 44; 45)

⁴⁸³ “*Il s’agit d’écouter ce silence du sens (...) de l’écoute en tant que disposée à l’affect et non seulement au concept.*” (Nancy, *À l’écoute*, p. 51) Versão traduzida: Nancy, *À escuta*, p.47.

⁴⁸⁴ “*La musique est faite pour être écoutée, mais elle est d’abord, en soi, écoute de soi.*” (Nancy, *À l’écoute*, p. 52) Versão traduzida: Nancy, *À escuta*, p.47.

⁴⁸⁵ “*Peut-être faut-il ainsi comprendre l’enfant qui naît avec son premier cri comme étant lui-même – son être ou sa subjectivité – l’expansion soudaine d’une chambre d’écho, d’une nef où retentit à la fois ce qui l’arrache et ce qui l’appelle.*” (Nancy, *À l’écoute*, p. 39) Versão traduzida: Nancy, *À escuta*, p.35.

significação, sentido no estado nascente, no estado de reenvio pelo qual não é dado o fim deste reenvio (o conceito, a ideia, a informação), e, portanto, no estado de reenvio sem fim.⁴⁸⁶

Nancy propõe, então, “tratar o corpo (...) como sendo inteiramente (e “sem órgãos”) caixa ou tubo de ressonância do além-sentido (...) o “sujeito” como o que, pelo corpo, está à escuta ou vibra com a escuta – ou com o eco – do além-sentido.”⁴⁸⁷ Nesse contexto, a inserção da reflexão em torno do processo de escrita ganha outro ‘sentido’, relacionado à escuta de uma voz. Nessa ótica, para Nancy, “escrever (...) não é outra coisa senão fazer ressoar o sentido para-além da significação.”⁴⁸⁸

A escrita é também (...) uma voz que ressona. (...) Coloca-se então, para uma [escrita literária] e para outra [escrita musical], a questão da escuta desta voz enquanto tal, enquanto que não reenvia senão a si: quer dizer, a escuta do que não está já codificado.⁴⁸⁹

Para Quignard, “a música toca muito mais que “a audição” no corpo do ouvinte. Tal é a tese que desejo defender.”⁴⁹⁰ Podemos assimilar essa ideia de Nancy sobre o corpo inteiro como caixa de ressonância ao que Quignard escreve nesta frase: “todo o “auditório” interno e mesmo o futuro “teatro” respiratório refletem com ênfase as emoções que o corpo experimenta.”⁴⁹¹

Segundo Nancy, “ritmo e timbre (...) desenham, de certo modo, a constituição matricial da ressonância (...) quando é proposta a uma escuta.”⁴⁹² “O ritmo não somente como

⁴⁸⁶ “*Cette disposition profonde – disposée, en effet, selon la profondeur d’une caisse de résonance qui n’est autre que le corps de part en part – est un rapport au sens, une tension vers lui: mais vers lui tout à fait en amont de la signification, sens à l’état naissant, à l’état de renvoi pour lequel n’est pas donnée la fin de ce renvoi (le concept, l’idée, l’information), et donc à l’état de renvoi sans fin.*” (Nancy, *À l’écoute*, p. 52) Versão traduzida: Nancy, *À escuta*, p.47-48.

⁴⁸⁷ “*Traiter le corps (...) comme étant tout entier (et “sans organes”) caisse ou tube de résonance de l’outre-sens (...) le “sujet” comme ce qui, du corps, est ou vibre à l’écoute – ou à l’écho – de l’outre-sens*”. (Nancy, *À l’écoute*, p. 59-60) Versão traduzida: Nancy, *À escuta*, p.54.

⁴⁸⁸ “*Écrire (...) ce n’est pas autre chose que faire résonner le sens au-delà de la signification.*” (Nancy, *À l’écoute*, p. 67). Versão traduzida: Nancy, *À escuta*, p.61.

⁴⁸⁹ “*Écrire, ce n’est pas autre chose que faire résonner le sens au-delà de la signification. (...) L’écriture est aussi (...) une voix qui résonne. (...) écriture littéraire et écriture musicale (...) Se pose alors, pour l’une et pour l’autre, la question de l’écoute de cette voix en tant que telle, en tant qu’elle ne renvoie qu’à soi: c’est-à-dire l’écoute de ce qui n’est pas déjà codé.*” (Nancy, *À l’écoute*, p. 67; 69) Versão traduzida: Nancy, *À escuta*, p.62.

⁴⁹⁰ “*La musique touche beaucoup plus que “l’audition” dans le corps de l’auditeur. Telle est la thèse que je souhaite défendre.*” (Quignard, *Boutès*, p. 23)

⁴⁹¹ “*Tout l’ “auditoire” interne et même le futur “théâtre” respiratoire reflètent avec emphase les émotions que le corps éprouve.*” (Quignard, *La Haine de la musique*, p. 68)

⁴⁹² “*Rythme et timbre (...) dessinent en quelque sorte la constitution matricielle de la résonance (...) lorsqu’elle est proposée à une écoute*” (Nancy, *À l’écoute*, p.71-72) Versão traduzida: Nancy, *À escuta*, p.65.

escanção (formação do contínuo), mas também como pulsão (relançamento da prossecução).”⁴⁹³

Constituição matricial da ressonância e constituição ressoante da matriz: o que é o ventre de uma mulher grávida, senão o espaço ou o antro onde vem ressoar um novo instrumento, um novo *organon*, que vem a dobrar-se sobre si, depois a mover-se, não recebendo do exterior senão os sons aos quais, chegado o dia, se porá a fazer eco mediante o seu grito. Mas, mais latamente, mais matricialmente, é sempre no ventre que nós – homem ou mulher – acabamos ou começamos por escutar. O ouvido abre para a caverna sonora que então nos tornamos.⁴⁹⁴

O trecho acima me remete ao processo de metamorfose que começa no útero, quando os sons atingem e trabalham o corpo do ser, e prossegue depois que o corpo do bebê é apartado do da mãe, dando origem a um novo corpo sonoro. Se nesse processo de metamorfose física considerássemos a constituição da escura e dos afetos primitivos em sua relação com a sonoridade do mundo e sua música, chegaríamos a um todo bastante complexo. Neste movimento de passagem do corpo inserido no corpo sonoro materno ao corpo enquanto um novo instrumento sonoro, é preciso pensar no que seria uma rítmica do afeto, para pensarmos sobre que tipo de emissão sonora ele produz.

(...) para além dos códigos, que terão ligado tal sentimento, tal *pathos* ou tal *ethos*, a um certo modo musical (ritmo, tonalidade, etc), é pela codificação não musical dos próprios afetos que deveríamos interessar-nos (a que se chama amor, desejo, paixão, alegria, desgosto, bravura, etc?), não sem perguntar também se é possível separar completamente uma ordem dos afetos e uma ordem de *mimesis* musical que lhe sucederia, ou as duas não estão entrançadas uma na outra e uma pela outra (no grito, na queixa, no gemido, na emissão sonora como tal, na sua abertura, na sua expressão, na sua boca aberta e no seu corpo estremecido...). Mais longe ainda, haveria que ir até tocar uma rítmica fundamental do afeto enquanto tal, a saber, - talvez - o batimento de uma incorporação e de uma ex-corporação.⁴⁹⁵

⁴⁹³ “Le rythme non seulement comme scansion (mise en forme du continu) mais aussi comme pulsion (reliance de la poursuite).” (Nancy, *À l’écoute*, p. 75) Versão traduzida: Nancy, *À escuta*, p.68.

⁴⁹⁴ “Constitution matricielle de la résonance, et constitution résonnante de la matrice: qu’est-ce que le ventre d’une femme enceinte, sinon l’espace ou l’antro où vient à résonner un nouvel instrument, un nouvel organon, qui vient à se recourber sur soi, puis à se mouvoir, en ne recevant du dehors que les sons auxquels, le jour venu, il se mettra à faire écho par son cri. Mais, plus largement, plus matriciellement, c’est toujours dans le ventre que nous – homme et femme – finissons par ou commençons à écouter. L’oreille ouvre sur la caverne sonore que nous devenons alors.” (Nancy, *À l’Écoute*, p.72-73) Versão traduzida: Nancy, *À escuta*, p.66.

⁴⁹⁵ “Au-delà des codes qu’auront lié tel sentiment, tel pathos ou tel ethos, à tel mode musical (rythme, tonalité, etc), c’est à la condition non musicale des affects eux-mêmes qu’il faudrait s’intéresser (ce qu’on nomme amour, désir, passion, joie, chagrin, bravoure, etc?), non sans se demander aussi s’il est possible de séparer complètement un ordre des affects et un ordre de mimesis musicale qui succéderait, ou si les deux ne sont pas tressés l’un dans l’autre et l’un par l’autre (dans le cri, la plainte, le gémissement, dans l’émission sonore comme telle, son ouverture, son ex-pression, sa bouche ouverte et son corps secoué...). Plus loin encore, il faudrait aller jusqu’à toucher une rythmique fondamentale de l’affect comme tel, à savoir – peut-être – le battement d’une incorporation et d’une excorporation.” (Nancy, *À l’Écoute*, p. 73/74) Versão traduzida: Nancy, *À escuta*, p.66-67.

Blanchot, à sua maneira, também nos convida a uma escuta: “Tentemos ouvir essa voz⁴⁹⁶ e tentemos descer a essa região neutra em que se afunda, doravante entregue às palavras, aquele que, para escrever, caiu na ausência de tempo⁴⁹⁷. Quanto à origem da obra escrita, para o autor, “o que está escrito vem não se sabe de onde, é sem autor, sem origem e, por isso, remete a algo mais original. Por trás da palavra⁴⁹⁸ do escrito, ninguém está presente, mas ela dá voz à ausência.”⁴⁹⁹

Em Quignard, podemos localizar ecos dessas ideias trabalhadas por Blanchot:

Não há escuta profunda sem destruição daquele que fala (...) Falo de uma verdadeira escuta. Ou seja, da *obaudientia* de uma verdadeira *audientia*. Verdadeiras escutas, acredito que não há senão duas que os homens conheçam: 1. A leitura dos romances (...) 2. A música erudita (...) São duas formas de audição cuja disponibilidade silenciosa se põe em postura de ser total mas também individualmente afetada. (...) O silêncio define o estado em que o ouvido está mais alerta.⁵⁰⁰

Quignard assimila a verdadeira escuta à obediência. Quando leio que não há escuta profunda sem destruição daquele que fala, sou imediatamente arremçada à noção de exigência da obra, desenvolvida por Blanchot⁵⁰¹. Assim, escuta, obediência e destruição daquele que fala, ou seja, imposição de um silêncio afetante e afetável, estão, a meu ver, todas ligadas à exigência da obra. Isso é ainda mais reforçado quando Quignard associa a obediência à passividade, que, por sua vez, se funda na audição humana, segundo o autor:

Acontece que o infinito da passividade (a recepção compulsória invisível) se funda na audição humana. (...) Ouvir é obedecer. Escutar se diz, em latim, *obaudire*. *Obaudire* derivou, em francês, na forma de *obedecer*. A audição, a *audientia*, é uma *obaudientia*. (...) Não há sono para a audição.⁵⁰²

⁴⁹⁶ Blanchot assinala que, quem fala na poesia, “é uma voz anônima, neutra, estranha, silenciosa e que não pertence a ninguém; voz distante que parece falar em lugar do sujeito.” (Karl Erik Schllhammer, orelha do livro *Uma voz vinda de outro lugar*, de Blanchot)

⁴⁹⁷ Blanchot, *O livro por vir*, p. 317.

⁴⁹⁸ Blanchot ressalta que a palavra “é a voz que ainda nada disse, que se desperta e que desperta, voz às vezes áspera e exigente, que vem de longe e que chama para longe.” (Blanchot, *O livro por vir*, p. 63)

⁴⁹⁹ *Ibidem*, p. 55-56.

⁵⁰⁰ “*Il n’y a pas d’écoute profonde sans destruction de celui qui parle (...) Je parle d’une vraie écoute. C’est-à-dire de l’obaudientia d’une vraie audientia. De vraies écoutes, je crois qu’il n’y en a que deux que connaissent les hommes: 1.la lecture des romans (...) 2.la musique savante (...). Ce sont deux formes d’audition dont la disponibilité silencieuse se met en posture d’être totalement mais aussi individuellement affectée. (...) Le silence définit l’état où l’oreille est le plus en alerte.*” (Quignard, *La Haine de la musique*, p. 129-130; 135)

⁵⁰¹ A noção de exigência da obra foi desenvolvida por Blanchot em *O livro por vir* e *O Espaço literário*, essencialmente.

⁵⁰² “*Il se trouve que l’infini de la passivité (la réception contrainte invisible) se fonde dans l’audition humaine. (...) Ouïr, c’est obéir. Écouter se dit en latin obaudire. Obaudire a dérivé en français sous la forme obéir. L’audition, l’audientia, est une obaudientia. (...) Il n’y a pas de sommeil pour l’audition.*” (Quignard, *La Haine de la musique*, p. 108; 110)

Em *La Haine de la musique*, o autor descreve bem o estado de solidão essencial em que cai aquele que é tomado pela exigência da obra, exatamente como vimos na cena de *La Leçon de musique*:

A passividade que está na fonte da própria paixão? Quem pensou a *détresse* [sofrimento, angústia, aflição] originária? (...) seu deserto e sua aridez, *Hilflosigkeit* [desamparo] (...) este estado de abandono, solidão, carência, fome, vazio, extrema ameaça mortal repentina; de nudez, frio, ausência de qualquer socorro, nostalgia radical, sentido por cada um quando do nascimento.⁵⁰³

Mas Blanchot adverte, por um lado, que a solidão a que faz alusão não deve ser confundida com o recolhimento e, por outro lado, que “há dor, há melancolia, há sofrimento decantado, mas não há desespero.”⁵⁰⁴ Sainte Colombe, em sua cabana, nos oferece um primoroso exemplo dessa primeira distinção descrita por Blanchot:

a solidão essencial não se confunde com o recolhimento do escritor. A solidão do escritor, essa condição que é o seu risco, proviria então do que pertence, na obra, ao que está sempre antes da obra. (...) A obra de arte está ligada a um risco, é a afirmação de uma experiência extrema. (...) Se o artista corre um risco, é porque a própria obra é essencialmente risco e, ao pertencer-lhe, é também ao risco que o artista pertence.⁵⁰⁵

O que leio, em Blanchot, como equivalente à expressão “lição de música”, em Quignard, é isto: “Aprende a pensar com dor”, lição também de uma escrita que brota do desastre. Trata-se do pensamento com dor, que é o pensamento do desastre, segundo Blanchot: “Desse pensamento com dor que é, afinal, o pensamento do desastre⁵⁰⁶ (...) atravessar a noite e suas tormentas: “solidão que brilha, vazio do céu, morte diferida: desastre.”⁵⁰⁷ O autor ainda ressalta que “pensar com dor não é o mesmo que pensar sobre a dor”:

Dor. Ela desune, mas não de uma maneira visível (por um deslocamento ou uma disposição que seria espetacular); de uma maneira silenciosa, fazendo calar o

⁵⁰³ “*La passivité qui est à la source de la passion elle-même? Qui a pensé la détresse originaire? (...) son désert et de son aridité, la Hilflosigkeit? (...) cet état d’abandon, de solitude, de carence, de faim, de vide, d’extrême menace mortelle soudaine, de nudité, de froid, d’absence de tout secours, de nostalgie radicale, éprouvé par chacun lors de la naissance.*” (Quignard, *Boutès*, p. 24)

⁵⁰⁴ Blanchot, *O Espaço literário*, p. 22.

⁵⁰⁵ *Ibidem*, 15; 257; 258.

⁵⁰⁶ Em relação ao acontecimento do desastre, noção desenvolvida por Blanchot em *L’écriture du desastre*, Castelo Branco afirma: “Pura exterioridade, o desastre é a dor, mas é a dor decantada, sem paixão e, pode-se dizer, sem a tragédia do sofrimento. Pós-morte, pós-paixão, pós-desejo, o desastre constitui-se, para Blanchot, na mais pura passividade. A obra é fruto do desastre, do des-astre, da queda do astro, da desposseção e do des-ser. Apenas aqueles que são tomados pela “exigência da obra” – e sua exigência extrema é o desastre, sabemos – estão, verdadeiramente, na criação.” (Castello Branco, *A Branca dor da escrita*, p. 15)

⁵⁰⁷ Castello Branco, *A branca dor da escrita*, p. 31.

barulho atrás das palavras. A dor perpétua, perdida, esquecida. Ela não torna o pensamento doloroso. Ela não se deixa socorrer.⁵⁰⁸

Para finalizar, passo à tentativa de relacionar essas noções de dor e de desastre, *défaillance*, colapso e gagueira, com minha proposta de um Barroco-próprio-a-Quignard. Inicialmente, sugiro uma aproximação da leitura de Lapeyre-Desmaison da noção quignardiana de *désarçonnement* como base de sustentação e existência de um “barroco contemporâneo”⁵⁰⁹ na obra de Quignard. Segundo a autora, o barroco implica dar um lugar essencial ao sujeito da experiência. “Para dizer com Lacan, a questão do barroco tocaria a relação do sujeito com o corpo, o desejo, o amor e o gozo, e essa questão está no coração da obra de Pascal Quignard.”⁵¹⁰ A hipótese que Lapeyre-Desmaison formula é que, “na obra de Quignard, o *désarçonnement* é a fonte da estética barroca.”⁵¹¹ Efetivamente, a meu ver, essa concepção do barroco como *désarçonnement* pode ser vista em alguns textos do autor - em uns de forma implícita (*Boutès*, *Villa Amalia*, *Carus*) e, em outros, de modo explícito (*Les Désarçonnés*), como citado pela crítica:

De repente, alguma coisa faz cair a alma no corpo. De repente, um amor revira o curso de nossa vida. De repente, uma morte imprevista derruba a ordem do mundo. (...) É preciso reatransessar a *détresse* originária tantas vezes quantas quisermos reviver. O trauma do nascimento, que foi a porta deste mundo, é a única porta à qual seja preciso bater se se deseja renascer. É assim que re-nascimentos podem acontecer no curso da vida, revirando o curso, metamorfoseando a experiência que tínhamos dela, desvendando o caminho que tínhamos tomado até aqui, desencaminhando a viagem.⁵¹²

Primeiramente, entendamos a noção de *désarçonné*, na perspectiva de Lapeyre-Desmaison:

Ser *désarçonné* é cair, passar de um lugar ao outro, de um estado ao outro, é atravessar, como passagens de fronteiras. (...) É esta possível definição do barroco, como *experiência* do *désarçonnement* incessantemente reconduzida, para o criador

⁵⁰⁸ Blanchot, (*L'écriture du desastre*, p. 220) *apud* Castello Branco, *A branca dor da escrita*, p. 30.

⁵⁰⁹ Ideia desenvolvida por Lapeyre-Desmaison no artigo “Pascal Quignard, un baroque contemporain” in.: *Pascal Quignard Littérature hors frontières*, p.109-129.

⁵¹⁰ “Pour le dire avec Lacan, la question du baroque toucherait donc, profondément, par une mise en jeu du temps, à ce qu’il en est pour un sujet de son rapport au corps, au désir, à l’amour et à la jouissance et cette question est au cœur de l’œuvre de Pascal Quignard.” (Lapeyre-Desmaison, “Pascal Quignard, un baroque contemporain”, p.110)

⁵¹¹ “Dans cette oeuvre, le désarçonnement est la source de l’esthétique baroque.” (Lapeyre-Desmaison, “Pascal Quignard, un baroque contemporain”, p.110)

⁵¹² “Tout à coup quelque chose désarçonne l’âme dans le corps. Tout à coup un amour renverse le cours de notre vie. Tout à coup une mort imprévue fait basculer l’ordre du monde. (...) Il faut retraverser la *détresse* originarie autant de fois qu’on veut revivre. Le trauma de la naissance, qui fut la porte de ce monde est la seule porte à laquelle il faille frapper si l’on souhaite renaître. C’est ainsi que des re-naiissances peuvent avoir lieu au cours de la vie, en renversant le cours, métamorphosant l’expérience qu’on avait d’elle, dévoyant le chemin qu’on avait jusque-là emprunté, déroutant le voyage.” Quignard (*Les Désarçonnés*. Paris, Grasset, 2012. P. 49) *apud* Lapeyre-Desmaison, “Pascal Quignard, un baroque contemporain”, p. 111.

como para aquele que recebe este testemunho, como deslocamento, e, curiosamente, como condição de re-nascimento.⁵¹³

Chamo a atenção para a repetição da locução “De repente”, no texto de Quignard citado pela autora, no intuito de conectá-la à noção de contingência, fulguração, irrupção, como indício de existência de uma relação com a própria noção de real. A esse respeito, Lapeyre-Desmaison observa que “em todos os casos, esse *désarçonnement* nasce da irrupção de um real inacessível.”⁵¹⁴ No trecho abaixo, a autora relaciona o real à sensibilidade barroca:

A sensibilidade barroca, tanto no século 17 como hoje, se define pela presciência ao mesmo tempo melancólica e jubilatória desse núcleo, deste real excluído da linguagem: ela dança, pinta, escreve, pensa a partir e em torno desse núcleo incomunicável, desse real sempre resistente.⁵¹⁵

Ao entender o *désarçonnement* como ligado à possibilidade de deslocamento, o que me parece mais interessante ressaltar é o deslocamento temporal, como destacado pela autora: “energia que *désarçonne* o mundo barroco tal como ele o pensa, caracterizado por extraordinárias voltas do *jadis* ao estado puro.”⁵¹⁶ Segundo Lapeyre-Desmaison, em relação à experiência de memória desse *Jadis*, “é essa experiência intransigente que vive o *désarçonné*, em um momento de ruptura.”⁵¹⁷ A autora qualifica os personagens quignardianos como essencialmente barrocos, em busca de renascimento, e ainda frisa que, segundo Quignard, “o barroco é estreitamente articulado à experiência de *désarçonnement*, como passagem e experiência do *Jadis*.”⁵¹⁸

Outra conexão que proponho é entre *désarçonnement* e a noção de gagueira, proposta por Deleuze:

Não é mais o personagem que é gago da palavra, é o escritor que se torna *gago da língua*: faz gaguejar a língua enquanto tal. Uma linguagem afetiva, intensa e não

⁵¹³ “Être *désarçonné*, enfin, c’est tomber, passer d’un lieu à l’autre, d’un état à l’autre, c’est traverser, comme autant de passages de frontières. (...) C’est cette possible définition du baroque, comme expérience du *désarçonnement* sans cesse reconduite, pour le créateur comme pour celui qui reçoit ce témoignage, comme déplacement, et, curieusement, comme condition de re-naissance.” (Lapeyre-Desmaison, “Pascal Quignard, un baroque contemporain”, p.111)

⁵¹⁴ “Dans tous les cas, ce *désarçonnement* naît de l’irruption d’un réel inassimilable.” (Lapeyre-Desmaison, “Pascal Quignard, un baroque contemporain”, p. 117)

⁵¹⁵ “La sensibilité baroque, au XVIIe siècle comme aujourd’hui, se définit par la prescience à la fois mélancolique et jubilatoire de ce noyau, de ce réel exclu du langage: elle danse, peint, écrit, pense à partir et auteur de ce noyau incommunicable, de ce réel toujours résistant.” (Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard un baroque contemporain*, p. 118-119)

⁵¹⁶ Quignard (*Les Ombres errantes*, Paris, Grasset, p. 135) *apud* Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard un baroque contemporain*, p. 116.

⁵¹⁷ “Que s’expérimente la souvenance du *Jadis*: c’est cette expérience intransigente que vit le *désarçonné*, dans un moment de rupture.” (Lapeyre-Desmaison, “Pascal Quignard, un baroque contemporain”, p. 117)

⁵¹⁸ “le baroque selon Pascal Quignard est étroitement articulé à l’expérience du *Jadis*.” (Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard un baroque contemporain*, p. 118)

mais uma afetação daquele que fala. (...) Os afetos da língua são aqui objeto de uma efetuação indireta.⁵¹⁹

A meu ver, *désarçonnement*, gagueira e desequilíbrio do próprio sistema da língua estão todos relacionados entre si e com o desejo.

Se o sistema aparece em perpétuo desequilíbrio, em bifurcação, (...) então a própria língua se põe a vibrar, a gaguejar (...) poderíamos progredir se não entrássemos em *regiões longe do equilíbrio*? É a única maneira de introduzir o desejo no campo correspondente.⁵²⁰

Sobre a palavra poética, Deleuze afirma que é preciso fazer “da gagueira um afeto da língua, não uma afetação da palavra.”⁵²¹ Segundo esse autor, a gagueira coloca a língua em perpétuo desequilíbrio: “não é mais a sintaxe formal ou superficial que regula os equilíbrios da língua, mas uma sintaxe em devir, uma criação de sintaxe que faz nascer a língua estrangeira na língua, uma gramática em desequilíbrio.”⁵²²

Neste ponto, entre a gagueira, que é ruidosa, e o silêncio, um largo passo é dado pela própria língua, culminando em impacto na linguagem.

Quando a língua fica tão tensionada que se põe a gaguejar, ou a murmurar, balbuciar, toda a linguagem atinge um limite que desenha seu fora e se confronta ao silêncio. Quando a língua está assim tensionada, a linguagem sofre uma pressão que a conduz ao silêncio. (...) fazer gaguejar a língua, e, ao mesmo tempo, levar a linguagem a seu limite, a seu fora, a seu silêncio.⁵²³

Nesse mesmo livro, Deleuze também aborda a questão específica da língua menor. Trata-se de criar um devir-menor: “Levar lentamente, progressivamente, a língua para o deserto. Servir-se da sintaxe para gritar, dar ao grito uma sintaxe.”⁵²⁴ Nesse contexto, escrever está em plena conexão com silêncio, como afirma Blanchot:

⁵¹⁹ “Ce n’est plus le personnage qui est bègue de parole, c’est l’écrivain qui devient bègue de la langue: il fait bégayer la langue en tant que telle. Un langage affectif, intensif, et non plus une affection de celui qui parle. (...) Les affects de la langue font ici l’objet d’une effectuation indirecte” (Deleuze, *Critique et Clinique*, p.135; 136)

⁵²⁰ “Si le système apparaît en perpétuel déséquilibre, en bifurcation, (...) alors la langue elle-même se met à vibrer, à bégayer (...) peut-on progresser si l’on n’entre pas dans des régions loin de l’équilibre? C’est la seule manière d’introduire le désir dans le champ correspondant.” (Deleuze, *Critique et Clinique*, p.136-137)

⁵²¹ “Faire du bégaiement un affect de la langue, non pas une affection de la parole.” (Deleuze e Guattari, *Critique et clinique*, p. 139)

⁵²² “C’est n’est plus la syntaxe formelle ou superficielle qui règle les équilibres de la langue, mais une syntaxe en devenir, une création de syntaxe qui fait naître la langue étrangère dans la langue, une grammaire du déséquilibre.” (Deleuze e Guattari, *Critique et clinique*, p. 141)

⁵²³ “Lorsque la langue est si tendue qu’elle se met à bégayer, ou à murmurer, balbutier..., tout le langage atteint à la limite qui en dessine le dehors et se confronte au silence. Quand la langue est ainsi tendue, le langage subit une pression qui le rend au silence. (...) faire bégayer la langue, et en même temps porter le langage à sa limite, à son dehors, à son silence.” (Deleuze, *Critique et Clinique*, p. 141-142)

⁵²⁴ Deleuze e Guattari, *Kafka Por uma literatura menor*, p.52.

Escrever é fazer-se eco do que não pode parar de falar – e, por causa disso, para vir a ser o seu eco, devo de certa maneira impor-lhe o silêncio. (...) Esse silêncio, essa força viril pela qual aquele que escreve, tendo-se privado de si, tendo renunciado a si, possui nesse apagamento mantido, entretanto, a autoridade de um poder, a decisão de emudecer, para que nesse silêncio adquira forma, coerência e entendimento aquilo que fala sem começo nem fim.⁵²⁵

Então chegamos à fala poética. Segundo esse autor,

A fala poética deixa de ser fala de uma pessoa: nela, ninguém fala e o que fala não é ninguém, mas parece que somente a fala “se fala”. A linguagem fala como o essencial e é por isso que a fala confiada ao poeta pode ser qualificada de fala essencial. Isso significa que as palavras, tendo a iniciativa, não devem servir para designar alguma coisa nem para dar voz a ninguém, mas têm em si mesmas seus fins.⁵²⁶

Como vimos, Meschonnic afirma que as palavras são unidades de voz assim como estão na voz. No trecho acima, Blanchot ressalta que, na fala essencial, as palavras não devem servir para designar alguma coisa nem para dar voz a ninguém. Segundo esse autor, trata-se de uma voz anônima, neutra, de ninguém. Em Quignard, podemos ouvir ecos dessas noções naquilo que o autor escreve sobre Némie, sua professora de piano e amante em um dado momento de sua vida, e sua maneira de pensar a música. O autor fala em “puro signo” a ressoar, menciona um “isto impessoal”:

Na música, para Némie, não havia nem eu, nem corpo, nem instrumento. Nem mesmo o autor. Não é Purcell em pessoa nas ruas de Londres. Sobretudo, não é o próprio Bach que volta nas letras de seu nome, do qual ele acredita dispor. É isto: o “puro signo” ressoa. O “isto impessoal” emerge – e nesse retorno à fonte que surpreende o próprio Bach.⁵²⁷

Em relação ao modo de criar de Sainte Colombe, como uma voz que fala ao mestre, as melodias e lamentos falavam-lhe e, tatuando de imediato seu corpo, traziam consigo a necessidade de serem escritas no papel.

Em *Vie secrète*, Quignard nos apresenta não um mestre, como nos livros já citados, mas uma professora de música que ocupa posição análoga. Em relação ao modo como o conteúdo da partitura deveria ser apreendido pelo instrumentista, Quignard conta o que pensava Némie:

⁵²⁵ Blanchot, *O espaço literário*, p. 18.

⁵²⁶ *Ibidem*, p. 35.

⁵²⁷ “*Dans la musique, pour Némie, il n’y avait ni moi, ni corps, ni instrument. Ni même l’auteur. Ce n’est pas Purcell en personne dans les rues de Londres. Ce n’est surtout pas Bach lui-même qui revient dans les lettres de son nom qu’il a cru disposer. C’est cela: le “pure signe” résonne. Le “cela impersonnel” sort à sa source – et dans cet assourcement qui surprie Bach lui-même.*” (Quignard, *Vie secrète*, p. 58)

Seu ensino era uma espécie de autohipnose da peça a tocar que devia portar o corpo, e se imprimir no interior do corpo. Era uma viagem sem volta. (...) Tudo chega em bloco, de uma única vez, não desdobrado, quase panoramique; de toda forma, co-rítmico. (...) Não é a letra da partitura, nem o espírito da obra, que deveriam ser tocados, segundo Némie: era a força que tinha possuído o compositor que devia ser exumada.⁵²⁸

Nesse trecho, podemos observar que o que se busca é a força atingida pelo compositor quando da criação, ou seja, é algo anterior à partitura final. Leio na expressão “viagem sem volta” o mesmo sentido contido no salto do mergulhador. Como já ausente, essa força anterior deveria, segundo Némie, ser exumada, desenterrada, retirada do esquecimento, re-sentida. Pode-se dizer que há um re-nascimento de uma força propulsora, criadora. Para isso, era preciso se separar da partitura, para imprimi-la no corpo, lançar-se nela para escutar o som que dela emana sem sentido:

Némie tinha me ensinado a tocar com os olhos fechados, começando a tocar a partitura só depois de eu a ter percebido um instante como uma única figura. (...) Na música, tratava-se de se separar da partitura para imprimi-la como uma letra única, um número único, no corpo.⁵²⁹

Ainda em relação a Némie, Quignard nos conta:

Lembro-me que a expressão – que, às vezes, pode passar por laudatória – de “recair sobre seus pés” era em sua boca o pior insulto que ela poderia encontrar para criticar sua maneira de tocar. (...) – O que você tocou não era, em nenhuma hipótese, um canto. Você não implora nada. Não se jogou. Você... *recai sempre sobre seus pés!*⁵³⁰

A meu ver, essa fala de Némie é uma transposição das falas dos mestres Sainte Colombe e Tch’eng Lien. Equivale, por exemplo, ao que este segundo diz a Po Ya, aludindo ao fato do discípulo hesitar entre saber e sentir. Ou quando o primeiro diz a Marais que ele não faz música. Tudo isso significa saltar, mas recair sobre os próprios pés. Tudo difere de saltar rumo ao desconhecido, sem medo de se desequilibrar e cair, de *désarçonner*, de entrar em colapso, de gaguejar e naufragar.

⁵²⁸ “*Son enseignement était celui d’une espèce d’autohypnose de la pièce à jouer que devait porter sur le corps, et s’empreindre à l’intérieur du corps. C’était un voyage sans retour. (...) Tout arrive en bloc, d’un seul coup, non déplié, presque panoramique, en tout cas co-rythmique. (...) Ce n’est pas la lettre de la partition, ni même l’esprit de l’oeuvre, qui devaient être joués selon Némie: c’était la force qui avait possédé le compositeur qui devait être exhumée.*” (Quignard, *Vie secrète*, p. 25-26;26;57)

⁵²⁹ *Némie m’avait appris à jouer les yeux fermés en ne commençant à jouer la partition qu’après que je l’eus perçue un instant comme une seule figure. (...) Dans la musique il s’agissait en effet de se séparer de la partition pour l’imprimer comme une lettre unique, un chiffre unique, dans le corps.*” (Quignard, *Vie secrète*, p. 61; 86)

⁵³⁰ “*Je me souviens que l’expression – qui peut passer parfois par laudive – de “retomber sur ses pieds” était dans sa bouche la pire insulte qu’elle pût trouver pour critiquer votre jeu. (...) – Ce que vous avez joué, ce n’était en aucune façon un chant. Vous n’implorez rien. Vous ne vous êtes pas élané. Vous... retombez toujours sur vos pieds!*” (Quignard, *Vie secrète*, p. 25-26)

CONCLUSÃO

*Todas as manhãs do mundo são sem retorno.*⁵³¹

No Prelúdio, delineei a ideia da partitura, do Barroco-próprio-a-Quignard e do afeto nas acepções barroca e psicanalítica, bem como sua relação com a questão da perda. O segundo capítulo foi dedicado à ligação entre música e *mue*, tendo como principal foco a relação entre mestre e discípulo, como configuração maiêutica ideal para, por um lado, analisar o processo de transmissão de conhecimentos e sua relação com a escuta e, por outro lado, refletir sobre o percurso sugerido por Quignard para se chegar à emoção, condição necessária para ultrapassar a ideia de imitação em direção a um devir-afeto. A *mue* é um dos grandes temas presentes na obra de Quignard por aludir à experiência vivida quando do nascimento e por possibilitar, assim como outras revivências de experiências traumáticas de ruptura e de perda, a ressonância afetiva de estados desnudados e desnudos dos seres. Quignard cria personagens que caem incessantemente em estado de colapso, de gagueira, de mudez e de desequilíbrio como condição para re-sentir o abandono que remete à fonte e que, ao mesmo tempo, é fonte do desejo. No último capítulo, proponho uma discussão em torno da noção de cena originária e sua relação com a música na obra do autor. Foram abordados nesta tese temas centrais da obra de Quignard, a saber, língua, linguagem, escuta, voz, escrita, silêncio e dor.

Se “todas as manhãs do mundo são sem retorno” e certas feridas são irremediáveis, então as dores perpétuas ficam em uma memória sempre suscetível a uma reconstrução, uma recriação sempre por vir. Assim, se um retorno às origens não pode ser completamente curador, curar-a-dor, que seja fonte da criação artística. Se a língua pura se despedaçou e não há como tornar o vaso intacto novamente, que seja possível recriar, tal como a tradução proposta por Benjamin, não para assemelhar-se ao original, mas conformando-se amorosamente ao seu modo de visar. No domínio artístico, poderíamos pensar no nascimento de um anjo da arte, mais em conformidade com o historiador materialista benjaminiano. Um anjo capaz de recriar a partir dos cacos, dos fragmentos, dos sofrimentos, dos traços sonoros dos dilaceramentos, dos pedaços de real. Um anjo de cujo corpo emana toda a sonoridade de seu percurso em ruínas. Um anjo barroco-próprio-a-Quignard seria, a meu ver, aquele que traria em seu corpo marcas de toda sorte de restos, vestígios dos sentimentos que restam de suas experiências dolorosas.

⁵³¹ “*Tous les matins du monde sont sans retour.*” (Quignard, *Tous les matins du monde*, p. 107)

Tomar contato com o que se produz no corpo é uma forma de conhecimento, ao mesmo tempo, é uma forma de reconhecimento de uma música que se compõe, de percepção de uma memória que se instalou, uma vez que o som traz à superfície pedaços de nosso mundo real. Em última instância, o que se ressalta nesta tese é o modo como é tecida a escrita da memória. É no corpo que se encontra o que há de mais real⁵³². O corpo é uma cabana sonora onde podemos falar nossa escuta do mundo e de nós mesmos. No plano da escrita, quando se chega a uma escuta afetada, há uma ampliação da capacidade de transmissão da própria sonoridade do texto que, por sua vez, propicia uma escuta quase tátil ao leitor. É através da escuta da Enunciação pura nos textos analisados que podemos ter algum acesso aos afetos emanados de alíngua⁵³³ em Quignard. Através de seus efeitos, podemos escutar o que subjaz à língua e entender quão intimamente conectada à voz e às sonoridades está alíngua. Estar à escuta, nesse contexto, é estar aberto à escuta disso que está mais longe. Talvez isso que está mais longe assimila-se àquilo que o autor diz estar no *jadis (déjà-dit)*, onde-quando o *dire* era puro afeto e sonoridade. O objeto azul da voz escrita é, a meu ver, o que se dá a escutar em uma partitura ao relacionarmos as noções de *objeto a*⁵³⁴ e de Nota Azul. Trata-se de escutar a voz do corpo do texto, algo que não se faz representar pela linguagem, mas se manifesta no corpo e que ressoa, evocando o perdido.

Quignard afirma que a *défaillance* da linguagem é a fonte da escrita e confessa que *procura* o colapso. Apesar da impressão de que o autor vai trazer à superfície de seus textos ecos de sua própria dor existencial, não me parece que isso se faça através de sua escrita propriamente dita, mas sim através do percurso de seus personagens. Por isso sugeri abordar o afeto enquanto sentimento que resta de um trauma e se separa da representação. Na construção de seus personagens e no desenvolvimentos de seus temas prediletos, noto que Quignard é um pensador, um homem que pensa-a-dor e reflete sobre a importância de

⁵³² O que há de mais real no corpo, restos que se destacam e nos fornecem uma figuração do que vem a ser o objeto a. (...) Essa parte de corpo, extraída de uma operação primitiva de inscrição na ordem simbólica, permanecerá, não só como causa de desejo, contabilizada de forma pontual, mas também como um rastro que permite identificar o que, ao segui-lo, faz semblante de objeto de desejo. (Vaz; Pacheco; Sette, *Rastros de amor: Psicanálise, conto e poesia*, p. 50)

⁵³³ Lalíngua situa-se numa esfera inacessível ao sujeito, a esfera do pré-simbólico, do real. Pode-se ouvi-la através do que Lacan denominou de “efeitos de lalíngua”, ou seja, através de suas intromissões, irrupções, deslizamentos para o interior do discurso e da língua. (...) Lalíngua seria, portanto, uma instância que ultrapassa a língua e com ela trapaceia: através de seus efeitos podemos ouvi-la falar o que a língua não diz, ou o que a língua não quer dizer. Assim, “é através de seus efeitos, sempre localizados na língua, que podemos escutar lalíngua. Por isso lalíngua relaciona-se intimamente ao som, à voz, o que permite falar em materialidade do fonema mais evidente que a materialidade da letra.” (Castello Branco, *A traição de Penélope: uma leitura da escrita feminina da memória*. p. 188-189)

⁵³⁴ “Aquilo que resta de uma vivência primitiva de laço libidinal e que escapa à simbolização e à representação pela linguagem. (...) O resto de corpo que não se articula na linguagem permanece sob a forma de rastros, um olhar, uma voz, ou seja – *objeto a*, pedacinhos de corpo que evocam a presença de uma ausência.” (Vaz; Pacheco; Sette, *Rastros de amor: Psicanálise, conto e poesia*, p. 49)

considerá-la no processo de criação artística. O que o difere de seus personagens é que, enquanto o autor pensa a dor, estes a vivificam. Como se o som e a letra que deles surgem fossem a própria dor, não sua representação ou um pensar a respeito. Assim, quando afirmo que Sainte Colombe é intenso, culto e vigoroso, mas frágil, taciturno e duramente afetado pela dor provocada pela perda da esposa, faço-o por observar que essa forma de ser é condição para a contingência da emoção. Não qualquer emoção. No caso da obra abordada, a música que emana desse mestre traz à superfície a ressonância emocional de sua experiência com a dor, como se os sons de sua viola da gamba fossem a pronúncia de sua dor.

Retorno à questão inicial, a saber, meu desejo de pensar sobre o que do perdido está na arte, e até que ponto a arte recupera, pela via do afeto, algo do perdido. Algo foi perdido e determina o desejo. Algo permanece como não sublimável, mas é simbolizante. Se a proposta foi considerar música e literatura como expressões de afetos não representados, coube refletir sobre a relação que teriam essas artes com os traumas, sintomas e feridas não curadas, e como isso se dá a ler nos livros analisados. Neles, surpreendentemente, tudo isso não se dá *imediatamente* a ler, mas a pensar. As noções de *désarçonnement*, *défaillance* e colapso estão presentes no percurso dos personagens, mas não nas linhas do escritor. Isso foi o que pude constatar ao rastrear o percurso menor dos personagens quignardianos e verificar em que momento e como seus afetos tornam-se efeitos de linguagem. O colapso está na aptidão de se dissociar do grupo, tal os dissidentes Boutès, Sainte Colombe e Tch'eng Lien. Todos saltam no mar, no vazio, no tempo, na irreversibilidade.

Quignard assinala que, no caso da música, os compositores fazem da perda um instrumento de criação, criam algo que serve de substituição ao que se perdeu. Mais precisamente, compõem *com a voz* perdida. Entretanto, a meu ver, eles compõem *a voz* perdida, como parece ser o caso de Sainte Colombe. O mestre está diante da incapacidade de se expressar por meio de sua voz, mas sua música é um grito de luto, pois seu som é o dilaceramento. Já nas linhas de Quignard, parece-me, a voz é porta-voz da perda, não a perda, propriamente dita.

O autor está recorrentemente fazendo alusão a algo que foi perdido e, imediatamente, com a perda e o abandono, fez surgir uma busca, o desejo. Típico personagem do que chamo Barroco-próprio-a-Quignard, Boutès expressa visceralmente o desejo. Ao saltar do navio no mar, Boutès vai ao encontro dos sons, chamado pela batida de seu coração. A voz das Sereias é um chamado ao mover-se e, conseqüentemente, ao emocionar-se. Mais que isso, a voz aciona um movimento que é o próprio emocionar. E é pela voz que o desejo chama. Voz e desejo são indissolúvelmente misturados. Segundo o autor, o desejo tem uma força que, à sua

maneira, representa o originário, ainda que por meio de uma experiência de sua impossibilidade. Renunciar a esse desejo tem consequências: aquele que renuncia a seu desejo recalca seu próprio abandono. Ora, com isso, é a potência latente da sensação de desamparo que é perdida. Toda sensação ou nova experiência que se aproxima da experiência do desamparo vivido quando do nascimento traz novamente à superfície afetiva as vibrações emocionais daquilo que, no momento de sua realização, foi violento e gerador de angústia. Soterrar o insuportável é, a meu ver, soterrar o que há de mais vivo em nós. É como soterrar vivo o que se manifesta no corpo e através do desejo, ou seja, é soterrar algo que retornará inexoravelmente. A solução possível para o estado irremediável de desamparo dos personagens quignardianos não está na linguagem simbólica, mas em suas experiências simbólicas. A experiência artística não seria capaz de tornar presente uma realidade que nos escapa.

A Nota Azul, como definida para Didier-Weill, é, para mim, o som do desejo, é a manifestação irrepreensível do desejo. Tal como o som, o desejo também atravessa a pele, não tem barreiras, é ilimitado. O artista é aquele cuja ética é, como para Lacan, estar *à la hauteur*⁵³⁵ de seu desejo. Assim, criação artística e desejo estão intrinsecamente ligados. A experiência artística, assim como a amorosa, é, a meu ver, uma experiência radical que deve ser vivida, um salto que deve ser dado. Trata-se, nessa perspectiva, de uma experiência ética! Minha proposta de trazer à luz o objeto *azul* da voz escrita equivale a trazer da voz a pronúncia do próprio objeto de desejo.

A iminência da possibilidade de naufrágio, de queda, de *désarçonnement* está contida, como vimos nos capítulos precedentes, na noção de salto. Quando a experiência da escrita é vivida tal como um salto radical, a criação atinge necessariamente o *jaillissement*, a ressonância, a fulguração, a irrupção. Todos são termos que nos remetam à noção de real. Não escuto o som do jorrar na escrita do autor, mas sim no grito surdo de seus personagens. Embora Quignard afirme que escrever, encontrar a palavra, é ejacular de repente, e que o poema é este jorrar⁵³⁶, em minha escuta afetada da escrita quignardiana, não entendo que esta provenha desse real que punge. Em minha opinião, mais podemos ler o pensamento do filósofo Quignard, que ouvir o desejo do escritor Quignard. É do abismo da garganta que os personagens do autor trazem a voz para a superfície do livro, sobre o qual as emissões sonoras do corpo se inscrevem tal como marcas que se dão a ler, ler como escuta. Essas emissões poderiam ser tomadas como marcas, resíduos, inscrições do trabalho de extração da voz

⁵³⁵ *Être à la hauteur de* é uma expressão francesa que equivale, em português, a estar à altura de.

⁵³⁶ Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, p. 73.

operado pelos personagens quignardianos. A voz quebrada de Marais, o canto-voz das Sereias ouvido por Boutès, a voz emudecida de Sainte Colombe e a falta da palavra de Jeûne são todas elas formas de inscrição da voz através, e não *no*, texto quignardiano. Ora, minha busca, ou melhor, meu desejo é de ouvir a voz real, a voz do desejo! Real como algo que não se liga a nada e que nos escapa perpetuamente. Essa é a condição para que algo indizível sobre o ser se manifeste, uma vez que a voz é exatamente o que não se pode dizer, pois ocupa o lugar do que é propriamente indizível para o sujeito. É preciso pensar sobre que tipo de emissão sonora o afeto produz. Sendo da ordem da descarga e da perda, o afeto conduz à destruição daquele que fala, impondo-lhe silêncio. É nisso que se faz, então, necessária uma escuta afetada. Escuta como uma verdadeira e radical vivência auditiva. Na minha perspectiva, ser ético na arte é estar à escuta afetiva com dor, não como quem pensa sobre a dor.

Minha proposta de um Barroco-próprio-a-Quignard permitiu refletir sobre o sujeito da experiência: não a do autor, mas dos personagens por ele criados e, certa e involuntariamente, a minha própria. Deparei-me com a relação desses sujeitos com o corpo, o desejo e o amor. São personagens para quem, de repente, a ordem do mundo foi derrubada. Aí então se fez necessário reatrasessar a *détresse* originária para, mais uma vez, reviver. Foi preciso reviver o trauma do nascimento, para renascer. Na esteira dos mestres, os verdadeiros discípulos também passam por renascimentos, revirando o curso da vida, metamorfoseando a experiência que tinham dela. Trata-se de uma experiência intransigente, vivida em momentos de ruptura quando o ser entra em regiões distantes do equilíbrio, tal como na imensidão das regiões do desejo. Nessas regiões, sim, escrever é fazer-se eco do que não pode parar de falar, permitindo a escuta da decisão de emudecer para estar à *escuta* daquilo que fala sem começo nem fim. A tal viagem sem volta de Némie tem o mesmo sentido contido no salto do mergulhador. Há um renascimento de uma força propulsora, criadora. Desde que não se recaia sobre seus pés. “Você ainda não implorou nada. Ainda não se jogou.”⁵³⁷ Isso significa recair sobre os próprios pés. Muito diferente de saltar rumo ao desconhecido, sem medo de se desequilibrar e cair, de *désarçonner*, de entrar em colapso, gaguejar e naufragar. Afinal, navegar é preciso, mas viver nem tão preciso é - Assim -

⁵³⁷ Quignard, *Vie secrète*, p. 26.

Bibliografia

Obras de Pascal Quignard estudadas e/ou citadas

- QUIGNARD, Pascal. *La Leçon de musique*. Paris: Hachette, 1987.
- _____. *Petits Traités I*. Paris: Gallimard, 1990.
- _____. *Tous les matins du monde*. Paris: Gallimard, 1991.
- _____. *Le Nom sur le bout de la langue*, Paris: P.O.L, 1993.
- _____. *La Haine de la musique*. Paris: Calmann-Lévy, 1995.
- _____. *Vie secrète*. Paris: Gallimard, 1998.
- _____. *Sur le jadis*, Paris: Grasset, 2002.
- _____. *Abîmes*, Paris: Grasset, 2002.
- _____. *Georges De La Tour*. Paris: Flohic, 1991, repris chez Galilée, 2005
- _____. *La Nuit sexuelle*, Paris: Flammarion, 2007
- _____. *Boutès*, Paris: Galilée, 2008.
- _____. *La Barque silencieuse*, Paris: Seuil, 2009.
- _____. *Les Désarçonnés*, Paris, Grasset, 2012.
- _____. *L'origine de la danse*. Paris: Galilée, 2013.

Obras críticas sobre Pascal Quignard

- BRANDÃO, Ruth Silviano. *Todas as manhãs do mundo*, in Aletria – Revista de estudos literários. Belo Horizonte, PP. 272-276. 2001.
- _____. *Pascal Quignard; Pascal Quignard: Escrever é ouvir a palavra perdida*, in Alea – Revista de estudos neolatinos, vol. 7, PP. 235-243. 2005.
- _____. *Pascal Quignard: a poética de uma vida escrita*. In.: *A vida escrita*. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2006.
- _____. *Traduire Le Nom sur le bout de la langue*. In.: *Pascal Quignard Littérature hors frontières* (dir.), Irène Fenoglio et Verónica Galíndez-Jorge, Paris: Hermann Édition, 2014.
- BOGLIOLO, Giovanni. *Musique et silence*, in.: *Pascal Quignard: la mise au silence*, Paris: Champ Vallon, 2000.
- CALLE-GRUBER, Mireille, DECLERCQ, Gilles e SPRIET, Stelle. *Pascal Quignard ou la littérature démembrée par les muses*, Paris: Presse Sorbonne Nouvelle, 2011.

- FENOGLIO, Irène. *Sur le désir de se jeter à l'eau*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2011.
- LAPEYRE-DESMAYSON, Chantal. *Pascal Quignard ou le solitaire, entretiens*. Paris: Flohic, 2001a.
- _____. *Mémoires de l'origine un essai sur Pascal Quignard*, Paris: Flohic, 2001b.
- _____. *Pascal Quignard la voix de la danse*. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 2013.
- _____. Pascal Quignard, un baroque contemporain. In.: *Pascal Quignard Littérature hors frontières* (dir.), Irène Fenoglio et Verónica Galíndez-Jorge, Paris: Hermann Édition, 2014.
- MASSARA, Guilherme. *Olho Clínico*. Belo Horizonte: Scriptum, 2008.
- PAUTROT, Jean-Louis. "Dix questions à Pascal Quignard" (Interview). "Pascal Quignard ou le noyau incommunicable," *Etudes Françaises* 40.2 (2004)
- _____. *Pascal Quignard ou le fonds du monde*. Nova Iorque: Rodopi. 2007.
- _____. *De La leçon de musique à La haine de la musique: Pascal Quignard, le structuralisme et le postmoderne*. *French Forum* 22.3 (Sept. 1997): 343-358.
- _____. *Pascal Quignard*. Paris: Gallimard, Grasset et Institut Français, 2013.
- RABATÉ, Dominique. *Pascal Quignard. Étude de l'oeuvre*. Paris: Bordas, 2008.
- SAUTEL, Nadia. « Pascal Quignard, la nostalgie du perdu », *Magazine littéraire*, no 412, septembre 2002, p. 98-103. *Scherzo*, no 9, « Pascal Quignard », septembre-octobre-novembre 1999.
- VILELA, Yolanda Fernandes. *Ler, traduzir, escrever: um percurso pela obra de Pascal Quignard*. 2009. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2009.
- _____. "Les "sordidissimes" et la question de l'objet". Dans *Pascal Quignard Littérature hors frontière* (dir.), Irène Fenoglio et Verónica Galíndez-Jorge, Paris: Hermann Éditions, 2014.

Referências Teóricas

ALVARENGA, Ana. *Música na cosmologia maxakali: um olhar sobre um ritual do Xunim – uma partitura sonoro-mítico-visual*. Dissertação. (Mestrado em Música). Faculdade de Letras, Escola de Música da UFMG. Belo Horizonte, 2007.

_____. *Koxuk Xop – Imagem*, Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

ASSOUN, Paul-Laurent. *Psychanalyse*. Paris: PUF, 1997.

BARBEITAS, Flávio. *A música habita a linguagem: teoria da música e noção de musicalidade na poesia*. 2007. Tese (Doutorado em Estudos Literários) Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *O grão da voz*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2007.

_____. *O império dos signos*. Trad. Leyla Perrone-Moisés, São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2007.

BENJAMIN, Walter. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. Tarefa do tradutor. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 13-14.

BLANCHOT, Maurice. *O Espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Uma voz vinda de outro lugar*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. *L'écriture du desastre*, p. 12. Trad. Ana Paula de Ávila e Maria Juliana Gambogi Teixeira.

BUELOW, George J. Rhetoric and music. In: *The grove dictionary of music and musicians*, 2^a ed. London: McMillan, 2001. Vol. 21, p. 269.

CASTELLO-BRANCO, Lucia. *A traição de Penélope: uma leitura da escrita feminina da memória*. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1990.

_____. *A branca dor da escrita – três tempos com Emily Dickinson*. Belo Horizonte, UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2003.

- CHARVET, Jean-Loup. *L'éloquence des larmes*. Paris: Desclée de Brouwer. 2000.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. (Trad. Peter P. Pelbart e Janice Caiafa) São Paulo: Ed.34. 1997.
- _____. *Kafka Por uma literatura menor*. Trad.: Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- DELEUZE, Gilles. *Critique et clinique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1993.
- DIDIER-WEILL, Alain. *Nota Azul Freud, Lacan e a Arte*. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1997.
- FAVRET-SAADA, Jeanne. *Être affecté*. In: *Gradhiva*, n.8. Paris: 1990.
- FREUD, Sigmund. Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental. *Obras completas – Standard Edition*. Rio de Janeiro: Imago, vol. XII, 1996.
- _____. (1936) “Um distúrbio de memória na Acrópole”, *Obras completas – Standard Edition*. Rio de Janeiro: Imago, vol. XXII, 1996, p. 293-307.
- GARCIA-ROZA, Luiz. A. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- KAFKA, Franz. O Silêncio das Sereias. In: *Narrativas do espólio*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 104-106.
- LACAN, Jacques. *Le séminaire livre XXIII : Le sinthome*. Paris: Seuil, 2005.
- _____. Lituraterra. In: *Outros escritos*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p. 15-25.
- _____. Lição sobre Lituraterra. In: *Seminário livro 18: de um discurso que não fosse semblante*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 105-119.
- LAGROU, Elsjé Maria. Caminhos, duplos e corpos. Uma abordagem perspectivista da identidade e alteridade entre os Kaxinawa. Tese de doutorado em Antropologia Social. São Paulo: USP, 1998.
- LAPLANCHE, Jean e PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1986.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mitológicas*. Cosac Naïf: 2004.
- _____. *Mito e significado*. Lisboa: Edições 70, 1978.
- MANDIL, Ram. *Os efeitos da letra. Lacan leitor de Joyce*. Rio de Janeiro / Belo Horizonte: Contra Capa Livraria / Faculdade de Letras UFMG, 2003.
- MARQUARD, Odo. *Abschied vom Prinzipiellen*. Stuttgart, Reclam, 1991.
- MESCHONNIC, Henri. *La rime et la vie*. Lagrasse: Editions Verdier, 1989.

- MILLER, Jean-Alain. Processos em psicanálise bastante lentos. In: *Opção lacaniana*. São Paulo: Eolia, n. 64 dezembro de 2011, p. 9-67.
- NANCY, Jean-Luc. *À l'écoute*. Paris: Galilée, 2002.
- NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Trad. Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2014.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PERSONE, Pedro. *Teoria das Paixões da Alma e o discurso musical nos séculos XVII e XVIII*. Em www.atravez.org.br/ceam_4/paixoes_alma.htm
- TUGNY, Rosângela Pereira de. *Escuta e poder na estética tikmu'un maxakali*. Rio de Janeiro: Série Monografias Museu do Índio- FUNAI. 2011.
- VAZ, Gilda; PACHECO, Regina; SETTE, Terezinha. *Rastros de amor: Psicanálise, conto e poesia*. Belo Horizonte: Letramento, 2016.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo Batalha. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.
- VIVÈS, Jean-Michel. « O silêncio das sereias de Kafka: uma aproximação literária da voz como objeto pulsional », O Marrare, Revista Universidade d'Estade de Rio de Janeiro, Brasil, n°11, pp.65-74, 2010.
- WARBURG, Aby. *Le Rituel du Serpent*. Paris: Macula. 2003.

OBRAS DE PASCAL QUIGNARD

- L'Être du balbutiement, essai sur Sacher-Masoch*, Mercure de France, 1969.
- Lycophon, Alexandra* (présentation et traduction par Pascal Quignard, Mercure de France, 1971 (réédition 2001).
- La parole de la Délie, essai sur Maurice Scève*. Paris, Mercure de France, 1974 (réédition 2001).
- Michel Deguy*, Séghers, 1975.
- Écho, suivi d'Épistolè Alexandroy*, Le Collet de Buffle, 1975 (repris dans *Écrits de Sang*, Orange Export Ltd, 1977.
- Le Lecteur*, récit, Gallimard, 1976 (réédition 1986).
- Hiems*, Orange Export Ltd, 1977 (repris dans *Écrits de l'éphémère*, Galilée, 2005).
- Sarx*, avec des gravures de Gérard Titus-Carmel, Aimé Maeght, 1977 (repris dans *Écrits de l'éphémère*, Galilée, 2005).

- Les mots de la terre, de la peur, et du sol*, avec des gravures de Louis Cordesse, Clivages, 1978.
- Inter aerias fagos*, Orange Export Ltd, 1979.
- Carus*, roman, Gallimard, 1979 (édition revue et corrigée en 1990, « Folio » 2211).
- Sur le défaut de la terre*, avec des gravures de Luis Cordesse, éd. Clivages, 1979 (repris dans *Écrits de l'éphémère*, Galilée, 2005).
- Le secret du domaine*, avec des gravures de Jean Garonnaire, De l'Amitié, 1980 (édition définitive sous le titre *L'enfant au visage couleur de la mort*, conte, Galilée, 2006).
- Petits Traités*, Tome I, Clivages, 1981.
- Le Petit Cupidon*, Nouvelle revue française, n° 341, 1981, (2^a edição, Galitée, 2006)
- Petits Traités*, Tome II, Clivages, 1983.
- Les tablettes de buis d'Apronemia Avitia*, roman, Gallimard, 1984 (édition revue et corrigée pour la coll. L'Imaginaire, n 212, Gallimard, 1989).
- Le voeu du silence, essai sur Louis-René des Forêts*, Fata Morgana, 1985 (édition définitive, avec ajout de « Essai sur Louis-René des Forêts », Galilée, 2005).
- Petits Traités*, Tome III, Clivages, 1985.
- Ethelrude et Wolfram*, conte, Claude Blazot, 1986 (repris en édition définitive chez Galilée, 2006).
- Le salon de Wurtemberg*, roman, Gallimard, 1986 (revu et corrigé pour Folio Gallimard, 1928, 1992).
- Une gêne technique à l'égard des fragments*, Fata Morgana, 1986 (édition définitive, avec ajout de « Essai sur Jean de La Bruyère », Galilée, 2005).
- La Leçon de musique*, Hachette, 1987 (réédité en Folio Gallimard n 3767).
- Les escaliers de Chambord*, roman, Gallimard, 1989 (édition revue et corrigée en 1991 pour Folio Gallimard n 2301).
- Albucius*, POL, 1990 (réédition en 1992, « Livre de poche » 4308).
- Kong-souen Long, Sur le doigt qui montre cela*, présentation et traduction par Pascal Quignard, Michel Chandeigne, 1990).
- La raison*, Le promeneur, « Le cabinet des lettrés », 1990.
- Petits traités*, tome I à VIII, Adrien Maeght, 1990 (revu et corrigé pour Folio Gallimard, 2533-2977). Gravures de Jean Garonnaire, Clivages, 1981.
- Georges de la Tour*, Le Flohic, 1991 (réédition 1997, *La nuit et le silence*).
- Tous les matins du monde*, roman, Gallimard, 1991 (édition revue et corrigée en 1993 pour Folio Gallimard n 2533).

- La frontière*, roman, Michel Chandeigne, 1992 (édition revue et corrigée en 1995 pour Folio Gallimard n 2572).
- Le Nom sur le bout de la langue*, POL, 1993 (édition revue et corrigée en 1995 pour Folio Gallimard n 2698).
- Le sexe et l'effroi*, Gallimard, 1994 (édition revue et corrigée en 1996 pour Folio Gallimard n 208).
- L'occupation américaine*, roman, Le Seuil, 1994 (réédité en Points-Seuil n 208).
- L'amour conjugal*, roman, Patrice Trigano, 1994.
- Les septante*, conte, Patrice Trigano, 1994.
- Rhétorique spéculative*, Calmann-Lévy, 1995 (revu et corrigé en 1997 pour Folio Gallimard 3007).
- La Haine de la musique*, Calmann-Lévy, 1995 (revu et corrigé en 1997 pour Folio Gallimard n 3008).
- Vie secrète*, Gallimard, 1998 (revu et corrigé en 1999 pour Folio Gallimard n 3292).
- Terrasse à Rome*, roman, Gallimard, 2000 (réédité en 2003 pour Folio Gallimard n 3542).
- Pascal Quignard, le solitaire*, Com Chantal Lapeyre-Desmaison : entrevistas, Les Flohic, 2001.
- Tondo*, Flammarion, 2002.
- Les ombres errantes (Dernier Royaume I)*, Grasset, 2002 (réédité en Folio Gallimard n 4078).
- Sur le Jadis (Dernier Royaume II)*, Grasset, 2002 (réédité en Folio Gallimard n 4137).
- Abîmes (Dernier Royaume III)*, Grasset, 2002 (réédité en Folio Gallimard n 4138).
- Les Paradisiaques (Dernier Royaume IV)*, Grasset, 2005.
- Sordidissimes (Dernier Royaume V)* Grasset, 2005.
- Inter aerias Fargos*, com caligrafias de Valério Adami, Galilée, 2005.
- Écrits de l'éphémère*, Galilée, 2005.
- Pour trouver les enfers*, Galilée, 2005.
- Cécile Reims Graveur de Hans Bellmer*, Cercle d'art, 2006.
- Quartier de la transportation*, com Jean-Paul Marcheschi, Éditions du Rouergue, 2006.
- Requiem*, Galilée, 2006.
- Triomphe du temps*, quatre contes, Galilée, 2006.
- L'enfant au visage couleur de la mort*, Galilée, 2006.
- Villa Amalia*, roman, Grasset, 2006.
- La nuit sexuelle*, Flammarion, 2007.
- Les fantasmes de la nuit*, com Marie Morel, Éditions Chalut-Mots, 2008.

Boutès, Galilée, 2008.

La barque silencieuse, Seuil, 2009.

Pascal Quignard, com Pierre Skira, Marie Morel, Valerio Adami, Éditions des Cendres, 2010.

Lycophon et Zétès, Poésies Gallimard, 2010.

Inter, Bénédicte Gorrillot, Argol, 2011.

Les Solidarités mystérieuses, Paris, Gallimard, 2011.

Sur le désir de se jeter à l'eau, com Irène Fenoglio, P.S..N, 2011.

Medea, precedido de *Danse perdue*, Ritournelles, 2011.

Les Désarçonnés, Paris, Grasset, 2012.

L'origine de la danse, Galilée, 2013.

Leçons de solfège et de piano, Paris: Arléa, 2013.

La Suite des chats et des ânes, Paris: PSN, 2013.

L'Être du balbutiement, Mercure de France, 2014.

Sur l'Image qui manque à nos jours, Arlea, 2014.

Mourir de penser, Grasset, 2014.

Une vie de peintre, Marie Morel avec Marie Morel, éditions Galerie B. Pont-Aven et Les amis de Marie Morel, 2014.

Critique du jugement, Galilée, 2015.

Princesse vieille reine, Galilée, 2015.

Sur l'idée d'une communauté, Analogon, 2016.

Le chat du marais, Chandeigne, 2016.

Les larmes, Grasset, 2016.

Dans le jardin qu'on aimait, Grasset, 2017.