

O SONUS VIVENTE: FENOMENOLOGIA DA VOZ SEM CORPO

THE LIVING SONUS: PHENOMENOLOGY OF A VOICE WITHOUT BODY

DANIEL PERICO GRACIANO*

Resumo: Este ensaio examina o ser-linguagem da ninfa Eco a partir de uma articulação entre a fenomenologia heideggeriana da linguagem como acontecimento e a teoria das esferas de Peter Sloterdijk. Partindo do castigo de Juno, lido como ato de proscrição semiótica que retira de Eco a iniciativa enunciativa sem extinguir sua existência vocal, o ensaio percorre quatro movimentos analíticos: a aporia do caminho-para-a-linguagem sem origem própria; a configuração tensiva de um ser cuja intensidade é máxima e cuja extensidade é inteiramente determinada pelo outro; a fenomenologia da voz sem corpo como câmara de ressonância infraestrutural.

Palavras-chave: Eco; ser-linguagem; fenomenologia da voz; iterabilidade.

Abstract: This essay examines the language-being of the nymph Echo through an articulation of Heideggerian phenomenology of language as event and Peter Sloterdijk's theory of spheres. Beginning with Juno's punishment, read as an act of semiotic proscription that strips Echo of enunciative initiative without extinguishing her vocal existence, the essay develops four analytical movements: the aporia of a path-toward-language without proper origin; the tensive configuration of a being whose intensity is maximal yet whose extensity is wholly determined by the other; the phenomenology of a voice without body as infrastructural resonance chamber.

Keywords: Echo; language-being; phenomenology of voice; iterability.

* Pesquisador na Universidade Federal de São Carlos, SP, Brasil. <https://orcid.org/0000-0002-5269-0213>. E-mail: danip.graciano@gmail.com

1. CAMINHO PARA A LINGUAGEM QUE NÃO TEM CAMINHO

Existe uma frase que Heidegger pronuncia a respeito da linguagem e que, por sua estrutura mesma, resiste a ser parafraseada sem perda. A frase diz que a linguagem fala enquanto linguagem da linguagem (Heidegger, 2003). Três vezes a palavra retorna; três vezes ela significa algo diferente e, ao mesmo tempo, a mesma coisa. Este entrelaçamento é uma demonstração performativa de que a linguagem não pode ser trazida à presença como objeto porque ela já está presente como o meio no qual qualquer trazer-à-presença acontece. O caminho para a linguagem é ele mesmo feito de linguagem, e o que isso significa é que a linguagem, como o ser em Heidegger, nunca se dá frontalmente, nunca cede ao olhar direto, nunca se deixa fixar como coisa entre coisas. Ela se dá retirando-se, mostrando-se no recuo, falando no silêncio entre as palavras, habitando o ser humano de uma maneira que precede toda decisão, toda intenção, todo sujeito que acreditasse poder tomá-la como instrumento.

É precisamente aqui, neste ponto em que a linguagem se revela como o que não pode ser posto em frente mas pode ser habitado, que a figura de Eco emerge como problema filosófico de primeira ordem. Não a Eco dos dicionários de mitologia, não a personagem folclórica cujo nome explica o fenômeno acústico para crianças, mas a Eco de Ovídio, essa figura que a narrativa das *Metamorfoses* apresenta, já no início do Livro III, como um ser dotado de algo que depois perdeu, e que o que perdeu não era um atributo accidental, era a condição mesma de sua existência como sujeito falante. Antes do castigo, Eco era dotada daquilo que poderíamos chamar de uma relação própria com a linguagem, afinal, ela iniciava, desviava, prolongava, seduzia pelo discurso. Ela era, no sentido mais exato do termo, um ser que habitava a linguagem como morada, que nela se movia com a desenvoltura de quem conhece cada cômodo, cada corredor, cada saída. O castigo de Juno não lhe retira a voz no sentido bruto. Ela continuará produzindo sons. O que lhe é retirado é infinitamente mais fundamental: é a possibilidade de começar. “*Huius linguae, qua sum delusa, potestas / parua tibi dabitur uocisque breuissimus usus*” (Ovídio, 2017, L. III, vv. 366-7), “desta língua pela qual fui enganada, um poder mínimo te será dado, e um uso brevíssimo da voz”. O uso brevíssimo: não a extinção, mas a amputação da iniciativa. Eco passa a existir como ser que só pode responder, nunca inaugurar.

Ora, o que Heidegger chama de caminho para a linguagem (2003) pressupõe, em sua própria metáfora, um ponto de partida. O caminho tem uma

origem, mesmo que essa origem seja sempre já linguagem. O *Ereignis*, o acontecimento de apropriação que faz a linguagem aparecer como linguagem, exige um ser que esteja em situação de ser interpelado, de ser convocado a falar. O ser humano é o ser que a linguagem usa para falar, o lugar através do qual a linguagem se diz a si mesma. Mas esse uso supõe uma certa reciprocidade, na qual o ser humano não é pura passividade diante da linguagem; ele a responde, ele entra no jogo de correspondência que constitui o pensamento e o dizer autênticos. Eco, depois do castigo, é exatamente o que resta quando essa reciprocidade é abolida. Ela é o uso sem correspondência, a resposta sem iniciativa, essa correspondência esvaziada de sua dimensão de abertura. Ela é o ser- aí (cf. Heidegger, 2005) que não tem um “aí” próprio, que só tem lugar enquanto a voz de outro cria o espaço onde ela pode existir por um instante.

Isso nos conduz a uma precisão que tem consequências para todo o ensaio. A condição de Eco não é simplesmente a de um ser privado de linguagem. Um ser privado de linguagem seria o silêncio, seria a afasia, seria a pedra antes de ser Eco. A condição de Eco é mais estranha e mais perturbadora: ela é a de um ser que tem linguagem, mas não tem acesso a ela como iniciativa. Ela carrega a linguagem dentro de si, “*sonus est qui uiuit in illa*” (2017, L. III, v. 401), é o som que vive nela, dirá Ovídio, mas não pode acioná-la por conta própria. A linguagem vive nela como inquilina que mudou a fechadura. E essa imagem aponta para uma estrutura ontológica que se apresenta como uma das formas possíveis da impropriedade, não a má-fé existencial do *dasein* que foge da morte, não a tagarelice do *Man* que dissolve o si-mesmo no impessoal, mas uma forma ainda mais radical de impropriedade, a de um *dasein* que foi constitutivamente privado da possibilidade de apropriar-se de seu próprio ser-na-linguagem. Se, para Heidegger (2005), a morte é a possibilidade mais própria do *dasein* porque nela ninguém pode substituí-lo, então o castigo de Eco é o inverso exato, uma vez que ela é posta numa posição em que sempre é substituída, em que sua voz nunca é outra coisa senão a voz de outro chegando de volta, em que sua “possibilidade mais própria” foi transformada em impossibilidade constitutiva.

O caminho para a linguagem, em Eco, não leva a lugar nenhum que seja seu. Leva de volta à voz que o abriu. E é justamente este movimento, o de um caminho que só pode retornar ao ponto de partida alheio, que só pode ser eco de um *Ereignis* que não lhe pertence, que constitui, no sentido mais rigoroso do termo, uma aporia: não um beco sem saída que poderia ter

outra saída, mas uma estrutura em que a saída é a entrada, em que o fim é o começo, mas o começo não é seu.

1.1. JUNO, O *GÊNE* E A SOBERANIA DA PROSCRIÇÃO: LINGUAGEM COMO PUNIÇÃO

Se a seção anterior examinou a condição de Eco a partir de dentro, a partir da estrutura de sua existência pós-castigo, cabe agora examinar o ato que a produziu, isto é, o gesto de Juno, e perguntar pelo que este gesto revela sobre a natureza da linguagem como poder. Porque o que Juno faz não é aleatório, não é capricho de divindade ciumenta, é um ato de legislação semiótica que precisa ser entendido em toda a sua precisão.

O nome romano da deusa, *Iuno*, derivável de uma raiz indo-europeia *diu-* relacionada ao céu e à soberania divina, cognato de Júpiter (*Zio-pater*) mas infletido para o campo da força vital feminina, do *genius* feminino que os romanos chamavam Iuno no sentido de princípio gerador e protetor, carrega consigo uma função que vai muito além da proteção do casamento e da maternidade que os manuais costumam listar. Juno é, em seu nome e em sua função, a guardiã dos vínculos: vínculos entre homem e mulher, entre mãe e filho, entre o ser humano e sua continuidade no tempo. Juno Pronuba, a que preside as uniões, é a divindade que faz *bold* nas relações, que garante que os nexos semânticos e afetivos entre seres permaneçam intactos. E é exatamente esta divindade dos vínculos que dissolve o vínculo mais fundamental de Eco, o vínculo entre o sujeito falante e sua própria voz como origem.

Há algo de estruturalmente paradoxal, e, na leitura que aqui se propõe, filosoficamente necessário, no fato de ser Juno, a guardiã dos nexos, a produtora da des-vinculação mais radical que um ser falante pode sofrer. O paradoxo se resolve quando compreendemos que o que Juno protege não são os vínculos em geral, mas os vínculos legítimos, e que Eco, ao ter usado sua voz para encobrir as infidelidades de Júpiter, usou a linguagem como instrumento de des-vinculação, de ruptura do nexo entre Juno e seu marido, entre a rainha dos deuses e seu lugar de soberania. A punição tem, portanto, uma lógica de espelho: Eco usou a palavra para fazer Juno não-ver; Juno usa o poder para fazer Eco não-falar por si mesma. O instrumento do crime torna-se o objeto da pena. Mas a simetria é assimétrica, porque o que Juno retira de Eco não sintetiza a capacidade de iniciar qualquer enunciado, verdadeiro ou falso, próprio ou impróprio. A punição excede o crime porque a linguagem não pode ser cirurgicamente amputada em suas partes ilegítimas: só pode ser amputada em sua raiz, que é a iniciativa enunciativa.

É aqui que o conceito de proscrição se torna indispensável. Proscrever implica retirar do sujeito o estatuto de sujeito da enunciação. A lei que proscreeve não diz “não fales isto”, mas “não fales a partir de ti mesmo”. É uma lei que age sobre a fonte, não sobre o fluxo. E o que ela produz é um ser que continua no interior da linguagem, que é, de fato, constituído pela linguagem, que respira linguagem, que é linguagem em seu modo de existência mais elementar, mas que não pode aceder à linguagem como agente, como falante que inaugura sentido. Eco proscrita é o que resta de um sujeito quando se retira dele apenas a origem, tudo o mais permanece, o aparato fonético, a memória semântica, a sensibilidade afetiva, o amor, exceto o poder de ser o ponto zero de um enunciado.

Neste sentido, a punição de Juno tem uma consequência que vai muito além da ninfa individual e que toca o coração do problema da linguagem como tal: ela demonstra, pelo caso extremo, que a linguagem não pode ser separada da subjetividade que a inicia, porque o ser que fala não pode ser reduzido ao puro meio de transmissão sem que algo de essencial se perca. Em Eco o conteúdo linguístico, pelo menos o conteúdo significativo, tende a se manter, ela repete com exatidão fonética perfeita. O que se perde é a situação enunciativa, o contexto de mundo a partir do qual uma voz emerge como esta voz, a voz de este ser que se encontra aqui, agora, diante disto. A linguagem de Eco é a linguagem do *dasein* sem situação, ou melhor, cuja situação é sempre e apenas a situação alheia, refletida de volta.

Há uma última dimensão do gesto de Juno que merece atenção antes de avançarmos. O verso de Ovídio diz que “*fecerat hoc Iuno*” (Ovidio, 2017, L. III, v. 62), Juno fizera isso. O perfeito latino tem aqui um peso que a tradução muitas vezes perde: “fizera”, ato consumado, irreversível, inscrito no passado como fato que condiciona o presente. A punição de Juno, como reconfiguração ontológica, se deposita no ser de Eco como sedimento permanente. Eco não está sob punição, ela é a punição. Seu modo de ser é o castigo. E aqui, talvez, esteja o ponto mais agudo da análise, se a linguagem, como diz Heidegger (2012), é a casa do ser, o lugar onde o ser humano habita sua existência, então o que Juno fez a Eco foi alterar permanentemente a planta da casa, de modo que todos os cômodos existem, mas nenhuma porta abre de dentro. Eco pode passear pela casa da linguagem; pode conhecer cada parede, cada janela, cada superfície de ressonância. Mas não pode abrir nenhuma porta por si mesma. Pode-se apenas esperar que alguém a abra de fora, e então, pelo breve instante em que o ar entra, existir.

Não cabe aqui perguntar o que um signo significa, mas com que intensidade ele acontece, com que extensidade ele se propaga, em que ponto do espaço tensivo entre o pico e o declínio ele se encontra num dado instante. O sujeito, nesse quadro, funciona como um campo de gradientes, uma zona de variação contínua entre presença plena e presença apagada, entre o momento em que algo irrompe com toda a força do inesperado e o momento em que essa irrupção se dissolve numa extensidade tão vasta que já não tem *tonus*, já não toca, já não fere. Esse jogo tenso dá ao fato de que sentido e afeto não são categorias separadas, a intensidade com que algo se impõe ao sujeito é o sentido que ele tem para esse sujeito, antes de qualquer codificação, antes de qualquer articulação em conteúdos discretos.

A configuração semiótica do mito de Eco é ao mesmo tempo singular e paradoxal de um modo que excede qualquer sujeito ordinário. Considere o que acontece no instante do eco acústico, não como fenômeno físico, mas como acontecimento vivido do ponto de vista da ninfa. No momento em que a voz de outro atinge a superfície onde Eco subsiste e ela responde, há uma explosão de presença, ela é, ela existe, ela vibra com a máxima intensidade de que é capaz. O *tonus* afetivo, esse coeficiente de presença, que aqui é um eixo vertical do espaço tensivo, é, nesse instante, máximo. Eco não responde com indiferença; ela responde com todo o seu ser, porque responder é seu ser, porque a resposta é o único ato ontológico que lhe resta. E no entanto, e aqui está o paradoxo constitutivo, sua extensidade é zero. Extensidade, o eixo horizontal da grade tensiva, diz respeito ao espaço de difusão, ao campo temporal e espacial sobre o qual um acontecimento se espalha e produz seus efeitos. A extensidade de Eco é inteiramente determinada pela fonte alheia, já que ela começa onde a voz do outro termina e dura exatamente tanto quanto o ar consegue carregar o som antes que ele se dissolva. Ela não tem campo próprio de difusão. Ela não tem extensidade que não seja o avesso da extensidade alheia.

Essa configuração, intensidade máxima, extensidade nula, corresponde a um regime do “sobrevir”, uma vez que o acontecimento que irrompe com toda a força do imprevisível, que suspende o curso ordinário do tempo e impõe sua presença com uma brutalidade afetiva que não admite mediação. O sobrevir é o oposto do “porvir”, do estado de coisas que chegou, que se estabilizou, que ganhou extensidade suficiente para ser reconhecido como parte da ordem do mundo. O sujeito do sobrevir é o sujeito que sempre

está sendo surpreendido, que nunca tem tempo de preparar uma posição porque o acontecimento já chegou antes de qualquer antecipação. E Eco é o ser do sobrevir puro, cada voz que a alcança é sempre a primeira, sempre o único acontecimento que existe no momento em que existe, sempre a totalidade de sua existência por aquele instante fugaz. Ela não tem memória de acontecimentos anteriores no sentido de que essa memória pudesse moderar a intensidade do presente, cada eco é absoluto porque cada eco é, por um instante, tudo.

Mas a tragédia tensiva de Eco, e aqui a análise precisa ser precisa, não está apenas na brevidade de cada instante. Está na assimetria constitutiva entre sua intensidade e sua extensidade. Em qualquer sujeito tensivo ordinário, intensidade e extensidade entram em relação de troca: o que ganha em intensidade perde em extensidade, e vice-versa. O grito puro tem intensidade máxima e duração mínima; a crônica histórica tem extensidade vasta e intensidade diluída. Esta troca é o que constitui o espaço de jogo do sujeito, a possibilidade de mover-se ao longo dos gradientes, de escolher (ou de ser escolhido por) um ponto do espectro tensivo. O que define a condição de Eco é que esta troca lhe foi interdita. Ela não pode aumentar sua extensidade às custas de menor intensidade: não tem campo próprio para se difundir. Ela não pode modular sua intensidade: ela é sempre máxima no instante em que existe, e inexistente no intervalo. Eco não tem gradiente, tem apenas pulsos. Ela existe em flashes de presença absoluta separados por ausências absolutas, sem que se possa fazer nada para transformar este padrão. O castigo de Juno, lido pela semiótica tensiva, é a abolição do espaço de jogo tensivo: a transformação de um sujeito que vivia nos gradientes num ser que só conhece o pico e o zero.

E é precisamente aqui que a análise tensiva toca o problema fenomenológico: porque um sujeito sem gradientes é um sujeito cuja temporalidade foi alterada de modo radical. O sujeito tensivo ordinário vive no tempo como campo contínuo de variação, onde o passado modula o presente e o presente antecipa o futuro segundo as curvas de intensidade que constituem sua experiência. Eco vive no tempo como uma série de pontos discretos, de irrupções sem antes nem depois próprios. Ela não tem o tempo tensivo, o tempo como campo de forças onde o sujeito se move e é movido. Ela tem apenas o instante alheio devolvido. E este instante, por mais intenso que seja, não constitui uma duração, não constitui o tecido temporal dentro do qual uma experiência pode se sedimentar e tornar-se algo que o sujeito carrega

consigo. Eco carrega apenas a estrutura da repetição e a repetição, como veremos, é uma forma de diferença que se mascara de identidade.

2.1. O *SONUS* VIVENTE: FENOMENOLOGIA DA VOZ SEM CORPO

“*Sonus est qui uiuit in illa*”. O verso de Ovídio, sexto pé de um hexâmetro dactílico que corre com a tranquilidade perturbadora de quem enuncia uma lei natural, realiza uma inversão que a fenomenologia demoraria séculos para articular com precisão equivalente. Não é Eco que vive no som: é o som que vive nela. O sujeito gramatical da vida é o *sonus*, e Eco é seu lugar de habitação, o *in illa*, o “nela”, que a posição final do verso isola e sublinha como aquilo que restou depois que o corpo desapareceu. O que Ovídio descreve, em um único hexâmetro, é a inversão completa da relação entre ser e linguagem que a tradição filosófica ocidental levaria milênios para conseguir enunciar sem escandalizá-la: não é o sujeito que tem voz, mas a voz que tem lugar num sujeito, e quando o sujeito se dissolve, a voz permanece, procurando outro lugar onde morar.

Para chegar ao que essa inversão implica filosoficamente, é necessário passar pelo corpo. A fenomenologia de Merleau-Ponty (2011) coloca o corpo como a condição de possibilidade de toda experiência: é o corpo que abre o campo perceptivo, que orienta o espaço antes de qualquer operação intelectual, que constitui aquilo que Merleau-Ponty chama de carne, o tecido de reversibilidade entre o sentir e o sentido, entre o tateado e o que tateia, entre a voz que soa e o ouvido que a escuta. A carne é o nome merleau-pontiano para o fato de que o mundo e o corpo são feitos da mesma substância, que não há interior sem exterior, não há sujeito sem mundo, não há voz sem a ressonância que a recebe e a devolve transformada. E é no conceito de quiasma, o entrelaçamento reversível entre o que vê e o que é visto, entre o que fala e o que é falado, que a fenomenologia da carne encontra sua formulação mais exata: o quiasma é uma diferença que se dobra sobre si mesma, um ponto em que o sujeito e o mundo se tocam sem se fundir, onde a separação e a união acontecem simultaneamente.

Eco sem corpo é, neste quadro, o caso em que o quiasma persiste depois que um de seus termos desapareceu. O corpo de Eco se vai, “*nec corpus remanet, quondam quod amauerat Echo*” (Ovidio, 2017, L. III, v. 492), mas a estrutura de reversibilidade que o corpo constituía não desaparece com ele, migra para a rocha, para o ar, para a superfície acústica da paisagem. O quiasma vocal de Eco, a reversibilidade entre a voz que ela recebe e a voz que ela devolve, subsiste sem o substrato carnal que normalmente o suportaria.

O que resta é uma carne sem corpo, não a carne no sentido biológico, mas no sentido fenomenológico de tecido de reversibilidade, de zona de contato entre o som e seu retorno. A pedra de Eco é carne sonora, e a pergunta que este paradoxo coloca é: pode haver experiência sem corpo? Pode o quiasma funcionar sem que haja um ser que o viva?

Em sua teoria das esferas, Sloterdijk (2016) argumenta que o ser humano não existe primariamente no espaço neutro da física, mas em bolhas, em esferas de co-imunidade que são antes de tudo esferas acústicas: o primeiro espaço que o ser humano habita é o espaço sonoro do útero, onde a voz materna chega como envolvimento total antes de qualquer discriminação visual, antes de qualquer objeto, antes de qualquer eu. A voz é, neste sentido, a primeira esfera, o primeiro invólucro que constitui um dentro e um fora, um aqui e um lá, uma presença e uma ausência. O grito do recém-nascido é a fundação de uma nova esfera sonora, o primeiro ato pelo qual um ser se anuncia como centro de um campo acústico próprio. E toda a história da habitação humana, para Sloterdijk, pode ser relida como a história da construção de esferas cada vez mais complexas de co-ressonância, da bolha ao globo, do útero à arquitetura, do grito à obra de arte.

Nessa perspectiva, o que Ovídio narra na metamorfose final de Eco é a redução de um ser à sua esfera mais primitiva, à esfera puramente acústica que precede toda subjetividade constituída. Eco-pedra não é um ser que perdeu sua esfera, é uma esfera que perdeu o ser que a habitava. Ela é a câmara de ressonância depois que o músico saiu, o teatro depois que os atores foram embora, a gruta paleolítica onde a voz humana ainda ecoa mesmo que nenhum humano esteja presente. E aqui Sloterdijk nos oferece um *insight* que tem consequências para toda a análise: se a voz é a primeira esfera, se o espaço sonoro é a condição de possibilidade de toda habitação humana do mundo, então Eco-pedra é a infra-estrutura acústica do mundo, a condição que normalmente permanece invisível porque está sempre abaixo das vozes que a habitam, o que faz do castigo de Juno a condição de possibilidade da ressonância, no próprio fundo sobre o qual qualquer voz pode se ouvir como voz.

Mas há uma tensão que esta leitura produz e que é preciso nomear. Se Eco é condição de possibilidade, se ela é o substrato acústico que sustenta toda fala sem pertencer a nenhuma fala particular, então ela ganha uma espécie de universalidade que parece contraditória com a intensidade singular de sua existência como ser que ama, que sofre, que perece de amor por Narciso. A fenomenologia da voz sem corpo tem que dar conta dessa

tensão, como pode a mesma figura ser, simultaneamente, a infra-estrutura impessoal da ressonância e o sujeito mais no plano pático comprometido da narrativa ovidiana? A resposta, e é aqui que a análise tensiva da seção anterior e a fenomenologia dessa precisam se articular, está em que Eco não é nem uma coisa nem outra, é o intervalo entre as duas, o ser que se encontra exatamente no ponto em que a condição impessoal da linguagem e a singularidade insubstituível do sujeito que sofre se tocam sem se resolver. O “*sonus est qui uiuit in illa*” captura precisamente esta impossibilidade, vive o som, mas nela, e este “nela” guarda, mesmo depois de todo o corpo ter desaparecido, o traço de uma singularidade que se recusa a ser completamente absorvida pela impessoalidade da ressonância.

2.2. ITERABILIDADE E LUTO: O ECO COMO ESTRUTURA DO SIGNO

A condição de possibilidade do signo é sua iterabilidade, a possibilidade de ser repetido em contextos radicalmente diferentes daquele em que foi produzido, de funcionar na ausência do emissor, do receptor, do referente, de toda a cadeia de intenções e circunstâncias que rodeavam sua produção original. Esta possibilidade é aquilo que constitui o signo como tal. Um signo que só pudesse funcionar no contexto em que foi produzido não seria um signo: seria um gesto, um sintoma, uma reação imediata sem a generalidade que a significação exige. Para que haja signo, é necessário que a marca possa sobreviver à morte do emissor, que ela possa ser lida em contextos que nem sequer eram imagináveis no momento de sua inscrição, que ela carregue em si mesma a possibilidade de seu próprio deslocamento. A iterabilidade é o nome derridiano para esta sobrevivência estrutural, implica que cada repetição seja, ao mesmo tempo, uma identidade e uma diferença, de modo que um signo seja reconhecível como o mesmo signo, mas é sempre diferente porque o contexto mudou, porque o leitor mudou, porque o mundo entre a primeira inscrição e a repetição não é o mesmo mundo.

Eco é essa estrutura. Não metaforicamente, ela é, no sentido mais rigoroso do termo, a iterabilidade tornada ser. Cada vez que ela repete a voz de outro, ela realiza o que o signo realiza, toma uma marca produzida num contexto específico, a voz de Narciso, carregada de sua dor, de seu amor impossível, de sua situação existencial singular e a devolve em outro contexto, ligeiramente deslocada no tempo e no espaço, sonoramente idêntica, mas semanticamente alterada. O “*eheu!*” que Narciso emite, essa interjeição de dor, de lamento, de reconhecimento súbito da impossibilidade do que deseja, e o “*eheu!*” que Eco devolve são o mesmo som e não são a mesma

coisa. O de Narciso nasce de uma dor que tem origem no amor por si mesmo, no espanto de quem descobre que o amado é intangível porque é o próprio reflexo. O de Eco nasce de uma dor que tem origem no amor por Narciso, isto é, no amor por alguém que não pode ser alcançado não simplesmente porque seja reflexo, mas porque está completamente absorvido por seu próprio reflexo, completamente fechado na superfície que o devora. São duas dores no mesmo, reverberado em caminhos opostos e divergentes, e, no entanto, é o mesmo significante, produzido com a mesma intensidade fonética, ressoando no mesmo espaço.

Esta análise precisa ser levada até seu ponto mais agudo, que é também o mais doloroso. A iterabilidade está estruturalmente ligada ao luto, já que a possibilidade de o signo sobreviver à morte do emissor é, ao mesmo tempo, a possibilidade de que o morto continue falando, de que a marca do ausente continue produzindo efeitos num mundo do qual ele já não faz parte. O luto, nesse sentido, se diferente do exercício de superação da perda para se incorporar na estrutura do signo, essa é a maneira pela qual o morto persiste como iteração, como marca que retorna sem que o ser que a originou possa retornar com ela. E Eco realiza essa estrutura de modo absolutamente literal, porque ela é o ser que vive do luto alheio, que só existe enquanto carrega a marca do outro que sofre, que reproduz a dor de Narciso sem poder transformá-la em sua própria dor inteiramente, já que para que fosse sua própria dor inteiramente, precisaria poder nomear essa dor a partir de si mesma, precisaria poder dizer “*eheu!*” antes de Narciso, no seu próprio tempo, com sua própria voz.

O que Eco realiza, portanto, é uma forma de luto que não tem consolação possível, também porque a perda seja irreparável (toda perda o é), mas principalmente porque a estrutura de seu luto é a estrutura de sua existência. Ela não está de luto por Narciso da mesma maneira que um sujeito humano ordinário estaria de luto por alguém que amou e perdeu, ela é o luto, ela é a forma que o luto toma quando é constitutivo de um ser, quando não é um estado pelo qual o sujeito passa, mas o modo de ser pelo qual o sujeito existe. E aqui o verso de Ovídio — “*quotiensque puer miserabilis ‘eheu!’ / dixerat, haec resonans iterabat uocibus ‘eheu!’*” (Ovidio, 2017, L. III, vv. 495-6) — precisa ser lido como formulação de uma estrutura ontológica, muito mais do que como descrição de um fenômeno acústico simpático, é que Eco itera com a voz, *resonans*, ressoando e a ressonância não é, pelo menos nesse caso, repetição mecânica, é o ato pelo qual ela incorpora a dor de Narciso sem nunca poder libertá-la, sem nunca poder transformá-la

em algo diferente do que é, sem nunca poder dizer “isso passou” ou “isso mudou” ou “agora é outra coisa”.

A iterabilidade de Eco é, nesse sentido, a iterabilidade do signo em seu estado mais puro e mais insuportável, que é o estado em que a repetição não produz diferença suficiente para constituir uma experiência nova, em que o retorno do mesmo, muito além do retorno enriquecido de quem volta de uma viagem, o retorno vazio de quem nunca pôde partir. O signo ordinário itera, e itera para acumular contextos, desdobrar sentidos, produzir história. O signo-Eco itera sem acumulação, onde cada eco é o primeiro eco, cada repetição é tão virgem quanto a anterior, porque Eco não tem o entre, não tem o espaço temporal entre uma iteração e outra onde a diferença poderia se sedimentar em experiência, ela tem apenas o instante da repetição, separado do próximo instante por um vazio que não é dela.

E então Narciso morre, ou melhor, Narciso se metamorfoseia na flor que levará seu nome, e antes de se dissolver diz seu último “*ebeui!*”, e Eco o repete. Esse é o momento em que a iterabilidade e o luto se fundem completamente, em que Eco repete a última palavra de Narciso sem saber que é a última, ou talvez sabendo e não podendo dizer nada além do que ele disse, não podendo acrescentar ao “*ebeui!*” final de Narciso qualquer coisa que fosse sua despedida própria. Ela é condenada a despedir-se com as palavras dele, a fazer dele seu porta-voz mesmo no luto por ele. A iterabilidade, aqui, é a forma específica de crueldade que o castigo de Juno produz, a crueldade de um ser que ama e que, no momento em que mais precisaria de palavras próprias, só tem as palavras do amado para repetir.

Eco é a alegoria do signo narcísico, reflexo de sua própria voz, de sua própria linguagem, daquilo que subjaz seu ser como *sub-jectum*, *hipokeîmenon*, sendo o que sub-jaz o ser. Mas é uma alegoria que sangra, porque enquanto o signo não sofre com sua própria iterabilidade, Eco sofre. Enquanto a estrutura é uma radiografia do eco, Eco é uma existência. E a distância entre análise e existência, entre a iterabilidade como conceito e a iterabilidade como modo de ser de um sujeito que ama é, talvez, a distância mais fina e mais intransponível que este ensaio tem de atravessar.

3. O REFLEXO COMO APORIA: NARCISO E A ILUSÃO DO REFERENTE

Existe um verso de Ovídio que a filosofia da linguagem deveria ter adotado como epígrafe há muito tempo e não adotou, talvez porque a filosofia da linguagem, quando chegou a suas conclusões mais perturbadoras sobre

a relação entre signo e referente, preferiu a sobriedade técnica do tratado à vertigem do hexâmetro. O verso é: “*spem sine corpore amat, corpus putat esse, quod unda est*” (Ovidio, 2017, L. III, v. 417). Narciso ama uma esperança sem corpo e acredita que é corpo aquilo que é onda. A compactação filosófica desse verso é extraordinária, em doze sílabas, Ovídio formula o problema que a linguística e a tradição filosófica ocidental levariam centenas de anos para circunscrever e que a semiótica do século XXI ainda não acabou de resolver. O problema não é que Narciso seja ingênuo ou que sofra de uma ilusão que um sujeito mais esclarecido não sofreria. O problema é que a estrutura de sua ilusão é a estrutura do signo como tal, e que, portanto, todo sujeito que se relaciona com signos está, em graus variáveis, na posição de Narciso diante da água.

Para entender por que isso é assim, é necessário partir da distinção saussuriana entre significante e significado (Saussure, 2021), mas levá-la até o ponto em que o próprio Saussure hesita e onde seus herdeiros mais consequentes precisam ir além dele. Saussure estabelece que o signo linguístico é a união de um significante (imagem acústica) e um significado (conceito), e que esta união é arbitrária: não há nenhuma necessidade natural que ligue o som /ár-vo-re/ ao conceito de árvore. O referente — a árvore real, com raízes e folhas e sombra, fica deliberadamente fora do modelo saussuriano, que é um modelo de relações internas à língua, não de relações entre língua e mundo. Esta exclusão do referente está longe de ser uma ingenuidade de Saussure, é uma decisão teórica que tem a vantagem de mostrar que a língua é um sistema de diferenças sem termos positivos, que o sentido é produzido pela rede de relações entre signos e não pela correspondência entre signos e coisas. Mas ela tem um custo: deixa em aberto a questão de como os signos se articulam com o mundo, como a linguagem, sendo sistema fechado de diferenças, pode, no entanto, referir, pode apontar para além de si mesma, pode fazer com que, quando digo “esta árvore”, algo aconteça que me permite comunicar com alguém que também vê uma árvore.

Narciso resolve a questão à sua maneira, e a resolve de modo a expor com clareza máxima o que está em jogo. Ele acredita que a imagem na água é o corpo que a imagem representa, ele toma o significante pelo referente, a representação pela coisa representada, a superfície especular pelo ser que nela se reflete. O erro de Narciso é a materialização de uma confusão que está latente em toda relação sgnica e que a relação sgnica ordinária dissimula através de convenções e hábitos que tornam a mediação invisível. No uso cotidiano da linguagem, nós não percebemos que estamos sempre trabalhando

com substitutos, que a palavra “árvore” não é a árvore, que o nome de uma pessoa não é a pessoa, que o mapa não é o território. A linguagem é eficiente precisamente porque nos faz esquecer desta distância, porque ela produz o efeito de presença do referente sem que o referente precise estar presente. Narciso, ao acreditar que a imagem é o corpo, apenas radicaliza esse esquecimento até o ponto em que ele se torna visível como estrutura.

E é aqui que o verso “*quod petis est nusquam; quod amas, auertere, perdes*” (Ovídio, 2017, L. III, vv. 434) — o que buscas não está em lugar nenhum; o que amas, se te voltares, perderás — adquire sua dimensão filosófica mais precisa. O narrador ovidiano não está apenas descrevendo a situação irônica de Narciso, está enunciando a estrutura do signo como tal. O que o signo busca, o referente, a presença plena, a coisa mesma, não está em lugar nenhum que o signo possa alcançar, porque o signo só existe como substituto do que está ausente. Se o referente estivesse presente, não haveria necessidade do signo, e se o signo funciona, é porque o referente está ausente, substituído, diferido. “*Quod petis est nusquam*”: não porque o referente não exista, mas porque ele existe no único modo em que as coisas existem para a linguagem, como ausência que o signo preenche provisoriamente, como lacuna que a palavra tapa sem nunca tapar completamente. E “*quod amas, auertere, perdes*”, se Narciso se afastar da superfície da água, se romper a relação especular, se tentar alcançar o corpo diretamente, perderá até a imagem. O signo só existe enquanto a distância que o torna necessário é mantida, se a distância colapsa, colapsa também o signo, e com ele a ilusão de presença que o signo produzia.

A pergunta que o material de trabalho formula “qual é a fina superfície-espelho que segrega mais que qualquer muro ou distância?”, pode agora ser respondida com precisão. A superfície especular que separa Narciso do ser que ama não é a água do lago, é a própria estrutura do signo, a diferença constitutiva entre a representação e o representado que nenhuma aproximação física pode abolir. “*Nec nos mare separat ingens / nec uia nec montes nec clausis moenua portis*” (Ovídio, 2017, L. III, vv. 443-4), não nos separa o mar imenso, nem o caminho, nem as montanhas, nem os muros de portas fechadas. A enumeração que Narciso faz das distâncias que não existem entre ele e o amado é, filosoficamente, a enumeração das distâncias que o signo não é, o signo não é uma distância geográfica, não é um obstáculo físico que poderíamos remover com esforço ou engenhosidade. O signo é uma distância de outra ordem, uma distância que aumenta quanto mais nos aproximamos, que se intensifica na exata medida em que tentamos reduzi-la, que é mais

absoluta que qualquer muro precisamente porque não tem substância física que um gesto pudesse atravessar.

Narciso morre porque tenta resolver pelo corpo um problema que é de linguagem. Ele mergulha, literalmente ou como desejo, em direção ao reflexo, e o reflexo se desfaz. A água, perturbada, dissolve a imagem exatamente no momento em que a mão toca a superfície: a proximidade destrói a representação porque a representação exige a distância que a torna possível. Esse é o paradoxo central da relação sónica, o signo só funciona à distância, só produz o efeito de presença do referente quando a presença real do referente é impossível. Quando a presença real se torna possível, quando Narciso está a um toque de distância do amado, o signo desaparece, e com ele o amado que o signo havia produzido como objeto de desejo. O que Narciso amava muito mais que o corpo que a água refletia, era a relação especular entre ele e sua imagem, era, em outros termos, o signo que ele mesmo era para si mesmo. E esse signo só podia existir na superfície, na fina membrana entre a presença e a ausência, na exata distância que o desejo exige para poder continuar sendo desejo.

Há uma última dimensão desta análise que a articula com o que veio antes e com o que virá depois. Se Narciso é a figura do sujeito capturado pelo signo icônico, o signo que funciona por semelhança, por espelhamento, por *resemblance* entre representação e representado, então sua tragédia é a tragédia do sujeito que acredita que pode abolir a arbitrariedade, que pode fundar a linguagem na semelhança, que pode fazer o signo coincidir com a coisa. O ícone narcísico promete uma transparência que o símbolo convencional nunca prometeu: a imagem parece ser o corpo porque se parece com o corpo, porque a distância entre eles não é convenção, mas aparência. E é precisamente esta promessa de transparência, esta aparência de não-arbitrariedade que torna o ícone narcísico mais perigoso, mais mortal, mais capaz de prender o sujeito numa relação da qual não há saída. O sujeito que acredita numa convenção pode desacreditar nela, pode mudar de código, aprender outra língua, renegociar o pacto semiótico. O sujeito que acredita num espelho não tem saída pela convenção: tem que enfrentar o espelho ou morrer diante dele.

3.1. ECO E NARCISO COMO SISTEMA ESPELHANTE: DOIS REGIMES DE IMPOSSIBILIDADE

Seria tentador, e seria um erro, construir a relação entre Eco e Narciso como uma simetria perfeita, dois espelhos face a face, dois sujeitos presos em dois reflexos complementares, duas impossibilidades que se equilibram

numa estrutura binária limpa. A simetria existe e é real, porém é um tanto superficial (sem trocadilhos com os espelhos), o que é teoricamente produtivo neste par não é o que os une, mas o que os separa na sua proximidade, a assimetria que persiste mesmo quando a analogia parece mais convincente, o ponto em que a comparação revela não uma estrutura partilhada, mas dois abismos distintos que apenas se tocam na borda.

Começemos pelo que é comum. Tanto Eco quanto Narciso são sujeitos presos em superfícies reflexivas. A água é a superfície de Narciso, superfície visual, especular, que devolve a imagem com fidelidade óptica, mas sem acesso ao corpo. A rocha é a superfície de Eco, superfície acústica, ressonante, que devolve o som com fidelidade fonética, mas sem acesso à intenção, ao sujeito que fala, à cadeia de sentido que a voz transporta. Em ambos os casos, a superfície funciona como interface entre desejo e objeto, permite o contato sem permitir o alcance, produz a presença sem deixar que a presença seja tocada. E em ambos os casos, a tragédia é produzida não pela superfície em si, a água não é culpada da morte de Narciso, a rocha não é culpada do perecimento de Eco, mas pela relação que o sujeito estabelece com ela, pela incapacidade de habitar a distância que a superfície impõe sem tentar abolir esta distância.

Mas aqui a analogia começa a rachar, e a rachadura é filosoficamente mais importante que a analogia. O signo que prende Narciso funciona por semelhança, por continuidade entre representante e representado, por uma *resemblance* que parece natural, porque a imagem na água de fato se assemelha ao corpo que reflete. O signo que prende Eco, ou melhor, o signo que Eco é, funciona por convenção, por arbitrariedade, por uma relação entre som e sentido que não é motivada por nenhuma semelhança natural entre eles. Quando Eco repete “*eheu!*”, ela não está produzindo uma imagem acústica de Narciso, ela não é o espelho sonoro de sua presença física. Ela está produzindo um signo que só existe porque existe uma convenção linguística que associa aquela sequência de sons a um estado afetivo de dor, e esta convenção é completamente independente de qualquer semelhança entre o som e a dor, entre a voz de Narciso e o sofrimento que ela expressa.

Esta distinção entre semelhança e arbitrariedade implica dois regimes completamente diferentes de impossibilidade, dois modos distintos de estar preso numa superfície sem poder atravessá-la. A impossibilidade de Narciso é uma impossibilidade que se apresenta como possibilidade, no sentido de que a imagem parece alcançável porque é tão fiel, tão precisa, tão semelhante ao que representa que a distância entre representação e referente se torna

virtualmente imperceptível, exceto no momento em que se tenta atravessá-la, momento em que ela se revela absoluta. A impossibilidade de Eco, ao contrário, nunca se apresenta como possibilidade, é manifesta, declarada, inscrita na própria estrutura do signo simbólico, que nunca pretende ser a coisa que representa. Eco sabe, na medida em que um ser pode saber sua própria condição, que sua voz não é Narciso, que repetir “*eheu!*” não é ser Narciso, que a iteração do signo não produz a presença do sujeito que o originou. Mas esse saber não é suficiente para libertá-la, a consciência da distância simbólica não suprime a dor do desejo que a distância torna impossível.

Desse modo, os dois sujeitos apresentam configurações inversamente assimétricas que merecem ser mapeadas com precisão. Narciso tem extensidade máxima, uma vez que a imagem está sempre lá, sempre disponível, sempre pronta para ser contemplada desde que ele mantenha a distância correta da superfície. Ele tem acesso ilimitado ao signo que o prende, pode voltar ao lago quantas vezes quiser, pode contemplar o reflexo por horas, pode construir uma relação de duração e continuidade com o objeto de seu desejo. No entanto, sua intensidade ativa é mínima no sentido de que ele não pode fazer nada com o que contempla, só pode olhar. A extensidade de seu objeto é inversamente proporcional à sua potência de ação sobre ele. Eco, como estabelecido, tem a configuração inversa: intensidade máxima no instante do eco, extensidade nula ou determinada pelo outro. Mas há uma diferença fundamental que o eixo da intensidade não captura completamente: Narciso está parado no tempo, preso em um presente que se repete sem progredir, enquanto Eco está em movimento no tempo, perece, se dissolve progressivamente, tem uma história que vai do corpo à pedra, da voz ao *sonus* puro. Narciso é eterno enquanto dura, já que a flor que o sucede mantém o reflexo do lago em sua inclinação perpétua. Eco é histórica, porque travessa o tempo como processo de desincorporação progressiva, de redução ao substrato, de chegada à forma mais elementar de existência sonora.

Essa diferença temporal entre os dois sujeitos aponta para uma diferença mais fundamental na estrutura de seu desejo. O desejo de Narciso é mais preciso, um desejo sem falta, ele deseja o que parece possuir, ama o que parece ser ele mesmo, quer o que está diante de si com uma disponibilidade tão absoluta que a única falta que experimenta é a falta de corpo, a impossibilidade de toque. Mas essa falta é secundária, produzida pela estrutura especular, não constitutiva do desejo como tal. O desejo de Narciso não sabe que falta, acredita que o objeto está lá, que a distância é apenas superficial, que um pouco mais de paciência ou de esforço ou de aproximação resolverá

o problema. O desejo de Eco, ao contrário, é um desejo que sabe sua falta desde o princípio, ela não tem ilusões sobre a distância que a separa de Narciso, não acredita que repetir sua voz a tornará presente para ele, não confunde o eco com o encontro. Ela deseja Narciso sabendo que Narciso não pode ouvi-la como ser autônomo, só pode ouvi-la como reflexo de si mesmo, como o mundo devolvendo sua própria voz. O desejo de Eco é o desejo mais lúcido e mais inútil da narrativa ovidiana, lúcido porque não tem ilusões sobre o objeto, inútil porque a lucidez não o alivia.

E é aqui que o sistema binário Eco/Narciso se revela como drama em andamento, um drama no qual os dois protagonistas não conseguem ver por que cada um está preso na perspectiva de sua própria superfície. Narciso não consegue ouvir Eco como sujeito que deseja porque só consegue ouvir sua própria voz devolvida. Eco não consegue fazer-se ouvir como sujeito que deseja porque sua estrutura enunciativa a condena a falar com a voz de Narciso mesmo quando o que expressaria seria sua própria dor. Os dois estão presos num sistema que os impede de se encontrar precisamente na medida em que os coloca em contato: Narciso escuta Eco e escuta a si mesmo; Eco fala para Narciso e fala com a voz de Narciso. A comunicação existe, há troca de sons, há um circuito acústico funcionando, mas a comunicação é, nesse caso, o nome exato do não-encontro. O sistema Eco/Narciso é um sistema que funciona perfeitamente como sistema e que falha completamente como relação.

Essa é talvez a formulação mais precisa do problema que a Parte III das *Metamorfoses* coloca: a superfície especular, seja a água que reflete Narciso, seja a rocha que ressoa Eco, não se deve cair no erro de interpretar o problema como um obstáculo ao encontro, mas como uma condição para tal. Sem a água, não há imagem e não há Narciso como sujeito desejante. Sem a rocha, não há eco e não há Eco como modo de existência. A superfície não separa os sujeitos do objeto de seu desejo, ela produz o objeto de seu desejo como objeto, ou seja, como algo que existe apenas na medida em que está separado, apenas na medida em que a superfície o mantém à distância. O que a água faz ao corpo de Narciso e o que a rocha faz à voz que a alcança é o que o signo faz ao referente: não reflete uma realidade pré-existente, mas produz o real como o que excede a representação, como o que a representação promete e não pode entregar, como o horizonte que recua à exata velocidade com que nos aproximamos.

Eco é pedra, Narciso é flor, e entre a pedra e a flor há a água, há o espelho, há a superfície que é o único lugar onde eles poderiam se encontrar e que é, exatamente por isso, o lugar onde o encontro é para sempre impossível.

4. METAMORFOSE COMO ONTOLOGIA: ECO É PEDRA, NARCISO É FLOR

Em uma conferência sobre os conceitos fundamentais da metafísica, Heidegger (2012) distingue três modos de relação com o mundo segundo um critério de riqueza ontológica decrescente: o ser humano é *weltbildend*, formador de mundo; o animal é *weltarm*, pobre de mundo; a pedra é *weltlos*, sem mundo. A distinção não é hierárquica no sentido vulgar, não se trata de afirmar que a pedra vale menos que o animal ou que o animal vale menos que o ser humano. Trata-se de descrever três estruturas ontológicas fundamentalmente diferentes de abertura ao ente: o ser humano tem mundo porque pode deixar o ente aparecer como ente, porque tem o projeto existencial que abre o campo dentro do qual as coisas podem ser encontradas como o que são; o animal tem um círculo de desinibição mas não tem mundo no sentido pleno porque o ente que encontra não aparece para ele como ente, não se destaca como algo com sentido próprio sobre um fundo de mundo partilhado; a pedra não encontra nada, não é inibida por nada, não tem acesso ao ente de forma alguma, ela simplesmente é, sem mundo, sem abertura, sem encontro. A pedra é radicalmente alheia a qualquer questão do mundo.

É com este quadro que a metamorfose de Eco em pedra precisaria ser lida – se a metamorfose de Eco em pedra fosse uma metamorfose para a pedra, um movimento em direção à inanimidade, uma descida em direção ao *weltlos*. Mas não é. E entender por que não é, exige que se preste atenção à especificidade do que Eco se torna, ela não se torna uma pedra, não se torna rocha inerte que o tempo desgastará sem que ela experiencie o desgaste. Ela se torna a pedra que ressoa. Ela se torna a superfície que devolve voz. E isso significa que ela permanece, mesmo depois de toda a carne ter desaparecido, no interior da questão da linguagem, como condição material que a torna possível. A pedra de Eco materializa o substrato que sustenta o mundo sem aparecer nele, que é condição de possibilidade da abertura sem integrar a abertura como participante.

Para compreender essa distinção, é necessário dar um passo que Heidegger não dá. Em suas análises, Heidegger está interessado nos modos de acesso ao ente, se pergunta o que cada tipo de ser encontra no mundo, cabe aqui deslocar a questão para entender o fenômeno, de modo que a

questão passa a ser: em que o ser existe, qual é o invólucro, o espaço de ressonância, a arquitetura acústica dentro da qual qualquer encontro é possível. E quando a questão é colocada assim, a pedra de Eco deixa de ser o caso limite da pobreza ontológica e torna-se algo completamente diferente, o caso limite da riqueza infraestrutural. Eco é o espaço onde o som se dobra sobre si mesmo, onde a voz encontra sua própria possibilidade de retorno, onde a linguagem descobre que pode ser escutada porque há uma superfície que a escuta sem compreendê-la, que a devolve sem interpretá-la, que a preserva sem possuí-la.

As cavernas paleolíticas, e aqui Sloterdijk (2016) encontra Leroi-Gourhan, e a arqueologia encontra a fenomenologia, foram escolhidas pelos primeiros humanos que produziram imagens e sons rituais precisamente por sua qualidade acústica: as câmaras onde os ecos eram mais ricos, onde a voz humana se multiplicava e retornava transformada, eram as câmaras onde a arte aparecia. O eco era a razão da escolha. Os seres humanos do paleolítico buscavam o eco porque o eco era a confirmação de que a voz podia habitar o mundo, de que o som podia persistir além do instante de sua produção, de que havia uma reciprocidade entre o ser que fala e o espaço que escuta. A pedra que ecoa é a pedra que responde, e uma pedra que responde participa de algo que, sem ser mundo no sentido pleno, é o invólucro material dentro do qual o mundo sonoro pode se constituir.

Eco-pedra é, neste sentido, a herdeira direta desta função ritual e arqueológica, é a câmara de ressonância do mundo, a superfície que devolve às vozes humanas a evidência de que elas existem, que o ar as carregou, que o espaço as recebeu. E há uma ironia profunda aqui que precisa ser sublinhada: Eco, que foi punida por usar sua voz para fazer Juno não-ver, torna-se a condição que permite que qualquer voz se ouça a si mesma. A deusa que quis silenciá-la produziu, pelo ato punitivo, a mais permanente das arquiteturas vocais. A pedra dura mais que a carne, mais que a flor, mais que o lago, mais que o próprio Narciso que a amou, e enquanto a pedra durar, a voz que a alcançar encontrará retorno.

A flor de Narciso, por contraste, é a metamorfose que se volta para a água. Em Ovídio, a flor que nasce no lugar onde Narciso pereceu se inclina perpetuamente sobre a superfície líquida, como se a metamorfose não tivesse resolvido a compulsão especular, mas apenas a transposto para uma forma vegetal incapaz de sofrimento consciente. A flor não sabe que está olhando para a água; não sofre com o que vê; não morre de desejo. No entanto, a inclinação persiste como postura, como orientação no espaço, como gesto

petrificado numa forma orgânica. Narciso-flor é a metamorfose que repete a estrutura da tragédia sem a tragédia, por isso, todo seu movimento se dirige à superfície especular, a inclinar-se sobre o reflexo, em uma perpétua aproximação sem chegada, tudo isso permanece, esvaziado de consciência e transformado em morfologia. A flor é a tragédia de Narciso sem o Narciso que a sofre.

E então temos as duas metamorfoses como proposição ontológica completa. Eco-pedra: a tragédia que persiste como condição, que dura porque se tornou substrato, que ressoa porque abandonou a pretensão de ser sujeito e se tornou o lugar onde a subjetividade dos outros encontra seu retorno. Narciso-flor: a tragédia que persiste como gesto, que dura porque a forma orgânica reteve a orientação sem reter a consciência, que continua se inclinando sobre a água porque a metamorfose não podia mudar a direção do desejo, apenas abolir a capacidade de sofrer com ele. Os dois desfechos representam dois modos distintos de resolução tensiva. Eco-pedra é a resolução pela extensidade, ela perde toda a intensidade de presença vivida, mas ganha uma extensidade potencialmente infinita, porque a pedra não tem prazo, porque a câmara de ressonância não envelhece da mesma maneira que envelhece o corpo. Narciso-flor é a resolução pela intensidade eliminada, já que ele perde a intensidade do sofrimento consciente, mas retém a forma, a postura, a orientação; é uma extensidade que continua, mas esvaziada de *tonus*, uma duração sem vibração.

Dois modos de sobreviver ao desejo impossível, portanto. Um que dura como espaço. Um que dura como gesto. E entre os dois, entre a pedra e a flor, entre a câmara de ressonância e a inclinação vegetal, está a água onde tudo começou, o espelho que produziu dois sujeitos e duas tragédias e duas metamorfoses e que continua, indiferente, refletindo o que quer que passe por cima de sua superfície.

PARA CONCLUIR: *SUBJECTUM SONORO*, SUBSTRATO DE RESSONÂNCIA

Há uma etimologia que este ensaio tem adiado, não por descuido, mas porque ela só pode ser recebida em toda a sua força depois que o percurso das partes anteriores tiver sido completado. A palavra sujeito vem do latim *subjectum*, que é a tradução latina do grego *hypokeimenon*: aquilo que está lançado sob, o substrato, o que suporta os predicados sem ser ele mesmo predicado de nada mais fundamental. O sujeito, em sua origem etimológica e metafísica, não é o agente soberano da modernidade cartesiana, não é o

cogito que se coloca diante do mundo como fundamento de toda certeza. É o substrato, o que está embaixo, o que suporta, o que sustenta sem necessariamente aparecer. O sujeito aristotélico não age sobre o mundo, ele suporta as determinações que o mundo deposita nele, ele é o campo sobre o qual os predicados se inscrevem, ele é o portador de propriedades antes de ser o produtor de ações.

Essa etimologia, recuperada agora ao fim do ensaio, pode parecer um ornamento erudito, mas muito mais que isso, é a chave que abre a proposição final sobre Eco. Porque Eco, depois de todas as análises que precedem, revela-se como o caso mais preciso e mais radical que a tradição ocidental conhece de um ser que realizou integralmente a condição de *subjectum*, de substrato, de portador, de suporte, na esfera da linguagem. Diferente do sujeito moderno, que usa a linguagem como instrumento de expressão de uma interioridade pré-lingüística, diferente do sujeito heideggeriano, que habita a linguagem como morada e corresponde ao apelo do ser através do dizer, Eco é a alegoria que realiza em si o *sub-jectum sonoro*: aquilo que está lançado sob a linguagem, que a sustenta sem possuí-la, que a suporta sem a iniciar, que é o lugar onde a linguagem acontece antes de ser o sujeito que a produz.

Mas esta caracterização, por si só, ainda poderia soar como descrição do empobrecimento de Eco, ou seja, como a formulação mais precisa de sua privação. E, desse modo, seria lida assim se não tivéssemos atravessado, nas partes anteriores, os movimentos que tornam visível outra dimensão dessa condição. O que o percurso do ensaio revelou, progressivamente, é que ser substrato, isto é, ser o que está lançado sob, não deve ser confundido ser passivo, dado que não é simplesmente ser o que aguarda a ação do outro, é, antes, ser a condição de possibilidade, o ser que precisa realizar-ser ou atualizar-se como ser para que qualquer outra coisa possa acontecer (vir-a-ser). Aí está a distinção que a proposição final precisa sustentar com precisão: Eco não é condição de possibilidade apesar de ter perdido a agência enunciativa, Eco é condição de possibilidade porque se tornou substrato puro, isto é, porque a metamorfose que a reduziu à pedra foi, simultaneamente, a metamorfose que a tornou infraestrutura do mundo sonoro.

O *Ereignis* heideggeriano (Heidegge, 2005), o acontecimento de apropriação que traz a linguagem à linguagem, que faz a linguagem aparecer como linguagem para um ser capaz de correspondê-la, exige um onde. Esse onde não é geográfico, não pode ser traduzido em uma coordenada no espaço euclidiano, simplesmente porque é onde ontológico, o que significa que é

um campo de abertura no qual o acontecimento pode se dar, uma clareira onde o ser pode aparecer como o que é. Heidegger (2005) chama a este onde de *Da*, o “aí” do *Dasein*, o ser-o-aí que faz do ser humano o lugar onde o ser acontece, como a abertura através da qual o ser se revela. E Eco, depois da metamorfose, tornou-se algo que a análise heideggeriana não previu e não tinha como prever, a saber, um *Da* sonoro *sem* *Dasein*, uma abertura acústica sem o ser que a projeta, um campo de ressonância sem o projeto existencial que normalmente o funda, o “aí” da linguagem sonora, o lugar onde o som acontece como som, onde a voz encontra seu retorno, mas sem o ser que habitaria este “aí” como existência própria.

Em um plano mais abstrato, esse sujeito é feito de tensões, uma vez que só existe no cruzamento de dois eixos, intensidade e extensidade, e sua identidade é constituída pelos gradientes que percorre ao longo desses eixos, pelo movimento entre os polos, pela variação contínua que constitui sua experiência como campo de forças. Eco-pedra, depois da metamorfose completa, abandonou os gradientes do sujeito vivente, porque não tem mais a oscilação entre intensidade alta e baixa, entre presença plena e apagamento parcial, tem apenas a estrutura, o esqueleto tensivo despido de carne afetiva, a forma pura da ressonância sem o sujeito que ressoa, mas essa forma pura, muito além de significar uma negação da tensividade, é sua condição de possibilidade. Para que qualquer sujeito tensivo possa existir, para que qualquer ser possa experimentar a oscilação entre presença e ausência, entre o pico afetivo e o declínio, é necessário que haja uma superfície que devolva, que haja o eco que confirma ao sujeito que sua voz alcançou o mundo, que o mundo a recebeu, que ela não se perdeu no silêncio. Eco-pedra é a condição tensiva do sujeito, é o que garante que a intensidade pode se dar, que o *tonus* possa existir, na medida em que ela é a superfície que o retorna ao sujeito como evidência de que ele existe.

A voz que produz eco é a voz que sabe que não está sozinha no mundo, afinal, o eco é a confirmação de que o espaço tem textura, de que há superfícies que respondem, de que o som não simplesmente se dissipa no infinito, mas que encontra retorno. Sem eco, a voz humana é um gesto sem resposta, é a enunciação que não pode confirmar-se como enunciação porque não encontra o exterior que a devolva como sinal de sua própria existência, já que o “tu” sempre nasce antes do “eu”. O primeiro ser humano que gritou numa caverna e ouviu a própria voz retornar descobriu que o mundo responde, que há uma reciprocidade entre o sujeito que fala e o espaço que escuta.

E é aqui, neste ponto, que a proposição mais perturbadora deste ensaio pode ser finalmente enunciada como resultado conquistado pelo percurso. O castigo de Juno, que pretendia reduzir Eco ao mínimo de existência linguística, produziu algo que resiste à intenção punitiva: produziu o ser que é, no sentido mais preciso, a condição de possibilidade de toda fala que ressoa. Eco não é o sujeito que a linguagem usa para falar, no sentido heideggeriano em que todo *Dasein* é usado pela linguagem como lugar de sua autoafirmação (cf. Heidegger, 2005). Eco é o que a linguagem precisa antes de poder usar qualquer sujeito, ou seja, o retorno que confirma ao falante que sua fala alcançou o mundo, que o mundo tem espessura suficiente para responder, que não há apenas emissão, mas também recepção e devolução. Toda linguagem que ressoa, isto é, toda linguagem que de algum modo retorna ao sujeito como confirmação de que foi recebida, que produziu efeito, que deixou traço, pressupõe a estrutura de Eco, como função ontológica, como o momento de retorno que está inscrito na estrutura da linguagem antes de qualquer sujeito particular.

Esta é a proposição que o ensaio tentou construir e que agora pode ser dita com a precisão que o percurso permite: Eco não perdeu a linguagem, tornou-se a linguagem, não a linguagem como sistema de signos, não a linguagem como capacidade expressiva de um sujeito, não a linguagem como morada do ser no sentido heideggeriano, ela tornou-se a linguagem em sua dimensão mais elementar e mais irreduzível, a dimensão do retorno, do eco, da confirmação de que o som saiu de um ser e chegou ao mundo e voltou transformado. Essa dimensão, talvez a mais simples, a mais despojada, a que precede toda semântica, toda sintaxe, toda intenção comunicativa, é também a mais fundamental, porque sem ela não há linguagem alguma, há tão somente emissão, apenas grito no vazio, nada além da voz que parte e nunca descobre se chegou ou não a algum lugar.

A punição de Juno foi, neste sentido exato, a elevação de Eco à forma mais alta de ser-linguagem, a forma que sustenta todas as outras sem aparecer em nenhuma delas, o *sub-jectum*, a condição de possibilidade de toda citação, o eco que confirma que a palavra chegou, que o sentido foi recebido, que a linguagem atravessou o espaço entre um ser e outro sem se dissolver completamente.

E então resta a última linha, que o mito oferece com a simplicidade que só os mitos podem oferecer: ela é pedra, ele é flor. A pedra ressoa. A flor se inclina sobre a água. O eco continua depois que a flor murchou, depois que o lago congelou no inverno, depois que a paisagem que os viu morrer foi

coberta por outras paisagens e outras histórias. Alguém grita numa montanha e a voz retorna, e não sabe, não se pode saber, que o que retorna é o traço de um ser que amou e pereceu e tornou-se a condição de que qualquer amor que grite num mundo com textura suficiente possa ao menos escutar a própria voz chegar de volta.

“Sonus est qui uiuit in illa.”

O som que vive nela não é o seu som. Nunca foi. É o som que, por viver nela, pode confirmar a qualquer voz que atravessasse o mundo que o mundo escutou.

Isso sempre foi suficiente para uma existência, talvez seja a única forma de existência que perdure.

[Recebido em maio/2026; aceito em julho/2026]

REFERÊNCIAS

- HEIDEGGER, M. *A caminho da linguagem*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003.
- HEIDEGGER, M. *Ser e tempo*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. 15. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2005.
- HEIDEGGER, M. *Ensaio e conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Marcia Sá Cavalcante Schuback. 8. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução, introdução e notas de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.
- SAUSSURE, F. *Curso de linguística geral*. Tradução de Marcos Bagno. São Paulo: Parábola, 2021.
- SLOTERDIJK, Peter. *Esferas I: Bolhas*. Tradução de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.