

A sobrevida dos sons

Texto de Mário Azevedo para a Caminhada Aural Som A/Interior

[...]

Quantas caminhadas sonoras terão começado sem termos dado sequer um passo? Quantas? Quantas delas terão acontecido em nós? E, de que serão feitos os sons quando caminhamos? Ou, o que será uma caminhada insonora?

Ora, acontece que uma caminhada sonora não começa com o primeiro passo, nem sequer termina quando o percurso se esgota. Ela instala-se, antes, num regime especial de *atenção demorada* em que o ato de escutar é já habitar não apenas um espaço, mas sim uma espessura temporal, um tempo múltiplo onde diferentes camadas de experiência se tornam simultaneamente presentes em nós.

Este trabalho parte, justamente, da condição de uma escuta que não se limita a recolher sons, mas que se deixa atravessar por eles, reconhecendo-o e ativando-os em nós como matéria viva e até como memória em ato.

Será, por isso mesmo, possível escutarmos para dentro e pensarmos para fora, em simultâneo? Ou escutarmos para fora e pensarmos para dentro? O que é que será? Mas, já agora, o que é que está aqui a fazer a escuta, quando ouvimos e falamos sobre o “dentro” e o “fora” de nós próprios?

Acontece que, ao caminharmos, a distinção entre dentro e fora começa a desfazer-se. O som não respeita fronteiras estáveis, porque se predispõe a atravessar paredes, a infiltrar-se no corpo e a misturar o que é íntimo com o que é exterior.

O ouvido, longe de ser um órgão passivo, torna-se superfície de contacto, zona de passagem. Walter Benjamin teria apreciado muito esta constatação. Escutar profundamente — numa aceção próxima da *deep listening* de Pauline Oliveros — implica, assim, uma disponibilidade nossa para essa porosidade, cuja abertura permite que o mundo ressoe em nós, ao mesmo tempo que nos projetamos nele. O espaço deixa de ser um cenário e passa a ser uma coprodução da escuta e do mundo.

É neste campo de relações que trazemos para esta caminhada o conceito de sobrevivência — *Nachleben* - tal como formulado por Aby Warburg, e que agora se torna operativo aqui. Os

sons que irão emergir ao longo da caminhada não pertencem exclusivamente ao presente. São, digamos assim, sobrevivências, são reaparições, são ecos de outras temporalidades que persistem em estar presentes, sob formas mutáveis.

Um ruído distante, uma vibração recorrente, um fragmento reconhecível, tudo isso pode funcionar aqui como índice de um tempo que não passou, mas que insiste em permanecer. A paisagem sonora revela-se, deste modo, tal como se tratasse de um tecido de latências, onde o passado se atualiza sem se fixar.

Por sua vez, a proposta de Walter Benjamin em “escovar a história a contrapêlo” introduz aqui uma dimensão crítica decisiva para esta caminhada. É que escutar, neste contexto, não é apenas acolher o que se apresenta, mas também é interrogar aquilo que foi silenciado, que foi marginalizado, ou mesmo relegado à condição de ruído.

A caminhada sonora torna-se um exercício de atenção às fissuras, de apuro aos sons menores, às dissonâncias, aos sons n-1, aos intervalos onde a história oficial não se inscreve. Trata-se de ouvirmos nesta caminhada não a continuidade harmoniosa de um tempo linear, mas de ficarmos mais atentos às suas interrupções, aos seus choques, e às suas sobrevivências inesperadas.

Deste modo, a experiência da *soundwalk* conduz-nos inevitavelmente a uma reconfiguração das categorias temporais que nos habitam e habitam. O antes e o depois deixam de funcionar aqui como eixos rígidos de organização, cedendo mesmo o seu lugar a uma temporalidade não linear, feita de sobreposições, de retornos e de deslocamentos.

Escutar é, aqui, habitar esse **tempo espesso**, onde a matéria-som e a memória-som se expõem de forma porosa, sem hierarquia clara entre presença e ausência, entre atualidade e vestígio.

Este trabalho expõe-se, portanto, como uma reflexão situada num entrelaçamento entre corpo e espaço, entre escuta e memória, entre história e experiência. A caminhada sonora não será tratada aqui como objeto a descrever, mas como prática a pensar, prática essa que, ao ativar modos de **escuta profunda**, nos obriga a reconsiderar o modo como habitamos o tempo, e a reconhecermos que, **no domínio do sonoro, viver é sempre coexistir com aquilo que persiste, com aquilo que retorna e que ainda não cessou de acontecer.**

[1]

À Escuta: Fenomenologia, Memória e Desposseção do Humano

Nós todos, não começamos exatamente em nós!

Antes mesmo de uma qualquer palavra, antes de qualquer imagem, antes mesmo da possibilidade de dizermos “eu”, houve vibração. Houve som, não exatamente como objeto, mas muito mais como acontecimento. Não como coisa, mas como passagem. Benjamin sabia disso como ninguém. O humano nasce, então, já imerso numa ressonância que o antecede e que o excede. Não somos, por isso mesmo, fundadores da escuta, mas somos, isso sim, o seu efeito tardio.

Aquilo que aqui afirmamos abriga-se no conceito de **escuta enquanto condição antropofilosófica do humano**.

Justamente por causa disso, nós não ouvimos simplesmente o mundo. Somos atravessados por ele e somos feitos daquilo que nos atravessa.

A Escuta como Fenda

Recusamos o sujeito fechado, proprietário de si, centro soberano da experiência. A escuta desmente profundamente essa ficção.

Escutar é inclinarmo-nos para fora sem sairmos de nós, ou, mais radicalmente, escutar é descobrirmos que não há um “dentro” puro do qual possamos sair. A escuta, o que faz, é abrir uma fenda no sujeito, é expor as fissuras através das quais o mundo entra, sem pedir licença.

Jean-Luc Nancy ensinou-nos que **escutar não é compreender**, mas sim **estar à beira do sentido**, suspenso na sua emergência. É que aqui não há domínio, apenas exposição.

Dito de outra maneira, **escutar é consentir dar lugar à própria instabilidade**. Estaremos nós disponíveis para tal?

O Corpo Não Escuta. O Corpo é Escuta!

Recusamos a separação entre corpo e mundo.

A escuta não é uma função. Não é um órgão. Não é sequer uma técnica. **É uma condição carnal da existência humana.**

Merleau-Ponty mostrou-nos que o corpo não está no mundo como se fosse um objeto entre objetos. O corpo é o lugar onde o mundo acontece. Ao mesmo tempo, o som - aí vem ele - não vem de fora para dentro. Ele desenha um **entre**, compõe um **campo vibrátil** onde interior e exterior se tornam indistintos.

O ouvido, lugar de porosidades, **não é uma fronteira**. É uma passagem. Daí podermos dizer que escutar é ser corpo exposto àquilo que não pode ser contido.

O Grão, o Restante, o Inassimilável

Entretanto, importa também esclarecer aqui que recusamos, nesta caminhada, a redução da escuta ao significado.

A escuta não é apenas interpretação, por ser, também, fricção, textura, resto. Roland Barthes nomeou esse resto como sendo o **grão da voz**, ou melhor, aquilo que melhor resiste à tradução, aquilo que escapa ao código e que insiste e que se manifesta como presença.

Por isso tudo podemos afirmar que o som não é transparente e devemos ter isso em consideração. Há sempre nele uma opacidade fértil, um excesso que não se deixa domesticar. Escutar é, de alguma forma, acolher esse excesso, não para o resolver, mas para o habitar.

Acontece, então, que o humano não é apenas um ser de sentido, por ser um **ser de ressonância**.

A Memória Não Guarda: a Memória Persiste

Deixamos, agora, um aviso sério: - **recusamos aqui a memória enquanto arquivo.**

A memória não é um depósito de representações passadas. Na verdade, ela não conserva, na medida em que **ela insiste.**

Com Bergson, afirmamos que o passado não passou e que o passado sobrevive no presente como virtualidade ativa, até como duração que se infiltra em cada instante.

Com Warburg, afirmamos que toda a forma é sobrevivência (*Nachleben*) e aquilo que escutamos nunca é o puro presente, mas sim uma sobreposição de tempos.

Escutar é, portanto, **ouvir aquilo que nunca deixou de acontecer.**

O Arcaico não está atrás, mas está em vibração

Um outro aviso: recusamos também a linearidade do tempo.

Pascal Quignard recorda-nos que a escuta liga-nos a um tempo anterior à linguagem, bem anterior à separação, mesmo anterior ao nascimento enquanto evento consciente. O som é anterior ao mundo organizado, por ser um vestígio do indistinto.

Mas esse arcaico não está “antes”. Ele está aqui, agora, e está aqui vibrando e latejando, escondido que está debaixo de cada som. A escuta, nesta circunstância, é e será sempre um acesso ao impensado que persiste no pensamento.

Para uma Ontologia do Entre

Também recusamos os binarismos que têm vindo a empobrecer a experiência da escuta - interior vs. exterior; antes vs. depois; sujeito vs. objeto; som vs. silêncio... – dado que ela própria dissolve essas oposições.

O som não pertence nem ao dentro nem ao fora. Ele atravessa. Ele liga. Ele contamina. E, já agora, a memória não está atrás nem à frente. Ela infiltra-se. A escuta instala-nos num espaço intermédio, numa espécie de **entre ontológico**, onde as categorias deixam de se poder fixar e passam a vibrar.

Escutar é despossuir-se

A escuta não é uma conquista. É quase sempre uma perda.

Não controlamos o que ouvimos. Mesmo no silêncio, algo insiste. O ouvido não fecha. Não pode fechar e o mundo não cessa. 4'33'' e por aí fora...

Escutar é abdicar da soberania. É deixarmo-nos tocar pelo que não escolhemos. É aceitarmos que há sempre mais do que aquilo que podemos integrar.

Neste sentido, a escuta é um exercício de despossessão.

Mas não se trata de uma perda negativa. Trata-se de uma abertura radical, trata-se de uma disponibilidade para o outro, para o desconhecido, para o que ainda não tem nome.

O Esquecimento como Condição

Aqui estamos de novo a avisar, dizendo que recusamos a memória total.

É que esquecer não é falhar. É tornar possível. É que sem esquecimento, não há escuta, mas apenas saturação.

O esquecimento é o intervalo que permite ao som emergir e é o espaço onde a memória se reconfigura vezes sem conta. Acontece que a escuta vive muito desse jogo, de um tempo lúdico entre aquilo que persiste e aquilo que se apaga.

O humano é, deste modo, essa oscilação.

Antropofilosofia da Escuta

Entretanto, chamamos **antropofilosofia da escuta** a este pensamento que não coloca o humano no centro, mas na relação. O humano não é definido pela razão, nem pela linguagem, nem pela técnica. Ele é mais bem definido pela sua capacidade de ser atravessado.

Escutar é, provavelmente, a forma mais radical dessa travessia. É que nós não somos aqueles que escutam o mundo. Somos, isso sim, o lugar onde o mundo se escuta.

Por isso mesmo, podemos dizer que a escuta não é um meio, é um modo de existência. Escutar é habitar a vibração do tempo, é acolher a sobrevivência do passado, é expormo-nos ao que vem.

Escutar é aceitar que nunca começamos, e que nunca terminamos.

Escutar é ser, finalmente, menos do que um sujeito e muito mais do que um corpo, **uma ressonância.**

.....

[2]

A escuta humana, quando pensada para além da sua dimensão fisiológica ou meramente comunicacional, revela-se como um campo de experiência privilegiado onde se cruzam muitos saberes (ontologia, fenomenologia, estética, memória, ...).

Assim sendo, escutar não é simplesmente ouvir sons, mas é, sobretudo, uma exposição ao mundo, é, justamente, abrimo-nos a uma anterioridade que nos atravessa e, até mesmo, a uma posteridade que nos excede.

Neste sentido, a escuta configura-se muito mais como uma **prática de despossessão e de deslocamento**, gesto esse que suspende a centralidade do sujeito, e que o inscreve numa rede de ressonâncias que o antecedem e o prolongam.

Tomando como eixo o pensamento de Jean-Luc Nancy em *À l'écoute* (2002), e articulando-o com as contribuições de Maurice Merleau-Ponty, Roland Barthes, Pascal Quignard e Henri Bergson, propõe-se aqui pensar a escuta como ação fenomenológica e como operador de memória, entendida aqui não apenas como armazenamento, mas como sobrevivência (*Nachleben*, no sentido warburgiano do termo).

Trata-se, por isso mesmo, de compreendermos como **a escuta abre o humano ao tempo profundo**, desestabilizando dicotomias binárias, tais como aquelas advindas da relação interior/exterior ou antes/depois, e permitindo vislumbrar uma ontologia da relação e da vibração.

Assim sendo, pensar a partitura-caminhantemente sonora - *soundwalk* - a partir do conceito de *Nachleben* implica necessariamente deslocarmos radicalmente o estatuto da escuta.

Já não se trata de apreendermos o presente sonoro enquanto fenómeno imediato, mas de reconhecermos no som uma **densidade temporal estratificada**, onde diferentes regimes de experiência sobrevivem, insistem e se reativam.

Que fique claro que a cidade deixa, assim, de ser apenas um conjunto de eventos acústicos contemporâneos para se transformar num **campo de sobrevivências audíveis**.

O conceito de *Nachleben*, tal como foi formulado por Aby Warburg, não designa uma simples continuidade histórica, nem sequer um retorno harmonioso do passado.

Trata-se, antes, de pôr em evidência uma persistência descontínua, frequentemente inconsciente, onde formas — e, crucialmente, intensidades — atravessam épocas, reaparecendo sob novas condições. Transportando esta lógica para o domínio sonoro, podemos afirmar aqui que cada acontecimento acústico é menos um **instante isolado**, e muito mais uma **reverberação histórica incorporada**.

Escutar torna-se, então, um **exercício de atenção às formas de insistência**. Certos ritmos, certas texturas, certas modulações reaparecem não porque são repetidas deliberadamente, mas porque condensam modos de relação entre corpo, ambiente e técnica que persistem ao longo do tempo.

O som urbano — frequentemente reduzido à etiqueta de ruído — revela-se, sob esta perspetiva, como um **tecido de fórmulas afetivas sonoras**, análogas às *Pathosformeln* warburgianas.

Exemplificamos: um motor em regime de trabalho constante, o choque metálico de um objeto, o arrastar de passos sobre a calçada, são tudo elementos que podem ser entendidos como **gestos acústicos sobreviventes**, portadores até de uma energia que excede o seu contexto imediato.

A cidade de Aveiro oferece-nos um terreno particularmente fértil para esta leitura. A sua relação com a água, com o vento e com práticas históricas de circulação – bicicletas, ... - e as rotinas diárias de trabalho produzem uma paisagem sonora onde diferentes temporalidades coexistem de forma sensível.

O som da água nos canais, por exemplo, não é apenas um fenómeno físico presente, dado que carrega consigo uma memória de usos, de ritmos económicos e de gestos repetidos que continuam a ressoar. Do mesmo modo, o vento que atravessa as salinas ou as margens

abertas, ativa em nós uma dimensão quase arcaica da escuta, onde o som se aproxima de uma força elementar, mais do que de um objeto identificável.

Neste contexto, uma *soundwalk* -caminhada sonora- não é uma recolha, nem uma representação. É mais uma **prática de montagem em tempo real**, onde o ouvinte organiza, ainda que implicitamente, as relações entre diferentes camadas sonoras.

Tal como no atlas warburgiano, onde imagens de épocas distintas são colocadas em constelação, também aqui a escuta opera por justaposição, por contraste e por ressonância.

Curiosamente, a noção de topologia, quando aplicada às *soundwalks* (caminhadas sonoras), ajuda-nos a deslocar o foco da representação espacial fixa para uma experiência mais de natureza relacional, dinâmica e situada.

Em vez de compreender o espaço como um recipiente neutro onde os sons simplesmente “acontecem”, a topologia propõe que os lugares se constituem por meio de conexões, continuidades, descontinuidades e transformações sensíveis.

Numa caminhada sonora, o território não é apenas percorrido, ele é continuamente reconfigurado pela escuta. O espaço torna-se um campo de intensidades, onde proximidades e distâncias não são métricas, mas perceptivas e afetivas.

Assim, uma *soundwalk* pode ser entendida como uma prática topológica porque privilegia as relações entre corpos, trajetos e paisagens sonoras. O que importa não é apenas “onde” é que algo soa, mas “como” é que esse som se articula com outros, como emerge, com desaparece, reverbera ou até mesmo se sobrepõe.

A cidade, a floresta ou qualquer ambiente se evidenciam enquanto superfícies elásticas de uma experiência sonora, nas quais o caminhar e o ouvir produzem uma cartografia viva, cartografia essa que não se fixa, mas que se atualiza a cada passo.

É aqui que o pensamento de Aby Warburg se revela particularmente fecundo. A sua noção de *Nachleben* (sobrevivência das formas) e o método do *Atlas Mnemosyne* propõem-nos uma história não linear, feita de reaparições, ecos e deslocamentos.

Aplicada às caminhadas sonoras, essa perspetiva permite-nos compreender o som como portador de temporalidades múltiplas (... um sino, um motor, uma voz distante, não pertencem apenas ao presente, mas ativam camadas de memória cultural, técnica e afetiva).

O espaço sonoro torna-se, assim, um **arquivo em movimento**, onde o passado não está “atrás”, mas insiste em se manifestar no presente, sob a forma de *ressonância* e de *latência*.

Por sua vez, Walter Benjamin oferece-nos ferramentas críticas decisivas para pensarmos não apenas o distanciamento crítico em relação a uma história linear da música e dos sons, mas também a necessidade de a “escovar a contrapêlo” (*gegen den Strich bürsten*).

Esta formulação, central nas suas “Teses sobre o conceito de história”, implica uma inversão radical da perspectiva historiográfica, dado que em vez de narrar a história a partir dos vencedores, dos cânones estabilizados e das continuidades legitimadas, trata-se de ouvir aquilo que foi silenciado, marginalizado ou reduzido a ruído.

Se transpusermos este gesto para o campo sonoro onde agora mesmo nos encontramos, “observar a história a contrapêlo” significa descentrar a escuta dos grandes marcos da música erudita, das genealogias estilísticas e dos dispositivos de consagração, para nos dirigirmos aos vestígios e restos acústicos que não entraram na narrativa oficial. Estaremos prontos para tal?

Trata-se, certamente, de escutar os sons como vestígios de conflito, como índices de violência ou de exclusão, até como marcas de práticas sociais subalternizadas. O que a historiografia musical tende a apagar — i.e.: o ruído das fábricas, os pregões de rua, os sotaques, os silêncios impostos, ... — torna-se, aqui, matéria privilegiada de análise.

Nesse sentido, uma caminhada sonora (*soundwalk*) pode ser entendida como uma prática benjaminiana por excelência. Ao caminhar, o ouvinte não recolhe apenas sons, mas confronta-se com camadas históricas que emergem de forma descontínua e muitas vezes dissonante.

O espaço urbano, por exemplo, revela-se até como um palimpsesto acústico onde convivem temporalidades heterogêneas, tais como aquelas que nos chegam do eco de uma tradição (ex: as exclamações advindas das peixeiras), ou do vestígio de uma atividade extinta (ex: o amolador de facas), ou mesmo a intrusão de uma tecnologia recente (ex: a conversa solta de um telemóvel). Escutar a contrapêlo é captar essas tensões, recusando a sua harmonização numa narrativa progressiva.

Além disso, este gesto implica uma politização da escuta. Se a história oficial da música constrói uma continuidade que legitima determinados valores estéticos e exclui outros, então escutar a contrapêlo é também um ato crítico que restitui agência às práticas sonoras invisibilizadas.

Aqui, a topologia da *soundwalk* — enquanto rede de relações móveis e instáveis — converge com a conceção benjaminiana de história como constelação, dado ser um campo onde elementos dispersos se articulam de forma inesperada, abrindo possibilidades imensas de leitura crítica.

Curiosamente, a articulação entre Warburg e Benjamin torna-se, assim, particularmente intensa e densa. É que, enquanto o primeiro nos permite pensar a **sobrevivência** e a **migração das formas sonoras** ao longo do tempo, o segundo incita-nos a interrogá-las a partir das suas fraturas e dos seus silêncios. Juntos, oferecem-nos um quadro conceptual que transforma a caminhada sonora num exercício de escuta crítica e fortemente anacrónica.

Adensando a topologia das *soundwalks* com a ideia benjaminiana de “escovar a história a contrapêlo”, isso conduz-nos inevitavelmente a uma reconfiguração profunda da relação que podemos estabelecer entre som, espaço e tempo.

A escuta deixa de ser apenas uma receção passiva, ou uma contemplação estética, para se tornar um gesto crítico, para se evidenciar enquanto modo de habitar o espaço, gesto esse que revela, nas suas dobras sonoras, tanto as sobrevivências do passado quanto as marcas de exclusão que a história oficial insiste em ocultar.

O percurso físico pela cidade torna-se, deste modo, inseparável de um percurso temporal, onde o presente é continuamente atravessado por essas sobrevivências exibidas.

Importa sublinhar que esta abordagem implica uma ética específica da escuta. Não se trata de dominarmos, ou de querermos capturar, o ambiente sonoro, nem de o reduzir a significados estáveis, mas sim de **suspender a identificação imediata** para permitir que as camadas temporais possam emergir.

Escutar, segundo o conceito de *Nachleben*, é aceitarmos que o som não se esgota na sua origem nem na sua função, dado ser sempre mais do que aquilo que parece, até porque transporta consigo uma memória que não é totalmente acessível, mas que se manifesta como intensidade, como insistência, como repetição.

Assim, esta *caminhada sonora* em Aveiro pode ser entendida como uma prática de atenção àquilo que não passa. Ao caminhar, o ouvinte não atravessa apenas um espaço, mas entra numa zona de contacto entre tempos heterogéneos. Aquilo que se escuta não pertence exclusivamente ao agora, mas é antes a atualização contingente de algo que persiste.

O som, nesse sentido, não é presença pura, mas **sobrevivência em ato**.

.....

Escuta e Ressonância

Jean-Luc Nancy propõe-nos uma distinção fundamental entre ouvir (*entendre*) e escutar (*écouter*). Acontece que, enquanto o primeiro termo nos remete para a compreensão e para a captura de sentido, o segundo implica uma atenção ao próprio surgir do sentido, ao seu tremor, à sua ressonância.

“Escutar é estar predisposto para um sentido possível, e, conseqüentemente, não imediatamente acessível” (Nancy, 2002, p. 19).

A escuta é, assim, um movimento de exposição dado que não se trata de dominarmos o som, mas de sermos atravessado por ele.

Nancy recorre mesmo à metáfora da ressonância para pensar esta condição, metáfora a essa que faz com que o sujeito deixe de ser um centro estável, mas uma cavidade vibrante onde o mundo reverbera.

Esta ideia implica uma **deslocação ontológica** significativa. **O sujeito deixa de ser uma substância e passa a ser um espaço de passagem, um lugar de eco. Escutar é, nesse sentido, experimentar a própria constituição do sujeito como abertura.**

Corpo e Percepção

A fenomenologia de Merleau-Ponty oferece-nos um terreno fértil para aprofundar esta concepção. Em *Fenomenologia da Percepção* (1945), **o corpo é entendido como o lugar originário da relação com o mundo.**

“O corpo é o nosso meio geral de ter um mundo” (Merleau-Ponty, 1945/2012, p. 203).

A escuta, enquanto modalidade perceptiva, não é uma operação mental isolada, mas sim um acontecimento corporal. O som não é um objeto externo que o sujeito capta, dado que ele envolve o corpo, atravessa-o e inscreve-se nele.

Merleau-Ponty insiste muito na reversibilidade entre sujeito e mundo, dado que o que escuta é também escutado. Esta reversibilidade dissolve mesmo a oposição entre interior e exterior, mostrando mesmo que a escuta ocorre numa zona intermédia, numa carne comum.

O Grão da Voz

Roland Barthes, no célebre ensaio “O grão da voz” (1972), introduz uma dimensão sensível e material dedicado à escuta. Para Barthes, a voz não é apenas veículo de significado, mas textura, corpo, prazer.

“O grão é o corpo na voz que canta” (Barthes, 1972/1984, p. 182).

Sendo assim, escutar, neste contexto, é entrar em contacto com a materialidade da voz, com aquilo que escapa à linguagem codificada. Há aqui lugar para uma dimensão erótica na escuta, uma fruição que ultrapassa o sentido.

Barthes aproxima-se, assim, de uma escuta que não procura interpretar, mas deseja experimentar. Esta escuta abre-se ao indizível, ao excesso, ao que não se deixa reduzir a categorias.

O Arcaico e o Inaudível

Pascal Quignard radicaliza esta abordagem ao pensar a escuta como relação com o arcaico. Em *La haine de la musique* (1996), afirma:

“O ouvido é o único órgão que não pode fechar-se” (Quignard, 1996, p. 69).

Esta abertura permanente faz da escuta uma experiência de vulnerabilidade. Para Quignard, o som remete para um tempo anterior à linguagem, para uma memória pré-natal, uterina.

A escuta é, assim, uma via de acesso ao que nos antecede radicalmente, é um passado que não é histórico, mas ontológico. Trata-se de uma memória sem representação, uma sobrevivência que insiste.

Duração

Henri Bergson oferece-nos uma concepção de memória que permite compreendermos esta anterioridade. Em *Matéria e Memória* (1896), distingue mesmo entre memória-hábito e memória pura.

“A memória não é uma função do cérebro, mas a sobrevivência do passado no presente” (Bergson, 1896/2006, p. 133).

A duração (*durée*) bergsoniana é um tempo contínuo, onde passado e presente se interpenetram. A escuta, ao captar a continuidade do som, torna-se uma experiência privilegiada desta duração.

Escutar é, neste sentido, habitar um tempo não linear, onde o antes e o depois deixam de ser categorias rígidas.

Escutar, em *Matéria e Memória*, não é simplesmente receber um som que se apresenta no presente, mas antes habitar uma espessura temporal em que o passado se infiltra continuamente no agora, dissolvendo a linearidade cronológica que organiza a experiência ordinária.

Quando Henri Bergson sugere que a percepção nunca é pura atualidade, mas sempre já impregnada de memória, ele desloca a escuta do domínio da sucessão homogênea para o da duração (*durée*), entendida como continuidade qualitativa e heterogênea do tempo vivido (Bergson, 1896/2006).

A escuta, neste sentido, não se deixa reduzir a um ponto fixo numa linha temporal. Ao ouvir, não estamos simplesmente situados entre um “antes” e um “depois”. Antes e pelo contrário, somos atravessados por múltiplas camadas temporais que coexistem.

O som que chega não é isolado, mas ressoa com traços mnésicos que o antecedem, sem nunca se apresentarem como passado morto. Como afirma Bergson, “a percepção está

sempre impregnada de lembranças-imagem” (Bergson, 1896/2006, p. 30), o que implica que escutar é já interpretar, isto é, é atualizar virtualidades do passado no presente sensível.

.....

Uma leitura fenomenológica desta proposta permite-nos compreender a escuta como experiência encarnada, situada e intencional. O sujeito que escuta não é um recetor passivo, mas um **campo de aparecimento** onde o som ganha sentido através da memória que o habita.

Assim sendo, a temporalidade não é uma sequência de instantes discretos, mas uma continuidade em que cada momento se prolonga no seguinte sem se perder completamente. **Escutar torna-se, então, um modo de estar-no-tempo em que o presente é espesso, saturado de passado e aberto ao devir.**

No entanto, uma inflexão pós-estrutural desta leitura radicaliza ainda mais esta não-linearidade. Se a escuta já não pode ser pensada como inscrição numa cronologia estável, também o sujeito da escuta se desestabiliza.

Não há um centro fixo que organiza a experiência temporal, mas há antes uma rede de diferenças, de remissões, de traços que se reconfiguram a cada ato de escuta. O “antes” e o “depois” deixam de ser categorias ontologicamente fundantes para se tornarem efeitos de uma certa organização discursiva do tempo.

Neste contexto, a memória, tal como Bergson a concebe, não é um arquivo estático, mas um campo virtual sempre disponível para atualização. Ele distingue entre memória-hábito e memória pura, sendo esta última uma reserva integral do passado que coexiste com o presente (Bergson, 1896/2006).

Escutar implica mobilizar essa memória pura, ainda que de forma seletiva e situada, fazendo emergir certos traços enquanto outros permanecem latentes. Assim, o que ouvimos é sempre mais do que o dado sensível imediato, por ser uma espécie de composição entre o atual e o virtual.

A força da escuta, quando ligada à memória e à duração, reside precisamente nesta capacidade de fazer **coexistir tempos heterogêneos** sem sequer os reduzir a uma ordem linear. Escutar é, portanto, habitar um tempo não mensurável, onde a sucessão se transforma em interpenetração.

O passado não está “atrás” de nós, mas em nós, como dimensão constitutiva da experiência presente. Como escreve Bergson, “o passado conserva-se por si mesmo, automaticamente” (Bergson, 1896/2006, p. 150), e é essa conservação que torna possível uma **escuta que não se limita ao imediato**.

Deste modo, responder à afirmação bergsoniana de que **escutar é habitar um tempo não linear** implica reconhecer que **a escuta é um gesto ontológico**, dado que ela revela uma estrutura do tempo que escapa à representação espacializada e quantitativa.

Ao escutar, suspendemos, ainda que seja momentaneamente, a rigidez das categorias cronológicas e abrimo-nos a uma experiência em que o sentido emerge da circulação entre diferentes camadas temporais.

A escuta torna-se, assim, um exercício de atenção paciente, capaz de acolher a complexidade da duração e de reconhecer, em cada som, a vibração de múltiplos tempos que nele insistem.

Memória como *Nachleben*

A noção de *Nachleben*, desenvolvida por Aby Warburg, refere-se à sobrevivência de formas e de afetos ao longo do tempo. Aplicada à escuta, esta ideia permite-nos pensar o som enquanto portador de temporalidades múltiplas.

A escuta torna-se um espaço onde o passado ressurge de forma não linear, onde vestígios se atualizam. A memória não é aqui um arquivo, mas um campo de forças.

A partir destas perspetivas, torna-se possível questionar os binómios que estruturam o pensamento ocidental. A escuta, ao operar numa zona de indistinção, desestabiliza muito estas categorias.

Interior e exterior deixam de ser opostos dado que o som acaba por atravessar ambos. Antes e depois dissolvem-se curiosamente na duração. A memória, enquanto sobrevivência, impede uma linearidade temporal.

A escuta implica uma perda de controlo. Não escolhemos tudo o que ouvimos, até porque somos expostos. Esta exposição é, por si só, uma forma de despossessão.

Escutar é deixarmo-nos afetar, é suspendermos o domínio do sujeito. Neste sentido, a escuta aproxima-se de uma ética, dada a sua atenção dedicada a uma abertura ao outro.

A memória humana não é total. O esquecimento não é falha, mas condição. Bergson já indicava que lembrar implica selecionar.

A escuta participa desta dinâmica, até porque ela capta, mas também deixa escapar. O esquecimento até permite na renovação da escuta.

A escuta pode até ser entendida como uma ferramenta antropofilosófica porque revela a condição relacional do humano.

Nancy e Quignard mostram que o humano não é um centro, mas uma abertura.

Escutar é participar de uma comunidade de ressonâncias, onde o humano se constitui.

Observemos, agora, Aveiro.

A cidade não é um presente contínuo, mas é uma superfície vibrátil onde tempos distintos persistem, sobrepostos, à espera de serem escutados. Uma *caminhada sonora* em Aveiro pode, nesse sentido, ser pensada não como um percurso no espaço, mas como uma **travessia de sobrevivências**, como prática de escuta orientada pelo princípio warburgiano do *Nachleben*.

.....

I. Proposição: escutar como arqueologia viva

Caminhar torna-se aqui um gesto crítico. Não se trata de recolhermos sons enquanto dados, nem de construirmos uma paisagem sonora “objetiva”, mas de **ativarmos o ouvido enquanto dispositivo de montagem temporal**.

O que se escuta nunca é apenas aquilo que soa, agora.

Cada som — o bater da água nos canais, o atrito dos passos sobre a calçada, o rumor distante de motores — contém uma espessura temporal, um resto, um eco, uma persistência.

A escuta revela o som enquanto **forma sobrevivente**.

II. Nachleben sonoro: hipótese operativa

Se Aby Warburg identificava nas imagens a sobrevivência de gestos antigos (*Pathosformeln*), propomos aqui a existência de **formas sonoras de pathos**, tais com ritmos repetitivos que evocam trabalho ou ritual, ou como *drones* sonoro-urbanos que condensam tensão e continuidade e até como ruturas súbitas (travagens, vozes, alarmes) enquanto gestos de intensidade.

Esses elementos não pertencem exclusivamente ao presente urbano.

Eles são **ressurgências acústicas**, condensações de experiências históricas e corporais.

Aqui o som não documenta a cidade, é mais **a cidade que insiste através dele**.

Referências (APA VII)

Barthes, R. (1984). *O grão da voz*. Lisboa: Edições 70. (Original publicado em 1972)

Bergson, H. (2006). *Matéria e memória* (obra original publicada em 1896). Lisboa: Edições 70.

Bergson, H. (2006). *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes. (Original publicado em 1896)

Merleau-Ponty, M. (2012). *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: WMF Martins Fontes. (Original publicado em 1945)

Nancy, J.-L. (2002). *À l'écoute*. Paris: Galilée.

Quignard, P. (1996). *La haine de la musique*. Paris: Calmann-Lévy.

Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.