

Henrique Rocha de Souza Lima

**O conceito de Escuta Musical em**  
*Écoute: une histoire de nos oreilles* de Peter Szendy

Universidade de São Paulo  
São Paulo, 2021

HENRIQUE ROCHA DE SOUZA LIMA

**O conceito de Escuta Musical em**  
***Écoute: une histoire de nos oreilles* de Peter Szendy**

Documento apresentado ao programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Processos de criação musical

Linha de pesquisa: Sonologia

Orientador: Prof. Dr. Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta.

São Paulo  
2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

Lima, Henrique Rocha de Souza Lima  
O Conceito de Escuta Musical em Écoute: une histoire de nos oreilles de Peter Szendy / Henrique Rocha de Souza Lima Lima; orientador, Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta Iazzetta. - São Paulo, 2021.  
65 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.  
Bibliografia  
Versão original

1. Escuta Musical. 2. Estética Musical. 3. Fonografia. 4. Arranjo. 5. Teorias da Escuta. I. Iazzetta, Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

---

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

## O conceito de Escuta Musical em

### *Écoute: une histoire de nos oreilles de Peter Szendy*

**Resumo:** esta dissertação realiza um estudo analítico do livro *Escuta, uma história de nossas orelhas*, publicado por Peter Szendy em 2001. A análise intenciona apresentar de modo descritivo o conjunto de teses e debates teóricos que o livro mobiliza a respeito da escuta musical. A obra analisada apresenta uma contribuição epistemológica significativa para os estudos acerca da escuta musical, na medida em que desloca este tema para além das abordagens baseadas na fenomenologia e no paradigma da “escuta estrutural”. Assim, tem-se uma abordagem que acolhe em seu núcleo a materialidade midiática, que aprecia o papel operatório da escuta nas práticas de reelaboração musical, e a dimensão constitutiva que processos inconscientes desempenham na escuta musical. A dissertação é organizada em três capítulos, cada qual dedicada a uma das três dimensões principais de debates teóricos apresentados no livro, sendo a primeira camada um diagnóstico do “regime moderno da escuta”; a segunda, a elaboração de uma contra-narrativa da noção de obra musical elaborada ao longo da modernidade europeia; e a terceira, uma abordagem do tema da “plasticidade da escuta” a partir das noções de “fonogramatização da música em geral” e “transmissibilidade da escuta”. Ao longo de três capítulos, a dissertação remonta os estudos de caso abordados pelo livro, a partir dos quais ele posiciona suas teses, e intenciona explicitar a singularidade deste livro no contexto dos trabalhos acadêmicos realizados na intersecção entre filosofia e estudos do som.

**Palavras-Chave:** Escuta Musical; Estética Musical; Fonografia; Arranjo; Teorias da Escuta.

## **The concept of Musical Listening in**

### ***Écoute: une histoire de nos oreilles* by Peter Szendy**

**Abstract:** this dissertation carries out an analytical study of the book *Listen: a history of our ears*, published by Peter Szendy in 2001. This analysis aims to present the set of theses and theoretical debates that the book mobilizes about the concept of musical listening. The analyzed work presents a significant epistemological contribution to studies about listening, as it moves this theme beyond the usual approaches based on phenomenology and on the paradigm of “structural listening”. Szendy’s approach on listening embraces media materiality at its core, appreciating the operative role of listening in practices of musical re-elaboration such as arrangement and remixes, along with the constitutive dimension that unconscious processes play in musical listening. The dissertation is organized into three chapters, each dedicated to one of the three main dimensions of theoretical debates presented in the book, the first layer being a diagnosis of the “modern regime of listening”; the second, the elaboration of a counter-narrative of the notion of musical work developed throughout European modernity; and the third, an approach to the theme of “the plasticity of listening” based on the notions of “phonogrammatization of music in general” and “transmissibility of listening”. Over the three chapters, the dissertation goes back to the case studies covered by the book, from which he positions his theses, and intends to explain the singularity of this book in the context of academic works carried out in the intersection between philosophy and sound studies.

**Keywords:** Musical Listening; Musical Aesthetics; Phonography; Arrangement; Listening Theories.

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, Jurandir e Nilcéa, pelo amor, pelo apoio, pela ética, pela base.

Aos colegas de pesquisa acadêmica, em especial as pessoas que integram o “Lugar de Pesquisas em Auralidade - LAURA”, nomeadamente, Alexandre Marino, Daniel Tápia, Gustavo Germano, Lílian Campesato, Lúcia Esteves, Marina Mapurunga, Valéria Bonafé e Vicente Reis.

Ao Núcleo de Pesquisas em Sonologia (NuSom), cujas atividades alimentaram e ainda alimentam muito minha atividade de pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da ECA-USP, por propiciar espaços de confluência de ideias e apoiar uma pesquisa como esta.

Ao orientador desta pesquisa, Fernando Iazzetta, por ter possibilitado um ambiente de pesquisa agradável e saudável, por ter cuidado do processo de pesquisa, e por ter agido com a inteligência e gentileza que marcam seu trabalho, e que procuro reverberar no meu exercício de docência e pesquisa.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO / p. 1

CAPÍTULO 1: O conceito de regime de Escuta / p. 5

Introdução / p. 5

Obra menor, obra maior: a supervalorização de um conceito de obra em detrimento de outro / p. 5

“Os íntimos de Beethoven” / p. 8

O dever imanente ao regime de escuta / p. 10

O efeito discursivo em questão: a “escuta estrutural” / p. 11

O *corte otográfico* e o *ponto surdo* imanente a cada ato de escuta / p. 12

Panauralidade e Surdez: escuta estrutural e apagamento do ouvinte / p. 13

O caráter econômico do regime moderno da escuta musical / p. 15

Conclusão: Além de um regime de escuta, outro / p. 16

CAPÍTULO 2: Transmissibilidade da Escuta / p. 17

Introdução / p. 17

PARTE 1: A obra como operação / p. 18

A obra em devir: conceito de obra além do regime moderno da escuta musical / p. 18

A analogia entre arranjo e tradução: da abordagem funcionalista ao *duplo diferenciante* / p. 18

O jogo plástico dos corpos: a especificidade da transcrição / p. 20

Entre monumento e fragmento: uma defasagem interna ao romantismo / p. 21

O arranjo como “espaço essencialmente crítico” / p. 24

O idealismo metafísico que não cessa de retornar / p. 25

A diferença fundamental entre *falta original* e *falta de origem* / p. 27

PARTE 2: A Lógica do Espectro / p. 28

A escuta triangulada / **p. 28**

O Traço como imagem, como traço acústico, como fantasma / **p. 29**

O Ser contíguo / **p. 30**

A emissão de uma lei formal / **p. 31**

A Ética do campo espectral expandido / **p. 32**

A transmissibilidade da escuta / **p. 33**

A estrutura de endereçamento / **p. 35**

Conclusão do segundo capítulo / **p. 36**

**CAPÍTULO 3: Plasticidade da Escuta / p. 38**

Introdução / **p. 38**

Fonogramatização da Música e Transformação Operatória da Escuta / **p. 39**

Uma escuta-escrita: o uso performativo da linguagem verbal em Michel Butor / **p. 39**

Uma escuta-leitura: uma *práxis* / **p. 41**

A escuta na ponta dos dedos / **p. 42**

Habitar um ponto de escuta: autenticidade e surdez / **p. 44**

Além do regime moderno da escuta musical: “não escutarei sem tu” / **p. 49**

Reflexividade aural: uma “adição infinita de singularidades” / **p. 50**

O desejo de escuta e a escuta por vir / **p. 51**

**CONCLUSÃO / p. 54**

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS / p. 58**



## INTRODUÇÃO

A presente dissertação apresenta um estudo analítico do livro *Écoute: une histoire de nos oreilles*, publicado por Peter Szendy em 2001. O objetivo da análise é o de evidenciar de modo sistemático a elaboração conceitual que este livro realiza a respeito da noção de *escuta musical*. Para tal, a dissertação descreve um conjunto de referências, debates e objetos de análise que o livro mobiliza, distribuindo-os segundo três eixos principais de análise: 1) o conceito de regime de escuta; 2) o conceito de transmissibilidade de escuta; e 3) o conceito de plasticidade da escuta. A escolha deste objeto de pesquisa responde a um problema corrente na literatura acadêmica a respeito da escuta musical, a saber, a hegemonia de um modelo de escuta como sendo um paradigma de apreciação musical operante em contextos institucionais de ensino. Como veremos, o livro aqui analisado articula de modo consistente uma abordagem da escuta musical em um ambiente epistemológico exterior aos pressupostos metafísicos e sociológicos que configuram o paradigma de escuta da chamada “escuta estrutural” (Adorno, 2011 [1962]).

Szendy desdobra sua abordagem segundo três procedimentos principais. O primeiro deles consiste na exposição do “regime moderno da escuta musical” (Szendy, 2001: 134). De tal regime decorre a elaboração discursiva de um comportamento ideal da escuta musical que viria a se tornar “o modelo dominante do ouvido musical clássico no século XX” (Szendy, 2007: 56) e que passaria a permear os programas de disciplinas em instituições de ensino de música em níveis técnico e superior em diversos países do mundo, inclusive no Brasil. O conceito de regime moderno da escuta musical se refere a uma organização sistemática do comportamento da escuta, mediada pelo status duplamente jurídico e econômico que passa a caracterizar a noção de Obra musical a partir da modernidade europeia, bem como por ideais morais vinculados aos hábitos musicais praticados por membros de classes aristocráticas europeias na virada do século XVIII para o século XIX<sup>1</sup>. No início do século XX, tal organização moral-econômica da escuta já apresentava reflexos nas páginas de textos musicológicos, agora revestida de um verniz que a posicionava como um tipo de escuta musical “superior” e “elevada”: uma escuta “estrutural” (Adorno, 2011 [1962]).

Estritamente vinculado a pressupostos formalistas aplicados à arte musical, o conceito de escuta estrutural se refere a um modo de escuta que, em vez de se deixar distrair e devanear através de fragmentos, seria dedicado à apreensão de uma estrutura profunda das obras musicais, realizada por sujeitos que supostamente “pensam com os ouvidos” (Adorno, 2011 [1962]: 61). Cumpre observar que, segundo esta noção, “pensar com os ouvidos” é sinônimo de escutar música exclusivamente a partir dos códigos da notação musical europeia. Esta projeção discursiva de um ideal de comportamento da escuta

---

<sup>1</sup> “Silêncio, atenção, grandeza: todos estes traços – aqueles da *grande música* e de sua *grande escuta* foram importados em Viena no fim do século XVIII e consolidados em torno da figura de Beethoven no começo do XIX” (Szendy, 2001: 143). O capítulo desta dissertação trata de explicitar este ponto.

musical é um sintoma de traços profundos da modernidade europeia, dentre os quais, o seu etnocentrismo.

De um ponto de vista analítico que opera além do discurso musicológico, é possível compreender que as condutas de escuta musical são moldadas por um sistema moral baseado em regras que prescrevem um *dever* para escuta musical, e cujas raízes são menos estéticas que econômicas<sup>2</sup>. Neste sentido, a segunda linha de desdobramentos teóricos do livro é abordada no segundo capítulo desta dissertação, o qual analisa as teses que Szendy elabora em torno de “uma reflexão sobre as mutações nas práticas da transcrição ou da adaptação, logo, sobre o *lugar do arranjo* na vida musical, essencialmente depois do Romantismo” (Szendy, 2001: 25). Esta reflexão é feita mediante uma série de torções sobre o entendimento de obra fundado no agenciamento epistemológico moderno que conjuga propriedade intelectual e idealismo metafísico como alicerces de um estatuto de obra entendida como uma entidade autônoma, fechada sobre si mesma, dotada de uma estrutura profunda que lhe confere uma identidade, e que se configura como uma Ideia. A reflexão de Szendy a respeito do arranjo musical é acompanhada de uma desconstrução sistemática deste paradigma de obra de arte consolidado historicamente na modernidade europeia. Ao final da série de torções realizadas pelo autor, resulta um entendimento do arranjo como uma modalidade de *escrita de uma escuta*, uma modalidade de “escuta assinada” (Ibid.: 19).

Ainda em relação a esta segunda camada do texto aqui analisado, há um tópico mais subterrâneo, o qual esta dissertação visa trazer para a superfície da leitura. Peter Szendy foi aluno de Jacques Derrida e, como esta dissertação procura deixar evidente, conceitos significativos da desconstrução – em especial os conceitos de *traço* (Derrida, 1967) e *fantasma* (Derrida, 1993) – desempenham um papel crucial no entendimento que Szendy formula a respeito da escuta musical. Através da conceituação do ato da escuta como um ato *necessariamente* mediado por uma “estrutura de endereçamento”<sup>3</sup>, Szendy desestabiliza, por princípio, o desenho relacional da “escuta estrutural” (o qual pressupõe uma relação direta e imediata entre um ouvinte e um objeto escutado, dependendo apenas da boa vontade de um ouvinte bem intencionado). O ideal da escuta estrutural perde seu sentido na medida em que outra lógica da escuta ganha consistência, a qual opera com o horizonte especulativo da desconstrução, em particular, com uma ontologia do fantasma – nomeada por seu autor, Jacques Derrida (1993) através da palavra-valise *hantologie* –, segundo a qual poderemos entender *a imanência do outro que habita cada uma de nossas escutas*. A segunda parte do segundo capítulo desta dissertação se ocupa de explicitar este ponto.

A tese a respeito da estrutura de endereçamento “que se mantém através das variáveis históricas de nossas escutas” (Szendy, 2003: 13) configura um traço decisivo do conceito de escuta musical elaborado por Peter Szendy. Dois anos após a publicação de

---

<sup>2</sup> O tema da homologia entre mercado e experiência psíquica é uma discussão particular integrante do tecido de discussões do livro *Écoute*, e ganha desdobramentos ulteriores na produção bibliográfica de Peter Szendy, especialmente no livro *Tubes: la philosophie dans le Jukebox* (2008).

<sup>3</sup> Estou traduzindo como “estrutura de endereçamento” a expressão que na língua original é grafada como “*structure d’adresse*”. Ver Szendy; Donin, 2003.

*Écoute*, foi publicada uma correspondência entre Peter Szendy e o musicólogo Nicolas Donin a respeito das teses apresentadas neste livro. Na correspondência, Szendy explicita o papel fundamental que a “estrutura de endereçamento” desempenha na arquitetura do livro. Provocado por uma pergunta a respeito do “conceito de escuta” que está operando no livro, Szendy (2003: 13) responde o seguinte:

O livro *Écoute* é aberto em um endereço para um "você". E isto não é, nem um acaso, e nem um ornamento de discurso. De fato, se o livro se inscreve inteiramente nessa relação “eu-tu”, está aí, talvez, a verdadeira resposta à sua primeira questão – que agora compreendo melhor – a respeito do meu ‘conceito’ de escuta. Porque, mesmo se sou hesitante sobre o seu caráter ‘conceitual’, devo dizer que essa *estrutura de endereçamento* é realmente, para mim, o que se mantém através das variáveis históricas de nossa escuta.

Com a tese da “estrutura de endereçamento” como sendo um componente de seu conceito de escuta, Szendy inscreve seu conceito de escuta musical no horizonte epistemológico do pós-estruturalismo. Isto é, no contexto de *uma lógica das variações* que ocorrem a partir de relações sociais compostas por diferentes *posições de agência*. Tal especulação consiste no seguinte: toda escuta individual é *estruturalmente* composta pela posição de uma *segunda pessoa* – um “você”, ou um “tu” – que é imanente à escuta, a qual media a relação entre um ato de escuta e os conteúdos escutados. Trata-se de um tipo de *mediação não tecnológica* sobre a escuta, mas ainda sim, uma mediação efetiva. A hipótese de Szendy é a de que nossas escutas individuais são *mediadas pela posição estrutural de uma segunda pessoa, a quem endereçamos nossas escutas*.

Deste modo, o autor não somente assume uma abordagem que considera os atos individuais de escuta como efeitos de uma estrutura relacional, mas além deste básico pressuposto estruturalista, considerando o limite da estrutura, ao enfatizar a posição estrutural de “casas vazias”, nas quais age o acaso e o fortuito<sup>4</sup>. A segunda pessoa alojada dentro de cada escuta – o “tu” – é essa casa vazia. Em suma, a estrutura social não explica a escuta musical em Peter Szendy, sua perspectiva passa por critérios sociológicos, e *os atravessa* em direção a uma especulação pós-estruturalista.

Essa “estrutura de endereçamento” consiste, portanto, em *alojar uma alteridade no interior da identidade*, em hospedar estruturalmente a posição de um agente indeterminado dentro da atividade do “eu escuto”. Assim, o entendimento tradicional da escuta musical, tal como projetado pela narrativa musicológica moderna, é *desestabilizado através da presença estrutural de uma alteridade dentro do ouvinte*. Tal presença, como veremos, é paradoxal e fantasmática, por se tratar da presença de alguém que está ausente, uma presença espectral que, no entanto, age de modo a fazer com que a relação entre ouvinte e coisa escutada não seja imediata, e sim mediada, e

---

<sup>4</sup> No contexto do estruturalismo como sistema epistemológico, a noção de “casa vazia” opera como o limite conceitual deste sistema, no sentido de ser um limite dos objetos determináveis. Este limite corresponde ao ponto no qual o sistema não consegue mais determinar os objetos, e assumir o acaso. Neste sentido, a “casa vazia” é ao mesmo tempo, um conceito estruturalista, que aponta para o pós-estruturalismo. Este ponto foi observado por Gilles Deleuze (2006 [2002]: 221-247) no artigo intitulado *Em que podemos reconhecer o Estruturalismo?*

mais precisamente, *desviada* e *distraída*, pela presença de uma segunda pessoa dentro da escuta. Este ponto fica evidente nas palavras do próprio autor:

A palavra *Escuta* é, também, na língua francesa, um verbo (conjugado na segunda pessoa do imperativo) e um substantivo. É essa chance que eu pensei que poderia captar e condensar no título, onde transpassaria, por trás do nome comum (a escuta em geral, como assunto ou tema de uma arqueologia), não apenas a injunção que a assombra (*Escuta!*), mas também o horizonte que nela se aloja, de um endereço a um *você*: um *tu* ao qual (como todo o livro tende a mostrar) a escuta como tal seria prontamente destinada, quer dizer, também, *em direção ao qual* e *pelo qual* uma escuta seria prontamente *desviada de seu objeto*. Ou ainda, e literalmente: *dis-traída*. A própria estrutura da escuta é sempre "triangulada" entre: um "eu", um "objeto" (que pode ser uma "obra"), um "tu" (presente ou ausente) (Szendy; Donin, 2003: 13-14).

Portanto, com a "estrutura de endereçamento", Szendy coloca em jogo no debate a respeito da escuta musical, um horizonte especulativo que opera *fora* da economia relacional do regime moderno da escuta. Por um lado, um entendimento de escuta musical caracterizado como produto de um estado consciente e intencional de um sujeito que decide, por boa vontade, escutar. Por outro lado, uma escuta "dis-traída" (Ibid.) realizada mediante um processo de elaboração diferencial e diferenciante através de vínculos tecidos em um espaço cognitivo aberto, o qual é, por natureza, materialmente e semioticamente rizomático. No primeiro caso, a escuta musical se submete à obra, e deve restituir uma estrutura implicada nesta. No segundo caso, a escuta não precisa e não deve guardar nenhuma identidade em relação ao objeto escutado. Em outras palavras: a escuta não existe para reconhecer nenhuma estrutura ideal em um "objeto". Entre esses dois modos, não há um "certo" e um "errado", basta entendermos que são dois modos diferentes e igualmente legítimos. A lógica diferenciante da estrutura de endereçamento é sistematicamente descrita no segundo capítulo desta dissertação.

Por fim, tratamos da terceira linha ou camada de desdobramentos teóricos do livro aqui analisado, através de uma leitura atenta da tese segundo a qual "a escuta, na medida em que ela tem uma história, e na medida em que ela se reflete e se endereça, sempre foi *plástica*" (Szendy, 2001: 27). Neste ponto, são considerados trabalhos de Michel Butor, Roland Barthes e Mauricio Kagel, todos esses ativando suportes gráficos e fonográficos como meios de inscrição que, ao mesmo tempo, registram e multiplicam os materiais sonoros neles registrados. Veremos as teses que Szendy (2001: 26-7) elabora a partir do fato material e histórico que ele chama de "fonogramatização da música em geral", em especial, a formulação de um conceito de escuta musical elaborada a partir de uma noção de *desejo de escuta*. Neste ponto, abordamos o aspecto propriamente especulativo do livro aqui analisado, segundo o qual o desejo de escuta de modo reflexivo, sob a figura do "se escutar escutar" (2001: 169). Assim, *a escuta musical seria, por natureza, plástica e transmissível, não apenas porque os meios fonográficos assim o possibilitam, mas, sobretudo, porque na base da escuta musical está um desejo de transmissibilidade*.

## Capítulo 1:

### O CONCEITO DE REGIME DE ESCUTA

#### Introdução

Para cada época distinta da história da indústria da música, há um discurso hegemônico de caráter prescritivo e público a respeito de *como* se deve escutar música. As definições *do que* deve ser ouvido e de quais critérios devem operar na atividade auditiva variam de acordo com os diferentes contextos históricos e geográficos em que tais discursos são produzidos. Também variam as formas desse discurso, dependendo se são emitidos por instituições religiosas, científicas, políticas ou mercantis.

O livro analisado nesta dissertação descreve a emergência e consolidação histórica de valores e hábitos associados à escuta a partir do início do Século XVIII na cultura musical europeia, e que reverberam ainda hoje nas grades curriculares ao sul do equador. Esses valores e hábitos circularam e se consolidaram, num primeiro momento, em meios sociais de apresentações musicais, e, num segundo momento, em práticas discursivas, em particular, nas páginas de livros que, em estantes de livrarias e bibliotecas, ocupam a sessão de “musicologia”. O discurso acadêmico de matriz europeia passou a positivar uma conduta de escuta específica, postulando-a como sendo o mais elevado grau de potência da escuta musical. Essa positivação tem como epítome a noção de “escuta estrutural”, como veremos adiante. E tal como acontece com tantas outras noções positivadas, quando olhada de longe, tal “escuta estrutural” pode ser percebida como uma prática socialmente estruturada, e organicamente vinculada à história do capitalismo e das indústrias da cultura. A questão é mais econômica que propriamente estética.

Neste capítulo, vemos o cruzamento que Peter Szendy faz de documentos jurídicos, literários e musicológicos, como meios para sustentar a tese de que *o tipo ideal de escuta musical que aparece figurado nos textos musicológicos de início do século XX é uma projeção ideológica em conformidade com dispositivos básicos do capitalismo moderno*, em particular, o dispositivo da propriedade intelectual. Peter Szendy chama esse ordenamento positivado e sistemático projetado idealmente sobre a escuta musical de “regime moderno da escuta” (Szendy, 2001: 16; 110; 128). O presente capítulo trata deste conceito e de seus componentes.

#### **Obra menor, obra maior: a supervalorização de um conceito de obra em detrimento de outro**

A ideia de obra tal como conhecemos hoje tem uma emergência histórica e data do século XVIII. A consolidação do regime moderno da escuta não aconteceu de maneira síncrona em todos os países da Europa. Entre a publicação do *Estatuto de Anne* em

1710 na Inglaterra e as atitudes de escuta praticadas em meados do século XIX em salas de concerto na Áustria, as culturas musicais de corte e de concertos públicos se adaptaram de modos diversos e em tempos diversos a essas novas regras do “bom” comportamento da escuta musical<sup>5</sup>.

Para enfatizar essa *heterocronia interna à modernidade musical europeia*, Szendy descreve uma breve etimologia da palavra “obra” a partir do termo latino *opus*. Este nome latino pode levar a crer que a ideia de obra, entendida como uma entidade fechada e acabada, teria origem na antiguidade Romana. Esta impressão é falsa, pois como mostra a etimologia descrita pelo autor, o termo *opus* tem uma acepção corrente antes do século XVIII segundo a qual o termo *opus* tem uma valência ambígua, nomeando *ao mesmo tempo*, o resultado de uma ação, e *a própria ação* que conduz a um resultado. Portanto, antes do Século XVIII ideia de obra (*opus*) está *vinculada ao fazer* que resulta em um produto e não o produto isolado por si mesmo. Tal noção inclui necessariamente a operação, o fazer que conduz ao resultado<sup>6</sup>.

Tal ideia de *obra-ação* já se encontra em circulação em um momento anterior ao século XVIII. Szendy (Ibid.: 57) aprecia esta acepção de obra vinculada diretamente à noção de obra musical no texto *Musica*, publicado em 1549 por Nikolaus Listenius:

O *opus* latino é, ao mesmo tempo, o trabalho e o seu resultado. É, portanto, a obra no sentido de obra de arte, mas é também a atividade (o trabalho no sentido de *mãos à obra*) que conduz à obra. Em uma passagem do *Musica* que Nikolaus Listenius publicou em 1549 em Nuremberg, encontramos estes dois sentidos em concorrência: a “musica prática” [*praktike*], escreve ele, se exprime em um *opus* (no sentido da ação, execução, trabalho), mesmo que nenhum *opus* (desta vez no sentido de obra) não subsista após a execução; ao passo que a “música poética” [*poietike*], não se contentando apenas com a prática [*execitio*], deixa após o trabalho um *opus* “completo e acabado” [*consumatum et effectum*], quer dizer, mesmo depois da morte do “fabricante” [*artifice mortuo*], um *opus* “perfeito e absoluto” [*opus perfectum et absolutum*] (Ibid.: 57).

A partir deste resgate etimológico segundo o qual as acepções do termo obra se desdobram em uma bifurcação entre 1) a performance e 2) o resultado dessa performance, Szendy ressalta o fato de uma das acepções (a ideia da obra como resultado) ter sido supervalorizada historicamente. A preponderância do entendimento de obra como sendo uma entidade fechada, consolidada a partir do início do Século XVIII se deve à sua formulação fisiológica com os campos da lei e da economia subjacentes ao que viria a se tornar uma indústria da cultura.

<sup>5</sup> O Estatuto de Anne é considerado o primeiro ato legislativo de direitos autorais na história do ocidente. Para mais informações a este respeito, ver os links < <https://www.britannica.com/topic/copyright#ref157947>> e < [https://avalon.law.yale.edu/18th\\_century/anne\\_1710.asp](https://avalon.law.yale.edu/18th_century/anne_1710.asp)>.

<sup>6</sup> Szendy aprecia este ponto através da oscilação entre as duas palavras francesas *ouvre* e *ouvrage*, ambos os termos utilizados para designar obras de naturezas diversas, inclusive, obras de arte.

Tal supervalorização de um conceito em detrimento de outro precisa ser visto pelo que ela realmente é: uma contingência histórica. Tal caráter de contingência se confirma pelo fato de tal entendimento de obra ter sido diversamente incorporado em diferentes culturas musicais europeias. Szendy mostra, por exemplo, que enquanto a cultura francesa já havia sedimentado esta noção de obra como um *opus perfectum et absolutum* – segundo o texto de Listenius citado acima, a cultura de produção de óperas na Itália procedia de modo a incorporar o performer e as particularidades de seu fazer como componentes estruturantes de uma obra. Além disso, Szendy ressalta, na cultura Italiana, uma série de comportamentos em torno dos *ajustes [aggiustamenti]* entre uma apresentação e outra, uma formação instrumental e outra, como práticas *operatórias* (Ibid.: 61) que, embora sejam contemporâneas de meados do século XIX, guardam uma enorme distância em relação à “nossa concepção moderna da partitura” (Ibid.) e à “nossa visão, hoje, sobre um ‘patrimônio musical’” (Ibid.). Portanto, embora contemporâneas, essas culturas musicais são assíncronas, de modo que, embora tenha se consolidado como uma regra majoritária, a noção de obra musical como *opus consumatum et effectum, perfectum et absolutum* não se estabeleceu de modo homogêneo e sem contrastes culturais.

A temporalidade de consolidação do regime moderno da escuta é, portanto, heterogênea. Voltando ao texto de Nikolaus Listenius, Szendy afirma que:

Embora este texto (e especialmente esta última expressão [“*opus* perfeito e absoluto”]) fora frequentemente interpretado como indicador da existência de uma noção de uma obra independente de sua performance e subsistindo em si mesma, foi preciso, entretanto, esperar até o final do século XVIII para que esta noção não apenas fosse traduzida para a vida musical, mas também para que se tornasse pouco a pouco, ao longo do século XIX, uma espécie de *ideia reguladora*. E a consolidação da noção de obra musical conheceu velocidades de sedimentação diferentes de acordo com países e gêneros musicais (Ibid.: 57-58).

As velocidades de sedimentação dessa “ideia reguladora” são heterogêneas, e

embora a noção de obra musical (o *opus perfectum* no sentido de Listenius) exista há muito tempo, sua colocação em obra [*mise en oeuvre*], se assim podemos dizer, foi o resultado de uma construção, uma *edificação museal* que se realizou entre 1770 (na Prússia) e 1850 (na Itália)” (Ibid.: 62)

Como ressalta o autor, nós, ouvintes, somos os “herdeiros” e herdeiras dessa consolidação histórica de uma aceção sobre a outra. De uma *ênfase do produto sobre o processo*. Do resultado em detrimento do fazer. Uma ênfase cujas raízes são jurídicas, econômicas e, mais profundamente metafísicas, foi mais adequada à emergência histórica de um dos ramos da indústria da música – aquele baseado sobre o comércio de obras, incluindo licenciamento para cópias e concertos. Esse novo circuito de produção, reprodução e consumo musical consolidou-se inicialmente como um conjunto de hábitos, e posteriormente, como um discurso.

## “Os íntimos de Beethoven”

Podemos encontrar traduções visuais e icônicas dos comportamentos que caracterizam essa economia auditiva. A este respeito, vejamos a pintura de Albert Graefle intitulada *Die Intimen bei Beethoven*<sup>7</sup> (“Beethoven e seus amigos íntimos” ou “Beethoven e seus íntimos”), que retrata o compositor Ludwig Van Beethoven acompanhado por quatro aristocratas, nomeadamente Anton Schindler, Sigmund Anton Steiner, Abbé Stadler e Gottfried van Swieten. Este último, Gottfried van Swieten, é apresentado como um personagem-chave na análise crítica de Szendy sobre o regime moderno de escuta, particularmente no que diz respeito à configuração de hábitos de escuta correspondentes a uma “gênese do gênio musical” histórica no contexto da estética do romantismo alemão (Ibid., p. 141-143). Vejamos um pouco sobre os contextos de origem dessa carga moral projetada sobre a escuta musical.



Figura 1: *Die Intimen bei Beethoven*, autor: Albert Graefle, 1876.

---

<sup>7</sup> Ver informação detalhada em [https://da.beethoven.de/sixcms/detail.php?id=&template=opac\\_bibliothek\\_en&opac=bild\\_en.pl&doki=bi:i254](https://da.beethoven.de/sixcms/detail.php?id=&template=opac_bibliothek_en&opac=bild_en.pl&doki=bi:i254).



Segundo a musicóloga Tia DeNora (1997: 14), van Swieten era “um dos poucos patronos aristocráticos de Viena engajado ativamente na promoção do conceito de música ‘séria’”, um sujeito que organizava concertos privados sob demanda e desempenhou um papel preponderante na consolidação de “novas convenções regulamentando a escuta musical nas salas de concerto” (Szendy, 2001: 142).

Com seu fervoroso entusiasmo pela música "séria", van Swieten foi uma figura-chave na promoção de uma ideologia canônica de música em Viena durante as décadas de 1780 e 1790. Seus contemporâneos o viam como um pioneiro de novas convenções de consumo de música em salas de concerto, e suas tentativas prefiguram padrões de regular audiências, que mais tarde foram disseminados e institucionalizados (DeNora, 1997: 27).

Para ilustrar a afirmação acima, DeNora recorre ao relato que o compositor Sigismund Neukomm faz sobre van Swieten, contido na biografia de Mozart realizada por Otto Jahn. Segundo o relato, van Swieten

exerceu toda a sua influência em favor da música, mesmo para um fim tão subordinado a ponto de obrigar ao silêncio e a atenção durante as apresentações musicais. Sempre que uma conversa sussurrada surgia entre a plateia, sua excelência se levantava de seu assento na primeira fila, erguia-se em toda sua majestosa altura, media os ofensores com um olhar longo e sério e então, muito lentamente, retomava seu assento. O processo nunca falhou em seus efeitos.

Szendy argumenta que a codificação social da escuta praticada nos concertos privados de van Swieten extrapolou as fronteiras da Áustria e foi adotada em outros contextos regionais. Tal comportamento foi incorporado como uma convenção social que regulava a escuta musical em salas de concerto em muitas partes diferentes da Europa e, por extensão, do mundo. Na pintura acima, os quatro homens escutam a música de Beethoven enquanto encarnam fisicamente a ideia de uma escuta musical principalmente mental e focada. Esta é literalmente uma tradução icônica do "regime moderno de escuta estrutural" (*op. cit.*).

A imagem acima ilustra a tríade que forma o imperativo moral diagnosticado por Szendy (*op. cit.*): “Silêncio, atenção, grandeza: todas essas características - de boa música e ótima audição”. Todos os personagens são representados em poses que ilustram a concentração, alguns com um olhar compenetrado, outros com os olhos fechados, expressando uma atitude de fidelidade à obra como um valor moral incorporado à atividade de escuta (*Ibid.*). Qual é a estrutura? Qual será o segredo formal por trás dessa obra “genial”? Esta pintura ilustra a “necessidade histórica pela qual a noção de obra e uma política de escuta que lhe correspondem são impostas conjuntamente” (*Ibid.*) aos sujeitos que ocupam a posição de ouvintes. Doravante, o ouvinte que se comporta da melhor maneira possível é aquele que faz silêncio e presta atenção. Os comportamentos legítimos de apreensão da “grandeza” das obras apresentadas estão figurados na imagem acima. Neste regime, a noção de responsabilidade da escuta é sinônima de fidelidade à obra (Szendy, 2001: 58).

## O dever imanente ao regime de escuta

Repetidas vezes ao longo da obra aqui analisada, Szendy destaca que *regimes de escuta se caracterizam pela presença de uma injunção moral* – um “tu deves” que, no caso do regime moderno da escuta musical, refere-se a um dever de “fidelidade à obra” (Ibid.: 58). Este dever é projetado idealmente sobre a escuta musical como uma espécie de prescrição normativa, uma “ideia reguladora” (Ibid.: 58), segundo a qual o ouvinte “superior” é aquele cuja escuta apreende a estrutura fundamental de uma obra musical. Tal apreensão, por sua vez, só acontece se o ouvinte se guiar por parâmetros de codificação musical oriundos exclusivamente da cultura musical europeia, os quais foram desenvolvidos entre os séculos VI e XIX.

Szendy lembra que a cultura musical de matriz europeia confere de modo explícito alguns *papéis a serem desempenhados* pelo ouvinte, os quais se configuram como “obrigações explícitas” (Ibid.: 20) que regulam a escuta musical, dentre as quais se destacam:

Fazer silêncio em concertos clássicos (uma obrigação frequentemente impressa no verso nos programas de concerto); pagar por seu assento; pagar imposto sobre cópias e gravações para uso privado (o qual está incluso no preço das fitas ou discos compactos) e não usá-los publicamente, tampouco usá-los para distribuição comercial; finalmente, às vezes, mas nem sempre, manter o nível de ruído abaixo da cacofonia noturna ou diurna. (Szendy, 2001: 20-21).

No entanto, o autor pondera que esse “*tu deves*” que sempre o acompanhou como ouvinte não se reduz a essas restrições formuladas de modo objetivo. As regras descritas acima são introjetadas como injunções experimentadas como uma espécie de “ideia reguladora” (Ibid.: 58), que prescreve o dever de atenção, reverência e fidelidade a uma obra musical. No entanto, Szendy observa também que esse “tu deves” tampouco é apenas “puramente interior, subjetivo, singular” (Ibid.: 21). Segundo o autor, esses deveres têm uma história, *uma história que não é individual, mas coletiva*. Esses deveres que são ao mesmo tempo explícitos e introjetados como ideias reguladoras projetadas sobre os comportamentos de escuta musical passam a permear a vida musical dos diversos agentes que compõem a cadeia da produção, reprodução e recepção da música. De quem compõe a quem escuta, um “regime de escuta” caracteriza-se por uma *correspondência orgânica entre uma ideia de obra e uma ideia de escuta que lhe corresponde*. Tal correspondência efetua uma *economia* da escuta em função do estatuto de obra em questão<sup>8</sup>, e se mantém na esfera subjetiva como uma ideia reguladora, um dever que configura o ato de escuta. Esta prescrição normativa passa a operar no campo do discurso acadêmico.

---

<sup>8</sup> O regime moderno da escuta musical é também caracterizado em termos de uma “escuta econômica” (Ibid.: 134). A este respeito ver especificamente a seção em que Szendy comenta a obra *Don Giovanni* de W.A.Mozart (Ibid.: pp. 129-134), onde ele aprecia a supervalorização da “escuta estrutural” em termos de submissão das práticas de escuta musical a uma “lei econômica da escuta” (Ibid.: 133) fisiologicamente ligada a uma “economia composicional da escuta” (Ibid.: 131).

### O efeito discursivo em questão: a “escuta estrutural”

Uma constante entre os diversos textos que tratam da escuta musical ao longo de todo o século XX é a caracterização de uma ideia de escuta *especializada* como sendo uma escuta que se relaciona – ou, ao menos, que *deve* se relacionar – com “os princípios da forma musical” (Copland, 1939: 13), com atenção estrita à “sua coerência e significação estrutural” (Salzer, 1952: xvi). Portanto, não apenas nos escritos de Theodor Adorno vigora a ideia de uma “escuta estrutural” cujo modelo ideal de apreciação musical é o da dedução de uma ideia abstrata que supostamente expressa o princípio formal geral de uma determinada composição musical.

O processo histórico de consolidação dessa conduta ideal de escuta musical tem como momento particularmente expressivo a classificação hierárquica de tipos de ouvintes apresentada por Theodor Adorno na *Introdução à Sociologia da Música*. Nessa hierarquia de tipos, o ápice é descrito como sendo um ouvinte especialista, um *expert* que

deveria ser definido segundo o critério de uma escuta totalmente adequada. Ele seria o ouvinte plenamente consciente, ao qual, a princípio, nada escapa e que, ao mesmo tempo, presta contas daquilo que escuta. Aquele que, digamos, ao se confrontar com uma peça dissolvida e avessa a anteparos arquitetônicos tangíveis, como, por exemplo, o segundo movimento do Trio para cordas de Webern, soubesse nomear suas partes formais, este bastaria, de saída, para constituir tal tipo. Ao seguir espontaneamente o curso de uma música intrincada, ele escuta a sequência de instantes passados, presentes e futuros de modo tão contíguo que uma interconexão de sentido se cristaliza. Ele apreende distintamente até mesmo os elementos intrincados da simultaneidade, como a harmonia e da polifonia. O comportamento completamente adequado poderia ser caracterizado como escuta estrutural. Seu horizonte é a lógica musical concreta: compreende-se aquilo que se apreende em sua necessidade, que decerto nunca é literalmente causal. O lugar dessa lógica é a técnica; para aquele que também pensa com o ouvido, os elementos individuais da escuta se tornam imediatamente atuantes como elementos técnicos, sendo que nas categorias técnicas se revela, essencialmente, a interconexão de sentido. (Adorno, 2011 [1962]: 60-61).

A título de distinção, na hierarquia descrita por Adorno, logo abaixo do ouvinte “*expert*” caracterizado como sendo “plenamente consciente” da estrutura de uma peça musical resultante de uma “interconexão de sentido”, está o que Adorno chamou de “o bom ouvinte”, o qual

não está plenamente ciente das implicações técnicas e estruturais. Compreende a música tal como se compreende, em geral, a própria linguagem mesmo que desconheça ou nada saiba sobre sua gramática e sintaxe, ou seja, dominando inconscientemente a lógica musicalmente. (idem: 62)

Ao longo de sua exposição, se pode perceber a primazia que Adorno confere a um código particular de notação musical: aquele que foi consolidado ao longo de um processo histórico da cultura Europeia que se estende entre os séculos V e XVIII. Negligenciando o caráter histórica e filosoficamente contingente desse código de notação musical, em um gesto que hoje pode ser apreciado como etnocêntrico, Adorno chega a afirmar que “a leitura da notação musical [ocidental] (...) é a precondição de uma formação musical humanamente digna” (Ibid.: 80).

A noção de escuta estrutural foi formulada a partir de uma naturalização de *um* tipo de codificação musical como sendo supostamente uma expressão da natureza da música. A partir desse pressuposto que precisa ser olhado criticamente, o tipo supostamente “superior” de ouvinte é aquele que domina um tipo específico de codificação musical. Adorno não faz um recuo histórico e crítico que permite entender o processo de consolidação desse código musical e o seu caráter contingente. Em vez disso, ele assume a suposta naturalidade de um código musical e cria um discurso que separa hierarquicamente as condutas de escuta, resvalando em apreciações morais disfarçadas de critérios estéticos, pautadas em juízos sobre o que seria “humanamente digno”.

A elaboração discursiva em torno de uma escuta estrutural expressa um pensamento musical típico de uma época. Tal concepção é sintoma do modo como a cultura musical ocidental positivou um discurso sobre a escuta em um determinado período específico de sua história. Devido à correspondência entre um entendimento de obra e um entendimento de escuta, é preciso reconhecer que a noção de escuta estrutural tem sua efetividade pragmática, no sentido em que ela funciona de modo adequado a um tipo de compreensão e de prática de composição musical, fundadas sobre um tipo de compreensão de obra musical. Apesar do caráter parcial e arbitrário que marca *necessariamente* a noção de escuta estrutural, tal noção é adequada a um tipo de obra musical e é importante, junto à crítica aqui realizada, reconhecer a validade prática desta noção e sua esfera de adequação e operacionalidade. Talvez o problema maior do regime moderno da escuta estrutural seja o fato de este modelo de escuta não reconhecer que ele é parcial, contingente, e, sobretudo, também surdo, como todo regime de escuta.

### **O corte otográfico e o ponto surdo imanente a cada ato de escuta**

Antes de concluir seu comentário sobre o surgimento histórico do ideal de “atenção” e “fidelidade à obra” como valores morais envolvidos na atividade de escutar, Peter Szendy deixa uma pergunta em aberto: “não há também uma parcela de surdez (talvez maior que poderíamos pensar) na plenitude, mesmo na totalidade, que a escuta estrutural convoca?” (Ibid., p.143). Em outras palavras, esse ideal de “ouvir totalmente” (Ibid., p.142) não deixa margem para uma surdez? Ao prescrever o ideal de escutar, o que esse ideal deixa inaudito?

Essa questão abre o horizonte especulativo do pensamento de Szendy sobre a *surdez imanente que habita cada regime de escuta*. Tal “surdez” pode ser melhor

compreendida à luz de uma apresentação conceitual da escuta como pontuação (Szendy, 2007; 2013), elaborada em livros posteriores do mesmo autor. Particularmente no livro *À coup de points: la ponctuation comme expérience*, Szendy (2013) apresenta uma compreensão da atividade auditiva como uma operação que inscreve elementos de significado no material sônico. Ao escutar, o ouvinte pratica uma escansão sobre o material escutado.

Em lugar de se configurar em função de um produto (obra), a noção de responsabilidade da escuta é apreciada à luz de um pressuposto fundamental: nenhuma escuta é “total”. Não se acredita em uma “panauralidade”. Nenhum sujeito ouvinte tem acesso a uma escuta que “ouve tudo”. Cada escuta só acontece *à custa de um conteúdo que permanece inaudito*. Cada escuta é um *corte* - um “corte otográfico”:

Também os pontos de escuta, essas pontuações que marcam ao mesmo tempo em que mascaram, são sempre pontos surdos: *punctum surdum*, tal como o *punctum caecum* alojado no centro da retina. No entanto, a surdez auditiva não reside no órgão, mas se inscreve continuamente em seu objeto, se projeta e se imprime repetidamente no som. O corte otográfico, sem o qual não há escuta, é sempre ensurdecedor, na medida em que ventriloquiza a música ou o canto para deixar seus rastros, suas marcas repetidas (Szendy, 2007: 122-3).

A partir desta tese, decorre a compreensão segundo a qual *nenhuma escuta é soberana*, pois, para que se possa escutar algo, toda escuta silencia algo. A escuta é uma performance de inscrição, de marcação, de pontuação. E essa marcação deixa seus efeitos colaterais.

Se não há, portanto, um único ponto de escuta, estabilizado, centrado e soberano, e que pudesse se manter tal qual o ponto de vista; se existem, para a escuta múltiplos pontos de foco, ou melhor, *pontos de impacto*, pontos nevrálgicos ou estratégicos, é porque a escansão auditiva procede por numerosas pontuações (Szendy, 2007: 123.).

Tem-se, assim, em lugar de uma escuta estrutural, uma *operacionalidade pontuante*; em lugar de uma escuta panaural, uma escuta parcial. Segundo o autor, não há um ponto de escuta único e estável, e cada ato de escuta procede por seguidas e incessantes operações de pontuação sobre o que é escutado. A expressão “corte otográfico” (*op. cit.*) designa um evento particular que é imanente aos atos de escuta. Segundo o autor, esses cortes otográficos são condição *sine qua non* da noção de escuta: “ora, essa assinatura otográfica é tão simplesmente a condição da apropriação, sem a qual não existe escuta possível” (Szendy, 2007: 123). Em outras palavras: todo ato de escuta traz, de modo imanente, um ponto de surdez.

### **Panauralidade e Surdez: escuta estrutural e apagamento do ouvinte**

A projeção ideal da obra entendida como uma entidade orgânica e autônoma deixa como efeito o apagamento da subjetividade do ouvinte. Após descrever e conceituar este ponto no livro aqui analisado, Szendy volta à noção de escuta estrutural, em um

momento posterior, no livro *Sur Écoute: esthétique de l'espionnage* (2007), no capítulo intitulado “Telescuta e Televigilância” (Szendy, 2007: 56-63) onde o autor aborda o estatuto moderno de obra musical como sendo uma entidade que funciona em *circuito fechado* (Ibid.: 60) de modo a funcionar “como um panóptico”. Neste livro, Szendy reelabora a noção de escuta estrutural descrevendo-a como sendo um dispositivo político de uma economia da escuta musical, o qual funciona como um panóptico, no sentido de funcionar como um circuito fechado sobre si mesmo “que captura o visitante em sua malha” (Ibid.). No contexto deste “modelo dominante do ouvido musical clássico no século XX” (Ibid., p.56), *a obra se vigia, ela é o começo e o fim de um circuito no qual o ouvinte é instrumentalizado como sendo o meio para a compleição de um ideal orgânico da obra*. Neste modelo, o ouvinte não faz – porque não deve fazer – nada além de reconhecer, de voltar ao “mesmo”.

A respeito da circularidade que marca a relação entre obra e ouvinte, vale observar também *a circularidade entre o discurso que positiva uma prática de escuta e o tipo de escuta praticada por quem elabora tal discurso*. A este respeito, lembro aqui o texto de Douglas Kahn em que, ao comentar o imaginário mitológico ocidental acerca da onipresença do som – que posteriormente seria elaborada como “música das esferas” –, ressalta que, não por acaso, o mesmo sujeito que iniciou o discurso sobre a onipresença do som é aquele que, supostamente, foi capaz de escutar tal onipresença do som:

O exemplo mais próximo da ubiquidade do som está nas ideias Ocidentais de uma totalidade de som. Tais ideias remontam à antiguidade, a um som cosmológico que saturou tão completamente a existência terrestre que ninguém pôde escutá-lo, exceto um adepto como Pitágoras, *que, por acaso, apresentou esta ideia* (Kahn, 2003: 59. Ênfase minha).

Ora, tal circularidade entre a positivação discursiva de um modo de escuta e o tipo de escuta praticado por quem formula tal discurso também acontece na apresentação que Adorno faz da escuta estrutural. A este respeito, vale lembrar que o ouvinte especialista, nos moldes de Adorno, é aquele praticante de uma escuta estrutural, um perfil que o próprio Adorno se encaixaria, já que também tinha educação formal em Música. Sob este ponto de vista, podemos entender que Adorno *projetou discursivamente um tipo de conduta de escuta que ele mesmo praticava*, como sendo um tipo ideal<sup>9</sup>. Neste sentido, o discurso da escuta estrutural é tão mítico quanto o da música das esferas, pois ambos postulam a apreensão de um princípio ideal abstrato subjacente ao fluxo sonoro como teleologia da escuta. Os objetos de ambas as construções míticas são diferentes entre si, mas a forma é a mesma: a circularidade entre um discurso que postula um tipo ideal de atividade auditiva e a atividade auditiva praticada por quem elabora o discurso.

Temos aí, portanto, dois loops: o loop que vai da obra à obra, passando por um ouvinte esvaziado de subjetividade, e um loop que vai de uma imagem privada de escuta musical a uma imagem discursivamente projetada de escuta. O loop entre discurso e escuta é um caso particular de um loop que caracteriza a cultura musical europeia como

---

<sup>9</sup> Este ponto é observado também em Donato, 2016: 5.

um todo. No caso específico da modernidade europeia, a noção de escuta estrutural é fruto de um discurso que deriva do estatuto jurídico e econômico que passa a configurar a noção de obra musical a partir do século XVIII.

O “regime moderno da escuta estrutural” (*op. cit.*) pressupõe *uma profunda circularidade* que vai da obra à obra, ao ponto de prescindir da densidade subjetiva e existencial dos ouvintes. É neste sentido que Szendy afirma que este ideal de escuta é o de uma “escuta sem ouvinte”:

E a escuta em questão aqui não é a de um determinado ouvinte, ou de uma categoria de ouvintes que devemos levar em conta; em vez disso, é uma escuta estrutural no sentido de Adorno - ou mesmo, além de Adorno, uma escuta *sem ouvinte* em que a obra *escuta a si mesma* (Szendy, 2001: 151).

Deste ponto de vista, o tipo de escuta no qual o ouvinte “pensa com os ouvidos” (Adorno, 2011 [1962]: 61) é uma escuta na qual o próprio ouvinte, em sua particularidade e singularidade, sequer existe.

### **O caráter econômico do regime moderno da escuta musical**

O “regime moderno da escuta” (*op. cit.*) está correlacionado à consolidação histórica de um entendimento específico da noção de *obra* musical que se configura como hegemônico na cultura europeia a partir do final do século XVIII. Essa noção de obra se consolida nos âmbitos do Direito e da Economia já no início do século XVIII, e opera como fundamento legal e econômico de um incipiente capitalismo industrial, que começara a converter expressões culturais e criativas em mercadorias. A noção de obra que se consolida como hegemônica na cultura europeia moderna está na base da indústria e da economia da cultura. Portanto, sob um aspecto, uma noção de obra é adotada em detrimento de outra por servir melhor como fundamento jurídico-econômico de um setor da economia. Tal fundamento configura a noção de obra como sendo um “bem cultural” trocável por capital financeiro. Tal noção é, por natureza, econômica.

Assim, muitos nomes da história que nos aparecem como “gênios da humanidade” podem ser vistos, de modo mais pedestre e mundano, como titulares de direitos autorais. Richard Wagner, por exemplo, foi um titular de direitos autorais. As obras musicais são também bens econômicos. Este seu aspecto é sistematicamente apagado pelos discursos estéticos de caráter formalista, que prescrevem condutas ideais de escuta como se obras fossem elaboradas única e exclusivamente a partir de parâmetros estéticos e nunca a partir de critérios econômicos ou mercadológicos.

Sob este ponto de vista, podemos entender que o discurso estético realiza, em larga medida e de modo sistemático, um apagamento de uma camada de realidade que configura as obras musicais. O modo padrão desse discurso costuma tratar as obras como manifestações divinas e seus autores como uma espécie de entidades sagradas, e não como sujeitos inseridos em um circuito de trocas materiais e econômicas. Esse

ordenamento sistemático de boa parte do discurso acadêmico acerca de obras musicais produz efeitos sobre o conceito de escuta musical formulado e aceito em circuitos acadêmicos.

Para coibir uma conduta de escuta que opera de modo distraído, fragmentário, flutuante, e que não se submete à estrutura formal de uma obra, um *corpus* bibliográfico muito bem aceito no âmbito acadêmico projeta idealmente uma conduta de escuta que deve se manter “fiel à obra” (Ibid.: 58). A análise realizada por Peter Szendy permite compreender que tal conceito de escuta musical é um efeito discursivo de uma matriz axiológica jurídico-econômica. No entanto, tudo se passa como se fosse pura Estética Musical.

### **Conclusão: Além de um regime de escuta, outro**

Neste capítulo vimos os componentes conceituais que constroem a consistência do conceito de “regime de escuta”: 1) a postulação de um dever associado a uma conduta ideal de escuta; 2) a relação entre essa conduta e uma necessidade extramusical, com raízes nas esferas do poder, da economia e das normas jurídicas; e 3) o ponto de surdez que caracteriza cada regime de escuta. Estes três aspectos do conceito de regime de escuta são aspectos lógicos. Os objetos podem variar, mas a estrutura lógica do dever, das demandas político-jurídico-econômicas que modulam os hábitos de escuta, e o ponto de surdez permanecem, independente do objeto. Isto porque, como vimos, na base de seu conceito de escuta, está a tese de que toda escuta é parcial. No próximo capítulo veremos como Peter Szendy desdobra esta tese através da elaboração de uma lógica relacional da escuta, marcada pelo conceito de “espectro” (Derrida, 1993).

Assim, o que parece ser um critério estético neutro, pode ser entendido como sendo um imperativo socialmente construído, carregado de noções morais como “grande” e “elevado” (Ibid., 143), as quais são diretamente relacionadas a repertórios e contextos musicais específicos. Note-se que a escuta “estrutural” e “elevada” não se pratica em relação a músicas pertencentes ao domínio do “folclore”, mas a obras intelectuais de compositores europeus. O que parece ser um critério estético neutro está ligado organicamente a todo um campo econômico, uma vez que ouvir a estrutura de uma peça musical equivale a contemplar uma entidade legal e econômica. *O regime moderno de escuta estrutural é um modelo de escuta que reflete a economia de direitos autorais.* Assim, a economia da indústria musical europeia consolidada ao longo do século XIX produziu sua própria projeção discursiva ideal para o ato de escutar. Aqui há dois problemas gritantes: 1) os “estetas” creem que a escuta estrutural é feita de critérios estéticos; e 2) esta figura de conduta ideal de escuta opera como paradigma principal e exclusivo nas instituições de ensino musical ainda hoje.



## CAPÍTULO 2: TRANSMISSIBILIDADE DA ESCUTA

Como eu disse antes, eu amo os arranjadores; e sem dúvida é pelas mesmas razões pelas quais eu amo os tradutores. Sempre tive a impressão, com efeito, de os ler enquanto eles leem, de *ler sua leitura* de uma obra. Eles assinam sua leitura, assim como os arranjadores assinam sua escuta. E é por isso que toda reflexão sobre a leitura – sobre o que é *ler um texto* – deveria passar pela questão da tradução. É também por isso que os arranjadores têm tantas coisas a nos dizer sobre a nossa escuta de uma obra. Sobre o que significa escutar; e sobre o que podemos entender por *obra*. Literalmente. (Szendy, 2001: 68).

### Introdução

Este segundo consiste em apreciar uma compreensão de obra que contesta a imagem moderna da obra de arte fundada sobre o dispositivo legal da propriedade intelectual, para situá-la no âmbito do *devoir*. Como veremos, Szendy caracteriza o *devoir* das obras mediante práticas de reescrita, através das modalidades da tradução e da crítica. Quais modalidades textuais operam como plataformas de inscrição de escutas em grafos musicais? O que viria a ser uma crítica musical feita *enquanto música*? Em outras palavras: quais modalidades de grafia musical tornam possível o fato de os ouvintes escreverem suas escutas, e não *descreverem* (como fazem, por exemplo, os críticos musicais)? Qual papel o arranjo musical desempenha a este respeito? Enfim: quais são as condições materiais de transmissibilidade da escuta?

O início deste capítulo se debruça sobre o capítulo “Escrever suas escutas: arranjo, tradução, crítica” para tratar da analogia recorrente entre a categoria musical do arranjo e a categoria literária da tradução. Veremos que a noção de arranjo não é monolítica, uma vez que esta se desdobra em, de um lado, usos funcionalistas (Ibid.: 67), e de outro, usos diferenciais. Veremos que a categoria de arranjo oscila entre entendimentos funcionais e diferenciais, e que, Szendy ele mesmo a posicionará como uma modalidade diferencial. Tal compreensão diferencial do arranjo é colocada em tensão com o entendimento de obra como uma entidade autônoma e fechada sobre si mesma, característica do “regime moderno da escuta”. Deste modo, o capítulo aqui analisado é construído mediante um conflito basilar entre, de um lado, a plasticidade do material musical e do texto musical (mediante a prática do arranjo como tradução e crítica), e de outro, a regulação econômica da “lei da fidelidade à obra” (Ibid.: 58).

## Parte 1

### A obra como operação

#### A obra em devir: o conceito de obra além do regime moderno da escuta musical

Segundo Szendy, o arranjo é um tipo de texto musical que desdobra o original de modo a submetê-lo a um tipo particular de reelaboração no qual seus materiais musicais são postos em uma “prova plástica” (Ibid.: 54). Tal “prova plástica” potencialmente coloca em jogo um tipo de escuta musical que acontece de modo duplicada e dobrada sobre si mesma, *entre* dois acontecimentos superpostos e indissociáveis, “incessantemente atravessada entre a versão original e sua deformação no espelho” do arranjo (Ibid.).

No núcleo das teses de Szendy a respeito do arranjo está o entendimento de que este modo de (re)criação musical serve como *plataforma de inscrição de uma escuta*, daí a ideia de que o arranjo é um tipo de “escuta assinada” (Ibid.). A Szendy interessa especialmente uma prática do arranjo entendida, não como comunicação de um texto original, e sim como uma plataforma em que o original é “infinitamente diferido” (Ibid.: 57). É neste sentido que as modalidades de prática de linguagem que orientam o entendimento de arranjo musical em Peter Szendy são a tradução e a crítica, pois ambas são plataformas de *multiplicação* de um texto original.

#### A analogia entre arranjo e tradução: da abordagem funcionalista ao *duplo diferenciante*

O entendimento moderno sobre a prática de arranjo musical passa a ser permeado por uma analogia recorrente entre as noções de arranjo e tradução. A analogia entre arranjo e tradução é um fato lógico, um fato de pressuposição recíproca: a noção que você tem de arranjo varia de acordo com a noção que você tem de tradução. Por exemplo, se você entende tradução como sendo uma atividade desinvestida de originalidade e de importância criativa – “a tradução como uma atividade derivada e sem originalidade própria” (Ibid.: 67) – tal compreensão vai influenciar o seu entendimento de “arranjo musical”. Szendy lembra que, cronologicamente, a literatura precedeu a música no que diz respeito à construção histórica de valores autorais de originalidade (Ibid.), segundo a qual a tradução é entendida como sendo oposta ao “fazer obra” [*faire oeuvre*] (Ibid.). Esta oposição vigente no campo da literatura entre, de um lado, a obra original, e, de outro um texto derivado supostamente desinvestido de valor de originalidade, é transposta e incorporada no âmbito da apreciação de textos musicais.

A analogia entre tradução e arranjo ganha um contorno legal objetivo na medida em que é refletida na classificação jurídica dos arranjos como *obras derivadas* (Ibid.: 67). Szendy entende que, em contraste com um entendimento *funcionalista* (ibid.: 62) do arranjo musical, está um entendimento do arranjo como uma prática que estende e prolonga a vida da obra, e que “completa o movimento da obra em direção à sua Ideia” (Ibid.: 83). Tal entendimento diz respeito a uma ação do arranjo como um ato que

participa da *sobrevida* da obra. Tal *sobrevida* o tem um sentido ativo, e se refere às práticas de reelaboração musical (em particular, os arranjos) como obras que, em vez de substituir uma obra original, prolongam e desdobram criativamente os materiais e significados implicados na obra original. Segundo este entendimento, a Ideia da obra, em vez de estar definitivamente encerrada em um texto definitivo, está no horizonte de suas traduções, reescritas e adaptações, enfim, no horizonte de pós-maturação (Ibid.: 71) do texto primeiro.

Para dar consistência a uma compreensão conceitual do arranjo como *sobrevida* da obra, Szendy faz uma leitura do texto *A Tarefa do Tradutor*, de Walter Benjamin. Em sua leitura, Szendy afirma que a tradução de um texto não consiste, em nenhum aspecto, na restituição de um texto original (Ibid.: 73), mas ao contrário, retira o “original” do âmbito de um essencialismo linguístico insípido para *mobilizá-lo em um intervalo entre duas línguas*, onde se torna evidente a mobilidade e a instabilidade de qualquer texto original<sup>10</sup>. A tradução é uma prática de linguagem que *instaura um estado de mobilidade do original*, situando-o como objeto aberto ao desejo. Este entendimento da obra como sendo, não um organismo fechado em si, mas como algo que se constrói na mobilidade e no devir, é mobilizado no texto de Szendy através de uma expressão voluntariamente equívoca e irônica, segundo a qual a obra *deixa a desejar* (Ibid.: 72).

Segundo este entendimento, o ato da tradução *não substitui, mas multiplica* o texto original. O “movimento da tradução” se equivale ao “devir das línguas” (Ibid.: 73). “O original é plástico porque ele é *feito de língua*” (Ibid.), e uma língua é um fluxo impessoal passível de ser decodificado e transcodificado em outras línguas. O horizonte aqui é o de uma *Babel* em que a soma total das línguas resulta em um fluxo que *vive* (Ibid.). A partir deste entendimento, a tradução é um ato que, em vez de ser a estéril equalização de duas línguas mortas, é, ao contrário, “o índice da pós-maturação da fala estrangeira sobre o original” (Ibid.). Através da tradução, “o original sobrevive em uma língua que continua a viver” (Ibid.). Por ser *feito de língua*, o texto original é entendido como sendo *essencialmente* instável – a tradução “revela uma instabilidade essencial do original” (Ibid.)<sup>11</sup>. Sob este ponto de vista, a ideia de uma entidade feita de língua, mas que se isenta do fato de a língua ser viva e mutante, só pode ser entendida como uma abstração arbitrária e infundada, uma espécie de falsa transcendência, que ignora as condições materiais da língua.

---

<sup>10</sup> Peter Szendy enfatiza que a própria ideia de “original” é produzida a posteriori, através da tradução. Neste ponto, o autor está comentando o seminário de Paul de Man (1986) a respeito do texto *A tarefa do tradutor*, e cita a seguinte passagem do texto comentado: “De uma maneira estranha, a tradução canoniza sua própria versão, tornando-a mais canônica do que a original. O fato de o original não ser puramente canônico é óbvio pelo fato de este exigir a tradução: ele não saberia ser definitivo, pois pode ser traduzido. Mas, diz Benjamin, você não pode traduzir uma tradução... Você pode traduzir apenas um original. A tradução canoniza, ajusta um original, ao mesmo tempo em que demonstra uma mobilidade nele, uma instabilidade que não se havia notado desde o início.” (de Man *apud* Szendy, 2001: 74). Após a citação, Szendy pontua que “assim, o original não teria sido original (no senso canônico ou sagrado desta palavra) sem a tradução” (Ibid.).

<sup>11</sup> “O original é plástico porque ele é *feito de linguagem*” (Ibid.: 71).

Assim, a partir de Benjamin, Peter Szendy entende a analogia entre arranjo e tradução privilegiando um entendimento da tradução sob o signo da plasticidade (Ibid.: 71), como *extensão*, *distensão* e *multiplicação* do texto original. Tem-se aí uma compreensão da tradução como sendo um ato que, em vez de substituir um texto original, ela se coloca *ao lado* deste texto, como um duplo que o repete ao mesmo tempo em que o diferencia. Szendy ressalta que o texto de Benjamin não fala uma palavra sequer a respeito de música. No entanto, ele pode ser lido à luz da recorrente analogia entre tradução e arranjo, e, em especial, pode ser lido a partir da força operatória da escuta musical. A este respeito, considera-se que o arranjo não substitui uma obra inicial porque, na repetição que ele é, algo se inscreve – uma escuta se inscreve – de modo a fazer, do arranjo, uma repetição diferenciante. No texto de Peter Szendy, portanto, a noção de arranjo musical tem duas acepções: uma funcionalista e uma diferenciante. Szendy prefere a acepção diferenciante, por ser esta que acolhe sua tese segundo a qual o arranjo é uma produção em que se inscreve uma escuta musical.

### **O jogo plástico dos corpos: a especificidade da transcrição**

Como se sabe a partir das acepções mais correntes do termo “transcrição” em música, a transcrição é uma modalidade de reelaboração musical que pressupõe uma mudança de meio instrumental. Assim, ela implica o trânsito de uma obra entre diferentes instrumentos ou grupos instrumentais e, portanto, *um trânsito entre diferentes corpos*. Szendy entende que a transcrição, na medida em que opera uma transferência e reinscrição da música em outro corpo, produz um tipo específico de operação musical, ao modo de uma *apropriação tensionada* (Ibid.: 78).

Neste ponto, o autor nos convida a escutar as transcrições para piano que Liszt faz da Sinfonia Nº 6 em Fá Maior, Op. 68, de Beethoven, e observa especificamente a multidão de referências a instrumentos (Clarinetas, Fagote, etc.) presentes na partitura para piano solo. Embora seja uma partitura para piano, ela se encontra povoada de expressões como *tutti*, “fagote”, “clarinete”, entre outras menções a instrumentos. Szendy observa que “nesses nomes destinados ao pianista solitário, a orquestra ausente está em toda parte *notada*”. (Ibid.: 75). Esses nomes são “signos da ausência” (Ibid.: 76) e marcam ao pé da letra a nostalgia dos múltiplos corpos instrumentais presentes no original. A transcrição mobiliza, portanto, uma série de *nomes dos ausentes* (Ibid.), os quais têm um endereço muito específico: o corpo do intérprete.

Para ilustrar este ponto, Szendy recorre às palavras de um intérprete, documentadas no texto “Onde o Piano torna-se Orquestra: os arranjos e paráfrases de Liszt”, de Alfred Brendel (1979). Este texto expressa, do ponto de vista de um pianista, o modo como seus dedos e outras partes de seu corpo se moldaram em resposta às indicações na

partitura<sup>12</sup>. À questão “como reproduzimos o timbre de outros instrumentos no piano?” segue-se que

A resposta de Brendel diz muito sobre a *plasticidade* de um corpo convocado para interpretar a falta: “Eu obtenho o som do oboé” - o som que Liszt parece pedir indicando Ob. no compasso 19 – “arredondando e enrolando meus dedos (o que quase faz os ossos se sobressaírem) e tocando *poco legato*” (Ibid.: 76).

A partir de testemunhos como o citado acima, Szendy afirma que “o corpo instrumental e interpretativo deixa-se aqui modelar pelo desejo de ser esses corpos sonoros ausentes. Sob esta perspectiva, o corpo que performa os desígnios de uma a transcrição é, portanto, *plástico*” (Ibid.). Portanto, nas páginas de transcrições realizadas por Liszt, pode-se encontrar a inscrição de signos que são endereçados aos intérpretes como sugestões a uma modelagem de corpos. Assim, entre a obra original e sua transcrição, se inscreve uma modalidade particular de prolongamento da obra, realizada como mutação *dos corpos* (Ibid.: 78).

Neste ponto, Szendy está observando *uma rede de materialidade que atravessa o texto da partitura*, tanto no início – o corpo da orquestra como suporte material para o qual a música foi escrita – quanto no fim – o corpo do piano, como suporte material para o qual foi escrita a transcrição, e *no meio*, o corpo do intérprete, como suporte ao qual os signos da ausência são endereçadas questões que só podem ser respondidas como disposições corporais. Neste sentido, para Szendy, a transcrição amplifica de um modo particular a analogia entre a tradução e práticas de recriação musical. E o faz mediante o modo de uma incorporação através do qual a música é apropriada em seu corpo (Ibid.). Por envolver uma série de corpos, o tipo de apropriação operado pela transcrição é, segundo Szendy, o de uma *apropriação tensionada* (Ibid.), na medida em que opera a transferência e reinscrição da música *em outro corpo*. Um jogo de ir-e-vir entre uma música e o que ela se torna em um corpo estrangeiro. Por esta razão, Szendy entende que a prática da transcrição em Liszt opera como um “jogo plástico de vários corpos” (Ibid.: 88).

### **Entre monumento e fragmento: uma defasagem interna ao romantismo**

(...) *mas em silêncio eu olhava a cifra X (porque já não estou mais na nona musa) como o signo de uma grandeza desconhecida (o x) (...) (Schumann apud Szendy, 2001: 81).*

---

<sup>12</sup> Cumpre lembrar aqui que, nas partituras comentadas – a partitura da transcrição para piano da 6ª Sinfonia de Beethoven e a transcrição para piano da “Sinfonia Fantástica” de Berlioz –, as indicações com nomes de instrumento são interpretadas também como indicações de articulação: “clarinete significat *legato*” (Ibid.: 75).

*A pós-nona (X + I) teria sido a tarefa impossível e incessantemente inacabada deste romantismo musical.*  
(Szendy, 2001: 82).

Ainda no capítulo dedicado ato de “escrever suas escutas: arranjo, tradução, crítica”, Szendy (2001: 53-88) afirma que durante o período do Romantismo, a prática musical passou a ser permeada por um entendimento e uma prática do arranjo como sendo uma espécie de *distensão crítica da obra*, uma distensão que é *imane*nte à Ideia própria da obra. Esta compreensão implica um entendimento contra-hegemônico da noção de obra musical, e permite a apreciação de uma inversão de valores consolidados pelo agenciamento entre o dispositivo legal da propriedade intelectual e a metafísica da Ideia transcendente. Tal inversão implica o próprio conceito de Ideia, e o torce ao ponto de este conceito se referir, não mais a uma entidade fixa e exterior ao conjunto de atividades que constitui a prática musical, mas justamente, ao processo de transformações do material. *No contexto deste entendimento contra-hegemônico da noção de obra musical, a dimensão ideal – a Ideia – passa a ser algo imane*nte ao curso histórico de *desdobramentos da obra*, ao longo de suas retomadas, releituras, reescritas, traduções e outras modalidades de continuação. Sob o signo da equação  $Ideia = x$ , mediante o qual a Ideia se equivale ao desconhecido e ao porvir, Szendy encontra, no Romantismo, uma compreensão da Ideia que seria depois formulado logicamente pelas filosofias da diferença, atuando a partir do estruturalismo em meados do Século XX. Há aí uma *mixagem* histórica que vale a pena observar de perto, e a partir da qual ressoa uma compreensão do arranjo como sendo uma modalidade de *crítica da música feita como música* (Ibid.: 84).

Para melhor compreender este ponto, observemos como, desde dentro do romantismo, Schumann e Wagner apresentam concepções distintas acerca da criação de obras musicais. Atento a este ponto, Szendy destaca no Romantismo o movimento subterrâneo de gestação de uma compreensão de obra que não se identifica à imagem majoritária da “obra” musical vigente neste período<sup>13</sup>. Szendy aponta existir em Schumann uma expressão particularmente evidente desta compreensão e desta prática contra-hegemônica de arranjo musical no século XIX.

Tal compreensão situa-se a partir da leitura que o autor faz do romantismo musical, entendendo-o como uma série de desdobramentos de um espaço poético aberto após a obra de Beethoven, mais especificamente, após a composição das nove sinfonias. Szendy aprecia a “Nona” como sendo um momento paradigmático, uma espécie de ápice de um percurso histórico da criação musical no Ocidente. O que seria a criação musical após esse “ápice”? Qual seria a música desse momento “pós-nona”? Szendy desdobra esta questão a partir de dois entendimentos diversos: um de Robert Schumann

---

<sup>13</sup> Como vimos anteriormente nesta dissertação, o combinado entre o dispositivo legal da propriedade intelectual e a metafísica da ideia transcendente forma uma combinação que conduz a um entendimento da obra como conteúdo ideal ou estrutura profunda que deve ser superestimado em detrimento do acontecimento sônico.

e um de Richard Wagner. No texto *A Obra de Arte do Futuro*, publicado por Wagner em 1849, Szendy lê o seguinte:

Para Wagner, este [momento pós-nona] seria a obra monumental que reúne todas as artes, a qual seria a *Gesamtkunstwerk* ou “obra de arte total” (segundo a tradução consagrada) que viria ultrapassar o ápice composicional aparentemente insuperável da “última sinfonia” (Szendy, 2001: 82).

Neste texto, a Nona Sinfonia de Beethoven ganha o estatuto de uma espécie de ponto final da Sinfonia. Segundo o raciocínio teleológico típico da compreensão que a modernidade europeia apresenta da noção de história e das formas culturais que se sucedem ao longo da história ocidental, com a Nona, a sinfonia teria chegado ao seu termo, e a criação musical teria de proceder segundo outro tipo de formato, um que seria capaz de se mostrar mais complexo que o formato anterior. É o raciocínio do progresso das formas históricas do espírito traduzido em raciocínio musicológico. No entanto, Szendy ressalta que, diferentemente desta compreensão do momento pós-nona presente no texto de Wagner, há também uma compreensão “menor” (Ibid.: 82) que, em vez de responder à exigência de uma edificação “total”, se relaciona, antes, a uma “*exigência fragmentária*” (Ibid.), também típica do raciocínio romântico, particularmente sensível no “primeiro romantismo literário”<sup>14</sup>. Tal compreensão menor consiste na reflexão crítica de Schumann (*apud* Szendy, 2001: 81) a respeito de seu momento cultural e histórico como sendo o momento de experimentação de uma “grandeza desconhecida (o *x*)”.

O que seria essa “grandeza desconhecida (o *x*)”? Szendy destaca esta expressão no texto de Schumann, em um comentário sobre o modo como o editor sugeriu publicar seus *Seis Estudos de Concerto Compostos a partir dos Caprichos de Paganini*. Em 1836, Schumann escreveu: “coloco uma numeração de obra [de opus, *eine Opuszahl*] nestes estudos, porque o editor me disse que isto seria comercialmente mais viável (...) razão pela qual todas as minhas objeções tiveram que ceder” (Schumann *apud* Szendy, 2001: 80). A princípio, Schumann discordava em contar essas peças como *opus*, no entanto, esta marcação editorial lhe abriu uma nova perspectiva a respeito do estatuto dessas peças musicais: “mas em silêncio, eu olhava o X [o número de opus 10 convertido em algarismo romano e capitalizado] como o signo da grandeza desconhecida (o *x*) (...) e a composição como autenticamente paganiniana [*eine eschte Paganinische*]” (Ibid.: 81). A partir desta observação, a leitura que Szendy faz do romantismo musical é uma leitura marcada por este *x* como sendo o signo de uma defasagem imanente ao romantismo, e que impede, por princípio compreensões deste momento cultural como sendo estanque e monolítico.

Assim, no interior das práticas de criação musical no contexto do romantismo, há, no mínimo, uma bifurcação fundamental em relação a uma “relação com as obras e com o tempo” (Ibid.: 82). Se a resposta de Wagner ao momento pós-nona consiste na busca

<sup>14</sup> A este respeito, Szendy enfatiza a presença, nos textos de Schumann, de uma visão de seu momento cultural em sintonia com os textos de Schiller, em particular com o texto *O Ateneu* (Ibid.).

por uma sucessão monumental [*un relève monumentale*] (Ibid.); por sua vez, para Schumann, este mesmo momento foi entendido segundo outra disposição:

(...) para Schumann – para este músico que, mais que qualquer outro, teria apreendido uma certa *exigência fragmentária* derivada do primeiro romantismo literário (aquele de Jena e do Ateneu) – este *x* parece significar uma coisa totalmente diferente de uma sucessão monumental. Para Schumann, que foi também crítico musical, o desconhecido do pós-Nona é, talvez, uma nova relação com as obras e com o tempo: uma relação *a partir*. Uma “relação menor”, uma relação *de arranjo*.

Aqui, a ideia de uma “relação de arranjo” ganha um sentido muito específico, um sentido que para Szendy, emerge historicamente no contexto do romantismo. Antes deste momento de descontinuidade histórica, o arranjo tem uma acepção *funcional*, e depois deste momento, ele passa a ter uma acepção experimental e especulativa, segundo a qual o arranjo *prolonga a ideia da obra*. O arranjo como uma modalidade de relação *a partir* [*d’après*] (Ibid.), ou seja, é entendido como um ato que desdobra a obra em um momento de criação que vem *depois*. E tal momento *depois* é, por direito, constituinte da Ideia de Obra. É neste contexto que entra em cena uma distorção fundamental sobre os conceitos de Ideia e Obra:

Para Schumann (pelo menos nessas linhas, das quais ele não teria sem dúvida tirado todas as consequências), o arranjo seria essa “grandeza desconhecida” que vem se alojar no espaço entre a obra e a Obra: um espaço essencialmente *crítico*, se é verdade que é tarefa da crítica tentar concluir o movimento da obra em direção à sua Ideia (Ibid.: 83).

Segundo a perspectiva colocada em cena por Szendy, o século XIX é um contexto em que, embora, por um lado, no âmbito da Lei esteja em curso a consolidação histórica de um entendimento da obra como entidade fechada sobre si; por outro lado, no âmbito das práticas musicais, está em curso a consolidação histórica de um entendimento e de uma prática do arranjo como sendo “um espaço essencialmente crítico”, no sentido de operar como uma produção que estende “o movimento da obra em relação à sua Ideia”. Segundo este entendimento, a Ideia não está fechada organicamente no interior de uma obra, mas aberta na exterioridade e no horizonte de transformações históricas da obra.

### **O arranjo como espaço “essencialmente crítico”**

Vimos acima uma compreensão do arranjo como sendo “uma grandeza desconhecida que vem se alojar entre a obra e a Obra” (Ibid.: 83). Segundo Szendy (Ibid.), esse espaço *entre* é “um espaço essencialmente *crítico*”, o qual pode ser melhor compreendido à luz da compreensão de “crítica” desenvolvida a partir da estética romântica, a qual Szendy argumenta ser uma compreensão que coloca em jogo uma relação *menor* “com as obras e com o tempo” (Ibid.: 82). Tal seria o “sentido *fortemente* romântico do arranjo”:



O que Schumann registra aqui, nesses parágrafos dedicados a uma obra menor (como sempre é o arranjo, confrontado com a maiúscula Música), é o sentido *fortemente* romântico de arranjo: o sentido que define o arranjo ao lado da *obra ideal* e impossível (a Obra). Muito longe de sua (muito óbvia) função de difusão (antes da técnica fonográfica), um certo arranjo romântico só se entende a partir do abismo entre a obra e a Obra. Ao observar a distância que sempre mantém a obra um pouco abaixo da Obra, o arranjo coloca esta última como um ideal que ainda resta a ser desvendado ou desenvolvido *para além* da obra. Como sua Ideia (Ibid.: 83).

No contexto desta compreensão *menor*<sup>15</sup> da obra, a música deixa de ser pautada por entidades supervalorizadas como entidades fechadas sobre si, para dar lugar a outra noção que aparece em maiúsculo (a “Obra”). Neste ponto, a dimensão ideal – a Ideia – passa a ser algo *imanente ao curso histórico de desdobramentos da obra, ao longo de suas retomadas, releituras, reescritas, traduções e outras modalidades de continuação*.

Tal inversão corresponde, segundo Szendy, ao entendimento romântico de arranjo musical a partir de Schumann.

O arranjo segundo Schumann (ou *a partir de Schumann*) seria, assim, uma *crítica da música em música*. No sentido preciso que Friedrich Schlegel tinha em vista quando ele escreveu no Athenaeum: “a Poesia só pode ser criticada pela poesia. Um julgamento sobre a arte que não é ele mesmo uma obra de arte (...), não tem cidadania no reino da arte”. Assim como a crítica literária, e também como a tradução, tal como foram pensadas pelo primeiro romantismo de Iena, o arranjo segundo Schumann visa o acabamento da obra em direção à (na) Obra, segundo um processo infinito que é aquele da Ideia (Ibid.: 84).

Deste modo, podemos entender o arranjo como uma modalidade de crítica de arte feita como obra de arte. Um tipo de crítica que satisfaz o critério de Schumann, isto é, que tem “cidadania no reino da arte” (Ibid.).

### **O idealismo metafísico que não cessa de retornar**

Segundo Szendy, o período do Romantismo coloca em cação um entendimento da prática de arranjo segundo o qual esta se configura como extensão da Ideia de uma obra, no sentido de se efetivar como a obra em continuação – uma operação, *obração*. Szendy formula esta tese observando, especialmente, a prática arranjadora de Liszt e Schumann. A partir desta compreensão da prática do arranjo, um arranjo musical é entendido como sendo não apenas obra derivada de um original previamente dado, mas uma extensão multiplicadora e intensificadora da obra: um momento constituinte de sua *sobrevida* (Ibid.: 86). Em lugar de ser um texto que sucede a uma Ideia, o arranjo é o movimento pelo qual a Ideia é algo que *permanece sempre porvir*, prolongando os materiais de uma obra musical, sendo esta entendida como uma operação viva. Segundo esta compreensão de arranjo musical, a “obra” é entendida mais como algo que só existe em seu devir, do que algo que já existe definitivamente.

<sup>15</sup> O termo “menor”, utilizado por Szendy entre aspas, faz referência ao tópico que ficou célebre na crítica literária a partir do livro *Kafka: por uma literatura menor*, publicado por Deleuze e Guattari em 1976.

Na seção que encerra o capítulo “Escrever suas escutas: arranjo, tradução, crítica”, intitulado “Declínio do arranjo (por que a música é tão difícil de entender?)” (pp. 84-88), Szendy aprecia o entendimento de arranjo sob o signo da noção de “Ideia”, e do papel que ela desempenha no período tardio do Romantismo. Neste contexto, o filósofo analisa o texto emblemático de Ferruccio Busoni intitulado “Valor do Arranjo” redigido em Berlim no final de 1910, e portador sintomático do ideário alemão sobre as criações musicais como expressões sensíveis de uma “Ideia” que precede a escrita musical, o qual culminaria poucos anos depois no sistema dodecafônico. Como observa, Szendy (Ibid.: 86), “em Busoni, a Ideia é um elemento prévio que a notação (compositora ou arranjadora) só pode apreender de modo imperfeito”. Com efeito, Busoni situa a escritura musical em um lugar secundário e depauperado em relação a uma entidade supostamente dotada de uma essência superior, mais íntegra e carregada de ares metafísicos que remetem ao ideário platônico. No trecho abaixo, podemos escutar ressonâncias da metafísica platônica, no qual ideias puras, ao ganharem corpo e serem situadas no curso do tempo, não simplesmente se transformam, mas antes, “perdem”:

(...) cheguei a pensar que *toda notação é já a transcrição de uma invenção abstrata*. No momento em que a caneta dela se apropria, a ideia perde sua configuração original. . . . A invenção [*Einfall*] se torna uma sonata, ou um concerto: ela é já um arranjo do original. Desta primeira transcrição à segunda, o passo é, por comparação, mínimo e insignificante. Em geral, porém, é apenas à segunda que se atribui grande importância. E, depois disso, perdemos de vista o fato de que uma transcrição não destrói a versão original e que, portanto, não há degradação (...) *Pois a obra de arte musical existe antes tendo soado e depois que ressoou, ela está lá completa e intacta. Ela existe simultaneamente no tempo e fora do tempo.* (Busoni *apud* Szendy, 2001: 85).

A este respeito, é preciso observar que está em jogo na fala de Busoni um entendimento de obra *conforme* o entendimento legal, e não o entendimento artístico. De fato, perante a legislação de vários países, a categoria de obra musical é caracterizada como uma existência abstrata, independente de sua fixação em uma partitura ou outro meio tangível. No entanto, é preciso ressaltar que, do ponto de vista artístico, muitas obras musicais nascem a partir de efetiva relação corporal com os instrumentos musicais. Várias obras carregam em si os traços idiomáticos de um instrumento, e os trazem de forma imanente em sua gênese.

No texto de Busoni citado acima, a categoria de arranjo ganha um estatuto curioso, uma vez que ela deixa de ser uma obra derivada e secundária em relação a uma criação original, e passa a assemelhar-se à composição em um sentido muito específico. Entre o arranjo e a composição original “não há degradação”, pois ambos – arranjo e composição – são entendidos como estados igualmente degradados de uma ideia transcendente: “no momento em que a caneta dela se apropria, a ideia perde sua configuração original” (Ibid.). Ambos se assemelham na condição de estados degradados de uma ideia, ambos são marcados pela perda de uma integridade “original”, ou seja, por uma falta. Assim, apreciada *a partir* de uma estrutura metafísica

à moda platônica que supervaloriza um mundo transcendente em detrimento do mundo atual, a *práxis* arranjadora é pressuposta como sendo algo que é, por princípio, faltoso.

### **A diferença fundamental entre *falta original* e *falta de origem***

Como vimos acima, Busoni ancora sua compreensão de Ideia musical em um idealismo metafísico de tipo platônico. Em razão deste alicerce axiomático, Szendy transpõe a discussão para o campo de uma diferença fundamental em torno da noção de *origem*, e enfatiza que tal concepção de arranjo situa esta prática como signatária de um *pecado original*:

Ao transformar a obra musical em algo atemporal, em uma Ideia que de alguma forma se encarna no tempo, como que por intermitências, Busoni interdita de partida o movimento em que consiste a força “própria” do arranjo. Pois a Ideia, aqui, *precede* a obra; e a partir de então, se o arranjo parece se elevar à classificação de composição, isso é simplesmente porque compartilha sua imperfeição, o *pecado original*.

Szendy chama a atenção para o fato de este tipo de compreensão do arranjo ressuscitar um tipo de metafísica que ignora completamente uma *outra* compreensão de arranjo praticada ao longo do Romantismo alemão, em particular por autores como Schumann e Liszt (Ibid.: 85). Para o autor, a diferença entre estas duas compreensões diversas do arranjo musical passa por uma metafísica da origem. Por esta razão, ele utiliza o termo “pecado original”, para fazer referência direta ao fato de a compreensão de Busoni ancorar-se em um idealismo metafísico do tipo platônico-cristão, afirma que “a diferença, aparente mínima e, entretanto, abissal, passa entre a *falta original* e a *falta de origem*” (Ibid.: 85-86).

De um lado, o arranjo e a obra entendidos como modalidades textuais marcadas por uma *falta original* e, neste sentido, sendo supostamente cristalizações materiais degradadas em relação a uma ideia pura original; e de outro, o arranjo e a obra entendidos como modalidades textuais marcadas por uma *falta de origem* a qual se reportar e em relação à qual dever uma fidelidade de representação e identidade.

De um lado, em Busoni, a Ideia é um pré-requisito que a notação (composicional ou arranjadora) pode apreender apenas imperfeitamente. E, de outro, ela [a Ideia] permanece para sempre por vir, retrocedendo no horizonte, no fim sem fim de arranjos e reescrituras que reservam a possibilidade de sua *sobrevivência*.

De acordo com a segunda perspectiva descrita acima, *a Ideia é algo que se constrói no horizonte das transformações da obra*. A Ideia não é algo dado de uma vez por todas, que existe “completa e intacta” e independente dos acontecimentos concretos em que a música soa. No texto de Busoni citado acima, a metafísica platônica é repetida para legitimar a metafísica da Obra tal como esta passou a ser concebida a partir do final do século XVIII na Europa. O *Eidos* platônico vem nutrir a imagem a Obra como uma *entidade*. Na modernidade europeia a obra é de fato, uma entidade, mas uma entidade jurídica. O efeito decorrente de algo que contém um nome preciso – e belo pela

precisão: uma “ficção jurídica”. Alheio aos pressupostos metafísicos com axiologia platônica, Szendy pontua a diferença sutil, porém abissal, entre falta original e falta de origem. A falta de uma origem à qual se deve identidade e fidelidade faz da noção de obra uma prática aberta e dispersa no tempo, no horizonte de adaptações, transcrições e traduções. Este é o horizonte que interessa a Szendy quando ele caracteriza o arranjo musical como sendo o espaço de uma plasticidade operatória em relação ao material musical, bem como o espaço em que ouvintes fazem música de um modo muito particular, na medida em que escrevem suas escutas.

## Parte 2:

### A Lógica do Espectro

#### A escuta triangulada

Ao longo da leitura de textos históricos sobre a prática de arranjo, Szendy começa tecer um fio especulativo a respeito do ato da escuta como sendo uma espécie de ato mental complexo, composto por uma duplicação de natureza espectral. Isto se torna evidente em dois momentos específicos do texto, em particular, quando comenta o arranjo de Bach feito por Leopold Stokowski, e também quando comenta os “arranjos e paráfrases de Liszt”. Em ambos os momentos, está presente uma afirmação categórica a respeito do ato da escuta ser um ato “essencialmente plástico” (*op. cit.*), um fato que se torna especialmente nítido quando, ao escutar um arranjo, podemos vivenciar nossa escuta

dividida entre duas linhas paralelas, uma presente e outra fantasmática ou espectral: nossa escuta é tendida, esticada até o ponto de ruptura tal como um elástico, entre a transcrição e o original.

Como vimos anteriormente, se por um lado, o entendimento funcionalista do arranjo entende esta modalidade de criação musical como uma obra derivada que supostamente substitui a original; por outro lado, o entendimento não-funcionalista do arranjo musical pressupõe um tipo de obra que se coloca *ao lado* da original, duplicando-a de modo diferencial. Para Szendy, este tipo de duplicação provoca a escuta musical de um modo muito específico, na medida em que a *escuta se relaciona simultaneamente com o original e o seu duplo, oscilando entre essas duas referências como alguém que oscila entre um acontecimento atual (o arranjo escutado) e uma presença virtual (a memória da obra original)*. Pensada desta maneira, a escuta musical é uma escuta triangulada entre o “eu escuto”, o acontecimento atual da percepção, e uma presença virtual. Neste ponto, é preciso enfatizar a lógica que subjaz a este conceito de escuta musical como um tipo de experiência da presença de uma ausência, isto é, de experiência do paradoxo da existência *com* os espectros (Derrida, 1993).

## O Traço como imagem, como traço acústico, como fantasma

Segundo escreve Jacques Derrida (1993) em *Os Espectros de Marx*, não há presente vivido que não seja *entretido* com a presença de um espectro, razão pela qual o filósofo afirma que uma “ontologia” dá lugar a uma “espectrologia”<sup>16</sup>. É preciso observar, no entanto, que a passagem de ontologia à espectrologia porta, na língua francesa, uma relação acústica que se perde na tradução para o português. Na língua francesa, a passagem de *ontologie* para *hantologie* implica uma relação de identidade acústica, apesar da diferença na grafia destas palavras, enfatizando a presença do aspecto acústico da língua; A própria formulação material da ideia de espectrologia faz referência a um espaço acústico, e sugere uma circulação fora do registro do visível e da consciência de eventos “claros e distintos” (como disse Descartes nas *Meditações Metafísicas*).

Tal jogo verbal articulado pelo autor entre as palavras *hantologie* e *ontologie* repete aquele que fora desenvolvido também por Derrida (1967) entre os vocábulos *différence* e *différance*. O que é repetido não é apenas o jogo verbal, pois a “lógica da espectralidade” prolonga a elaboração da “desconstrução” como proposta de filosofia pragmática da linguagem e do sentido (Ibid.). Deste modo, a espectrologia também diz respeito à existência de um processo incontrolável de diferenciação semiótica e ontológica a partir da ação de “traços” (Derrida, 1967, p. 103). Em Derrida, desde *A Gramatologia*, o conceito de *traço* remete à operacionalidade de algo que não se encontra presente, seja na superfície do signo, seja na coisa por ele representada.

Assim, o traço remete ao signo *interpretante* sobre o qual o signo representante é rebatido para que este ganhe significação. O traço é a “presença de uma ausência” – “a presença-ausência do traço” (Ibid.)<sup>17</sup>. A “desconstrução” é um desdobramento do que em epistemologia é chamado de “virada linguística”, a qual quebra o vínculo supostamente natural entre palavras e coisas, e entende a linguagem como um sistema que funciona segundo suas próprias regras, e não como correspondente do mundo extralinguístico.

Outra coisa que se perde na tradução é o fato de “*hantologie*” derivar da palavra francesa “*hantise*”, a qual remete ao ato de “assombrar”. Assim, o vocábulo traduzido para o português como “espectrologia” perde a ideia de “ciência da assombração”, implicada no vocábulo em Francês. Ciência da “parasitagem” ou do “ventriloquismo” são ressonâncias semânticas que também se perdem. A despeito do que é perdido em tradução, permanecem os traços conceituais desta noção, os quais remetem à *presença de um “outro” no interior mesmo do “eu”*, e que é posicionada como *condição de possibilidade do sujeito*. Segundo a “lógica da espectralidade”, não existe sujeito sem a

<sup>16</sup> Trata-se da noção de *hantologie*, comentada adiante nesta seção.

<sup>17</sup> O tema da “espectralidade”, entendido como o problema relativo à “presença de um ausente” ocupa um lugar central no pensamento de Derrida. Em *Da Gramatologia*, por exemplo, este tema é formulado em torno da noção de “traço”. Sobre a relação de proximidade entre os conceitos de “espectro” e “traço”, ver a descrição apresentada pelos autores do projeto “vocabulário da desconstrução” no endereço <<https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0610261742.htm>>.

presença espectral do *outro*<sup>18</sup>. Uma “presença”, como veremos, paradoxal, uma vez que ela não se dá a ver, não se encerra na estabilidade de um dispositivo de representação.

Em 1993 Derrida publicou *Espectros de Marx*, no qual foram apresentados um conjunto de componentes conceituais e um quadro problemático que ampliam o escopo do discurso desconstrutivo, e que merecem ser observados aqui. Uma das teses básicas da filosofia de Derrida é a de que não existe sentido inerente a nenhum signo, e que, portanto, os signos ganham uma significação a partir da inscrição de traços sobre si (Derrida, 1967: 69). Tal tese decorre do princípio mais geral da “virada linguística” operada por Saussure (2005 [1916]), a saber, a tese da “arbitrariedade do signo”, marco epistêmico da emergência da linguística no começo do século XX. Esta tese exerceu impacto em correntes diversas da filosofia, a qual postula, *grosso modo*, que o significado de um signo se dá a partir de sua relação com outro signo, e não de modo direto com o objeto referente<sup>19</sup>.

Assim como um signo funciona a partir de sua relação espectral com outros signos, um sujeito é visto como existente a partir de uma relação espectral com “outros” sujeitos. Com este livro de 1993, Derrida dá um passo adiante em sua filosofia da desconstrução, por retirar “a presença de uma ausência” do âmbito estritamente linguístico e pensá-lo em um campo expandido de imagens, incluindo aí, especialmente, as imagens técnicas. Tal *deslocamento da noção de traço do âmbito da língua para o da imagem* implica o posicionamento da espectralidade no centro de uma problemática de natureza ontológica. Para o autor, *não existe “eu” fora da relação com um espectro*. Mais profundamente que uma “ilusão”, a situação de estar entretido com um espectro é entendida como uma *condição* do humano (Derrida, 1993, p. 279).

## O Ser contíguo

A lógica da espectralidade levanta a questão da “herança”. Diferentemente de Marx, que propunha ultrapassar o espectro em direção a uma realidade supostamente “plena” e “presente” do corpo vivo, Derrida se vê indelevelmente *entrelaçado com o espectro*. Após a descontinuidade epistemológica operada pela virada linguística, a relação entre linguagem e mundo é radicalmente reconfigurada, de modo que, entre linguagem e mundo não há véu a ser desvelado, mas, em vez disso, há imanência de processos de elaboração de sentido. Tudo é imanência, todos os signos, ideias, imagens. Daí o tema

<sup>18</sup> Trata-se de uma das teses estruturantes de *Spectres de Marx* (Derrida, 1993).

<sup>19</sup> A tese da “arbitrariedade do signo”, marco inicial da linguística, consiste na negação de qualquer existência natural entre um signo e aquilo que ele significa, colocando ênfase no aspecto convencional do signo. A relação de significação, para Saussure, se faz mediante relações de oposição entre subunidades semânticas, de modo que o significado se dá a partir de uma relação pela qual os signos remetem apenas a eles mesmos, em uma cadeia *significante*, sem nunca identificar-se com o objeto ao qual eles referem. O significado de um signo se dá a partir de sua relação com outro signo, e não com o objeto referente. Este corte na suposta relação natural entre a palavra e a coisa designada é a chave do que ficou conhecido como “virada linguística” nas “ciências humanas”. É preciso enfatizar, no entanto, que a relação que Derrida estabelece com Saussure é crítica, a qual pode ser entendida mediante a compreensão do problema relativo ao que Derrida chama de “fonocentrismo” e “metafísica da presença”.

da *herança* (Derrida, *op. cit.*). Segundo este filósofo, nós somos necessariamente herdeiros<sup>20</sup>, razão pela qual a tarefa ética é formulada como a necessidade de “aprender a viver *com* os fantasmas”, a “*ser-com*” os espectros, como se pode ler na passagem seguinte:

(...) aprender a viver *com* os fantasmas, na relação, na companhia ou no companheirismo, no comércio sem comércio dos fantasmas. Aprender a viver de outro modo, e melhor. Não melhor, mais justamente. Mas *com* eles. Não um *ser-com* o outro, não *socius* sem este *com-aí* que nos torna o *ser-com* em geral mais enigmático que nunca. E este *ser-com* os espectros seria também, não somente, mas também, uma política da memória, da herança e das gerações (Derrida, 1993, p. 15).

Trata-se aí, de uma proposta de acolher o inconsciente no contexto de um pensamento ético e político. Com o tema da spectralidade, Derrida formula um nível relacional específico, no qual se inscreve um circuito de disseminação diferenciante, uma vez que cada pessoa se encontra em relação com espectros *particulares*, “*sendo-com*” um repertório específico de “outros” (que, neste caso, são os “espectros”). É preciso reconhecer, no entanto, o caráter enigmático do modo de existência destes “outros”, com os quais, para Derrida, o humano encontra-se ontologicamente [*hantologiquement*] enredado.

### A emissão de uma lei formal

Para enfatizar o caráter paradoxal do modo de existência do fantasma, Derrida o descreve mediante oximoros<sup>21</sup>. O conceito de espectro resiste a uma definição precisa do que ele é, de modo que ele se define pelo que ele *faz*. O filósofo caracteriza este conceito mediante paradoxos, segundo os quais o espectro é descrito como algo que não é “nem o vivo nem o morto, nem o corpo nem a alma, algo que é presente, mas nunca presente como tal” (Ibid., p. 27; 40). No meio desses paradoxos, está o núcleo do conceito, sendo o espectro “nunca presente como espectro, mas como ordem, injunção” (Ibid.).

Derrida afirma que o espectro é aquele que *emite uma Lei* a ser cumprida pelo sujeito, uma lei que não tem conteúdo específico, mas que é meramente formal (Ibid., p. 123). Trata-se de um processo inconsciente, nos moldes daquilo que Jacques Lacan (1963) chamou de “imperativo do gozo”<sup>22</sup>. Portanto, junto à tese de que nos tornamos o que somos a partir da relação com este *outro* implicado no *eu* como uma condição de possibilidade, vem agregar-se a de que esta constituição se dá a partir da Lei emitida

<sup>20</sup> Ver: <<https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0502151104.html>>.

<sup>21</sup> Trata-se da figura de linguagem que designa uma combinação de palavras cujo sentido literal é contraditório ou incongruente. Por exemplo, “silêncio ensurdecedor” ou “sem querer querendo”. Ver definição lexical em <<https://www.priberam.pt/dlpo/oximoro>>.

<sup>22</sup> Ver o ensaio *Kant avec Sade* (Lacan, 1963). Para uma análise específica do conceito de ‘imperativo do gozo’, ver Cordeiro, N; Bastos, A, 2011.

pelo espectro. Assim, a ocasião do fantasma, a “aparição do inaparente” (Ibid., p. 201) constitui um problema de natureza relacional, o qual se configura como relação com uma Lei ideal emitida pelo inconsciente. *A Lei ideal emitida pelo espectro vem compor o campo de identificação do sujeito*, uma vez que este só se torna quem é a partir da relação com fantasmas, mais precisamente, a partir de injunções fantasmáticas. Tais injunções configuram a infraestrutura do sujeito (Derrida, 1993).

Derrida enfatiza que o espectro é irrepresentável, inominável, incontrolável mediante um dispositivo de representação<sup>23</sup>, de modo que o problema relativo a este agente é de natureza performativa. Tal como ocorre com os demais processos inconscientes, o espectro não se deixa representar integralmente, ele *age no processo de subjetivação*. Em função de seu caráter relacional, performativo e ontogenético, o espectro coloca em cena e necessidade de uma postura metodológica.

### A Ética do campo espectral expandido

Como dito anteriormente, a “espectrologia” é formulada como um viés estratégico pelo qual o discurso desconstrutivo reformula e reapresenta a si mesmo<sup>24</sup>. Aqui, o problema metodológico torna-se o do “trabalho do luto” (Derrida, *op. cit.*), o qual passa pela semantização do espectro, de modo a freá-lo, conjurá-lo, fixá-lo em um saber<sup>25</sup>. Se a espectralidade é, antes de tudo, uma questão de efeito, a estratégia metodológica se aprecia, igualmente, em termos de efeito. Assim, a questão central do “trabalho de luto” (Ibid.) é o efeito performativo de intervir *na* reiteração ritual do efeito espectral, nas repetições espectrais que acometem o sujeito<sup>26</sup>. A questão do trabalho do luto, portanto, diz respeito a uma consciência ética com relação à *herança*, uma vez que espectros legam injunções que podemos porventura julgar indesejáveis (tais como, por exemplo, injunções de matriz racista, colonialista, sexista, ou totalitarista). Por este motivo, Derrida posiciona o tema do espectro e da capacidade de lidar com espectros como sendo, no limite, uma questão que diz respeito à justiça, como afirma o filósofo:

Se me coloco a falar longamente de fantasmas, de herança e de gerações, de gerações de fantasmas, quer dizer, de certos *outros* que não são presentes, nem presentemente vivos, nem para nós nem em nós nem fora de nós, é em nome da justiça. (...). É preciso falar *do* fantasma, talvez mesmo *ao* fantasma, e *com* ele, desde que nenhuma ética, nenhuma política, revolucionária ou não, não parece possível e pensável e justa, que não reconheça em seu princípio o respeito por esses outros que não existem mais ou por esses outros que ainda não existem, presentemente vivos, quer já estejam mortos ou quer ainda não tenha nascidos (...)

 (Ibid., p. 15).

<sup>23</sup> Ver: < <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0503111411.html> >.

<sup>24</sup> Tal posição é afirmada também por Anamaria Skinner, para quem “Em *Espectros de Marx*, a espectralidade é o viés estratégico que a desconstrução assume (...) estruturando mais uma cadeia textual do discurso desconstrutivo” (Skinner, 2000, p. 65).

<sup>25</sup> Ver: < <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0612132343.html> >.

<sup>26</sup> Ibid.



A partir daí, o problema relativo ao espectro é o de uma *responsabilidade* (Ibid., p. 16), a qual diz respeito à capacidade de transpor o presente vivo da consciência em favor da habitação de um horizonte relacional no qual *o “eu” se entrelaça a seres que viveram no passado e que viverão no futuro*. O espectro, portanto, apenas aparentemente diz respeito a seres que nos chegam exclusivamente desde o passado: ele diz respeito ao “outro” que está estruturalmente alojado no “eu”, e que, mais do que revelar uma suposta essência subjetiva, o que ela faz é inserir o “eu” em um espaço de circulação de simulacros. Outra característica que é preciso ressaltar, com relação aos espectros é este caráter de simulacro, o que ajuda a esclarecer a tese de que “há sempre mais de um espectro”<sup>27</sup>, razão do título no plural, “os espectros de Marx”<sup>28</sup>.

O caráter de simulacro se revela no fato de haver sempre *mais de um* espectro<sup>29</sup>, bem como na oscilação entre os vários espectros de um mesmo referente. O caráter de simulacro se revela, sobretudo, na impossibilidade de tomar o espectro como representação de um modelo original. Assim, um espectro encarna o movimento contínuo de diferenciação de sentido (*différance*)<sup>30</sup>, e permanece apenas como *um espaço de circulação da diferença*, e não uma representação de uma essência original. Se é comum a afirmação de que a espectrologia é um passo a mais no discurso da desconstrução, é porque no seio da espectralidade funciona o que Derrida chamou de diferença [*différance*].

Portanto, desvinculado do status de remetente a um modelo original, o fantasma apenas funciona, e o faz de modo performativo, mobilizando um movimento de diferenciação, de disseminação [*dissémination*], de descaminhação [*dichémination*] de sentido. Assim, a espectrologia [*hantologie*] prevê uma casa vazia, uma pura possibilidade estrutural de remissão ao outro, e de inscrição *do outro no eu*. Segundo a espectrologia de Derrida, portanto, o espectro é parte *necessária* da existência humana. Nós *somos com* eles. O que está em jogo é uma reconfiguração radical do conceito de sujeito. Por esta via, uma reconfiguração radical do conceito de experiência da escuta, uma vez que este conceito depende do conceito de sujeito.

## A transmissibilidade da escuta

Dois anos após a publicação de *Écoute: une histoire de nos oreilles* (Szendy, 2001), a revista francesa *Circuit: musiques contemporaines* publica uma correspondência entre Peter Szendy e o musicólogo Nicolas Donin. Nesta correspondência, intitulada

<sup>27</sup> Ver <<https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0502170708.html>>.

<sup>28</sup> A este respeito, ver o artigo “Espectros de Marx: por que esse plural?” escrito por Anamaria Skinner, mencionado anteriormente.

<sup>29</sup> “*Mais de um*, isto pode significar uma multidão, mesmo as massas, a hora ou a sociedade, ou ainda alguma população de fantasmas com ou sem povo, tal comunidade com ou sem chefe (...)” (Derrida, 1993, p. 21).

<sup>30</sup> Ver <<https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-1009031136.html>>.

“*Otographes*” (“otógrafos”)<sup>31</sup>, Donin dirige a Szendy uma interrogação a respeito do “conceito de escuta” que se encontra em operação em seu trabalho. A esta pergunta, Szendy responde dizendo que sua intenção consistiu mais em escrever uma “arqueologia material” de experiências de escuta (Szendy; Donin, 2003: 12) do que em reivindicar um “conceito” de escuta<sup>32</sup>. Insatisfeito com a primeira resposta, Donin retorna com uma dúvida especificamente relativa à “estrutura de remissão” descrita no texto, “uma remissão a um “tu” que abre seu texto” (Ibid., p. 13). Ao que Szendy responde:

Sim, caro Nicolas, [o livro] *Escuta* se abre sobre uma remissão a um "tu". E isto certamente não é nem um acaso e nem um simples ornamento de discurso. De fato, se o livro se inscreve por completo nessa relação "eu-tu", é porque está nela, talvez, a verdadeira resposta para sua primeira pergunta – a qual eu entendo melhor agora – em relação a meu "conceito" de escuta. Porque, mesmo hesitando sobre seu caráter "conceitual", devo dizer que essa *estrutura de endereço* é, de fato, para mim, o que é mantido através das variáveis históricas de nossas escutas (Ibid.).

Esta correspondência é particularmente esclarecedora com relação à compreensão da lógica que orienta todo o livro. Conforme o autor, um ouvinte experimenta a própria escuta ao mesmo tempo em que *endereça a outra* escuta, formando assim um circuito de *transmissibilidade* (Szendy, 2001, p. 19; 56) da escuta. Com este circuito de transmissibilidade, o livro coloca em cena um instrumento teórico avesso a narrativas que entendem o tema *escuta* como algo que está fundado e fechado sob a forma homogênea de um “sujeito”. O circuito de transmissibilidade supõe a tese de que cada pessoa escuta *segundo seus próprios vínculos*, em relação a um repertório particular e contingente de “outros”. O circuito de transmissibilidade da escuta incorpora a lógica da espectralidade de Derrida (*op. cit.*) no contexto de um trabalho musicológico<sup>33</sup>.

Como vimos na seção anterior, segundo a lógica da espectralidade, não há sujeito fora de uma relação espectral. Em outras palavras, só existe sujeito a partir de uma herança, e no interior de um *ser-com o fantasma*. Por sua vez, o que Szendy faz, com sua “estrutura de endereço” e “transmissibilidade” é afirmar que só existe escuta musical enquanto mediada por uma dimensão de espectralidade, para a qual o autor reserva a posição de um “tu”, que segundo este autor, “está alojada, desde o início”, no sujeito ouvinte (Ibid., p. 14). Voltando a uma dos textos mais esclarecedores a respeito do estruturalismo com a matriz epistemológica, podemos entender que o *tu* em Szendy

<sup>31</sup> Szendy; Donin, 2003. Disponível online em <<https://www.erudit.org/fr/revues/circuit/2003-v13-n2-circuit3625/902271ar.pdf>>.

<sup>32</sup> “(...) não pude reivindicar qualquer "conceito" de escuta. No máximo, uma (ou algumas) *experiência(s)*. De ouvinte. Além ou aquém de uma questão de essência, uma questão do tipo: *o que é a escuta musical? Prefiro me perguntar: quem escuta? e o que? e como? e por quê? e desde quando?*” (Ibid.).

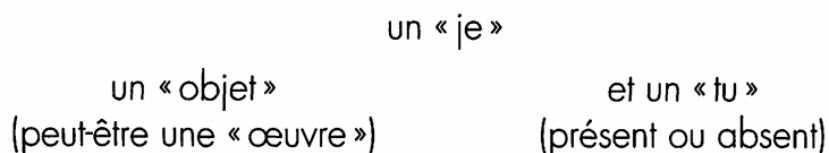
<sup>33</sup> Peter Szendy foi aluno de Jacques Derrida, tendo frequentado os seminários. Seu apreço pelo pensamento de Derrida pode ser constatado em diversos momentos de sua produção, especialmente no livro *Sur écoute: l'esthétique de l'espionnage* (Szendy, 2007), cujo capítulo conclusivo é dedicado ao pensamento de Derrida, cuja dedicatória é endereçada “a Jacques Derrida”. Aqui em nosso texto, argumento que o próprio *Escuta, uma história de nossas orelhas* (2001) leva a *desconstrução* como regime de leitura e de operacionalidade conceitual como sua orientação lógica estruturante.

assemelha-se ao que Deleuze (2002 [1973]) chamou de “*objeto = x*”: a parte indeterminada e aberta de um sistema. A abertura estrutural que um sistema prevê para a contingência.

### A estrutura de endereçamento

Tentemos agora descrever como funciona essa relação de endereçamento. Primeiramente, segundo Szendy, o ouvinte não se relaciona de modo imediato com um objeto. Isto significa que toda escuta é mediada. A estrutura lógica de tal mediação é composta por posições básicas: um *eu* que escuta; um *objeto* escutado; e um *tu* em relação ao qual o objeto escutado é configurado na intelecção do sujeito ouvinte. Entre estas três posições estruturais, a escuta musical é pensada como um circuito, o qual se distribui da seguinte maneira: um sujeito ouvinte recorta sempre o real percebido *enquanto mediado* pelo vínculo com um *tu*, a quem ele endereça aquilo que ele (o sujeito - *eu*) escuta. Para Szendy, escutar é sempre escutar *mediante um vínculo*, e mais precisamente, mediante o interesse de endereçar o conteúdo ouvido a outrem. Esse vínculo é expresso pela posição de um *tu*, que funciona como o operador onde se realiza a inscrição de um traço diferencial.

A posição do “*tu*” funciona, no ouvinte, como uma posição de ordem lógica que o faz divergir e traçar percursos de escuta em função da relação de remissão a outrem. Deste modo, uma escuta funciona a partir do vínculo com uma casa vazia, um *espectro = x* que media a relação entre o ouvinte e o “objeto” da escuta, e que projeta a operação da escuta musical em uma dimensão de abertura, na qual um agente fortuito modula a audição. É próprio da posição de *tu*, portanto, impedir o sujeito de se relacionar de forma imediata e objetiva com um “objeto”, uma suposta presença pura. Assim, a posição de *tu* funciona como um espaço lógico através do qual a escuta nunca se adequa ao objeto, mas sempre se prolifera, mediante circuitos imprevisíveis e improváveis de remissão. Assim, a escuta não vai do sujeito ao objeto, ela segue o fio imprevisível e contingente do *tu*. Eis o esquema gráfico que Szendy encaminha a Donin a título didático:



**Figura 2:** Esquema gráfico que Peter Szendy encaminha a Nicolas Donin com a tradução visual de sua “estrutura de endereço”. Fonte: Szendy/Donin, 2003: 14.

Deste modo, Peter Szendy desenha uma concepção de escuta musical segundo a qual *é impossível que exista uma comunidade homogênea de ouvintes que escute uma mesma*

*coisa, um mesmo “objeto”, uma vez que cada ouvinte escuta enquanto inscrito em (e modulado por) uma rede diversa e particular de relações de endereçamento. O filósofo-musicólogo afirma ter tencionado abordar a escuta a partir*

do horizonte de um endereçamento a um tu que nela se aloja: um tu ao qual (como todo o livro tenta mostrar) a escuta como tal seria destinada desde o início, quer dizer, também, em direção ao qual e pelo qual ela seria desde o início desviada de seu objeto. Ou ainda, e literalmente: dis-traída [*dis-traité*]. A estrutura da escuta é sempre triangulada entre um “eu”; um “objeto” (podendo ou não ser uma “obra”); e um “tu” (presente ou ausente). É neste sentido que uma escuta se traçaria sempre em relação a muitos, e o “eu” não é nada sem o “tu” nele alojado e que só o destina ao objeto distraíndo-o desde o início. (Por esta razão, aliás, os ouvintes, assim como os leitores, nunca não se totalizariam em uma “comunidade” - mesmo se está aí, entretanto, e precisamente, o fantasma de semelhança que suscita a noção de “obra” concebida como instância que institui um “comum”, e o compartilhável) (Ibid., p. 13-14).

Tem-se aí, enunciada uma estrutura lógica que não reconhece como legítima a ideia de uma comunidade homogênea de ouvintes em torno de qualquer objeto que seja. A partir da correspondência Szendy/Donin, podemos concluir que esta é a estrutura lógica configura o conceito de escuta musical em Peter Szendy.

### **Conclusão do segundo capítulo:**

Este capítulo apresentou a elaboração que Szendy faz de sua tese a respeito da “transmissibilidade” como sendo uma característica que compõe o conceito de escuta musical pensado para além da narrativa da “escuta estrutural”. O arranjo é um tipo de trabalho com a linguagem que produz, através de signos, um tipo de experiência da escuta musical que é triangulada, uma vez que, em vez de se relacionar imediatamente com uma obra, o ato da escuta vivenciado por um(a) ouvinte é mediado pela presença de outra obra. O ato da escuta não se relaciona apenas com o objeto que está soando, mas também com o objeto virtual que, no caso, é a obra original. Ao duplicar o texto, o arranjo duplica também o ato da escuta, reconfigurando seus circuitos mediante uma triangulação na qual se insere uma presença espectral, isto é, a presença de uma obra que não está ali. A presença de uma obra que está ali, sem estar soando, assim como o espectro está ali, sem se apresentar como tal.

Junto a esta lógica fantasmática, Szendy mobiliza uma metáfora plástica, de uma escuta que é tendida, estirada, tensionada tal como um elástico, ou um material plástico. A metáfora plástica da tensão projeta o entendimento de uma escuta musical que, em vez de submeter-se à identidade de uma obra sob o modo de reconhecimento, multiplica e diferencia os sentidos de uma obra mediante circuitos espectrais. É através da lógica do espectro que encontramos um sentido mais preciso para a afirmação segundo a qual “a escuta, na medida em que ela tem uma história e na medida em que ela se reflete e se

endereça, sempre foi *plástica*” (Ibid.: 27). Neste sentido, a lógica da estrutura de endereçamento se afirma como um modo consistente de entender a escuta musical, e cuja consistência é radicalmente exterior ao modo relacional da “escuta estrutural”.

### CAPÍTULO 3: PLASTICIDADE DA ESCUTA

#### Introdução:

Como vimos até aqui, o “triângulo da escuta” (Ibid.) descrito por Szendy coloca em cena uma abordagem da escuta como prática mediada por uma presença espectral. Tal descrição *lógica* opera como fundamento de uma das teses mais significativas do livro, a saber, a de que a escuta “sempre foi plástica” (Szendy, 2001, p. 27). Tal “plasticidade” se deve a dois fatores principais: a historicidade dos meios de inscrição fonográfica e as transformações especulativas no entendimento do conceito de escuta. Neste sentido, a tese é formulada da seguinte maneira: “a escuta, na medida em que ela tem uma história, na medida em que ela se reflete e se endereça, sempre foi *plástica*. Talvez ela o seja hoje mais que nunca” (Ibid.). Com as expressões “hoje” e “mais que nunca”, o autor refere-se à era das técnicas fonográficas, na qual, segundo o autor, em meio à “*fonogramatização* da música em geral” (Ibid., p. 26-27). Neste contexto, segundo o autor, é preciso repensar “o que escutar quer dizer” (Ibid., p. 27).

Este terceiro capítulo trata especificamente da tese segundo a qual a *plasticidade* é um componente do conceito de escuta musical. A tese da plasticidade da escuta se apoia sobre dois pontos principais: 1) os efeitos culturais decorrentes da ampla difusão das técnicas fonográficas no cotidiano da sociedade civil; e 2) a lógica da espectralidade. Assim, esta tese articula simultaneamente duas perspectivas, sendo uma de caráter histórico e outra de caráter lógico<sup>34</sup>. A plasticidade da escuta coloca em cena, portanto, a necessidade de apreciação de uma “*organologia auditiva*” (Ibid., p. 148). Tal organologia se pode se debruçar sobre todo e qualquer artifício utilizado como ferramenta e meio para auxiliar uma prática de escuta. Tal artifício pode ser, até mesmo, a linguagem verbal, como veremos neste capítulo.

Para ilustrar as teses mencionadas acima, seguimos aqui a trilha analítica realizada pelo próprio livro analisado. Szendy elege como eixo de sua operação analítica e argumentativa um ícone da cultura musical do Ocidente - Ludwig van Beethoven – e aprecia diferentes abordagens de sua obra através de diferentes práticas de sua recepção. As práticas de recepção abordadas por Szendy são três: 1) o “*Diálogo com 33 variações de Ludwig van Beethoven sobre uma valsa de Diabelli*” (Butor, 1971); 2) o artigo “*Musica Practica*” (Barthes, 1970); e 3) o filme “*Ludwig van*” (Kagel, 1970).

---

<sup>34</sup> Cumpre observar que o tema “escuta” é tratado de modo análogo ao tratamento que Michel Foucault (1966) dá ao tema “conhecimento” no livro “*As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*”. Neste livro, o conhecimento é uma noção e uma prática realizada de modo condicionado ao que Foucault chama de “*a priori* históricos”, isto é, sistemas ordenados de sentido e de valor que configuram o saber em um determinado contexto histórico, e que sofre transformações ao longo da história, em função de transformações materiais e imateriais que ocorrem em um contexto social.

## Fonogramatização da Música e Transformação Operatória da Escuta

A aparelhagem técnica ao mesmo tempo provoca e revela uma mutação sem precedentes na experiência da escuta, em particular, pelo fato de tal aparelhagem promover uma “*fonogramatização* da música em geral” (ibid.: 26-27). Tal fonogramatização implica uma série de possibilidades de *ação* por parte do ouvinte qualquer, no que diz respeito às ações de copiar, reescrever, transportar, enfim, se apropriar de uma matéria musical. A mutação histórica nas técnicas de registro e armazenamento de dados e a digitalização do registro fonográfico habilitou o ouvinte *qualquer* a exercitar capacidades antes reservadas a ouvintes dotados de alguma expertise musical. A “potência *fonográfica* da audição ativa e treinada, sua força subversiva ativada quando ela se liga a uma *técnica* de inscrição” (Ibid.: 26) é algo que deixa de estar reservado a um Wolfgang Amadeus, e passa a ser possível a qualquer adolescente. Com a “fonogramatização da música em geral” (Ibid.), a cultura das versões musicais se expande.

Tendo em vista o contexto histórico e material da “fonogramatização da música em geral” (*op. cit.*), Szendy afirma que a escuta musical

já não é mais principalmente conduzida pela *obra* musical, por suas categorias *internas* (motivos melódicos ou rítmicos, timbres ou eventos harmônicos salientes, “sinais” de todo gênero cuidadosamente dispostos ao longo de seu “envelope” formal de modo a neles inscrever “marcos” [*jalons*] auditivos; ela adquiriu uma certa *autonomia*, ela agora possui *instrumentos* (o disco, o sampler, a indexação digital do som em geral) para *agir* sobre a música. Ela já não se resume a uma simples *recepção* (ou ao seu quase-anagrama: a *percepção*). A escuta é *configurante* por si mesma, sem ser principalmente assujeitada a um fluxo retoricamente articulado que a comanda e a estrutura desde o “interior” da obra musical (Ibid.: 27).

A materialidade da “fonogramatização da música em geral” provoca uma reversão dos princípios de compreensão da escuta musical, e coloca em ação o que Szendy chama de “uma nova época da escuta” (Ibid.: 160), caracterizada por uma experiência da escuta musical como inscrição performativa e operante sobre as obras musicais (Ibid.: 162). Vejamos exemplos de diferentes modos de inscrição performativa e operante nas próximas seções.

### Uma escuta-escrita: o uso performativo da linguagem verbal em Michel Butor

Uma das seções do epílogo é dedicada a apreciar o procedimento realizado pelo escritor Michel Butor a partir das *Variações Diabelli* de Ludwig van Beethoven. O processo de gestação do procedimento utilizado no *Diálogo* de Butor está documentado em sua correspondência com o compositor Henri Pousseur. Pousseur propôs a Butor que fizesse um *comentário* sobre a execução do opus 120 de Beethoven, que estava programado

para ser performado na cidade de Liège em Setembro de 1970. A partir desta proposição, Butor comunica entender ser difícil para ele fazer uma palestra no sentido convencional, e que considerava intercalar seu texto entre as variações de Beethoven. Tem-se aí o começo da elaboração de um método que o escritor criou para atender à demanda de se relacionar com uma obra musical. Neste método, Butor adotou uma estratégia de nomeação, e batizou as variações atribuindo a elas *qualidades*: “a leve”, “a vivaz”, “a séria”, “a tenra”, “a silenciosa”, “a grave”, “a doce”, “a lenta”, “a contrastada”, “a murmurante”, “a cantante”, “a patética”, etc. (Szendy, 2001: 156). O procedimento adotado, por vezes, agrupava esses qualificativos em conjuntos maiores: por exemplo, “a leve”, “a jocosa” e “a vivaz” formam a sequência das “ansiosas” (Ibid.).

O procedimento de nomeação inclui diferentes “níveis”, sendo que um deles considera as propriedades formais do ciclo de variações (por exemplo, as variações 16 e 17 foram “o pivô”), outro nível consiste nas técnicas de composição utilizadas (por exemplo, há “a pequena fuga”, “a grande fuga”, o cânone), e outro consiste em relações intertextuais que a obra de Beethoven entretém com o repertório musical em geral (Ibid.: 156-7). Enquanto descreve o procedimento de Butor, Szendy destaca um movimento que vai além da nomeação descritiva, o qual entra no campo da ação *performativa*. Por exemplo, a variação 22 é nomeada de “a citação”, em razão de ela emprestar motivos oriundos do Don Giovanni, de Mozart. No entanto, em nenhum documento textual conhecido Beethoven explicita que está citando Mozart. A este respeito, Szendy afirma que a operação de Butor é performativa sobre a obra de Beethoven, porque é ele (Butor) quem está citando:

Quando Butor toma uma variação para chamá-la de “a citação”, ele não está simplesmente descrevendo a semelhança entre os motivos musicais: *ao nomear “a citação”, é Butor que cita, com efeito.* (...) Butor *revela nomeando* a ligação entre a variação 22 e o *Don Giovanni* de Mozart: ele faz da nomenclatura um uso *revelador* (...) e *performativo*, na medida em que é ele que transforma uma semelhança auditiva em citação propriamente dita (Ibid.: 157).

Tem-se aí um gesto intertextual *posterior* à obra, *que se projeta sobre* a obra. Seguindo com seu método de nomeação, em Agosto de 1970 Butor escreve a Pousseur comunicando ter encontrado uma gravação das *Variações Diabelli* que lhe fez “modificar certas perspectivas” (Butor *apud* Szendy, 2001: 157) por ter lhe chamado a atenção para aspectos não contemplados em seu primeiro esboço de nomeação. Então Butor envia um segundo esboço “*com outros nomes, não ainda totalmente definitivos sem dúvida, mas já bem mais reveladores*” (Szendy, 2001: 157). Neste ponto, Szendy ressalta o papel da mediação tecnológica nas práticas de escuta, enfatizando ter sido “o *fonograma*, isto é, a possibilidade da repetição exata, que em um primeiro tempo revelou as ligações que, por sua vez suscitaram uma nova campanha de nomeação reveladora, ela mesma provisória” (Ibid.: 158).



Ao final daquele mesmo mês, em 23 de Agosto de 1970, Butor (*apud* Szendy, 2001: 158) envia uma carta comunicando estar anexa “minha nomenclatura ‘hiperprogramática’ com o lugar das intervenções”. O nome “hiperprogramático” é, ele próprio, empregado como uma provocação feita através de uma estratégia intertextual. A este respeito, Szendy ressalta que

A força de Butor, o ouvinte, é a de fazer plenamente direito a essa dimensão programática que continua a assombrar *toda obra musical*, mesmo a mais “pura”. E, atento a ela, ele a exaspera, a faz proliferar, a deixa se transbordar. Pois - ao contrário de tantos musicólogos que tentam codificar as leis da “significação musical” -, Butor não procura de modo algum circunscrever o sentido. Com suas palavras, ele não pretende restaurar um “programa oculto”, uma “narratividade” à obra e que estaria para ser *reencontrada*. Ele faz ou deixa proliferar *os* sentidos. Em todos os sentidos: semântico, gráfico, óptico, alegórico, literal, literário... É por isso que, em algum lugar do *Diálogo*, Butor se explica brevemente sua operação *hiperbólica* de o processo de nomeação: “para melhor balizar nossa exploração, batizei as variações, mas para respeitar a dimensão hiperprogramática da obra, dei cada uma *vários nomes*”. (Ibid.: 159).

Segundo Peter Szendy, a operação hiperprogramática realizada por Butor atua como um “texto proliferante que divide e multiplica as *Diabelli*” (Ibid.) de modo que “faz da *arbitrariedade* dos signos um uso propriamente *motivador*” (Ibid.). A apreciação que Szendy faz ressoa as teses fundamentais da desconstrução e é, ela mesma, uma provocação desconstrutiva através da expressão “uso motivador”, sugerindo que as palavras de Butor se projetam sobre e *agem performativamente* sobre os próprios motivos musicais articulados por Beethoven em suas variações. Sob esta perspectiva, podemos entender o *Diálogo* de Butor como uma obra intertextual que, ao mesmo tempo, *multiplica o texto comentado e retroage sobre ele de modo transformador e interveniente*. Em razão desta capacidade de *irradiar para o passado e para o futuro*, Szendy descreve o procedimento de Butor como “um maravilhoso instrumento de escuta” (Ibid.), um instrumento interveniente e performativo que “muda a forma de um fluxo musical, que o recorta de outro modo” (Ibid.). Através do procedimento de Butor, Szendy descreve uma prática de escuta realizada como uso performativo da linguagem verbal.

### **Uma escuta-leitura: uma práxis**

Seguindo o mote da *força que as palavras exercem sobre a escuta musical*, Szendy aprecia o comentário que Roland Barthes faz sobre diferentes modos de escutar a Obra de Beethoven no ensaio “Musica Practica”. No texto de Barthes também se encontra em evidência a ideia de uma apreensão interveniente, um comportamento ativo por parte do ouvinte: uma *práxis* segundo Barthes:

A operação pela qual podemos compreender este [segundo] Beethoven (...) não pode mais ser nem performance nem audição, mas leitura. Isso não quer dizer que se deva colocar diante de uma partitura de Beethoven e obter dela

uma audição interior (que ainda permaneceria dependente do velho fanstasma animista); isso significa que, independentemente de ser uma apreensão abstrata ou sensual, pouco importa, é preciso colocar-se na posição ou, melhor, na atividade de um *performador* [*performateur*] que sabe deslocar, agrupar, combinar, agenciar; que sabe, em uma palavra (se não for muito desgastada), estruturar (o que é bem diferente de construir ou reconstruir no sentido clássico). Assim como a leitura do texto moderno (pelo menos como postulá-la, e dela exigir) não consiste em receber, em conhecer ou ressentir um texto, mas em escrevê-lo de novo, em percorrer sua escrita com uma nova inscrição, portanto, ler este Beethoven é *operar* sua música, para atraí-la (ela está disposta a ser atraída) para uma *práxis* desconhecida. (Barthes *apud* Szendy, 2001: 160).

Tal *práxis* interveniente e reestruturante caracteriza a recepção que a obra de Beethoven já podia ter à época da publicação do texto de Barthes, em 1970. Tal *práxis* era, à época, laçada como uma provocação, a qual se tornou muito tangível após o processo histórico de “numerização” do som. A consequência deste processo histórico pode ser entendida como uma prática de “escuta na ponta dos dedos”. Uma leitura que se faz com as mãos tocando a coisa lida.

### **A escuta na ponta dos dedos**

Se tal “*práxis* desconhecida” era mencionada em Barthes como uma provocação, ela é retomada e estendida no texto de Szendy, em 2001, através de um campo material específico: as tecnologias de processamento digital de áudio:

Esta nova *prática* que Barthes e Butor (em estilos diferentes) parecem ter vislumbrado, esta *práxis*, é hoje potencialmente a nossa. O *hiperprograma* de Butor, bem como as inscrições performativas ou *operantes* de Barthes, está agora ao alcance de nossas mãos, como extensões de nossos dedos. Pois, com as transformações técnicas em curso na digitalização do som, nossas palavras se tornam ferramentas - tesouras, martelos ou machados - para *tocar* (a) *música*. Tocar as obras e seu fluxo (Ibid.).

A digitalização do áudio e a dispersão de aparelhos digitais no âmbito da sociedade civil produzem, como efeito, uma normalização de ideias que circulavam em trabalhos acadêmicos e literários produzidos nos anos 1970. Szendy aborda este tema mediante uma imagem que se repete ao longo do epílogo do livro: “a escuta *na ponta dos dedos*” (Ibid.: 164). Nesta “nova época da escuta” (Ibid.: 160; 161), a escuta “é uma questão de *tocar*” (Ibid.: 163). Uma época materialmente marcada por próteses – mediações técnicas e tecnológicas – e personagens (como o DJ, por exemplo) que marcam uma descontinuidade radical em relação ao status tradicional do ouvinte como receptor passivo. Aquilo que em 1970 circulava como tese acadêmica em 2001 era fato material configurador da vida de adolescentes: “os auditores tornam-se autores” (Ibid.: 162). Hoje, a escuta musical – especializada ou não – está estendida nas pontas dos dedos, e as interfaces de muitos dispositivos de produção musical estão preparados para receber os comandos dessa escuta que é “questão de *tocar*” (*op. cit.*).



Figura 3: Christian Marclay, "From hand to ear" (1994).

Fonte: <https://walkerart.org/collections/artworks/from-hand-to-ear>

### Habitar um ponto de escuta: autenticidade e surdez

Em seu último desdobramento do conceito de plasticidade da escuta musical através do comentário de trabalhos criativos, Szendy aborda o filme *Ludwig van* produzido por Mauricio Kagel em 1969 e publicado em 1970, ocasião do bicentenário de nascimento de Beethoven. Em sua análise, o autor conceitualiza o tema da autenticidade “*contra ela mesma*” (Ibid.: 167), e entende o tratamento realizado por Kagel como sendo respeitoso à autenticidade da obra de Beethoven, na medida em que é exercitada a autenticidade como efeito de “*uma força crítica em que a apropriação do arranjador desemboca sobre a desapropriação mais desarranjadora*” (Ibid.).

Como se pode perceber a partir do filme, após um breve prólogo, o tratamento cinematográfico adota o *plano do ponto de vista*, deslocando o espectador para dentro da perspectiva de Beethoven, que ficcionalmente retorna à cidade de Bonn e se depara com monumentos dedicados a si.



Figura 4: Mauricio Kagel, "Ludwig van" (1969-70). Fonte: [https://ubu.com/film/kagel\\_ludwig.html](https://ubu.com/film/kagel_ludwig.html)

Ao longo de sua caminhada, Ludwig van se depara com vitrines cheias de discos cujas capas estampam seu nome, e ao entrar nas lojas de discos, se depara com pessoas em escutando gravações de suas obras em fones de ouvido, como meio de apreciação-teste, antes de decidir se lhes compram ou não.



Figura 5: Mauricio Kagel, "Ludwig van" (1969-70). Fonte: [https://ubu.com/film/kagel\\_ludwig.html](https://ubu.com/film/kagel_ludwig.html)



Figura 6: Mauricio Kagel, "Ludwig van" (1969-70). Fonte: [https://ubu.com/film/kagel\\_ludwig.html](https://ubu.com/film/kagel_ludwig.html)

Enquanto Beethoven caminha, nós, espectadores, escutamos uma série de fragmentos de suas obras tocadas de modo “cru”, conforme a estratégia de Kagel para expressar, não apenas o ponto de vista, mas também o *ponto de escuta* de Beethoven, em sua lendária surdez. Segundo Szendy (2001: 167), Kagel expressa que seu objetivo foi “interpretar Beethoven tal como ele se escutava, quer dizer, mal”. Assim o filme nos apresenta as obras de Beethoven enquanto este passeia por Bonn, e essas obras nos são apresentadas como se estivéssemos sido transportados não apenas para o ponto de vista de Ludwig van, mas, sobretudo, para o seu ponto de escuta.

Posteriormente, a música continua, mas o fluxo de imagens se desloca para o que parece ser o seu tema principal, além de seu assunto mais evidente: “uma série de variações sobre as *matérias plásticas* de todo tipo” (Ibid.: 165). Neste contexto, o filme apresenta uma série de processos de deformação, impressão e moldagem aplicadas sobre mídias fonográficas, especialmente os discos de vinil.



Figura 6: Mauricio Kagel, "Ludwig van" (1969-70). Fonte: [https://ubu.com/film/kagel\\_ludwig.html](https://ubu.com/film/kagel_ludwig.html)



Figura 7: Mauricio Kagel, "Ludwig van" (1969-70). Fonte: [https://ubu.com/film/kagel\\_ludwig.html](https://ubu.com/film/kagel_ludwig.html)

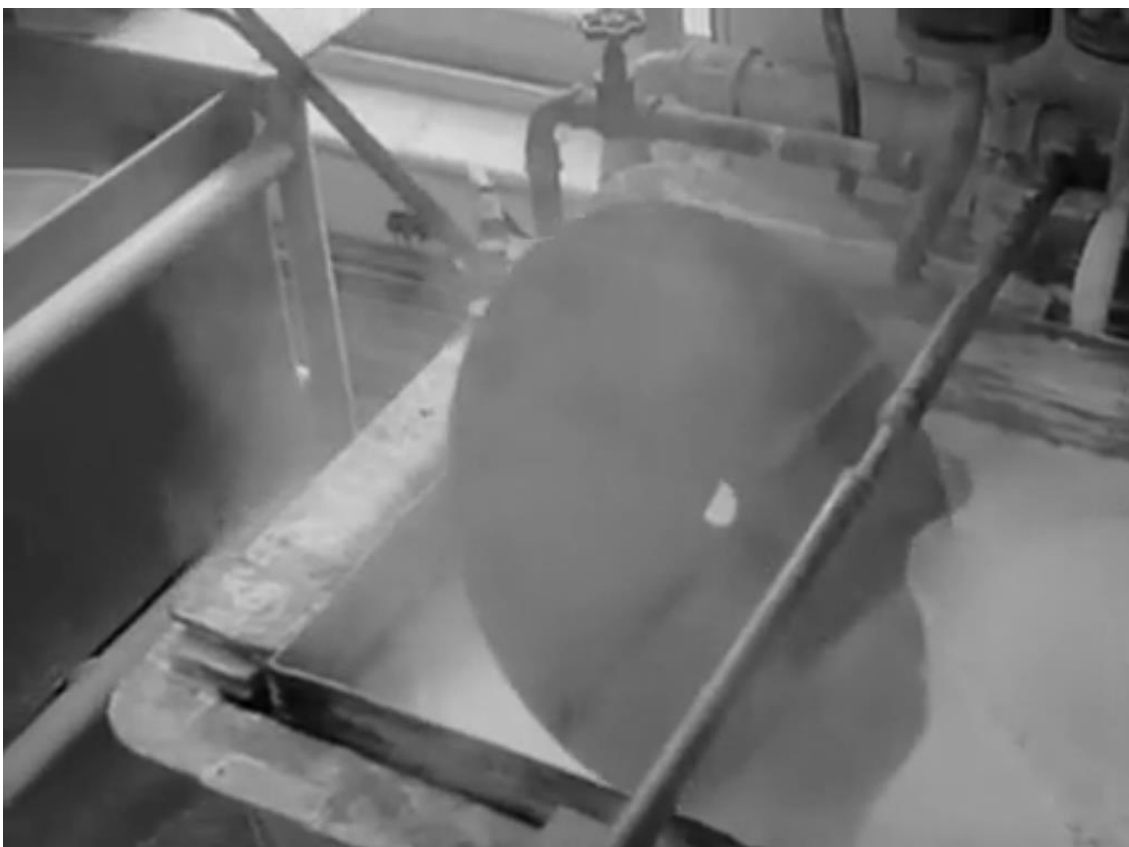


Figura 8: Mauricio Kagel, "Ludwig van" (1969-70). Fonte: [https://ubu.com/film/kagel\\_ludwig.htm](https://ubu.com/film/kagel_ludwig.htm)



Figura 9: Mauricio Kagel, "Ludwig van" (1969-70). Fonte: [https://ubu.com/film/kagel\\_ludwig.html](https://ubu.com/film/kagel_ludwig.html)



Figura 10: Mauricio Kagel, "Ludwig van" (1969-70). Fonte: [https://ubu.com/film/kagel\\_ludwig.html](https://ubu.com/film/kagel_ludwig.html)



Ao longo de todo o filme, o espectador é exposto à ideia de “uma *plasticidade generalizada* que afeta os corpos, os objetos, os rostos ou os suportes midiáticos” (Ibid.). Entre Ludwig van Beethoven e Mauricio Kagel – entre o original e a leitura – está a materialidade efetiva dessa plasticidade generalizada. A atenção à efetividade desse fato material faz Kagel apresentar uma abordagem muito particular da noção de “autenticidade”. A este respeito, Szendy afirma que:

Kagel teria assim *voltado* a autenticidade *contra si mesma*; ele teria realizado um fator de deformação sem precedentes, colocando-a em cena como tal. Com ele, autenticidade (a surdez como escuta fiel e total) tornou-se uma *potência crítica* em que a apropriação do arranjador desemboca na desapropriação mais desarranjadora. Talvez agora tenhamos posto os pés fora de um certo regime de escuta (...) (Ibid.).

Em sua apreciação do *Ludwig van* de Kagel Szendy lê uma metáfora de um dos componentes significativos de seu conceito de escuta: *a surdez como componente imanente à escuta*<sup>35</sup>. Além de enfatizar a *plasticidade generalizada* que caracteriza as dinâmicas de produção e reprodução musical, Kagel acolhe em seu filme a surdez como componente imanente à escuta. E com essas duas coordenadas: materialidade e limite inaudível da escuta, ele teria dado, segundo Szendy, um passo “fora de um certo regime de escuta” (Ibid.). Quando nos transportamos para o centro da escuta absoluta, encontramos uma surdez. Tal é um paradoxo que compõe o conceito de escuta em Peter Szendy, e que foi colocado em cena por Mauricio Kagel em seu procedimento em diálogo intertextual com Beethoven.

### **Além do regime moderno da escuta musical: “não escutarei sem tu”**

Outro traço conceitual da noção de *plasticidade da escuta* que precisa ser observado diz respeito à *reflexividade*, pois, como lemos acima, se a escuta é plástica “na medida em que ela se endereça”, ela também o é “na medida em que se reflete” (Ibid.). Este ponto nos remete à última seção do livro, no qual o autor se debruça sobre “o motivo da reflexividade da escuta (escutar escutar)” (Ibid., p. 168). É neste contexto de um “*retorno reflexivo sobre si*” (ibid., p. 169) que Szendy aborda outro problema significativo de seu pensamento: o da “responsabilidade” da escuta. Observe:

*Escutar (-se) escutar* (se isso fosse possível), tal seria a primeira condição requerida para abrir qualquer coisa como uma escuta crítica. Mas escutar (-se) escutar, replicar a escuta sobre ela mesma e sobre si, não é também arriscar não mais ouvir o que se dá a ouvir, não é *tornar-se surdo*? É no espaço deste risco que te endereço algumas últimas questões: quanto à *responsabilidade da escuta*, e quanto à sua *plasticidade*.

O autor enfatiza que, fora do regime moderno, a “responsabilidade da escuta” muda completamente de figura. Sob a égide do “regime moderno” (*op. cit.*), a ideia de

<sup>35</sup> Este tema foi amplamente retomado e desdobrado nas produções do autor posteriores ao livro aqui analisado, em particular em Szendy 2007 e 2013.

*responsabilidade da escuta* equivale ao exercício de submeter-se à obra, de modo a reconhecer sua integridade estrutural, e não violar esta integridade mediante a assunção de outras formas ou figuras de escuta que não se encaixem neste dever específico (Ibid.: 118-121). Contra esta economia operacional, o livro *Écoute* coloca em debate, no limite, a possibilidade de avaliação de *direitos do ouvinte* (Ibid., p. 27), e não mais a submissão da performance do ouvinte segundo as diretrizes do *direito do autor*<sup>36</sup>. Por este motivo, Szendy afirma que uma escuta “responsável” tem de mudar de figura, não se encerrando mais sob a figura do “tudo escutar”:

Escutar-se escutar, isso seria, sem dúvida, não mais escutar *totalmente*. Mas é também sob esta condição (de discretização da escuta, tornada lacunar na medida mesma em que ela se reflete, na medida em que ela não é mais toda ouvidos, toda atenção) que pode se inventar uma escuta inventiva para hoje. É em todo caso esta improvável reflexividade que anima minha escuta, que a mantém em atenção. O ouvinte que sou não é nada, não existe enquanto você não está aí. Aí ou alhures, pouco importa, se minha escuta te é endereçada. O ouvinte que sou só chega quando sou você, quando te persigo. Não escutarei sem tu, sem esse desejo de te escutar escutar, em vez de poder me escutar escutar (Szendy, *op. cit.*).

### **Reflexividade aural: uma “adição infinita de singularidades”**

A “reflexividade” da escuta não se estabelece, portanto, entre o *si* [*self*] e a uma obra (ou ao objeto qualquer escutado). A reflexividade acontece entre o ouvinte e si mesmo, tornando a si mesmo a partir da presença do outro – segundo a lógica da estrutura de endereçamento vista no capítulo anterior desta dissertação. Isto é, o ouvinte experimenta sua escuta a partir da relação espectral, incorporando o outro fantasmático no movimento pelo qual o sujeito volta-se sobre si. E isto porque, segundo a última tese apresentada no livro: “nós não escutamos *como um só corpo*: nós somos *dois*, e (portanto) sempre um a mais” (Ibid., p. 170). Neste ponto, o tema da *reflexividade da escuta* é formulado pelo autor como questão relativa a um a desejo de que alguém “nos escute escutar” (Ibid.). Esse “alguém” é sempre contingente, mas sempre aparece, na posição desse *tu* espectral do qual fala o autor. Assim, paradoxalmente, a reflexividade se equivale à transmissibilidade: a reflexividade da escuta, pela qual um sujeito opera um “retorno reflexivo sobre si” (Ibid., p. 169), se equivale ao movimento pelo qual a escuta se abre em direção ao outro, percorrendo a via da estrutura de remissão [*renvoi*], de endereçamento, de transmissibilidade.

O que nos move a escutar, o que faz que somemos dois, um mais um, o que faz de nós esta adição aberta, esta soma que nós somos, é nosso desejo de que alguém, sempre um a mais, nos escute escutar. Eu quero, eu, que tu me

---

<sup>36</sup> “é preciso pensar sobre novas bases esta responsabilidade inédita da escuta autônoma; é preciso pensar as condições e os limites de um direito do ouvinte” (Ibid., p. 27).

escute escutar; e nós queremos que ele/a(s) nos escute(m) à escuta (Ibid., p. 170).

Após este posicionamento da transmissibilidade como chave da reflexividade da escuta, e, portanto, como condição de possibilidade de uma escuta musical, Szendy encerra seu livro com a imagem de um povo heterogêneo de ouvintes, uma multidão não organizada de ouvintes que se remetem *uns aos outros*, tanto por meio de traços concretos e tangíveis, quanto por meio de remissões espectrais. O que se ressalta, ao fim do livro, é que o corpo que escuta, seja ele individual ou coletivo, nunca é um corpo fechado, mas, ao contrário, um corpo sempre aberto à assombração – à *hantise*:

Não somos, portanto, uma comunidade de ouvintes à escuta de um mesmo objeto que nos reuniria, tal como o povo de orelhas mudas com o qual parecia sonhar Wagner. Nós somos uma adição infinita de singularidades que querem, cada uma, se fazer escutar escutar. Portanto, sem consumação possível. Nós não escutamos como um só corpo: nós som(am)os dois, e (portanto) sempre um a mais. (Ibid.).

Portanto, a escuta musical é entendida sob o signo da *plasticidade* não apenas a partir do fato material da “fonogramatização da música em geral” (*op. cit.*), mas também porque a escuta musical é *feita de endereçamentos* – “não escutarei sem tu” (*op. cit.*). A plasticidade da escuta se apoia, assim, por um lado sobre o fato material da mediação fonográfica, e por outro lado sobre o fato imaterial da mediação espectral de um “tu” alojado dentro do ato da escuta.

### **O desejo de escuta e a escuta por vir**

A última seção do epílogo trata inicialmente do tema da “reflexividade da escuta” (Ibid.: 168) através de uma questão provocativa: é possível uma atuação reflexiva do ato de escutar? Em outras palavras: é possível escutar escutar? O autor explicita que esta questão o orientou ao longo de toda a sua investigação, ao longo da qual tentou apontar momentos em que a escuta realiza um “*retorno reflexivo sobre si*” (Ibid.: 169). Szendy enfatiza que este tema é de tal maneira significativo para a sua investigação que a possibilidade de um retorno reflexivo da escuta sobre si “seria, com efeito, a primeira condição requisitada para abrir algo como uma escuta crítica” (Ibid.). É com este tema que o autor formula e pontua as teses que ele entende ser fundamentais de sua abordagem.

Ressalta-se que a hipótese do “escutar escutar” é útil para afastar a ideia de uma escuta panaural, que escuta “totalmente” (Ibid.). Segundo o autor “é sob esta condição (de discretização da escuta, tornada lacunar na medida em que ela é refletida, e que não é mais toda ouvidos, toda atenção) que pode se inventar uma escuta inventiva para hoje” (Ibid.). Aqui, o especulado retorno reflexivo a si é descrito como uma remissão a uma

segunda pessoa: “não escutarei sem tu, sem este desejo de te escutar me escutar, em vez de poder me escutar escutar” (*op. cit.*). Portanto, é acolhendo a alteridade dentro de sua escuta, que o ouvinte se escuta escutar.

Para ilustrar esta tese, Szendy elege como modo paradigmático de operação o “arranjo musical”. A modalidade de reelaboração musical “arranjo” é descrita como sendo *uma modalidade textual de inscrição de uma escuta*. No texto de Szendy, o arranjo é uma modalidade de materialização e concretização de uma prática de escuta na qual o ouvinte *faz a experiência de sua própria plasticidade enquanto ouvinte* (Ibid.). Como vimos, este livro caracteriza o arranjo como *uma forma textual que cristaliza uma experiência de escuta que se inscreve no material escutado, e se mistura ao original de modo a transformá-lo*. Isto porque, ao escutar um arranjo, estamos escutando a materialização de outra escuta. Neste sentido, “é dessa escuta plástica, quer dizer, de minha plasticidade enquanto ouvinte que faço a experiência quando escuto um arranjo de uma obra. Porque os arranjadores assinam suas escutas” (Ibid.: 169-170).

Neste contexto, Szendy faz questão de pontuar que não apenas as chamadas obras derivadas – os arranjos são incluídos nesta categoria – são caracterizadas como portadoras de uma cristalizada em materiais musicais. *Todas as obras musicais o são*. Neste contexto, o autor reafirma um entendimento de obra situado fora da *episteme* moderna e de seus pressupostos jurídico-econômicos. Aqui, o conceito de obra é descrito nas passagens entre as palavras “obra” e “abre”:

Junto à obra, há também, inseparavelmente dado com ela, nosso desejo irreprimível de escutar escutar. O outro. E a obra só é uma obra, isto é, está à obra, na medida em que *permanece por vir*, apenas na medida desse desejo que ela abre. A obra só é obra, ou seja, um evento ou experiência *a fazer*, somente quando, além de si mesma e de sua conclusão, ele *deixa a desejar* (Szendy, 2001: 170).

Neste ponto, vale observar, a noção de obra é pensada, não como um substantivo – e, portanto, como uma entidade paralisada no tempo –, mas como *uma ação*, um verbo – obrar, operar. No presente contínuo, a obra é algo *à obra*, quer dizer, um fazer que se encontra em ação. Szendy resgata uma acepção contra-hegemônica do *opus* nos movimentos finais de seu livro, para afirmar essa concepção de obra como algo que se relaciona com um desejo vivo, que *abre* um desejo: “a obra só é uma obra, isto é, está à obra, na medida em que *permanece por vir*, apenas na medida desse desejo que ela abre” (*op. cit.*).

Assim, entra em cena como um critério decisivo para a caracterização de seu conceito de escuta, a noção de desejo – o desejo de escuta. Isto porque, segundo podemos ler neste livro, *no cerne das obras musicais está o desejo de escuta*. Neste ponto, precisamos falar em termos de desejo, respeitando a lógica do desejo. Seguinte: segundo o autor, as obras musicais colocam em jogo, não apenas um conjunto de materiais musicais, mas também “nosso irrepreensível desejo de escutar escutar” (Ibid.: 170). O adjetivo “irrepreensível” sugere a permanência e a insistência desse desejo recalcado sob o postulado da escuta estrutural. O adjetivo sugere que esse desejo de

compartilhar escutas musicais constitui as obras. Esse desejo é imanente às obras musicais e ele é dado com as obras: “há na obra, portanto, *também, indissociavelmente dado com ela*, nosso irrepreensível desejo de escutar escutar” (Ibid.). Aparentemente, o livro de Szendy se posiciona como um operador conceitual para desobstruir o caminho desse desejo, contra-efetuando a lei ideal – o imperativo moral – que forma o regime moderno da escuta, de modo que esse desejo possa subir à superfície da escuta.

A partir dessa circulação sem o recalque do regime moderno da escuta musical, a própria identidade do ouvinte muda de figura. Nos parágrafos finais do livro, o ouvinte é caracterizado como uma multiplicidade subjetiva, um agenciamento coletivo, uma *soma*:

o que faz que nós sejamos *dois, um mais um*, o que nos torna esta adição aberta, esta soma que somos, é o nosso desejo de que alguém, sempre mais uma pessoa, nos escute escutar. Eu quero você para me escute escutar; e nós queremos que ele(s) escute(m) nossa escuta” (Ibid.).

Aqui, portanto, temos condições de entender que *a estrutura de endereçamento é uma lógica do desejo*. O conceito de escuta musical em Peter Szendy é formulado a partir e através de uma lógica do desejo que transpõe epistemologicamente o debate a respeito da escuta para fora do imaginário teórico que configura o regime moderno da escuta musical, com seu postulado estrutural e seu correlato etnocentrismo. A categoria de “ouvinte” é descrita a partir de *uma lógica espectral do desejo que caracteriza o sujeito como uma existência múltipla composta por materiais e espectros*. Curiosamente, este entendimento ressoa, tanto as filosofias contemporâneas da diferença quanto epistemes não ocidentais, as quais entendem o sujeito como *uma composição que supõe idealmente um acúmulo de subjetividades*<sup>37</sup>. Assim, a escuta é algo que permanece porvir, tanto no horizonte de reelaborações de uma obra ao longo de suas recepções, tanto no horizonte da história pessoal de sujeitos à escuta, através dos ouvidos espectrais que eles emprestam.

---

<sup>37</sup> A este respeito, ver o conceito de pessoa “espiritada” no artigo “Guerra, predação e alianças no sistema acústico tikmũ’ũn” (Tugny; Jamal Júnior, 2015).

## CONCLUSÃO

O primeiro capítulo desta dissertação se dedicou a descrever a formulação do conceito de *regime de escuta* realizada por Peter Szendy, com atenção especial ao seu caráter de operador crítico. Vimos que um regime de escuta é *definido pelo papel efetivo desempenhado por um imperativo moral* que funciona de modo formal, sem ser necessariamente expresso como um discurso. No caso específico do “regime moderno de escuta estrutural” (Szendy, 2001: 110), tal imperativo normativo chegou a ser formulado discursivamente em textos que se tornaram referências bibliográficas em contextos institucionais. Assim, a expressão “regime moderno da escuta musical” descreve uma espécie de paradigma da conduta musical especializada que foi e ainda é reproduzido socialmente em contextos especializados. Este paradigma prescreve que a atividade de escuta musical supostamente “elevada” é aquela em que o ouvinte deliberadamente negligencia parâmetros não estruturais e elementos ditos “extramusicais” presentes no fluxo sonoro, como um procedimento necessário para que se possa apreender a estrutura fundamental de uma obra musical. O objetivo é a compreensão da estrutura formal de uma obra musical, e é neste sentido que Szendy entende que, segundo este paradigma, a escuta musical torna-se submissa ao dever de reconhecer uma estrutura.

Este modelo de conduta ideal da escuta musical foi gestado ao longo de décadas no contexto da cultura musical europeia. No início, como vimos, o modelo acontecia como regras de etiqueta e boa conduta em contextos de apresentação musical ao vivo. Posteriormente, tal modelo foi formulado discursivamente, ganhando uma consistência e um verniz acadêmico. A elaboração discursiva, por sua vez, teve e tem efeitos pedagógicos correntes em instituições de ensino técnico e superior de música ao redor do mundo. Como aponta a musicóloga Rose Rosengard Subotnik (1996), a tradição histórica da escuta estrutural foi tornada “um paradigma estético prevaiente nos contextos acadêmicos Alemão e Anglo-Americano”. Por extensão, em razão da lógica de colonialidade, e também pela experiência prática, sabemos que esse paradigma também foi e é adotado em instituições no Brasil. Neste paradigma, a coordenada moral torna-se uma coordenada de atenção e intencionalidade. A moral se torna estética, e a atitude ideal de escuta musical executada pelo ouvinte especializado nunca deve ser distraída e flutuante, e sempre focada e atenta aos parâmetros que garantem a unidade total e ideal das obras.

Como relação a um aspecto propriamente crítico deste conceito, vimos que o ideal da escuta estrutural pressupõe um radical apagamento da subjetividade do ouvinte, na medida em que este deve funcionar *apenas* como alguém que reconhece na obra uma lei interna. O ouvinte deve reconhecer os “sinais” que garantem a identidade de um ente supostamente “autônomo” (a obra), a qual, por sua vez, só pode ser entendida como algo autônomo se apagados os traços que marcam sua existência como sendo um produto comercial dotado de um estatuto jurídico e econômico. Uma obra musical é um

produto de propriedade intelectual. E este traço é completamente apagado por ficções teóricas que enxergam nas obras apenas construções monumentais realizadas por um suposto “gênio” artístico. Como afirma Szendy (Ibid.: 151), a escuta estrutural é “uma escuta *sem ouvinte*, na qual *a obra se escuta*”, e, portanto, uma escuta esvaziada de subjetividade.

A subjetividade é, neste sentido, um *impensado* da escuta estrutural. É em direção a este impensado que o livro de Szendy se dedica ao tratar da lógica da *transmissibilidade da escuta musical*. Como vimos, esta lógica está no cerne do conceito de escuta musical formulado por Peter Szendy. O filósofo trabalha esta tese a partir de traços concretos e de formulações teóricas. Com relação aos traços concretos, o tipo de produção material paradigmática elegida por Szendy para ilustrar sua tese é a prática do arranjo musical, que ele entende como sendo um tipo de prática de *inscrição* de uma escuta – todo arranjo digno deste nome se configura como uma “escuta assinada” (Szendy, 2001: 19). Por sua vez, as hipóteses teóricas a respeito da transmissibilidade da escuta são trabalhadas a partir de expressões provocativas que gravitam em torno da tese de que os ouvintes não são uma comunidade de ouvidos à escuta de um mesmo objeto, e sim “uma adição infinita de singularidades que querem, cada uma, se fazer escutar escutar” (Szendy, 2001: 170).

Deste modo, o assunto “escuta musical” deixa de ser uma prática restrita à esfera privada da consciência intencional de um sujeito e passa a ser um assunto distribuído em uma esfera relacional trans-individual. Segundo este *outro* entendimento, a escuta perpassa as subjetividades e se distribui entre elas. Quando escutamos, “emprestamos os ouvidos” (Szendy, 2001: 29) de vários outros ouvintes, o que faz da escuta, longe de ser uma questão de vida privada, uma construção coletiva. Portanto, se o regime moderno da escuta musical opera como um modelo normativo – “*lei econômica da escuta*” (Szendy, 2001: 132) – o jeito que Szendy encontrou para formular uma saída epistemológica a este regramento normativo foi a caracterização de uma escuta musical que é, *de direito*, compartilhada socialmente e construída coletivamente mediante “*empréstimos*” de ouvidos e escritas de escuta.

Portanto, uma manobra realizada pelo filósofo foi a apreciação do que é *de direito* para a escuta musical. Se, por um lado, o direito da propriedade intelectual e o estatuto moderno de obra são contingências históricas, a transmissibilidade da escuta não é. Segundo o livro aqui analisado, a transmissibilidade da escuta é um traço *de direito* para o conceito de escuta, isto é, um traço que caracteriza necessariamente o conceito. Em outras palavras, as leis que regulam e dão consistência a um regime de escuta específico são contingentes, mas a transmissibilidade da escuta não. A escuta musical é, por natureza, uma ação compartilhada e transmissível, tal como é a construção da subjetividade. É neste sentido que podemos compreender melhor a saída epistemológica realizada por Peter Szendy: para se exilar em relação aos fundamentos epistêmicos do regime moderno de escuta musical, o filósofo trouxe o maior impensado deste regime (a subjetividade) para o centro de seu conceito de escuta musical.

Como vimos, o movimento da transmissibilidade da escuta implica um movimento “infinitamente diferencial” de um texto original. Por esta razão, evidentemente, não são poucas as práticas de derivação de obras que se tornam objetos de querelas jurídicas, uma vez que o estatuto estanque da categoria de obra produzido pelo regime legal da propriedade intelectual não pode suportar tal movimento diferencial. Por esta razão, a “plasticidade” da escuta é algo que se encontra sujeito a regulações *econômicas* cujas regras são legais. Assim, o dispositivo legal produz como efeito uma economia aural. Como afirma Peter Szendy (2001: 47), no curso histórico da modernidade europeia, a experiência da música “começa a perder algo de sua elasticidade” na medida em que emerge historicamente o ideal moderno de *obra*.

Através dessas metáforas elásticas segundo as quais a escuta musical é uma questão de contração e distração, podemos perceber a natureza social da escuta. As condutas de escuta musical se transformam conforme as normas do convívio social se transformam. É sob esta ótica que o livro encerra seu percurso, desdobrando a tese segundo a qual a escuta “sempre foi plástica” (Szendy, 2001: 27). No epílogo de *Écoute: une histoire de nos oreilles*, Szendy aprecia este ponto através da breve análise de procedimentos experimentais de escuta realizados por artistas. Ao longo sua análise, Szendy confere um papel significativo à linguagem verbal como componente operatório da escuta (ao analisar o procedimento de Butor); realiza uma reflexão a respeito de uma nova *práxis* da escuta musical ao ler o texto de Barthes, a partir do qual formula conclusões a respeito de uma “nova época da escuta” (Ibid.: 160) já em curso no início do século XXI, na qual a escuta musical se encontra amplamente aparelhada pela mediação tecnológica digital, o que lhe confere um grau inédito de eficácia *imediatamente operatória* (Szendy, 2001: 161) segundo o qual se torna “uma questão de *tocar*” (Ibid.: 163). Assim, a escuta é pensada sob a figura de uma “escuta *na ponta dos dedos*” (Ibid.: 164); e formula, também, a partir da análise do procedimento de Mauricio Kagel em *Ludwig van*, a tese de que todos os atos de escuta são realizados a partir de um “ponto de escuta”, e, por sua vez, todos os pontos de escuta são parciais, de modo que todos são recortes que distribuem uma parcela audível e uma parcela inaudível. Em outras palavras: contra o mito da panauralidade, a modéstia da parcialidade.

Assim, o livro encerra seu percurso, ao longo do qual conjugou a análise de uma força de coerção da escuta musical, através do qual a escuta é modulada por ideais que a regulam de forma econômica; e uma lógica de transgressão a essas forças, assentada sobre a elaboração da escuta musical como sendo uma prática socialmente distribuída e semioticamente transmissível. Conclui-se, assim, que o livro mobiliza uma espécie de relação conflituosa e dialética entre coerção e transgressão. Entre forças de coerção e forças de transgressão, a escuta musical atravessa os tempos de modo *plástico*. Mas é preciso entender que a escuta musical não é apenas historicamente plástica, e sim, por princípio, filosoficamente plástica. Isto porque, no cerne do conceito de escuta formulado por Peter Szendy está uma noção fluida: o desejo. Um desejo de escuta formulado sob o signo da transmissibilidade: “o que faz de nós essa adição aberta, essa soma que nós somos, é nosso desejo de que alguém, sempre um a mais, nos escute



escutar. Eu quero que você me escute escutar, e nós queremos que ele(s) nos escute(m) escutar” (Ibid.: 170).

Assim, concluímos que o livro analisado nesta dissertação apresenta uma sólida e significativa contribuição para os debates a respeito da escuta musical no século XXI, sobretudo por sua capacidade de retirar esse debate do domínio epistemológico sob o qual este tema permaneceu restrito no Século XX, e projetá-lo em uma dimensão especulativa e metodológica que ainda hoje permanece aberta e a ser desdobrada. *Écoute: une histoire de nos oreilles* é um livro que, além de realizar um procedimento crítico necessário, abre um horizonte especulativo a ser experimentado e desdobrado nas discussões a respeito da escuta musical nas próximas décadas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

### Bibliografia Primária:

Szendy, Peter. *Écoute: une histoire de nos oreilles*. Paris: Minuit, 2001.

Szendy, Peter. *Surécoute: esthétique de l'espionnage*. Paris: Les Éditions du Minuit, 2007.

Szendy, Peter. *All ears: the aesthetics of espionage*. Translated by Roland Végső. New York, NY: Fordham University Press, 2017.

Szendy, Peter. *À Coups de Points: la punctuation comme experience*. Paris: Minuit, 2013.

Szendy, Peter. *Stigmatology: punctuation as experience*. Translated by Jan Plug. New York, NY: Fordham University Press, 2018.

Szendy, Peter; Donin, Nicolas. *Otographes*. In: *Circuit: musiques contemporaines*, vol. 13, n° 2, 2003, p. 11-26. URL: <http://www.erudit.org/revue/circuit/2003/v13/n2/902271ar.pdf>

### Bibliografia Secundária:

Copland, Aaron. *What to Listen for in Music*. New York: Signet Classics, 2011[1939].

Deleuze, Gilles. “Em que se pode reconhecer o Estruturalismo?”. In: *A Ilha Deserta: e outros textos*. Edição preparada por David Lapoujade; organização da edição brasileira e revisão técnica Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006 [2002], pp. 221–247.

Deleuze, Gilles. *Negotiations, 1972-1990*. Translated by Martin Joughin. New York: Columbia University Press, 1992.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. *L'Anti-Oedipe: capitalisme et schizophrénie 1*. Paris: Les Éditions du Minuit, 1972.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. *Mille Plateaux: capitalisme et schizophrénie 2*. Paris: Les Éditions du Minuit, 1980.

DeNora, Tia. *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803*. Berkeley: University of California Press.

Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Minuit, 1967.

\_\_\_\_\_. *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris: Galilée, 1993.

Donato, Davi. A objetividade da escuta no pensamento musical: uma problematização a partir da fenomenologia. *Revista Vórtex*, Curitiba, v.4, n.2, 2016, p.1-32.

Salzer, Felix. *Structural Hearing: tonal coherence in music*. New York: Charles Boni, 1952.

Saussure, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Genebra: Arbre d'Or, 2005 [1916].

Subotnik, Rose Rosengard. *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

Sterne, Jonathan. *The Audible Past: cultural origins of sound reproduction*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2002.

Tugny, Rosângela Pereira de; Jamal Júnior, José Ricardo. Guerra, predação e alianças no sistema acústico. *Revista Vórtex (Dossiê Som e/ou Música – Violência e Resistência – Org.: Guazina, Laize)*, Curitiba, v.3, n.2, 2015, p.159-177.