

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

**UMA FENOMENOLOGIA DO IPOD:
QUANDO A ESCUTA FAZ CINEMA**

Rômulo de Carvalho Moraes Barbosa

Rio de Janeiro

2021

RÔMULO DE CARVALHO MORAES BARBOSA

**UMA FENOMENOLOGIA DO IPOD:
QUANDO A ESCUTA FAZ CINEMA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. André de Souza Parente

Linha de pesquisa: Tecnologias da Comunicação e Estéticas

Rio de Janeiro

2021

BARBOSA, Rômulo de Carvalho Moraes

Uma fenomenologia do iPod: Quando a escuta faz cinema/ Rômulo de Carvalho Moraes
Barbosa – Rio de Janeiro; PPGCOM/UFRJ, 2021.

174 f.

Orientador: André de Souza Parente

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação,
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, 2021.

1. Estudos do som. 2. Fenomenologia. 3. Estética da duração. 4. Novas mídias. 5. Pós-cinema.
I. PARENTE, André de Souza. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de
Comunicação.

**ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
APRESENTADA POR RÔMULO DE CARVALHO MORAES
BARBOSA NA ESCOLA DE COMUNICAÇÃO DA UFRJ**

Aos vinte e cinco dias do mês de fevereiro de dois mil e vinte e um, às dez horas, por meio de videoconferência, foi apresentada a dissertação de mestrado de Rômulo de Carvalho Moraes Barbosa, intitulada: **“Uma Fenomenologia do iPod: quando a escuta faz cinema”**, perante a banca examinadora composta por: André de Souza Parente [orientador(a) e presidente], Erick Felinto de Oliveira e Giuliano Lamberti Obici. Tendo o(a) candidato(a) respondido a contento todas as perguntas, foi sua dissertação:

aprovada reprovada aprovada mediante alterações

Aprovada com louvor tendo em vista a relevância e o interesse do trabalho, bem como da qualidade do texto e das articulações teóricas.

E, para constar, eu, Thiago Couto, lavrei a presente, que segue por mim datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo(a) candidato(a) ao título de Mestre em Comunicação e Cultura.

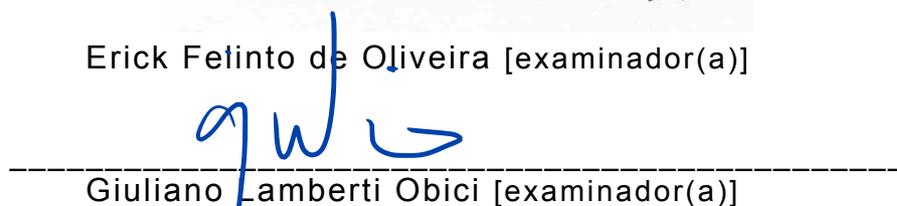
Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 2021



André de Souza Parente [orientador(a) e presidente]



Erick Felinto de Oliveira [examinador(a)]



Giuliano Lamberti Obici [examinador(a)]



Rômulo de Carvalho Moraes Barbosa [candidato(a)]

AGRADECIMENTOS

Devo tentar ser leve: agradecimentos acadêmicos sempre me lembram cartas de suicídio e por isso tendem a me deprimir. Obrigado, em primeiro lugar, ao CNPq, cujo agradecimento aqui é um dever cívico e moral, literalmente. Obrigado ao meu orientador e aos professores que compuseram esta banca de defesa, por terem topado ler duzentas páginas sobre tema tão esdrúxulo. Obrigado Deus e Ana Clara Schubert, que às vezes até se confundem nos limites do mundo, onde tudo é O Grande Amor. Obrigado aos amigos e familiares e animais de médio porte, vivos e mortos, por seus sussurros criativos ilocalizáveis. Obrigado às técnicas sem-rostos e comunidades livres de corsários e decodificadores, fendas para uma glossolalia mágica. Obrigado aos olhos anônimos que um dia serão os últimos a lerem estes agradecimentos. Obrigado também (ou caberia: um contra-obrigado) a quem dificultou como pôde esta pesquisa e tentou infernizar a minha vida; vocês sabem quem são. Obrigado finalmente a todas as pessoas que amo e que me amam de volta e também todas as que odeio e que me odeiam de volta, e todas as que eu já esqueci, e as que ainda não conheci, e as que nunca chegarei a ver, às quais talvez eu me una no futuro, quando estivermos condensados juntos numa bola infinita de luz.

Nós iremos nos refugiar nos sinos, nos sinos oscilantes, no repique, no ar, no coração do toque.

Iremos nos refugiar nos sinos e flutuaremos sobre a terra em seus pesados invólucros.

Adam Zagajewski

Associar o ritmo da vida do corpo ao ritmo do mundo; sentir constantemente essa associação, e sentir também a perpétua troca de matéria através da qual o ser humano se banha no mundo.

Simone Weil

Um acontecimento sonoro não tem lugar, mas ocupa o espaço. Se a fonte muitas vezes permanece vaga, a recepção se difunde, ampla e geral. A visão fornece a presença, não o som.

(...). Ausente, ubíquo, onipresente, o rumor envolve os corpos.

Michel Serres

*Música: hálito das estátuas. Talvez:
silêncio das pinturas. Ó língua onde as línguas
acabam. Ó tempo,
posto a prumo sobre os sentidos dos corações transitórios.*

Rainer Maria Rilke

Eles pareciam estranhos porque não podíamos vê-los de fato

E só percebemos isso quando eles se extinguem

Como uma onda que se quebra nas rochas, desistindo de

Sua forma em um gesto que expressa essa forma.

John Ashbery

BARBOSA, Rômulo de Carvalho Moraes. Uma fenomenologia do iPod: Quando a escuta faz cinema. Orientador: André de Souza Parente. Rio de Janeiro, 2021. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta dissertação faz uma descrição da experiência estética mediada por dispositivos de escuta portátil, com ênfase nos paradigmas técnicos estabelecidos pelo iPod e em certo modo de ouvir música que produz a sensação de estar dentro de um filme. A pesquisa procura traçar comparativos entre o uso desses aparelhos móveis de escuta e as tecnologias do pós-cinema, como a videoarte e as novas mídias. Para isso, recorre especialmente aos estudos relativos ao conceito de “duração” na fenomenologia tardia e em Gilles Deleuze, aproximando a música e o cinema pela análise das temporalidades constitutivas das duas artes. Com efeito, logo se verificará que o iPod causa esse efeito cinemático, em primeiro lugar, por parear música e mundo acusmáticamente, fazendo com que este se expresse como duração, ou seja, como imagem virtual animada. Em segundo lugar, o iPod cria uma situação-cinema por alterar por completo dois aspectos da fruição sonora: o movimento e a repetição. Pois ele imerge o ouvinte no fluxo musical e assim permite que se extraia aventuras narrativas das travessias cotidianas, estabelecendo interioridades controladas em oposição à exterioridade caótica dos ambientes, e massifica a reprodução, remodelando os ecos mnemônicos das músicas como territórios vivos e mutantes, em constante transformação.

Palavras-chave: estudos do som; fenomenologia; estética da duração; novas mídias; pós-cinema.

ABSTRACT

This work describes the aesthetic experience mediated by portable listening devices, with emphasis on the technical paradigms established by the iPod and on a certain way of listening to music that produces the feeling of being as if inside a film. The research seeks to draw comparisons between the use of these mobile listening devices and post-cinema technologies such as video art and new media. To do so, it makes special use of studies related to the concept of "duration" in the late phenomenologists' and in Gilles Deleuze's books, bringing music and cinema closer together through the analysis of the temporalities that are constitutive of both of these arts. It will be verified that the iPod causes a cinematic effect, in the first place, by setting against each other, acoustically, music and the world, thus expressing the world itself as duration, that is, as a virtual animated image. Secondly, the iPod creates a cinematic situation by completely altering two aspects of the enjoyment of sound: movement and repetition. For it immerses the listener in the musical flow and due to this allows for the extraction of narrative adventures from day-to-day routine, establishing controlled interiorities in opposition to the chaotic exteriority of the environments, and massifies reproduction, redesigning the mnemonic echoes of songs and modelling them as living and mutant territories, in constant transformation.

Key-words: sound studies, phenomenology, aesthetics of duration, new media, post-cinema.

SUMÁRIO

| | |
|--------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1. INTRODUÇÃO | 9 |
| 2. ESTÉTICA DA DURAÇÃO MAQUÍNICA | |
| - Sobre a música | |
| 2.1 A percepção dos acontecimentos temporais..... | 28 |
| 2.2 Dispositivos de retenção: máquinas de operacionalizar a duração..... | 46 |
| - Sobre o cinema | |
| 2.3 A percepção da suprarrealidade dos gestos..... | 63 |
| 2.4 Dispositivos virtualizantes: máquinas de entrar na imagem..... | 77 |
| 3. A ESCUTA EM MOVIMENTO E EM REPETIÇÃO | |
| - Sobre a música como cinema | |
| 3.1 O iPod e a consciência cinemática da música..... | 97 |
| 3.2 Imagem-suspensão e imagem-fabulação..... | 109 |
| 3.3 Os espaços felizes do iPod..... | 126 |
| 3.4 As jornadas cosmoestéticas do iPod..... | 142 |
| 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS | 160 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 165 |

1. INTRODUÇÃO

Entre o meu nascimento, em 1996, e a escrita deste trabalho, em 2020, a relação da humanidade com a música parece ter mudado significativamente. A maioria das pessoas passou a *escutar* com uma intimidade e um personalismo espantosos. Com o advento dos dispositivos portáteis, a música assumiu ubiquidade prática, como se as mediações de escuta estivessem já absolutamente entremeadas ao cotidiano. Hoje, é raro encontrar quem goste de música e esteja alheio a esses aparelhos, ou quem enxergue as canções apenas como som, sem vincular também a seu corpo de sentidos possíveis os aparatos técnicos que as reproduzem, o processo de diferenciação identitária que provocam e a própria condição de escuta que prefiguram, como se um conjunto de fatores maleáveis envolvessem o som puramente considerado. Aliado a isso, os novos dispositivos de escuta alteram também a própria experiência estética da música, ao unirem som, movimento e repetição: a catarse auditiva torna-se, pouco a pouco, audiovisual.

Meu interesse pelo tema surgiu justamente da descoberta dessa passagem de uma experiência estética a outra, desse refinamento e revolução da escuta, quando, graças ao iPod, passei a ouvir mais música em velocidade, em posições dinâmicas, durante períodos de comuta, que parado, fosse em casa ou em concertos musicais. A sonorização da paisagem vista de um ônibus, por exemplo, parecia naturalmente cinematográfica, como se o iPod fornecesse uma trilha sonora para a minha vida ou convertesse o que eu via da janela em videoclipe. O efeito afetivo da música era agora indissociável dessa sensação de cinematografia que o amplificava em vários níveis. Eu não sabia mais se gostava daquela sensação porque era música ou se porque era cinema. Estariam essas artes convergindo, no instante do acontecimento estético? De uma hipótese vagamente evocada pela empiria, portanto, surgiram as indagações primordiais que compõem esta pesquisa. A elas se conjugaram leituras pessoais sobre a natureza do tempo, tema que me é caro, e um estudo exaustivo da fenomenologia, que também me interessava desde cedo, e que aqui pôde ser aplicada como ferramenta de bricolagem epistemológica.

Quer dizer, eu já havia percebido, no uso do iPod, que a música criava ajustes na realidade, tornando o movimento repleto de um significado misterioso, e encontrara respaldo quanto à natureza desse significado no pensamento de autores como Heidegger e Bachelard. Mais tarde, lendo Flusser, Morin e outros teóricos heterodoxos da imagem em movimento, eu compreenderia que, na verdade, não há diferença entre um filme e uma vida além do fato de não

haver, na segunda, univocidade (garantida, em geral, pelo registro). E que, se o cinema é, hoje, uma auto-temporalização da imagem (DELEUZE, 2018b), a música poderia estar agindo como um gatilho para a produção de filmes processuais e discretos. Haveria um ponto de interseção crucial entre a música e o cinema, ponto que se poderia engendrar e discernir nos dispositivos de escuta portátil? Foi assim que meus interesses latentes convergiram, todos de uma só vez, para o estudo das problemáticas trazidas à tona pelo iPod e outros aparelhos similares.

Mas esses interesses tomaram forma sólida de fato com Gilles Deleuze. Foi ele quem, reinterpretando Bergson, primeiro cartografou o cinema com a minúcia e a vitalidade do método fenomenológico (que, sob seus auspícios, se extremou na forma de “empirismo transcendental” [DELEUZE, 2009], espécie de fenomenologia sem sujeito). Em uma entrevista à *Cahiers du Cinéma*, em 1982, ele já pedia que houvesse uma integração maior entre a fenomenologia e os estudos de mídia, desafiando os acadêmicos das humanidades a fazerem uma leitura bergsoniana dos meios: “Bergson passa por um filósofo sensato, mas que perdeu a novidade. Seria bom que ela lhe fosse restituída pelo cinema ou pela televisão (deveria estar no programa do *Institut de Hautes Études Cinématographiques - IDHEC*” (DELEUZE, 1992, p. 61). Claro que Deleuze, falecido em 1995, não chegou a conhecer o iPod ou o Spotify; mas não é difícil entrever, em suas respostas, uma abertura para uma análise bergsoniana também dos aparatos de escuta portátil.

Debates sobre a fabricação do gosto com base na diferença, sobre o design da memória musical que passa a ser exercitado pela repetição técnica do som e sobre as raízes da própria contemplação musical e cinematográfica ocuparam meus pensamentos por toda a graduação e mesmo antes dela, na forma de diferentes atravessamentos, que em mim se compunham como feixes. Ao mesmo tempo, quanto mais eu atentava às conexões entre a música e o cinema e entre essas artes e o tempo, mais esse desafio antigo – responder à motivação de Deleuze, acoplando a fenomenologia a experiências pessoais com o iPod – me parecia fecundo. Se ele já agregava discussões com as quais eu havia lidado desde cedo, durante minha trajetória acadêmica e profissional, agora espocava com um brilho novo, perfurava diferentes estratos de meus afetos, vontades e valências. É por esse valor pessoal que esta pesquisa precisa permanecer familiar, íntima, e realmente misturar os dados teóricos complexos aos dados da experiência sensível, confiando amplamente na autenticidade da imaginação. É por isso que se falará aqui, como veremos (e, em alguma medida, até mesmo a despeito da filosofia deleuziana) da subjetividade radical e a partir da subjetividade radical.

Nos debruçaremos, o leitor e eu, sobre as problemáticas trazidas à tona pelos dispositivos de escuta móvel, tão amplas e ainda tão pouco examinadas, portando em mãos, como arma, a imaginação. A ideia é que, assim, se possa compreender melhor as relações entre a música e as subjetividades no contexto da revolução tecnológica provocada por esses dispositivos. Portanto, o objetivo principal desta pesquisa será descrever a experiência musical mediada por aparelhos portáteis em suas várias esferas (centrando-se na catarse particular provocada por eles, principalmente). Os objetivos secundários dela serão, em primeiro lugar, compreender de maneira mais global o uso de conceitos como os de “duração”, “movimento” e “repetição” na fenomenologia tardia e na obra de Deleuze, a partir do diálogo que se compõe entre um punhado de autores, e, em segundo lugar, estudar as características da música e do cinema, buscando descobrir, pelo exame e descrição das novas experiências estéticas, consonâncias entre essas artes, encaixes, agenciamentos, tendo em vista que passamos por um momento de crise da relação entre os campos artísticos de modo geral.

O dispositivo “iPod” representará, aqui, não só o objeto iPod em si, mas toda essa revolução da portabilidade do início dos anos 2000 em diante, que tem no iPod sua epítome e sua origem primeira. Escolhemos dizer “iPod” para representar uma paragem mais ampla de objetos porque o iPod parece mais intimamente atrelado a tal mudança de paradigmas constitutivos da nossa relação com a música. Isto é, aderindo aos ótimos estudos de Bull (2004; 2005; 2010a; 2010b; 2012), esta pesquisa supõe que a experiência de escuta musical muda de natureza a partir da invenção desse aparelho, se aprofundando daí em diante. A partir dele, a escuta ganha capilaridade e passa a guardar outras funções práticas e simbólicas. Tal mudança estaria lastreada, fundamentalmente: 1) numa autonomia maior para estipular que música se escuta e em qual momento se escuta, ou seja, para esculpir a própria relação com a música, 2) num novo modo de absorção da música, causado a) pela repetição, pelo elo que a memória passa a encenar entre a repetição dessas músicas e a própria vida do ouvinte, condicionando tempos e espaços da vida do ouvinte, e b) pela alteração da experiência da música quando esta é pareada com o movimento corporal. Atrelando (1) e (2), chegamos enfim à análise dos novos e significativos entroncamentos entre a música, o cinema e o espírito humano.

Qual o objeto dessa pesquisa, então, se não é o iPod? Tendo em mente que um objeto de pesquisa nunca é dado ou definido, mas é construído por um campo de problemas, diríamos a

princípio que o objeto da nossa investigação deve ser a teia de relações que o dispositivo ou forma maquínica “iPod” estabelece com seus usuários, bem como o estado de coisas (amplamente compreendido) que esse aparelho instaura historicamente.

Foi em 2001 que a se introduziu no mercado o *iPod* (em tradução literal do inglês, algo como “cápsula de eu” ou “casulo do eu”). Como se já não bastasse esse nome bastante evocativo, o *slogan* da primeira campanha de vendas do aparelho (“1.000 songs in your pocket” [“1.000 músicas no seu bolso”]) deixava ainda mais óbvio seu propósito: trazer a portabilidade musical, individualizar terminantemente a escuta. Partindo desse conceito simples, o iPod evoluiria, e sua tecnologia-base se ramificaria em outros dispositivos de uso móvel, como o iPod Nano, o iPod Touch e o iPhone, mas o maior legado reconhecível do iPod não seria a inovação em *hardware*, e sim as novas maneiras de escuta produzidas por ele, bem como a associação que ele provocou entre a vida social e a cibernética. A cultura de compartilhamento de arquivos mp3 explodiria em breve, tendo o iPod como seu principal detonador. O modo como experimentamos a música jamais seria o mesmo.

É verdade que aqueles milhões de sites de *download*, blogs de nichos e aplicativos de distribuição em P2P, que compuseram a ecologia midiática do iPod e junto dele atingiram o apogeu, hoje desaparecem no rastro das ferramentas de *streaming*. Por que então falamos do iPod, uma tecnologia aparentemente obsoleta, abandonada, e não dessas grandes plataformas que dominam o mercado e, com efeito, ditam os rumos da condição musical na contemporaneidade? Ora, porque parece que o modo de escuta aplicado por essas plataformas é ainda *continuação estrita, no sentido da experiência estética*, daquele que se inventou com o iPod em 2001. O que o iPod trouxe de específico – a possibilidade de uma escuta autônoma, liberada tanto no sentido espacial (pela possibilidade de escuta em movimento) quanto no sentido temporal (pela possibilidade de escuta em repetição) – permanece como eixo relacional dos acontecimentos musicais mediados pelo Spotify ou pelo Deezer.

Portanto, o iPod ainda produz questões porque o que chamamos de “iPod” aqui poderia muito bem descrever, sem qualquer perda, também o Spotify ou o Deezer. Pois não buscamos a descrição de uma sociabilidade, de uma lida ou um manejo técnico com o sistema do iPod, não tanto quanto a descrição de uma composição de práticas perceptivas e afetivas (a experiência do acontecimento musical) que marca os dispositivos de escuta autônoma, a partir do iPod e depois dele, quando essa escuta se refina e se acomoda em outros sistemas. É claro que, por exemplo, o

Spotify inclui uma organização curatorial muito própria, baseada em algoritmos de previsibilidade, e que sua primazia em relação à indústria da música implica uma série de outras consequências sociais, institucionais e mercadológicas, todas elas inéditas. Mas nosso objeto aqui não é tão aberto quanto “os dispositivos de escuta contemporâneos” simplesmente, e nem poderíamos fazer um corte desse tipo sem homogeneizar complexidades: pelo contrário, a ideia é apenas entender a situação da experiência de escuta, isto é, a situação propriamente estética, do iPod, isoladamente, como modo de efetuar um enquadramento narrativo que amplie nosso entendimento sobre sua posição na história da comunicação e da estética.

A modificação de sociabilidades causada pela “revolução copernicana” do iPod nos interessa apenas na medida em que gerou um incremento da autonomia individual sobre os modos de experiência da música, ou seja, na medida em que transformou a experiência da música em si. É verdade que o capitalismo tardio torna o consumo requisito para a construção de uma personalidade, compondo com ele os processos de formulação simbólica e estimulando a subjetivação pela posse de objetos de prazer previamente delimitados (como os álbuns de música), e é verdade que a comodificação de toda experiência, extensão inevitável desses procedimentos, transforma a fruição estética em operação financeira e com isso a modifica em parte (CRARY, 2016). No entanto, novamente: nosso objeto de pesquisa não pode ser tão abrangente, sob risco de perder-se. O objeto desta pesquisa não é, então, o iPod em si, nem os aparelhos de mp3, e muito menos os efeitos da emergência cultural desses aparelhos, mas uma unidade ainda mais restrita: a percepção dos acontecimentos musicais modificada pelo uso desses aparelhos. O objeto desta pesquisa é uma experiência de escuta, e uma experiência de escuta específica: aquela mediada por dispositivos portáteis. Faremos, em suma, uma análise fenomenológica da experiência do acontecimento musical vinculado a essas tecnologias.

Um novo elo entre a música e a memória é tecido pela promessa de repetição inalterada que emerge ou se acumula como consequência das possibilidades de experiências musicais portáteis. Quer dizer, a música sempre se ligou à memória, evidentemente, e sempre no sentido da mútua cooperação: determinada canção popular que faz seus avós retornarem à infância, determinadas bandas que fazem rememorar uma viagem específica, determinado refrão que marcou um romance e se coadunou ao perfume do antigo parceiro, e assim por diante. O que muda, com o iPod, é que passamos a não depender mais do acaso – de uma programação

contingencial da rádio ou do assobio de um estranho na rua, por exemplo –, para escutar as músicas que habitam nossa memória. Com isso, a repetição inalterada dessas músicas pode se tornar deliberada, e sua assimilação pelo imaginário, mais rápida e consistente. Para colocar as coisas em perspectiva, podemos dizer que antes do iPod era muito raro que alguém escutasse a mesma música cinco ou seis vezes seguidas, já que fazê-lo exigiria uma dedicação obsessiva; hoje, este é um hábito bastante comum (BULL, 2007, 2010a, 2012).

Essa pesquisa propõe como uma de suas hipóteses, então, que quando podemos levar uma música conosco para todos os lugares, e quando o fazemos em ciclos reiterados, embrenhamos intencionalmente nela os momentos de nossas vidas, e é aí que ela pode confluír na forma de cura potencial. Pois o som “guarda” a memória no hábito de sua repetição e, no processo de guardá-la, a *limpa*, quer dizer, burila e purifica, revelando uma realidade subterrânea que esteve escondida, enquanto o vivenciávamos, por baixo de preocupações mundanas. Ao limpar as memórias de seus interlúdios nebulosos, ao deixá-las cristalinas, a música está pondo significado no mundo pessoal de uma forma que era bem rara de se ver com a música anterior à revolução do iPod (ficava restrita a círculos de fãs dedicados de determinados gêneros ou artistas, e mesmo estes – os “fãs” – são um fenômeno social consideravelmente recente). A “correção” que a música pode passar a promover na memória por meio da repetição técnica é extremamente importante, porque a memória é a própria consciência, conforme nos indica Bergson (2011). O homem convive no mundo em meio a emulações narrativa, transforma tudo em narrativa para que sua vida se torne moralmente sustentável, e a memória, que é como assimilamos a passagem do tempo, é terreno da construção de si (DELEUZE, 2018b).

Mas, mais importante ainda: se o iPod purifica a memória em seu processo de emulação narrativa, ele está reconcebendo a sensação de participação em uma aventura diária, em uma jornada pessoal, ao permitir que o ouvinte escolha que músicas estará associando a que períodos de tempo, a que lugares e a que emoções. Essa “jornada” que a música reconcebe é a jornada do dia a dia, em geral estéril, que vai se atualizando com a presença musical e se torna exploração espeleológica da realidade, ou ao menos dos aspectos afetivos da realidade. O homem que pode decidir que sons moldarão suas lembranças é um homem que pode arquitetar passeios, criando as condições para suas próprias linhas de fuga. Assim, a passagem diária pela cidade se torna uma espécie de brincadeira em que a rotina do ouvinte pode ser escavada a fim de deixar nítidas em sua memória as geografias profundas (tanto dos territórios propriamente ditos quanto das

elucubrações projetivas). Sobre a fiação do caminho cotidiano, irmana-se o delineamento musical, e o caminho se converte em narrativa.

Mas mais importante é que a revolução da portabilidade tecnológica altera a própria percepção da música. Porque o que o iPod faz ao integrar música, movimento e repetição é criar uma espécie de efeito cinematográfico que adere a essa percepção, expandindo-a a um novo limite técnico. A escuta móvel faz a música se revelar como o “objeto temporal” que é (HUSSERL, 1965; INGARDEN, 1989; PIANA, 2006; JANKÉLÉVITCH, 2018), provocando o reconhecimento da instância contínua do presente pela consciência. Quer dizer, em sendo o tempo espacializado pelas culturas ocidentais, a passagem de um momento a outro nos parece inteiramente dependente de um movimento, ainda que mínimo, de qualquer coisa a qualquer ponto contíguo a ela (BERGSON, 2011). Por isso, o movimento é um nó vital na teia que une a música ao tempo (e, assim, à memória e aos processos de individuação). Pois o movimento implica uma realidade fluida, não-endurecida, mas cheia de metamorfoses, cheia de reciprocidades e cruzamentos constantes entre homem e universo, e a música cria um espaço próprio, microcósmico, no interior do qual há uma certa unidade que decodifica sem dificuldades o aparente caos dos movimentos exteriores, macrocósmicos (MORIN, 2014).

Essa integração entre movimento, música e imagem evidencia que estamos vivendo um filme, que é a vida em si, externalizando, assim, nossa posição de criaturas cinematográficas, de personagens conceituais que atuam em um cinema estranho. Com o iPod, a música passa a expor uma realidade virtual em que ela mesma, por seus efeitos, nos submergiu. O iPod passa a ser, nesse sentido, um dispositivo cinematográfico em campo expandido, ou um dispositivo do que se pode chamar de “pós-cinema” ou “cinema pós-midiático” (MACHADO, 2008; MICHAUD, 2014; VIRILIO, 2015). Tal como algumas das mais vanguardistas instalações interativas de arte contemporânea, o iPod faz um retorno à situação-cinema encontrada nos brinquedos ópticos, engendrando um outro regime de visualidade, que torna o corpo ferramenta de captação fílmica, isto é, mônada midiática, e assim extrai do mundo no qual ele se encontra novos sentidos.

De fato, a produção de efeitos cinematográficos dessa magnitude é relevante na medida em que o cinema eleva o real a uma espécie de super-real, a uma realidade superabundante, em que o objetivo e o imaginário se misturam num “maravilhamento atmosférico quase congênito” (SOURIAU *apud* MORIN, 2014, p. 24). Anestesiada pela impressão de estar dentro de um filme, nossa consciência amolece, ficando vulnerável à magia erótica do eterno retorno (FLUSSER,

2018a), como que hipnotizada, pois tornar-se esse personagem, tornar-se parte da paisagem-cinema, é dar significado aos nossos atos rotineiros, mesmo aos mais discretos deles, e, assim, é abrir-se para a presença do mundo (GUMBRECHT, 2010; HEIDEGGER, 2014). A abertura à cinematografia realizada pelo iPod, então, ilustra e amplifica o efeito da música sobre a memória. Quando a música provoca sua catarse em movimento, quando manifesta o acontecimento musical junto de uma imagem corporal que se desloca, na ruptura metafísica que é a percepção da continuidade temporal dos instantes, manifesta também, conjuntamente, o acontecimento cinematográfico, que então se fixa na memória. A música, “reservatório de imagens não-explodidas” (PIANA, 2006, p. 326), encontra sua chama e seu pavio.

Apesar de não ser pré-condição para a experiência de catarse musical, portanto, posicionar o ouvinte dentro dessa cinematografia, de “imagens-suspensão” ou “imagens-fabulação”, da maneira que, conforme argumentaremos, faz o iPod, facilita que essa experiência ocorra ou que seja mais vigorosa, e torna mais forte seu impacto sobre o repositório de lembranças. Por isso ouvir uma música em movimento costuma ser uma experiência bem mais agradável que ouvi-la parado: porque o movimento despeja sobre nós, como um véu, o fermento filmico, e a música pode por meio dele produzir a sensação de estar-no-filme. Ela faz crer que a realidade é cinema e que, portanto, o mundo tem um significado inerente a si. Sendo um produtor de “mergulhos no instante”, de enraizamentos músico-temporais, o cinema é um inventor de ilusões míticas análogas à intuição religiosa (DORSKY, 2003; TARKOVSKI, 2010; BAZIN, 2018), e, se essa é a feitiçaria basilar do cinema, a constituição de um movimento musicalizado com o iPod acaba por, também, religar-nos a um estrato ontológico primordial.

É claro que a música ainda pode emocionar e levar o ouvinte à catarse enquanto ele está parado, deitado na cama, pois ainda é possível se colocar em movimento na imaginação, adentrando as imagens que produzimos em devaneios (BACHELARD, 1989, 2018; JANKÉLÉVITCH, 2018). Mas compare essa experiência à de escutar uma música durante uma viagem de carro ou enquanto se anda na rua, e se perceberá rapidamente que, no segundo caso, os clarões catárticos são muito mais recorrentes e muito mais carregados, de modo que se poderia propor, como de fato faremos sem medo, a hipótese de que a experiência da música em movimento seja a experiência da música mais poderosa que há, exatamente pois mais próxima dos acontecimentos cinematográficos, que são os acontecimentos músico-temporais *per se*. Aqui está o princípio da conexão umbilical entre o rádio e o automóvel (MCLUHAN, 1964), aliás: o

rádio permite que se atravesse a exterioridade do metabolismo urbano com interiores comprimidos e programáveis, escolhidos pelos usuários, tornando a cidade, com isso, imagem de um “fora do carro” – a rua se torna cinematográfica. Com o iPod, mais radicalmente, o mundo inteiro vira a imagem de um “fora do corpo” (BULL, 2010a).

Assumindo, mesmo que retoricamente, essas facetas da transformação causada pelas tecnologias que promovem a escuta portátil, fica mais fácil avaliar o impacto de sua popularização para a experiência musical. Trata-se de uma revolução em escala monstruosa. Perdem proeminência, no exercício da ambientação sônica, os grandes anfiteatros, os espetáculos ritualísticos, fechados e calculados, e ganham os meios de transporte, as circunstancialidades públicas, as praças, as próprias trilhas invisíveis que formam a rede da cidade. Ao mesmo tempo, perdem as plateias, os grandes eventos que propiciavam monumentos estáticos e coletivos à música, e ganham as intimidades, os espaços dos interstícios noológicos, mudos e interiores aos indivíduos. As pessoas começam a confabular seus próprios caminhos com a música e a carregá-la por toda parte, de modo que ela acompanha suas vidas inteiras, com uma presença ubíqua (*Ibid.*). As suas jornadas através da vida se apresentam como espetáculos, e os cenários que perpassam em movimento, como palcos imateriais.

Em resumo, a hipótese desta pesquisa é que as tecnologias de escuta portátil, entre as quais o iPod tem um lugar especial, promoveriam a catarse musical a uma cinematografia, e o dispositivo de escuta a uma máquina de auto-emoção. A possibilidade de ouvir música em um movimento atomizado cria novos paradigmas de subjetivação para essa arte e novas formas de catarse temporal, visto que o movimento produz um acontecimento sobre a realidade da vida que revela por si só a estrutura cinemática da consciência, anterior ao próprio cinema (STIEGLER, 2010; VIRILIO, 2015). A memória é um ponto de inflexão crucial nesse sentido, já que é profundamente alterada pelos novos modos de experiência do musical, que envolvem liberdade de escolha, possibilidade de repetição inalterada e sentimento de jornada pessoal (de deriva nômade) pela cidade. Caberia então, com esta pesquisa, descrever as viradas que acontecem a partir da popularização desses novos dispositivos de escuta, detendo-se atentamente à relação entre 1) música e movimento e 2) música e repetição; ou ainda, englobando esses dois vértices, entre a música e o cinema, compreendidos pelo viés de uma estética da duração.

Para isso, faremos um esforço francamente interdisciplinar, transpondo para o estudo da música um arsenal de conceitos programáticos que não pertencem a ela originalmente. Isso porque a teoria musical é um campo de estudos rígido demais, mais focado na descrição do código sonoro que das paixões ou disposições que as músicas impõem sobre a sensibilidade, enquanto, por outro lado, as teorias estéticas canônicas sobre a música, de base romântica, costumam dar respostas muito apequenadas para o que se refere às técnicas de escuta e às mediações sonoras. Lessing, Hanslick e Burke não puderam ver os efeitos da revolução tecnológica sobre os hábitos de consumo musical. E mesmo os teóricos que puderam permanecer, em geral, reticentes demais em relação à potência dessas transformações para encontrar nelas o ponto de partida de seus modelos teóricos. A neurologia e as “ciências duras”, que poderiam parecer mais relevantes nesse sentido, devido a sua privilegiada posição histórica e seu rigor metodológico, fornecem pistas ainda mais irrelevantes para a solução do mistério: Bergson (2009) dizia que reduzir o espírito humano às sinapses cerebrais e à química, do jeito que faz a neurociência, é como reduzir um romance à sintaxe frasal ou – metáfora que nos convém melhor – uma sinfonia a sua partitura.

Na direção inversa, as pesquisas mais recentes sobre os impactos do iPod, até as que partem do campo aberto dos estudos do som, geralmente ficam restritas por um especialismo exagerado. Muito já se disse, sim, sobre a relação entre o mp3 e as subjetividades, mas pouco ou nada do que se disse partiu da perspectiva, vital para esta pesquisa, de que a análise deve recair sobre a experiência mesma, isto é, sobre o acontecimento musical enquanto fenômeno que se imbrica à realidade afetiva. Mesmo nos estudos mais famosos sobre o iPod, de Michael Bull (2004; 2005; 2010a; 2010b; 2012), do qual derivam grande parte dos artigos sobre o tema, a experiência estética em si não se mostra tão central. Apesar do autor fazer uma ótima desconstrução do papel desempenhado pelo iPod na cultura urbana, foca seu esforço mais na compreensão das interfaces comunicativas que dele emergem e na realização de um etnografia do seus modos de usar que no diagnóstico das novas experiências musicais propriamente ditas – faz mais uma sociologia do iPod que uma estética do iPod. Não há, portanto, uma tentativa de reconceber a estética musical frente o que é evocado pelo iPod, e muito menos uma tentativa de compreender a relação entre a música e o cinema tomando essa estética como ponto de comparação. Assim, falta à teoria de Bull, acidentalmente ou não, a experiência musical pós-iPod em sua concretude, quer dizer, em sua qualidade de experiência subjetiva.

Para adereçar essa falta, tomaremos como referência fenomenólogos modernos e contemporâneos que lidaram com a música da perspectiva da experiência: Jankélévitch, Piana, Marcel, Dufrenne, Ingarden, Nancy, etc. Ao mesmo tempo, se favorecemos o “entre-lugar” das artes, se entendemos a música em campo ampliado e queremos pô-la em diálogo com o cinema por meio de uma estética comparativa, precisaremos encontrar teóricos que sem medo devaneiem esse entroncamento: além de Deleuze, Morin e Flusser, exaustivamente referenciados já desde esta introdução, Kittler, Stiegler, Virilio, Crary, Chion e outros estudiosos das mídias ajudarão muito nesse sentido. Afinal, para pensarmos a estética musical, partiremos das imagens híbridas das novas tecnologias, e especialmente das novas tecnologias cinematográficas, na medida em que, ao que nos parece, o som se faz imagem com o iPod.

Além disso, a calibragem de alguns conceitos, como os de “duração” e “acontecimento”, na articulação dessas artes e saberes será importante para marcar um tempo bibliográfico e uma arena de discussões que não deixem que a interdisciplinaridade se dissolva em lugar comum, bem como para convocar naturalmente determinados autores centrais, como o próprio Bergson, ao diálogo. Assim, poderemos levar ao estudo da música uma congregação de pensadores de outros campos, como as artes visuais, as materialidades da comunicação e a fenomenologia *stricto sensu*, entendendo que o que dá consistência a um conceito é o emaranhamento de uma população de outros conceitos por trás dele (DELEUZE & GUATTARI, 2010a).

Vale notar também que tal variedade deliberada de referenciais – e consequente multiplicação de conceitos, quase ao nível da constelação – não acarreta necessariamente uma subscrição a todos os pensamentos citados ou a formulação de uma “teoria de tudo” que englobe perspectivas incompatíveis por meio do seu achatamento. É evidente que existem diferenças grandes entre a filosofia proto-fenomenológica de Bergson e a fenomenologia estrita de Husserl, ou entre a de Husserl e a de Heidegger, e não pretendemos perder de vista que é preciso haver, a todo tempo, uma mediação entre essas partes. A ideia não é acoplar os autores todos como se postulassem um só pensamento amplo e colinear, mas exatamente pinçar, deles, o que melhor se aplica a nosso objeto particular, para entender como alguns *insights* específicos podem nos ajudar a elaborar esse objeto. Assim, se aproximamos Deleuze de uma fenomenologia tardia, não é para dizer que ele foi um fenomenólogo (porque realmente não foi), mas apenas porque tanto essa fenomenologia quanto Deleuze – em particular em obras como *Diferença e repetição*, *Bergsonismo* e os dois volumes sobre cinema – fornecem um meio interessante de repensar a

experiência do tempo a partir da música e do cinema. É tudo uma questão de seleção estratégica: saber recortar e enquadrar os autores para encontrar suas convergências hipotéticas, mais do que suas peculiaridades distintivas ou seus posicionamentos globais na história da filosofia.

Mas ao estabelecer nosso objeto de estudo, nosso campo de problemas e nossa rede de referenciais teóricos, nos deparamos, então, com uma questão de método: como extrair da experiência com o iPod sentidos acadêmicos? Por não ser fixa, por não ter limites senão efêmeros e acidentais, parece não haver estrutura para tatear essa experiência e torná-la, com isso, analisável. Há um devir de peças móveis, intercambiáveis; há configurações culturais adjacentes, que interferem em nosso modo de ouvir-com-o-iPod. Mas esses modos do experiencial têm proveniências difusas e não causas diretas, que poderiam produzir “soluções-tampão”. Que metodologia serviria ao estudo de um objeto tão radicalmente subjetivo – tão disforme, tão mutável – quanto uma vivência pessoal, sem com isso escapar ao propriamente científico, à “produção de conhecimento” como é compreendida pela burocracia dos departamentos universitários?

Uma possibilidade seria aleatorizar a coleta de dados para conformar um rizoma, mapeando a proliferação anárquica de sentidos captáveis nesse tipo de escuta, ainda que assim precisássemos peneirar a experiência, isto é, deixar muitos entendimentos para trás. Outra seria ignorar a etiqueta acadêmica para simplesmente buscar a articulação de um pensamento original, que pareça cheio de potência, arriscando, com isso, pôr-se de fora da alçada do “científico”. E uma terceira saída poderia ser, por exemplo, a transferência do pólo de centralidade do sujeito para o objeto; neste caso, o iPod seria colocado no posto de actante, de coisa-que-age, e uma nova simetria precisaria ser inoculada no ato de escuta e no ato de perquirição.

Um ensaio de sobreposição dessas brechas metodológicas parece ter surgido em desdobramentos contemporâneos da fenomenologia, como nos trabalhos de Gumbrecht, Serres e Sloterdijk. Essa fenomenologia alienígena levará os pressupostos da fenomenologia clássica ao paroxismo, principalmente a partir da epistemologia de Bachelard e de um firme destrinchamento exploratório da intencionalidade. Assim, dirá Jonathan Crary, em introdução a um livro de Paul Virilio (2015, p. 11), que a nova fenomenologia “descobre que a percepção compõe-se de rupturas, ausências e deslocamentos, bem como da capacidade de produzir colchas de retalhos de vários mundos contingentes”, sem com isso abandonar a possibilidade do

transcendental, o tensionamento da consciência, a intuição do instante, e outros desses conceitos-chave para o fenomenólogo convencional. Não coincidentemente, Deleuze (1999) encontrará em um fenomenólogo como Bergson a convergência das linhas de pensamento em seus diferentes processos, bem como uma busca da experiência na fonte, isto é, da experiência acima da viravolta decisiva em direção à percepção humana, do modo que apareceria anos depois nessas novas fenomenologias (e inclusive em alguns de seus trabalhos). Para entender aquilo que nesta pesquisa chamaremos propriamente de “fenomenologia”, quer dizer, aquilo que aplicaremos como técnica de estudo da experiência com o iPod, seria melhor considerar um esquema norteador das características comuns a todas essas fenomenologias, antigas e novas, convencionais e radicais, etc. Um agregado desse tipo foi bem compendiado pelo próprio Deleuze em *Lógica do sentido* (2015): a redução do mundo a um sistema de noemas captáveis pela noesis, a qual expande a subjetividade ao horizonte do transcendental; uma indeterminação no centro da consciência; a filosofia como apreensão de algo anterior à individuação (o domínio do indiferenciado); a ideia de duração como estratificação ou perplicação.

Bachelard (2008) explicará, para congeminar esse conjunto apenas tenuemente conectado de atributos, que o fenomenólogo é aquele que diz seu devaneio, sonhando com um mundo de imagens revelatórias preso nas malhas da linguagem poética. Em resumo, a fenomenologia se atrairia pelas imagens primevas que orientam as tendências psicológicas, para, a partir delas, encontrar “os espetáculos e as impressões que, subitamente, dão um interesse ao que não o possui”, e, assim, vivificam a experiência, expondo enfim algo nela que “nos transcende e nos põe face ao mundo” (*Ibid.*, p. 133), face às coisas nelas mesmas. Ao darmos voz à subjetividade profunda, tangenciamos os arquétipos que se contraíram da totalidade das subjetividades, transbordando em meio a tudo o que se associou, historicamente, e pelos mais variados motivos, a certas características formais dos objetos. É por isso que a fenomenologia poderá ser entendida como uma “imaginação material” e abrir espaço para o que hoje se chama de “novo materialismo”, pois, na medida em que ela devolve aos objetos suas propriedades imagéticas, devolve-lhes também as condições de suas existências físicas, concretas e substanciais.

Para as ciências da comunicação, a fenomenologia é uma saída fecunda (e sobretudo conveniente) porque firma parâmetros para uma análise da experiência mediada que não esteriliza por completo a fortuna da mediação (BULL, 2010a), “na base de uma teoria que reintroduz dimensões ontológicas e subjetivistas, elementos autopoieticos e criativos na

descrição das distribuições coletivas que se constituem no tecido da mídia”, nos termos do que nos recomenda Negri (1994, p. 174). A cosmovisão que transparece em *Ser e tempo* (2014) já até indica uma antecipação dessa conexão entre a fenomenologia e as mídias, na medida em que enxerga o ser como criatura fática, sempre preparada para o que está à mão no espaço – não à toa, seus principais questionamentos convergem para a técnica, o sinal e outras formas de agrimensura da presença, ou seja, de mediação. Da mesma forma, se Vilém Flusser (2013) sugere um retrato do gesto de pesquisa como um gesto de interesse, que “engrena” o pesquisador a sua atividade, é por considerar como crucial, para a busca intelectual, essa apreciação do mundo que o envolve, em detrimento da tentativa cartesiana de se desfazer dele num impulso de separação hermética. O gesto de interesse em relação aos instrumentos e mídias seria capaz então de uma redução cuja exatidão estaria “para além” dos métodos lógico-matemáticos ou informáticos, ou que traria uma anexatidão, uma inexatidão por essência e não por acidente (DELEUZE & GUATTARI, 1997b).

De acordo com Flusser (2013) ainda, de modo a produzir sentido a partir de uma situação corrente, ou a fundir experiência e sentido, principalmente frente as novas tecnologias da comunicação, seria preciso privilegiar a simpatia, o afeto, que, ainda que transversalmente, consegue criar acessos entre zonas de interesse. De fato, ele chegará a elogiar o gênero do ensaio por permitir ao autor “implicar-se no tema”, misturar-se a ele e perder suas bordas. A fenomenologia é, enfim, “a articulação de um modo privilegiado de encontro” (HEIDEGGER, 2014, p. 70), “o estudo da consciência da significação” (SARTRE, 2008, p. 67), e o interesse emula com maior objetividade que o desinteresse – ou ao menos com uma objetividade de maior amplitude – as condições do ato participante, do ato de presença, que é justamente o que faz a significação aflorar à consciência. Por isso, enquanto a ornitologia científica descreve ninhos, visando entender seu funcionamento mecânico e apático, uma fenomenologia do ninho começaria com o interesse e com a vontade genuína do pesquisador, vontade vital, de reviver a admiração com a qual descobriu pela primeira vez um ninho, em sua infância (BACHELARD, 1989). É essa admiração diante do mundo que faz ver os fios de intencionalidade entre a consciência e o mundo, e assim o revela (MERLEAU-PONTY, 2018), “porque só recebemos verdadeiramente a imagem quando a admiramos” (BACHELARD, 2018, p. 52).

Ao mesmo tempo que parte de uma subjetividade profunda, portanto, o fenomenólogo procura estranhar aquilo que lhe é familiar, para encontrar ali disjunções. Sua imaginação

demanda estranhamentos, por reivindicar frescor, por querer montar sempre uma imagem de mundo nova (BACHELARD, 1989). Assim, ainda que se engolfe em digressões íntimas, o fenomenólogo se coloca na beira da própria identidade, nesse espaço poroso em que o Eu e o Outro se tocam, interface entre si e não-si, entendendo que “é no âmago do ser que o ser é errante” (*Ibid.*, p. 218). Afundar em si para encontrar o Fora; sair de si para tropeçar no Dentro.

Nas palavras de Louis Lavelle (2012, p. 99):

não basta pensar, é preciso sentir que se pensa, e não apenas, como é dito, pensar que se pensa. Se o pensamento não viesse interessar e comover a sensibilidade, ele não seria propriamente meu pensamento (...) É a união de uma inteligência tão clara e impessoal e de uma sensibilidade tão obscura e secreta que faz o diálogo perpétuo do eu não apenas consigo mesmo, mas com o universo.

Tratar da experiência com o iPod como se trataria de uma cultura antiga e enigmática, se obrigando ao estranhamento. Tratar da experiência com o iPod como se trataria da experiência com um ser novo e intrincado, tal qual no primeiro encontro com o ninho, para descortinar novamente o vigor do contato primevo. Tratar da experiência com o iPod como se trataria de uma vivência pessoal mágica e transformativa. Afinal, a experiência individual nunca é apenas uma experiência individual, mas uma recombinação com o mundo, a formação de nós em uma rede heterogênea de causas e efeitos sutis, que se embrenham em sistemas complexos de comportamento, pensamento, sensação, etc. Diante disso, não seria equívoco montar, para o iPod, uma “antropologia imaginária” (MORIN, 2014) que lembrasse uma formulação ficcional, como se por alguns instantes sobrepuássemos as bordas entre a teoria e a invenção.

É verdade que há um indizível, um inominável, no horizonte da experiência; porém, é preciso lembrar que esse horizonte é sempre uma fronteira, e não um fim. Há adiante, há um mais-que-incognoscível, e às vezes ele parece vibrar diante de nossos olhos, dando uma volta completa nos conceitos, na linguagem, na aparência. Quando Isabelle Stengers (2016) fala de um “cuidado com o possível”, está falando exatamente dessa chance de dizer o que nos escapa, de pegar o indizível pelas pontas, de puxá-lo pelas pernas e revirá-lo para encontrar o óbvio e renovar suas forças originárias. Ela está dizendo que vale a pena especular a partir do que está-ali, que é possível e saudável explorar não só o que é supostamente factual e suas causalidades retrospectivas, mas também as consequências das práticas, as plausibilidades e implausibilidades, os nossos futuros hipotéticos, o que está um dedo acima da realidade, etc., sem precisar, para isso, escapar ao conhecimento real. No caso desta pesquisa, encontramos o

“cuidado com o possível” na fenomenologia, por entendermos que a experiência com o iPod é marcada por um afeto poderoso, e que, por isso, um método compatível com ele não pode deixar de observar esse afeto, essa alegria, adotando-a também como ferramenta crítica.

Estruturalmente, esta pesquisa foi dividida duas vezes, em sentidos transversais um ao outro. Primeiro, entre uma parte amplamente teórica, em que são dispostos os principais conceitos da dissertação e esmiuçadas suas raízes, e uma parte amplamente prática, em que esses conceitos são de fato aplicados tendo em vista o objeto e a metodologia que descrevíamos. Depois, a pesquisa foi dividida entre capítulos que tratam exclusivamente da música (na parte teórica), capítulos que tratam exclusivamente do cinema (na parte teórica) e capítulos que tratam da música como cinema a partir dos dispositivos de escuta portáteis (na parte prática).

A primeira parte, englobando os capítulos teóricos sobre música e os capítulos teóricos sobre cinema, a chamamos de “Estética da duração maquínica”, já que ela faz uma síntese tanto da música quanto do cinema segundo uma filosofia da duração e destacando as transições causadas, nessas artes, pela adaptação a formas maquínicas recém-descobertas. A segunda parte foi denominada “A escuta em movimento e em repetição”, já que a especificidade da experiência com o iPod estará ligada, aqui, à capacidade de ouvir com autonomia de movimento e com autonomia de repetição, acarretando com isso o tal efeito cinematográfico.

No primeiro capítulo da primeira parte, “A percepção dos acontecimentos temporais”, explicaremos a catarse musical por seu estatuto temporal. De início, descreveremos a experiência de escuta para desvendar seu funcionamento, e elementos como o ritmo e a melodia se mostrarão essencialmente temporais, na medida em que só são apreendidos no tempo, como devir, e na medida em que evanescem no momento mesmo de sua expressão (ou melhor: sua expressão é seu evanescimento). Então inseriremos nessa leitura direcionada da estética musical as noções temporais da fenomenologia tardia, um pouco mais específicas, procurando ainda o que essa fenomenologia tem a nos dizer sobre a relação entre a percepção e o tempo e sobre a categoria dos acontecimentos estéticos de maneira geral.

No segundo capítulo da primeira parte, “Dispositivos de retenção: máquinas de operacionalizar a duração”, visamos acoplar à discussão sobre a duração musical o surgimento, historicamente determinado, de aparelhos capazes de gravar e reproduzir tecnicamente o fluxo sonoro. A ideia é que esses dispositivos de armazenamento mnemônico permitem modular

livremente a duração musical e assim suscitam alterações tanto na maneira de compor, sendo determinantes para a virada ao que se convencionou chamar “música pós-tonal”, quanto da maneira de escutar, dissociando os sons de suas fontes. Em meio a tais transformações, o acontecimento musical deixa de estar vinculado à duração intrínseca das obras e passa a ser função de uma territorialização produzida pelo próprio aparelho de escuta.

Esses dois capítulos formam um par que abarca uma estética da duração musical: no primeiro capítulo, faz-se um balanço isolado, autônomo, de filosofia pretensamente pura, da experiência de escuta, e, no segundo, um balanço exploratório, focado nas condições dessa escuta e já aproximável ao campo apofântico do qual participa o iPod.

No terceiro capítulo da primeira parte, “A percepção da suprarrealidade dos gestos”, voltamos a falar mais filosoficamente sobre a duração, dessa vez enfocando o cinema. Enquadraremos o movimento cinematográfico não como sequência de instantes equidistantes que formam uma ilusão virtual, mas como intervalo absoluto, mudança qualitativa ou de natureza, que a câmera recupera da realidade em forma de gesto. Tentaremos com isso equiparar o cinema a uma realidade que dura, ou seja, a uma imagem duracional, uma imagem virtual animada: as formas cinematográficas *lato sensu* serão definidas não como “produtoras” de determinados efeitos de afecção, mas como “reprodutoras” de uma situação-cinema que lhes é anterior, e que pertenceria originalmente à vida em si.

No quarto capítulo da primeira parte, “Dispositivos de virtualização: máquinas de entrar na imagem”, partiremos dos dispositivos imagéticos contemporâneos, como aqueles utilizados pela videoarte e pelas tecnologias do ciberespaço, para impôr problemas às noções clássicas de cinema e assim ampliá-las um pouco mais na direção dessa situação-cinema esboçada no capítulo anterior. Buscaremos traçar uma breve topografia das câmeras, dos brinquedos ópticos e dos regimes de visualidade para entender em que sentido os novos dispositivos de mídia (onde se inclui o iPod) tornam o corpo ferramenta de captação e separação de imagens, e, inversamente, enquanto o corpo assume essas funções maquínicas, em que sentido o mundo mesmo no qual ele está inserido “faz cinema”, sobrepondo à percepção um Aparecer preñado de sentido.

Juntos, os capítulos sobre cinema refletem diametralmente o par sobre música: no terceiro, faz-se um exame filosófico do impacto do cinema como um todo sobre a percepção temporal, ponderando a catarse cinematográfica convencional, e depois, no quarto, integra-se a esse exame preliminar as formas maquínicas contemporâneas e suas repercussões.

Com isso, passamos à segunda parte da pesquisa, onde se dará a análise propriamente dita dos modos de ação do iPod. O primeiro capítulo da segunda parte se chama “O iPod e a consciência cinemática da música” e tenta desenvolver um pouco mais o objeto de pesquisa aqui delineado, esclarecendo como se pretendia que o iPod agisse no nível da experiência significativa, à época de sua invenção, que necessidades técnicas e culturais de contexto ele supria e o que seu surgimento acarretou na prática – como modificou as maneiras de ouvir música, etc. Além disso, tentaremos entender que tipo de “dispositivo” deve ser o iPod, para assim fundir os capítulos sobre formas maquínicas da parte anterior (o capítulo dois e o capítulo quatro, sobre os novos dispositivos de música e de cinema), especulando que no iPod é possível encontrar simultaneamente a função “de retenção”, isto é, a capacidade de operacionalizar a duração, e a função “de virtualização”, isto é, a capacidade de fazer entrar na imagem.

No segundo capítulo da segunda parte, “Imagem-suspensão e imagem-fabulação”, demonstraremos como exatamente a música produz cinema quando se parecia ao movimento, como ocorre na escuta com o iPod. Pois, ao que tudo indica, a música só pode ser captada como duração absoluta, e, portanto, quando é acoplada à imagem em movimento, faz percebermos essa imagem também como duração absoluta, ou seja, como cinema. Investigaremos ainda o funcionamento de outros frutos da relação entre a música e o cinema, como os videoclipes e as trilhas sonoras, tentando compendiar, a partir deles, os efeitos específicos da escuta com o iPod. Descreveremos aqui dois níveis desse uso, dois modos de atividade: a música como “suspensão” e como “fabulação”, como amortecimento ou pacificação do mundo e como devaneio ou continuação imaginária dos processos do mundo.

No terceiro capítulo da segunda parte, “Os espaços felizes do iPod”, visamos distinguir, nessa experiência de escuta com o iPod, os efeitos provocados pela autonomia de movimento. A portabilidade oferecida pelo iPod permite que se faça das travessias pelas ruas aventuras sonoras, e que floresça em cada ouvinte um estado de espírito deambulatório, insuflando, a partir do corpo desse ouvinte, um senso de interioridade, em contraposição à exterioridade dos ambientes urbanos. O principal aqui é que, ao proporcionar que o ouvinte se retraia em um universo privado de música, o iPod imprime significado pessoal aos não-lugares do cotidiano, como os espaços de comuta e desterritorialização do capitalismo.

Por fim, no quarto capítulo da segunda parte e último capítulo da pesquisa, “As jornadas cosmoestéticas do iPod”, tentaremos distinguir, na experiência de escuta com o iPod, os efeitos

provocados pela autonomia de repetição. Ao mesmo tempo em que a repetição reorganiza o labirinto de memórias afetivas e condiciona os ecos da música na cognição, a própria música começa a ser explorada de maneira intensiva, começa a ganhar espessura, profundidade. Na repetição incessante de um mesmo som, passa-se a enxergar diferenciações mínimas de constituição, escavando esse som e remodelando, em seu interior, mundos vivos, mutantes, biodinâmicos, em constante transformação.

Com isso fazemos as considerações finais necessárias e fechamos o ciclo da pesquisa, ponderando em que sentido a proposta de perscrutar a fundo a experiência com o iPod de uma perspectiva fenomenológica foi ou não bem-sucedida.

Muito do que se produz em teoria, ainda hoje, busca desconstruir a ilusão da arte, de seus aparatos e encadeamentos em relação a um espectador sempre propenso a nela crer, a não ver suas cesuras, como se uma revelação desse tipo fosse ainda, cem anos depois da Teoria Crítica e duzentos depois de Nietzsche e Freud, original. Não tenho por objetivo dar continuidade a esse processo de desencobrimento, de desmistificação; pelo contrário, assumo a raiz mágica da arte como real, por seus efeitos práticos reais. Na prática, sinto a magia da música, por exemplo, sinto aliás que a magia é a própria carne da música (MARCEL, 2005), ainda que essa seja uma magia construída, subjacente a meu aparato perceptivo e que se aproveita dele para gerar o *trompe l'oeil*. Isso não a torna menos mágica.

Sobretudo, quero não perder de vista, seja no âmbito da pesquisa, seja no âmbito da vivência pessoal, que a arte tem esse algo de mágico, que ela “torna presentes coisas que estão ausentes e ausentes coisas que estão presentes” (GUMBRECHT, 2010, p. 109), que, exatamente como a magia, exorciza o tempo (DELEUZE, 2009), desfaz laços lógicos (FLUSSER, 2018a), sublima as fantasias mais extremas e torna a realidade função do imaginário (MORIN, 2014). Nesse sentido, há um inefabilidade, um mistério, na obra de arte, e na música especialmente (JANKÉLÉVITCH, 2018), que aqui não interessa destituir ou explicar, como quem muito academicamente “fecha questão”, mas cabe justamente retomar, expandir, desembrulhar e estimular. É com tal perspectiva em mente, é integrando completamente tais presunções e assumindo tais intenções, que começo a escrever este trabalho.

2. ESTÉTICA DA DURAÇÃO MAQUÍNICA

2.1. A percepção dos acontecimentos temporais

“Stand brave, life-liver, bleeding out your days in the river of time,
stand brave: time moves both ways.”

Time, as a Symptom, Joanna Newson

1.

O primeiro passo para fazer uma análise do som propriamente dito, quer dizer, do som como experiência, é entendê-lo como emergência fenomenológica ou existencial. Porque a escuta é mais que uma mera pressão sobre os ouvidos, uma cócega, como se poderia definir fisiologicamente. Também não há, ainda, correspondente adequado para a explicação do impacto sonoro na psicologia cognitiva, na neurologia ou na epistemologia tradicional. Como essa repercussão, essa onda espectral, nos afeta tão radicalmente a ponto de emocionar, arrepiar ou tranquilizar? Que funções outras subjazem a interação entre som e corpo? O que faz uma música ser captada como música na disposição originária de um ser? As respostas para essas perguntas passam necessariamente por uma descrição da experiência estética da música em si mesma.

Não é à toa que, na história do pensamento, os estudos musicais foram considerados, em geral, subcategoria dos estudos teológicos e matemáticos (FLUSSER, 2008a, 2008b, 2018c; THACKER, 2019): a compreensão da experiência musical parecia, naturalmente, pertencer à esfera do transcendental. Para místicos diversos e pensadores medievais como Santo Agostinho, Clemente de Alexandrina e Richard Rolle, o canto que se percebe é invólucro de uma mensagem divina inefável que o prefigura (JANKÉLÉVITCH, 2018). Da mesma forma, alguns dos gregos antigos, como os mistagogos do orfismo, acreditavam em um deus que residia no acústico (KITTLER, 2016) e efetuava no espaço físico a harmonia, clave de qualquer possibilidade de sentido naquilo que se mostra e se descobre. De fato, Pitágoras cria seu sistema notacional a partir da “harmonia das esferas”, relação de ordem intrínseca derivada das órbitas planetárias; “Plotino diz que a música sensível foi criada por uma música anterior ao sensível” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 58); e Lucrécio vê no eco musical a multiplicação sobrenatural da identidade (BONNET, 2016), como se nele o Uno entrasse em um redemoinho de alteridades.

São várias os povos originários, ainda, para os quais a presença de Deus é anunciada como uma imensa explosão de som (SCHAFER, 1977).

Por outro lado, há na experiência musical também um aspecto material, o qual não nos interessa ignorar. Afinal, fenômenos acústicos são eventos reais dentro do natural (INGARDEN, 1989). Os próprios gregos, pelo menos desde Platão e Aristóteles, acreditavam nessa materialidade, pois para eles o som era, apesar de tudo, uma substância: respiração (*pneuma*) (BONNET, 2016). O som seria um fluido com a mesma composição do vento e da alma, por onde passariam, misturados, a fala, o tornado, o sopro da flauta. Como meio e veículo, o *pneuma*, apesar de impalpável, nos “atinge”, já que se move desde dentro de um corpo físico até dentro de outro, habita um emissor e é lançado contra um receptor, feito flecha. É por isso que

morfologicamente, o ouvido parece ter sido feito para captar esse índice que passa: (...) é como um funil orientado para o exterior, recebe tantas impressões quanto possível e as canaliza para um centro de vigilância e de decisão; as dobras, as voltas de seu pavilhão parecem destinar-se a multiplicar (BARTHES, 1990, p. 219).

Mas será que a experiência de escuta é só a de rompimento do envelope corporal para a formação de um cisto ressonante que envolve e penetra o corpo? “A orelha não tem pálpebras”, afirma Pascal Guignard (*apud* NANCY, p. 14), e realmente experimentamos a escuta como a passagem de uma carga energética da cabeça aos pés, como se fôssemos ocos, cavernosos, e esse rumor nos insuflasse. Até certo ponto, caberia mesmo apresentar o som como a repercussão de partículas mínimas, grãos, que nos invadem os ouvidos e, acessando nossa interioridade, nos transformam. O problema é que esse tipo de explicação mecanicista não dá conta de demonstrar, por exemplo, como um estampido de canhão se diferencia qualitativamente de um acorde de harpa ou como uma sequência de ruídos específica pode produzir uma sensação diferente da que esses mesmos ruídos provocam quando decompostos e isolados entre si.

Se hoje a física entende “que o som é onda, que os corpos vibram, que essa vibração se transmite para a atmosfera (...), que o nosso ouvido é capaz de captá-la e que o cérebro a interpreta, dando-lhe configurações e sentido” (WISNIK, 1989, p. 15), ainda assim, limitações metodológicas a forçam a se esquivar das questões que se desdobram dessa descoberta: de que se trata esse “sentido”? As diferentes estruturas sonoras equivalem a diferentes pontos da escala de sensações encarnadas pelo ser, tal qual caracteres de um alfabeto perdido? Como a organização dos sons pode e como não pode nos informar sobre um campo de acontecimentos oculto à

própria percepção subjetiva, sobre essa “harmonia das esferas”? Mais perguntas que colocariam em dúvida tanto uma análise musical exclusivamente idealista quanto uma exclusivamente materialista. Antes, podemos fazer como nos recomenda Ingarden (1989) em seu livro sobre a ontologia da obra de arte: descrever a experiência musical em termos mais simples, que agreguem essas duas zonas opostas sem reduzi-las a seus núcleos ou a projeções uma da outra.

Em primeiro lugar, parece óbvio a qualquer amante da música que os sentidos que são retirados dela “estabelecem vínculos e condições que são colocadas tão logo ocorra o encontro com a matéria sonora (...) verdadeiros e próprios *a priori* fenomenológico-estruturais” (PIANA, 2006, p. 63), isto é, que o encontro com o som traz à tona uma essência fenomênica que *já está ali* e a qual, por sua vez, é transposta das e para as massas corpóreas atravessadas pelo som. Os modelos arqui-sonoros friccionam na medida em que se incorporam a nossos aparatos fonéticos voluminosos e concluem a sedimentação de seu arranjo nessas câmaras reverberantes (NANCY, 2007). Ou seja, “não é a matéria do ar que caminha levando o som, mas sim um sinal de movimento que passa através da matéria, modificando-a e inscrevendo nela, de forma fugaz, o seu desenho.” (WISNIK, 1989, p. 15). A oscilação elemental, pulso periódico de uma amplitude vibratória, insere na matéria (ou então extrai dela) a forma auditiva, que é essa forma de frequência em raio audível. Em parte por isso, a cada som correspondem evocações de *qualia* não-sonoro, como no caso dos guinchos “metálicos” da guitarra ou do hálito “frio” e “flexível” do clarinete – eis o atributo musical que Piana (2006, p. 118) chama de “matericidade”.

Com efeito, uma música é uma esquematização criativa de duas dimensões dessa matericidade ou esponjosidade vibratória: as durações e as alturas. “É impossível a um som se apresentar sem durar, minimamente que seja, assim como é impossível que uma duração sonora se apresente concretamente sem se encontrar numa faixa qualquer de altura” (WISNIK, 1989, p. 19). Uma vibração precisa se prolongar, gerando aproximações, conjugações e fusões entre instantes (JANKÉLÉVITCH, 2018) nessa sobrevivência imanente que é sua proliferação. Pois a vibração é um deslocamento temporal, fluência que percorre os objetos em suas fibras e introduz neles um princípio de dinamicidade e devir (PIANA, 2006). Para vibrar, a matéria precisa durar, precisa que essa vibração tenha continuidade, alocada ou lastreada em determinado regime de tempo. Inversamente, quando vibra, a matéria já existe como altura, a qual adquire a consistência e o refinamento acústico de um “timbre” na medida em que a diversidade de ruídos é reabsorvida como o *datum* puro das notas (NANCY, 2007). E apesar de já sabermos que essa suposição está

factualmente incorreta (GRACYK, 2013), não deixa de ser sintomático que, entre outros, Wisnik (1989) apresente as alturas também como durações, mas durações tão comprimidas em si, tão sincopadas, que teoricamente só seriam captadas na dimensão vertical, como variação de textura.

Pois a música tem, em todo caso, uma relação íntima com o tempo. Ela “é uma representação direta do tempo” (PELBART, 1998, p. 9), “síntese *a priori* do tempo” (BRELET *apud* GUBERNIKOFF, 1992, p. 17), “como se fosse feita de tempo” (PIANA, 2006, p. 148), “a decoração de um tempo vazio” (ADORNO *apud* BULL, 2005, p. 56, tradução nossa), “uma espécie de metrética do tempo” ou uma “realização temporal das virtualidades” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 54 e p. 118). “Os sons são antes de mais nada materiais perceptivos pelos quais a temporalidade chega a se manifestar” (PIANA, 2006, p. 151). Igualmente, fenomenólogos como Bergson (2011), Husserl (1965; 2012) e Merleau-Ponty (1983), apesar de discordarem em vários e relevantes sentidos, propõem a melodia como exemplo máximo do funcionamento da temporalidade, e, de fato, é extremamente difícil *não ver* uma teoria da música nas filosofias de Bergson e Husserl (MARCEL, 2005), já que a música serve a todo tempo, ali, para ilustrar a processualidade e a própria constituição metafísica do tempo.

Para estes fenomenólogos, uma nota só se torna elemento da melodia na medida em que se acomoda em relação às notas que lhe precedem e que lhe sucedem, ou seja, num plano panorâmico de todas as notas. Assim, enquanto as notas em si são percorridas no tempo, uma se sobrepondo à outra a cada momento, a melodia – a relação macro entre as notas –, ocorre num estrato de duração absoluta. Isso torna possível que a última nota de uma melodia já esteja presente na primeira, tanto quanto a primeira está presente na última, antes mesmo de serem tocadas, e que a melodia sempre “já exista” fora do tempo, isto é, no supra-temporal, como entidade completa (INGARDEN, 1989). A beleza da melodia é imóvel e livre da flutuação inexorável da passagem, apesar de sua existência só se dar como síntese temporal dessa exata passagem em suas modificações interconexas (MARCEL, 2005).

É isso que qualifica a melodia como perfeito “objeto temporal”, na terminologia de Husserl (1965). Ela é uma estrutura que só pode ser apreendida na sua sucessão, mas que se esvai no mesmo momento da apreensão, sendo que nunca *é* e nunca *sucede*, propriamente falando, já que sua duração é de outra natureza que não a da atualização. Em suma, a melodia, como a intuição pura do tempo, é uma face da experiência em que o ideal e o material se tocam. A estrutura musical só existe fora do tempo, mas só pode se realizar no tempo, dentro de uma

continuidade protensiva que cabe à consciência deslindar. A formação de uma música está sempre em curso, sua totalidade “vai se fazendo no seu decorrer” (PIANA, 2006, p. 170), e sua lógica interna, de conexão e programação das partes, é processual, só podendo se manifestar na medida mesma em que se fecha e se encerra. Uma peça musical só existe enquanto é executada (JANKÉLEVITCH, 2018; SHAVIRO, 2019), ou, melhor dizendo, só existe exatamente quando se esvai, já que se esvai na medida em que nasce (PIANA, 2006). Nas palavras de Jean-Luc Nancy (2007, p. 7, tradução nossa), “o som tem uma propensão a desaparecer”. A temporalidade é sua constituição e seu limite. Mas a decadência inevitável do sonoro, sua efemeridade, é simultaneamente seu trunfo: na desapareição, a música ganha essa qualidade impregnante, infundida de fecundidade e vigência imaginativa.

Em Husserl (1965), a percepção de tal efeito impregnante é nomeada “retenção primária” ou “rememoração”, conceito que pode ser resumido como a capacidade de reter o que acabou de passar como parte do que ainda não passou. Na retenção primária, o agora que se tornou passado imediato permanece um pouco mais e se debruça sobre o agora do presente, permitindo que um momento se arraste em agoras múltiplos, mantendo-se ininterrupto apesar da evidente passagem do tempo, apesar de sua transformação. Um objeto temporal como a melodia se desdobra apenas por meio dessa capacidade de retenção, que sustém um acontecimento contínuo, independente dos intervalos entre as ocorrências, como instante que ao mesmo tempo se realiza e se ausenta na medida em que é substituído pelo instante seguinte. Na melodia, cada nota tem em si um pouco da nota que deixou de ser e é a cauda de uma nota que virá. Seu “agora”, conforme propõe Stiegler (2010), parafraseando o próprio Husserl, é a manutenção da presença do objeto. A nota seguinte contém já a precedente, na lembrança imediata que esta deixa à outra, e a sucedente, na ressonância prospectiva que esta busca na outra – como na primeira síntese do tempo de Deleuze (2009), também derivada das ideias husserlianas e bergsonianas sobre a consciência do tempo, as notas sequenciais se contraem e condensam, desaparecendo no próprio aparecimento uma da outra. Ou: “cada nota de uma melodia apreendida (...) permanece inclinada sobre a seguinte para vigiar sua execução” (BERGSON, 2011, p. 106).

O bloco de sons singular é constituído, portanto, de uma multiplicidade de períodos coordenados, e a experiência auditiva é captação dessa multiplicidade como uma velocidade fértil, que entra em rota com a velocidade da própria consciência intencional – com o “*maná* de cada ouvinte” (VIRILIO, 2015, p. 108). Ritmos e melodias são produzidos justamente na medida

em que as notas (essas unidades refinadas de duração e altura) se apoiam umas nas outras e induzem umas às outras (INGARDEN, 1989; BACHELARD, 2000; CAGE, 2019), impondo a formação de um vetor. Esse vetor então se repete, ele mesmo, dentro de um bloco maior de períodos, se reproduz com certa regularidade, criando expectativas de retomada, expectativas de arremedo cíclico. Quando as notas passam a acumular em si “um estado de implicação recíproca, um sem-número de virtualidades” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 117), o todo e as partes tornam-se aderentes, conjugados. Entre a antecipação das cadências e sua execução real o ouvinte se enreda em cálculos de pressentimentos musicológicos (INGARDEN, 1989; NANCY, 2007; SHAVIRO, 2019). A sensibilidade se aguça à procura de padrões. Entre um refrão e outro, nos tornamos cientes da expectativa, enquanto memórias, recentes ou antigas, veladas ou deliberadas, entram de novo na esteira dos sons para interpretá-los retroativamente.

Quando ouvimos uma célula sônica que já tocou, acompanhamos seu trajeto mentalmente para confirmar a causalidade melódica em reexame; quando, pelo contrário, a célula é inteiramente nova, a apreendemos como quem já aguardava por seu desenlace desde o princípio, por percebermos, assim que termina, de que modo suas partes se encaixam na peça global (BACHELARD, 2000). Toda melodia está, assim, temporalmente justificada: “a posse do ritmo secreto do devir (...) é já por si garantia da posse do acontecimento a vir” (DURAND, 1997, p. 323). Pois, fluindo como que de trás para frente, restaura sua própria razão de ir adiante. Esse procedimento de esclarecimento retrógrado, manifestação regressiva do devir, lembra o que Heidegger (2014, p. 410) chama de “porvir”. Porvir seria o advento ou condição em que, pela antecipação das possibilidades existenciais do tempo, o *dasein* se torna autêntico em seu projeto de ser, e com isso pode se expressar como “cura”. Nesse caso, poderíamos dizer que, enquanto oportunidade de porvir, a melodia é uma forma de cura. Seu presente é do tipo que “circula e estabelece relações significantes” (FLUSSER, 2018a, p. 16) com o que foi e com o que pode ser. A música torna-se uma “cronologia encantada” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 118) na medida mesma em que, fazendo a consciência saltar de um momento a outro, a coloca em estado de descoberta do langor e do vigor de um porvir, em estado de alerta para a presença do tempo.

Podemos falar em “afeto” na música também porque a audição se atualiza como porvir, modo de ser que “tem o caráter de ser atingido” ou de “poder ser tocado pelo que vem ao encontro” (HEIDEGGER, 2014, p. 196), humor ou disposição de abertura. Com efeito, a partir de uma estética fenomenológica da música, “os ouvidos são muito mais do que receptáculos do

som, eles se comovem pelo impacto do mundo que se apresenta” (OBICI, 2008, p. 28) e precisamente no tempo em que se apresenta. A música é um soco; destrava o acontecimento, fenda a diferença no tecido da realidade, atíça a afecção. Já a escuta é “uma promessa de gozo” (BONNET, 2016, p. 139, tradução nossa), pois suscita a alegria de estar em relação com essa fonte perene de porvir, fonte de excedentes temporais que sempre se confirmam. Quer dizer, há uma riqueza e uma sensualidade na experiência de escuta que só mesmo a palavra “prazer” pode transmitir, tanto em sentido profundo quanto em sentido vulgar. A ponta de uma sensibilização cinética (*Ibid.*) traduz-se aqui como força de comoção, como “um aumento de potência que não parece ter explicação concreta, mas que o som tende a evocar” (OBICI, 2008, p. 70).

Pierre Schaeffer (2003, p. 123, tradução nossa) se vale do conceito de “anamorfose temporal” para descrever a forma dessa potência de escuta. Anamorfose temporal seria, para ele, a distorção através da qual o objeto sonoro apareceria sincronicamente em um “grão de tempo” e em um “tempo total”, figuras retorcidas, superadas e reencontradas da duração. “O objeto sonoro se inscreve em um tempo (...) constituído como um ato de síntese” (*Ibid.*, p. 163, tradução nossa). Os próprios compositores sabem que a música tem um tempo flexível, e é tal maleabilidade que possibilita o *rubato* dos clássicos, o *swing* do jazz ou o *groove* do rock (KRUKOWSKI, 2017b; SHAVIRO, 2019), afanos discretos de tempo, em que um segundo do tempo mensurável, tempo do relógio, é esvaziado de partes do segundo propriamente experimentado para se envergar ou então é acrescentado a outros segundos experimentados para que se crie nele uma capa de gordura saturada. A música pode compilar durações vagarosas num único instante ou esgarçar esse mesmo instante infinitamente. Um concerto de oito horas serve para ilustrar um beijo entre amantes, e um instante desse mesmo concerto, para ilustrar a vida inteira dos dois. Há menos de um segundo entre a decisão e o tiro, mas o aperto do gatilho pode exigir uma ópera inteira para se exprimir; ou então uma só nota, no contexto de determinada sinfonia, pode aludir a toda a história da Rússia.

De fato, o porvir musical não requer uma duração minimamente longa, nem uma altura minimamente afinada ou um ataque minimamente intenso:

bastam alguns segundos, um instante, para que se crie em nós algo que nos arrebate, uma transformação incorpórea, de tal forma que todo o nosso ser está posto a ouvir. (...) Um som leve e sutil pode desmorronar tudo. Um fio de voz distante, um chiado agudíssimo, quase imperceptível, causa um desconforto e não se sabe por quê. Algumas batidas surdas, eventos que se repetem uma ou duas vezes e que nos criam a expectativa pelo retorno. Já estamos capturados. Todo o

nosso ser, posto a esperar, a fabricar um ritornelozinho, uma maquininha que passa a operar em curto-circuito como se precisasse resolver um problema, colocar em movimento, levar para algum lugar. Assim como uma cadência de acordes que pede uma resolução tonal, seja ela perfeita, imperfeita, plagal ou interrompida. Essa é a condição da escuta, dramatização dos ouvidos prostrados sempre a captar algo. (OBICI, 2008, p. 80)

A fronteira “biológica” do que pode ou não causar um efeito propriamente musical, ao que tudo indica, é a dos milissegundos (ERNST, 2016; KRUKOWSKI, 2017a), já que em íterins menores os sons nos escapam, assim como as frequências muito altas ou muito baixas não são humanamente audíveis. Mas a extensão das anamorfozes em si é discreta, quando não incomensurável mesmo.

O tempo da sonoridade difere, então, ou é de outra dimensão, e não pode ser explicado só pela ciência do tempo normal: o acontecimento musical é “corolário de um instante negativo (...) [de um] tempo que se abre, que é escavado, que se alarga e se ramifica, que se reúne e se separa, (...) que se estica e se contrai” (NANCY, 2007, p. 13, tradução nossa). Ele não é simplesmente sucessão linear porque não é como se o porvir se seguisse a uma atualidade imediata que por sua vez se segue a uma atualidade mediada. Afinal, como nos diz Heidegger (2014, p. 413), o porvir é um momento “ekstático”, sem começo ou fim, em que os três zênites da compreensão vulgar de tempo se nivelam. Portanto, para Heidegger (*Ibid.*), a retenção primária husserliana não é uma mera representação grandiloquente da percepção da sucessão, mas a garantia de que na intuição pura (como na melodia) se acessa um lugar misterioso, além-sucessão, em que presente, passado e futuro se permutam e o instante está infundido de trans-temporalidades. É o que, de modo similar, Wisnik (1989, p. 25) nos esclarece, ao postular que “os sons nos remetem (...) a um outro tempo, ausente, virtual, espiral, (...) que sugere um contraponto entre o tempo da consciência e o não-tempo do inconsciente.” Quer dizer, o tempo musical – tempo do porvir, tempo da cura – não é o tempo do relógio e nem o tempo da consciência, mas os destitui em privilégio de um tempo que, apesar de regulado por durações e alturas “estimáveis”, as supera e trespassa.

Um código musical modula vibrações e faz com que elas transitem entre tempos objetivos e tempos subjetivos, balizando-os por seu movimento mutante. A música é portanto mediadora da relação entre tempo e experiência, entre o ritmo do mundo e o da intimidade. “Encontrando-se com o som, a experiência vivencial, em lugar de olhar para o mundo fora dela, dobra-se sobre si própria, satisfazendo-se” (PIANA, 2006, p. 144) de uma forma que só a fenomenalidade do sensível, a experiência sensível do porvir, pode explicar. Aqui, podemos

voltar às crenças antigas e medievais sobre a potência mística da música pela análise da experiência temporal, pois encontraríamos efeitos catárticos comparáveis a esse apenas nos ritos cerimoniais mais absorventes de determinadas religiões. Stiegler (2010), por exemplo, compara a felicidade beatífica encontrada na música com a que parece se encontrar na liturgia de uma missa. Tanto Flusser (2008a) quanto Gracyk (2013) e Thacker (2019) lembram como no hinduísmo a música pode levar ao *sit-chit-ananda*, ao contato com a vontade criadora na origem do cosmos. Na teosofia, ainda, como em algumas outras doutrinas esotéricas, a comunhão com o divino acontece primariamente por meio do som, se iniciando com a *escuta interna* das tonalidades do mundo (BONNET, 2016). E no candomblé e na umbanda, os tambores têm valor fático, abrindo um canal de invocação sobrenatural pela alucinação acústica das vibrações (THACKER, 2019). As relações entre essas visões religiosas da experiência musical e o estranho estatuto temporal das sonoridades não podem ser relegadas a segundo plano.

Pois a experiência do tempo não-sucessivo suscitada pela música pode mesmo nos levar a pensar no que, entre outros, Mircea Eliade (2011, p. 64) escreve sobre o “tempo sagrado”:

De certo ponto de vista, poder-se-ia dizer que o tempo sagrado não ‘flui’, que não constitui uma ‘duração’ irreversível. É um tempo ontológico por excelência, ‘parmenidiano’: mantém-se sempre igual a si mesmo, não muda nem se esgota. (...) o tempo sagrado se apresenta sob o aspecto paradoxal de um tempo (...) recuperável, espécie de eterno presente mítico que o homem reintegra periodicamente pela linguagem dos ritos.

Esse é o tempo do profético, daquilo que anuncia “no instante um destino fora do tempo, uma eternidade” (NANCY, 2007, p. 66-67, tradução nossa), pois, em meio à expectativa de futuros que se incorporam a passados acomodados, na experiência de conexão com o não-sucessivo, a música “deixa um toque de eternidade aparecer de novo e de novo (...), através de um som modulado que já se precede e se sucede sem que seu ‘ponto zero’ seja firmado” (*Ibid.*). A música é, assim, para a fenomenologia, estilização de um tempo amorfo (JANKÉLÉVITCH, 2018), tumultuosa e inflamada totalização do agora: variações sobre cadeias de eternidade. É um ofício tanto ideal quanto material porque, com ela, somos seres encarnados, seres mundanos, vivenciando um tempo sagrado, vivenciando pequenas eternidades. “Não a eternidade definitiva e literalmente intemporal que nos promete a imortalidade escatológica, mas a irrisória eternidade de um quarto de hora, a eternidade de uma sonata!” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 170).

2.

Descrevemos então a música como um tempo que se expressa, e que se expressa contornando o meramente sucessivo para levar a uma duração fora-do-tempo, ou a um tempo que de certa forma nos traduz a eternidade. Caberia agora fazer um exame mais detido dessa percepção de tempo que a experiência musical faz vislumbrar, articulando proposições sobre esse tempo em si mesmo e discriminando as categorias mais gerais da temporalidade. Sobretudo porque o tempo é tomado aqui em seus modos de ocorrência, nesse caso, “é oportuno falar (...) não só da duração (...), mas de duração fenomenológica – isto é, de duração que se manifesta concretamente na percepção” (PIANA, 2006, p. 150), de uma duração que está “unida a sua forma por uma percepção estruturada” (SCHAEFFER, 2003, p. 155, tradução nossa). Se a escuta é a captação de um acontecimento temporal, tiremos a música do caminho por enquanto para tomar por objeto provisório o “tempo” e como ele “acontece” à percepção, e então, só depois, retornar à música munidos de perspectivas mais abrangentes.

As duas explicações ocidentais clássicas sobre o tempo são as de Platão – como uma imagem móvel da eternidade – e a de Aristóteles – como aquilo que pode ser contado no deslocamento do anterior ao posterior –, e as duas são explicações derivativas: esta, derivada do movimento espacial, e aquela, de uma oposição ao não-tempo, a um tempo indiferenciado ou impróprio. Nas *Confissões* (2017) de Santo Agostinho, o tempo começa a ser pensado sem esse tipo de redução, sob um entendimento que se tornará bastante célebre e organizará compreensões compartilhadas até os dias de hoje. A noção de temporalidade agostiniana, entretanto, recorre ao truque metafísico da subjetivação: para ele, passado e futuro são apenas projeções de uma mente presente, seja na forma de lembrança (passado do presente) ou de expectativa (futuro do presente). O tempo que não é tempo “da alma”, por sua vez, seria também sempre presente, não admitindo duração ou passagem, visto que Deus, de quem esse tempo emana, é, constante e univocamente. A partir da modernidade, principalmente de acordo com as descobertas da física, o debate em torno da temporalidade se tornará central e ensejará posições tão díspares quanto as de Einstein, que dispensava o tempo “psicológico” em favor de um tempo lógico, baseado no princípio da relatividade da propagação da luz (PRIGOGINE, 1991), e Whitehead (1993), que via o tempo de maneira abstrata, como o avanço criativo da natureza em direção ao novo.

Traçamos essa breve vista geral não para resumir a história do conceito de tempo em um parágrafo, esforço que seria obviamente inútil (até porque pulamos noções fundamentais, como

as de Descartes, Kant, Hegel, etc), mas para ressaltar de que modo a fenomenologia trata o tempo em comparação com o senso comum, e na medida em que o senso comum é difusamente orientado por essas teorias pregressas. Já vimos que os fenomenólogos em geral entendem o tempo como um duplo movimento de protensão e retenção, em que a percepção real do presente seria composta de futuros antecipados e passados reconstruídos. Para eles, não há presente que não seja também passado e futuro, ou seja, a passagem do tempo não é uma soma de unidades pontuais, mas a fusão de passado e futuro num presente indistinto – “o tempo objetivo, que escoa e existe parte por parte não seria nem mesmo suspeitado se não estivesse envolvido em um tempo (...) que se projeta do presente vivo em direção a um passado e a um futuro” (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 446). Pode até parecer, por isso, que a fenomenologia concorda com a noção agostiniana de tempo como modulação subjetiva do presente; porém, aqui, passado e futuro não existem à distância e nem como projeção da alma – não é dado psíquico –, e mesmo o presente tem um tempo questionável, de bases inseguras. Para Bergson (2011), por exemplo, o presente é o ponto mais contraído de um passado cônico, cujo reconhecimento cabe à memória em seus hábitos e buscas contráteis, e para Merleau-Ponty (2018) o presente é só a coexistência entre ser e consciência, e não tem qualquer relação com a estrutura da temporalidade impessoal.

Mas o que esses pontos de vista têm em comum e de original em relação a noções anteriores é que, neles, como nos explica Deleuze (2018b, p. 13), parafraseando Bergson, “cada presente coexiste com um passado e um futuro sem os quais ele próprio não passaria”, isto é, a duração não é “composta de partes separadas” nem “limitada por instantes” (BERGSON, 2011, p. 223), mas pertence a uma zona cinzenta onde os instantes brotam e se entrecruzam. O que isso implica, levado às últimas consequências, é que a duração é, para a fenomenologia, “tempo puro”, em oposição ao que seria um “tempo espacializado” da perspectiva ocidental vulgar (que já os paradoxos de Zenão desprovariam, segundo Bergson [*Ibid.*]). Ou seja, a fenomenologia não vê o tempo como figura do espaço nem o movimento relativo como índice de uma passagem, mas, ao contrário, crê que a duração se separa desse movimento relativo e que, paradoxalmente, num só instante cabem múltiplos instantes: que em cada átimo há o Aleph. Eis por que, segundo Merleau-Ponty (2013), os cavalos pintados por Géricault podem ter as patas traseiras sobre um instante e as dianteiras sobre outro. Pois, para a fenomenologia, o tempo interessa como possibilidade e horizonte de retração de múltiplos instantes vividos, ou momentos.

Assim, o tempo se torna uma questão de atualidade e virtualidade, de plenitude intencional e esvaziamento intencional, em vez de uma questão de decorrência ou consequência eventual; ele é uma rede de inferências participantes, e não uma linha que vai de A a B (*Id.*, 2018). O tempo deve ser acionado, desmontado, acoplado, decuplicado, dilacerado, de acordo com os vetores de força e resistência da imaginação. Nas fenomenologias tardias e mais radicais, como em Bachelard (2000) e Lavelle (2014), se tentará inclusive completar as perspectivas husserlianas e bergsonianas de tempo pela acentuação desse enfoque, e o resultado será uma explicação do tempo como substancialização e preservação da completude, ou seja, será a ideia de que as durações precisam ser esculpidas, erigidas ativamente (BACHELARD, 2000), como se os instantes fossem blocos de concreto que erguem um edifício ou lufadas de gás que enchem um balão. Em sendo o instante bergsoniano virtualidade desdobrada, em sendo ele fruto de uma distinção mais ou menos arbitrária entre o passado imediato e o futuro imediato, a experiência do tempo torna-se, para ele e para os pensadores que ele influencia, então, a experiência da repetida cristalização de um limite. Na “continuidade do devir que é a própria realidade, o momento presente é constituído pelo corte quase instantâneo que nossa percepção pratica na massa em vias de escoamento” (BERGSON, 2011, p. 163).

É por isso que a atenção e a percepção de modo geral são, para a fenomenologia, ferramentas de controle, validação e administração das temporalidades. Tensionar o estado de intelecção, afinando a concentração do espírito (BERGSON, 2011), por um esforço de excitação sensível e cognoscível, a determinada espessura ou determinado grau de ebulição, é, com efeito, consumir uma síntese do tempo, emoldurar a duração absoluta de acordo com o tempo da intelecção. “A consciência desdobra ou constitui o tempo” (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 555), apesar de não circunscrevê-lo, apesar de o tempo não estar contido nela. Nas palavras mais diretas do italiano Franco Berardi (2018, p. 25, tradução nossa): “a consciência está localizada no tempo, mas o tempo está localizado na consciência, já que só pode ser percebido e projetado pela consciência. ‘Tempo’ significa a duração do fluxo de consciência”. A frase de Berardi expressa bem o tempo fenomenológico: um tempo real mas interno à percepção, circuito de elementos tensionados entre o estímulo e o espírito captador. O lapso possibilitado pelo tensionamento é efetivamente preenchido pela síntese perceptiva, e o tempo é a impressão que esta deixa na consciência e que a consciência, por sua vez, orienta e ancora na circunvisão.

Por outro lado, a consciência não pode “fabricar” tempo conforme desejar, pois tudo com o que se poderia preencher o todo já está no todo desde sempre (BERGSON, 2011). Antes, pode-se entender que a consciência “encontra” um tempo que já está no mundo (a duração absoluta), nos colocando de súbito no tempo do mundo, nos fazendo coincidir com ele, para então extrair dali uma centelha de tempo próprio – ou ao menos é assim que Deleuze (1999) interpreta a apreensão do temporal em Bergson. Para este, “não há percepção que não esteja impregnada de lembranças” (BERGSON, 2011, p. 30) porque esse lapso entre captar e inteligir, entre encontrar e extrair, permite que uma indeterminação se infiltre na percepção. Perceber não é tarefa simples, e a inferência do presente é tão complexa quanto a inferência do futuro: o que se dá (o acontecer) e o que se dará (o acontecível) são duas faces da mesma tração ininterrupta do tempo (*Id.*, 2009) que, apesar de objetiva, é invadida a todo instante pelo que se deu (o acontecido) – também objetivo, mas que funciona como fator de desorientação.

Nesse sentido, Stiegler (2010) tem alguma razão em extrapolar as especulações dos fenomenólogos clássicos (inclusive contra Bergson e contra Husserl em vários sentidos) para negar a existência de uma “percepção sensório-motora”, já que toda percepção seria uma forma de imaginação. “A realidade vivida”, diz ele, “é sempre uma construção imaginária (...) percebida só em sua condição ficcional” (*Ibid.*, p. 16, tradução nossa), pois haveria sempre uma interdependência entre as retenções percebidas. Toda decifração perceptiva (toda assimilação que se dá no tempo) seria imaginativa, então, e mesmo o efeito de instantaneidade seria produto de uma atenção fictiva. Em resumo, a percepção do presente seria, para Stiegler, sempre imaginativa, tanto quanto a do passado e a do futuro, e criaria a partir das brechas da memória, iluminando a vida e deslocando a apreensão do tempo para além do pragmatismo linear.

Diferenciamos nesse caso a percepção corrente da percepção pura não porque uma é automática e objetiva e a outra concentrada e imaginativa, como queria Husserl (2012) – toda percepção temporal já seria tanto objetiva quanto imaginativa –, mas porque, enquanto a percepção corrente é a captação de instantes encadeados, no fundo do quais haveria uma duração absoluta inatingível, a percepção pura é a captação dessa duração mesma no interior da qual, de alguma forma, se dão os instantes, isto é, as mudanças, desarticulações qualitativas. Afinal, não são os instantes feitos de acontecimentos, os quais, não obstante a continuidade do tempo, forçam a consciência a penetrar um presente com o outro e repor um pelo outro? (DELEUZE, 1999; 2009). É verdade que sem a duração o mundo estaria condenado a recomeçar de novo e de

novo, como se o mesmo presente se repetisse, e a atualização criadora seria impossível (BERGSON, 2019); mas sem o instante também o mundo seria a paralisia de um fluxo perpétuo, *samsara* em que todo novo estaria bloqueado, estancado e esgotado já de início.

Daí o porquê de, em outra célebre expansão e “correção” da perspectiva bergsoniana, Bachelard (2000) propor que a apreensão da duração absoluta, contínua, deve ser também a apreensão de faíscas de tempo ativas, descontínuas, que formem intervalos entre si. Ou seja, deve ser a apreensão de instantes privilegiados, gotas de tempo autônomas, que dêem liga ao devir. Essa fenomenologia dos pequenos eventos não necessariamente estaria em contradição com a duração indivisível de Bergson, mas implicaria que existem duas experiências da temporalidade que em geral são confundidas: uma do tempo usado, consolidado e coerente, e outra do tempo ineficaz, que flutua numa nuvem de estados disformes (*Ibid.*). No tempo há alternativas, há a renovações da escolha entre “perder” e “ganhar” instantes, entre cumprir e dissolver os pequenos eventos, entre a totalização e a unificação, entre *cronos* e *kairós* ou *aion*. Para Bachelard (*Ibid.*, p. 54-55, adaptado, tradução nossa), “a vantagem [desse novo enquadramento] seria poder se referir a uma riqueza ou densidade [de tempo], em vez de [apenas] à duração”, abrindo caminhos para a reflexão sobre durações “metafisicamente complexas” ou “catagênicas”. A duração poderia com isso ser uma fita de Moebius, topologicamente estranha, dependente das ações interessadas e diversificadas que a nutrem.

Essa dependência implicaria, por sua vez, uma necessidade de manutenção processual da duração, e por isso Bachelard (*Ibid.*) buscará afirmar o tempo a partir de uma “ritmanálise”, em que essas polaridades discordantes – a duração absoluta e o instante absoluto – se inibem, exercem coerção uma sobre a outra, e enfim se sincronizam em uma oscilação regular e ambivalente de fases: durações apertadas, comprimidas em momentos de alta voltagem, seguidas de durações que se estiram rapidamente ou então relaxam numa longa e macia faixa de tempo. É delineando essa homologia estroboscópica da duração (análise próxima de uma dialética, mas que se imprime em todas as direções possíveis e sem que cada oposição entre pares se “finalize” em coalescência) que ele encontra a fractalidade do tempo, sua infinita fragmentação, voltando a tratar dele como onda em ritmo recursivo. Algo similar ocorre na leitura deleuziana de Bergson, quando começa-se a enxergar mais de uma duração, a enxergar durações que se modificam e se perturbam sem parar, na duração absoluta: Deleuze (1999, p. 66) se voltará então ao tempo como “pluralidade de ritmos”, ramificação sem centro. “Minha própria duração, tal como eu a vivo,

por exemplo, na impaciência das minhas esperas, serve de revelador para outras durações que pulsam com outros ritmos, que diferem por natureza da minha” (*Ibid.*, p. 26).

De fato, os ritmos estão no universo, se multiplicando febrilmente, e somos nós que os percebemos como acontecimentos (SCHAFER, 1977), pois os organizamos neguentropicamente nos padrões que projetamos do acaso. É através dessa síntese perceptiva que podemos constituir instantes significativos com base no devir caótico do mundo, e que podemos também viver a duração absoluta, ainda que na mera passagem dos instantes. Nos termos propriamente deleuzo-bergsonianos: é através da síntese perceptiva que fazemos o presente polimórfico em que o tempo se dá. Ou ainda, nos termos bachelardianos: a duração não é nossa propriedade nem pode ser definida deliberadamente, mas ela é fruto de um trabalho, de uma centralização, descentralização ou supercentralização do instante, a partir do qual se definem contornos, limites, começos e fins, aos tempos, e esse trabalho é certamente nosso. “Perceber significa imobilizar” (BERGSON, 2011, p. 244) o véu do tempo e o “organismo dispõe (...) de diversas durações de presente, segundo o alcance natural de contração de suas almas contemplativas” (DELEUZE, 2009, p. 120). O tempo aparece então como essa intuição da metamorfose do ser ao não-ser e vice-versa, frutificação e perecimento permanentes da diferenciação. Com efeito, ao realizarmos a síntese perceptiva de um acontecimento, “saímos de nossa própria duração (...) servimos de nossa duração para afirmar e reconhecer imediatamente a existência de outras durações acima e abaixo de nós” (*Id.*, 1999, p. 26), durações que se diferenciam internamente e umas das outras de acordo com nosso trabalho de síntese.

Não à toa, Deleuze (*Ibid.*, p. 127) define, a partir de Bergson, o tempo como “o que difere de si” e a intuição, como “gozo da diferença” (*Ibid.*, p. 121), ou seja, como a sensação de uma mudança de grandeza no tempo. Pois boa parte da filosofia deleuziana é uma defesa da ideia de que durar é também mudar, e de que o tempo só existe nos e para os acontecimentos. A percepção seria, nesse caso, apreensão das diferenças, apreensão de mudanças que são conteúdos de si mesmas e em relação às quais “introduzimos distinções extrínsecas”, “conservamos estados instantâneos”, “justapomos uma espécie de ‘espaço auxiliar’ e “decompomos partes exteriores” (*Ibid.*, p. 31), nessa ordem. Ademais, se “a vida é o processo da diferença” (*Ibid.*, p. 130) e “é na diferença que o fenômeno fulgura” (*Id.*, 2009, p. 94), a percepção temporal passa a ser o ofício de fazer passar por nós (através de nós, mas também sobre nós e diante de nós) o impulso vital. É a percepção da diferença que pode adquirir significação e sentido intrínsecos, e é ela também que

pode nos afetar, que pode causar comoções, exatamente porque, em primeiro lugar, é a ponta de lança de um impulso de superação propriamente diferencial do elã vital em expansão (DELEUZE, 1999; BERGSON, 2019).

O significado parece pertencer à estrutura do tempo porque no tempo há vigência da diferença, porque é por meio dele que nos instalamos no acontecimento diferencial, naquela impressão de realidade que Sartre descreveu tão bem como a de uma vividez do tempo:

Logo uma impressão viva me traz de volta às coisas presentes; e, enquanto cuido de minha conservação, em meio a essas massas que sobem, descem, giram, rangem e se entrechocam, minha atenção se vê assim disciplinada e fixo em meu espírito relações verdadeiras entre as coisas reais. Mas de onde vêm esses voos de devaneios que atravessam de quando em quando minhas percepções? Se eu procurasse bem, encontraria quase sempre um objeto real que vi apenas por um instante, um pássaro no ar, uma árvore ao longe ou o semblante de um homem, por um momento voltado para mim e despejando a meus pés, no tempo de um relâmpago, um rico carregamento de esperanças, de temores, de cóleras. (SARTRE, 2008, p. 115)

Mas, mais que isso: um acontecimento não precisa ser um fato episódico ou incidente transformativo (de encaixe, permutação, distribuição, sublimação, etc) entre os elementos simplesmente dados da realidade, como no caso do vôo do pássaro citado por Sartre. “Um acontecimento não é somente ‘um homem é esmagado’: a grande pirâmide é um acontecimento, e sua duração por 1 hora, 30 minutos, 5 minutos..., uma passagem da Natureza ou uma passagem de Deus, uma visão de Deus” (DELEUZE, 1991, p. 117). Segundo Deleuze (2018a, p. 168-169) ainda, acontecimento é não só a diferença instantânea, mas tudo aquilo que se dá no que ele chama de “*internal*” (interno + eterno), isto é, é tudo o que se dá num cruzamento de presentes “dos quais um não acaba nunca de chegar, enquanto o outro já se deu”. Acontecimento é a atualização qualitativa do exprimido num novo estado de coisas, atualização que “se passa num tempo liso, não pulsado, flutuante, aiônico” (PELBART, 1998, p. 60), num espaço outro que esmaga as três dimensões conhecidas e se prolonga “em conexão imediata com o afeto, com uma quarta e quinta dimensões, Tempo e Espírito” (DELEUZE, 2018a, p. 170). Acontecimento, dirá ele em outro momento (*Id.*, 2009), é o fundamento da reconhecimento, apreensão de cadências afetivas diversas, devendo ser definido não por suas características temporais, senão exatamente pela *significância* própria dessas características temporais.

O acontecimento pode nos remeter então, de certo modo, ao “*inframine*” de Marcel Duchamp (FRANCA-HUCHET, 2015): é a mínima singularidade da percepção, borda exata entre visível e invisível, alteração de relevo tão discreta que é da ordem da umidade ou do ardor,

deslocamento que a mera intenção é capaz de exercer nas coisas, como um murmúrio ou uma polinização, frágil afloramento da possibilidade. E no entanto, o acontecimento pode ser drástico e concreto, pode se arraigar no substrato da intensidade (DELEUZE, 2009). O *inframince*: diferença ínfima e que contudo nos violenta, sutil resplandecência do sensível. Para entender uma diferença minoritária como essa, poderíamos ainda mobilizar a concepção de Heidegger (1964) da obra de arte como aquilo que ao mesmo tempo revela e oculta o ser em seu acontecimento: o ser passaria a velar desvelando e desvelar velando, como se a arte o revelasse, mas apenas durante uma fração fina de tempo – tão fina que imperceptível. Similarmente, Jankélévitch (2018, p. 175) afirma que o “Absoluto é, para nós, um aparecer desaparecendo”, e que o acontecimento estético se funda na infabilidade dessa aproximação do Absoluto. Nesse sentido, a música seria o oferecimento, a um observador finito, da totalidade temporal do mundo, da qual ele recortaria tênues lascas para racionalizar o aparecer desaparecendo como unidade diferencial (*inframince*, anamorfose temporal, ou o que seja).

Já vimos como, na música, arte temporal por excelência, todo acontecimento está fadado a aparecer desaparecendo. Devido a essa relação de intimidade com o tempo, o acontecimento musical é um *inframince* que se impõe, e qualquer som pode ser um acontecimento, um som-evento, em potencial (INGARDEN, 1989; PIANA, 2006). O que define a atualização dessa diferença é apenas que cada período seja percebido como uma duração autônoma que estabelece conexões poiéticas, ou seja, produtoras de vida, com todos os outros períodos da duração absoluta, inclusive com os períodos não-musicais, como se cada diferenciação causada pela música fosse o órgão de um criatura viva, tempo-organismo que engloba um número desconhecido de componentes, de partes e todos agindo e interagindo em conflito e complementaridade. Tem-se, então, o que Stockhausen (2009) chamou de “forma-momento” – uma identidade temporal autossuficiente, autorrelacional, que, todavia, contém uma superávit de tempo em seu modo de sustentação próprio, e que por isso se expressa. Na escuta de uma gravitação reverberante (quer dizer, de um som intencional), o excedente de vida do acontecimento temporal se converte, para nós, em lágrima, riso, dança, teorema, gesto, etc. (BONNET, 2016). A música torna-se uma espécie de magia, como se fizesse o tempo mesmo circular em nosso corpo e ali ele fosse novo e nos eletrizasse, e como se, a partir da música, algo mudasse no curso normal de todas as coisas.

Fica evidente, assim, como a musicalidade, enquanto expressão do tempo e enquanto forma cuja experiência deve ser a de uma intuição pura ou percepção do acontecimento diferencial, é inseparável de um efeito de catarse no âmbito de uma estética da duração. Ao sobrepor temporalidades, ao reorganizá-las de acordo com o ritmo do espírito, a música produz vida, restaura energia à matéria e afeta de maneira decisiva a totalidade do tempo (INGARDEN, 1989; BACHELARD, 2000). Em lugar de dissipar-se quando aparece ou, melhor ainda, nunca aparecer, o som-evento ou a forma-momento “crava-se no tempo como uma cunha e pretende a eternidade” (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 526). Cada ensejo de serenidade ao reencontrar um ritmo que se perde no decorrer da escuta, cada sentimento amoroso que é produto desse reencontro improvável – e também inevitável –, serve assim como epítome da História, pois é testemunho circunspecto de que há continuidade no tecido do tempo e de que ainda assim o tempo é, todo ele, vulcanismo da diferença. Em cada canção de viola tocada numa casa de pau a pique no interior do Brasil, a duração absoluta se quebra e se recostura um milhão de vezes.

Como define muito bem Berardi (2018, p. 28, adaptado, tradução nossa): “A música se implanta no tempo, mas o oposto também é verdadeiro: fazer música é projetar tempo, tricotando as percepções [temporais]”. A desconexão e reconexão de heterogeneidades diferenciais é um frenesi nosso, e é por ser frenesi e por ser nosso que “é sinônimo de felicidade”: porque “é sinônimo de posse, de presente” (BACHELARD, 2000, p. 122, tradução nossa). Súmula exuberante que nos reanima em profundezas ontológicas, quimera que “nos eleva acima do que é” (FAURÉ *apud* JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 47). Na imponderabilidade temporal de um acontecimento musical, conjuntura sub-breve em que a consciência se extrema, o arrebatamento: como um relâmpago, o instante sem fundo nos preenche de euforia.

2.2. Dispositivos de retenção: máquinas de operacionalizar a duração

“The time of man is coming to an end.”

Coronus the Terminator, Flying Lotus

1.

Para se expressar fisicamente, a música nunca dependeu de um dispositivo técnico, porque podia usar o corpo como máquina, ou revelar o corpo como máquina, já que, para tocar uma música, basta produzir ressonância e frequência, basta repetir pancadas na caixa torácica sob determinada periodicidade, brincar com o tensionamento das cordas vocais ou atentar para os silvos da própria respiração ou para o repique do coração. Mesmo alguns animais, como os passarinhos, são musicais em seus exercícios biológicos rotineiros.¹ Essas duas qualidades – ressonância e frequência – são “naturais”, então, no sentido de que estão simplesmente dadas desde o princípio e não precisam ser criadas manualmente por uma externalidade técnica. De certa maneira, o instrumento musical não realiza mais que a repercussão reiterada de um registro acústico, registro que é simultâneo ao toque (à aplicação da potência de tal instrumento, seja qual for), mas não é equivalente a ele (SCHAEFFER, 2003). Foi isso, aliás, que permitiu que a música se tornasse tão culturalmente proeminente, desde o mais remoto dos tempos, nos batuques tribais, no canto modal, nos encontros com os pulsos ondulatórios do mundo em si.

Quando aparecem os aparatos midiáticos de gravação e reprodução, portanto, o som já alcançou um novo grau de dobra, já trouxe a retenção para um outro parâmetro. Não se trata mais da retenção primária, que nos permite agrupar as notas que recém-tocaram em um presente contínuo e evanescente para experimentar a melodia; nem da retenção secundária, que nos permite retomar uma canção por anamnese, reconstruí-la mentalmente (HUSSERL, 1965); tem-se, sim, uma retenção terciária, que retoma objetos temporais tecnicamente, por analogia, sem alterar a experiência desses objetos em função de hiatos imaginativos (no caso da retenção secundária) ou lapsos perceptivos (no caso da retenção primária) (STIEGLER, 2010). Por meio da retenção terciária, “a consciência pode ouvir o mesmo objeto temporal duas vezes” enquanto “o fluxo maquínico coincide com o fluxo do objeto temporal” (*Ibid.*, p. 18 e p. 21). Prevalece, nesse caso, que certos dispositivos de arte-mídia baseados no armazenamento mnemônico

¹ Se o canto dos passarinhos é ou não “música” é controverso, como nos lembra Gracyk (2013), mas é certo que seus sons são ao menos “musicais”. Não à toa, eles inspiram a composição de Olivier Messiaen e se tornam centrais para a concepção de “ritornelo” promulgada por Deleuze & Guattari (1997a), discutida mais adiante neste trabalho.

estruturam novas correspondências entre as imagens musicais e as imagens temporais. Mas como chegar a essas novas correspondências com base na filosofia da duração musical que já propusemos, e como investigá-las do ponto de vista da escuta?

“A história da música (...) é uma sequência de aventuras e de conquistas que não cessa de fazer explodir o campo sonoro”, vaticinou Dufrenne (2002, p. 121) a respeito das composições que primeiro romperam com o ideal de música como êxtase temporal para constituir estéticas da repetição e da reaparição. Entre 1908 e 1913, vários compositores, de diferentes origens e diferentes escolas, criariam obras baseadas na recursão ou na suspensão do tempo musical como forma de acionar um sentido de heterogeneidade sonora e impedir deliberadamente o retorno da tônica dos compassos – de *A canção da Terra*, de Gustav Mahler, a *A Sagração da Primavera*, de Ígor Stravinski, a composição tradicional, em gradação diatônica, se quebra de vez, abrindo espaço para a chamada “crise da tonalidade” do século XX. Antes disso, já em 1894, Erik Satie escrevia nas bordas da partitura de sua *Vexations* uma recomendação para que ela fosse tocada 840 vezes seguidas, de modo que o tema se repetisse *ad nauseum*. Para Cage (2019), um comentário como esse, insólito, bizarro, e provavelmente irônico – sem falar em outras atividades e concepções ainda mais excêntricas de Satie, como a sua “música de mobiliário” e o envolvimento com a cabala e com o teatro do absurdo – é exemplo de como essa época desloca o som para o campo do performático, “anunciando com grande precisão o processo de mudança das condições de produção musical” (WISNIK, 1989, p. 44) dessa virada do século, pela produção de um descentramento inconsciente do circuito sonoro – emergência do desconhecido.

De fato, poderíamos dizer que Satie é um desses importantes vetores que engendram a virada paradigmática para o pós-tonal e para o dissolvimento da estrutura de concerto tradicional (com posições fixas de ouvintes e executantes, som afinado e limpo de ruídos, catarse enraizada em um acontecimento musical baseado no efeito de instância contínua do presente) (WISNIK, 1989; JANKÉLÉVITCH, 2018). Não à toa, Cage será o primeiro a tocar *Vexations* na íntegra, obedecendo rigorosamente à instrução de Satie, num espetáculo de mais de 18 horas de duração, em 1963. Ora, Cage é, como se sabe, um dos maiores representantes da música pós-tonal, experimental e conceitual do século XX – uma transformação qualitativa ocorre quando ele se apropria do silêncio e o refuncionaliza como matéria compositiva em seu *4'33*”. Mas a influência do pioneirismo de Satie não se restringe a Cage: ele reverbera também em Schoenberg, por exemplo, quando este propõe uma sistematização da música em séries

fonométricas (para usar o termo satieano), ou, depois, em Stockhausen, quando este incorpora à música sons mundanos, como a hélice de um helicóptero. Pois a prerrogativa filosófica de Satie era que a música devia ser atravessada, penetrada, por motores esotéricos estranhos a ela mesma.

Argumentamos aqui que Satie está junto dos compositores pós-tonais, então, porque o que poderia unificar esses compositores num só grupo é o fato de que, assim como Satie, eles fazem da música veículo de uma sensibilidade mais-que-humana (FERRAZ, 2005), avançando sobre um território de estatuto irreal – de estatuto cósmico (GUBERNIKOFF, 1992). Diríamos que os gêneros pós-tonais como um todo são, levados às últimas consequências, pós-humanos, que dão as costas para o humano (MARCEL, 2005), na medida em que querem superar a criação como força consciente, isto é, como fruto de um arbítrio que emerge do fluxo temporal. Os compositores pós-tonais procuraram, através da possibilidade de operacionalizar a duração como força dinâmica, encontrar as deformações alienígenas que penetram pelas brechas de uma repetição e os traços do indiferenciado nas formas numéricas que se mesclam antinomicamente e se perdem do cronométrico (GUBERNIKOFF, 1992). Por isso tanto os mais radicais serialistas quanto os mais radicais minimalistas desembocam, na década de 1950 e 1960, em pesquisas tecnocientíficas, na tentativa de compreensão das mídias eletrônicas e na exploração das possibilidades estéticas da gravação e da síntese sonora (como nas obras de Xenakis, Ligeti, Varèse, ou nos experimentos da ORTF) (BORN, 2012). O pianola ou *player-piano*, instrumento que dispensava a partitura e o instrumentista em favor da execução de um objeto técnico – um papel perfurado e um leitor mecânico –, dá um pouco a ideia desse pós-humanismo contextual. Com efeito, os compositores pós-tonais estavam orientados

pela ideia de conseguirmos nos libertar de uma vez por todas dos instrumentos não apenas da tradição europeia mas também dos instrumentos – como dizer? – humanos em geral, isto é, do peso, da rigidez e da incapacidade, bem como dos limites que decorrem (...) do fato de que [se] pode produzir sons somente através da ação do instrumentalista treinado durante um longo exercício. (PIANA, 2006, p. 14, adaptado)

E “os sons produzidos eletronicamente, na sua multiplicidade e variedade, parecem manifestar ao máximo grau (...) [esse] caráter extra-mundano” (*Ibid.*, p. 135, adaptado). Graças à eletrônica, que permite cortar e remontar os sons gravados ao bel-prazer, artistas podem elaborar sequências rítmicas que seriam irrealizáveis manualmente, por serem rápidas demais ou inconstantes demais para a destreza humana (BOULEZ, 2008). Além disso, eles agora conseguem “transmitir o real dos ruídos estocásticos, e não só as diferenças codificadas de uma

linguagem” (KITTLER, 2016, p. 261). Por isso mecanismos como o fonógrafo e a fita magnética levarão, de um lado, à música concreta, que “se compõe com sons de qualquer origem (...) escolhidos e reunidos mediante (...) montagem”, e, de outro, à música generativa, que “pretende efetuar a síntese de qualquer som, combinando (...) seus componentes analíticos que (...) se reduzem a frequências puras” (SCHAEFFER, p. 20). “Por um lado, (...) [levam a] uma tradição de liberdade interpretativa, na oscilação dos tempos e dos ataques”, “por outro lado (...) formaliza[m] e mecaniza[m] estas oscilações, criando um novo padrão de precisão para as durações ao mesmo tempo que abole[m] a medida e a proposição agógica da barra de compasso.” (GUBERNIKOFF, 1992, p. 130, adaptado).

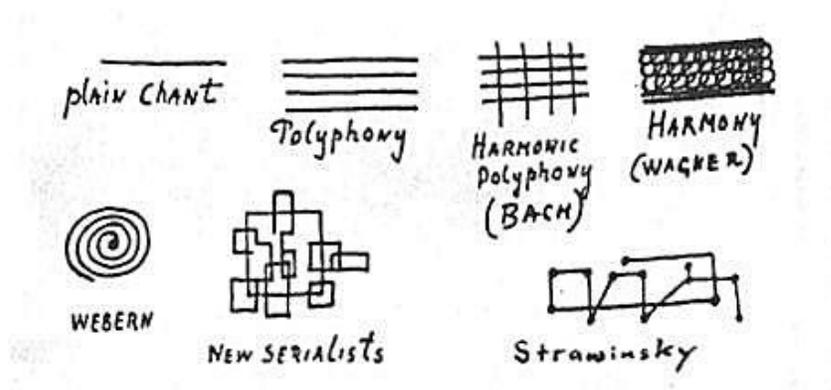
Não é difícil conceber em que sentido, para Nancy (2007), essa é a revolução mais drástica da história da música. Porque o compositor não está mais atado a um sistema pré-fabricado de intervalos e acordes, escala de quocientes e funções que transcreveriam a tal “harmonia das esferas” separada dos ruídos e falatórios do mundo. Não: a música deixa de ser sonho pitagórico para se estabelecer como mero entalhe da vibração. Então contrapõe-se ao som-linguagem da música tonal, direto e supra-sensível, o som-encontro da música pós-tonal, combinação de eventos do mundo e reserva de cargas elétricas, repetível e controlável não pela execução dos signos notacionais (pois não é necessariamente “notável”, já às vezes não tem escrita [GUBERNIKOFF, 1992]), mas pela própria técnica de estocagem da retenção terciária.

Na passagem do diatônico às formas cromáticas de mosaico ou formas cromáticas abertas, as escalas de semitons passam a ter relações irracionais, não-cadenciadas e não-homogêneas, entre si, mediadas por ritmos entrecortados (BOULEZ, 2008), o que divorcia absolutamente o tempo maquínico (do metrônomo e dos aparelhos digitais) e o tempo subjetivo continuante. O compositor pode trabalhar com qualquer duração que lhe agrade e até com durações que lhe eram desconhecidas e que afloram da livre manipulação das fitas. “Tudo que era limite torna-se ilimitado, [e] tudo que se acreditava ‘imponderável’ deve, subitamente, ser medido com precisão” (*Ibid.*, p. 187). Pode-se assim descortinar “ritmos descentrados, mesmo que recorrentes, formados de texturas assimétricas; [e uma] composição por montagem de células motívicas aglutinadas ou sobrepostas não-linearmente” (WISNIK, 1989, p. 88, adaptado). O sonoro pode ser fragmentado pela multiplicação de durações variáveis, entretidas em diferentes concentrações, compressões e densidades, contendo alternâncias súbitas e se desenrolando “por golpes, por sopros irregulares, que não coincidem com (...) [o] tempo que flui

com regularidade” ou “passa insensivelmente” (GUBERNIKOFF, 1992, p. 273, adaptado). A música pode tomar a forma de um espectro, que não é modelável como passagem mas como “um universo de massas, de vastos conjuntos sonoros, de nuvens, de galáxias, regidos por novas características” (XENAKIS *apud* GUBERNIKOFF, 1992, p. 271).

É possível compreender esses desdobramentos da música moderna e contemporânea pelos esquemas desenhados intuitivamente por Stravinski (figura abaixo). Por essas cartografias da ação musical, fica claro como, no fim do século XIX, mas com mais força a partir do serialismo, no começo do século XX, o tempo da música é bifurcado, espargido anarquicamente em faixas que se interrompem e se arrematam. Aliás, Boulez (2008) propõe uma dualidade entre um “espaço liso” das músicas tonais e um “espaço estriado” das músicas pós-tonais (mais tarde apropriada filosoficamente e popularizada por Deleuze e Guattari), que poderia servir para interpretar os desenhos de Stravinski à perfeição. Com o pós-tonal, o tempo sai dos eixos, tal como na descrição deleuziana da terceira síntese temporal (isto é, do eterno retorno): ele escapa “da curvatura que um deus lhe dava, libertado de sua figura circular (...), libertado dos acontecimentos que compunham seu conteúdo (...), descobrindo-se, em suma, como forma vazia” (DELEUZE, 2009, p. 136). Não à toa a mais reconhecida característica de Olivier Messiaen, influente compositor pós-tonal que descobriu uma “técnica consciente das durações” (BOULEZ, 2008, p. 161) e influenciou de forma determinante essas vanguardas, se chamava *Quarteto para o fim do tempo* (1941) e dedicava-se a transcender as regras de verticalidade e horizontalidade temporal, abandonando o sistema de compassos direcionados (GUBERNIKOFF, 1992), exatamente como indicam os esquemas de Stravinski.

Figura 1: Os desenhos esquemáticos de Ígor Stravinski.



Fonte: CRAFT, Robert. *Conversations with Igor Stravinsky*. Faber&Faber, 2009.

Ainda mais relevante é o fato de que essas frentes de revolução contra as concepções tonais de música inauguram a postura compositiva que predomina até os dias de hoje na música popular, do EDM ao hip-hop. A concrecência entre faixas e o desafio ao fechamento do tempo e à consonância são algumas das características da chamada “música de montagem” (MOLINA, 2018) massificada partir dos anos 1960. Pois se alguém como Wagner não implementa o *feedback* do rock – se ele não é Jimi Hendrix –, nos dirá Kittler (2016), é apenas por deficiência tecnológica, porque de fato Wagner prevê o *feedback* e compõe com ele em mente. Similarmente, Wisnik (1989) coloca que Stockhausen é o primeiro dos músicos da era “pop”, pós-erudita, por fazer da composição um manejo de estratos eletrônicos, e que, além disso, “a matéria sonora liberada por Stravinski pode ser pensada hoje como (...) a base do rock, da qual ele faz uma espécie de prefiguração” (*Ibid.*, p. 40). Para Guigue (2011), já em Messiaen há uma integração entre níveis primário e secundário da música da maneira que aconteceria na canção popular depois do *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* (1967), e segundo Boulez (2008) a música popular dos anos 1960 é influenciada em enorme medida pela eletrônica “cubista” de Varèse. Em suma, não é incorreto dizer que essas vanguardas preparam a terra para a instalação do que se entende por música em nossos dias, e que o paradigma da produção musical atual é mais próximo dos experimentalistas da virada do século do que à primeira vista aparenta ser.

Pois o sentido medial da revolução eletroacústica é a emergência de um entendimento da música como bricolagem: concretude, massa gregária de ruídos, alinhamento de múltiplas temporalidades, repetição infinita ou fulgor sem repetição. O jazz e seus compassos heterodoxos, seus tempos quebrados e improvisações, deve representar essa música tão bem quanto as estudadas peças de Schoenberg (e não à toa um compositor como Milhaud conseguirá integrar o jazz ao serialismo; não à toa, também, um jazzista como Bill Evans se declarará discípulo de Satie, chegando a regravar uma de suas *Gymnopedies*, em parceria com Herbie Mann, em 1962). O rock e suas camadas representam a revolução eletroacústica otimamente também, bem como o que se entende como música eletrônica hoje, do Kraftwerk ao Aphex Twin. Pois “o rock é a superfície de um tempo que se tornou polirrítmico. Progresso, regressão, retorno, migração, liquidação, vários mitos do tempo dançam simultaneamente no imaginário e no gestuário contemporâneos, numa sobreposição acelerada de fases e defasagens” (WISNIK, 1989, p. 88). De fato, desde que os gravadores, sequenciadores e amplificadores substituíram a tonalidade pelo

puro *sound* sinalético (FERRAZ, 2005; BORN, 2012, KITTLER, 2016), não há música que não pertença a esse gestuário, não há música cuja duração não possa ser livremente operacionalizada.

“Em muitos casos de canções aparentemente simples no que concerne os parâmetros de harmonia e melodia, suas durações se articulam de maneira bastante complexa” (MOLINA, 2018, p. 63). Isso porque o avanço tecnológico permitiu aos músicos populares arquitetarem eventos sonoros uns sobre os outros, embaralhá-los e amalgamá-los ou rebatê-los (FLUSSER, 2018b) em ritmos concomitantes, paralelos, ionocrônicos. O fonograma contemporâneo pode ser trabalhado como criação de acontecimentos ou forma-momentos pela acomodação calculada de elementos (MOLINA, 2018) no nível do que Guigue (2011) chama de “texturas significantes”. “Ao acumular aparelhos e multiplicar fontes, [se] revelou involuntariamente o principal método de experimentação com a música, que é o poder de conservar, repetir e examinar (...) os sons que até agora eram efêmeros” (SCHAEFFER, 2003, p. 26, tradução nossa). Fincando o som, pode-se observá-lo com minúcia sismográfica e adulterá-lo como em uma decupagem – separação, reorganização e ajuntamento – de trechos fracionados, de maneira parecida com o que o cinema fez sessenta anos antes e que a pintura dadaísta visou fazer antes ainda (BENJAMIN, 2017).

A invenção do gravador de quatro canais tem importância ímpar nesse sentido, já que torna tecnicamente palatável a fusão de várias inscrições justapostas, método que virá a ser a maior idiosincrasia da música pós-Beatles. As inversões de solfejo eufóricas e transientes de Brian Wilson, as psicodelias esquizofrênicas do Pink Floyd e as paredes de som de Phil Spector, que somavam vários arranjos em grãos uníssonos, como orquestras para *jukeboxes*, não são mais que consequência dessa filosofia de composição por acréscimo e concrecência, “muito mais ligada aos processos de estúdio (...) do que necessariamente à qualidade intrínseca da melodia harmonizada” (MOLINA, 2018, p. 28). O áudio passa a ser manipulado por engenheiros de som que aplicam filtros de frequência, saltos entre faixas, *overdubbing*, *time-stretching* e práticas de visualização, redução e remodelagem das próprias sonoridades (entendidas como agregados moles, flexíveis, de ataques) (BORN, 2012). Em certo sentido, os músicos dos anos 1960 “não estavam mais escrevendo canções. Como alguns ícones da música de vanguarda, eles estavam criando colagens – obras de arte acabadas, artefatos em fita que não poderiam ser adequadamente reproduzidas em outra mídia” (TARUSKIN *apud* MOLINA, 2018, p. 33-34). A gravação em estúdio deixava de ser uma replicação da performance ao vivo para se tornar um processo criativo *per se*.

“A mecânica da marca tecnográfica (...) dá sustentação musical a essas manifestações, bifurcando sua função mista de truque técnico da economia artesanal com a de procedimento estratégico composicional” (CAESAR, 2017, p. 71). A célula composicional pode ser, então, a interioridade técnica do tempo, ou uma forma escultórica cujo signo é a interioridade técnica do tempo. O que esses aparelhos “puderam armazenar foi o tempo” (KITTLER, 1999, p. 3), colocando a música “em conserva” (IAZZETTA, 1997), no sentido de que sua duração se tornou suscetível a manipulações autocráticas. Os dispositivos de composição musical, a partir do fonógrafo, desenredam assim o mistério da memória musical, já que conseguem reproduzir o erotismo da síntese mnemônica na própria transmissão técnica (STIEGLER, 2010; ERNST, 2016; KITTLER, 2016). Assim, a recapitulação ou redundância temática não precisa mais fazer parte da composição, visto que é inerente ao próprio modo de reprodução da mídia na qual a música foi gravada, ou então pode ser explorada na composição justamente porque sua repetição incessante é inevitável (SCHAFER, 1977; FERRAZ, 2005). Mas fato é que a música como um todo passa a ser marcada por esse sentido de tempo novo e a ser pensada de antemão para ele, independentemente de seus princípios estéticos particulares.

Vale notar, no entanto, que, ao mesmo tempo que se apropria de técnicas pós-tonais, a música popular pós-1967 retoma preceitos da música tonal (WISNIK, 1989; COPLAND, 2014), de tal maneira que, nela, a revolução eletroacústica parece já estar absorvida, como se fosse o vértice de um movimento dialético. O pós-tonal deixa suas marcas, conforme argumentamos, mas, por exemplo, no rock a escala diatônica da música tonal reestabelece, em grande medida, seus direitos (COPLAND 2014), e elementos como os refrões da música pop são muito devedores do rondó, uma das mais tradicionais formas tonais, e sua maneira de retomar um tema entre variações (*Ibid.*). Quer dizer, as harmonias da música popular atual tem muito claramente um centro tonal, ainda que às vezes não tenham tonalidade definitiva e ainda que esse centro esteja obscurecido pelas múltiplas camadas sônicas. Essa música não é polifônica aos modos da maioria das músicas tonais, como as fugas, porque suas linhas melódicas não podem ser ouvidas separadamente, não possuem um espaço de respiro entre si (antes, se desmancham uma na outra e tornam-se indiscerníveis), mas ela apresenta, ainda assim, gravidades contrapontísticas.

Em todo caso, o essencial é que, no começo do século XX e com mais força a partir dos anos 1960, a música deixa de ser apenas o som que vaza do instrumento e paira no ar, que se move e se desfaz no ar após determinada duração; é também o som abrigado em um suporte

técnico, formado por emendas e sulcos físicos ou por *bits* digitais comprimidos, e que por isso pode ser recuperado, repetido, traduzido, deformado, em inúmeras durações. A música e seu suporte se confundem, de fato. A revolução eletroacústica, então, é uma questão de tecnologia, mais que de inspiração artística. É verdade que Wagner pode ter idealizado o *feedback* (KITTLER, 2016), Mahler o *loop* (CAESAR, 2017), Satie a *moozak* (SCHAFER, 1977), e outros compositores de vanguarda, responsáveis por avançar as balizas da música, podem ter inventado outros métodos compositivos que se tornariam comuns apenas décadas depois deles – é claro que a técnica e a inventividade têm uma relação de estímulo recíproco (MCLUHAN, 1964; BENJAMIN, 2017) –, mas é a precisão da retenção terciária de objetos evanescentes (a coincidência absoluta de sons e materialidades) que torna o desalojamento do tempo literalmente plástico. Tangibilidade: se um arranhão no disco corresponde a uma alteração das ressonâncias, compor é como moldar barro, brincar com a fluidez telúrica dos materiais (BONNET, 2016). E algo como a reinjeção do som captado na própria captação (o *feedback*) só assume feições de procedimento criativo, de algo com o qual pode-se brincar e ao qual pode-se extrapolar, quando a fita magnética assim o consagra (BORN, 2012; KITTLER, 2016; ERNST, 2016).

O que está por trás desse impacto compositivo em direção à “música de montagem” (MOLINA, 2018) ou música “das simultaneidades” (WISNIK, 1989) é, portanto, um compilado de inovações técnicas. Os gravadores elétrico e magnético, os sintetizadores e sequenciadores, os reprodutores de mídia e suportes como a fita multipistas, entre outros aparelhos eletrônicos recém-descobertos, permitem que o tempo seja retrabalhado como matéria-prima. A repetição e a leitura paralela de durações, efeito das potências técnicas dessas tecnologias, pode propiciar uma “sensação de transferência rítmica gradativamente entrando e saindo de sincronismo” (CAESAR, 2017, p. 82) e produzir a percepção de temporalidades novas nas trincheiras das fases que se atravessam. Em sendo comum que a percepção faça tender a uma frequência só objetos rítmicos aleatórios, como o pêndulo do relógio, o canto da cigarra e a quebra das marés (ERNST, 2016), a escuta simultânea de processos sonoros defasados entre si ou a escuta repetitiva de processos idênticos, permitidas por esses aparatos, faz encontrar diferenças mais ínfimas no estofado dos sons, evidenciando em cada nova amostra uma gama oculta de intensidades (WISNIK, 1989). Por meio da soma e da subtração (mental ou material) das faixas sonoras, efeito do próprio desenvolvimento tecnológico, faz-se da música, então, “não uma coisa estética, mas algo vivo” (COPLAND, 2014, p. 184), algo volátil, no sentido de que, a cada escuta, ela se renova.

2.

O impacto dessas formações maquínicas sobre as condições de escuta (em oposição às condições de composição) é igualmente forte. A capacidade de armazenar o som é também a capacidade de deletá-lo, de distribuí-lo e de reproduzi-lo em situações espaço-temporais diferentes da situação de concerto, da situação de apresentação instrumental virtuosística. O som e sua fonte se divorciam, nesse caso. Indústrias inteiras se erguerão a partir desse princípio de armazenamento, tornando a música um dos negócios mais lucrativos da segunda metade do século XX: a produção, gravação, patenteação e comercialização de canções funda um mercado de expressões das temporalidades atomísticas. O advento dos dispositivos de gravação ou de retenção (dos dispositivos de operacionalizar a duração, como vimos) é também o advento dos dispositivos de escuta contemporâneos, acusmáticos e cada vez mais portáteis.

O surgimento desses dispositivos transformadores – cristalizadores e moduladores – do tempo é mais que mera reorganização de engenharias: põe em jogo capacidades enunciativas e figurativas e portanto altera nossa maneira de perceber. Os novos aparelhos de escuta intervêm na teia de forças que produzem um acontecimento musical, bem como na própria cadeia de constituição do Eu, altamente dependente das circunstâncias de temporalidade:

somos confrontados com o desenvolvimento de dispositivos que podem criar e conservar, contrair e dilatar as durações, as temporalidades (...). Através da matriz e da reprodução das durações artificiais, tais dispositivos agem sobre as durações “naturais” da memória e, ao mobilizarem a atenção, intervêm na criação do sensível. Mobilizar a atenção e a memória significa mobilizar o vivo. (LAZZARATO, 2006, p. 174)

Sabemos, pelo menos desde Benjamin (2017), que as revoluções técnicas alteram o tecido do sensível, engendram e se associam a novas modalidades de especulação (científica, artística e fenomênica), manifestando tendências ontológicas latentes, como pontos de fratura na realidade. No caso da escuta, os novos aparatos tecnológicos de consumo reconfiguram os ouvidos para outra situação de escuta, outra situação de captação dos excedentes imateriais dos sons. O gramofone, a vitrola, o rádio, o iPod, o Spotify, nessa ordem, proliferam uma situação de reprodução não como ritual de extração de um meio transcendental, mas como mera reverberação material, por máquinas sonoras, de sons diluídos e reprocessados. Apesar disso, não deixam de dar ao som posição privilegiada (uma posição até mais central que a da liturgia dos concertos, poderia-se argumentar), no campo dos eventos afetivos: permanece a insistente

capacidade da música de “ressoar a unidade do mundo. (No rádio, na música de passagem, na memória, no desejo, na multidão, na sala de casa (...), entre a diferença e a indiferenciação, a música rebrilha)” (WISNIK, 1989, p. 196). Tentaremos entender melhor isso adiante.

Mas vale ressaltar a princípio que esse som-matéria-maquinica está profundamente atrelado, numa ponta, à economia de mercado e suas necessidades, e, em outra, à experiência histórica da Revolução Industrial, de aceleração, automatização e fragmentação social. O choque hiperestésico, a serialidade em larga escala e a fabricação intensa de simulacros são algumas das alterações que abalam a escuta a partir da segunda metade do século XIX (*Ibid.*). O crescimento exponencial do ruído nas ruas das cidades urbanizadas – com os brados dos vendedores ambulantes, os *clusters* sub-reptícios das rodas dos trens, os *drones* de baixa frequência das chaminés de indústria ou dos ventiladores domésticos –, propensão fartamente documentada pela literatura modernista (SCHAFER, 1977), também não vem sem contrapartidas para a maneira que os ouvintes articulam os novos dispositivos da escuta. Estes acabam se popularizando também como substitutos práticos e anímicos para o barulho da cidade grande, como tampão pulsional e psico-higienizador do não-musical. Assim, enquanto a música pós-tonal encontrava nas correias dentadas das engrenagens da ceifadeira sonidos de deslizamento que passaria a integrar à composição, o ouvinte buscava refúgio em relação à poluição sonora em alianças expressivas mais convencionais, em sonatas, sarabandas e marchinhas (*Ibid.*).

Isso porque uma melodia que percute é um agente poderoso, capaz de mudar a atmosfera de um cômodo (COPLAND, 2014) e suprimir todo som volátil na instalação de uma arquitetura sonora outra. Sobretudo numa era em que a audição é mediada por esses sistemas reprodutores e suas territorializações, reforça-se o sentido musical que poderíamos chamar, seguindo Sloterdijk (2016), de “atmotécnico”. Ou, nas palavras de McLuhan (1964, p. 317-317): “a sensação de ter os instrumentos tocando ‘bem na sala junto a você’ é um passo na direção da união do auditivo e do tátil (...) Quando o *long-playing*, a alta-fidelidade e o estéreo chegaram, também chegou o tempo da abordagem profunda da experiência musical”. McLuhan não usa o termo “profundo” aqui metaforicamente: quer dizer que a música tocada por esses dispositivos tem uma dimensão de virtualidade que ela impõe ao espaço acústico como se o engolisse. “Os aparelhos de rádio (...) são como um muro sonoro para cada lar, e marcam territórios” (DELEUZE & GUATTARI, 1997a, p. 122). A tentativa do rock de refazer a vividez dos concertos, por exemplo, só pode ser explicada pela espacialidade dos dispositivos de escuta (BOLTER & GRUSIN, 2000): para levar

uma ambiência realista à casa do ouvinte, os artistas passam a gravar de forma a replicar com a maior fidelidade possível o som dos shows ao vivo (e com o tempo, isso se tornará tão forte que a relação se inverterá: as apresentações ao vivo passarão a tentar replicar a gravação, que aos poucos será tida como a transmissão mais perfeita daquela sonosfera [IAZZETTA, 1997]).

Frank Sinatra fez sua carreira inteira aproveitando-se desse sentido espacial da reprodução maquínica. Seu mérito como artista não estava apenas no considerável talento vocal e na sensibilidade como intérprete, mas também na maestria com que lidava com o microfone: ele mantinha um cuidado com a respiração e a dicção, cantando bem próximo do aparelho e atentando para cada etapa da gravação, com vistas a um domínio completo do espaço de sonorização que sua voz implicaria quando fosse reproduzida (KRUKOWSKI, 2017d). Sinatra queria criar, para o ouvinte, uma impressão de proximidade com o seu corpo físico, como se lhe sussurrasse segredos. O par microfone emissor/fone receptor é, com ele, confessorário elétrico. Eis que um homem grava uma canção em Nova York, em 1958, e ela parece soar como uma mensagem pessoal, como um cochicho, para um interlocutor que se encontra em Paraíba do Sul em 2020. O labirinto entre a voz que fala e o ouvido que escuta se desfez, bem como a invariabilidade da passagem temporal entre o momento da fala e o da escuta; a viagem é direta, o tempo foi descumprido, e é como se nada mais nos separasse (KITTLER, 1999; ERNST, 2016). Se excedermos essa lógica da proximidade vocal e a levarmos aos outros instrumentos, entenderemos um pouco melhor como esses dispositivos intervêm sobre a condição de escuta.

Uma orquestra toca numa sala de concertos; mais tarde, essa mesma orquestra toca em um disco, para um ouvinte que se encontra em sua própria casa. Tudo, desde o aspecto técnico ao comercial, se conjura para converter o ouvinte em proprietário dessa orquestra, em sua própria residência (SCHAEFFER, 2003, p. 47, tradução nossa)

De modo geral e simplificado, tudo isso é efeito da dissociação entre a reprodução do som e a fonte que o executou originalmente, ou o que Pierre Schaeffer (*Ibid.*) famosamente denomina “acusmática” – ouvir ao som sem ver de onde ele provém, sem saber quais são as suas causas. Murray Schafer (1977) chama essa mesma desconexão entre um ruído e sua origem de “esquizofonia”, e afirma que é ela que possibilita a recriação de uma “paisagem sonora”, na medida em que no mesmo instante um som “pode sair de milhões de buracos em milhões de lugares”, simulando “a completa transposição do espaço acústico. Qualquer ambiente sonoro pode agora transformar-se em qualquer outro” (*Ibid.*, p. 134). A relação do ouvinte com os

dispositivos de retenção terciária é sempre acusmática (ou esquizofônica) justamente porque eles destituem a causalidade sonora, retiram as partículas ressonantes de seus contextos instrumentais e as levam a outro, que implica outro entendimento dos sentidos musicais, outra extração de afetos. Uma crepitação que não *representa* o dedilhar do violão, o rufar do surdo ou o soprar das tubas, cuja procedência organológica é incerta, pode assim ser escutada em integridade e evocar motivos abstratos, não-musicais. Pode ser reduzida a si mesma, à sua qualidade de estímulo energético que puxa a atenção para as reminiscências musicais ou faz do tímpano diagrama dos traços de uma tradução entre mídias (BONNET, 2016). Tocar – “dar *play*” – se assemelha então a conjurar ondas de temporalidade divergente sobre o mundo, entre convoluções sônicas e linhas de fuga, substituindo a realidade auditiva por uma nova, cenográfica.

Pois quando a música não está mais associada aos instrumentos musicais, fica livre para se associar, inversamente, ao próprio mundo, ao mundo perceptivamente assimilado e subjetivamente edificado (*chora*). A música deixa de estar condicionada à execução musical e passa a se compor à paisagem em que é escutada, ao mesmo tempo em que compõe, ela mesma, uma paisagem própria. Os sons podem não mais se conectar a suas fontes produtoras, mas aos ambientes por onde se propagam; eles parecem emanar do mundo. Quando a escuta se separa da visão, se entronca novamente à visão, como que à força. “Somente quando o perfeito mundo acústico é produzido com a exatidão das técnicas midiáticas pode surgir na era técnica também sua conexão com um ‘mundo visual’” (KITTLER, 2016, p. 229). Os dispositivos trazem a tona, então, uma “dimensão gestual da música”, em que fica “realçado o caráter mágico da conexão entre o que se ouve e o que se vê” (IAZZETTA, 1997, p. 2-3). O visível e o audível passam a pertencer a um mesmo mapeamento, e a geografia fictícia da música e a geografia física do espaço se confundem. Amplia-se a relação entre imagens sonoras e imagens visuais, destravando circuitos de territorialização audiovisual pela escuta.

É essa territorialização audiovisual e “bifacial” – centrífuga (da música em direção ao mundo) e centrípeta (do mundo em direção à música) – que garante, em larga escala, que os sons continuem sendo percebidos como acontecimentos temporais, mesmo diante do pós-tonal, quando parece que a duração das obras se esfacela e elas se tornam irracionais. Quer dizer, que a música tonal e a música de montagem, os dois gêneros hegemônicos da atualidade por uma boa distância, podem ser percebidas como instâncias contínuas é óbvio, por sua estrutura teleológica, que tende à sensibilização via contração de passados, presentes e futuros ocorrentes. Mas e

quanto ao puramente atonal, à música experimental que ultrapassa as fronteiras do que o senso comum entende por música (como no silêncio de John Cage)? Certamente a música concreta “pura”, feita de ruídos intermitentes e desapegada de qualquer relação melódica, harmônica, rítmica ou timbrística, não produz o acontecimento temporal por si só, não parece conter o acontecimento temporal como potência inerente a si, e algumas dessas músicas nem se pretendem catárticas, para início de conversa, mas convidam a um desconforto ou a um desequilíbrio, por exemplo. Entretanto, mesmo a música mais radical ainda precisa ser música, ainda precisa ser reagrupada em cadeias de localização como “devir-arquipélagos” (BONNET, 2016, p. 256), combinação canalizável de ordens discursivas pertencentes ao “musical”.

Pois o objeto musical, nos dizem pensadores tão diversos quanto Roman Ingarden (1989) e Pierre Schaeffer (2003), é necessariamente um objeto intencional. Ele nunca está dado, mas precisa ser captado *a posteriori* como entidade coerente por uma consciência predicativa. A inteligência da música como música, decodificação de sua essência experiencial (*epoché*), bem como sua capacidade de provocar acontecimentos temporais, está portanto mais atrelada à condição de escuta que à ação acústica propriamente dita (*Ibid.*). Para distinguir entre o ruído geral, o som arbitrário, e a música, som ativado ou tempo que se expressa e que é capaz de produzir catarses, bastaria distinguir os regimes de imaginação sob os quais experimentamos cada um deles. Enquanto um regime é mera passagem, transparência das vibrações pneumáticas, o outro organiza a integração dos elementos sonoros premeditadamente. Essa é a diferença primordial entre ouvir e escutar: “ouvir é ser golpeado por sons, escutar é pôr a orelha para ouvi-los” (*Ibid.*, p. 61); “ouvir é um fenômeno fisiológico, escutar é um ato psicológico” (BARTHES, 1990, p. 217). Escutar é estar aberto existencialmente ao som, na medida em que o ouvido extrapola sua função de sobrevivência animal, transbordando da mera percepção auditiva (MERLEAU-PONTY, 2018). Através da escuta, “não me atenho só às indicações que me proporcionam os ouvidos, (...) senão aos dados que concernem ao próprio acontecimento sonoro”, não me direciono a nada “senão o próprio som que me interessa e que identifico” (SCHAEFFER, 2003, p. 163, tradução nossa). A escuta envolve o objeto sonoro e o reduz a seu embrião espiritual mais compacto e rigoroso: o objeto musical.

Isso não significa que o acontecimento temporal seja uma questão de arbítrio, que ele seja a decisão voluntária de um ouvinte que se comanda a sentir, é claro. Significa apenas que a capacidade de encontrar ou não acontecimentos temporais tem pouco a ver com a duração

específica de cada música. Esta define apenas a categoria e a amplitude do acontecimento, já que determinadas temporalidades correspondem a determinados ciclos perceptivos, como já esclarecemos – determinadas sínteses do tempo correspondem a determinadas vulnerabilidades estético-musicais (FERRAZ, 2005). Mas o que permite a catarse é que objeto tenha sido desenhado para a experiência de escuta no tempo e essa experiência o tenha processado como música (SCHAEFFER, 2003). Nesse sentido, é relevante que um complexo de identificação, qualificação e modo de lidar perpassa as formas culturais como maneira de perceber-se escutando (BONNET, 2016), estado que, em grande medida, independe do conteúdo do objeto sonoro em questão. Em outras palavras, não faz diferença que uma música seja ou não tonal se ela está sendo tocada por um aparelho de reprodução musical, por exemplo – e Cage só consegue propor seu *4'33"* graças a essa salvaguarda, assim como o urinol de Duchamp só é arte em sua conjuntura e sob intenções de produção e de espetatorialidade pré-estabelecidas (um certo “estar-no-museu”). Logo, o som será captado como catarse, será perscrutado em busca de acontecimentos temporais, ainda que a música seja atonal e esses acontecimentos, raríssimos, a depender exclusivamente de um agenciamento de escuta.

Não existe o som sem que este seja configurado pelo ato de escuta (...) e esta configuração só se torna possível quando da singularidade da escuta, quando da presença da diferença na percepção. Queremos dizer com isso que não basta colocar alguém diante de uma onda sonora, mesmo que esta provenha de uma sinfonia de Beethoven, para que se dê a escuta musical. A escuta constrói-se junto com o próprio objeto percebido no movimento de territorialização, desterritorialização e reterritorialização. (FERRAZ, 2005, p. 161)

Não há música sem a lenta produção coletiva, no longo prazo, de uma escuta, de um “ouvido” específico, o que vai do estabelecimento mais geral de um quadro da atenção (escutar a música pela música) ao hábito mais local e pessoal de escutar tal ou tal peça no momento e lugar em que quisermos, uma maneira de fazer que a indústria do disco sistematizou. (HENNION, 2011, p. 271)

Forma-se então uma tautologia, um círculo vicioso: os dispositivos de escuta provocam acontecimentos temporais porque os acontecimentos temporais são provocados pelos dispositivos de escuta. Parece que com isso dizemos coisas óbvias, contornados pela barreira epistêmica dos juízos analíticos, mas na verdade estamos desenvolvendo uma redundância para que seus termos deixem de estar necessariamente implicados um no outro; para fatorá-los, complexificá-los, e então é como se houvesse um estofo oculto em $A = A$ (que é cada A , como podemos desdobrá-los em subconjuntos?). Também pode parecer que relativizamos o sistema

musical, a “estética da duração” propriamente dita, mas “de fato, a música (...) é mais que um sistema – é um metasistema, ou um sistema metaestável, que tende, potencialmente, para a musicalização generalizada de todos os sons” (BONNET, 2016, p. 187, tradução nossa). É tudo uma questão de território, nesse caso: desterritorializações e reterritorializações ininterruptas das conexões que uma música tocada pode realizar em contato com o espírito. Basta que o dispositivo instaure, por seu próprio programa, a condição de escuta, e que a tendência da música seja então sua projeção para esse dispositivo, num duplo encaixe.

A forma predominante de condicionamento para a escuta hoje, ou seja, a forma predominante de “criar a obra”, no sentido de fazer atentar à sua duração, ainda que esta seja uma duração descontínua, é torná-la produto, arquivo executável de sons, de modo que consiga impor a situação-escuta com o auxílio do dispositivo. A música e a reprodução eletrônica aparecem então como termos intercambiáveis (KITTLER, 2016). Porque, nesse caso, a obra não está mais separada do consumo, da expressão como mercadoria e como mídia, que lhe confere seu sentido contextual. Noções secundárias e que servem à qualificação de mercadoria, como as de “coleção” ou “repertório”, emergem exatamente dessa necessidade de hierarquizar o consumo para dar coerência aos hábitos de escuta (IAZZETTA, 2012), sugerindo ao ouvinte uma separação clara entre aquilo que deve e aquilo que não deve encarar como música, entre aquilo que deve ouvir e aquilo que deve escutar. Especialmente no contexto do digital, a existência da coleção é uma forma de isolar a música, entendida como produto fechado para a apreciação estética, dos sons mundanos (do mundo ou do próprio aparelho) e assim defini-la enquanto obra.

A popularização do mp3 é significativa, nesse contexto, porque essa extensão computacional, codificação-símbolo do capitalismo algorítmico, configura enfim as novas maneiras de distribuir e ouvir música. A compressão em MPEG faz da música uma gramática (STIEGLER, 2010), pois indexável em bancos de dados e clicável, navegável, em meio ao éter digital (STERNE, 2012). As linguagens musicais equalizadas por esse denominador comum podem então ser traduzidas entre múltiplos suportes (ERNST, 2016), em uma convergência maciça de plataformas e provedores comunicacionais, inédita tanto em relação à escuta tradicional quanto em relação à escuta fonográfica do século XX (STERNE, 2012). A música passa a ser nivelada em um mesmo plano de trocas anódino, convertidas para um mesmo sistema de *bits* que independe de gênero, autor, ano de composição, e mesmo de uma coerência interna da música em si. Toda e qualquer canção pode ser salva como mp3, a partir de uma tecnologia de

decomposição e recomposição de blocos de senóides que mascara as faixas de frequência consideradas supérfluas à escuta esteticamente direcionada (*Ibid.*). Para que algo seja música, agora, basta que seja um arquivo mp3 (um contêiner de sons acomodado em certa memória, seja ela disco rígido ou nuvem global) e que este seja interpretado por determinado dispositivo de retenção terciária compatível. Não à toa, as propriedades do arquivo mp3 incluem, de um lado, a compatibilidade com os dispositivos que o reproduzirão, e, de outro, metadados referentes à música específica que contém, de maneira a poder se diferenciar, por individuação valorativa, essa música do plano de *bits* estandardizado que a define como mp3.

É isso, na maior parte das vezes, a escuta na era pós-industrial, com os aparatos de escuta portátil, ou “dispositivos de retenção”, ou ainda “dispositivos acusmáticos móveis”. A duração foi devidamente enquadrada, “operacionalizada” (ERNST, 2016), e os acontecimentos temporais não dependem mais de uma teleologia linear interna, mas de territorialidade, ambiência, código, do ser-em de seu consumo. Esses instrumentos maquínicos de escuta modulam as subjetividades, modelam paisagens e estratégias de convívio, envolvem nossos ouvidos em intensidades inconspícuas (DELEUZE & GUATTARI, 1997a; OBICI, 2008). Eles determinam a abertura à presença sentimental do tempo. Enfim, a *apreensão* das expressões de duração é tão afetada pelo desenvolvimento maquínico quanto a *composição* das expressões de duração. “As máquinas de expressão intervêm no tempo (...) criando acontecimentos ou tentando fazer uma matriz da sua atualização, pelo controle de sua efetuação. A criação midiática dos acontecimentos (...) o congela em alternativas preestabelecidas.” (LAZZARATO, 2006, p. 176-177).

Dizer que atentar à música é, sob essas circunstâncias, só aceitar as alternativas oferecidas, compactuar com as oclusões determinadas do impessoal, no entanto, é simplista demais, e obscurece o valor real do efeito de catarse sobre a circunvisão cotidiana do ouvinte. Antes, este tem agora a chance de minar o que lhe é disponibilizado numa totalização estética que, de dentro do próprio motor do capital, entre as frestas da estrutura mercadológica, vai ao encontro de formas mais criativas de escuta, formas mais criativas de existência. Uma fenomenologia dos dispositivos de escuta portátil não pode perder de vista tais encontros; na verdade, cabe a ela, primordialmente, descrever essa aproximação e esse contato.

2.3. A percepção da suprarrealidade dos gestos

“The meaning of life doesn’t seem to shine like that screen”

Movies, Weyes Blood

1.

“Cinema” poderia ser definido como a arte de registrar uma duração da realidade, fazendo com que tal registro se temporalize. Isso porque, ao imbuir as imagens de automovimento, o cinema é capaz de apresentá-las num estrato de tempo puro (DELEUZE, 1992). Tarkovski (2010) usa inclusive a expressão “esculpir no tempo” para se referir à pretensão do diretor de cinema, porque, para ele, esses artistas extraem as imagens do tempo, como escavadores. Se a música era o próprio tempo expresso, se tinha o tempo como seu limite, como dizíamos, então o cinema é o primeiro a representá-lo plasticamente, esquematicamente (isto é, indicialmente), por seus diagramas audiovisuais. Antes dele, o tempo podia ser visto e experimentado – nos objetos, que, afinal, *passam* ao devir da entropia; no próprio elã da vida, em sua velocidade-galope; nos acontecimentos que nos atravessam –, mas nunca podia ser representado (CRARY, 2013). Com ele, surge pela primeira vez a possibilidade de conservar a representação visual dos fenômenos por um período de tempo muito longo (“teoricamente, para sempre” [TARKOVSKI, 2010, p. 71]), e repeti-los sem perda. Assim, o homem vence a morte, por “fixar artificialmente as aparências carnis do ser” (BAZIN, 2018, p. 27). Pode-se, enfim, mumificar a mutação, libertando os corpos de seu destino biológico de perecimento.

Charney (2001) argumentará, nesse sentido, que uma das funções do cinema é recuperar a possibilidade do instante. Para fazer isso, não congelaria o instante, como faz a fotografia, mas guardaria sua passagem e permitiria o retorno a ela ou sua localização em meio ao turbilhão temporal. Comunicaria, assim, a presença de um instante, que é justamente seu evanescer. Quando o cinema põe as imagens em movimento, devolveria aos instantes sua inteireza, pois devolveria a diferenciação consecutiva; devolveria a eles seu desaparecimento. Então o cinema poderia ser um arquivo de instantes que se foram, um mapa de fulgurações momentâneas. Paul Virilio (2015, p. 111) lembra que a ideia de instante “só poderia estabelecer-se (...) num mundo inteiro dedicado à lei do movimento”. Eis que, quando o movimento se atenua ou se acelera, o deslocamento entre instantes se estica ou se estreita, e o cinema passa assim a “exprimir o próprio tempo como perspectiva ou relevo” (DELEUZE, 2018a, p. 46).

É claro, entretanto, que movimentar-se não é o mesmo que percorrer um espaço. Lembremos de uma das primeiras lições do *Matéria e memória* (2011) de Bergson: o espaço percorrido é divisível, enquanto o movimento não o é. O movimento existe enquanto mudança de natureza, mudança qualitativa. Ele se dá no intervalo invisível entre dois instantes, e nunca como a mera sucessão dos instantes, e nem no mesmo espaço homogêneo em que se dão esses instantes. O movimento exprime uma transformação na duração do todo. Esse é o aspecto da relação entre duração e movimento que Whitehead (1993) chama de “cogrediência”: os eventos “aqui” e “agora” estão acoplados como conteúdo e continente, de modo que parece haver passagem no tempo quando, do repouso, emerge uma nova intercorrência entre o “aqui” e o “agora”, desequilibrando tal cogrediência. Mas o movimento é “uma relação real entre o objeto e o restante da natureza” (*Ibid.*, p. 228), ou seja, entre cada uma das partes e o todo composto por elas. Mais tarde, Deleuze, sob a influência tanto de Bergson quanto de Whitehead, retornará a essa questão justamente pela aplicação do cinema como filosofia do tempo e do movimento: “Cada vez que há translação de partes no espaço, há também uma mudança qualitativa num todo (...) toda vez que nos encontramos diante de uma duração (...) poderemos concluir pela existência de um todo que muda e que é aberto” (DELEUZE, 2018a, p. 23-24). O principal do cinema, portanto, não é bem recuperar a possibilidade do instante como queria Charney, mas recuperar o movimento que perpassa esses instantes e, com ele, as metamorfoses da duração de um todo.

Acontece que, além disso, quando a mente retoma um movimento que passou, um movimento já defasado, acaba por reconstituir esse movimento temporalmente, para dar sentido à mudança qualitativa e estabelecer a experiência movente (BERGSON, 2011; ERNST, 2016). Daí as críticas de Bergson (2019) à “ilusão cinematográfica”, que, segundo ele, tornaria cada mera sequência de instantes autônomos um só movimento contínuo pela apreensão do que está antes e do que está depois, somada a uma tendência do próprio aparato sensório-motor a fazer desse antes-depois relativamente veloz uma coexistência encadeada e equidistante. Bergson vê no cinema a epítome da espacialização do tempo e da instantificação da duração que ele tanto criticava. Deleuze (2018a; 2018b) então tenta inverter essa visão, se apropriando das ferramentas conceituais do bergsonismo em si para demonstrar que, na verdade, o cinema não realiza a espacialização do tempo e nem a instantificação da duração, mas, pelo contrário, a temporalização do espaço e a cristalização de durações múltiplas. Não é que o tempo, no cinema, esteja reduzido ao movimento aparente, mas o movimento aparente é que coincide, nele, com o

movimento real da pluralidade de durações, com o movimento puro ali implicado (na terminologia whiteheadiana, o movimento e a duração do cinema também são “cogredientes”, ou seja, o movimento aparente se confunde ali com o movimento absoluto da duração).

O cinematógrafo restituiu o movimento original das coisas. (...) Todo filme de cinema, mesmo o mais banal, é uma catedral do movimento. As forças de participação, já despertadas e provocadas pela situação espetacular, são cravejadas por mil desdobramentos do movimento. A partir daí, todas as maquinações da cinestesia se precipitam sobre a cenestesia. E a mobilizam. (MORIN, 2014, p. 124-125)

Mas qual a diferença entre esses dois movimentos, e o que mais se poderia dizer deles? Quais seriam os efeitos do movimento real sobre os objetos, e como isso se desdobraria no cinema?

Para Deleuze (1999; 2018a), o movimento é a condição da variação universal, e tudo se movimenta sem parar, compondo devires, sobrepondo – encaixando e desencaixando – durações. Para Morin (2014, p. 145), igualmente, “o movimento é a força decisiva da realidade: é nele e por ele que o tempo e o espaço se tornam reais”. Merleau-Ponty expressa uma posição parecida em seu *Fenomenologia da percepção* (2018), postulando que o mundo “não é feito de coisas, mas de puras transições” (p. 370), ou de um fundo cinestésico cuja constituição particular é o intermédio de estados semi-estáticos. O fato de não haver imagem fixa, de a própria fisiologia do olhar ser conformada por forças de motilidade inconscientes (VIRILIO, 1994), somado aos efeitos do dinamismo autopoietico dos elementos da natureza, implica necessariamente nossa imersão em “um universo fluido, onde as coisas não estão endurecidas na sua identidade” (MORIN, 2014, p. 96) e portanto não param de se tornar outras incessantemente. O vento, por exemplo, às vezes parece existir apenas para impedir que tudo fique imóvel – Bachelard (1989, p. 192) falará da “sinfonia de um vento ‘eterno’ que vive no movimento das copas das árvores”, e assim também Philippe Dubois (2012, p. 24) comentará extensamente os “micro-movimentos por ondulações variadas” que afligem a folhagem em um filme de David Claerbout. Sim, no cinema, as folhas realmente tremulam, os cílios se esfregam, as asas da andorinha rebatem: captura-se esse movimento, esse processo de variação.

Tanto é assim que ele não funciona automaticamente, quer dizer, não basta haver uma sucessão de instantes para que o cinema dê resultado. Pelo contrário, sua estrutura exige um novo tipo de contemplação, uma atenção flutuante ao movimento aparente, para fazer notar o movimento real que nele se descortina – uma “recepção na distração”, como Benjamin (2017) certa vez pronunciou. No cinema, é tarefa do espectador decupar o movimento aparente e

rejunta a ele uma duração, atualizá-lo numa duração, “discernir, no (...) paralelepípedo da realidade contínua que tem a tela como seção, o espectro dramático particular” (BAZIN, 2018, p. 319). Para isso, entretanto, o mosaico despedaçado de instantes precisa parecer à consciência uma só transformação real e englobante. Uma moça olha para seu amante; o sorriso que lentamente se forma em seu rosto, que mesmo antes de se formar se prepara, não equivale a cada *frame* da boca se abrindo, mas se molda como uma totalidade, como um processo indivisível: Sorrir. Então a paisagem do rosto é “mutável, viva, como se fosse uma síntese” (BALÁZS, 1983a, p. 86), e pode-se ir, como queria Bergson (2011, p. 193) de um “agregado de partes contíguas” a um “todo das partes” qualitativamente diferenciado, sem qualquer decomposição.

Essa é a fisiologia de um movimento real. Na passagem de um repouso a um repouso, o todo muda de estado. As coisas não se firmam em suas trajetórias ponto a ponto, segundo a segundo, mas a cena inteira ganha outro aspecto. A própria matéria transfigura. “Dir-se-á então que o movimento real se distingue do movimento relativo pelo fato de ter uma causa real, pelo fato de emanar de uma força?” (BERGSON, 2011, p. 228). Entre outros, Bazin (2018), Balázs (1983b) e Flusser (2013), dirão que sim, pois é essa força interna que funda os “gestos”, isto é, que faz alguns movimentos se destacarem de seu fundo amorfo. Os gestos seriam a articulação de uma liberdade em meio ao movimento, liberdade a qual, realizando-se, permitiria ao todo tornar-se outro. Pela inclusão na cena de uma forma que se projeta entre planos, criando uma ponte de significação entre *frames* dispersos, o movimento passa a ser gênese de vida. O sorriso que antes não estava lá agora está, e eis que a cena inteira modificou-se radicalmente. Assim também o corpo que vaga pela praia, o amigo que brinda o vinho, o cachorro que se lambe ao sol ou a névoa que, ao se dissolver, perde as arestas. Os gestos do filme são os “atos puros, insignificantes em si mesmos, mas que preparam, como que à revelia de Deus, a revelação subitamente deslumbrante de seu sentido” (BAZIN, 2018, p. 406), arrebatando do movimento relativo representado na tela o movimento absoluto que subjaz a ele.

Os movimentos absolutos do cinema ocorrem, pois, na dimensão dos fenômenos mentais que os capturam. Isso não significa que eles sejam menos reais. Não foi o próprio Bergson (2011) quem teimosamente insistiu que a disputa, no campo da teoria das imagens, entre os idealistas e os associacionistas teria gerado uma falsa contradição entre movimentos internos, inextensivos, e movimentos externos, extensivos? Na realidade, diz ele, não há correlação e nem desconexão completa entre as duas categorias: elas se espelham e se misturam na mesma zona

simbiótica: as imagens exteriores influem sobre as interiores e vice-versa, com igual peso. “Todas as sensações participam da extensão; todas emitem na extensão raízes mais ou menos profundas” (*Ibid.*, p. 254), e, pela mesma lógica, todos os movimentos físicos se estendem sobre o conjunto de sensações numa mesma materialidade fantasmática.

Quando percebemos, contraímos em uma qualidade sentida milhões de vibrações ou de tremores elementares; mas o que nós assim contraímos, o que nós “tensionamos” assim é matéria, é extensão. Nesse sentido, não há por que perguntar se há sensações espaciais, quais são e quais não são: todas as nossas sensações são extensivas, todas são “voluminosas” e extensas, embora em graus diversos e em estilos diferentes, de acordo com o gênero de contração que elas operam. (DELEUZE, 1999, p. 77)

Assim poderiam dizer Deleuze ou os fenomenólogos tardios em contraponto e complemento a Bergson: se os movimentos físicos de um personagem de cinema podem provocar em nós movimentos afetivos, vibratórios, noológicos, é porque funcionam como “signos que provocam na alma alguns sentimentos” (SARTRE, 2008, p. 13-14). Todos os movimentos absorvidos pelos órgãos sensoriais se modelam como emoção na medida em que eles, sem deixar de ser movimento, *passam para dentro* e atingem a alma. Esse ir e vir do movimento entre o extenso e o inextenso pode ser a essência do cinema – com o cinematógrafo, nos diz Wolfgang Ernst (2016), não há mais momentos extensos e inextensos. “Fotografia animada” seria então sinônimo de cinema mais por conta do “animada” que do “fotografia”, considerando que “animação” advém etimologicamente de *animus*, “alma”. O movimento real do cinema conduz em direção ao movimento abstrato, e vice-versa, por contato direto, num “poder tornar-se” (BACHELARD, 2011) que poderia ser melhor esclarecido, mensurado metafisicamente, pela noção de “energia” (BACHELARD, 1968). Quando o cinematógrafo exhibe o movimento real, está animando as coisas com essa energia das “potências dinamogênicas”, estendendo “a todos os objetos essa fluidez particular” (MORIN, 2014, p. 88) que, com efeito, insufla a alma e se prolonga na consciência. A menor imaginação do dinamismo dos fenômenos aéreos (a dança de uma abelha ou a vista da janela de um avião, por exemplo) já poderia servir para corroborar que “o nível de mobilidade das imagens é proporcional a essa atenção alegre, leve” (BACHELARD, 2011, p. 10, tradução nossa) que retiramos delas.

Ou, como nos diz outrossim o próprio Bergson:

o movimento concreto, capaz, como a consciência, de prolongar seu passado no presente, capaz de se repetir, de engendrar as qualidades sensíveis, já [é] algo da

consciência, algo da sensação. Seria essa mesma sensação diluída, repartida num número infinitamente maior de momentos, essa mesma sensação vibrando, como dizíamos, no interior de sua crisálida. (2011, p. 288, adaptado)

Por isso qualquer deslocamento dos objetos na tela já pode ser suficiente, a seu modo, para acarretar o efeito dramático, bastando que, para isso, o espectador vá ao encontro de sua duração ou engate a sua própria a tal efeito. Um movimento específico, uma disposição de itens, um corte, um *close*, um feixe de luzes, podem então fazer a consciência tocar a substância da vida. “Cinema – isto é, movimento; isto é, vida” (STIEGLER, 2010, p. 31).

[A] subversão da hierarquia das coisas agrava-se com a reprodução cinematográfica dos movimentos, seja em câmera lenta ou acelerada. Os cavalos planam acima do obstáculo; as plantas gesticulam; os cristais se acoplam, reproduzem-se; cicatrizam suas feridas; a lava se eleva, a água transforma-se em óleo, borracha, breu arborescente; o homem adquire a densidade de uma nuvem, a consistência do vapor; ele é um animal puramente gasoso, de uma graça felina, de uma destreza simiesca. Todos os sistemas compartimentados da natureza ficam desarticulados. Resta apenas um reino: a vida. (EPSTEIN, 1983, p. 285)

Na tela, a consciência se confunde com a vida, ou com a exaltação da vida. O dinamismo do cinema, correnteza, é simultaneamente cinestésico e mental, instaurando circuitos cerebrais e formatando antropomorfismos em “um sistema que tende a integrar o fluxo do filme no fluxo psíquico do espectador” (MORIN, 2014, p. 128). Essa é uma das razões para que o cinema tenha essa feição irreal e narcotizante. Ele tem o mesmo fluxo (diga-se, a mesma duração) da consciência (STIEGLER, 2010; ERNST, 2016), disputa o mesmo plano da consciência, modificando-a conforme a tensão das imagens, e por isso produz uma espécie de hipnose. Assistindo a um filme, somos levados a diferentes estados de sonambulismo (CAVELL, 1979): ordenados pela montagem, pequenos sonhos se emendam a bruscos despertares, e a tela é gigantesca pálpebra que recobre o corpo e o prepara para o adormecimento. Tanto é assim que a metáfora do onirismo do cinema é uma das mais utilizadas pela crítica (MORIN, 2014, p. 101): “fábrica de sonhos”, “mercado popular de sonhos”, indústria em que alguns “são pagos para sonhar”. De acordo com Virilio (2015), por exemplo, o cinema é uma salada de “picnolepsias”, de devaneios absorventes que nos tiram, ainda que por alguns momentos, da realidade e nos embrenham no encantamento. Os próprios sonhos poderiam ser descritos como algo como uma central televisiva do inconsciente. Neles, “a lembrança interpretativa da sensação visual reconquista sua liberdade”, justamente porque sonhamos como vemos o filme, sem “nenhuma preocupação com a vida, ou seja, com a ação a ser realizada” (BERGSON, 2009, p. 106 e p.

127), mas antes há no sonho, como no cinema, um desapego com o sentido do tempo e um privilégio à imagem como dado imediato no qual esse sentido está dissolvido (DURAND, 1997).

Esse “estado de sonho implicado” acarretará o prolongamento automático das imagens em “movimento de mundo” (DELEUZE, 2018b, p. 91). Torna-se o filme onírico porque o movimento aparente é insuficiente para completar a significação das imagens, o que força a consciência a terminar o arco desse movimento livremente, e com isso torná-lo real, alojá-lo na duração real, de forma mais ou menos fantasiosa. O cinema é então “uma conformação incerta de tempos intermediários” (VIRILIO, 2015, p. 30-31), mescla de percepções lacunares da duração, que se prolifera e se deposita em durações secundárias, terciárias, e assim por diante, para terminar o movimento e transformar o todo da cena. “A imagem torna-se verdadeiramente cinematográfica quando (...) o tempo está vivo em seu interior, dentro mesmo de cada um dos fotogramas” (TARKOVSKI, 2010, p. 78). O cinema tem o ritmo desse fluxo de tempo que brilha no interior dos fotogramas. O ritmo da projeção enxerta vitalidade na cena, ilumina os gestos humanos e não-humanos, retira da matéria o que Bergson (2011) chama de “espírito” e Deleuze (2018b), mais resolutamente, de “paixão”. O procedimento afetivo que vai do pensamento à imagem nos conecta à duração. O movimento extenso e o inextenso se explodem bilateralmente. O cinema se aproxima do apogeu.

2.

Um dos artifícios que o cinema pode utilizar para nos cativar e emocionar dessa maneira (para apresentar-se como pura duração), então, é a transfiguração da própria existência em cinematografia, na sobreposição de realidade e imaginação. Se André Bazin (2018) foi um dos primeiros teóricos a afirmar que o cinema conseguiria captar a realidade em si, que ele recolheria e entalharia na tela a duração do real, não deixou de denotar, ainda assim, que essa realidade tinha uma dimensão imaginária: na medida em que a captação das coisas constituísse imagem, a distinção entre a subjetividade e a objetividade tenderia a ser abolida. Em *Imagem-tempo* (2018b, p. 20), Deleuze ecoa uma concepção parecida, apontando que, no cinema, “é como se o real e o imaginário corressem um atrás do outro, se refletissem um no outro, em torno de um ponto de indiscernibilidade”. Frente o desenrolar do filme, o olho do espírito ao mesmo tempo falsifica a nossa impressão de realidade e nos devolve a realidade em si, pedaço a pedaço. Por isso, o cinema “faz do próprio mundo um irreal ou uma narrativa” (DELEUZE, 2018a, p. 9).

Além de Bazin, outros pensadores, como Barthes (2015), Sontag (2004) e Cavell (1979), especularam sobre a câmera partindo da noção de que a imagem registrada por ela seria um rastro do real, que o representaria diretamente, como se a máquina fotográfica nada mediasse ou fosse uma mediação neutra, transparente – como se “a matéria dos filmes” fosse “a realidade física em si mesma” (PANOFSKY apud CAVELL, 1979, p. 17, tradução nossa). Já entendemos, pelo menos desde o fim do século XX (FLUSSER, 2018a; CRARY, 2013; BOLTER & GRUSIN, 2000), que não é bem assim: a câmera é uma “caixa-preta” como qualquer outra, um mecanismo de *input-output* cujas operações internas nos escapam por completo, mas que, em todo caso, filtra e reorganiza os elementos apreendidos por ela.

Sabemos, com efeito, que a afirmativa de que as novas imagens não podem mentir está enganada, e que se trata de engano deliberadamente provocado em nós pelas novas imagens. Mas embora saibamos disto, caímos sempre de novo na cilada preparada para nós pelas novas imagens; toda vez que vemos uma fotografia, filme ou programa de TV, acreditamos estar vendo “sintomas da realidade”. (FLUSSER, s/d, p. 13)

Ou, como dirá, igualmente coeso, o próprio Bazin (2018, p. 95): “para que haja plenitude estética do filme, precisamos *acreditar* na realidade dos acontecimentos *sabendo* que houve trucagem.”

Querendo ou não, quem assiste a um filme, quem mergulha nele, acredita no real e em sua adulteração, em simultâneo. Por isso, aos poucos o real se torna “uma espécie de super-real” (DUFRENNE, 2002, p. 129), vítima de uma poetização magicizante. Reproduzindo “o fluxo e refluxo da nossa imaginação que se alimenta da realidade à qual ela planeja se substituir” (BAZIN, 2018, p. 96), a imagem mais objetiva pode irradiar uma qualidade mística, quase como se, ao serem filmadas, as coisas se tornassem reflexos surreais delas mesmas. Todo o trabalho de Edgar Morin em *O cinema ou o homem imaginário* (2014) era justamente tentar descrever a maneira como “um aumento subjetivo pode (...) efetuar-se a partir da simples representação objetiva”, como “um mesmo movimento acresce correlativamente o valor subjetivo e a verdade objetiva da imagem até uma ‘objetividade-subjetividade’ extrema, ou alucinação” (p. 41). Esse sentido alucinatório do cinema é compreendido até pelo senso comum, quando este, por exemplo, assimila seus efeitos mais convencionais à psicodelia ou ao ilusionismo (ou ao sonho, como já colocado) – e todo cinema é um agenciamento fantástico, ou assim veremos adiante.

Mas o que importa ressaltar novamente é que “há no universo fílmico um tipo de maravilhamento atmosférico quase congênito” (SOURIAU apud MORIN, 2014, p. 24), que o cinema é, de fato, ao mesmo tempo real e irreal por natureza. Nele, tudo transborda: “em estágio

e estratos diferentes, a tela é (...) embebida de alma (...) Os objetos irradiam uma admirável presença, um tipo de ‘maná’ que é (...) riqueza subjetiva, força emotiva, vida autônoma e alma particular.” (MORIN, 2014, p. 92). A imagem do cinema é em si própria emotiva, empuxo de vitalidade, antes mesmo de representar qualquer coisa, antes de instanciar um “conteúdo” narrativo derivado das formas teatrais. Isso porque o cinema não é mero movimento físico – não é a soma de centenas de ações registradas pela câmera e montadas pelo autor, apenas –, mas movimento do espírito, expressão e afirmação de uma energia anímica que é latente à vida e pulsa em seus interstícios (TARKOVSKI, 2010). O cinema só pode inundar o espectador de emoções arrebatadoras porque liga-o a essas pulsões secretas, revela essas pulsões secretas, elevando, com isso, a própria vida à posição de cinema.

É assim que De Sica e Zavattini fazem “do cinema a assíntota da realidade (...) para que, em última instância, a própria vida se transforme em espetáculo, para que, nesse puro espelho, seja finalmente vista como poesia” (BAZIN, 2018, p. 386), ou Renoir permuta os papéis do real e do espetáculo – “o real se faz teatro, e o teatro se torna uma presença real. O cotidiano é identificado ao espetáculo e submetido a uma teatralização” (PARENTE, 1998, p. 34). No cinema desses autores, não é um irreal que emerge do mundo, mas “é o mundo que se torna sua própria imagem” (DELEUZE, 2018a, p. 96), é o real que se torna integralmente simbólico por meio da tela. Se após a Segunda Guerra, com a passagem da imagem-movimento à imagem-tempo, “houve uma ruptura com o modelo clássico de cinema (...), se a verdade perdeu seu selo de garantia e estabilidade (...), por outro lado os grandes autores (...) [fizeram] da verdade a possibilidade de produção da existência” (PARENTE, 1998, p. 129-130, adaptado).

Quando Deleuze descreve o neorealismo italiano, que para ele marca essa passagem de maneira fundamental, fala de um cinema que, em vez de perder de vista o real, introduz ainda mais realidade na obra, produz um “a mais de realidade” (DELEUZE, 2018b, p. 11), uma realidade suplementar, superabundante, a qual, porém, no limite, reverte o real em magia com ainda mais vigor. O cinema não se perde, então, mas, pelo contrário, é catapultado de volta ao maravilhoso. Para Bazin (2018, p. 366), o neorealismo “é uma fenomenologia” e sua originalidade advém de “não subordinar a realidade a nenhum ponto de vista *a priori*. (...) É unicamente do aspecto, da pura aparência do seres e do mundo que ele pretende deduzir, *a posteriori*, os ensinamentos nele contidos”. Quer dizer, o filme neorrealista não precisa nem seguir os passos de um arco dramático delineado pelo roteiro para assombrar; os acontecimentos

se concatenam segundo sua própria ordem ou de acordo com o ritmo frouxo da realidade em si, e o espectador será o único responsável por colher das cenas seu sentido, comparando-as às cenas de sua própria vida. O neorealismo é exemplo máximo de como a “câmera extralúcida [do cinema pode] realmente arrancar nossa máscara social e descobrir (...) nossa alma inconfessável” (MORIN, 2014, p. 57, adaptado).

De fato,

na Inglaterra, as casa de cinema eram conhecidas originalmente como “O Bioscópio”, por apresentarem visualmente o movimento real das formas da vida (do grego *bios*, modo de vida). O cinema [é o meio] pelo qual enrolamos o mundo real num carretel para desenrolá-lo como um tapete mágico da fantasia (...) (MCLUHAN, 1964, p. 319, adaptado)

McLuhan (*Ibid.*, p. 321) cita Yeats, para quem o cinema lançaria “um manto de espuma sobre o modelo espectral das coisas” e levaria à percepção do mundo ideal platônico. Deleuze (2018b, p. 183) cita Biéli, para quem “somos o desenrolar de um filme cinematográfico submetido à ação minuciosa de forças ocultas”. Em ambos os casos, trata-se de exprimir a maneira como o tempo da vida, a duração da vida – de qualquer vida –, é igual à do filme, independente de que algo de particularmente notável ocorra nela. É um jeito de dizer que não há diferença entre a vida e o cinema, pois a vida também é imagem, também é o movimento integral das coisas em seus compassos de sincronia e dessincronia, situações óticas e sonoras, e não muito mais que isso.

Tarkovski (2010) investiu grande esforço de pensamento no argumento de que a vida humana é cinematográfica em si mesma, de que nossas trajetórias se justificam por mais medíocres que sejam, e, por isso, para ele, o melhor cinema seria aquele que se aproximasse da vida (inclusive em sua mediocridade), concretizando na tela as sugestões discretas do coração dos personagens, mais do que suas aventuras explícitas, que poderiam até tornar o filme artificial. Ele ressalta como, em alguns momentos, percebemos um aspecto de máxima *mise-en-scène* em um episódio qualquer de nossas vidas, na composição de um acontecimento, e então “talvez exclamemos com prazer: ‘Mesmo que você tentasse, não conseguiria um resultado assim!’” (*Ibid.*, p. 23). Às vezes, mesmo o feio e o absurdo podem ressaltar determinada significação subterrânea e conferir a uma cena biográfica a plasticidade do cinema. Mesmo experiências aparentemente dissociadas da estética, como a fé ou o desespero, a confusão, a letargia, em certas ocasiões chegam a evocar um filme, de tal modo que poderíamos concordar com Stiegler (2010) e Virilio (2015) quanto à possibilidade de o cinemático ser uma condição

anterior à própria estética, quanto à chance de o cinema não ser belo, mas a beleza cinematográfica, isto é, quanto à chance de a beleza estar implantada em uma conjunção muito mais ampla e de origens imemoriais – “cinema”, ou “percepção de um gesto que dura”.

Como consequência, é natural que “em determinados momentos, a vida, inteira e em sua banalidade,” tenda a ser “considerada uma obra de arte, ainda que [isso] não seja especificamente consciente, levando cada um a reconhecer, em si mesmo,” um “tesouro eterno” (MAFFESOLI, 2003, p. 152, adaptado). Não entraremos a fundo nessa questão, mas de fato todo um filão da filosofia contemporânea dedicou-se a pensar, sobretudo a partir de Nietzsche, a vida como arte, o fazer-se potência e os cuidados de si enquanto forma de criação cônica (“estética da existência”). Na Espanha, o chamado “racio-vitalismo”, de figuras como Miguel de Unamuno e Ortega y Gasset, buscou provar que a vida possui uma radicalidade, um peso semântico e imaginativo, que igualaria ou superaria o da obra de arte. Para esses pensadores, toda vida é um drama, ainda que não possua relevância histórica, visibilidade ou originalidade, e todos nós narramos nossa própria vida em segredo a todo tempo, como forma de validá-la, no processo de anamnese. A qualidade primordial de uma biografia, então, estaria no fato de que ela é um drama único e insubstituível, ou, como dirá Julián Mariás (1971), uma sequência infinita de pequenos dramas, pequenos filmes, que se entrelaçam e se remendam continuamente.

Em contrapartida, alguns modos de vida – e o modo de vida moderno e burguês por excelência (liberal, materialista, irreligioso, moralmente antisséptico) se destaca particularmente aqui – podem levar a crer que “o mundo real passou a realizar um filme terrível” (PARENTE, 1998, p. 153), como se faltasse à vida uma montagem mais atenciosa, um enredo mais empolgante, uma fagulha catártica que por algum motivo afluísse como uma magma transcendental e, de repente, impregnasse tudo de sentido. Quer dizer, a variação imprevisível dos acontecimentos e a modulação dos nossos estados de ser frente esses acontecimentos resulta em filmes melhores ou piores, em maiores ou menores quantidades de eventos cinemáticos amalgamados com mais ou menos esmero. E, para Deleuze (2018b), se o mundo faz cinema mas “nos parece um filme ruim”, é função do bom cinema tornar a mostrar a vida como filme bom, religando o homem ao mundo, a tudo “o que ele ouve e vê” e de que parece apartado nestes tempos, para então “restituir-nos a crença no mundo” (*Ibid.*, p. 249). Por isso, o cinema assume uma dimensão ética análoga à da intuição religiosa.

A ciência é empírica, ao passo que a criação de imagens é regida pela dinâmica da revelação. Trata-se de uma espécie de lampejo súbito de iluminação – como olhos cegos que começam a enxergar; não em relação às partes, mas ao todo, ao infinito, àquilo que não se ajusta ao pensamento consciente. (TARKOVSKI, 2010, p. 44)

A fé é o sentimento fundamental do amante do cinema, para Tarkovski, porque “somente a fé dá coesão a um sistema de imagens (leia-se: sistema de vida)” (*Ibid.*, p. 49). Dorsky (2003), por sua vez, destaca que alguns aspectos formais do cinema fazem com que o espectador se abra a uma experiência de devoção. É nesse sentido também que Bazin (2018) sugere que os filmes nos oferecem uma espécie de teologia: impressões estéticas da salvação e da graça, dos labirintos superiores ou ulteriores do espírito. Ele ressalta que a obsessão de Fellini pelos personagens angelicais ou a concepção de Rossellini do amor divino na *mise-en-scène* não são meras coincidências, mas evidências de um entendimento de cinema como medida do Ser. De maneira similar, Jean Epstein (*apud* MORIN, 2014, p. 187) afirma que “se quisermos compreender como um animal, uma planta ou uma pedra podem inspirar respeito, temor, terror, três sentimentos sobretudo sagrados, será preciso vê-los numa tela de cinema.”

O efeito de encantamento provocado pelas cosmologias religiosas é alcançado e retomado pelas práticas cinematográficas, que, igualmente, revelam a magia do que está-ali, no aspecto de tudo, em seu formigamento. Ao fazer o espectador perceber o vasto sistema simbólico no interior do qual as coisas, as palavras e os homens convivem, o cinema está confirmando que “todo objeto, como todo acontecimento real, abre uma janela para o irreal” e que “cotidiano e fantástico são a mesma coisa com dupla face” (MORIN, 2014, p. 185). A modernidade tentou cingir o prático e o mágico, tentou divorciar os objetos da cultura e os fenômenos da natureza, bem como as escolhas da razão e da sensibilidade, mas o cinema, como outras forças sociais adjacentes a ele (as outras ficções míticas da modernidade, como a tecnologia, a publicidade, a performance esportiva [DURAND, 1997]), vem provar que o mágico sempre retorna, que ele encontra brechas em direção ao mundo e se deforma para atravessá-las. Porque o homem vive imaginativamente, e “tudo o que é imagem tende, num certo sentido, a se tornar afetivo, e tudo o que é afetivo tende a se tornar mágico” (MORIN, 2014, p. 49).

Como dizíamos, esse aspecto mágico não vem de um exterior da imagem e nem depõe contra a crença no cinema: “longe de a existência do maravilhoso ou do fantástico (...) enfraquecer o realismo da imagem, ela é sua prova mais convincente” (BAZIN, 2018, p. 202). Quer dizer, a fantasia serve para, inversamente, devolver à realidade seu aspecto mágico. A

realidade não tem tanto ímpeto de sobrepujar o cinema quanto o cinema tem de sobrepujar a realidade. Porque o sentimento cinematográfico, repetimos, é maior que a realidade; ele constitui uma categoria ontológica que a antecede (VIRILIO, 2015), e a invenção do cinema como dispositivo, como forma, não é a gênese desse sentimento, mas sua manifestação mais exemplar. Eis que realmente não há realismo que não seja profundamente estético (BAZIN, 2018), porque enquanto o mundo é mistério e nem um milhão de anos de perquirição podem levar alguém a conhecer a essência de uma folha de louro sequer, a contemplação dos elementos da realidade em si próprios (isto é, na nossa experiência deles em si próprios, mas livres do mal-estar psíquico que projetamos), revela, no deslumbramento, a fantasia estética de tudo o que existe.

Da mesma forma, “no cinema fantástico (...), máscaras visíveis e reais dissimulam outras máscaras igualmente visíveis e reais. O cinema fantástico é também o verdadeiro cinema do real” (PARENTE, 1998, p. 91). É um erro pensar que o cinema fantástico mostra um mundo “separado” da realidade: com efeito, essa “fantasia é precisamente o que pode ser confundido com a realidade. É pela fantasia que a convicção no valor da realidade se estabelece” (CAVELL, 1979, p. 85, tradução nossa). Os filmes fantásticos não nos dão uma sensação de nostalgia distante, então, por expressarem uma fuga do real, um tipo de escapismo que nos livra da gravidade das responsabilidades, e sim por revelarem a realidade mesma que tinha se engessado por baixo do véu das preocupações. Assim, fazem retornar à sensação infantil de descobrimento, de fascinação sincera por novos sistemas e conjuntos de correspondências entre objetos embebidos nos isomorfismos imaginativos da vida interior (CAVELL, 1979). Porque essas obras não podem representar coisas, espaços e tempos completamente novos, que já não estivessem na realidade, mas apenas mundos tecidos a partir de fusões e articulações de pedaços do real como o experimentamos. Trazendo à tona universos quiméricos, com suas paisagens, criaturas e circunstâncias, elas estão trazendo à tona a magia do real, que não deixa de ser a exata mesma magia que aparece no ficcional. Assistir ao filme fantástico é se fazer lembrar da realidade fantástica dos animais, dos objetos, das civilizações, dos conceitos, e assim por diante.

Com efeito, portanto, nada, nem os aspectos mais fantasiosos de um filme, vem “de fora” da realidade. A fantasia é simplesmente um amontoado de partes não-fantásticas, de nódulos de objetos comuns que, agenciados criativamente, parecem anárquicos, enxames de condições que se entremeiam. Eisenstein já dizia que o princípio do cinema era o mesmo do haikai, pois ele “via nesses tercetos o modelo de como a combinação de elementos separados é capaz de criar

algo que é diferente de cada um deles” (TARKOVSKI, 2010, p. 76), mas o cinema pode unir mais de três elementos, pode unir centenas deles, ou milhares, e inclusive unir não-elementos ou elementos inconscientes, como as referências esquecidas e os anseios libidinais de um cineasta. Na prática, mesmo o cinema que não une elemento algum, simplesmente deixando a realidade correr em sua duração, deve revelar a magia do que há, já que “a vida, no que tem de impalpável, é um irreal que permite compreender que o real não pode existir senão por possuir em si o surreal.” (MAFFESOLI, 2003, p. 143).

É assim que, para responder a um dos questionamentos principais de Stanley Cavell – “como os filmes reproduzem o mundo magicamente?” (1979, p. 40, tradução nossa) –, surge uma resposta estranhamente simples, ao “aplicarmos” os *insights* filosóficos de Deleuze e dos fenomenólogos tardios: porque os filmes nos apresentam o mundo virginal (“não-visto”) do movimento absoluto, ou seja, da duração pura. No cinema, o mundo aparece – Cavell recorre a Heidegger para descrever – como aquilo que *é* em si mesmo, aquilo que diretamente se manifesta e se transforma, que é nossa experiência pura mas está à margem de nossa capacidade de intervenção. Esse “mundo completo sem mim, e que se apresenta a mim, é o mundo da minha imortalidade” (CAVELL, 1979, p. 160, tradução nossa). De que outra forma explicar os relatos de quase-morte que tão recorrentemente são resumidos em algo como “um filme da vida passando diante dos olhos”?

O artista e cosmólogo italiano Giovanni Battista della Porta dizia que há uma magia natural na realidade vivida, em seu fundamento originário, e que há um meio de verificá-la: “a contemplação do mundo em sua totalidade, a saber, seu movimento, estilo e forma.” (*apud* CRARY, 2013, p. 43). A magia estaria então no próprio dinamismo estrutural de todas as coisas, bastando que as deixemos seguirem seus cursos, que as contemplemos em seu acontecer espontâneo. O cinema, ao que parece, é forte corroboração disso.

2.4. Dispositivos de virtualização: máquinas de entrar na imagem

“That’s all there is: a stream of captures”

That’s All There Is, Sondre Lerche

1.

Sim, o cinema é mesmo especial, pois é a magicização da vida pela percepção, na tela, do movimento absoluto da realidade. Mas como então definir o cinema, quer dizer, quando ocorre a passagem do mundo meramente constituído ao mundo magicamente percebido, se essa passagem está para além da obra ou do filme propriamente dito? Que gatilhos elevam a consciência à captação dessa duração pura, ou, ainda: como é que *a cinematografia se produz*? Uma questão como essa é ainda mais relevante quando a forma do cinema já se dinamizou em todos os seus aspectos originários, naqueles aspectos que de início poderiam mesmo defini-la. Com a hiper-aceleração das co-evoluções técnico-cinemáticas, a maioria das demarcações essencialistas sobre a natureza do cinema passou a não mais recair na categoria do propriamente descritivo – “o que o cinema é” –, mas na do prescritivo – “o que pensamos que o cinema deveria ser”. Entretanto, se não podemos definir o cinema, sob pena de perdê-lo, ainda é possível – diríamos: desejável – traçar uma topografia das maneiras de se fazer cinema hoje, para encontrar fendas, rupturas, lacunas passíveis de preenchimento, rebarba e reconciliação. E sobretudo para entender em que medida aparelhos dificilmente tidos como “cinematográficos” podem proporcionar uma situação-cinema, na medida em que possibilitam também uma mesma intuição da duração pura.

Se para Borges a poesia é a criação de uma disposição a ler o poema (isto é, é tudo que faz com que o leitor se sinta, de fato, lendo um poema), poderemos, antes de qualquer coisa, apresentar assim nosso conceito de “dispositivo”: conjuntura para a produção de uma disposição específica, visibilidade e enunciação de uma linha de força (DELEUZE, 1996). O que se chama de “dispositivo cinematográfico” poderia ser, portanto, tudo aquilo que produz a disposição do cinemático. E, independente de conceito, forma ou conteúdo, tudo o que, em conjunto, faz um espectador sentir-se assistindo a cinema poderia ser chamado “cinematográfico”. Acontece que essa disposição do cinemático, repetiremos quantas vezes for necessário, é anterior às técnicas de cinema classicamente imaginadas. Parece que, pelo contrário, os dispositivos cinematográficos apenas revelam, em um espiralar retrógrado, a cinematografia da existência, que já *é*, ou já *está lá*, inscrita na própria realidade (STIEGLER, 2010; VIRILIO, 2015). Assim, “antes de ser um

dispositivo de espetáculo, independentemente da aparelhagem técnica que lhe dê suporte, o filme é um modo de pensar as imagens.” (MICHAUD, 2014, p. 11)

Falaremos de “imagem”, nesse caso, na acepção bergsoniana (e mais tarde deleuziana) do termo, ou seja, como um modo amplo de enunciar a situação da matéria interfacial com a qual nos pomos em diálogo constante em nossa condição ontológica. Na teoria da imagem de Bergson (2011, p. 11), toda matéria é imagem, e o aparato perceptivo do homem – o corpo – é uma imagem central e centralizadora, que se abre e fecha, deliberadamente ou não, conforme a necessidade de perceber e desperceber. Imagem é, então, uma realidade que se mostra, e corpo é o eixo em torno do qual “todas as outras imagens variam” (*Ibid.*, p. 46). No mesmo sentido, alguns teóricos que trazem à tona a caracterização do audiovisual já disseram que cinemático é qualquer movimento que implique o corpo em um estado de vídeo (BAUDRY, 1983); outros falaram, ainda mais genericamente, em um estado de imagem (DUBOIS, 2004) .

Para esses pensadores, a afecção cinemática seria muito anterior ao cinema em seu sentido clássico – tela monocanal numa sala escura, fria e silenciosa em que cadeiras acolchoadas estão estrategicamente posicionadas, etc. Ela estaria presente em qualquer artesanato da virtualidade. “A imagem é produto de uma operação da qual a filmagem é instrumento, e não pré-condição”, diz Michaud (2014, p. 84), e poderíamos propor algo similar sobre o cinema. Porque ele é uma máquina metamórfica de exposição de cosmologias, mais do que simplesmente um jogo sequencial de cor e relevo ou um entalhamento do real-visual na fita de gravação ou ainda um automovimento da fotografia por meticulosos procedimentos de decupagem. Pode haver cinema até na atenção de uma criança sobre seu copo de achocolatado durante o café da manhã (VIRILIO, 2015) ou na contemplação genuína de um adolescente que alisa os cabelos da namorada entre os dedos (MICHAUD, 2014). Há cinematicidade, em suma, onde quer que haja reposicionamento da percepção humana para uma produção externa de deslocamento e luminosidade (VIRILIO, 2015), mesmo que isso não se dê por intermédio de um produto finalizado, uma obra concreta ou mesmo uma intencionalidade autoral.

É por isso que podemos discutir, atualmente, a ideia do mundo como cinema (PELBART, 1998), e é por isso que, hoje, é arbitrário definir de modo irrevogável o cinema, bem como, por exemplo, determinar um momento específico e extraordinário em que ele teria sido inventado (MUNSTERBERG *apud* KITTLER, 1999). Pelo contrário, a constituição do conjunto de práticas e experiências que se passaria a chamar de “cinema” se dá lentamente, primeiro pelo acúmulo de

descobertas científicas e invenções tecnológicas do fim do século XIX e começo do século XX (a fixação química, os brinquedos ópticos, os testes com fotografias em prossecução, as projeções de rolo resultando em movimento aparente, etc), e depois pela estratificação da própria condição humana nesse momento histórico (com o espetáculo macabro das Grandes Guerras, o aparecimento de figuras políticas ridículo-totalitárias e a saturação da distribuição de imagens nas mídias de massa). Aos poucos, a experiência do cinematográfico que tinha sido revelada por esses novos dispositivos técnicos e sociais ficaria restringida a eles, como se fosse um efeito produzido por eles, mero resultado de processos maquínicos que desenhariam sobre o nada, como ornamentos pênseis, narrativas arquetípicas.

Com o tempo, então, apenas um modelo específico de cinema ficará associado à experiência do cinemático, e modelos alternativos sucumbirão. Uma das ideias principais de Benjamin (2017, p. 18-19) sobre o cinema de sua época, já no começo do século, era a de que o fundamento da obra estaria se tornando o seu ritual (“a reprodução de uma obra orientada à reprodução”); Michaud (2014) afirma, de modo similar, que os filmes se tornaram função de sua projeção, mais do que de sua gravação. Esse cinema como o concebemos hoje – daqui em diante referido como “forma-cinema” (PARENTE, 2009) – vence na arena das instalações audiovisuais, na disputa com os outros aparatos de revelação do cinemático (talvez por mera circunstancialidade) para solidificar uma suposta supremacia e petrificar-se, então, como modelo por mais de 100 anos. Sobre isso, dirá Arlindo Machado (2008, p. 69), não sem certa ironia, que é “surpreendente que durante esse tempo todo pessoas de todo o mundo tenham saído de casa todos os dias para ver sempre a mesma instalação, ainda que com imagens diferentes.”

A instalação a que Machado se refere se apoiará primordialmente nas configurações do teatro de *cavea* (e, portanto, na ocularidade da pintura renascentista), porque será um lugar em que “a moldura é a condição da unificação perspectiva do espaço. (...) Este é enquadrado por um arco que (...) delimita o espaço da representação e traça uma divisão clara entre o palco e o espaço reservado aos espectadores” (MICHAUD, 2014, p. 19). Dividido de modo estrito entre sala e tela, espectador e obra, real e virtual, o cinema é concebido como uma janela aberta para um mundo outro, assim como as peças de Shakespeare ou as telas de Rafael. E as similaridades não param aí: no cinema, ocorreria sempre uma ficção propriamente teatral, onde atores se movimentariam e dialogariam para a construção de arcos heróicos com começo, meio e fim, registrados em obras de duração similar (entre uma e cinco horas) e que, em geral, ignoravam a

presença inconspícua daquelas testemunhas, que com elas eram impedidas de interagir, submetidas a um estado hipnótico de passividade (MORIN, 2014).

Mesmo quando, após a Segunda Guerra Mundial, os cineastas experimentais de todo o mundo, e especialmente os italianos do neorealismo, inventam a “imagem-tempo” como a conceitua Deleuze (2018b) e como exploramos anteriormente, eles não estão invalidando essa faceta de um cinema-ritual que divide real e virtual, mas apenas a desdobrando. Os cortes irracionais e as defasagens entre temporalidades do Cinema Novo ejetavam dos interstícios da edição compositiva uma outra faceta da câmera – o onirismo, os “opsignos e sonsignos” (DELEUZE, 1992) que escapam à enumeração perceptiva –, sim. Não deixavam de marcar, apesar disso, um lugar propriamente teatral, em que o espectador fica submetido a esse maquinário opaco e que o torna dócil, psiquicamente entorpecido, no estômago da própria caixa-preta que projeta o filme sob determinadas condições de controle. E não deixavam de reproduzir histórias, isto é, de mimetizar estruturalmente relações hipotéticas entre seres.

Nos anos 1960, porém, com a apropriação das linguagens do arquivo de vídeo pelo cinema estrutural, emergirá um outro tipo de audiovisual, não mais orientado à bio-teatralidade, mas à imagem pura e o que quer que nela pulse. A partir do cinema performático do Fluxus e do *Quasi-cinema* (1974) de Hélio Oiticica, mas com mais força depois dos anos 90, tal apropriação se tornará ainda mais significativa e será indexada pelos museus. Assim, se estabelecerá o que se chama de “condição pós-midiática” (MACHADO, 2008) do cinema contemporâneo, sua expressão em campo ampliado. Surgirá um cinema-instalação, que utiliza imagens de síntese, realidade aumentada, holografia, renderização de pixels e mapeamento sensorial, entre outros métodos, para conceber uma metafísica do Fora, partindo da exterioridade da imagem. O espectador poderá, agora, adentrar a imagem, habitá-la e modificá-la internamente, do núcleo à casca (KERCKHOVE, 1994). É um pouco como no sonho de Wagner, para quem a ópera devia ser uma obra imersiva para além de qualquer suporte (KITTLER, 1999), ou como num delírio febril de Artaud, que não diferenciava o ator da plateia, mas buscava um “teatro total” no qual as performances ininterruptas do dia a dia fossem reintegradas à sua condição de arte.

Sobretudo, há, no caso desse cinema de artista, um questionamento sobre “a variedade de cinemas possíveis em relação ao ‘cinema, só’”, na tentativa de “captar melhor a dimensão mental própria a todos os dispositivos de imagem.” (BELLOUR, 2008, p. 9). Os cinemas que encontramos em museus evocam sempre dispositivos alternativos à forma-cinema consolidada,

alargando os modos de se assistir cinema (daí o termo homólogo “cinema expandido”). Não raro eles também escapam à ordem da representação e se tornam uma “arte da presença” (MICHAUD, 2014, p. 25), mais que da figuratividade. É nesse sentido que o cinema experimental “esboça um retorno à anarquia inicial do primeiro cinema, quando ainda não havia se cristalizado um modelo industrial único” (MACHADO, 2008, p. 67). E é por isso que ele repete, em vários momentos, os efeitos dos experimentos pré-cinematográficos, como a imagem bifacial ou a figura em *loop* do zootrópio, por exemplo, que reaparecem como legibilidades comuns em simuladores e mapeadores de textura, na ressonância magnética, nas tecnologias de animação, e assim por diante.

Autores como Crary (2013) e Krauss (2002) louvarão o pioneirismo do taumatrópio, do fenacístoscópio e do estereoscópio, entre outros, na medida em que parecem repetidos ou positivados em instalações contemporâneas, já que têm, no caso deste último, a capacidade de deslocar o olhar rapidamente entre vários planos de profundidade, produzindo micro-esforços cinestésicos escalonados similares aos de algumas dessas instalações. O caleidoscópio, um dos mais célebres brinquedos ópticos, que usava espelhos para produzir imagens fractais, infinitamente multiplicadas, não deixa de lembrar as produções visuais de Michael Snow, por exemplo (como em *La Région Centrale* [1971], onde uma câmera amarrada a um braço robótico se orienta por gestos pré-programados durante algumas horas, gerando perspectivas pluriformes, fragmentárias). Podemos mencionar também o diorama e o panorama, que são constantemente retomados por obras que partem das tecnologias de imersão e modelagem virtual, como *Figuras na Paisagem*, de André Parente, ou *Les Pissenlits*, de Edmond Couchot; no panorama, “é como se fossemos tragados pela imagem, o que de certa forma antecipa os efeitos da imagem virtual” (PARENTE, 1999, p. 18). Aqui, “a simulação é tão importante quanto a representação: o panorama simula a visão de um espectador privilegiado que se encontraria no centro do espaço real” (*Ibid.*, p. 63). Isto é, a experiência cinemática que ocorre nos panoramas, em certo sentido, “engole” o espectador, como uma estrutura arquitetônica. É por isso que se encontram paralelos tão fáceis entre eles e os dispositivos de realidade virtual.

Mas o que mais nos interessa, nesse caso, é que há uma “proto-história” dos dispositivos cinemáticos (KRAUSS, 2002, p. 46), e que isso não necessariamente significa que houve um progresso em direção à forma-cinema, como se esta fosse uma entelúquia histórica inevitável e mais avançada que os outros modos de visualização e revelação do cinemático. A prova disso

seria exatamente esse retorno feito, hoje, pela arte contemporânea e pelas novas tecnologias midiáticas, às técnicas pré-cinema: aqui, o pré e o pós se embrenham caoticamente. “Há uma ligação óbvia entre o cinema e essas máquinas da década de 1830, mas em geral trata-se de uma relação dialética de inversão e oposição, em que características desses aparelhos anteriores foram negadas” (CRARY 2013, p. 110). Ou seja, a forma-cinema não acumulou aspectos desses outros aparelhos gradualmente e os “resolveu” sintetizando por acoplagem híbrida uma forma vencedora no confronto tecnocientífico, mas, pelo contrário, rejeitou alguns de seus aspectos distintivos em nome de uma popularização e institucionalização mais acelerada.

A diferença principal entre a forma-cinema e o brinquedo óptico (colocado assim genericamente) que serviu à consolidação da primazia do primeiro sobre o segundo foi, ao que tudo indica, o ocultamento de seus processos de funcionamento. O que Crary (*Ibid.*) chama de “trabalho de visibilidade” nos brinquedos ópticos pode ser oposto à “fantasmagoria” do funcionamento da forma-cinema. O obscurecimento dos meios de inscrição e consumação de suas práticas daria ao cinema (como às artes mais tradicionais) o aspecto de magia, e ao brinquedo óptico o aspecto de simples máquina – pormenorização arbitrária, como já sabemos, mas, em todo caso, culturalmente efetiva. “Não era fácil para o usuário ignorar ou esquecer a engenharia do fenacistoscópio em si”, colocam Bolter & Grusin (2000, p. 37) ao se referirem a dispositivos que evocam simultaneamente uma imediação transparente e uma hipermediação meta-referencial. Segundo eles, o fenacistoscópio, como os outros brinquedos ópticos, “tornava o usuário ciente do desejo de imediação que tentava satisfazer” (*Ibid.*).

Além disso, os aparatos pré-cinema não conseguiram colocar em jogo a montagem de unificação teleológica (VIRILIO, 2015) trazida à tona pelos irmãos Lumière e que se tornou crucial para a operacionalização da forma-cinema (o cinema enquanto instalação) pelo que se poderia chamar de “conteúdo-cinema” (o cinema enquanto obra e programação). Não houve tempo para elucidar o verdadeiro potencial de outros aparatos para essa operacionalização e nem confiança das instituições curatoriais para abrigá-los e incentivar sua criação, frente o sucesso dos filmes de Griffith, Chaplin, e outros mais, na forma-cinema que se consolidava. Mas mesmo o processo de montagem do cinema clássico é, em grande medida, subvertido e apagado, no século XX, pelas aventuras da imagem-tempo. Como colocamos anteriormente, e como Deleuze (2018b) explica à exaustão, os cinemas descobertos a partir de 1960 (com Hitchcock, o neorealismo italiano, a *nouvelle vague*) “reinauguram” o cinema ao modificarem a percepção de

continuidade linear do aparato sensório-motor e dispensarem qualquer arco roteirístico, de modo que nem a montagem teleológica poderia explicar uma suposta superioridade da forma-cinema sobre os aparelhos ópticos historicamente anteriores a ela.

Nesse sentido, poderíamos afirmar, inclusive, que a imagem eletrônica e o cinema experimental contemporâneo permitem um novo desdobramento da imagem-tempo, não obrigatoriamente intra-cinematográfico, mas perpassando os métodos de experimentar o cinema, o próprio arranjo exógeno no qual se pode prová-lo. O cinema de museu recria a passagem da imagem-movimento à imagem-tempo em uma nova vereda, ainda mais técnica e ainda mais totalizante (no Entre da fotografia e do cinema, apenas para se citar uma passagem mais óbvia), gerando, no estalar da imagem-tempo, outras imagens-modelo (como a imagem-suspensão e a imagem-fabulação, que serão analisadas mais adiante nesta dissertação). “As imagens eletrônicas deverão fundar-se ainda em outra vontade de arte, ou em aspectos não conhecidos da imagem-tempo”, sumariza Deleuze (*Ibid.*, p. 385) em uma especulação sentenciosa mas que se comprovaria, anos mais tarde, muito adequada.

É por isso que hoje é impossível dizer “cinema” sem ou relativizar totalmente essa categoria, dissolvendo-a, ou, por outro lado, impor uma definição prescritiva (a da forma-cinema) sobre todas as outras definições descritivas plausíveis. Em vez disso, então, seria melhor nos perguntarmos: se a forma-cinema está sendo decomposta e destronada, quais são os novos regimes de visualidade? Que organizações do visível assumem protagonismo na contemporaneidade, consubstanciando o vácuo deixado pelo “cinema” como o conhecíamos? Ou será que ainda estamos, como pensam alguns utopistas, em uma fase transitória, em que toda mudança é possível, e na qual se proliferam, como enxames, linhas de fuga, padrões de divergência? Esta é uma questão diante da qual, entre outros, Jonathan Crary (2016) nos coloca: quais poderiam ser os dispositivos dominantes ou paradigmáticos do nosso tempo, se algum há?

Para ele (2013; 2016), a dissociação dos sentidos é um fenômeno recente, causado pelo modo de compartimentalização da vida após a Revolução Industrial, aprofundado pelas teorias da óptica do começo do século XIX e finalmente consolidado pelo uso da câmara escura, que se torna modelo para a forma-cinema anos mais tarde. Crary (2013) chega a afirmar que a separação entre visão e corpo (“descorporificação”) foi fator decisivo para o sucesso da câmara escura em seus procedimentos de distanciamento do mundo. Por esse ângulo, os dispositivos cinematográficos posteriores à forma-cinema se oporiam frontalmente a todo um *ethos*

estabelecido, já que visariam abarcar todas as sensações de um ser ativo, sujeitando não apenas sua visão mas seu corpo como um todo ao exercício de maravilhamento estético. Com isso, elevariam a visão a algo similar ao retrato que faz dela Hollis Frampton (*apud* SITNEY, 2002, p. 381) para se referir a seu cinema vanguardista: um “fenômeno total psíquico-físico”, como se fosse “um continente, e não apenas uma espécie de tubulação que conduz às coisas”,

No mesmo sentido, Crary (2013) falará ainda de uma diferença entre o “espectador” dos brinquedos ópticos e o “expectador” da câmara escura (e, conseqüentemente, da forma-cinema). Isto é, no modelo cameral, o observador estaria “do lado de fora” da obra, enquanto no modelo virtualizante dos brinquedos ópticos ele estaria “do lado de dentro”, com tudo de positivo e de negativo que isso implica, porque a dicotomia fora-dentro teria sido quebrada. O observador, posicionado em um novo território epistêmico, atravessaria a tela: ao romper com a perspectivação da câmara escura, os dispositivos pré e pós cinema confeririam a ele “uma onipresença móvel” (*Ibid.*, p. 113). Envoltos por um quadro que não tem começo ou fim (como no caso do panorama, por exemplo), o espectador precisaria ainda girar para captar a obra como um todo integrado, e, portanto, a percepção se daria ao longo de um intervalo de tempo, necessariamente, e não em um “instante privilegiado” – caso em que “o processo de visão corresponde a uma varredura do campo visual” (MACHADO, 1994, p. 106). Por outro lado, se o sujeito está dentro da obra, ele também se vê enclausurado por ela, fechado em uma bolha que o contorna, como se sem escapatória.

Em *O enigma de lupe* (2017), Rodolfo Caesar se vale dessa experiência de absorção espaço-temporal absoluta do panorama (que ele qualifica como um “*loop*”) para nos fazer retornar à ideia do mundo como filme, em que os processos de revelação do cinemático não estariam atados a máquinas específicas, mas emplastrado ao próprio rosto e espírito do real:

se removermos o muro cilíndrico que serve de suporte ao panorama, não estaremos de volta a um horizonte nu ao nosso redor, talvez até ensejando o giro em torno dos calcanhares, em *loop*? Será que tendemos a girar, pelo menos uma volta completa, a cada vez que nos vemos em uma situação espacialmente interessante, por exemplo diante de uma paisagem? O que vemos quando entramos em *loop* diante de uma paisagem “natural”? (2017, p. 48-49)

A experiência de absorção de um brinquedo óptico como o panorama se apresentaria, nesse sentido, como protótipo amostral de qualquer experiência cinemática a ocorrer “fora”, no real, por intermédio do corpo e ao longo de certa duração.

Os panoramas pós-cinematográficos, aqueles que se alicerçam no cinema contemporâneo e que utilizam digitalização, efeitos englobantes de iluminação e fusões de transparências para reproduzir os circuitos livres e aparentemente sem-fim dos panoramas pré-cinematográficos, fariam frente à forma-cinema em um sentido fundamental, portanto. Em vez de produzirem um “duplo do real” que “depende de uma fé perceptiva em uma aderência ao mundo” (PARENTE, 1999, p. 15), eles produziriam uma simulação do real – o cinema não é mais uma janela para tudo, mas tudo está dentro de uma janela infinita, incomensurável, do cinemático. Michaud (2014) dirá que, com isso, o envoltório cinemático se abre outra vez, fazendo ressurgir a estética do passeio da era vitoriana e toda uma filosofia da contemplação mística, muito anterior à forma-cinema, mas característica da tipificação de noções como as de “paisagem” e “sublime”.

Nos novos dispositivos cinemáticos, “o espaço do espectador torna-se parte integrante do espaço do filme” (MICHAUD, 2014, p. 92) e não há mais visualização, e sim vivência plena da situação-cinema. O ciberespaço que aparece na aurora do século XXI é exemplo máximo disso: virtualiza o corpo, coloca palco e audiência no mesmo plano de imanência, permite o choque da interação, etc. Paradigmáticos em nossa sociedade – previstos pelos artistas, “antenas da raça” que são, e concretizados por cientistas, inventores e empreendedores do Vale do Silício ou de Shenzhen –, esses novos dispositivos seriam gerados pela maquinaria que trabalha em velocidade, e que, hoje, está por toda parte. Trata-se da “transformação da espacialidade real em espacialidade fictícia” (MICHAUD, 2014, p. 55). Ao armar uma ilusão de imersão em ambientes interativos com capacidade para o auto-movimento, as tecnologias cinemáticas deste tempo (artísticas ou tecnológicas) deixam para trás o “cinema” como o conhecemos (a forma-cinema) e fazem da realidade emoldurável, reconectando o corpo a suas afecções e tornando-o um veículo de navegação e síntese psíquico-imagética (HANSEN, 2004).

E se ainda não há consenso sobre a anatomia das novas imagens, suas potências energéticas e zonas de domínio, podemos estender nosso entendimento sobre o princípio de realidade dessa “era pós-cinema” ao reler Paul Virilio com olhos anabolizados. Para ele (1995; 2015), toda interface (inclusive, por exemplo, a cidade) é uma máquina de visão que “vai exercer o papel do operador que faz aparecer/desaparecer o referente” (PARENTE, 1999, p. 23), desdobrando ou não o real em virtual, conforme as técnicas de deslocamento temporal e tomada de cena (*loop*, giro, captação atenta). Ou: o mundo será ou não virtualizado em panorama, se tornará ou não cinema revelado, a depender de um esforço de atenção sobre a duração do que se

passa ao nosso redor (VERNALLIS, 2013). As salas de cinema cedem lugar à rua; a imensa nave, ao entranhamento celular; o Boeing 747 é uma ópera que desurbaniza as metrópoles em mônadas (VIRILIO, 2015).

O que é um *gif* em relação ao cinema, por exemplo? E se esse *gif* estiver acontecendo em um *banner* publicitário na parte de trás de uma banca de jornal? E se logo após batermos nele o olho, baixarmos a cabeça para direcionar a mente para o visor do celular, que apresenta outras imagens animadas, entre *tweets* e *stories*? Ou então se o ônibus do qual contemplamos acelerar, alavancando-nos e provocando um efêmero efeito de *travelling*, que no vidro se refletem simultaneamente nosso rosto, os faróis dos carros, as estrelas? Seria tudo isso “cinema”?

Hoje, portanto, a questão já não é saber se o cinema pode prescindir do espaço, mas se os espaços ainda podem prescindir do cinema. (...) doravante, a arquitetura é cinema; ao hábito da cidade sucede-se uma motricidade inusitada, (...) onde a luz da velocidade veicular (audiovisual e automóvel) renova o brilho da luz solar. A cidade já não é mais um teatro (ágora, fórum), mas o cinema das luzes da cidade. (*Ibid.*, p. 69-70)

2.

Nesse caso, entretanto, voltar à ideia de “corpo” proposta por Bergson é fundamental. Pois se o filme não pode ser delimitado ontologicamente pelas ligações formais de uma obra (se pode haver “cinema sem filme”), o espectador, com sua percepção atenta, é que ficcionalizaria o real, articulando a maquinaria do Ser a suas afecções e desdobrando-a em filme: “como falar de imagem, aparência, luz, se não se pressupõe um olho, muito menos um espectador?” (PELBART, 1998, p. 4). Afirmaremos, nesse sentido, que o que cria o filme é o registro, é a presença da câmera-olho, tão hibridizada quanto esteja. Dirão, em resposta, que não basta o registro, pois é preciso haver montagem; que a impressão de significado da imagem cinematográfica será resultado do processo de recorte, seleção e colagem por meio do qual o dispositivo “penetra profundamente na realidade” (BENJAMIN, 2017, p. 34). Mas contra isso respondemos que qualquer registro já é uma montagem, por mais arbitrária, pois o atual é transbordante e qualquer enquadramento dele é uma supressão de tudo o que não está enquadrado. Qualquer registro do real é uma subtração do extracampo, mosaico ou permutação de campos (DELEUZE, 2018a).

Bergson (2011, p. 268) chega a dizer que, mesmo que “fossem reunidos todos os estados de consciência, passados, presentes e possíveis, de todos os seres conscientes, só se abrangeria,

com isso (...), uma parte muito pequena da realidade material, porque as imagens ultrapassam a percepção por todos os lados.” Assim, a percepção já constitui uma espécie de montagem, na medida em que a amplitude de dados disponíveis no todo temporal faz traçar nele, invariavelmente, incisões – ou então não haveria dados efetivos com os quais trabalhar (KITTLER, 1999). O próprio intervalo entre o ato e a percepção do ato, já escrevíamos, está impregnado de lembranças que inserem nesse presente alterações, saltos, antecipações e rebobinamentos, isto é, que o enquadram, manifestando um fator de indeterminação (DELEUZE, 1999; ERNST, 2016). Por isso Bergson poderá colocar que a conversão do real em representação (a produção de uma “arte” convencionalmente compreendida) se dá por isolamento mais do que por integração. Para extrair um filme do fluxo de durações, é necessário diminuir os objetos da maior parte de si mesmos, “de modo que o resíduo, em vez de permanecer inserido no ambiente como uma coisa, destaque-se como um quadro.” (BERGSON, 2011, p. 33-34).

Similarmente, todo registro de câmera é também o registro de determinada percepção, isto é, de um olhar, ainda que fugidio e efêmero: a própria tomada de cena já implica as escolhas de um operador (oculto ou não) que produzirão uma sensação de verdade, um complexo de valores. Interessa-nos pensar, a propósito disso, a câmera subjacente à situação-cinema que descrevemos para ilustrar nosso ciberespaço limítrofe (com o *gif*, o celular e o ônibus), e que pode ser a câmera simbólica do contemporâneo, fiadora do regime de visibilidade de um novo modo de experienciar o cinemático. Mais do que tentar fixar uma taxonomia da câmera, queremos, aprofundando as linhas de pensamento delineadas por Deleuze (2018a; 2018b), investigar as transformações dos sistemas de câmera prototípicos de cada época, até chegar ao corpo-câmera que parece tão bem consolidado nesta, principalmente em função do uso de certos dispositivos portáteis. Com efeito, verificaremos rapidamente que, por um gesto simples de diferenciação, será possível separar em um esquema tríptico os principais gêneros de câmera – ainda que este esquema de modo algum possa ser confundido com o glossário de uma progressão etapista ou com uma hierarquia última –: a câmera humana, a câmera sobre-humana e a câmera inumana (ou ainda: a câmera subjetiva, a objetiva e a assubjetiva transcendental).

A primeira é a câmera do cinema em seus primórdios, e que, em filosofia, poderia corresponder ao sujeito cartesiano ou ao sujeito dos juízos, na medida em que nela o próprio mundo estaria inserido no interior da imaginação de quem filma, como se fosse seu prolongamento – trata-se da ratificação técnica do princípio moderno de autodeterminação. Bons

exemplos do uso dessa câmera estão nas realizações do “cinema verdade” de Vertov (e depois de Rouch), cuja “verdade” não se refere mais do que à verdade de um sujeito qualificado: o cineasta (MANOVICH, 2011). Nele, como conta Manovich (*Ibid.*), o cineasta nunca para de filmar, como se a gravação adviesse, mesmo, de si. Por essa perspectivação monocular, “a realidade é constituída de acordo com constantes organizadas” (CRARY, 2013, p. 54) pelo sujeito e a imagem é refreada por achatamentos para fazer dela um espaço unificado. É esse o parâmetro já da câmara escura, porque a perspectiva produzida por ela regulamenta o campo visual para tornar o espectador centro do seu mundo, e assim permanecerá através da história do cinema.

Deleuze (2018a) dirá que tal paradigma da visualidade se perpetua inclusive entre filmes muito posteriores (ele cita *Abismo de um sonho* [1952], de Fellini, por exemplo); dirá que, em grande parte dos filmes, até hoje, há uma alternância entre essa e outras câmeras, um entrelaçamento de pólos de observação, e é difícil não lhe conceder este argumento. Há mesmo um estado de semissubjetividade pelo qual um filme passa constantemente do subjetivo ao objetivo e vice-versa, e mesmo quando não há é leviano atribuir um único modelo de câmera a um filme inteiro, quanto mais a um cineasta ou a uma tendência artística genericamente compreendida. Mas ainda é plausível dizer que a hegemonia “histórica” da câmera subjetiva é rachada, esvaziada, pelas reprogramações lógicas das décadas de 1910 e 1920, com Griffith, Eisenstein, Gance e Lang (ou: os cinemas americano, soviético, francês e alemão, nessa ordem), que põem em rota, na prática, as várias técnicas de montagem da imagem-movimento (*Ibid.*).

Esses diretores inventarão, cada um a seu modo – o primeiro de maneira implícita e entre pares de planos orgânicos, por exemplo, e o segundo de maneira explícita e sobre cada conjunto específico de planos (*Ibid.*) –, a segunda câmera do esquema especulativo que aqui esboçamos, que é a câmera sobre-humana, câmera objetiva ou “câmera-Deus”. Partindo de estratégias de tecimento e costura exógenas, esse tipo de visão mostrará as coisas desde uma alienidade asséptica, apontando-as “em-si”, enquanto a câmera subjetiva as apontava em “estar-com”. Assim, a câmera sobre-humana sacraliza mesmo os atos mais anódinos que (re)apresenta. Os corpos por ela capturados são submetidos a um estado ilusório de liturgia, como se espelhados por um olho divino que lhes confere nova densidade existencial. Para Eliade (2011, p. 26), a hierofania se dá principalmente a partir do estabelecimento de um “ponto fixo absoluto, um Centro” em relação ao qual tudo se orienta, e, no cinema da imagem-movimento, a câmera é esse

ponto de rotura na homogeneidade, essa elevação na malha ontológica a partir da qual as superfícies circundantes entram em rota.

O que Leibniz chama de “icnografia” – a visão dos passarinhos – para se referir à maneira de aparecimento de um corpo para Deus (CRARY, 2013, p. 56) pode nos remeter perfeitamente à meta dessa câmera, por sua distância da cena e por sua capacidade de ver tudo ao mesmo tempo, ainda que sem (supostamente) interferir no curso dos eventos. Em *Cidadão Kane* (1941), a câmera é capaz de atravessar uma vidraça e penetrar a casa, e em *A turba* (1928) ela avança sobre uma multidão, sobe por um arranha-céu e adentra seus corredores, encarnando visões que ultrapassam as propriamente humanas (DELEUZE, 2018a). Além disso, seu entalhar se pretende invisível ou neutro – *raccords* acionam ligações sintéticas em um Aberto de partes, formando plano-sequências encadeados. Sobre os espaços que articulam os planos cria-se um *continuum* imperceptível. Aqui, resta-nos apenas constatar ou denunciar a impossibilidade de uma câmera verdadeiramente neutra ou de composição “natural”, como este tipo tentava se declarar. Mesmo quando aparenta neutralidade absoluta, todo registro, todo dispositivo de visualidade, como já vimos, produz um mundo, e portanto afirma uma posição. Inclusive, para se fazer parecer esse mecanismo de expressão do real, o cinema clássico utilizou uma série de métodos enganosos, de “trapaça” psicológica, como se apoiar no efeito de persistência retiniana ou fabricar sentimentos de identificação entre espectador e personagem (BAUDRY, 1983).

Mas então surge, por fim, a câmera inumana, da assubjetividade transcendental, que subverterá os dois primeiro tipos e, todavia, simultaneamente, os aproximará. Esta não deixa de lembrar a câmera humana, porque também mimetiza precariamente o olho, e não deixa de lembrar a câmera sobre-humana, porque filma a partir de um não-lugar (isto é, no corte da linha estriada, de um ponto além da viravolta da experiência [DELEUZE, 1999, 2018b]). Porém ela se destaca dessas câmeras, porque desmembra, porque bifurca o tempo da imagem. Se é um olho, é o Cine-Olho sonhado (e nunca realizado) por Vertov. Se parece um Deus, é porque forma o Uno que faz fundo à pluralidade de durações. Assim, esta câmera é o contrário do humano e o contrário do sobre-humano, enquanto também translada, reitera, o humano e o sobre-humano. O olho agora é íntimo, mas tem vidência, e está nas coisas, e olha de volta. Quando Bergson (2011, p. 28) imagina, na matéria, infinitos “centros de ação real”, consciências variadas às quais as imagens se subordinariam concomitantemente, está evocando uma metáfora não-euclidiana de espaço que traduz bem essa percepção da câmera inumana: as filmagens sobrepõem-se

paradoxalmente, descontinuando os quadros, provocando vazios, fabulando enunciações sem origem ou autor.

Essa é a câmera de algumas passagens do Cinema Novo, do cinema da imagem-tempo, como nas cenas em discurso indireto livre dos filmes de Pasolini ou nas descrições antinômicas de Robbe-Grillet, mas, especialmente, é a câmera que aparece de forma consistente no cinema expandido e na videoarte dos anos 1980 em diante. Bons exemplos de seu uso estão nas animações alienígenas de Tamás Waliczky: em *The Garden* (1992), *The Way* (1994) e *Sculptures* (1997), entre outras, “câmera e mundo compõem um todo unificado” (HANSEN, 2004, p. 42). Não há centro de ação, mas proliferação de centros, movimentos vetoriais para fazer nascer centros ininterruptamente. Nelas, coloca-se em xeque, à perigo, os referentes que tornariam possível uma espacialização concreta da imagem, privando-a desse espaço visual, que é substituído por um espaço háptico ou tátil, no sentido de que é, ele próprio, corpo (*Ibid.*); como nas mitologias arcaicas, as novas imagens povoam o espaço de espíritos elementais na medida em que “a tela se dissolve no espaço” (MORIN, 2014, p. 61). Câmera que se sabe câmera, ela germina no conteúdo de uma consciência autônoma, como a reuma que a percorre.

Se pensarmos a terceira condição da câmera como a desse acentramento completo representado nos filmes de Waliczky, se a pensarmos como uma “câmera-caosmo”, ela se aproximará, de fato, do momento contemporâneo, em que a consciência humana se coloca dentro da vertigem, em uma turbina de pulverização imagética, como mera prova de força: uma corda se tensionando. Virilio (2015) chega a definir a visão como uma ferramenta de “escavação arqueológica”, e, na experiência do contemporâneo – como no acontecimento que descrevemos com o *gif* e o ônibus –, o olhar configura uma prática espeleológica complexa, em que uma contemplação multiplicativa, fractalizante, aflora em compulsão de quebrar cascos de imagens, de perfurar vesículas, para mapeá-las (cognitivamente, plasticamente, fisicamente). Se não há centro de ação único, “é preciso supor (...) a presença de um espírito que (...) faz, entre as imagens que recolhe, comparações, (...) que distingue seu corpo das outras imagens em volta” (SARTRE, 2008, p. 44), ou seja, é preciso supor algo, do domínio prismático, que correlacione os vários centros de agenciamento em homotetia cartográfica. Porque seria impossível imaginar qualquer “escavação” em caso contrário.

O corpo aparece, por esse ponto de vista, como operador de uma interface cinemática que o ultrapassa (e à qual ver em inteireza seria como mergulhar na esquizofrenia). Ele age, em sua

expectação atenta, sobre processos incorpóreos – que estão além e adiante de sua humanidade –, para enquadrá-los, criando uma intuição de substancialidade, quer dizer, de completude, no todo virtual (HANSEN, 2004; VERNALLIS, 2013). Sobre o olho, o mundo se dobra como cinema.

Mas, nesse caso, não se teria voltado à primeira câmera, à subjetividade e seus frutos? Não se teria baixado a guarda e tornado o mundo, novamente, função de um olhar captador? Há alguns momentos da obra de Deleuze em que ele formula sínteses para desatar esse problema epistemológico (que, poderíamos entender como um dos maiores problemas do kantismo, até hoje em disputa). Destacamos dois trechos de particular esplendor:

(...) a imagem é luminosa ou visível nela mesma, ela só precisa de uma “tela negra” que a impeça de se mover em todos os sentidos com as outras imagens, que impeça a luz de se difundir, de se propagar em todas as direções, que reflita e refrate a luz. (...) O olho não é a câmera, é a tela. Quanto à câmera, com todas as suas funções proposicionais, é antes um terceiro olho, o olho do espírito. (...) é isso que a câmera desvela: o enquadramento e o movimento da câmera manifestam as relações mentais. (DELEUZE, 1992, p. 74-75)

O filme não registra assim o processo filmico sem projetar um processo cerebral. (...) um cinema de expansão sem câmera, mas também sem tela ou película. Tudo pode servir de tela (...) tudo pode substituir a película, em um filme virtual que se passa apenas na cabeça, atrás das pálpebras. (*Id.*, 2018b, p. 312)

É o olho do espírito, sistema de imagens mentais, que estabelece o mundo como cinema, e não a peça óptica “olho” por si só – não é o olho como sentido, mas como clarividência. Uma pessoa não pode funcionar como câmera subjetiva porque essa câmera é sempre apenas lente, é como um olho fisiológico esvaziado de espírito. Esta é, aliás, uma das teses que, sob a influência de Gilbert Simondon, será expandida em toda a obra de Deleuze e pontuará o trabalho de alguns fenomenólogos tardios: não existe subjetividade *per se* na pessoa humana, só subjetividade construída, transposta, subjetividade *das e nas* coisas, porque o espírito, que é *devenir*, a supera em muitos graus. Via de regra, a subjetividade é um espírito diminuído e forçosamente conformado a certo molde caracterológico – um corte imóvel na consciência. Quando desligado do espírito, o olho fisiológico não permite aceder a si, mas apenas ao reflexo de si. O “olho vidente” (DELEUZE, 2018b) do espírito, por outro lado, se expressa quando a consciência passa a se definir pelas correlações mentais nas quais ingressa e às quais expande após a captação, mais do que pelos movimentos que segue arbitrariamente, e “o próprio plano assemelha-se menos a um olho que a um cérebro sobrecarregado que sem parar absorve informações” (*Ibid.*, p. 385-386).

Com efeito, “há um centro da consciência pelo qual ‘não estamos no mundo’. Mas esse vazio absoluto só é constatável no momento em que a experiência o venha preencher. Nunca o vemos, por assim dizer, senão em uma visão marginal. Só é perceptível sobre o fundo do mundo.” (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 74). Por isso o olho humano (compreendido em sua plenitude, como ferramenta anímica) não é compatível com a câmera subjetiva, mas com a assubjetiva transcendental. Somos, mesmo, assubjetividades transcendentais que individuaram, fixaram, “desceram” provisoriamente sobre o fundo do mundo. Somos inumanos. É assim que, quando o olhar do espírito vagueia em deriva, pode inverter relações temporais, saltar entre pontos espaciais, projetar possíveis, “diacronizar a sincronicidade imaginística” (FLUSSER, 2018a, p. 16): ele não se limita apenas ao subjetivo, ao que poderiam ser as qualidades impressionistas de um sujeito, mas as atravessa e vence. O olho do espírito cria circuitos entre os objetos e as lembranças, ampliando duplicidades, seccionando a percepção em devaneios, delírios, alucinações metastáticas, de fonte obscura. Nos hiatos entre as imagens captadas, a excitação se prolonga, vivificando tudo, como uma “indeterminação no seio de um universo acentrado, obstáculo à propagação infinita de luz” (PELBART, 1998, p. 5). Se a percepção é sempre tida como uma visão fotográfica das coisas, dirá Bergson (2011, p. 36), é porque, mais do que revelar uma cena objetivamente ou grafar uma intencionalidade subjetiva, ela destaca a imagem como em uma “tela negra”, fazendo-a escapar do estado de derretimento translúcido.

É nesse sentido que Deleuze proporá, como vimos, que o espírito funciona como écran, chapa de inscrição, porque guarda no corpo, ainda que deformadas, memórias, figuras residuais desses atos de percepção, do modo que faria uma câmera fotográfica convencional. Ou, como põe, em complemento a Bergson, Jean-Paul Sartre (2008, p. 127): “se a imagem se torna uma certa maneira de animar (...) um conteúdo hilético, podemos perfeitamente assimilar a captura de um quadro (...) à apreensão (...) de um conteúdo ‘psíquico’”. A câmera assubjetiva transcendental se atualiza entre brechas, exatamente como a percepção. É fluente, líquida, e não está talhada na “molaridade”, mas na sintonia fina das imagens em revolta. De acordo com Dubois (2004), o vídeo dá ao olhar a chance de se tornar imagem, e à imagem a de se tornar olhar, na concretização de uma imagem-ato bidirecional. Mesmo a palavra “vídeo” advém, etimologicamente, de “ver”, e “película” advém de “pele”, de maneira que a mescla entre o corpo e a câmera podia já estar contida, desde o início, em forma embrionária, nesses conceitos. Talvez seja esta a lição da câmera inumana: o corpo realiza-se câmera, a câmera realiza-se corpo.

Podemos entender o corpo como câmera também por entendermos o corpo como máquina, como realizador maquinal de registros, e a memória como arquivo ou estocagem desses registros, com capacidade para os retomar e quantificar ante certos ganchos. Para além de o organismo funcionar, dizendo-se genericamente, de maneira maquínica, como o sabemos – os órgãos organizam procedimentos de prótese e expansão em função de determinada eficácia, e o elã “lubrifica” suas engrenagens e serve de combustível ao autômato (BERGSON, 2019) –, o corpo aparece enquanto caixa-preta, enquanto mediador hermético, de funcionamento secreto, dos conteúdos que apanha. Dirá Deleuze (2018a), sobre essa condição robótica, que não é que os homens se pareçam com as máquinas, mas antes as máquinas é que possuem alma, coração e hálito, e fremem com vitalidade molecular.

Ao mesmo tempo, enquanto o corpo parece receber, gradualmente, poderes de máquina (se assemelhando a um sistema de polias, alavancas e interruptores, com peças variáveis e inter-articuladas), ele se torna, na mesma medida, órgão dessa máquina, que o absorve: “está dentro do aparelho, engolido por sua gula. Passa a ser prolongamento automático do seu gatilho. Fotografa automaticamente” (FLUSSER, 2018a, p. 72). Sob a lógica do ciberespaço, então, de acordo com a qual tudo que nos circunda é imagem de um virtual, de um filme em ponto futuro, o cinema não está mais submetido nem mesmo ao encontro com os suportes midiáticos, mas simplesmente à forma como nosso olho do espírito (“sistema historicamente programado para captar a cena.” [FLUSSER, 2011, p. 136]) constrói modelos imagético-temporais do mundo. Nos adaptamos à plasticidade e motilidade do real, “catalisando uma experiência afetiva singular” (HANSEN, 2004, p. 39) a cada vez que o fazemos, por causa da maneira como os nexos sensório-motores processam o movimento da realidade, fazendo o corpo “experimentar a si mesmo como ‘mais do que si mesmo’” (*Ibid.*, p. 7).

No limite, os suportes midiáticos nem parecem mais indispensáveis, porque o próprio corpo passou a funcionar como mediação, como instrumento para moderar, filtrar e conformar, via assimilações simbolizantes, a informação imediata (FLUSSER, 2008b; HANSEN, 2004). A tal “condição pós-midiática” diz respeito justamente ao fato de esses fenômenos cinemáticos passarem a acontecer mesmo na ausência de materiais que os singularizem, convocando “o corpo como um processador” que vai “desempenhar as funções seletivas anteriormente delegadas às interfaces midiáticas” (FATORELLI, 2013, p. 141). Se o corpo pode ser a câmera e pode ser a tela, então pode ser um reproduzidor e um repositório de mídias; é meio, interface. Que pessoas de

sensibilidade mais aguçada, como alguns artistas, indiquem que, desde criança, viam o quarto como espécie de câmara escura, ou sentiam que “a primeira objetiva [era] a fresta luminosa da janela fechada” (VIRILIO, 2015, p. 21), ou ainda que conseguissem, até espontaneamente, encontrar semelhanças entre seu corpo e os aparelhos técnicos da captação, é mostra disso.

As pulsões do corpo-câmera engendram um novo regime espectral, pois, já que não precisa haver câmara, tela ou película além do corpo, a membrana que separa a obra da realidade começa a transparecer, tornando-se permeável. É por isso que os cinemas experimentais e os dispositivos contemporâneos, como os do “cinema total” que aqui descrevemos, invertem a forma-cinema, constituída a partir da demarcação projetiva de um fora. Hansen (2004, p. 75) coloca que “a digitalização explode a moldura [do filme] ao ilimitado”. Enquanto a genealogia do cinema passa pela tradição das “raízes” (terra-afresco-fotografia), a desses dispositivos passa por “superfícies” (água-espelho-lente) (FLUSSER, 2011). Quando o corpo funda o filme, quando pode concebê-lo, pode se colocar dentro dele. Isso não necessariamente implica que a mediação se desfez, mas que se abriu um pouco mais, esfumando as bordas (BOLTER & GRUSIN, 2000) e fazendo o corpo assumir posição de fundo midiático terminal, que se parecia à imagem e a liberta de seus trilhos, de acordo com certos parâmetros de ativação.

Assim, enquanto o modernismo focava na especificidade dos meios, a arte pós-1960 focava nos acontecimentos sem meios, na possibilidade da vida mesmo ser concebida como arte, esculpindo da existência sentidos congregados, repartindo movimentos para vibrarem sob um mesmo ritmo ou pelo menos sob certos ritos institucionais comuns (eis a ética dos *ready-mades*). Os *happenings* do Fluxus e de Warhol põem a arte como modo de vida conceitualmente apreendido, em vez de indústria de produção de objetos. A videodança, especialmente após Rybzyński, entende o corpo como elemento de descontinuação, de fracionamento vulcânico da imagem. E as instalações audiovisuais da câmara inumana fazem do mundo um conjunto de imagens agindo e reagindo umas sobre as outras, se chocando em “variação universal, ondulação universal, marulho universal” (DELEUZE, 2018a, p. 99). Mas mais radical que essas propostas “pós-modernas” de virada é a consagração de uma virada metafísica real pelas tecnologias telemáticas (que, ironicamente, resultam mais da busca pelo lucro no contexto do capitalismo cognitivo que da criatividade artística propriamente dita): os *smartphones*, as plataformas sociais e de *streaming*, os *drones*, o iPod.

Nos últimos anos, uma confluência de práticas tornou a vida cinemática, e o cinema, biográfico e convivial. Os novos procedimentos corporais de aquisição, correlação e circulação de imagens encenam um retorno do real enquanto, em contrapartida, provocam o real a se pensar em imagem. Com isso, o mundo “se põe a ‘fazer cinema’”, “não para de fazer cinema” (DELEUZE, 1992, p. 87; 104), na medida em que o corpo não para de extrair da vida seu sopro, fazendo irromper dela uma cintilação. É como se passássemos a habitar a imagem, então, tanto quanto nossos antepassados habitavam uma “natureza”, ou, os antepassados deles, um ordem teocêntrica (BOLTER & GRUSIN, 2000). Falar em comutação da realidade pela simulação, de esgotamento do real pela representação virtual, de multiplicação desenfreada das imagens, hoje, é falar desse metacinema, ou dessa confusão inevitável entre a vida e o cinema, que nos apodera.

Concluiremos este capítulo dizendo, em primeiro lugar, que os cinemas experimentais desfazem a concepção de que filmes precisam ter forma fixa, abrindo a definição de “cinema” para significar tudo o que internaliza um brilho e uma vividez tais que há um Aparecer de determinada duração, ainda que este não tenha sido endereçado a ninguém nem por ninguém. Mas por que não percebemos o cinematográfico a todo momento, nesse caso? Onde estão as margens, nesse cinema de expressão ubíqua? Para Couchot (2019), precisaria haver uma intencionalidade demarcando cada momento cinemático, com sujeitos-imagem e imagens-sujeito se atraindo e estimulando mutuamente, ao ponto da produção de contornos mínimos (ainda que maleáveis). Poderíamos trazer à tona novamente a noção de “gesto” de Flusser (2013) para entender essa intencionalidade como a articulação de uma liberdade: uma decisão que, gerando movimentos qualitativos, se destaca da contiguidade a que está aferrada. Restaria ao espectador, então, a habilidade de definir onde começa e onde termina o filme, em que momentos ele próprio está “gravando” mnemonicamente e por que, de acordo com aturdimentos gestuais que elevem o espaço em que ele se insere a um caosmo de luz e poesia. “Empurro minha filha (de dois anos) no carrinho de bebê feito para levá-la para passear: isto é cinema” (FARGIER, 1994, p. 231).

Em segundo lugar, constatamos que, assumindo as acepções bergsonianas de “imagem” e de “corpo”, teremos que “a imagem virtual evolui em direção à sensação virtual” (BERGSON, 2011, p. 153), como se quisesse se incrustar nela. A realidade e a representação que se fez dela se absorverão, nesse caso, numa mesma afecção modular.

A imagem não é mais projetada, mas ejetada pelo real, com força bastante para que se liberte do campo de atração do Real e da Representação. (...) A topologia

do Sujeito, da Imagem e do Objeto fica abalada: as fronteiras entre esses três atores da Representação se esbatem. Eles se desalinham, se interpenetram, se hibridizam. A imagem (...) torna-se imagem-sujeito, pois reage interativamente ao nosso contato, mesmo a nosso olhar: ela também nos olha. O sujeito não mais afronta o objeto em sua resistência de realidade, penetra-o em sua transparência virtual, como entra no próprio interior da imagem. (COUCHOT, 1994, p. 42)

Compreende-se, assim, por que, para Virilio (2015), o Boeing 747 é o perfeito conversor do real em virtual, é o perfeito “ejetor” de imagens, como uma versão contemporânea da sala de cinema. Ao permitir a máxima velocidade experimentada pelo homem, ele permite também o máximo grau de acentramento ou o máximo abarcamento do corpo pelo caosmo. Voar numa aeronave é, pois, colocar-se em uma posição de vulnerabilidade que permite mais facilmente o acesso a estados ampliados de percepção da cinematografia da realidade. Se levamos em conta que a própria percepção pode se acelerar ou retardar em suas leituras voláteis – a velocidades exponenciais, coagulações pacientes ou paradas bruscas –, e que o olho do espírito opera por arritmia, acumulando durações em camadas ectoplasmáticas, simultaneidades pendulares, sem precisar, para isso, de outra máquina ou mediação, mas apenas do aturdimento sutil de um gesto, chegamos então a uma situação-cinema que é inteiramente executada, encontrada e domesticada pela consciência, em seus exercícios de espanto e emancipação. “Se as nuvens passam, é o cinema”, diz Bellour (1994, p. 216). E um rosto nos observa do vazio.

3. A ESCUTA EM MOVIMENTO E EM REPETIÇÃO

3.1. O iPod e a consciência cinemática da música

“Ellos están con la máquina de mirar justo en el paraíso para filmar”

Cinema Verité, Serú Girán

O cineasta Jean Epstein (1983, p. 227) certa vez disse que o gramofone ainda precisava ser descoberto, pois sua tecnologia sedimentaria um novo tipo de experiência estética que não a propriamente musical: “Bem poderíamos perceber um dia que o gramofone está para a música assim como o cinema para o teatro”. Não sabemos de todo, escrevia Epstein, o que o gramofone elege deformar e o que elege reunir quando toca – que situações existenciais ele promete resolver ou sob que circunstâncias afetivas, perceptivas, sociais e morais desfrutaremos dele no futuro. Para Epstein, portanto, o gramofone ainda nem havia começado, pois que com sua invenção se implicava também uma nova forma de escuta.

O escritor Thomas Pynchon (*apud* KITTLER, 2016) certa vez disse que o filme ainda precisava ser descoberto, que ainda estaríamos na fase primitiva do cinema, porque o material fotográfico, a película, ainda não seria sensível o bastante para nos absorver, para sugar completamente nossos corpos. Assim como os filósofos do pós-cinema, Pynchon crê que o destino verdadeiro do filme é a hibridização entre o físico e o conceitual, o corpo e a imagem, o real e o virtual. “Algum dia, (...) quando o equipamento couber no bolso do seu manto e for acessível por todos, quando os holofotes e microfones se tornarem obsoletos, então..., sim, então...” (*Ibid.*, p. 170). Para Pynchon, portanto, o cinema espera a portabilidade para enfim estabelecer suas funções autênticas: espera que o equipamento caiba no bolso da calça.

Nos capítulos precedentes desta dissertação, definimos o cinema como uma realidade que dura. Antes disso, havíamos definido a música como uma duração que se expressa. Para concluir o silogismo, restaria agora demonstrar como a música, quando pareada à realidade, faz com que esta produza cinema (ou seja, como uma duração expressa, quando pareada a realidade, torna esta realidade, precisamente, duracional). E caberia, em seguida, desdobrar dessa demonstração as devidas conclusões imaginativas, na forma de uma análise fenomenológica pormenorizada. Interessa particularmente, nesse sentido, a posição do iPod enquanto aparelho paradigmático para realizar o pareamento entre música e realidade (ou experiência vivida). Pois o iPod é um

dos primeiros dispositivos ao mesmo tempo “acusmáticos” e “virtualizantes”, isto é, que simultaneamente operacionaliza as durações e faz entrar na imagem, que produz uma percepção tanto dos acontecimentos temporais quanto da suprarrealidade dos gestos, que torna os gestos temporais e as temporalidades gestuais, numa mesma mistura viscosa: simbiose. Dispositivo musical ou cinematográfico, ou ambos? E, nesse caso, faz diferença discernir?

Figura 2: O homem-pneumático de Marey, precursor de seus experimentos cronofotográficos.



Fonte: MICHAUD, Philippe-Alain. *Filme: Por uma teoria expandida do cinema*. Contraponto, 2014.

Para compreender essa dimensão cinemática do iPod, podemos começar comparando seu aparato físico àquele utilizado pelo homem-pneumático das experiências pré-cinematográficas de Marey (figura acima). Essa máquina de imagens portátil, investigada por Marey como parte dos experimentos que dariam origem ao primeiro cinema, lembra nitidamente o iPod: dois fios extensos conectam um capacete supra-auricular às pernas do espectador-cobaia, que transforma-se “em veículo de seu próprio deslocamento”, “cujo instrumento de medida ele leva

consigo” (MICHAUD, 2014, p. 75). O iPod se aparenta assim a um aparato cinemático estranho, que não transmite representações visuais e nem se fia na circunscrição de uma localidade, mas apoia-se no corpo para orientá-lo num espaço de navegação que é por sua vez convertido em cinema. Sobretudo, então, o iPod remete ao homem-pneumático de Marey porque trabalha o ritmo biocorporal, esperando que o indivíduo preencha a “tela” panorâmica e virtual do mundo com sua própria captação visual pregnante, que se integra à rota desse ritmo, sua chave-mestra. Tornaremos a discutir essa transdução realizada pelo ritmo nos capítulos que se seguem.

Mas o iPod se liga ao audiovisual ainda num outro sentido: pela adoção do MPEG como código ou gramática de expressão. E o MPEG, como bem nos lembra Jonathan Sterne (2012), foi criado pelos engenheiros de áudio da Fraunhofer especificamente como solução para um problema de compressão sonora em discos de vídeo compactos (VCD). Quer dizer, “MPEG” significa literalmente “Moving Pictures Expert Group” (ou “grupo de especialistas em imagens animadas”, em português): o MP3 não é, originalmente, uma tecnologia de reprodução de áudio, mas uma tecnologia de suporte para a reprodução de vídeos. Nada mais justo, então, simbolicamente falando, que, ao abandonar o VCD como mídia de armazenamento filmico e libertar-se para uma nova experiência de escuta consolidada, o MP3 passasse a parir vídeos integrados usando o mundo mesmo como matéria-prima, isto é, que ele continuasse a servir de suporte hilemórfico para um certo cinema, mas agora extraindo a visualidade-combustível da concretude do real ou da vida mesma, tal qual no cinema assubjetivo que descrevíamos.

Se ao longo desta dissertação utilizamos e utilizaremos o iPod como signo para toda uma família de aparelhos de escuta (no que estão incluídas também plataformas de *streaming* como o Spotify), é porque esses diferentes dispositivos de escuta portátil preenchem os requisitos mínimos para tornarem-se dispositivos de cinema portátil. Eles também lembram a máquina do homem-pneumático de Marey, pois ainda se baseiam, fisiologicamente, em fios que conectam a cabeça do usuário a um equipamento que cabe no bolso de sua calça; e também partem de tecnologias de contenção digital que, assim como o MP3, dão suporte auditivo à cinematografia do mundo, como se a convertessem, por equivalência compressiva, em um “arquivo”, eixo de informações legíveis. Nada exemplifica tão bem tal equipotência entre as experiências estéticas do iPod e das mais recentes plataformas de *streaming* quanto o Mighty Vibe, dispositivo muito parecido com um iPod Shuffle mas que acessa e toca músicas do Spotify e do Amazon Music, em vez da biblioteca convencional do iTunes. Ou seja, já há uma máquina que literalmente

funciona tendo o iPod como *hardware* e o Spotify como *software*. Algo assim não seria possível se as experiências do iPod e do Spotify não fossem ao menos análogas entre si.

Em verdade, porém, a experiência da música como cinema vinha sendo preparada pelas indústrias fonográfica e cinematográfica desde a década de 1950. Já o rádio tinha lá seu aspecto de portabilidade cinematográfica, por exemplo (KITTLER, 1999, 2016; BULL, 2004, VIRILIO, 2015), na medida em que trabalhava com a integração entre som e velocidade e separava o espaço impessoal do espaço pessoal pela criação de uma interioridade luminosa e controlada. No mesmo sentido, e mais ou menos na mesma fase histórica, o cinema passava a se aproveitar amplamente do efeito dos acontecimentos musicais para a estruturação do tecido afetivo dos filmes. Esses e outros paralelos serão discutidos nos capítulos que se seguem. Caberia agora apenas indicar que há uma história pregressa da relação entre as tecnologias de audição e de visão, a qual apenas uma genealogia atenta poderia deslindar. Afinal, “os sonhos associados ao MP3 são sonhos antigos” (STERNE, 2012, p. 11, tradução nossa), assim como as ansiedades sobre o destino da mediação técnica, a fusão de público e privado e o corpo cibernético. Desde pelo menos a década de 1960, quando da invenção da fita magnética, a mídia burguesa já questionava os hábitos melômanos das novas gerações, que pareciam responder a ela dizendo: no futuro, todos os filmes e todas as músicas estarão à disposição para consumo, e todas as músicas e todos os filmes se absorverão num mesmo plano de realidade (HOSOKAWA, 1984).

Até a ideia de “dispositivo de escuta pessoal” por si mesma, desconectada da experiência cinematográfica, é mais antiga que parece, datando da criação do Walkman, pela Sony, em 1979. Já ali havia uma poderosa priorização da natureza auditiva da rotina (BULL, 2010a), na capacidade de trilhar e ressignificar sonicamente a realidade cotidiana. Não à toa, em 1983, apenas quatro anos depois do seu lançamento, a popularidade do Walkman já será explosiva, a ponto do aparelho superar as vendas de tocadores de vinil e gramofones tradicionais (HAIRE, 2009): essa escuta portátil “relativa” (pois que dependente e limitada a uma fita por vez) do Walkman será então mais comum que a escuta fixada a ambientes, característica de toda a história da música até aquele ponto. No fim dos anos 1980 e início dos anos 1990, com a ascensão dos *CD-players* e parcial obsolescência das fitas cassete, a portabilidade do Walkman será acomodada ao formato circular dos novos discos digitais, e o “efeito Walkman”, identificado por Hosokawa (1984) para indicar a autonomização da escuta, migrará de um *hardware* ao outro. Mas nem o Walkman nem os *CD-players* se aproximam, em calibre e gravidade, da revolução provocada pelo iPod, de

2001 em diante, sobre as práticas de escuta. Quando uma empresa resolve adaptar suas pesquisas sobre aparelhos móveis ao desenvolvimento de um substituto *definitivo* para os aparelhos de escuta portátil, ela ocasiona a passagem histórica de um cosmos contingente à espacialidade controlada, hiper-determinada, de uma espuma esferológica (SLOTTERDIJK, 2016) – a passagem do analógico ao digital. O iPod inaugura, assim, a seu modo, o século XXI.

Como podemos descrever um iPod para aqueles que nunca o manusearam? À primeira vista, trata-se de um disco rígido, um *display* LCD e uma saída de áudio acoplados um ao outro, num bloco do tamanho (não-acidental) de um pacote de cigarro. Na parte frontal, os primeiros modelos do iPod traziam um característico – e, à época, inovador – design em *click wheel* (“roda clicável”, em português), um anel de comando sensível ao toque capaz de controlar com eficácia todos os recursos do aparelho por um mecanismo minimalista de acionamento por pressão. Visualmente, a roda é bastante inspirada no Braun T3, transistor criado por Dieter Rams em 1958; conceitualmente, é inspirada no BeoCom 6000, telefone sem fio da companhia dinamarquesa Bang & Olufsen (figura abaixo). Nas suas laterais, o iPod trazia, além da saída P2 para os fones e de um botão de bloqueio de tela, a abertura em *docks* FireWire e USB para cabos de carregadores e, eventualmente, caixas de som secundárias. Em modelos posteriores, como o iPod Shuffle, o visor desaparece, dando lugar a uma máquina que é inteiramente teclado. E no iPod Touch, pelo contrário, cada interação é feita através dessa grande tela sensível ao toque, adiantando a tendência interfacial dos *smartphones* contemporâneos.

Figura 3: Das esquerda para a direita, o BeoCom 6000, o Braun T3 e o iPod de 1ª geração.



Fonte: The School of Life/Recorder.dk

O principal da experiência com o iPod, entretanto, e o que começa a diferenciá-lo significativamente de máquinas anteriores como o Walkman, é sua ubiquidade, sua onipresença, que engendra sobre o real uma zona de virtualidade compartilhada propriamente cinematográfica – o *set* do nosso mundo-cinema. É o que Dan e Nandita Mellamphy (2014, p. 231, tradução nossa) denominam, seguindo Flusser (2008b), “cefalópode cibernético”, uma cela monástica de infinitas pontas, ilimitada e sem face, formada pelo entrelaçamento lovecraftiano de todos os hipertextos tentaculares dos *gadgets* móveis e seus aplicativos de consumo compulsório. Por serem os primeiros dispositivos “praticamente ubíquos”, os iPods são um dos primeiros a inserirem o usuário por completo nessa célula trapista de raptos da atenção, que funciona como portal micro-processual para os modos de reticulação do capitalismo tardio. Os iPods, escrevem os Mellamphy (2014, p. 242, tradução nossa) sugam-nos para dentro de uma rede dinâmica de dados e dissimulações, “*dólos* oitópode” sob uma fachada de “camuflagem polimórfica” que de fato instala o ambiente imersivo, todo abarcante, de uma realidade virtual ou ciberespacial.

Para Flusser (2008b, p. 192-193), essas “superfícies resplandecentes” nas pontas dos dedos desenham como que um mosaico, uma “capa cósmica”, pois estão interligadas como as células de um formigueiro ou de um “supercérebro telematizado”. Além disso, nessa imagem terminal composta pelos diferentes acessos em cada canto particular,

música e imagem se juntam, (...) música se torna imagem, imagem se torna música, e ambas se superam mutuamente. (...) Toda música pré-aparelhística e toda imagem pré-aparelhística não passam de elementos de duas tendências convergentes que estão atualmente se juntando. (...) É isso que o termo “audiovisual” procura articular, mas falha, por ser termo proveniente de nível de consciência ultrapassado. (*Ibid.*, p. 197)

Na medida em que o iPod é um dispositivo ubíquo dessa categoria e produz também um efeito cinematográfico, ele é rigorosamente um dispositivo de pós-cinema, tanto quanto os Oculus Rift ou as panorâmicas instalações de museu. Pois o que é um óculos de realidade virtual senão um tampão visual, que substitui integralmente a visão e, com isso, a exterioridade como um todo? Ora, nesse sentido, todo *headphone* acoplado a um iPod é um fone “de realidade virtual”, já que visa produzir o mesmo efeito de substituição do exterior, porém, desta vez, no âmbito da auralidade. A diferença entre um óculos de grau ou óculos escuros e um óculos de realidade virtual é que os primeiros têm certa transparência, decantam o real, enquanto este último substitui a visão do real por uma nova, sintética. Mas todo fone substitui a audição do real por uma audição outra que está plenamente destacada do fluxo sonoro contextual. Não há fone de

escuta “transparente” – um papel similar poderia caber aos aparelhos auditivos utilizados por surdos, por exemplo, já que estes apenas filtram ou realçam os sons da realidade, em vez de substituí-los. Com efeito, então, a experiência com o iPod já é uma experiência de realidade virtual por natureza do próprio mecanismo de audição estereofônica que o acompanha.

Não obstante, se o grande pioneiro da ficção científica William Gibson (*apud* BULL, 2010a, p. 1, tradução nossa) diz que os dispositivos de escuta portátil “fizeram mais para mudar a percepção humana que qualquer aparelho de realidade virtual”, não é apenas porque eles conseguem trazer à tona, antes do próprio VR, uma realocação de opacidades construtivas. É em parte porque o formato criptográfico utilizado por esses dispositivos lega certa aptidão de alinhamento ao som, tornando-o ao mesmo tempo acessível e maleável (STERNE, 2012). Mas é em parte também, e principalmente, porque esses dispositivos possibilitam uma “mediação da imediação” ou “imediação mediada” (BULL, 2010b, p. 2, tradução nossa) como a que os aparelhos de realidade virtual visam em seu projeto de composição experiencial pós-cinematográfica. Esta terminologia descritiva de Bull pode parecer uma contradição em termos, mas define com precisão a sensação de proximidade e ubiquidade entre ouvinte e objeto musical decorrente da experiência com o iPod, essa que os Mellamphy tão bem ilustram como o pilar principal da vida no capitalismo cognitivo ou capitalismo de plataformas (ou ainda “capitalismo cthulhu”).

O iPod desintegra e reconfigura o espaço auditivo (BULL, 2010a) e com isso abre uma zona de permeabilidade plural com o mundo – eis que se tem um ser-no-mundo não-direcional e “instalável” em qualquer parte, como uma tenda de acampamento, iglu, palacete nômade (DELEUZE & GUATTARI, 1997b). Por essa permuta temporal e espacialmente imediata entre circunvizinhanças antipodais (entre o ruído do trânsito e uma canção dos Beach Boys, por exemplo), por essa passagem violenta de uma atmosfera a outra, é que o usuário do iPod pode se enxergar num centro existencial fictício – num filme de cinema, ainda que cinema inumano.

Dispositivos de escuta pessoal utilizados dessa maneira permitem a promoção de experiências “filmicas”. A estetização cria o mundo como um espaço imaginário, projeção dos desejos do usuário formulados no âmbito de uma reserva cultural imaginária, que é mediada pelos sons correspondentes a ela. (BULL, 2010a, p. 188, tradução nossa).

Significativo é que essa imersão em uma nova ecologia espacial seja ao mesmo tempo coclear e não-coclear. Com isso se quer dizer que além do ouvido, o iPod provoca também outros órgãos do sistema sensorial (em especial os olhos e a pele, isto é, a visualidade e a

hapticidade): sobrepuja os sentidos todos, subordinando-os à dialética funcional do som (*Ibid.*). Não à toa, quando Flusser (2018c) descreve o gesto de ouvir música, compara-o à posição de atenção de um boxeador ou à de guarda de um soldado. Porque, em determinados contextos de escuta, o corpo como um todo se prepara para receber o impacto da música; ele o recebe na barriga e no peito e no sexo e na pele, essas zonas de fronteira e conexão (*Ibid.*). Com o iPod também o corpo ressoa inteiramente, como se recebesse uma massagem acústica, como se fosse alimentado por vibrações e com elas efetivasse um espírito nesse corpo, êxtase profano e técnico.

Para Sterne (2012, p. 234), tal extravasamento entre as vias dos sentidos decorre também, além da própria interface programática do aparelho, do caráter “mascarado” do MP3, que já codifica uma complementaridade entre a audição e os demais sentidos pela verificação de “vazios mensuráveis” e “simpáticos entre si” na raiz da própria percepção mediada – pelo fato de, por exemplo, o MP3 não existir visual e fisicamente, não corresponder a uma máquina mas a uma rede de transmissões etéreas reguladas por diferentes máquinas. Se o som do MP3 não é espacial, se não ocupa a extensão de um aparelho específico, passa a se basear, com vias à sua corporificação, no que é fornecido e parametrizado por elementos transversais captados pelos demais sentidos (como distância, cor, textura, proporção, densidade, movimento, etc).

É assim que, com o iPod, passa-se a acessar uma consciência cinemática da música – as relações potenciais entre os sons e essas categorias ontológicas múltiplas ficam bastante nítidas graças à revelação, pelo trato com o aparelho e seu sistema operacional, de interrupções preenchíveis nos territórios conceituais que atravessam os sentidos. Se a teoria estética lessingiana² enfocava a música de maneira independente, como uma estrutura experiencial própria, assim como o modernismo de Clement Greenberg procurava entender cada mediação artística por seu funcionamento autônomo, hoje sabemos que não só a interpenetração das artes está estabelecida (KRAUSS, 2002) como essa mistura apenas favorece o impacto estético do musical (GRACYK, 2013). Já no começo do século XX, à guisa de refutar as teorias estéticas clássicas e modernas, Roman Ingarden (1989) classificaria as qualidades não-acústicas da música de acordo com uma fenomenologia estrita dos acontecimentos temporais. Entre as características registradas por ele estariam justamente sensações destacadas pelo uso do iPod, como as de dinamicidade e amplitude, que supostamente não dependeriam dos ornamentos do trabalho

² Famosamente, o *Laocoonte* de G. E. Lessing, livro de 1776 sobre escultura homônima, sistematizou a apreensão do Belo a partir de uma separação radical entre as artes (com destaque para a pintura e a poesia), e é até hoje um dos textos mais influentes e reconhecidos da história da arte e da crítica.

melódico e rítmico mas apontariam para uma estrutura ulterior às formações musicais – como uma estrutura-númeno que nutriria o musical com seu valor estético.

Para Ingarden (*Ibid.*, p. 336, tradução nossa), a música e o cinema, especialmente, por serem artes do tempo “concreto e não abstrato ou puramente matemático”, encontrariam paridade entre seus formatos, traduzindo-se entre si numa dupla cristalização. Enquanto a música é aberta, argumenta ele, o filme é a “superfície” pura dos corpos. A música,

que têm seu próprio ritmo e dinâmica de desdobramento, determina tanto o tempo apresentado no filme quanto o tempo do espaço presente, e enfatiza certas tonalidades [da cena]. (...) essas tonalidades dividem o tempo em períodos e determinam os momentos qualitativamente, dão a eles uma forma particular (...) [e] enfatizam no espaço concreto certas partes precisas (...) Nesse domínio de coisas há um ritmo superior e efeitos peculiares de transformação, que estão todos atados numa organização do tempo, e que constituem no interior do mundo presente uma “música” peculiar do movimento e da transformação (...). Nenhuma outra arte, senão o filme, é combinação dessas transformações do espaço organizado, nem nenhuma se torna tão visível diante de outra arte quanto o filme em relação à música (*Ibid.*, p. 337, adaptado, tradução nossa)

A música posta frente o “mundo presente”, aquela que se dá no interior do “espaço concreto organizado” (como na experiência com o iPod, emendaremos), “torna visível” o cinema, isto é, os movimentos de transformação e desdobramento temporal do real. Uma análise mais detida dessa vinculação será feita no capítulo 3.2 adiante.

Mas já sabemos então que não é gratuita a comparação que traçamos entre brinquedos ópticos e dispositivos de escuta portátil: não é gratuita a afirmação implícita de que os aparatos pré-cinematográficos seriam antecedentes históricos do iPod, tanto quanto da forma-cinema convencional. Afinal, a descrição de um “efeito cinemático” talvez seja a mais presente nas entrevistas etnográficas sobre essas práticas de escuta (BULL, 2010a., p. 83-88, tradução nossa): os usuários do iPod dizem se tornar “mais atentos visualmente”, entrando num estado de “sonho visual”, dizem que “tudo se torna filmico”, como se “a imagem se tornasse parte da música”, e descrevem uma câmera onipotente que parece se estender de sua própria consciência auditiva. Tais relatos lembram o que o fenomenólogo das mídias Gunther Anders (1949) chamou de “música-imagem”, signo produzido pela estereofonia acústica na medida em que o espaço dos sons passa a corresponder, com ela, a um volume perspectivado. Quando se ouve música por duas fontes simultâneas (como as duas pontas dos fones de ouvido, no iPod), a imagem do que se

vê é tomada pela música, que ganha extensão espacial, ao mesmo tempo em que a música em si mesma também passa a conter imagens, paisagens tridimensionais.

É graças a esse tipo de tecnologia estereofônica, por exemplo, que o cinema *surround* poderá colocar o espectador dentro da ação, pela aplicação de um design de sons focado nas características espaciais do áudio, como controle da reverberação e posicionamento das caixas (WHITTINGTON, 2013). Explosões, gritos angustiados, fagulhas de tiros, roncões de motor, passam a ocorrer não atrás da tela mas ao redor de quem assiste. Whittington (*Ibid.*) argumenta que esses processos sonoros são responsáveis pela passagem do cinema clássico a este contemporâneo, digital e interativo: muitos dos efeitos especiais do novo cinema “se apoiam pesadamente no som para unificar e qualificar as intenções audiovisuais” (*Ibid.*, p. 66, tradução nossa), assim como para criar o efeito de imersão no fluxo das cenas (GRIMSHAW, 2012). Da mesma forma, o iPod também busca apoio na estereofonia para autenticar certa sensação cinemática e fazer convergir as apreensões motoras num mesmo abarcamento diegético.

O volume acústico criado pelo iPod funda assim uma “realidade virtual”, na mais fiel das acepções. O operador maquínico da reprodução envolve a cabeça do usuário e o embrulha em uma imagem generativa da escuta, implicando a virtualização da visão, que se torna, ela também, imagem generativa. No centro desse rebatimento, como na epistemologia bergsoniana, está a imagem-consciência, estação e matriz difratora da matéria gráfica do mundo. Essa experiência translúcida (no sentido de sem mediação aparente) de um mundo hipermediado; essa experiência contraditória de uma presença mecânica nova, abundante e ininterrupta, que todavia renega, faz esquecer, seu mecanismo tecno-metafísico de produção, teóricos como Hansen (2004) e Bolter & Grusin (2000) a definiram como a utopia da realidade virtual. Meios digitais comuns como os computadores ensaiaram por anos, segundo eles, a instalação dessa experiência, que o próprio conceito de “ciberespaço interativo” já capturava bem, mas com o iPod essa utopia ameaça se saciar: os dispositivos de escuta portátil são imediações legítimas porque promovem essa realidade virtual sem que o ouvinte atente para a infraestrutura midiática de que participa.

A diferença entre a antiga maneira de ouvir música e esta nova, da estereofonia portátil, é como a diferença entre uma pintura e uma escultura, entre “ver um rio de fora e ser carregado por ele” (ANDERS, 1949, p. 241, tradução nossa). Diante de uma pintura o olhar precisa vagar superficialmente na medida em que lê o quadro, enquanto que diante de uma escultura é preciso trazer a obra para o mundo, tomá-la como um componente do mundo, para então tateá-la de

todos os ângulos e captá-la em sua inteireza. Da mesma maneira, enquanto é impossível vagar por dentro do objeto musical, que já é fluxo predeterminado, a escuta do iPod torna este fluxo encaixável, faz com que ele se aglutine ao real por toda parte. Ao mesmo tempo, o ouvinte do iPod se fixa perpetuamente nesse virtual intransigível, do qual não se pode escapar (ao menos enquanto não se desliga o aparelho). A música passa a acompanhar o ouvinte para onde ele se desloca, e a irrealidade tridimensional também o acompanha, é claro. Nesse sentido, em relação ao referencial-música, o ouvinte parece sempre enclausurado numa estática dimensão de onde se transmite a exterioridade móvel do mundo-cinema. Quando há dinâmica, é psicodinâmica, porque a consciência se aventurou para além do processo de insulação.

Mais será dito sobre esse espaço sônico a partir do capítulo 3.3. Por enquanto, nos satisfaçamos com a constatação de que o iPod, assim como algumas outras tecnologias associadas às “novas mídias” (no sentido dado por Hansen [2000]), tende a introduzir o corpo do ouvinte numa realidade simulada, catalisando afetos característicos da virtualização cinematográfica. Em relação aos aparelhos de escuta musical, entretanto, eis aí uma novidade particular.

É interessante notar também como a virtualidade imagética da música é igualmente sistematizada pela potência *repetidora* do iPod e de outros dispositivos de escuta portátil. Comentávamos, no capítulo 2.2., sobre a retenção terciária permitida pelos gravadores acusmáticos e o impacto dessa autoconservação sobre as práticas de composição e escuta. Acrescentando a isso, Bernard Stiegler (2010) dirá que a retenção terciária abarca e altera ainda as modalidades de extensão do ser-no-mundo musical, abrindo mesmo uma realidade virtual na medida em que as iterações sonoras compilam camadas de espaço e tempo definidos (as circunstâncias das experiências de escuta memorizadas e intercaladas entre si). Assim é que a membrana do virtual, que perpassa os estratos da escuta, se apresenta como a própria memória: pois “em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido”, e a repetição revela esse espaço, o expande, fazendo que encontremos “os belos fósseis de duração concretizados [ali] por longas permanências” (BACHELARD, 1989, p. 28-29, adaptado).

Em *O Som e o Sentido* (1989), José Miguel Wisnik argumenta que o modo de escuta atual (quer dizer, o modo predominante para a música das simultaneidades estocadas, o modo acusmático do iPod e outros dispositivos de escuta portátil) é mesmo o modo da repetição, e que apesar de este se misturar a modos outros, recessivos, como o da contemplação (predominante para a música tonal) e o da participação sacrificial (predominante para a música modal), relações

polimodais e combinatórias com a música seriam raras devido às próprias exigências da cadência de consumo em escala industrial. Segundo ele, graças a esse controle dos novos ouvintes sobre a possibilidade de repetição, o som contemporâneo estaria dessacralizado, e suas ressonâncias não carregariam mais um poder mágico, como antes:

O consumidor liga e desliga a onda no momento que quiser. No mundo sacrificial a onda tinha seu tempo próprio, assim como a água produz círculos quando cai nela uma pedra (esse tempo da ressonância soava ao mundo pré-moderno como um poder cósmico a ser reverenciado). Agora, quando a generalização das relações de mercado se totaliza, a onda não tem poder (...) diante do ouvinte aparelhado ou desatento (só este parece ter poder sobre toda e qualquer música). (...) A liturgia das ondas, da vibração, seus ciclos de apresentação, de entrada e saída, o tempo necessário ao cumprimento desse ciclo, a música das esferas (...), tudo se cala diante do consumidor atuante (*Ibid.*, p. 51, adaptado)

Wisnik falha nitidamente em vislumbrar, porém, o quanto essa repetição contém em si potências ainda mais singulares para a gênese de significados e para o acesso a uma nova experiência estética: essa consciência cinemática, virtualizante, da música.

Pois como bem descreve Deleuze:

Até mesmo a repetição mais mecânica, mais cotidiana, mais habitual, mais estereotipada encontra seu lugar na obra de arte, estando sempre deslocada em relação a outras repetições com a condição de que se saiba extrair dela uma diferença para outras repetições. (...) Quanto mais nossa vida cotidiana aparece estandardizada, estereotipada, submetida a uma reprodução acelerada de objetos de consumo, mais deve a arte ligar-se a ela e dela arrancar esta pequena diferença que, por outro lado e simultaneamente, atua entre outros níveis de repetição, como também fazer os dois extremos das séries dos instintos de destruição e de morte; juntando, assim, o quadro da crueldade ao da besteira, descobrindo sob o consumo um crisar de maxilares hebefrênico e, sob as mais ignóbeis destruições da guerra, ainda processo de consumo, reproduzir esteticamente as ilusões e mistificações que constituem a essência real desta civilização, para que, finalmente, a Diferença se expressa com uma força repetitiva de cólera, capaz de introduzir a mais estranha seleção, mesmo que seja uma contração aqui e ali, isto é, uma liberdade para o fim de um mundo. Cada arte tem suas técnicas (...) para conduzir das mornas repetições do hábito às profundas repetições da memória e, depois, às repetições últimas da morte, onde se decide nossa liberdade. (DELEUZE, 2009, p. 403-404, adaptado)

Investigar tal flexão fértil da repetição estandardizada da música em nova mistificação técnica será o propósito principal do capítulo 3.4, último desta dissertação.

3.2. Imagem-suspensão e imagem-fabulação

“Don’t you wonder sometimes about sound and vision?”

Sound and Vision, David Bowie.

1.

A música parece mesmo uma das maneiras mais fáceis (mais convenientes, mais rápidas) de transformar a simples imagem em cinema. Porque a música só pode ser percebida como duração, então quando se acopla a uma imagem, faz percebermos essa imagem necessariamente como duração, ou seja, como cinema, como representação de algo que dura. E, inversamente, o cinema expressa “a música inclusa, subentendida, das coisas”, “como se, nos filmes, tudo cantasse” (MORIN, 2014, p. 107), como se neles a realidade, mesmo a mais silenciosa, vibrasse ou se revelasse musicalizada, se aparentando estruturalmente a uma concrecência harmônica. O fator “movimento” favorece ainda mais a relação das duas artes, faz com que se encaixem sem esforço, visto que tanto a música quanto o cinema são artes do movimento, da configuração do movimento (enquanto a música é a arte de manipular o movimento geométrico, supra-sensível, de um tempo que se expressa, o cinema é a montagem do movimento geográfico da realidade). “O filme, como a melodia, é essencialmente um fluxo” (STIEGLER, 2010, p. 12).

Tanto o movimento musical quanto o cinemático são “fenômenos temporais” genuínos, conforme a classificação de Husserl (1965) – só têm atualidade enquanto se perdem de seus modelos, enquanto se transformam, se põem em devir. Os sons não são tão contempláveis quanto as imagens fixas porque só se dão em movimento: seu modo de experiência se distingue da admiração formal de uma pintura, por exemplo, que se estabeleceria conforme a deposição da visão sobre um placa estática em determinado regime de captação; se aproxima mais de um passeio amorfo, ou justamente do que está entre as formas, na metamorfose das formas. Ou seja, se aproxima do cinema. Quanto a isso, importa assinalar a princípio que a música tem “uma relação interna com o gesto” e “uma ligação direta e imediata com a (...) vitalidade que irrompe do movimento” (PIANA, 2006, p. 164), e que essa relação advém em parte das propriedades rítmicas do som, pois que, via de regra, “movimentos (...) diferenciais recorrem a um ritmo” (DELEUZE, 2018a, p. 60), ou seja, aquilo que se move significativamente se torna ritmado em algum momento, ou ao menos tende a se tornar ritmado em um ponto no infinito. A música tem um ritmo, que pode ser medido pelo pulso (WISNIK, 1989), e o cinema é ritmo-musical

(MORIN, 2014), é envolvido e coordenado pelos ritmos dos movimentos diferenciais. Está posta a fórmula predicativa de uma integração fundamental entre a música e o cinema.

Vale dizer que “a percepção sonora e a percepção visual, comparadas entre si, são muito mais díspares do que se imagina” (CHION, 2011, p. 15-16) e que, se os filmes de cinema conseguem implantar uma percepção na outra, se conseguem demandar negociações entre elas, é graças ao ritmo, que serve de intermediário entre o som e a imagem e causa uma mútua contaminação das partes. Filmes possuem acúmulos de tonalidades musicais muito porque seus eventos segmentados têm ritmo, diz Ingarden (1989): tanto a música quanto a imagem de cinema sofrem de um movimento ritmado. Emparelhada à música, então, a imagem ativa sua dimensão cinematográfica, sua dimensão duracional, pois que é interposta pelo ritmo. Explica-se assim por que, para Deleuze e Guattari (1997a), a música é a arte de tornar sonoro o que não é, o que antes não reproduzia sons: porque, por meio do ritmo, ela consegue “penetra[r] a imagem visual, de fora e de dentro” (DELEUZE, 2018b, p. 342, adaptado). Envolve o que é visto e o chapa nesse plano em que os elementos sonoros se encontram movimentando-se febrilmente: o ritmo.

No limite, até uma fotografia pode herdar esse sentimento de mistério que banha um filme ao ser acompanhada pela música, alargando seu entorno projetivo e seu fantasismo temporal – é o que acontece nas videoartes da série *Elsewhere* (2007), de Egbert Mittelstadt, em que a música cria sobre a imagem que se distorce um efeito que, sem ela, seria quase impossível. Apesar de não se movimentar, a fotografia pode ser forçosamente ritmada pelo som, tanto quanto um filme que fica, por alguns instantes, sem movimentos (lembramos de Pierre Boulez [2008], para quem podem existir ritmos paralisados, pois o ritmo é antes de tudo uma “unidade de valor” separada do movimento relativo). O ouvido arranca um ritmo da fotografia: já que ele não supõe ponto de vista, dado que a escuta é omnidirecional e o sons se propagam em todas as direções, o ouvido funciona como “placa giratória”, fazendo com que a imagem plana “se prolongue para fora do quadro” (CHION, 2011, p. 68-69) em uma deposição aberrante, que a arqueia. Não é que o som inventa o fora de campo propriamente dito, é claro, mas ele o recheia, preenche o não-visto com sua presença (DELEUZE, 2018b). “A música escava o céu”, nos lembra Baudelaire (*apud* BELLOUR, 2008 p. 15). Ela é capaz de tornar a imagem (mesmo a imagem que não se move) insubordinada ao espaço diegético que a envolve, e não têm contentor, não têm quadro, mas se sobrepõe irrestritamente, legando ao que é visto profundidade, nivelamento, capacidade de descamação. Dando a ele um novo eixo de difusão.

O que se pode chamar de “quarta dimensão da imagem visual” é a medida em que esse eixo obtuso do som e os eixos retos que já se encontram na imagem “rivalizam, se recobrem, se atravessam, se cortam” e “fazem a imagem ser lida (...) como partitura” (DELEUZE, 2018b, p. 339). Por meio da sonorização,

o fora de campo atesta uma potência de outra natureza, excedendo qualquer espaço e qualquer conjunto: remete, dessa vez, ao Todo que se exprime nos conjuntos, à mudança que se exprime no movimento, à duração que se exprime no espaço, ao conceito vivo que se exprime na imagem, ao espírito que se exprime na matéria. (*Ibid.*, p. 340)

Da mesma maneira, para Balász (1983b, p. 88), o som é parte imprescindível do cinema e funciona como uma espécie de gesto (isto é, uma articulação de liberdade que se debruça sobre as tomadas de câmera), pois, ao contrário das imagens estáticas, ele é indivisível, permitindo que um “espaço da cena” se homogenize metaforicamente. A música permanece de um corte a outro, em circunspeção, se preparando para a catálise. Especialmente quando em condição de “música de fosso” (CHION, 2011), quando é totalmente extradiegética, ela acrescenta à cena um fundo que ordena o visual “num ritmo que a supera e lhe dá um sentido quase superior ou esotérico. É como um tipo de ordem cósmica (...) na qual se integra ou se agita o acontecimento do filme” (MORIN, 2014, p. 137). Porque “a música é um reservatório de imagens não explodidas” (PIANA, 2006, p. 326), porque precisa de uma segunda forma para se consumir, para ser contemplada – porque ela pede um suporte que lhe dê carne e petrifique (BOULEZ, 2008) –, a imagem do filme pode se tornar um detonador de acontecimentos sonoros, na medida em que solicita à visão que se reorganize em matriz folheada para receber o encantamento musical.

Então a imagem é transfigurada enquanto nela se entranha violentamente o fluido sônico. Os objetos capturados pela câmera são deformados espectralmente, tornando-se mais ou menos pesados, mais ou menos opacos, mais ou menos felizes. “O objeto adquire novos matizes. O público passa a percebê-lo (...) como parte de uma nova entidade, da qual a música é parte integral” (TARKOVSKI, 2010, p. 190-191). É como se a música mergulhasse o que se filma na sua progressão melódica, o absorvesse e aí re-expusesse de outro ângulo, criando novas ligas de impressões. O protoplasma de sons faz uma mescla catártica das situações, forma um cinturão gravitacional de possibilidades de resposta emocional, de modos de interpretar e reagir, de tal maneira que, se a música fosse apagada da maioria dos filmes, tornaria-os ociosos ou até absurdos (BALÁZS *apud* MORIN, 2014), como se atingidos por uma pane (MERLEAU-PONTY, 2018).

É fácil entender, com efeito, por que, por exemplo, John Carpenter não se furtava a compor as trilhas sonoras de seus próprios filmes, e porque a seleção musical é tão importante para a cosmovisão de alguns cineastas contemporâneos, como Quentin Tarantino e Wim Wenders (aqueles que Claudia Gorbman [2007] chama de “melómanos cinematográficos”). Esses artistas entenderam que as músicas estão agregadas ao fazer cinematográfico, tanto quanto a gravação ou a edição das imagens, pois a música redefine o tom afetivo da visualidade, a partir de um catálogo de *leitmotifs* sonoros amarrados entre si e associados a estados de alma pré-estabelecidos, e assim também constituem imagens, mas *imagens sonoras*. Mesmo pequenas variações de trilha podem causar o desmoronamento completo das intenções artísticas que estruturavam uma cena: a série de glissandos de sintetizador sincopados e bloqueados em agudos ativa um tipo de sentimento de terror próximo da claustrofobia, em vez de ativar um terror próximo do nojo, e então o filme se perde do todo que queria representar. É por isso que, “em 1919, Giuseppe Becce [já] podia reunir numa ‘cineteca’ mil trechos classificados conforme a atmosfera e as situações, material admirável para uma sociologia das categorias da afetividade musical” (MORIN, 2014, p. 104, adaptado), quer dizer, é por isso que se podia fazer uma biblioteca de sentimentos sonicamente consolidados por sua aplicação e sua associação cultural, catalogando as maneiras em que um som usualmente translada os afetos filmicos.

Na prática, a normalização da síncrese sonora, do empenho sintético e sincrônico entre som e imagem, com o tempo, tornou impossível para o espectador de cinema separar o visual do auditivo, ainda que essas esferas fossem, de início, absolutamente separadas. O cinema sonoro vira então uma “cronografia” (CHION, 2011, p. 20), bastando que a imagem se preste a isso, por sua própria receptividade à temporalização do som (*Ibid.*). Fato é que, hoje, o cinema precisa “de uma música integrada, ‘mixada’ ao filme, inerente a ele, que seja seu líquido nutritivo” (MORIN, 2014, p. 105). A retroalimentação das artes se reforça: sons finos, lisos e oblongos obrigam a atenção à imagem a se tensionar, enquanto sons graves, estriados e de sustentação irregular farão a imagem tremular ante a consciência. A continuidade das notas conformará a continuidade do acontecimento na membrana da tela, ajudando a acelerar ou retardar a montagem, a dar voltas, fazer retornos ou projetá-la adiante.

A ambiguidade da experiência é tal que um ritmo auditivo faz imagens cinematográficas se fundirem e dá lugar a uma percepção de movimento, quando sem apoio auditivo a mesma sucessão de imagens seria muito lenta (...). Os sons modificam as imagens consecutivas das cores: um som mais intenso as

intensifica, a interrupção do som as faz vacilar, um som baixo torna o azul mais escuro ou mais profundo. (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 307)

Em suma, o som intercepta a imagem “segundo sua densidade, sua textura interna, seu aspecto e seu desenrolar” (CHION, 2011, p. 19), desde que essa imagem tenha com o som um nível de concordância (ainda que concordância antitética) – e para isso, mesmo as ondulações superficiais da imagem ou o pulular do grão fotográfico, sob determinadas conjunturas, poderá servir.

A música não precisa nem que a imagem-movimento que ela amplifica tenha um ritmo “igual” ao seu, um ritmo particular, e nem mesmo que tenha um ritmo consonante ou um que ela possa duplicar por alto; precisa apenas de um ritmo, de um ritmo mínimo, com o qual possa engrenar e que possa estimular. “Ela deve se incorporar e não se justapor. Não deve (...) servir para tapar os buracos sonoros, nem para comentar exteriormente os sentimentos e as imagens” (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 113) por obrigação, mas pode ser um corpo estranho às imagens, ou apenas uma inserção autônoma nelas. É o que Chion (2011, p. 14) chama de “efeito empático e efeito anempático”, descrevendo, respectivamente, a música que exprime uma laboração sentimental equivalente à banda visual e a música que exprime uma laboração sentimental indiferente ou que propõe um contraponto cacofônico a ela. Nesse caso, essa música, ainda assim, não deixa de unificar os cortes e de extravasar a ambientação espacial e temporal do filme (que, tradicionalmente, é ultradeterminada, muito mais do que a ambientação sônica).

Também não deixa de inocular temperamentos no filme e perturbá-lo afetivamente: “as imagens sonoras adquirem o poder de contrair ou capturar as outras imagens” (DELEUZE, 1992, p. 60). Chion (2011, p. 59) propõe até que o som é “magnetizado” pelo *locus* visual, já que, em geral, e ainda que sua fonte esteja na tela, não se sabe de onde ele vem existencial e topologicamente falando – a música não é deste mundo –, e então a imagem parece borbulhar com sons. O cinema estaria pronto para ser preenchido pela música, e a música pronta para completar a moldura da imagem, portanto, por uma propensão dos meios. Tal perspectiva evoca novamente a concepção de Wagner, para quem a música aderiria ao teatro e o teatro atrairia a música necessariamente, em função da própria natureza das artes, e a ópera seria a culminância desse encontro – Wagner estaria, como vimos, prefigurando o pós-cinema que tão bem conhecemos. Quer dizer, a ópera wagneriana é o cinema sonoro (até o cinema *surround*, poderíamos dizer) antes do cinema mudo (KITTLER, 1999), pois funde o drama auditivo e o drama visual, sublinhando as aptidões particulares e intercomplementares de cada um deles.

Na verdade, poderíamos, inclusive, defender a conservação de uma linearidade entre a ópera e o cinema sonoro, visto que “o filme mudo nunca foi mudo” (*Id.*, 2015, p. 269), que de fato “jamais foi feito um filme mudo” (CAVELL, 1979, p. 149, tradução nossa) na história do cinema. Como Bresson (*apud* CHION, 2011) famosamente argumentou, precisou-se inventar o cinema sonoro para inventar o cinema silencioso retroativamente, já que o silêncio não é a mera ausência de som, mas sua interrupção controlada no contexto de uma instrumentalização sonora. Nesse sentido, o cinema mudo nunca foi um cinema silencioso, e nunca rompeu com a lógica que leva da ópera ao cinema sonoro. A diferença é que “quando o cinema se torna sonoro e falado, a música, de certo modo, se emancipa, e pode alçar voo” (DELEUZE, 2018b, p. 344). Ela não é mais o contorno de uma apresentação direta do tempo, mas é dionisíaca, abstrata, alienada das cadeias rígidas do fenômeno visual. “É o conceito vivo, que excede a imagem visual, sem poder dela prescindir” (*Ibid.*, p. 347).

Mas se há alguma especificidade do cinema sonoro em relação ao cinema mudo, é a forma como ele consegue engendrar novas sínteses para a imagem-cristal, enchendo o filme de trechos de potencial transcendente. “Eis que a imagem sonora enquadra uma massa ou uma continuidade da qual se vai extrair (...) um ato de mito ou de fabulação que cria o acontecimento, que faz ascender o acontecimento aos ares, e que se eleva ele mesmo em uma ascensão espiritual” (*Ibid.*, p. 402). Ocorre então aquilo que Amy Herzog (2010, p. 6, tradução nossa) chama de “momento musical”: “a hierarquia é invertida e a música serve como força dominante”, criando “reinos de experimentação auditiva e visual (...) registrados dentro de respostas afetivas (...), marcados por uma tendência a reestruturar as coordenadas (...), a reconfigurar limites”. Não à toa esses são os momentos mais importantes de alguns filmes (no sentido de arrebatamento do sensível na tela, mas também no sentido de redenção narrativa, em certos casos): um casal se abraça na sala, à noite, ao som de Chet Baker; a filha adoentada dança John Denver no concurso de beleza da escola; a fumaça do cigarro espirala sobre um guardanapo enquanto no palco do bar uma senhora cantarola Charles Aznavour.

Nesses momentos, o audiovisual é uma percepção pura e unívoca, não há como colocar de outra forma. A música é visual (MACHADO, 2008; CAESAR, 2012; DELEUZE, 2018b), mas também as imagens são sonidos que se derramam, *sangram* da tela (HERZOG, 2010; CHION, 2011, GRIMSHAW, 2012). É quando, parafraseando Breton (*apud* KRAUSS, 2002, p. 10), “a noite cai sobre a orquestra”, implicando todos os componentes estéticos juntos, em voragem.

2.

Quando inserimos nessa equação um dispositivo como o iPod, que a seu modo faz a música ressoar no mundo, recobrir o mundo acusmáticamente, como se fosse sua trilha sonora, percebemos que, com ele, a visão eleva o movimento das coisas habituais, de uma mera sequência de instantes encadeados, ao arborescer de uma presença que dura, e sobre essa presença repousará nossa atenção. A música escutada através do iPod permitirá, assim, perceber a duração da própria realidade “imediate”. Se a vida real “é desprovida de eflúvios sinfônicos” (MORIN, 2014, p. 195), o iPod recria esses eflúvios para que a vida preexista como cinema.

Ao mesmo tempo, ouvindo ao iPod, estamos nos colocando em movimento (isto é, nosso corpo está também entrando em determinado ritmo), já que o iPod é portátil, anexável, *musica mobilis*. Para alguns filósofos, como Bachelard (2011, p. 8-9, tradução nossa), há uma diferença qualitativa bastante grande entre ver o movimento e se movimentar: “o movimento percebido visualmente não está dinamizado (...). Só uma real sensação da matéria pode determinar verdadeiramente a participação ativa”. Isso que Bachelard chama de “indução” ou “dução” da matéria pelo corpo – estar dentro de um fluxo de movimentos que, no entanto, tem origem dentro de nós – é crucial, escreverá ele mais adiante (*Ibid.*), para que sonhemos, deliremos, a partir do movimento. Até porque, quando estamos em movimento, os cenários (a circunvizinhança ou o mundo circundante) estão constantemente desfilando diante de nós como aperitivos visuais, se modificando quanto ao domínio do Grande Mundo. Similarmente, Merleau-Ponty (2018) propõe que o movimento só é tido como absoluto, e não como uma sucessão relativa, quando se está assim dentro dele, quando a auto-motricidade é a intencionalidade primeira da transformação.

A ideia de movimento desses dois fenomenólogos franceses é crucial para entender a mudança proporcionada pelo iPod, além disso, porque para eles a experiência motora do corpo está intrinsecamente ligada a certo modo de visão privilegiado, que não passaria por uma representação redutora ou mesmo por qualquer simbolização: “mover seu corpo é visar as coisas através dele, é deixá-lo corresponder à sua solicitação, que se exerce sobre ele sem nenhuma representação” (*Ibid.*, p. 193). A visão e o movimento do corpo constituiriam uma e mesma função, a partir da qual o espaço seria percebido sem ser “pensado” ou “representado”, mas seria captado apenas como presença. Essa motricidade corporal, essa indução da matéria em auto-movimento, seria essencial para os devaneios cinemáticos do iPod, então, também porque

ela não seria decodificada por uma via sensorial exclusiva, mas atingiria vários canais em igual medida – ou, o que nos interessa mais, porque atinge o sonoro e o visual simultaneamente (e não é essa a base conceitual das *Audio Walks* [1991-1999], de Janet Cardiff?).

O princípio que rege esse efeito é o fato de que música não acontece num vácuo, de que ela não se dá numa Exterioridade. Toda experiência de escuta é uma experiência audiovisual, no sentido de que é acompanhada e complementada, inevitavelmente, pelo olhar do ouvinte – toda audição é áudio-visão e toda visão é áudio-visão (CHION, 2011; CAGE, 2019). Até pensadores tão “pré-midiáticos” quanto Bergson (2011) e Valéry (*apud* CAESAR, 2012) já falavam da expressão auditiva como uma categoria distintiva de imagem. Como ver sem ouvir, e como ouvir sem ver? Parece que não temos escolha se não encontrar “unidas na grandeza de ser a transcendência do que se vê e a transcendência do que se ouve” (BACHELARD, 1989, p. 185). Pois mesmo o ouvinte que fecha os olhos para escutar não deixa de imaginar uma paisagem visual, e até a cessação radical da imaginação é, ainda assim, uma imagem como qualquer outra, uma imagem do espaço estático, negro, do grande vazio que nos bordeja. Ademais, quando fechamos os olhos, encontramos algo de musical no próprio esforço de não-ver, e “o simples baixar das pálpebras basta, em certos doentes em vigília, para produzir alucinações visuais” (MOREAU *apud* BACHELARD, 1989, p. 186), de modo que é mesmo impossível escapar da experiência visual na circunstância da escuta.

Assim, a partir do iPod, a música produzirá cinematografia por acoplamento do som não à tela, mas ao devir da matéria (que, com efeito, acabará tornando-se tela também, mas uma tela que se dobra, a tela de uma obra processual e na direção da qual nos colocamos, como vimos no capítulo 2.4). A escuta, que em si já é uma maneira de “conectar sons a tudo o mais que conhecemos” (IAZZETTA, 2012, p. 21), passa a demandar que se ofereça corpos físicos a esses sons (KITTLER, 1999; MORIN, 2014), ou, neste caso, que se acople aos sons as cenas que o ouvinte vai capturando, por sua percepção mesma, no aflente do mundo. Carregando consigo a música, o iPod torna o mundo imagem, e a imagem pode tirar da música o que ela tem de melhor, suas sugestões profundas (às quais, com efeito, o cinema acessa e categoriza tão bem).

É claro que o efeito cinemático causado pelo iPod se deve também ao impacto anterior dos momentos musicais dos filmes de cinema sobre a experiência de escuta. Nós nos sentimos parte de um filme também porque lembramos desses momentos – retemos na memória as sensações que os roteiros associaram àqueles temas, àquele determinado recurso musical ou

canção. Ouvir a trilha de *Psicose* (1960) nos põe medo, por exemplo, porque o filme nos condicionou a vinculá-la ao pânico da personagem, mais do que porque a combinação de notas simplesmente contém um “horror absoluto” que transcende contextos. Da mesma maneira, outras imagens cotidianas como essa, super-presentes, nos moldam por uma pedagogia da associação a todo instante: na TV, nos jornais, na publicidade, na arquitetura. Umhas imagens “explicam” as outras – e, por extensão, ilustram conceitos (FLUSSER, s/d) – envergando a imaginação enquanto as diferentes entidades expressivas se contagiam umas às outras (e uma das características da pós-modernidade é mesmo esse empréstimo constante entre os meios, a ausência de espécies isoladas e a multiplicação de imagens híbridas, inexatas, que pertencem aos entre-lugares artísticos do “campo ampliado” [KRAUSS, 2002; MACHADO, 2008]).

Entretanto, ainda que o momento musical propiciado pelo iPod seja condicionado pela história do cinema sonoro, ele não é menos “real”, não tem efeitos práticos menos consideráveis, e não podemos tampouco limitá-lo a esse rastro. Impõe-se, pelo contrário, analisar a trama de relações que compõem esses momentos musicais incluindo tal sujeição-associação regressiva, mas sem dar a ela total primazia (HERZOG, 2010), até para descobrir outras colateralidades. Em vez de tentar destrinchar em que sentido cada filigrana da experiência com o iPod é definido por uma raiz de fundo poético referente a determinado filme, cena ou gênero de cinema, seria melhor fazer como Deleuze (2018a, 2018b) e propor um inventário de imagens transmidiáticas, variado e variegado, que dê conta de explicar o funcionamento tanto do momento musical que ocorre na tela quanto do momento musical que ocorre durante a experiência de escuta mediada por dispositivos portáteis, além de muitos outros momentos musicais e momentos visuais ainda não-mapeados, não-articulados e até mesmo não-experenciados.

Se Deleuze (2018a) abre uma fenda para o terreno dessas outras imagens potenciais, se nos convida à bifurcação, poderíamos tentar cunhar aqui nossa própria terminologia para entender as imagens singulares da experiência que captamos no uso do iPod. Falaríamos então de uma “imagem-suspensão” e de uma “imagem-fabulação” para tentar descrever os abalos perceptivos irradiados pelo aparelho. Estas seriam tentativas de síntese para uma experiência estética universal (no sentido de “pertencente a todos os meios” ou “midiaticamente traduzível”), mas que, no caso da escuta com o iPod, se encarnaria como experiência audiovisual, a partir dos ordenamentos, enquadramentos e seleções que esse dispositivo oferece ao esquema sensorio-motor. Dividimos então essa experiência em duas fases, que a seguir tentaremos

pormenorizar como se faria com uma enciclopédia ou dicionário de conceitos fictício: a fase de suspensão, da concentração panorâmica e contemplação do imenso, e a fase de fabulação, do foco escrupuloso e desdobramento exploratórios de meandros.

Dizemos “suspensão” aqui no sentido da suspensão da respiração que resulta de uma pacificação do universo. Como quando vemos algo tão belo que soltamos um suspiro. Então o mundo inteiro se detém. O Ser se revela como serenidade, maneira de deixar que as coisas aconteçam (HEIDEGGER, 1964) ou maneira de pôr as coisas em repouso, de reunir o repouso em torno de si (BACHELARD, 2018). Suspendemos o mundo quando “o olho já não espreita, o olho já não é um parafuso da máquina animal” (*Id.*, 1989, p. 213), não tem fome e nem comanda nenhuma aceleração, oscilação ou difusão. É quando não olhamos para um objeto específico que está no mundo, destacando-o dele, mas para o mundo como um todo através de seus objetos. E, ainda que nosso espírito tenha endurecido, esse mundo parece inerte e mole, amortecido. Nesses estados limítrofes de desinteresse, ocorre uma “destemporalização” do mundo, pois que ele se estabelece num estrato perceptivo que fica “ontologicamente abaixo do ser e acima do nada” (*Id.*, 2018, p. 105). A realidade está ali, mas, ao mesmo tempo, não está. Ela se afasta de nós para se instanciar num espaço de heciedade pura.

Nessa situação de isolamento, somos levados por um “súbito aparecimento” que “desvia a nossa atenção das rotinas diárias em que estamos envolvidos e, de fato, por um momento, nos separa delas” (GUMBRECHT, 2010, p. 132). Em função disso, dessa separação, o mundo pode ser desvelado e apreciado como o que é (HEIDEGGER, 1964; MAFFESOLI, 2003), a despeito de nossas dúvidas e preocupações, projeções de futuro, angústias probabilísticas e calos morais enlacrados como ressentimentos duradouros nos dutos da subjetividade. Estamos “fora do mundo próximo” e “diante de um mundo que traz o signo do infinito”, e por isso “sentimo-nos promovidos à dignidade do ser que admira” (BACHELARD, 1989, p. 189-190). Na metafísica de Schopenhauer (2001), esse é o momento em que nosso Eu recua do mundo, em que a Vontade hesita, e, despojando-se de qualquer esforço (*conatus*), “para” a maquinaria do tempo, isto é, a sacia e aquieta. O ciclo biológico do querer é interrompido pelo arrebatamento estético.

Mas como o iPod provoca esse efeito, como produz imagens-suspensão? Bem, se os dispositivos de escuta portáteis implicam o corpo num estado de cinema assubjetivo, como observávamos nos capítulos 2.4 e 3.1, então ele permite ao mesmo tempo fazer da música objeto contemplável, fixo em uma forma (tal qual esse cinema), e fazer da realidade uma paisagem

(como a de um filme que se desenrola). Diante do mundo que ressoa, que se expressa musicalmente, portanto, tornamo-nos ora espectadores, ora expectadores, ora atores ora diretores. Elasticizamos o universo na medida em que alternamos entre assisti-lo passar, testemunhá-lo de fora, e entrar na imagem caleidoscópica engendrada por ele. Blanchot (*apud* DELEUZE, 2018b) escreve que esse processo de interiorizar o exterior e exteriorizar o interior nos despoja de nós mesmos, e poderíamos adicionar que, nesse decurso, introduz-nos a temporalidades divergentes e sentimentalidades controladas (HOSOKAWA, 1984; SCHÖNHAMMER, 1989. BULL, 2010a). Essa experiência nos desmancha e nos decalca da duração pura. É “suspensão” ainda nesse outro sentido, de breve interrupção do tempo.

Assim agem também os filmes do neorealismo italiano, como vimos no capítulo 2.3: ao romperem com as expectativas do espectador, levam à percepção de uma realidade que não estava ali, transformando-a em mais-que-realidade, desfazendo circuitos noéticos pré-formados e causando um estranhamento temporal. Esse estranhamento é uma “suspensão” nos termos que aqui empregamos. “A imagem cinematográfica, a partir do momento em que assume sua aberração de movimento, opera uma suspensão de mundo” (DELEUZE, 2018b, p. 245). Dorsky (2003), por exemplo, define a experiência de assistir pela primeira vez a *Viagem à Itália* (1954), de Rossellini, como um desarme, uma fragilização – tornar-se voluntariamente vulnerável –, e Bazin (2018) faz referência à maneira como o neorealismo se especializa em paralisar o tempo para buscar memórias (seja as do personagem ou as de Deus) entre as gotas de passado. O cinema da imagem-tempo só pode ir e voltar, manobrando a duração como matéria artesanal dessa forma, porque o presente do filme foi colocado de lado, nessa zona de vice-dicção do Ser.

Ao mesmo tempo, a noção de imagem-suspensão não basta para descrever a experiência com o iPod, e nem a experiência da música simplesmente, porque há uma “complexidade semântica” (GUMBRECHT, 2010, p. 138) na música que não pode ser restrita à percepção dos sons pela consciência, mas envolve, obrigatoriamente, o desvendar de seus sentidos. Se a música popular (e especialmente a música popular pós-1967³) tem letra, se mistura à composição clássica um fazer poético e uma prosódia, é por ser devedora também desses sentidos furtivos e frouxos. As letras de música servem muito mais a um esforço de fabulação que os sons ornam que a essa suspensão do mundo propriamente dita, então. É claro que a parte linguística não está

³ Adotamos aqui periodização proposta por Molina (2018), baseada no lançamento do *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles, para continuar sob a lógica desenvolvida na primeira parte do capítulo 2.2 desta dissertação.

separada de tal experiência de suspensão, e é claro que ela se engata ao composto imaginativo da música e é só uma das ficções possíveis em meio ao cosmos de sons, mas é evidente que a sua existência indica uma maior diversidade de modos de escuta conexos. Ainda que o sentido das palavras seja secundário ao das “fantasmagorias imagéticas” da *Stimmung* musical (GUMBRECHT, 2014), elas evocam uma outra experiência estética, de fabulação, destrinchamento e dilatação semântica. Nesse caso, seria melhor compreender a música pelos parâmetros de Guige (2011), como um composto de sonoridades e sentidos, tomando esses blocos de sons e presenças, incluindo as letras, como células compositivas fundamentais.

Dizemos “fabulação” aqui no sentido daquilo que Deleuze (2018b, p. 398) primeiro propõe para descrever os personagens de Welles, que, segundo ele, possuiriam uma “vontade de potência através da qual o mundo se torna fábula”. Antes, Bergson (2005) já havia dado à palavra significado parecido, empregando-a para se referir a uma prática teogônica, um tipo de produção de mitos instintiva, que aflora de experiências afetivas no limite da razão, as quais afrontam nossas coordenadas psíquicas (em resposta a um trauma, por exemplo). Mais tarde, o próprio Deleuze, junto com Guattari, (2010a) fará dessa noção um uso político – tornando-a o desequilíbrio que permeia agenciamentos minoritários –, mas não é bem essa a acepção que interessa aqui. Queremos dizer, com “fabulação”, algo mais próximo ao que nos diz Bergson ou mesmo o Deleuze de *Imagem-tempo* (2018b), entendendo também como experiência limítrofe, mitologizante, a experiência espectral, isto é, entendendo que a experiência de escuta cinemática é capaz de, sob determinadas circunstâncias, se sobrepor à linguagem numa “escuta-ficção” (BONNET, 2016) ou “escuta *fantaisie*” (BARTHES, 1990) que nos faz modelar representações criativas, extraíndo do mundo algo novo, extraíndo dele o fantasma da diferença.

Importa-nos, nesse caso, aprender a ver, aprender a fabular, porque a fabulação pode levar aos espaços do “jamais visto”, do inédito, ainda que desdobrando-os apenas na imaginação. Nossa “fabulação” se aproximaria, assim, do “devaneio” pelo qual Bachelard (1989; 2018) tanto preza em suas especulações. Fabular, como devanear, é aceitar o convite de uma imagem que sonha e com isso sonhar por dentro da imagem. A “doutrina do imaginário é obrigatoriamente a filosofia do excessivo. Toda imagem tem um destino de engrandecimento” (*Id.*, 1989, p. 214). Quer dizer, a fabulação diz respeito ao fato de possuímos uma super-imaginação, a qual, vez ou outra, desemboca numa frequência de pensamento que continua hipoteticamente o processo da vida. Então nos perdemos no estilo de uma intensidade concentrada, em nossa própria

capacidade de “imaginar operações mentais e intelectuais que a mente humana não é capaz de realizar. Em outras palavras: faz parte do conteúdo do nosso mundo-da-vida imaginar – e desejar – capacidades que estão além do mundo-da-vida” (GUMBRECHT, 2010, p. 152).

O iPod motiva as imagens-fabulação muito por conta de sua capacidade de remeter a música como atividade participativa. A escuta deixa de ser meramente passiva para se tornar uma verdadeira produção consciente de sensações. Os dispositivos portáteis são “*players*” musicais porque, com eles, ouvir é brincar, é colocar-se na escuta como se colocaria num jogo de tabuleiro: escolhendo a *playlist* de acordo com o contexto (hora do dia, local, rota, velocidade, condição emocional). O jogo aqui está no fato de que o iPod abre um esquema de articulações e deliberações com a música, gatilhos costurados e encapsulados por um sistema circulatório – sequência não-linear de regras e interruptores (CARERI, 2013). A depender das escolhas do ouvinte-jogador, os produtos-sensações serão uns ou outros, como os infinitos finais alternativos de uma partida de xadrez. Cada nova escolha do corpo que ouve representará assim uma nova engrenagem do jogo, novos conjuntos de permutações. Essa participação lúdica na música “traí a verdade das imagens a fim de submetê-las a uma filosofia maleável”, mas, ao mesmo tempo, “dá sentido à imagem, e a imagem, sentido à música”, como poderia explicar Morin (2014, p. 212). A escuta faz, com isso, da observação regular um cinema fabulatório, não meramente contemplável, mas instavelmente equilibrado sobre os acordos do sentido.

A imagem-fabulação é uma miniaturização do mundo (DURAND, 1997), que então poderá ser operado e modificado pelo ouvinte, em sua imaginação, como se ele estivesse diante de uma maquete. A fabulação forja no mundo possibilidades, insere em seu horizonte “ninhos de solidão onde [o ouvinte] sonha viver” (BACHELARD, 1989, p. 178-179, adaptado). O mundo muda de grandeza constantemente, é ampliado e diminuído, expelido e absorvido, conforme se fabula. O passado e o futuro do ouvinte se misturam com o passado e o futuro do mundo. Nenhuma de suas suposições colide com a outra, nenhuma conjectura se contradiz. Ele desenvolve longos debates com interlocutores invisíveis. As vidas dos desconhecidos que observa caminharem à rua se revelam, paulatinamente, como romances barrocos, enquanto vemos o outro como nós mesmos e vice-versa. “Um mundo se forma no nosso devaneio, um mundo que é o nosso” (*Id.*, 2018, p. 8). Eis o transparecer da imagem-fabulação, eis o truque que ela empreende: comungamos de uma alegria com o mundo porque o transformamos em promessa, apesar de ele continuar o mesmo.

O cinema catalisado pelo iPod se destaca bem em relação ao cinema convencional porque, apesar de o cinema convencional trabalhar com momentos musicais, como já vimos, a maioria desses momentos serve a imagens-suspensão, enquanto o iPod alterna entre suspensões e fabulações, e as combina, intervala, justapõe. É preciso dizer, no entanto, que alguns filmes também usam a música para nos levar a fabular, fazendo de seus temas cíclicos o cerne de um quebra-cabeça estético que se instiga a desvendar. Isso é mais nítido quando a trilha sonora ganha destaque frente o restante da obra: é o caso de alguns filmes trilhados pelos compositores da tradição italiana dos anos 1970 (Morricone, Nino Rota, Trovajoli, Piccioni, Umiliani). Neles, a música é uma arma do roteiro, e parece desnudar a cenografia do filme e ampliar a separação entre campo e contracampo. Da mesma maneira, quando Deleuze (2018a, p. 277) afirma que, em *Fitzcarraldo* (1982), “a floresta virgem inteira se torna o templo da ópera de Verdi”, é porque a ópera está fabulando com a floresta ali retratada (assim como o próprio Deleuze está fabulando com o filme, ao assistir a fabulação). Por outro lado, toda uma mobilização recente do cinema atropela a imagem-fabulação em nome de imagens-suspensão cada vez mais amplas e profundas. O sistema de som *surround* é o grande exemplo tecnológico dessa tendência – permite à música mergulhar quem assiste na cena suspensa do filme, quebra a estabilidade ontológica, “nos faz vibrar no diapasão das catástrofes” (WEISSBERG, 1994, p. 123).

Mas então centraremos a separação entre imagem-suspensão e imagem-fabulação em pares como “transparência x opacidade” ou “sublime x belo”? Ou numa distinção arbitrária entre cinema de autor e cinema comercial, de entretenimento? É claro que não. Até porque não visamos produzir uma esquemática, um manual de identificação e tipificação de imagens, mas o rascunho de um mapa a partir do qual poderemos tatear melhor as ramificações do uso da música no cinema e da música para fazer cinema.

Alguns dos cineastas que levaram a imagem-suspensão aos píncaros da sua virtude, por exemplo, são *auteurs* de primeira linha: Yasujiro Ozu, Stanley Kubrick, Manoel de Oliveira, Terrence Malick. E, na verdade, a música que suspende a imagem é muito usada em boa parte do audiovisual, mas torna-se recurso central não nos filmes de entretenimento, mas nos filmes transcendentais e nos do chamado cinema de fluxo. Ao mesmo tempo, muitas das músicas que fazem penetrar no filme a imagem-fabulação servem a pretextos meramente funcionais e associadas a filmes de gênero (policia, *sci-fi*, terror, velho oeste), como nos de Sergio Leone, Dario Argento, Steven Spielberg e George Lucas (WHITTINGTON, 2013). Não há regra estrita

para identificar um tipo ou outro de imagem, nesse caso, senão utilizando como guia a própria experiência subjetiva de se assistir ao filme.

Podemos apenas dizer que determinados filmes e determinadas músicas facilitam a produção dessas imagens. Por exemplo: a imagem-suspensão aparece, em geral, na música que busca estirar a partícula da voz ao perene e ao incomensurável. Pois, no instante mesmo da partida, da ignição ao infinito, o ouvinte pode focar a realidade que se distancia e praticamente esquecer o som, ser totalmente embebido por ele. É o que acontece nos trabalhos de música *ambient* de Brian Eno e do Tangerine Dream (ou, mais recentemente, nos de Alessandro Cortini ou Huerco S.) – sem as imagens-suspensão, essa categoria de música eletrônica praticamente não existiria, aliás, dado que ela depende de uma “capacidade (...) de se dissolver na atmosfera sonora”, de “ocultar-se por trás de outros sons e permanecer indistinta, como a voz da natureza, cheia de misteriosas alusões”, como certa vez Tarkovski (2010, p. 196) escreveu profeticamente. E as imagens-suspensão estão presentes também em músicas populares e acústicas como as de Milton Nascimento e Fleet Foxes, que, como aquelas, parecem se estender à infinitude.

Em contrapartida, a imagem-fabulação que se expressa por meio da música aparece arquetipicamente nos discos de cantores-compositores como Leonard Cohen e Randy Newman, que buscam reativar o que há no som de Poético (de irônico e analógico), ou então em gravações que convidam o ouvinte a um calor fértil, dentro do qual ele poderá livremente delirar, como as do Penguin Cafe Orchestra ou do Panda Bear. Em seu pior, a imagem-fabulação deságua em redução da música à figuração de significações da língua, a uma enxurrada de “compreensões” alegóricas; em seu melhor, instaura a dúvida, esse estado de polivalência prazeroso, em que tanto crenças quanto ingenuidades se refinam, que Flusser (2019) tão bem criticou.

Uma boa forma de entender como as imagens-suspensão e as imagens-fabulação se encaixam e repercutem umas nas outras (e como o visual pode extrair do auditivo essas imagens e vice-versa) é assistindo a clipes de música. Os diretores de videoclipes se fiam em múltiplas mídias e reelaboram a montagem justamente para dar consistência ao entrelaçamento delas (BOLTER & GRUSIN, 2000), isto é, buscam os efeitos específicos desse entrelaçamento. Com isso, criam uma “liberdade horizontal”, em que “cadeias paralelas de imagens e de sons” expressam “uma vigorosa solidariedade perceptiva” (CHION, 2011, p. 36). O videoclipe faz coalharem e boiarem, até com certa naturalidade, as suspensões e fabulações que uma música e uma imagem podem congregam entre si. É por isso que ele não é um meio esteticamente neutro:

faz mais alianças com aquelas matérias auditivas e visuais que melhor encontram pontos de sincronização umas com as outras, que melhor escapam à independência das bandas para se definirem pela própria mestiçagem (*Ibid.*).

A invenção do rock, digamos, deve estar atrelada à invenção do videoclipe, porque é o elemento filmico que autoriza o rock à manifestação de uma identidade visual precisa (a estética da intensidade, do vigor e da jovialidade), fato crucial para que ele se expanda como estilo de vida – isso sem falar no quanto a correlação técnica entre o rock e o clipe é favorecida pela gravação em fita magnética de rolo, que compatibiliza o som com os filmes de 35mm (KITTLER, 2015). É também por essa necessidade de lapidar uma identidade visual que as capas dos discos passam a ser, com o rock, espaço de proposição estética (e não à toa os Beatles são pioneiros na elaboração tanto de videoclipes quanto de capas conceitualmente carregadas). De maneira parecida, o clipe é, desde os anos 2000 – faixa histórica da ascensão do iPod, vale dizer –, um dos aparatos principais na construção dos mundos estéticos que envolvem a composição de um som, e que, antes do clipe e das capas, não passavam de nebulosas referências notacionais. O hip-hop, por exemplo, assume feições de movimento cultural e geracional porque se apropria desses apêndices estéticos para conformar não só a história da música, mas da língua, da moda e dos costumes (FOUCHÉ, 2012). Com a diferença de que, em vários níveis, o hip-hop já passou a mimetizar formalmente as mídias pelas quais se dispersou (BOLTER & GRUSIN, 2000), coisa que o rock fez muito mais tardia e timidamente.

Aliás, a música pop atual como um todo está altamente vinculada ao videoclipe (e com isso às imagens-suspensão e imagens-fabulação), pois está altamente vinculada ao YouTube e seu regime de captura da atenção. Desde antes até, desde o sucesso da MTV nos anos 1990, quase não há artistas que não façam clipes, ou pelo menos que não entendam o clipe como ferramenta útil, de forma a justamente demonstrar a um possível ouvinte como sua música evocaria imagens-suspensão e imagens-fabulação. A ideia aqui é convencer esse ouvinte a escutar outras músicas, a eventualmente comprar um disco ou um ingresso de show, não apenas em função da qualidade do som, mas porque o clipe dá os indícios de que tipo de experiência cinematográfica aquela música pode provocar. Talvez por isso, hoje, estejam se consolidando, nos estudos de mídia e cinema, pesquisas especializadas na análise de videoclipes, como os de Steven Shaviro (2010) e Carol Vernallis (2013). Porque “talvez os clipes, até na sua ruptura com

as tentativas oníricas,” possam provocar “‘novas associações’ (...), esboçando os novos circuitos cerebrais de um cinema do futuro” (DELEUZE, 1992, p. 103).

Os dispositivos de escuta móvel têm figuração importante aqui – são, realmente, protagonistas – porque as músicas passaram a ser compostas e divulgadas tendo em mente o efeito que causarão em um ouvinte móvel, já que essa é a condição de escuta mais comum no contemporâneo. Hoje, compõe-se muito mais para a escuta do Spotify que à escuta estática do concerto, por exemplo. Suponhamos, então, que videoclipes teriam se tornado tão maciçamente populares porque a música estaria sendo pensada, na maior parte das vezes, como gérmen de um efeito cinematográfico, de um efeito de suspensão ou de fabulação. Nesse caso, os ouvintes estariam escutando essas músicas exatamente como os centros de indeterminação de um cinema assubjetivo – esse “cinema do futuro” de que nos fala Deleuze –, e usando os videoclipes como tubo de ensaio para essa experiência. Ouvir ao iPod dá a ideia de que se faz parte de um videoclipe, vivenciando “a escuta como dramatização das forças de que o som é portador”, como revelação de uma “potência molecularizada na matéria sonora pela ‘ópera maquinaica” (OBICI, 2008, p. 90). Pequena cosmologia portátil, cinema de bolso: os sons do mundo são removidos pelo dispositivo de escuta, os sons exteriores já não existem, mas são substituídos pelos fluidos musicais, que tomam o visual com a sua ressonância, com seu ritmo, com sua magia. Então

o processo material horizontal que opera por ultrapassamento da moldura, o universal teatro como continuidade das artes, tende rumo a uma outra unidade, privada, espiritual e vertical, unidade de vértice. (...) Talvez esse vértice seja a música, e o teatro que a ele tendia revela-se ópera, levando consigo todas as artes rumo a essa unidade superior (DELEUZE, 1991, p. 194).

3.3. Os espaços felizes do iPod

“Transformando acordes em sementes que podem brotar em qualquer lugar”

Acordes e Sementes, Gelson Oliveira & Luiz Ewerling

1.

O efeito cinematográfico do iPod seria inútil, no entanto, se não se encaixasse em uma configuração anterior a ele, que já estivesse pronta para recebê-lo. Mas eis que as cidades modernas e contemporâneas engendram modos de existência integrados aos fluxos comunicacionais de determinadas maneiras específicas, por isso perdurando duplamente: como arquitetura, corpo-modelo, e como alma, fantasmagoria desejante. Junto da cidade material há uma cidade subjetiva, que coexiste a ela como em fios invisíveis. Já se disse, inclusive, que “a cidade é o lugar do imaginário”, pois que ela está ligada desde o princípio à “comutação das aparências” (PARENTE, 1998, p. 115). Em *Mil platôs* (1997b), Deleuze e Guattari visavam, entre outras coisas, produzir um vocabulário conceitual para articular essa cidade-estepe que parece apenas delineada no estatuto das coisas em si, essa cidade-estepe que, ao contrário, pertence ao mundo-da-vida e à mecanosfera. Com isso, estavam apostando que há uma cidade da experiência, cuja gênese e ponto fulcral estão justamente nos elementos que os meios técnicos coordenam, trespassam e concentram, e que a cada dia se faz mais necessário pensar a fundo.

Quer dizer, é evidente que, como já sabiam alguns pensadores das materialidades da comunicação (KITTLER, 1999, 2018; STIEGLER, 2010; BULL, 2010a; STERNE, 2012; FLUSSER, 2018a), a semiótica midiática e os instrumentos físicos que a efetivam estão indelevelmente interligados, a tal ponto que poderíamos considerar mesmo os meios de transportes como *medium*, na medida em que a “dimensão de mobilidade de pessoas e objetos [é] indissociável da dimensão informacional” (CAIAFA, 2014, p. 3), e estão até organizadas em matrizes comparáveis às dos transistores (KITTLER, 2018). Mas os artefatos de produção da virtualidade simbólica (como o rádio, o computador) e os de performatividade das ações máqunicas (como o carro, o prédio) se imbricam e hibridizam em configurações muito próprias a cada vez, tornando impossível analisar estes sem analisar aqueles. O fato de o rádio ter atingido seu ápice comercial logo antes do *boom* da indústria automobilística na década de 1950 (LENDINO, 2012; CLEOPHAS & BIJSTERVELD, 2012) quase permite que tracemos, de fato, uma linha do tempo em que o automóvel apareça como intermediário entre a era de ouro do

cinema e a do rádio. Marshall McLuhan chega a concatenar essas invenções em seu clássico *Os meios de comunicação como extensões do homem* (1964), apresentando o automóvel como formação arqueo-midiática não necessariamente atrelada à função de transporte – mais continuação da TV que do cavalo – e local privilegiado dos processos de audiovisualização.

Não é difícil encontrar outros teóricos que enxerguem a hiperaceleração das cidades como realce de uma experiência estética (e, em específico, cinematográfica). Reconhecidamente, Paul Virilio (1995; 2015) foi um dos que com mais atenção se debruçou sobre essa possibilidade, encarando a velocidade como força paradigmática deste tempo e encontrando nos automóveis a configuração de novos modos de visão e espetatorialidade, novas formas de enquadrar as paisagens. A intensificação da velocidade no interior da máquina urbana emula o choque sensorial provocado pelos filmes, e, assim, “o que havia empurrado as massas para as poltronas das salas de projeção passa a empurrá-las para os assentos dos automóveis” (VIRILIO, 2015, p. 69). Afinal, como muitas vezes já se destacou (SINGER, 2004; CRARY, 2013), a ascensão simultânea do cinema e da modernidade não é mera coincidência, também: “a multiplicação das viagens e a aceleração dos deslocamentos (...) encontrou espontaneamente na operação fílmica a sua mitologia moderna” (MICHAUD, 2014, p. 177), de modo que a criação de meios de transporte cada vez mais potentes dispersou o efeito-cinema pelo tecido da urbe. O audiovisual é mesmo “viagem absoluta” (DELEUZE, 1992, p. 105), no fim das contas, e toda maneira de se pôr em viagem (isto é, em velocidade, ainda que psíquica) deve lembrar o fazer fílmico.

Quando o corpo está em movimento no carro, quando se desloca rapidamente, ele próprio se percebe dentro da imagem, já que dentro de um movimento acentrado. Jean Luc-Nancy (*apud* GUMBRECHT, 2010, p. 82) associa esse tipo de percepção a “condições de ‘temporalidade extrema’”, aos súbitos aparecimentos e desaparecimentos estéticos que ocorrem em um contexto de alta velocidade como o do carro. Kittler (2018, p. 132) lembra que Mallarmé certa vez sugeriu que o motor dos carros fosse transferido para a parte traseira deles, de modo que os passageiros pudessem “desfrutar da visão desimpedida do espetáculo das perspectivas deslizantes”, do “carro como câmera em movimento”. O automóvel funcionaria, nesse caso, como um brinquedo óptico, uma *tavoletta*, imbrincando dimensões temporais à experiência de imersão espacial e com isso desdobrando o virtual no real (PARENTE, 1999). É como na instalação *66 moving images* (1998-2002), de Christian Ziegler, em que fotos da Rota 66, que corta os EUA, se tornam cinema por mero efeito da sensação de movimento automobilístico que elas engendram, ou na cena de

Cleo das 5 às 7 (1962) em que o táxi ronda um parque e por alguns instantes parece que o filme entra dentro de outro filme. Aliás, não são poucos os cineastas que utilizam a janela do carro como motor emotivo: o iraniano Abbas Kiarostami se destaca especialmente nesse sentido.

A condição cinemática do carro, no entanto, está intrinsecamente ligada à condição cinemática do rádio. É a possibilidade de ouvir o rádio que enfim faz do carro um espaço de interioridade absoluta, em oposição ao espaço de exterioridade da estrada, da rua, ou mesmo do “comum” entendido de modo mais amplo – as zonas públicas, como a praça, que são arenas de encontros transversais (CAIAFA, 2007). Se o carro é, em essência, um desafio a esses espaços, por evitar a imprevisibilidade deles (*Ibid.*), deve muito ao poder do rádio e de outros dispositivos tecnológicos que se combinam para estabelecer um círculo de ambiência, uma realidade ampliada (PICON, 2017; TADEPALLI, 2019), para quem está dentro desse invólucro de metal. O carro já é visto como um espaço de controle sonoro privilegiado, protegido do ruído externo (e por isso empresas como BMW e Ford empregam centenas de engenheiros de som em suas fileiras [CLEOPHAS & BIJSTERVELD, 2012]). Mas é o rádio que premia o carro com a sua atmosfera própria, permitindo que se atravesse a exterioridade do metabolismo urbano com interiores comprimidos e programáveis, em certa medida formulados pelos próprios usuários, tornando a cidade, com isso, imagem do que está fora do carro (BULL, 2004).

Em um dos poucos momentos de *Ser e tempo* em que ele comenta o funcionamento de uma mediação tecnológica específica, Heidegger (2014, p. 159) descreve justamente essa faceta espacial do rádio experiencialmente considerado: “com a radiodifusão”, diz, “a presença cumpre hoje o distanciamento do ‘mundo’ através de uma ampliação e destruição do mundo circundante cotidiano”. Ele acrescenta ainda que, na medida em que ver e ouvir são ambos sentidos de superação da distância, e que nesses aparelhos as vias sensoriais estão embrenhadas, a presença (*dasein*) será dominante neles, em comparação com outros artificios que estão à mão. Quer dizer, ao escutar uma música no rádio (e mais ainda no iPod, como se verá), a presença já existirá num espaço anterior à circunvisão e portanto ao aproveitamento, à eficácia, ao enquadramento. “Os instrumentos (...) de ouvir como o fone de telefone, por exemplo, possuem a não surpresa caracterizada anteriormente do que está imediatamente à mão” (*Ibid.*, p. 161).

Heidegger confirma o que já comentamos em alguns dos capítulos anteriores: os ouvidos captam o som de maneira omnidirecional, sem direção fixa ou enquadramento frontal. Por isso se somam à visão, por meio do rádio, de maneira significativa. Pois enquanto o olho é neutro, “o

ouvido é hiperestésico” (MCLUHAN, 1964, p. 340); enquanto a vista “nos separa das coisas”, o ouvido “nos mergulha nelas” (FLUSSER, 2011, p. 127). “O sentido da audição é uma complexa forma de comportamento que envolve todo o corpo” (GUMBRECHT, 2014, p. 12), e então, escutando rádio enquanto dirigimos, sentimos um duplo repuxar, pois que os olhos tornam o mundo estranho e distante (o destróem, nas palavras de Heidegger) ao mesmo tempo em que os ouvidos nos inserem nele. Para que a sensibilidade não se desintegre, é inevitável que, então, recorra ao *trompe l’oeil* de uma separação ontológica entre o que está ali, do lado fora da janela (esse estranho e distante fora, essa pura imagem virtual), e o que está aqui, do lado de dentro (o verdadeiro mundo, atual, no qual estamos fincados). Enfim, é também porque emerge de um lugar de escuta (BULL, 2004) e retribui a preeminência cultural da escuta (CLEOPHAS & BIJSTERVELD, 2012) que o carro pode fazer cinema.

Com efeito, “para muitos motoristas contemporâneos, a proximidade com o aural define a habitação automobilística” (BULL, 2004, p. 246, tradução nossa) e andar de carro com o rádio desligado, ouvindo apenas o ruído do motor, é até mesmo desconfortável, porque frisa tanto a alienação de quem dirige quanto a situação de mecanismo, de mero produto inanimado, do veículo (CLEOPHAS & BIJSTERVELD, 2012). Alguns chegam a dizer que “o espaço do carro fica energizado quando ligam o rádio” (BULL, 2004, p. 246, tradução nossa), como se este investisse vitalidade, sobrecodificasse espírito, no automóvel em que toca. O próprio McLuhan (1964) escreveu a respeito de uma maneira de ser do rádio que faz parecer que vivemos dentro dele, na espessura de sua inextensão – “banhados em fontes de espaço auditivo, ou *lebensraum*” (p. 335) –, campo territorial construído pela música por meio das caixas de som, dos amplificadores, do sistema *surround*, da densidade de reverberação no carro (em contraposição à densidade de tudo o que está fora dele). O carro é um espaço fechado de tatilidade em si mesmo (*Ibid.*), mas enquanto “o motor de seis cilindros sussurra” no exterior, “o equipamento estéreo ruge” no interior (KITTLER, 1999, p. 108, tradução nossa, adaptado). Portanto, não é difícil compreender como, para Michael Bull (2004, p. 247, tradução nossa), o automóvel é “potencialmente a mais perfeita câmara de escuta musical”.

O mesmo Michael Bull (2010b) dirá, no entanto, em momento posterior, que, mais do que o rádio, o aparelho que rompe de maneira drástica com os modos de experimentar a música, fazendo com que reine a escuta acusmática, é o iPod. Vilém Flusser (2011, p. 45) definiu o vôo do pássaro em contraposição ao vôo do avião porque o pássaro pode ultrapassar a

bidimensionalidade, “utilizar o corpo todo como se fosse mão, (...) movimentar-se inteiramente dentro do espaço”. Podemos dizer o mesmo para contrapor o iPod ao rádio. Radical em sua maneira de produzir interioridade, o iPod é o primeiro aparato capaz de criar “bolhas de som” (na terminologia de Bull) completamente autônomas, completamente dissociadas de seus suportes. Diferentemente do som afixado por grandes espaços ou máquinas (como no caso do rádio, mas também do *micro system*, da vitrola, do fonógrafo, do anfiteatro), o iPod é portátil, podendo ser carregado consigo, e, portanto, integrar-se ao corpo como órgão anexo, prótico. Por isso ele acentua a tendência moderna de formação de centros de isolamento em relação a um Fora (SLOTERDIJK, 2016), quer dizer, de instituição de cápsulas no interior das quais pode-se conformar à vontade sua relação com a exterioridade, controlando e recortando o ambiente como se queira (BULL, 2010a). Com o dispositivo de escuta portátil, dispensa-se o carro para tornar o próprio corpo mediação do acontecimento musical (HOSOKAWA, 1984), entendendo que, em vez de ocupar as fronteiras de uma carcaça automobilística ou de qualquer outra estrutura estável, o som pode ocupar o centro de uma mônada, de uma bolha atmosférica de limites difusos e que engolfa o espaço de intimidade do próprio corpo.

A rigor, é a cultura dos *headphones* que, antes mesmo da invenção do iPod, determina esse modelo do “solipsismo mediado” (BULL, 2010b, p. 56, tradução nossa) em que o ouvinte pode se retirar do mundo na direção de um universo privado de música. O primeiro rádio portátil, o Regency TR-1, patenteado em 1954, já permitia carregar a música consigo para qualquer parte, mas suas caixas monofônicas tocavam alto, como um *boombox*, e portanto faziam o som se alastrar e inundar os ambientes, diluindo por completo o potencial de interioridade. Os auscultadores com cabos de conexão 3.5 mm chegariam ao mercado para resolver esse problema pouco mais de dez anos depois, junto com a fita cassete, e, na metade da década de 1980, o sucesso estrondoso do Walkman da Sony resultaria na hegemonia dessa sociabilidade do afastamento aural (HOSOKAWA, 1984; SCHÖNHAMMER, 1989; BULL, 2010a), em que *headphones* permitem que se evite ativamente os barulhos do Outro: os passos ao redor, uma tosse ou um grito de alguém que não se enxerga (KRUKOWSKI, 2017c). O efeito que Mark Fisher (2001, p. 24) chama de “*Oedipod*” (misturando “Édipo” e “pod”, no sentido do iPod mas também de “cápsula” de um modo mais geral) não é mais que uma continuação, a essa altura, daquele criado pelos fones estereofônicos dos pilotos militares da década de 1950, que visavam simular um espaço acústico no interior do próprio cérebro, fazendo do meio externo interno à

consciência pela confluência de fluxos sígnicos do transmissor esquerdo para o direito e vice-versa (KITTLER, 1999).

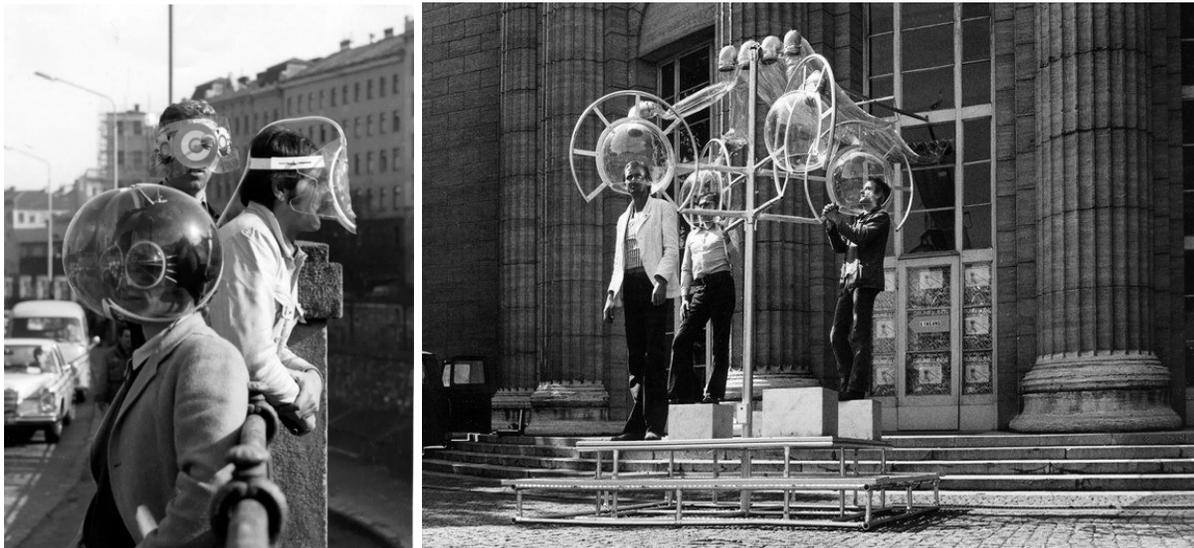
O iPod e outros aparelhos de reprodução mp3, no entanto, integram a essa portabilidade técnica, a essa produção de interiores, um fator crucial: autossuficiência. Ao conter não só um disco, uma fita ou uma recolha de canções, mas milhares ou centenas de milhares de músicas (virtualmente, uma quantidade infinita, pois uma quantidade “inescutável”), o iPod permite que a experiência musical seja mesmo esculpida, sistematizada, como extensão da autonomia do ouvinte – continuidade do seu Eu. Basta tentar conceber, por exemplo, um *CD-player* que carregasse toda a biblioteca musical de seu usuário, indo de encontro à imagem cômica de um homem abraçado à sua torre de discos, para entender que o iPod produz portabilidade *real*, e não meramente *ornamental*, como a dos dispositivos que o precedem. Sua portabilidade envolve explorações amplas, não restritas a um conjunto circunscrito e selecionado de canções, fazendo subsistir a personalização como modo de escuta, contraindo essa escuta em unidades puras (STERNE, 2012) e provocando a disjunção que já descrevemos entre um espaço interno de controle e um espaço externo de contingência e conflito (BULL, 2004; 2010a).

Dizer “cultura” do *headphone*, afinal, é incorporar ao uso desses aparelhos noções como as de “invenção” e “criatividade” coletivas. Cultura é, em certo sentido, a engenhosidade de certa comunidade para dispor de determinados itens (de pensamento e de atuação) calcificados pelos hábitos compartilhados em redes e técnicas complexas. E o *headphone* torna-se cultura com o iPod porque é ele que enfim funda esse refúgio (KRUKOWSKI, 2017c), esse local de ordenamento pessoal dos elementos sonoros em suas teias. O iPod permite a invenção de estados personalizados com a música, desatando as estruturas relacionais que o precedem. Se, para Sloterdijk (2016), as civilizações crescem como esferas imunológicas, quer dizer, se as culturas constituem-se ao redor de um centro e imersas em uma circularidade partilhada, o iPod deve organizar a música como o insuflar de uma morada – concha do caracol ou exoesqueleto do caranguejo-eremita – feita de material etéreo e ocupando o entre-lugar das consciências, a díade. Graças ao iPod, “pelo poder do som, o mundo se torna íntimo, conhecido e possuído” (BULL, 2005, p. 351, tradução nossa), e, em contrapartida, forma-se, ao redor do ouvinte, um agregado de sons possíveis, que modulam intimidades possíveis.

A imagem da bolha sonora utilizada por Bull pode ser exemplificada pelos experimentos arquitetônicos da Haus-Rucker-Co: capacetes e outras estruturas participantes desenhadas para

definir fronteiras invisíveis entre ambientes teoricamente contínuos (figura abaixo). Como os elmos desse design vanguardista e as esferas de Sloterdijk, as bolhas de som do iPod são zonas de habitação circular do exterior, maneiras mediadas de ser-no-mundo (BULL, 2010a), de se colocar na abertura psicoacústica do mundo. O iPod revela as bolhas de sabão que nos encapsulam como aquários ou escafandros subjetivos e que apenas em certos pontos se intersectam para construir perceptos codependentes. Da mesma maneira que o território de um pássaro se estende do ninho até um espaço (imaginário, mas preciso) que o envolve, o som do iPod apura seu próprio *Umwelt*. É nos seguintes termos, bastante ilustrativos por si mesmos, que Sloterdijk (2016) descreve tais esferas: “emanacionismos”, “difusão de forças primitivas em espaços vazios” (p. 109); “grandes anéis aquosos” (p. 250); “reino intermediário fluido, acomodado em uma dimensão espacial esférica escura e suavemente acolchoada” (p. 269); “redomas acústicas de extensão esférica presente” (p. 273); “anel não objetivo de mútua acessibilidade” (p. 470); “estadia em uma estufa” (p. 470).

Figura 4: Obras do circuito *Architectural Utopia Reloaded* (1967-1977), da Haus-Rucker-Co.



Fonte: ArchDaily.

Ou, nas palavras de Merleau-Ponty:

Na sala de concerto, quando reabro os olhos, o espaço visível me parece acanhado em relação a este outro espaço em que onde havia pouco a música se desdobrava, e, mesmo se conservo os olhos abertos enquanto se toca a peça, parece-me que a música não está verdadeiramente contida neste espaço preciso e mesquinho. Através do espaço visível, ela insinua uma nova dimensão em que

rebenta, assim como, nos alucinados, o espaço claro das coisas percebidas se redobra misteriosamente de um “espaço negro” em que outras presenças são possíveis. (2018, p. 299-300)

Isto é, a música não está no espaço visível, mas se reveste dele para encontrar um novo espaço ou dobra, que é uma atmosfera branda mas determinada, com caráter pericorético. “Escutar música significa sempre estar-na-música” (SLOTERDIJK, 2016, p. 272). Primeiro, porque o espaço acústico tem um volume, que é o volume do raio no qual ele pode ser ouvido; segundo, porque, na audição (e especialmente a partir da invenção dos *headphones* estereofônicos), os sons emanam de volta do crânio reverberante até um horizonte acústico virtual (ANDERS, 1949; SCHAFER, 1977). A música se infiltra no corpo e entre os corpos, colapsando fissuras. Tudo vira a mesma câmara sonora – o universo como caixa de ressonância. Nesse sentido, a tecnologia estereofônica reencena a animação pneumática do real que é procedimento teológico por excelência (SLOTERDIJK, 2016), as técnicas de controle acústico divinizando a matéria.

Sloterdijk (*Ibid.*) inclusive compara essa “aliança sonosférica” com a simbólica originária do Ovo e com o estado pré-natal do útero. Ele dirá que a tensão noética principal de um feto é a relação que este desenvolve com as disposições auditivas que consegue captar de seu entorno (como a cadência da voz da mãe, por exemplo). Não é coincidência, portanto, que a audição tenha um vínculo estreito com a intimidade (BARTHES, 1990), pois o ouvido é mesmo o órgão que melhor interliga os filamentos da esfera primordial (SLOTERDIJK, 2016). E eis que esse interligamento íntimo constitui, afinal, “o sentido psicodinâmico da música pop”, que “encena a possibilidade de mergulhar em um corpo rítmico ruidoso no qual as funções críticas do Eu se tornam temporariamente dispensáveis” (*Ibid.*, p. 476). A música pop que emerge a partir da consolidação das tecnologias de audição portátil, em especial, se respalda nessa precipitação em direção a uma grande vesícula sonora coletiva onde ocorre certa sincronicidade basilar.

Quer dizer, os efeitos da cultura de *headphones* sobre as músicas das décadas de 1980 em diante (em matéria de composição) não é tão nítida, mas também não é difícil de perceber e elaborar, principalmente quando se pensa no advento do *new wave* e da música eletrônica. Os gêneros musicais dedicados à festa não tem por finalidade mais do que criar uma interioridade comum, que englobe todos os participantes da festa, fazendo do externo, interno; do público, privado; e ajudando a derrubar inibições. O som é essencial à festa porque cria uma vibração, um enlevo atmosférico, conjugando vários corpos sob a mesma bolha de som, dentro da qual pode-se se apropriar de determinada geografia sonora co-participada e se inscrever em determinada

cosmologia. Adentrar o mesmo ritmo, co-vibrar, pois, é “estar em simpatia” (FLUSSER, 2011, p. 103), e o vigor das festas das últimas décadas pode muito bem ser entendido como antítese da atomização provocada pelos aparelhos portáteis (o fenômeno tardio e efêmero das “*silent parties*” [festas silenciosas] – em que cada participante escuta à sua música separadamente, em fones de ouvido próprios – perdura como exceção que comprova a regra). Mesmo uma expressão menos específica como “sintonia”, dirá Gumbrecht (2010), é sintomática da situação contemporânea, pois diz respeito à necessidade de retornar a uma co-presença no mundo, agora fraturado em múltiplos centros. Nesse sentido, também é significativo que o Walkmen ainda tivesse duas saídas para fones, que ele ainda incentivasse a duplicação ou espelhamento de interioridades, enquanto o iPod abandonou essa perspectiva por completo.

Não: o iPod “acalenta um espaço de habitação móvel para seus usuários” (BULL 2005, p. 11, tradução nossa), um espaço exclusivo e individuado, plenamente peculiar a si (*Id.*, 2012). Ele faz com que uma capa musical recubra o corpo do ouvinte, criando um diferencial de viscosidade entre o que está com-o-corpo (ou através-do-corpo) e o que simplesmente não está – construindo como que uma parede, mesmo, a partir desses alcances melódicos impalpáveis, formigantes. Bachelard (1989, p. 19, adaptado) chama essa zona construída pela imaginação de “espaço feliz”, o “espaço vivido” que “não pode ser (...) entregue à mensuração e à reflexão do geômetra” mas deve ser entendido como contíguo à experiência e ao afeto da pessoa humana. O iPod instaura esses espaços felizes sem que o ouvinte precise abandonar a tensão osmótica em relação ao espaço indiferenciado, e então os sons funcionam como faíscas para uma solidão criativa, em que, como preconizara Bachelard (*Ibid.*, p. 207), “os dois espaços – o espaço da intimidade e o espaço do mundo – tornam-se consoantes (...) as duas imensidões se tocam”.

Os limites das bolhas de som do iPod, suas fronteiras, são as fronteiras do espaço até onde a visão pode agir, até onde ela pode tatear sem desfazer o acordo estético com a audição. Digamos que a visão pode ir longe e engolir a paisagem, mesmo, como argumentam Bachelard (1989; 2018) e Merleau-Ponty (2018). Pois nesse caso as bolhas de som também podem fazê-lo, desde que a imaginação que devaneia (que capta as imagens-suspensão e imagens-fabulação) regule essa distância de modo a manter parte do mundo ainda indiferenciado, ainda externo à bolha, e assim conservar o equilíbrio do circuito osmótico. Então os choques e os acessos entre externo e interno, entre fora e dentro da esfera, serão constantes, e o iPod permitirá que se forje paisagens do nada, pela mera administração desses acessos. A bolha de som “nucleariza a

paisagem” ao encerrá-la em suas curvas (BACHELARD, 1989, p. 165); arredonda o céu, o pasto, os prédios, como uma cúpula; produz uma *oceanação* da imagem; faz da imensidão um ninho (*Ibid.*). Constituindo uma habitação móvel, o iPod propaga “a partir do centro de nossa intimidade, ondas de tranquilidade que chegariam até os limites do mundo” (*Ibid.*, p. 116). É essa infinita expansão da mônada no éter imaginativo da paisagem e infinita redobra da interioridade o que primeiro distingue o iPod das mediações sonoras que o precedem.

[A] personalização do mundo sonoro dos usuários imbui as ruas e sua atmosfera, e na verdade o mundo inteiro, com uma intimidade, um calor e um significado que de outro modo não teria. O mundo mimetiza o ouvinte e se move conforme os ritmos do ouvinte. Para o usuário do iPod, a rua é orquestrada pelos sons previstos por ele em suas *playlists*. (BULL, 2010b, p. 5, tradução nossa)

O mundo que ultrapassa a bolha, nesse sentido, torna-se mera função, resultante agregada dos desejos do ouvinte, que manipula livremente as massas elásticas do visual conforme a compressão de seus sentimentos específicos. Institui-se uma dobra: “a divisão infinita da exterioridade prolonga-se sem cessar e permanece aberta, sendo, portanto, necessário sair do exterior e estabelecer uma unidade *punctual* interior” (SERRES *apud* DELEUZE, 1991, p. 49). O ouvinte se destaca totalmente do mundo enquanto “a distinção entre sua sensação ou orientação e seus arredores é abolida” (BULL, 2005, p. 9), ou seja, enquanto vive um mundo que é inteiramente função da sua imaginação sonificada.

2.

Ao mesmo tempo, o iPod não tem um impacto apenas separatório, e nem separa homogeneamente, quando o faz. Afinal, além dessas esferas às vezes se distenderem como uma elipsóide que engloba bolhas duais, gêmeas (SLOTERDIJK, 2016), a própria tecnologia do iPod é, talvez, o maior catalisador do espírito de compartilhamento de arquivos que se tornaria marca da primeira década do milênio. A abertura não só para trocar músicas (feito selos ou figurinhas colecionáveis), como também para indicar aos outros essas músicas enquanto signos de sua identidade, produz comunidades de mútua simpatia e cooperação. Além disso, o iPod dá ao ouvinte liberdade para romper com as trilhas modeladas da cidade, com as trajetórias já-instituídas, comandando a “virada espacial” que prenunciava Soja (*apud* PICON, 2017) quanto ao uso do espaço público. Isto é, na mesma medida em que há uma diferença grande entre escutar música no carro e escutar caminhando, há também entre escutar no ônibus e no metrô,

por exemplo, ou na poltrona de um avião e no convés de um navio. Cada tipo de viagem tem a sua especificidade. Não só porque o movimento do ônibus ou do metrô são de naturezas distintas, mas porque as ambiências do ônibus e do metrô definem outros estados de coisas, outros agenciamentos (DELEUZE & GUATTARI, 1997a, 1997b, 2010b): fazem com que nos componhamos às coisas do mundo de modo variado a cada vez.

Analisemos essa ideia mais detidamente. De acordo com Deleuze e Guattari (1995, 1997a, 1997b), melhor do que pensar o sujeito, a estrutura ou a representação é pensar os sistemas de fluxos contínuos a que estes estão interpolados, quer dizer, os mosaicos formados pelo encaixe de corpos e enunciações. No caso do uso do iPod, isso significa dizer que é preciso considerar não apenas a experiência de um sujeito com um dispositivo, mas a circunstância completa desse uso: uma experiência em determinado tempo, em determinado espaço, sob determinadas condições sócio-técnicas e afetivas. E escutar música com o iPod é prestar contas a um modo de auralidade próprio a cada agenciamento.

O metrô, por exemplo, não tem janela, é internalizante, axial, medular, e propõe uma imaginação do ulterior, dos subsolos da cidade, de seus movimentos peristálticos. Ele provoca a vista ao que há no próprio transporte, fazendo notar a sedimentação da rotina nas feições humanas, a solidificação das forças diárias em suas pontas terminais: os rostos anônimos. Enquanto isso, o ônibus tem uma profusão de janelas, é lacerado, desobstruído (até ao deslocamento de massas de ar, tanto quanto a própria mônada corporal em seu dever de respiração) e trabalha com territórios comunicantes, com os *frames* enquadrados pelas janelas. O sistema Windows exemplifica em alguma medida o princípio de cinematicidade do contemporâneo porque suas franjas sobrepostas de imagens capturam a atenção em vários níveis (CRARY, 2016), e é pelo mesmo procedimento de proliferação de molduras que o ônibus pode tornar a dinâmica social cinema – peça de teatro experimental –, revelando o performatividade das ações dos pedestres (esse é, aliás, o princípio estético da pioneira instalação *Le Bus* [1985], de Jean-Louis Boissier). Num terceiro vértice, o trem mistura parte da experiência do metrô e parte da do ônibus, mas realça sobretudo a facilidade para nos imaginarmos vivendo outra vida, nas casas que se estendem pela janela; ele “projeta um filme de casas sonhadas, aceitas, rejeitadas... sem que jamais (...) sejamos tentados a parar” (BACHELARD, 1989, p. 75).

Mas o iPod nos parece especial aqui porque ele não exige que se abdique de um agenciamento de escuta definitivamente em favor de outro, e possibilita que se navegue de um a

outro livremente ou os junte como se desejar. Pode-se escutar o iPod no metrô ou no ônibus ou no trem, ou no próprio carro, como um rádio, ou escutá-lo caminhando ou de bicicleta, ou parado, ou passando de um modo de escuta a outro e combinando diferentes modos. O rádio automotor obrigava o ouvinte a se associar ao agenciamento “carro-velocidade”, mas o que é crucial no modo de auralidade trazido à tona pelo iPod é justamente sua relação com uma escolha voluntária de conformações, com agenciamentos deliberados, e, então, sua aptidão para o nomadismo. Maffesoli (2001) utilizará tal termo, por exemplo, para se referir à condição existencial de enraizamento dinâmico da subjetividade. Para ele, essa condição é a tendência geral do contemporâneo: o desejo de evasão ou de errância, entendida como não-fixação a espaços, temporalidades ou identidades fechadas, que leva a uma efervescência anômica ou à formação de não-lugares, de lugares que são a própria circulação, a própria mudança.

Ao inventarem o conceito mais reconhecido de “nomadismo” em seus *Mil platôs* (1997b), Deleuze e Guattari traçam uma dicotomia entre a viagem lisa e a estriada (*Ibid.*) para compreender a experiência nômade não como uma experiência de transporte ou passagem física, mas como uma intensidade que fratura o território em que se está instalado, como uma ruptura. O nomadismo urbano (ou “nomadismo pós-moderno”, como prefere Maffesoli) interessa a Deleuze e Guattari mais no sentido noético ou espiritual do que no propriamente geográfico; para eles, ainda que não saia do lugar, o nômade trabalha com um espaço inextenso, protogeométrico (*Ibid.*), que pode ser atravessado pela criatividade inexata da sua atenção. A categoria dos “deambulantes” que aparece no *Imagem-tempo* (2018b) diz respeito a personagens que vagam sem origem ou destino pelas terras devastadas do pós-guerra não apenas porque eles vagam, mas porque estão em estado de choque anímico; sua errância é também disjunção do Ser. Da mesma forma, o iPod tem uma capacidade deambulatoria que não está necessariamente atrelada ao trânsito físico, mas a uma nova radicação na interioridade musical. Trata-se do “transporte [que] é dionisíaco e divino, é delírio, antes de ser transferência local” (DELEUZE, 2009, p. 302), viagem em que todo tempo perdido é um tempo ganho, um tempo reencontrado pela música. Não à toa, a série de aparelhos mp3 produzidos pela Creative entre 1999 e 2003, e que foram portanto precursores do iPod, se chamava justamente NOMAD (“nômade” em inglês).

Bachelard (1989, p. 209) chega a falar de uma “concentração de nomadismo” ao discorrer sobre Philippe Diolé, para quem seria preciso viver a viagem tal qual ela se reflete no interior do viajante, vagabundear pelo deserto como o deserto está anexado no vagabundo.

“Alojado em toda parte, mas sem estar preso a lugar algum” (BACHELARD, 1989, p. 75). Ora, o que é o iPod senão, como descrevíamos, uma ferramenta de produção de interioridades? O que é ele, então, senão a sonorização nomádica da cidade, na cidade e pela cidade? A descrição que Barthes faz do barco, ao caracterizar as aventuras de Júlio Verne, poderia servir perfeitamente às práticas de escuta com o iPod, modo de auralidade simultaneamente expansivo e intensivo:

o barco pode ser o símbolo da partida; mais profundamente, é o sinal da clausura. O gosto pelo navio é sempre a alegria do enclausuramento perfeito, do domínio do maior número possível de objetos. Dispor de um espaço totalmente finito: amar os navios é antes de mais nada amar uma casa superlativa porque fechada sem remissão, e de modo nenhum as grandes partidas vagas: o navio é de fato um *habitat*, antes de ser um meio de transporte. (BARTHES, 1982, p. 57)

O navio, tal qual o iPod, permite que se viaje, se explore e se aventure. Mas ele ainda é, fundamentalmente, uma casa, casca fechada, esfera de intimidade profunda. Não à toa, o simbolismo do carro e o da barca romântica se misturam na ideia de auto-refúgio, de morada itinerante (DURAND, 2012). Pois esta é a dupla natureza do nomadismo: continente móvel onde fundem-se o transporte e o transbordamento, a coleção e a caverna, a exploração e o berço.

Eis que “o que há de mais notório na errância moderna [é] o fato de ela [poder] se dar num espaço qualquer” (DELEUZE, 2018a, p. 308, adaptado). Não é mais preciso partir de barco para se aventurar. O passeio encontra na própria configuração social as premissas da sua frutificação, tanto porque a cidade urbana cria uma rede de jornadas hipotéticas estreitamente entretecidas (a maior quantidade de pessoas, máquinas e vias incorre no encolhimento das distâncias e na multiplicação dos cruzamentos e articulações) quanto – e mais interessantemente – porque o *ethos* urbano implanta nas sensibilidades o sentido do vagar, uma “sede de infinito” (MAFFESOLI, 2001, p. 19). Não à toa, o flâneur de Benjamin representará a transformação do espaço estável em espaço transitório (PARENTE, 1999), mais do que a transformação do rural em urbano. O flâneur é um personagem do mundo urbano, sem dúvida, mas porque expressa o estado de deslocamento constante da errância, do passeio contemplativo, sem finalidade extrínseca, que marca a existência moderna. A travessia aparece aqui como maneira de um flâneur, pressionado pela hiperestesia da cidade, inverter seus paradigmas estético-topológicos: fazer da textura impenetrável do urbano morada, extrair de seu caos babélico uma ordem própria.

Diríamos portanto que o iPod estimula um senso de errância que se assemelha àquele identificado por Benjamin no flâneur? Segundo Bull (2010a, 2012), é justamente o contrário: o iPod não faz do ouvinte um turista no mundo, mas faz o mundo participar de seu reino interior

imaginário, de sua mônada. A matéria cinzenta da cidade se amassa e afina na medida em que o iPod faz o som adquirir seus contornos, tutelado por esse corpo que recorta as ruas. Invaginação do interior no exterior; plissagem do território pela subjetividade; o espaço microcósmico da música penetra o espaço macrocósmico da cidade, e o espaço macrocósmico da cidade penetra o espaço microcósmico da música, num movimento bifásico, bifacial. E então, na mesma proporção em que a arquitetura urbana faz pressão e oferece resistência ao deslocamento dos corpos, esses corpos aprendem a se desviar e corrigir suas rotas; na mesma proporção em que as máquinas carregam a cidade de estímulos planejados e geram certa sujeição, o iPod força mesmo os caminhos mais impositivos a aderirem à imaginação musical. O movimento autônomo e errante transforma gradualmente a cidade em uma gigantesca máquina de *pinball* mnemônica.

É curioso que Bergson (2011) dê exatamente o exemplo do passeio pela cidade para caracterizar a dualidade entre o reconhecimento instantâneo, que constrói o mundo enquanto ele é captado e estabelecido por analogia, e o reconhecimento repetitivo, em que alternativas virtuais já se colocam, desde o princípio, contínuas entre as unidades perceptivas. Nesse segundo caso, uma atenção especial se desenvolve na apreensão epistêmica, forçando-nos a produzir ou encontrar diferenças menores – micrológicas, até – a cada vez, e infinitamente, no que percebemos. Se podemos nos tornar íntimos de uma cidade depois de anos morando nela é porque seus prédios, suas lojas, seus becos e vielas se tornam “conhecidos” (ou seja, o reconhecimento passa a focar diferenças mais particulares e portanto a traçar imagens mais distintivas deles). Da mesma forma, “os espaços ganham significado por causa dos sons que partilhamos neles” (KRUKOWSKI, 2017c, online, tradução nossa) e as próprias estruturas da cidade capturam a música que se repete, parecendo lavradas pelo sentimento musical.

Esse aspecto narrativo ou de “produção de jornada” da escuta portátil é, não coincidentemente, um dos mais fortemente enfatizados pelas pesquisas de Bull (2010a). A música não só cria um santuário no qual há certo controle de um espaço interno como constrói formas de relação criativas entre esse espaço interno e a tal exterioridade caótica e ruidosa das cidades. Ao mesmo tempo em que a habitação sonora esferológica atíça um senso de permanência significativa e monumentalização do experimentado, que sacraliza o estático, inscreve no vazio empírico da cidade incontáveis rotas ficcionais imaginárias (*Ibid.*). A viagem do trabalho até em casa, por exemplo, passa a incluir, entre outras coisas, uma reelaboração musicada das situações do dia a dia, bem como uma vinculação dessas situações e de seu

reexame a determinados espaços públicos. A jornada física é fundida a uma jornada fantástica, como se o mundo subjetivo clamasse posse do objetivo.

Somos conduzidos assim à plenificação de certos ideais de errância, nomadismo, deambulação, deriva, ao menos no que se refere à nossa instalação auditiva no mundo. Caminhar se torna uma atividade de transfiguração simbólica, impressão de intervenções discretas sobre a paisagem. Sobretudo em relação às paisagens urbanas, o iPod auxilia no preenchimento de vazios, no florescimento de dobras e ramificações na fisiologia do não-visto, bem como no encantamento das vias, em uma espécie de reedição dos “percursos cantados” dos povos originários, que com cantigas desenhavam seus mapas (CARERI, 2013). Arquivando e transformando o lugar na medida em que este se embrenha ao som, o ouvinte do iPod vai fundando novas vastidões e novas desorientações, em suas jornadas. Os sonhos surrealistas e situacionistas de voragem e interpenetração psicogeográfica, a meta de tornar a exploração despreziosa da cidade, em si mesma, uma forma de arte (*Ibid.*), é assim imposta pelo próprio desenrolar labiríntico do capitalismo, pois com o iPod a circulação se torna prazer e aventura.

Assim, o iPod aponta para

uma reconfiguração do nosso entendimento tanto dos sentidos atribuídos às ruas quanto daqueles atribuídos ao tempo gasto se deslocando por elas. O uso do iPod (...) nubla a divisão entre trabalho e prazer, entre os “não-espacos” da cultura urbana e os espaços significativos associados a narrativas pessoais. Se seus usuários vivem dentro de uma trilha sonora escolhida por eles mesmos, então eu argumentaria que estão recuperando a importância da experiência do tempo precisamente nesses períodos do cotidiano que antes eram entendidos como pouco significativos (...): o movimento diário dos seus usuários pela cidade. (BULL, 2005, p. 348, tradução nossa)

A música, então, deixa de ser comparável simplesmente a “um oásis encantado ou a um jardim fechado no deserto dos dias úteis, a uma ilha benfazeja no interior do oceano da cotidianidade”, como a definia Jankélévitch (2018, p. 115), e passa a localizar na própria cotidianidade, na banalidade coercitiva dos dias, a catarse do momento musical, e um povoamento de vozes outras é reencontrado entre as tarefas habituais (HOSOKAWA, 1984; BULL, 2010a). Enquanto antes a música transportava o ouvinte de uma situação anódina a uma situação alegre e forjada, agora, pelo contrário – revolução copernicana –, é a situação alegre que se transporta até o ouvinte, e o mundo inteiro muda, torna-se simulação. “O mundo torna-se um imenso território estético” (CARERI, 2013, p. 133).

Porque o iPod pode ordenar o aparente caos da cidade na medida em que a música, os vetores de frequência, timbre, harmonia, etc, cristalizam cortes de duração pura em tudo o que rodeia seus usuários. Decompondo, transformando, catalisando as tensões da cidade em massas orgânicas de afetos, o iPod imprime as marcas da música sobre as aventuras cotidianas. Não é à toa que Deleuze e Guattari (1997a) colocam os ritornelos musicais, os refrões, como expressão mais icônica dos procedimentos estratégicos da territorialização. O *nomos* musical é inseparável do *ethos* da Morada (*Ibid.*); a música “serve para nos proteger, para criar um lugar subjetivo, um território seguro (...) instaura um estado de proteção e tranquilidade (...) traça linhas seguras, linhas melódicas bem definidas em relação à caótica sonoridade ambiente” (OBICI, 2008, p. 77). O som vai se sobrepondo e se fixando nas estrias de um território imaginário (de um país, de um planeta), que só o ouvinte pode habitar e atravessar, como sua própria Combray. Esse é o sentido nômade do iPod, tão relevante que obriga os aparelhos posteriores a ele a aderirem às mesmas condições de escuta, à mesma capacidade de deliberar sobre os agenciamentos (e “não é a música que os aparelhos portáteis estão vendendo e veiculando; são os modos de escuta, desejos de escapar, de construir um mundo sonoro próprio” [*Ibid.*, p. 124]).

Em um trecho de suas entrevistas para Claire Parnet, Deleuze menciona a existência de uma “geo-música” (2010), isto é, de um sistema imóvel e profundo a ser percorrido e verificado nos relevos e cavidades de um *spatium* intersticial (DELEUZE, 2009) que ocuparia o interior das canções. A partir do iPod, os dispositivos de escuta trabalharão de modo cada vez mais acentuado com essa geo-música, tornando os sons arquitetônicos, e a arquitetura, sonora; a partir dele, pode-se “engolir o universo dos corpos para que ele faça parte do meu universo da representação pura e musicalizada” (FLUSSER, 2008b, p. 201). Aqueles que foram forçosamente desterritorializados pelos desenvolvimentos dos centros urbanos podem fazer da música seus territórios energéticos, ocupando os tempos vazios com resistentes utopias de controle (BULL, 2010a), e dominando-os. Permitindo que o usuário-ouvinte persista como nômade e produzindo da sua mônada corporal uma esfera íntima, esses dispositivos elevam a capacidade de auto-emoção musical, possibilitando que se encontre na cidade – mesmo nos seus espaços mortos, nos não-lugares da comuta e do desamparo, na terra arrasada do capitalismo tardio – narrativas prenhes de significado.

3.4. As jornadas cosmoestéticas do iPod

“A kind of love that reconstructs and remodels the past”

Into Eternity, Jens Lekman

1.

O último aspecto do impacto estético das tecnologias de escuta portáteis que nos interessa nesta pesquisa é a mudança que elas realizam na consolidação mnemônica da música. Pois se “consciência significa primeiramente memória”, como o propõe Bergson (2009, p. 5), e se essa memória não é um lugar parado, mas um vale neguentrópico (FLUSSER, 2011), uma zona plástica e sob a pressão de sucessivos reagrupamentos e reestruturações (BERGSON, 2011; HUSSERL, 1965, 2012), a possibilidade de repetição técnica do fluxo temporal da música abre caminho para se pensar as canções como mundos vivos e mutantes, em constante transformação. É claro que pelo menos desde a invenção da cunha rudimentar podemos armazenar e transmitir informações e experiências – característica que pode mesmo definir a humanidade conceitualmente (MCLUHAN, 1964) –, mas, como vimos no capítulo 2.2, é apenas a partir do fonógrafo que uma duração pode ser homologada como dado objetivo inscrito em determinado suporte midiático (KITTLER, 1999; STIEGLER, 2010; ERNST, 2016), e, nos capítulos 3.1 e 3.3, o iPod acrescenta a essa homologação a massificação da reprodução autonomizada. Pois essa capacidade de armazenamento do tempo ativo da música ensejará a possibilidade de ouvir repetidamente, de retornar a um mesmo som de novo e de novo, possibilidade que se refina na medida em que as tecnologias de estocagem se tornam cada vez mais integradas ao corpo do ouvinte, e suas interfaces, cada vez mais direcionadas à repetição. Com o iPod, enfim, ou assim arguiremos, a repetição chega ao paroxismo, graças em parte às funções *rewind* e *repeat*, que de fato estimulam uma escuta obsessiva, em que a percepção presente de uma música é em primeiro lugar submersão comparativa em impressões previamente adquiridas dela.

Antes de qualquer coisa, é preciso afirmar que, mesmo sem as tecnologias de retenção sonora, a memória já ocupava papel fundamental na estética da escuta, na medida em que todo acontecimento musical “tem a memória como meta” (FLUSSER, 2011, p. 36), isto é, só se realiza para que possa permanecer na memória e remontá-la por dentro (DELEUZE, 2018b). Toda a apropriação da filosofia bergsoniana por Deleuze, seja em *Diferença e Repetição* (2009), *Bergsonismo* (1999) ou nos volumes sobre cinema, perpassa essa intuição de que “o sentido da

memória é dar à virtualidade da própria duração uma consistência objetiva que faça desta um universal concreto” (*Ibid.*, p. 137). Para Deleuze, então, haveria uma memória absoluta, “memória cósmica” (*Ibid.*, p. 98), “memória-Ser” ou “memória-mundo” (*Id.*, 2018b, p. 145), onde todos os acontecimentos coexistiriam virtualmente, em um mesmo plano, e quando uma música tocasse, por exemplo, visaria exatamente sua própria alocação na memória do ouvinte, pois visaria a atualização da memória absoluta numa memória individual. A memória estaria, então, latente no presente, tanto quanto o presente está latente na memória: o presente introduziria diferenças na lembrança tanto quanto a lembrança introduz no presente (*Id.*, 2009).

Mas é difícil negar que há também algo de especificamente estético (belo, erótico, ou o que seja) no retorno deliberado a esses processos de atualização, na retomada dos acontecimentos como foram registrados pela consciência. A intuição de Proust sobre a reminiscência enquanto um cristal purificador que se ata às experiências para fecundá-las, perfumá-las com uma essência preternatural, é como uma admissão da possibilidade de infiltração do eterno retorno na mera rememoração replicativa (DELEUZE, 2009). Há nesse esforço proustiano algo da separação bergsoniana entre um condicionamento involuntário, praticamente pavloviano, e uma repetição significativa ou criativa, que desenharia sobre os acontecimentos passados novos contornos, cores, fragrâncias, sabores, modulações emocionais de tempo e espaço. Não à toa, ao mobilizar a imagem diagramática de um cone para descrever a estrutura da memória, Bergson (2011) coloca, na extremidade oposta à percepção e à ação “automáticas”, no fundo infinito em direção ao qual o cone se abre, a afecção. O trabalho de localização do reconhecimento atento consiste numa expansão cada vez mais intensa da memória sobre suas profundezas afetivas (*Ibid.*), na medida em que as lembranças se estendem sobre uma superfície mais ampla (e mesmo imemorial) de acordo com o nível de tensão da consciência.

Deleuze (2018b, p. 148 e p. 75) se refere a essas profundezas afetivas do bergsonismo, muito elegantemente, como a “jazidas, lençóis estirados ou retraídos: cada região com suas características próprias, seus ‘tons’, ‘aspectos’, ‘singularidades’, ‘pontos brilhantes’”, comparáveis a um plano infinito de camadas que formam “os níveis de uma única e mesma realidade mental, memória, espírito”. Ele lembra ainda que o que se encontra por baixo dessa repetição criativa que Proust tão bem analisou não é nada mais que a diferença (*Id.*, 1999; 2009), já que nenhuma identidade se reprisa por inteiro: antes, ou se modifica sob um mesmo fundo intransitivo ou se repete em contextos dessemelhantes, dando abertura a que a memória encontre,

pelo cotejo entre figura e fundo, o Novo que se dissolve nas pequenas disparidades. O contraste entre o sabor das madeleines em momentos e lugares diferentes é justamente o que traz à tona, como contramolde, aquilo que se repete em cada ocasião. E é da diferença essencial que envolve essa repetição, pelo confronto de heterogeneidades, que pode emergir a reminiscência da vila de Combray não como foi no passado nem como não-é no presente, mas como a desproporção entre uma coisa e outra, ou seja, como a fusão ideal entre os contextos que se repetem (e diferem).

Combray não ressurgue como esteve presente nem como o poeta poderia estar, mas num esplendor que jamais foi vivido, como um passado puro que revela, finalmente, sua dupla irredutibilidade ao presente que ele foi como também ao atual presente que ele poderia ser, e isto a favor de uma interpenetração dos dois. (...) é no Esquecimento, e como imemorial, que Combray surge sob a forma de um passado que jamais esteve presente: o em-si de Combray. Se há um em-si do passado, a reminiscência é seu númeno (*Id.*, 2009, p. 130-131)

O passado sempre parece melhor que o presente, então – eis a raiz do que em geral se entende por uma “romantização” ou “idealização” do passado pela memória, e da aura estética que nimba toda infância (DURAND, 2012). Pois enquanto os momentos futuros não têm substrato, são isolados e indiferenciados, ilhas cercadas de vazio e transparência (BACHELARD, 2000; 2018), e enquanto os momentos presentes escoam impiedosamente e se submetem à agonia rítmica da vontade (*Id.*, 2000), os momentos passados apresentam um contexto perdido, irrecuperável, que se imbuí à especificidade particular do objeto lembrado – o em-si de uma certa Combray conglutinado ao sabor da madeleine. A memória sempre “organiza um todo a partir de um fragmento vivido” (DURAND, 2012, p. 403), redimindo-o no processo, e por isso a repetição das memórias costuma revelar a magnificência dos contextos vividos, revelar como as circunstâncias se articulam para banhar a tudo, e, na realidade, *ser tudo*, de tal maneira que é difícil perceber o se vive enquanto se vive, mas é mais difícil ainda não retê-lo na memória, mais tarde, na forma de uma certa ambiência (GUMBRECHT, 2010). A reminiscência é erótica porque recupera esse sentido instável e incorpóreo de determinado contexto, que não é experimentado no ato presente mas que parece reverberar como a própria essência desse ato assim que ele passa, ao notar-se a diferença entre as identidades em repetição. Estabelecendo a repetição “como deslocamento e como disfarce (...), [a síntese mnemônica] recolhe a satisfação narcísica particular e a remete à contemplação de objetos virtuais” (DELEUZE, 2009, p. 161).

Por causa dessa aglomeração de pequenas diferenças ocasionada pelo procedimento de retomada mnemônica, conclui Bachelard (2018, p. 130) que as lembranças “renascem mais como

irradiações do ser do que como desenhos enrijecidos”, mais como climas difusos, espectrais, de um entre-lugar surreal, que como faixa fixa de limites entre real e irreal. A repetição se torna função também da imaginação, nesse caso: o passado é eroticamente revivido pela dilatação psíquica do devaneio, região onde memória e imaginação “aparecem em um complexo indissolúvel” (*Ibid.*, p. 99) ou no mínimo “trabalham para seu aprofundamento mútuo” (*Id.*, 1989, p. 26). É a imaginação que permite recolher traços do antigo presente e modelar o novo a partir do antigo (DELEUZE, 2009) e é no espaço da imaginação que as memórias são conservadas – é lá que, por sua própria potência, se alteram, ganham certo halo inexato, apreendem o vetor da diferença. As memórias reexaminadas e os sonhos parecem ter a mesma constituição material precisamente porque hábito é reabilitação inventiva de imagens.

No que se refere ao retorno da memória aos objetos musicais, à retomada dos acontecimentos musicais propriamente ditos (que por sua vez já haviam se preparado para a alocação na memória, conforme dizíamos), a reimaginação afetiva é ainda mais especial. Os sons são mesmo, por sua própria conta, “raros sublimadores da essência da memória” (BOSCO *apud* BACHELARD, 2018, p. 136), no sentido de que se cravam firmemente à consciência e são hábeis conjuradores de imagens pretéritas (MARCEL, 2005; FERRAZ, 2005). Para prová-lo, basta pensar, por exemplo, nas canções de ninar que ouvíamos quando bebês e que até hoje se mantêm vivas na memória, numa parte de nós que diz mais sobre nós mesmos do que somos capazes de expressar racionalmente. Mas, além disso, as experiências auditivas têm relação privilegiada com a memória pois as músicas são “objetos temporais”, como buscamos comprovar no capítulo 2.1; isto é, as experiências auditivas só se dão no tempo, enquanto passagem. Por isso, é parte fundamental da estética musical a capacidade de retomar mnemonicamente cadeias temporais finalizadas, da forma como se incorporaram, na reprodução, a certo passado latente. Marcel (2005) chega ao ponto de dizer, evocando Bergson (de maneira algo próxima a evocações posteriores de Deleuze [1999, 2009]), que esse apelo musical à reminiscência seria capaz de nos fazer ouvir a pura memória no fundo do mundo, ou capaz de nos conectar a um estrato de passado anterior aos meros conteúdos de cada repetição.

Analisando, com isso em mente, os procedimentos técnicos propiciados pelo iPod e por outros aparelhos similares – que, não à toa, Michael Bull (2010a, p. 19, tradução nossa) qualifica como “audição mnemônica” –, logo notaremos que estes conseguem colocar a lembrança musical à livre disposição do ouvinte, como se dissipassem toda possibilidade de erro

rememorativo e com isso deixassem uma imaginação atuante perscrutar o som que retorna. Essa coincidência estrita entre a música e o mecanismo, entre o ressoar sonoro e a marca tecnográfica, ressignifica a consciência da repetição musical (CAESAR, 2017), na medida em que não é mais a imprecisão da memória que torna a escuta reiterada imaginativa (a imaginação preenchendo lapsos do registro perceptivo habitual), mas é a própria identidade perfeita entre o som e sua repetição que incita o senso imaginativo da reminiscência. Uma diferenciação de outra ordem paira entre identidades absolutamente idênticas (DELEUZE, 2009). O atributo de evanescência da música é em parte superado, quando a gravamos (ERNST, 2016); mas em vez de o efeito afetivo da repetição se diluir enquanto as partes se igualam e sincronizam seus meandros, a audição mnemônica expõe o valor propriamente transformativo da repetição. Ouvir o mesmo é forçar-se a encontrar diferenças tecnicamente inexistentes – fantasmas – entre as escutas.

Sabemos que Edison inventou o fonógrafo com a intenção de fazer os mortos falarem (KITTLER, 1999), no sentido de que ele pretendia que aquela máquina gravasse a voz das pessoas ainda vivas para que seus parentes e amigos pudessem escutá-las muitos anos depois da morte, e o próprio Proust chega a dizer que, ao ouvir uma voz ao telefone, não pode se furtar a conjecturar que ela vem das profundezas do tártaro, dissociada como está do corpo a que pertence (ERNST, 2016). Por meio desses aparelhos de repetição sônica, as células vibrariam com a voz do falecido na mesma frequência que vibravam enquanto ele esteve entre nós, e a essa vibração corresponderia uma emoção ou pensamento análogos, fazendo-nos reconhecer o espírito do falecido por dentro do véu da morte e conceber o mecanismo telecomunicacional como milagre, efeito sobrenatural de reencarnação. Na repetição de uma canção, coisa parecida acontece: a memória se revela mais uma vez como o fantasma, pois converte o mesmo em outro, o idêntico em estranho, apesar da vibração idêntica das células.

No terceiro volume de seu *magnum opus*, Bernard Stiegler (2010) busca explicar tal processo de repetição diferenciante provocado pelos aparelhos de armazenamento técnico das temporalidades a partir da categoria de “retenção terciária”, já descrita no capítulo 2.2 desta dissertação. Para ele, o som muda com a repetição, mesmo que seja repetição do mesmo, porque a consciência-ouvinte muda, exatamente como na leitura deleuziana de Proust e nas filosofias estéticas fenomenológicas. Ter ouvido a música previamente já é modificação suficiente da experiência de escuta, por exemplo, pois modificação do ouvido que escuta. Assim, ainda que haja coincidência técnica entre as repetições, o som é outro, a experiência é outra:

Escuto (...) uma melodia gravada em algum mecanismo, algum suporte fonográfico (...) Então, mais tarde, escuto à mesma melodia, através da mesma mídia. É claro que, nessa segunda escuta, o som que passa, enquanto retenção primária na qual outras retenções primárias prévias estão sendo incorporadas, (...) não ocorre exatamente como da primeira vez. Se isso fosse verdade, eu não escutaria nada senão o que já tinha escutado [e nada se acrescentaria à experiência original]. Mas o som que passa, combinando-se com outros sons que passaram antes dele, passa de forma diferente dessa vez, é absolutamente novo como dado – o fenômeno é novo –, a experiência do mesmo trecho musical dando-me outra experiência da música apesar de eu saber que se trata do exato mesmo som tocado uma segunda vez (*Ibid.*, p. 18, tradução nossa, adaptado)

Pela repetição técnica da retenção terciária, explica Stiegler mais adiante (p. 21), “a retenção primária e a secundária se enraízam uma na outra”, pois que forma-se uma *retenção primária da retenção secundária*, isto é, as memórias de passagens acumuladas compõem entre elas próprias uma passagem maior, continuum ou sobreposição, como se cada lembrança da melodia inteira se tornasse nota de uma “ur-melodia” que as abarca. A repetição aqui é lenta construção do novo.

A chave para a compreensão da nova música é ouvi-la repetidas vezes. Felizmente para nós, a prevalência das gravações torna isso totalmente possível. Muitos ouvintes já atentaram para o fato de que a falta de compreensão gradualmente dá lugar ao conhecimento que somente as audições repetidas podem proporcionar. (COPLAND, 2014, p. 172)

A percepção das vantagens de se repetir a escuta para atingir uma melhor compreensão da música é até mesmo anterior à invenção desses aparatos de retenção, então, estando associada à popularização da música polifônica, que por si só já é capaz de manter o interesse do ouvinte mesmo após escutas sucessivas, porque pode ser ouvida de ângulos diferentes a cada vez (*Ibid.*). A gravação realça, pois, valências que, segundo teóricos como Copland (*Ibid.*), Ingarden (1989) e Jankélévitch (2018), já estão inscritas no objeto musical. A música, dizem eles, faz eco de si mesma, uma repetição se fundindo à outra para elaborar concretamente sua forma, e a reiteração, a mera insistência estacionária, desencadeando a renovação, o progresso e o enfeitiçamento transformativo. “A reexposição [à música] ativa em nós uma espécie de reminiscência” e ouvir de novo é um meio de “se descobrir, interminavelmente, novas relações, correspondências sutis, belezas secretas, intenções escondidas” (*Ibid.*, p. 71 e p. 72, adaptado) no artefato ressoante. A cada repetição, algo novo se mostra, ainda que algo novo também apareça do lado de fora, como se o mistério musical permanecesse alhures e pedisse, ainda, uma outra repetição.

A primeira alteração notavelmente marcada por um aparelho de escuta como o iPod, em relação a essa compatibilidade “natural” entre a música e a repetição, é que o controle absoluto

sobre as iterações permite a emergência de uma escuta performativa, relacionada à condição de produto da música e à condição de instrumento das mídias (HENNION, 2011). Em matéria de sociabilidade, os retornos intencionais a cada música, pela gestão da repetição técnica, consolidam gostos, cenas, comunidades que se organizam ao redor de certos gêneros e signos. A autonomia para repetir canções faz com que o ouvinte “se enxergue escutando-as” e passe a escolher o que repetirá de acordo com as balizas de um consumo compartilhado (*Ibid.*) e com decisões conscientes para a manutenção de um clima emotivo (BULL, 2010a). Se o gosto é uma “máquina de fazer surgir diferença”, como sugere Hennion (2010, p. 272), é justamente porque a repetição faz surgir diferença; e quando essa repetição parte de determinada cooperação discreta entre os cérebros e passa a considerar de antemão a opinião pública, o julgamento, a inteligência e o desejo sociais, como no caso do iPod, então ela acarreta ou não uma adesão a determinado mundo estético (DELEUZE & GUATTARI, 1997a, 1997b; LAZZARATO, 2006; OBICI, 2008), e nisso se constituem ou não novos mundos estéticos, novos territórios de fantasia com a escuta.

Se supomos que os objetos musicais nunca estão dados, mas são produzidos pelas experiências de escuta sequenciais de cada ouvinte, essa repetição orientada pelo consumo passa a engendrar, na música, uma ambiência coletivamente codificada. Os ritornelos, que já territorializavam o som nas passagens que este realiza entre suportes (DELEUZE & GUATTARI, 1997a), agem agora somando-se uns aos outros, como se os objetos musicais fossem integralizados nas experiências acumuladas de todas as reproduções repetidas por todos os sujeitos (HENNION, 2011), o que explicita a ontologia da canção não como forma substancial independente, mas como montante das ligações entre retenções particulares. Dirá a fenomenologia então que toda escuta é, desde sempre, intersubjetiva (INGARDEN, 1989), que o ser-em é sempre ser-com (HEIDEGGER, 2014; SLOTERDIJK, 2016), mas o que o iPod e outros dispositivos de escuta portáteis fazem é agravar ou apontar inequivocamente esse mundo musical compartilhado, principalmente em função da nova correlação entre a ramificação cosmogônica, a ratificação desses mundos estéticos, e o consumo.

O iPod traz, nesse sentido, duas grandes inovações para a estética da repetição musical: conecta o processo de territorialização sonora a práticas de consumo definidas (a compra do aparelho, do *hardware* em si; o acesso às canções, via *download*, *streaming*, ou o que seja; e, enfim, a própria reprodução móvel do som-arquivo, que ocorre também como integração a um mercado ou nicho), e acelera vertiginosamente a transformação dos mundos criados por essas

territorializações (na medida em que a repetição se torna muito mais frequente e muito mais espalhada, socialmente arraigada). A ponto de podermos especular se essas práticas de consumo repetitivo não dissociaram de vez as músicas dos mundos estéticos absolutos que elas evocariam, devido à velocidade com que tais mundos se modificam. Dufrenne (2002) argumenta que o mundo “devaneável” que se abre de uma obra de arte pertence à estrutura dela como objeto estético, mas que é em todo caso maleável, e para Ingarden (1989) uma pintura parece triste ou feliz de acordo com a “intencionalidade ilustradora” que nela se reflete e que o espectador pode ou capturar ou rechaçar, de maneira que essa impressão seria ainda variável e historicamente contingente. É evidente, por exemplo, que uma escultura não se associa hoje aos mesmos signos a que se associava 200 anos atrás. Mas a pergunta então é: o que acontece ao mundo estético de uma canção quando ela pode ser repetida em massa, e até simultaneamente, em qualquer parte? Será que é mesmo possível dizermos, como Bull (2010a), que esses aparelhos removem permanentemente a imagem contextual que emerge da música?

Pois por outro lado, ao mesmo tempo em que o mundo compartilhado de cada canção vai se tornando tão instável, efêmero e escorregadio que é difícil determiná-lo absolutamente – como se esse mundo fosse agora feito de um vapor fino –, a escuta repetitiva do iPod dá ao ouvinte a capacidade de moldar seu mundo estético individual, adaptando o mundo estético geral esboçado pelas canções à imagem de suas próprias viagens pessoais (geográficas e emocionais). Parte importante da tese de Michael Bull (2005; 2010a) envolve exatamente o fato de que os usuários do iPod personalizam a memória auditiva de cada canção com base em suas próprias jornadas biográficas, suas trajetórias rotineiras e circunstâncias emocionais. A cidade se torna meio, então, como começamos a discutir no capítulo anterior, não apenas de uma ressignificação espacial, mas de uma elaboração narrativa que funde o mundo interno da música e o mundo externo da paisagem. A cada repetição, o caminho concreto no qual se ouve e o caminho abstrato do que se ouve se confundem. Toda a exploração territorial do iPod ganha ares de exploração narrativa, como se dois tipos de leitura cartográfica se forqueassem através dos jogos mnemotécnicos.

2.

É interessante notar que, já para Bergson (2011), a repetição habitual de um mesmo esforço ou percepção levaria à “verticalização” da consciência sobre o repositório de lembranças. A forma do cone diagramático implica, além de um obscuro fim afetivo para a memória, a ideia

de atenção como submersão progressiva, que levaria à calcificação de nuances ou filigranas de diferença no esquema original apreendido, por esse complexo processo de decomposição e recomposição de um sistema fechado que é realizado pelos movimentos automáticos do condicionamento sensorial. A memória “se deposita” na matéria e por isso a captação dela pelo corpo se refina a cada repetição, se ajusta, como se subetendessem “mecanismos inteiramente montados, com reações cada vez mais numerosas e variadas às excitações exteriores, com réplicas prontas a um número incessantemente maior de interpelações possíveis” (*Ibid.*, p. 88).

Falávamos anteriormente de um “mundo estético” que cada canção ou álbum musical evocaria, como se tudo o que fosse virtualmente relacionável a ele por um trabalho de imaginação crítica (fantasia doadora ou expansão intelectual⁴) estivesse desde o princípio confinado ao seu interior. Não é difícil antever em que sentido a explicação bergsoniana das leituras sucessivas da repetição habitual espelha essa concepção, por postular também uma estrutura invisível das imagens, que funcionaria, como Merleau-Ponty (2018) o viu, à maneira de um “verso” delas, acessível por meio da atenção e a cada iteração mais preenchida ou completada por uma atividade motora que vai fixando sua silhueta interior. No caso da música, estaríamos aqui no terreno de uma geologia do espaço musical, pela identificação das inscrições do tempo musical num espaço “invisível” correspondente a ele. Vimos que Deleuze sugeriu uma “geo-música”, a música enquanto integração de níveis ou estratos a serem percorridos digressivamente pela consciência interessada, e parece que na repetição se anuncia mesmo esse painel onde o som se desdobra háptica e visualmente (no mínimo), como que ao fundo dos acontecimentos materialmente cognoscíveis (o *qualia* empírico, digamos, das notas da melodia).

Algumas das teorizações estéticas que poderiam estar associadas a uma fenomenologia tardia ou radical, como as ideias – já muito citados nesta pesquisa, e neste capítulo em especial –, de Ingarden (1989), Marcel (2005), Jankélévitch (2018), Merleau-Ponty (2018), Dufrenne (2002) e Piana (2006), tão distintos quanto sejam entre si, traçam esse mesmo paralelo sinestésico entre a música e a profundidade espacial, seja para censurá-la enquanto decaimento do juízo, seja para elogiá-la pela fecundidade elucidativa, seja para simplesmente denotar sua presença constante

⁴ Cito aqui de forma extremamente resumida alguns dos métodos de captação subjetiva da gramática transcendental apresentados por Husserl (2012) como o cerne de sua fenomenologia. Tanto a fantasia doadora quanto a expansão intelectual são formas de intuir os elementos correlativos a um objeto percebido, tais como as partes dependentes de um todo não-evidente ou as partes independentes mas implicadas por um todo evidente (encontro de continuidades entre membros de determinados conteúdos sinteticamente separados). Aqui e mais adiante, chamo essa doação entre qualidades e extensões de “imaginação crítica”, para evitar adentrar os meandros técnicos da filosofia husserliana.

nos discursos sobre a estética musical. Em todo caso, as filosofias desses autores tornam possível, em um momento ou outro, descrever a música não como a linguagem da notação nem propriamente como a explicitação sônica dessa linguagem, mas como uma germinação espacial virtual (DUFRENNE, 2002), como a modulação ou realização de um dinamismo formal que se exteriorizaria no confronto entre o objeto estético e a experiência vivida. Em que medida essas metáforas espaciais da música produzidas em cada ouvinte seriam precisas ou imprecisas é matéria para o estudo fenomenológico, é claro. Mas o que vale reparar de início é que a música aparece, então, através de um deixar-vir-ao-encontro que é como uma flexão ou uma encarnação dialética (MARCEL, 2005), e tal qual um mundo mesmo, isto é, um espaço morfológico abstrato que estaria coligado ao espaço sensorial concreto dos sons.

Ouvir música é ser capturado, por todos os lados, por essa realidade musical profunda (*Ibid.*), esse mundo emotivo (COPLAND, 2014) que cada tema ou harmonia aciona, partindo-se na metade. O que significa, entretanto, dizer “mundo emotivo”? De quê exatamente é feito esse mundo? Diz Piana (2006, p. 214): “O mundo dos sons, na acepção plena do termo, é um mundo aberto tanto para o exterior, por isso indefinido por seus limites, quanto para o interior, portanto fundamentalmente carente de uma articulação unitária”. A repetição musical é uma repetição fantasmática também, portanto, porque os sons são fantasmas, ou seres flutuantes, cuja subsistência objetiva é ambígua (*Ibid.*), e que tem necessidade de se integrar aos eventos do mundo para ganhar peso, para apresentar um mundo interno sem que suas conjunções se dissolvam. Em resumo, a repetição permite que o som se vincule ao real e com isso dê realidade, espessura, ao mundo que ele representa. As músicas designam, exemplificam, catalogam, ativam funções não-musicais (BONNET, 2016), justamente porque se agarram a objetos do real e os articulam em seus canais, os associam a suas sugestões, como se ali um território mesmo se agregasse nas dessemelhanças imagináveis (DELEUZE, 2009).

Com efeito, quando Deleuze & Guattari (1997a) postulam o ritornelo, repetição auto-envolvida de certas células sônicas, como “meta final” (p. 178) e “bloco de conteúdo próprio” (p. 105) da música, entendem também que os componentes expressivos do ritornelo (seus territórios) param de ser direcionais para devirem dimensionais, e abrem-se para movimento mais amplos, picturais, paisagísticos e – por fim – cósmicos. A repetição assim torna audível o não-audível, no sentido de que os sons são captados não por si mesmos mas pelas “forças magnéticas e térmicas” (*Ibid.*, p. 168) que consolidam. O ritornelo, o vetor de repetição,

“é um prisma, um cristal de espaço-tempo. Ele age sobre aquilo que o rodeia, som ou luz, para tirar daí vibrações variadas” (*Ibid.*, p. 176).

O artista começa por olhar em torno de si, em todos os meios, mas para captar o rastro da criação no criado, da natureza naturante na natureza naturada; e, depois, instalando-se “nos limites da terra”, (...) diz que este mundo teve diferentes aspectos, que ainda terá outros, e que já tem outros em outros planetas; enfim, ele se abre ao Cosmo para captar suas forças numa “obra”. (*Ibid.*, p. 160-161)

É nesse sentido que as sonoridades se enraízam na substância, no corpo e no pigmento (GUMBRECHT, 2010), é nesse sentido que elas têm início numa certa imanência que a crítica busca a todo instante tornar presente. Porque os sons produzem meios (DELEUZE & GUATTARI, 1997a): meios que se atravessam para constituir, a partir das materialidades das experiências subjetivas, territórios, estados afetivos, fluxos imagéticos, ou apenas paisagens mesmo. O iPod, por exemplo, coloca seu ouvinte numa situação outra, num espaço que difere desse espaço físico onde o ouvinte se encontra enquanto ouve (como vimos no capítulo anterior), mas também num espaço que às vezes nem pode ser localizado, visto que se trata de um espaço em primeiro lugar hipotético e em segundo radiante, emanando para todo lado e “por cima” da tessitura da extensão. Esse espaço que a música retém e no qual engloba o ouvinte do iPod se baseia, ainda que discernido do espaço físico, em uma reserva de experiências reais pregressas, como zona molecular da experiência, constelação elemental de mínima amplitude.

O mundo originário não existe independentemente do meio histórico e geográfico que lhe serve de *medium*. (...) É por isso que as pulsões são *extraídas* dos comportamentos reais que ocorrem num meio determinado, das paixões, sentimentos e emoções que os homens reais experimentam nesse meio. E os pedaços são *arrancados* aos objetos efetivamente formados no meio. Dir-se-ia que o mundo originário só aparece quando se sobrecarrega, adensa e prolonga as linhas invisíveis que recortam o real, que desarticulam os comportamentos e os objetos. As ações se ultrapassam em atos primordiais que não as compunham, os objetos em pedaços que não os reconstituíam, as pessoas, em energias que não as “organizam”. (DELEUZE, 2018a, p. 195)

O esclarecimento acima, feito por Deleuze em relação à extração de certos afetos cinematográficos em *Imagem-movimento* (2018a), pode servir perfeitamente para descrever a formação de um mundo interior ao objeto estético através da experiência subjetiva externa a esse objeto, conforme os termos da fenomenologia. As músicas comportam um mundo que é congregado, remontado, dos afetos a que apontam. Claro que esse mundo afetivo “é independente de qualquer espaço-tempo determinado; [mas] nem por isso deixa de ser expressão

de um espaço e de um tempo, de uma época ou de um meio” (*Ibid.*, p. 157, adaptado). Pois os afetos de um mundo abstrato só são atualizados num estado-de-coisas, individuados, pelas conjunções reais que fazem com caracteres ou papéis reais do espaço-tempo material.

O exprimido, isto é, o afeto, é complexo porque é composto de singularidades de toda sorte que ele ora reúne e nas quais ora se divide. É por isso que ele não para de variar e de mudar de natureza, de acordo com as reuniões que opera ou as divisões que sofre. (...) O que dá a unidade do afeto a cada instante é a conjunção virtual assegurada pela expressão, rosto ou proposição. O brilhante, o terror, o cortante, o enternecimento são qualidades e potências muito diferentes, que ora se reúnem, ora se separam. (*Ibid.*, p. 167)

O mundo interno de uma canção é inesgotável pois está sempre se reconstruindo nessas novas conjunções, nunca “se cumprindo” totalmente, mas remetendo a novos objetos a cada vez. Diz Nancy (2007, p. 67, tradução nossa) que “o mundo ressonante se abre ao rearranjo” dos objetos a que remete como se cada escuta afirmasse ou deslocasse partes de “sua verdade nuclear” – esse mundo interno é descoberto ao mesmo tempo que é esculpido, escavado. E assim a canção pode ser, em dado momento, uma casa (DELEUZE & GUATTARI, 1997a), e em outro uma floresta (PIANA, 2006). Dependendo da situação em que são reproduzidas, linhas timbrísticas ou rítmicas fazem o ouvinte lembrar do tapete marroquino de uma antiga namorada ou do gavião que viu certa vez em viagem a Itatiaia. Água, evento, nuvem e bruma (DELEUZE & GUATTARI, 1997a), ou tudo isso junto, intercalado e mesclado e em contínua renovação, já que, com o iPod e outros aparatos de escuta do tipo, os territórios musicais se tornam móveis, portáteis (OBICI, 2008), nos acompanhando aonde quer que as novas conjunções cosmoestéticas da música sejam absorvidas e estabilizadas pela memória.

É evidente que essas alusões homólogas entre os sons e os objetos da experiência não são inteiramente autônomas (“transcendentais”) e nem inteiramente pessoais, no sentido de que, além das relações formais e das relações vividas, uma fundação cultural as informa fortemente: Wisnik (1989) lembra que algumas escalas musicais se impregnaram de acentos étnicos típicos e ouvi-las hoje é identificar inevitavelmente paisagens japonesas ou eslavas ou napolitanas, etc. Porém, mais do que um espaço formatado, um bioma ou um grupo de concreções sociais, o mundo evocado pela canção também é um espaço de jogo para relações sensoriais que em muito ultrapassam essas associações diretas a objetos de direito. Os sons agudos, escreve Piana (2006, p. 221), não só se revestem dos contextos em que são ouvidos como a eles corresponde também uma dúbia sensação de “sutileza, esbelteza, velocidade, e assim por diante, segundo uma

abertura e mobilidade que, todavia, se mantém inerente à lógica das sínteses da imaginação”. É verdade que essa sensação “cairia no vazio se não encontrasse uma sólida sustentação na superfície fenomenológica da própria realidade” (*Ibid.*), numa insuprimível base vivencial, mas há ainda assim uma certa analogia metaesquemática determinada entre alguns sons e alguns complexos sensoriais, analogia que inclusive influi nas escolhas dos compositores.

Há afinal razão científica para o timbre da flauta ser, segundo Copland (2014, p. 74-75), “suave e fluente”, o do clarinete “flexível e aberto” (e até “um tanto irreal”, como ele define), o som da trompa ser “redondo”, e o do fagote, “queixoso” (!). O gestaltismo pressupõe essa psicologia do entrecruzamento sinestésico na sua lei de transponibilidade, segundo a qual alguns elementos que compõem um objeto “se escondem” nele sob a forma mais geral do todo, bem como na ideia da amplificação dos gestos involuntários para a identificação de processos psíquicos imperceptíveis (e é bem mais difícil super-interpretar traumas subjacentes a contrações maxilares ou redirecionamentos do olhar que super-interpretar, digamos, o odor da relva numa paisagem de Cézanne ou o bairro do Leblon numa música de João Gilberto). Em alguns de seus livros, mas sobretudo no *Fenomenologia da percepção* (2018), Merleau-Ponty propõe que dados perceptivos como som, cor, contorno, odor, são recebidos pelo corpo num único e mesmo registro para só depois serem separados, o que faz com que, vez ou outra, esses dados transbordem das calhas fáticas dos sentidos. Ele vai dizer então que o verde é uma cor “repousante”, o vermelho “dilacerante” e o amarelo “picante” (*Ibid.*, p. 284), e assim por diante, correspondências que apenas um extenso trabalho de estética comparada poderia desvendar. No caso da música, os dados sonoros não são “puros”, como fonemas a serem lidos, mas apresentam-se variados e emaranhados uns nos outros, apontando não a uma sensação nítida como aconteceria no caso das cores de Merleau-Ponty, e sim a uma textura empelotada e labiríntica, *patchwork*, enlace arquitetônico da matericidade (DELEUZE & GUATTARI, 1997a).

Uma arquitetura cosmoestética. No começo do século XX, Jankélévitch (2018, p. 138) já se perguntava se “a correspondência entre as artes não nos convida a considerar a música uma espécie de arquitetura mágica” pois que nela “tudo não passa de ‘estruturas’, planos e volumes, linhas melódicas e colorido instrumental”. O interior especulativo da música é um empilhamento de “cubos contramusicais”, unidades dessas construções alienígenas da memória e da intencionalidade em um pacote de som, como se enxertássemos ecologias inteiras na ponta de uma agulha, imensidões no infinitesimal (DELEUZE & GUATTARI, 1997a). O valor do objeto

musical aparece então porque ele é dois, três, cem, mil objetos num só (DUFRENNE, 2002), e porque descobri-lo é misturar-se a essa multiplicidade. Os homens impõem suas existências sobre os objetos musicais, e por isso imprimem neles moldes, ao mesmo tempo em que suas existências em si são conformadas pelo objeto musical (inclusive no que outras pessoas ali guardaram, em suas escutas). Mais instigante, essas formas categoriais subterrâneas são sempre, como prevê Husserl (2012), matérias sensíveis: todos esses conteúdos abstratos são designados por conteúdos concretos. Cheiros, gostos, movimentos, densidades, ductilidades, disposições, integrações, sublimações translúcidas, essas coisas todas estão no âmago das canções.

Ingarden (1989) chama tais equivalências de “objetividades fabricadas” e propõe que o mundo fantástico das músicas é uma ordenação hiperlocal de componentes destoantes mas que inevitavelmente possuem valências estéticas comuns entre si. Para Dufrenne (2002), de modo similar, o mundo de correlações da arte resulta da inspiração da consciência e sua subsequente abertura a certos possíveis que estariam inscritos na própria Natureza (com “N” maiúsculo, significando a unidade ou síntese profunda dos mundos) e que a obra subsumiria, atualizaria, por um procedimento de harmonização mnemônica e atmosférica.

Aprender a expressão de uma obra é penetrar nesse mundo cujos contornos são indistintos, mas cuja atmosfera é singularmente determinada. A obra exprime ao se exprimir, ela mostra esse mundo do qual é o princípio. Assim o templo mostra sem enganar a matéria do qual é feito, as leis naturais às quais está submetido, a potência do tempo que o corroe, a função que lhe foi determinada, o mundo histórico que o concebeu para ser sua testemunha (DUFRENNE, 2002, p. 145)

Daí a importância das capas, clipes, personas artísticas, identidades visuais e outros aparatos para-musicais, na contemporaneidade: eles são auxílios semióticos que apontam a esse mesmo mundo ao qual a música remete. Por ouvir repetidamente as obras musicais (que em verdade são agregados transmidiáticos), encontramos pedaços cada vez mais precisos desse universo oculto mapeado pelos aparatos, remodelando-os em atmosfera para em seguida embrenhar-nos a sua polpa. Formulamos novas molduras nas quais encaixar os sons que se recombinaem sem cessar.

A invenção do iPod é relevante, nesse sentido, porque dá à recombinação cosmoestética da música um excesso de fluidez e elasticidade. Diferentemente dos aparelhos de escuta móvel anteriores a ele, como o rádio, o toca-fitas e o *discman*, o iPod permite um controle total sobre a temporalidade interna da reprodução (de cada reprodução em si e da sequência de reproduções uma a uma). O que se quer dizer com isso é que o próprio *hardware* do iPod facilita e de fato estimula uma maneira de relacionar-se com o som que é completamente dissociada da mera

passagem ressonante (BULL, 2010a), mas é ancorada em listas, por exemplo, ou, dizendo-se mais genericamente, na pré-programação do que tocará. Por isso a interface do iPod adiciona às funções tradicionais de *play/pause/stop* e de adiantar ou retroceder entre canções (comuns à maioria das mídias reprodutoras de sons, claro), comandos como o *fast-forward/rewind* (ir para qualquer ponto da música em questão, navegando por ela como por uma linha do tempo simplificada) e *repeat* (tocar essa música de novo, automaticamente, assim que ela termina, por quantas vezes for necessário, sem impor limites à quantidade máxima de repetições). Essa leve reorientação do mecanismo – a possibilidade de brincar com esses botões – acarretará mudanças significativas aos modos predominantes de escuta: agora será plausível, para os ouvintes, encadear repetições de uma canção ou disco de maneira obsessiva, e até quantificar essa obsessão pela observância de um contador de reproduções que virá embutido no iTunes.

Leva-se ao apogeu, aqui, aquele aspecto da retenção terciária que Iazzetta (1997) destaca particularmente, que seria o direito de reter na memória um trecho específico da obra, refletir sobre ele separadamente e rastreá-lo sem temer a distração de partes anteriores e posteriores (com as músicas que vem antes ou depois de uma música favorita em determinado disco). O objeto musical é então “desmontável” em segmentos temporais quaisquer, na medida em que sua continuidade pode ser interrompida e retomada quando e onde se desejar. A obra é um mosaico a ser livremente reconstituído pelo ouvinte, em suas repetições. O efeito dessa reconfiguração da duração do objeto musical para a mutação de sua paisagem interna é uma fragmentação do território e uma acentuação ou tonificação das representações fantasiadas (os “itens” da imaginação crítica). A identidade da arquitetura cosmoestética se dilui num campo de defasagens impermanentes. As frações de momento histórico e pulsões latentes que as canções usualmente absorviam (WISNIK, 1989) passam a se entranhar, diante disso, a trechos aleatórios ou a trechos hiperespecíficos da obra, ou então confundem na superposição massiva de trechos (associados a frações e pulsões outras, opostas àquelas, talvez). O mundo contramusical é posto em movimento, como se se desse corda ao cuco, como se as faunas e floras que o habitam de fato ganhassem vida e passassem a modificar seu ambiente, numa acelerada evolução subperceptiva. Há agora criaturas moventes, animadas, fermentando no interior de uma canção – nossas outras escutas particionadas e as milhões de escutas de outros ouvintes são seu elã vital.

No capítulo anterior, argumentamos que o iPod criava uma esfera macroespacial ao redor do ouvinte e tentamos definir esse território sobrecodificado. Agora argumentamos também que

o iPod aprofunda e dinamiza em esfera microespacial o interior da música, e vamos tentando definir sua territorialidade subcodificada. É interessante pensar, nesse sentido, como a esfera interna da música é acessada e expandida, pelo ouvinte do iPod, até tornar-se a esfera externa que analisamos no capítulo anterior, e pensar também em que sentido esse procedimento de expansão e contração não constitui exatamente a experiência cinematográfica que tentamos entender durante toda esta dissertação. Quer dizer: a partir do iPod, a escuta faz movimentos ascendentes e descendentes como se perfurasse um poço de petróleo, carregando objetos de dentro para fora e de fora para dentro, e esse transporte tem algo de cinematográfico – as “acumulações de pequenas notas procedem cinematicamente” (DELEUZE & GUATTARI, 1997a, p. 64). A sensação de devaneiar, em tempo real, fortes e espontâneas modificações no mundo contramusical das canções que se ouve e a sensação de sentir-se no interior de uma “casa” produzida por essas canções são duas faces do mesmo modo de experiência estética cinematizada da música – é como se o exterior e o interior das canções levassem à mesma alucinação de comunhão cósmica da habitação. A diferença é que, enquanto a habitação microcósmica remete às características da imagem-fabulação, a habitação macrocósmica remete às da imagem-suspensão.

Mas em todo caso a experiência cinematográfica do iPod envolve um encastelamento de pequenos *habitats* dentro dos grandes e de grandes *habitats* dentro dos pequenos, as bordas das escalas se mascarando umas às outras ou se destacando sobre um eixo comum. É evidente que essas circunscrições de *habitats* e separações caleidoscópicas de partes e todos são subjetivas; é evidente que elas são geradas pela imaginação, que mobiliza os objetos percebidos no ser do ouvinte e faz com que ele encontre eco desses objetos em suas experiências próprias (DUFRENNE, 2002). É claro portanto que os mundos contramusicais, sejam eles macro ou microscópicos, estão “embolados no fluxo de nossas vivências (...) tornando a escuta uma fonte de inspiração para os mais variados devaneios fantásticos” (PIANA, 2006, p. 293), e que tais mundos são projetados como os traços de uma acolhida íntima. Entretanto, o experimento fenomenológico não é justamente sobre sobrepujar as distinções entre ver e crer que vê (MERLEAU-PONTY, 2018) em nome de uma participação ôntica mais frutiva? Acaso não diz Heidegger (2014) que consegue enxergar no sapato do camponês a fadiga dele, a tenacidade dos seus passos, o vento que sopra no campo, a umidade do solo, o silêncio do caminho? Pois então essas sugestões subjetivas das obras, que ilimitam o objeto estético, que “dilatam-no até as dimensões de um mundo” (DUFRENNE, 2002, p. 95), podem ser tomadas por nós como

presenças reais e inefáveis – “auto-objetivas”, no dizer de Deleuze e Guattari (1997a, p. 131), ainda que apenas pela aventura de aceitar essa proposição.

Até porque, como dizíamos, de toda forma uma miríade de impressões subjetivas torna-se, à longo prazo, um conjunto bastante preciso, objetivável, de relações percebidas coletivamente (INGARDEN, 1989; DUFRENNE, 2002; PIANA, 2006; DURAND, 2012). É normal que a mundo contramusical experimentado por um ouvinte esteja em contraposição com o que é experimentado por outro ouvinte – ainda mais quando esses mundos são modificados tão rapidamente quanto na escuta do iPod –, mas por meio de controvérsias e comparações entre cosmoestéticas divergentes forma-se afinal, pouco a pouco, uma concepção intencional intersubjetiva bastante consolidada, delineada comunitariamente até certo grau de exatidão. Essa concepção cosmoestética intersubjetiva é o que se impulsiona, por exemplo, nos nichos de escuta a determinados gêneros, por “fãs” que anseiam se associar a esse mundo comum imaginado. As infinitas representações do objeto musical se organizarão em séries para então se submeterem a um processo de convergência unívoca, como se cada ponto de vista correspondesse a uma obra em si, mas o que contasse no fundo fosse “a divergência das séries, o descentramento dos círculos” (DELEUZE, 2009, p. 109). Essa dimensão das séries é, como não poderia deixar de ser, a dimensão do virtual; o que torna o objeto duplo, triplo, e o mergulha numa indeterminação condicional, é essa virtualidade comum que cada reprodução do objeto musical faz acessar.

Em *Diferença e repetição* (2009), Deleuze mostra em que medida essa dimensão virtual das obras de arte é comunicada através de uma eterna repetição diferencial (*diaphora*) e na forma de certas espacialidades próprias às qualidades dessas obras. Tem-se então o que ele chama de “*spatium* intensivo”, que seria a profundidade como qualidade a ser diferenciada na repetição, ou a profundidade imaginada da intensidade, ou ainda o fremito vulcânico da diferença sob a superfície da realidade sensível (*Ibid.*). Essa profundidade intensiva implicada na percepção extensiva e essa profundidade extensiva implicada na percepção intensiva, que poderia perfazer plenamente o devaneio de um mundo no interior dos objetos musicais, é precisamente a potência última de uma repetição incessante, que vai convertendo gradações de intensidade, a cada iteração, em gradações de concavidade, altura, compleição, ordenação, etc, como se talhada por uma máquina de termoformagem polissensorial. Não à toa, Gilbert Durand (2012) recorre também à repetição bergsoniana para pensar o espaço como gênese da imaginação simbólica: para ele, a topologia intersticial da fantasia, que resulta, por exemplo, na conversão do atlas

auditivo percebido em um atlas sensorial mais amplo, é o resultado necessário de uma ontologia mítica, não-euclidiana, da transformação atemporal da repetição.

Voltamos assim, pela última vez, à importância da alteração introduzida pelo iPod na experiência de escuta. Pois a chance de repetição perpétua e continuada da música, ocasionada pela retenção terciária mas popularizada pela função *repeat* e pela completa digitalização da duração musical no iPod, provoca reformas consideráveis quanto à cosmoestética musical: em primeiro lugar, permite a livre exploração desse espaço virtual, o atravessamento desregrado de seus domínios, e em segundo lugar permite uma atualização ininterrupta desse espaço, por sua constante retomada. Tem-se, como consequência do primeiro fato, que o espaço interno da música passa a ser um espaço genérico de autoconstrução e adulteração, o espaço amorfo de um plano de consistência (DELEUZE & GUATTARI, 1995), que pode ser municiado e redobrado voluntariamente pela imaginação. Já como consequência do segundo fato, tem-se que esse espaço é povoado, animicamente revestido, pois a altíssima frequência de modificações iterativas cria nele um efeito de movimento orgânico. E parece que, assim, o iPod fica perto de efetuar a imagem fantástica da música idealizada, há mais de um século, por Gabriel Marcel:

graças a uma rede de mediações de impronunciável ternura e perfeição, um espaço mágico se constitui no interior da música, pelo qual o perto e o longe passam um através do outro, e pelo qual, devido à irresistível eficácia das correspondências, toda nota, todo acorde, evoca uma infinidade de outras coisas. E às vezes parece até que o compositor, à maneira de um personagem de conto de fadas, segue esse misterioso caminho ao fim do qual haverá um segredo ou uma revelação. (2005, p. 128, tradução nossa)

Com o iPod, não só o espaço musical torna-se mágico, “de conto de fadas”, como torna-se em si mesmo uma ficção viva – Frankenstein eletrizado –, e não só o compositor da música percorre um “misterioso caminho”, mas cada um de seus ouvintes também desenha jornadas próprias por esses estados-de-coisa figurativos da música, que estão ao mesmo tempo fora e dentro do tempo mas que em todo caso se reafirmam continuamente ao dar origem a certos mundos posicionantes. A cada vez que o iPod toca, esses mundos precisam ser reconquistados, e para isso se adaptam, ou nós os forçamos a se adaptarem. O iPod recria, refunda sem parar tais mundos, lugares seguros e excêntricos por onde o ouvinte se prolongará, condensando, distendendo, articulando, enviando sua memória e sua vida para dentro de uma redoma cósmica.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Certa vez, assistindo televisão com amigos, propus – inicialmente em tom de brincadeira, mas logo por curiosidade genuína – uma espécie de experimento transmidiático: deixar a televisão no mudo enquanto tocávamos músicas, em paralelo, no aparelho de som. Primeiro fizemos o teste com conteúdos afetivamente carregados, como uma cena de novela e uma canção do Stevie Wonder. Instantaneamente, o acontecimento televisivo se infundiu do acontecimento musical, como se este dublasse, realçasse e convertesse o que se dispersava na tela. Cada movimento dos atores, cada gesto e expressão facial, foi delineado e ressignificado pelo sentimento da voz cantarolante, e logo os dois objetos culturais pareceram feitos um para o outro. Apesar de sabermos que a associação era resultado do automatismo da nossa percepção, sentíamos que havíamos descoberto uma correspondência secreta entre eles.

Desconfiando da parcialidade daqueles conteúdos, decidimos, numa segunda etapa, parear obras que julgávamos emocionalmente neutras: um documentário da BBC sobre a vida dos tigres e um jazz improvisado (se não me engano, uma antiga gravação ao vivo de John Coltrane). Qual não foi nossa surpresa, então, ao notar que a música e o filme se ligavam com ainda mais firmeza que da outra vez, que as notas do saxofone *eram* o próprio felino correndo atrás de sua presa ou lambendo as patas, que os cortes da montagem subitamente coincidiam com as mudanças bruscas dos instrumentos? Repetimos o procedimento ainda com outros programas televisivos (desenhos animados, jogos de futebol, telejornais) e outras composições musicais (Bach, Guilherme Arantes, Frank Ocean), mas o efeito persistia. Não importa o que fizéssemos, a TV sempre passava a transmitir uma espécie de clipe imediato para a música. Algo necessariamente ligava o som à imagem, não importando suas origens e qualidades.

Por uns bons anos essa experiência ficou comigo, ainda que às vezes eu não tivesse consciência dela. E aos poucos, uma auto-análise recorrente passou a confessar sua presença na própria estrutura pregressa da minha relação com o cinema e com a música. Eu percebi que, desde criança, sempre que assistia a um filme, ficava esperando o momento em que a música irromperia da tela para dar sentido a tudo, dar profundidade a tudo, e fazer aquelas duas horas valerem a pena – era só com a música que a teatralidade do filme se completava, fazendo uma emoção pura fluir pela atmosfera. Também percebi, inversamente, que sempre que eu ouvia música buscava, por apalpadelas cuidadosas, essa constituição cinematográfica do mundo, assim

como imaginava, espontaneamente, equivalências imagéticas para o som, uma arquitetura de formas elaborada pelas melodias, harmonias e ritmos, em conjunto com a realidade observável.

Para mim, é de extrema importância que esse modo de escuta tenha se tornado habitual sobretudo a partir do primeiro iPod (ou ao menos é o que a minha – note, imprecisa – memória sugere). Estávamos no Natal de 2004 ou 2005, algum familiar endinheirado voltava de viagem aos EUA, e o aparelho pareceu-lhe um presente apropriado para mim e meus primos. A partir de então, comecei a levar aquele tocador portátil para onde fosse, como se (antes mesmo da invenção de qualquer *smartphone*) com ele estendesse meu corpo, minha escuta, minha visão, meu enquadramento do e no mundo. Carregando o iPod no caminho da escola, e mais tarde nos caminhos da faculdade, do estágio, do trabalho, ou de outras atividades quaisquer (festas, compromissos, idas ao mercado, ou o que seja), sentia-o iluminar os entre-lugares do cotidiano e colorir a vida como um todo com a potência das músicas que eu ativamente selecionava.

Na introdução desta dissertação, escrevi que teria uns poucos e modestos objetivos centrais durante a pesquisa. Em primeiro plano, e principalmente, queria “descrever a experiência musical mediada por aparelhos portáteis em suas várias esferas (centrando-me na catarse particular provocada por eles (...))”. Queria entender essas experiências rotineiras de espanto que consegui extrair do iPod durante mais de 15 anos – experiências que, portanto, moldaram toda minha adolescência e juventude. Em segundo plano, queria “estudar as características da música e do cinema, visando descobrir, pelo exame e descrição das novas experiências estéticas, consonâncias entre essas artes, encaixes, agenciamentos”. A ideia, nesse caso, era em alguma medida retornar ao tal pareamento automático entre a televisão e aparelho de som que eu havia descoberto por acidente com amigos: pela análise do que há de mais avançado em termos de música e de cinema (e de teoria da música e teoria do cinema), justificar as possíveis emanações, derivações e sobreposições entre essas duas formas de arte. Por fim, anotei também que teria como meta “compreender de maneira mais global o uso de conceitos como os de ‘duração’, ‘movimento’ e ‘repetição’ na fenomenologia tardia e na obra de Deleuze”.

Quanto à descrição da experiência de catarse promovida pelo iPod, creio que o objetivo foi devidamente cumprido, ainda que em alguma medida essa experiência, como toda experiência estética, seja infundável, “insolucionável”. Mas a dissertação inteira, cada frase e parágrafo dela, se agregou mesmo, tencionou suas forças, na direção dessa explanação. Considerando o quão parcial e escorregadio sempre será um detalhamento do tipo, não é absurdo

dizer que a dissertação foi satisfatória neste ponto. Quanto ao exame comparativo das novas práticas musicais e cinematográficas (que tem por novidade mormente as mais recentes mediações tecnológicas dessas artes), houve também certo sucesso, na associação entre os dispositivos de escuta portátil e os dispositivos de pós-cinema, enquanto categorias separadas e híbridas. Já a compreensão dos conceitos de “duração”, “movimento” e “repetição”, terceiro dos objetivos citados, não só embasa a argumentação que consolidou os outros objetivos (que sem ela se tornariam ociosos), como, por sorte, fez surgir questionamentos diferentes e igualmente relevantes para a articulação de uma fenomenologia do iPod.

Atingi assim objetivos não-intencionais, ou ao menos que não tinham sido propostos explicitamente na introdução da dissertação. E em verdade, estes devem ser os verdadeiros frutos de uma pesquisa: cumprir objetivos que não tinham sido escritos de início, e que circundavam o tema como adversários furtivos – ao fim e ao cabo, aqui estão os reais quebra-cabeças a serem finalizados, e nos quais estavam apenas inscritas as imagens dos quebra-cabeças aparentes construídos pelos objetivos preventivamente programados (para os quais, em geral, temos respostas prontas). São esses problemas ocultos que abrem a pesquisa para divagações mais amplas e incontidas, permitindo que ela se dilate em futuros desconhecidos, talvez a serem trilhados em outros projetos e até por outros pesquisadores. Entre as realizações imprevistas desta dissertação, conto, por exemplo, o trabalho com o conceito de “mundo” em relação à teoria musical (que pode ser continuado seja no sentido do “*worldmaking*” de Nelson Goodman, do realismo modal de David Lewis, do pragmatismo pluralista de William James ou da filosofia simbólica de Cassirer e Langer). A pesquisa também abre debates outros no diálogo entre mídias e epistemologias especulativas, e oferece aos estudiosos de Gilles Deleuze e da fenomenologia tardia uma evidente aproximação entre eles, por via das suas concepções de temporalidade. De fato, um retorno a paragens e autores que servem de ponto de equilíbrio entre esses universos teóricos (como Gabriel Tarde, Georges Canguilhem, Gilbert Simondon e Michel Serres), parece prometer mais encontros com tesouros do pensamento.

Pois se Deleuze (2018b) identifica dois modos de experiência da música, como “galope” e como “ritornelo” – como sucessão e como círculo, velocidade e ronda, ruptura e vínculo, salto de fé e eterno retorno, etc –, a fenomenologia tardia de Bachelard (à qual eu gostaria de, ao longo da dissertação, ter subscrito) reparte o tempo musical num duplo pulsar de imposição e consolidação, preenchimento e remodelagem. Similarmente, desmontei a experiência com o

iPod, nesta dissertação, em dois atributos, correlativos às divisões em questão: o movimento e a repetição. Ao modificar o estado de escuta nesses dois eixos, colocando o próprio ouvinte no turbilhão da dinamicidade (conforme capítulo 3.3) e permitindo uma iteração obsessiva das unidades ressoantes (conforme capítulo 3.4), argumentei que o iPod altera nossa participação no galope e no ritornelo – cria ducções do galope e explicitações do ritornelo. As modificações mais características do iPod são, portanto, modificações do mecanismo de recepção duracional da música; daí a insistência na elaboração de uma estética da duração musical em simetria com uma arqueologia dos novos dispositivos de escuta (nos capítulos 2.1 e 2.2).

Mas, acima de tudo, evidencia-se, nesse novo modo de experiência da música (portátil, móvel, ubíquo), a possibilidade de alcançar um impacto cinematográfico com a escuta. Quando há tal reviravolta na apreensão da duração musical, quando a música acompanha o ouvinte e o coloca dentro dela, quando o suga para seu espaço morfológico constituído de pura repetição, o mundo mesmo pode se tornar duração expressa, e com isso ganhar certa aura. Na dissertação, houve um esforço para demonstrar a passagem entre essas duas experiências de arte propriamente “temporais”, especialmente devido ao que parece haver de existencialmente significativo na malha técnica de um filme (conforme capítulo 2.3) e pela oportunidade de, através desses aparatos, adentrar a imagem para de fato presenciar e sorver essa significância (conforme capítulo 2.4). Assim é que, de uma fenomenologia do iPod, passei a constituir fenomenologias da música, do cinema, e desse estranho lugar entre os dois. A princípio, entendendo em que medida a forma maquínica “iPod” poderia funcionar como um dispositivo de realidade virtual (no capítulo 3.1); e então pensando a relação entre som e imagem considerando que o cinema do futuro pode ser a escuta, e a música do futuro, a audiovisão (no capítulo 3.2).

Por fim, espero que isso tudo não tenha soado como uma longa peça de propaganda institucional. Não há nada que me enoje mais que marketing disfarçado de catarse (como nas campanhas de fim de ano dos bancos). Para mim, Steve Jobs não é ninguém e a Apple não é nada – tanto que essa é a primeira e única vez que os cito neste trabalho! –, pois o que eu chamo de “iPod” é, na verdade, uma rede, uma constelação de fatores (muitos deles ocultos), que só teimo em chamar de “iPod” mesmo porque é assim que sempre chamei meu aparelho pessoal, no meu dia-a-dia. Escrever “dispositivo de escuta móvel” com a intenção de codificar e com isso acobertar seu verdadeiro nome me parecia ainda mais desonesto que só adotá-lo como signo de uma ecologia midiática em vez de marca, produto e máscara empresarial. Até porque, querendo

ou não, por todos esses 15 anos ele foi “meu iPod” e não um “aparelho” genérico. Querendo ou não, foi “meu iPod” que salvou a minha vida algumas boas vezes, quando tudo parecia carecer de sentido e a escuta vinha tornar minha existência cinemática e assim redimi-la.

Queria registrar, então, que escrevi essa dissertação também com intenções que importavam apenas a mim, pessoalmente – razões de cunho frívolo e às vezes um tanto hermético, mas em todo caso razões pouco acadêmicas. Em primeiro lugar, queria fazer uma elegia para o iPod enquanto ferramenta, sabendo que sua época chega ao fim. Com a popularização dos serviços de *streaming*, tanto os aparelhos destinados exclusivamente à escuta deixam de ser manufaturados, pois se integram aos *smartphones*, funcionando em paralelo com dezenas de outros aplicativos destinados a centenas de outras funções, como também as maneiras de se relacionar com o mercado fonográfico mudam, a pirataria entra em declínio em favor de uma economia de plataformas em mercado de cauda longa. Quer dizer, ao mesmo tempo em que há continuidades palpáveis entre o uso do iPod e o uso do Spotify, continuidades que esta dissertação tentou destrinchar, há descontinuidades crescentes, sufocantes, que uma outra dissertação (uma “fenomenologia do Spotify” que talvez partisse de uma “anti-fenomenologia do iPod”) poderia, da mesma maneira, distinguir. Em todo caso, deixo aqui, como lápide do iPod, um festim teórico que exalta a memória deste aparelho – e é como quando, na sétima elegia de Duíno, Rilke celebra a morte, aquilo nos permite “conhecer infinitamente todas as estrelas!”

Em segundo lugar, mas não menos importante, quis seguir a elegia com um elogio: daquilo que Flusser (2008b) chama, apropriadamente, de “tecnoimaginação”. Contra a fobia do avanço tecnológico, o fatalismo e o primitivismo pueril, contra uma concepção da história teleológica, distópica e mórbida, que distorce as potencialidades de afirmação do homem em potencialidades de destruição do mundo, há um outro remédio que não a crença neoliberal num progresso sem-medida ou a precipitação para um aceleracionismo prometício: o detalhe, a invenção, a fantasia. Com o iPod, as facetas criativas da técnica, sempre vigentes, podem ser exibidas no momento mesmo da rebentação. A música não se degrada, não degenera, como crêem os críticos do presente comum, sejam eles reacionários tradicionalistas ou “pós-modernos” desiludidos com o capitalismo-sem-Fora. Não: o dispositivo, com tudo o que traz de prejudicial a certos modos de sociabilidade, traz consigo também milagres, elevações maravilhosas do espírito e outras transfigurações positivas. Tudo acaba apenas para poder se revitalizar. E o iPod não desloca nossos modos de escuta sem abrir um novo: como cinema, isto é, assombro cruzado.

5. BIBLIOGRAFIA

- AGOSTINHO. **Confissões**. São Paulo: Penguin Companhia, 2017.
- ANDERS, Gunther. “The Acoustic Stereoscope”. *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 10, n. 2, p. 238-243, 1949.
- BACHELARD, Gaston. **O novo espírito científico**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1968.
- _____. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. **The Dialectic of Duration**. Manchester: Clinamen Press, 2000.
- _____. **A psicanálise do fogo**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. **Air and Dreams: An Essay on the Imagination of Movement**. Dallas: The Dallas Institute Publications, 2011.
- _____. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2018.
- BALÁZS, Béla. “Nós estamos no filme”. In: Xavier, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983a.
- _____. “A face das coisas”. In: Xavier, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983b.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Difel, 1982.
- _____. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- _____. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BAUDRY, Jean-Louis. “Cinema: Efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base.” In: Xavier, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- BAZIN, André. **O que é o cinema?**. São Paulo: Ubu, 2018.
- BELLOUR, Raymond. “A dupla hélice”. In: Parente, André (Org.). **Imagem-máquina**. São Paulo: 34, 1994.
- _____. “Cineinstalações”. In: Maciel, Katia (Org.). **Cinema sim: Narrativas e projeções**. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.
- BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BERARDI, Franco. **Breathing - Chaos and Poetry**. Cambridge: MIT Press, 2018.
- BERGSON, Henri. **As duas fontes da moral e da religião**. Coimbra: Editora Almedina, 2005.
- _____. **O pensamento e o movente: Ensaios e conferências**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

- _____. **A energia espiritual**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- _____. **Matéria e memória**: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- _____. **A evolução criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2019.
- BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. **Remediation**: Understanding New Media. Cambridge: MIT Press, 2000.
- BONNET, François J. **The Order of Sounds**: A Sonorous Archipelago. Falmouth: Urbanomic, 2016.
- BORN, Georgina. “Music Research and Psychoacoustics”. In: Sterne, Jonathan (Org.). **The Sound Studies Reader**. Nova York: Routledge, 2012.
- BOULEZ, Pierre. **Apontamentos de aprendiz**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BULL, Michael. “Automobility and the Power of Sound”. *Theory, Culture & Society*, vol. 21, p. 243-259. 2004.
- _____. “No Dead Air! The iPod and the Culture of Mobile Listening”. *Leisure Studies*, vol. 24, n. 4, p. 343–355. 2005.
- _____. **Sounding Out the City**: Personal Stereos and the Management of Everyday Life. Oxford: Berg Publishers, 2010a.
- _____. “iPod: a Personalized Sound World for its Consumers”. *Comunicar*, vol. 34, p. 55-63. 2010b.
- _____. “The Audio-Visual iPod”. In: Sterne, Jonathan (Org.). **The Sound Studies Reader**. Nova York: Routledge, 2012.
- CAESAR, Rodolfo. “O som como imagem”. IV Seminário Música Ciência Tecnologia: Fronteiras e Rupturas. 2012.
- _____. **O enigma de lupe**. São Paulo: Zazie Edições, 2017.
- CAIAFA, Janice. **Aventura das cidades**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.
- _____. “Dinâmicas da experiência da automatização integral da condução no metrô de Paris”. *Contemporânea*, v. 12, n. 3, p. 595-613. 2014.
- CAVELL, Stanley. **The World Viewed**: Reflections on the Ontology of Film. Cambridge: Harvard University Press, 1979.
- CAGE, John. **Silêncio**: Ensaios e conferências de John Cage. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- CARERI, Francesco. **Walkscapes**: O caminhar como prática estética. São Paulo: GG, 2013.
- CHARNEY, Leo. “Num instante: O cinema e a filosofia da modernidade”. In: Charney, Leo; Schwartz, Vanessa. **Cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

- CHION, Michel. **A audiovisualização**: Som e imagem no cinema. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.
- CLEOPHAS, Eefje; BIJSTERVELD, Karin. "Selling Sound: Testing, Designing, and Marketing Sound In The European Car Industry". In: Pinch, Trevor; Bijsterveld, Karin (Orgs.). **The Oxford Handbook of Sound Studies**. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- COPLAND, Aaron. **Como ouvir e entender música**. São Paulo: É Realizações, 2014.
- CORBMAN, Claudia. "Auteur Music". In: Goldmark, Daniel; Kramer, Lawrence; Leppert, Richard (Orgs.). **Beyond the Soundtrack**: Representing Music in Cinema. Berkeley: University of California Press, 2007.
- COUCHOT, Edmond. "Da Representação à Simulação". In: Parente, André (Org.). **Imagem-máquina**. São Paulo: 34, 1994.
- _____. **A natureza da arte**: O que as ciências cognitivas revelam sobre o prazer estético. São Paulo: Unesp, 2019.
- CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- _____. **24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono**. São Paulo: Ubu, 2016.
- DELEUZE, Gilles. **A Dobra**: Leibniz e o Barroco. São Paulo: Papyrus, 1991.
- _____. **Conversações**. São Paulo: 34, 1992.
- _____. "O que é um dispositivo". In: **O mistério de Ariana**. Lisboa: Vega/Passagens, 1996.
- _____. **Bergsonismo**. São Paulo: 34, 1999.
- _____. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2009.
- _____. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- _____. **Cinema 1: A imagem-movimento**. São Paulo: 34, 2018a.
- _____. **Cinema 2: A imagem-tempo**. São Paulo: 34, 2018b.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs, vol. 3**. São Paulo: 34, 1995.
- _____. **Mil platôs, vol. 4**. São Paulo: 34, 1997a.
- _____. **Mil platôs, vol. 5**. São Paulo: 34, 1997b.
- _____. **O que é filosofia?**. São Paulo: 34, 2010a.
- _____. **O anti-Édipo**. São Paulo: 34, 2010b.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. "O abecedário de Gilles Deleuze". 2010. Disponível em: <<http://escolanomade.org/wp-content/downloads/deleuze-o-abecedario.pdf>> Acesso em: 01 dez. 2019.
- DORSKY, Nathaniel. **Devotional Cinema**. Berkeley: Tuumba Press, 2003.

- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. “A matéria-tempo e seus paradoxos perceptivos na obra de David Claerbout”. Revista Eco-Pós, v. 15, n. 1. 2012.
- DUFRENNE, Mikel. **Estética e filosofia**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- EPSTEIN, Jean. “A inteligência de uma máquina”. In: Xavier, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- ERNST, Wolfgang. **Chronopoetics: The Temporal Being and Operativity of Technological Media**. London: Rowman & Littlefield, 2016.
- FARGIER, Jean-Paul. “Poeira nos olhos”. In: Parente, André (Org.). **Imagem-máquina**. São Paulo: 34, 1994.
- FATORELLI, Antonio. **Fotografia contemporânea: Entre o cinema, o vídeo e as novas mídias**. Rio de Janeiro: Senac, 2013.
- FISHER, Mark. **Capitalist Realism: Is There No Alternative?**. Londres: Zer0 Books. 2001.
- FLUSSER, Vilém. **Ficções filosóficas**. São Paulo: Edusp, 1998.
- _____. **A história do Diabo**. São Paulo: Annablume, 2008a.
- _____. **O universo das imagens técnicas: Elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008b.
- _____. **Natural:mente - Vários acessos ao significado de natureza**. São Paulo: Annablume, 2011.
- _____. **Gestos**. São Paulo: Annablume, 2013.
- _____. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: É Realizações, 2018a.
- _____. “Na música moderna”. In: Castello Branco, Marta (Org.). **Na música: Vilém Flusser**. São Paulo: Annablume, 2018b.
- _____. “O gesto de ouvir música”. In: Castello Branco, Marta (Org.). **Na música: Vilém Flusser**. São Paulo: Annablume, 2018c.
- _____. **Da dúvida**. São Paulo: É Realizações, 2019.
- _____. “Nascimento de imagem nova”. Manuscrito não publicado. 18p. Disponível em: <<http://www.flusserbrasil.com/art381.pdf>>. Acesso em 11 dez. 2019.

FRANCA-HUCHET, Patricia Dias. “INFRA-MINCE ou um murmúrio secreto”. *Art Research Journal/Revista de Pesquisa em Artes*, v. 2, n. 2, p. 40-59. 2015

FERRAZ, Silvio. **Música e repetição**: A diferença na composição contemporânea. São Paulo: Iluminuras, 2005.

FOUCHÉ, Rayvon. “Analog Turns Digital: Hip-Hop, Technology, and the Maintenance of Racial Authenticity”. In: Pinch, Trevor; Bijsterveld, Karin (Orgs.). **The Oxford Handbook of Sound Studies**. Oxford: Oxford University Press, 2012.

GRACYK, Theodore. **On Music**. New York: Routledge, 2013.

GRIMSHAW, Mark. “Sound and Player Immersion in Digital Games”. In: Pinch, Trevor; Bijsterveld, Karin (Orgs.). **The Oxford Handbook of Sound Studies**. Oxford: Oxford University Press, 2012.

GUBERNIKOFF, Carole. **Música e representação**: Das durações aos tempos. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 287 f, 1992.

GUIGUE, Didier. **Estética da sonoridade**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

_____. **Atmosfera, ambiência, Stimmung**: Sobre um potencial oculto da literatura. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

HAIRE, Meaghan. “The Walkman”. *Time*, Jul. 2009. Disponível em: <<https://content.time.com/time/nation/article/0,8599,1907884,00.html>>. Acesso em 5 dez. 2020.

HANSEN, Mark. **New Philosophy for New Media**. Cambridge: MIT Press, 2004.

HEIDEGGER, Martin. “The Origin of the Work of Art”. In: Hofstadter, Albert; Kuhns, Richard (Orgs.). **Philosophies of Art & Beauty**: Selected Readings in Aesthetics from Plato to Heidegger. Chicago: University of Chicago Press, 1964.

_____. **Ser e tempo**. Petrópolis: Vozes, 2014.

HENNION, Antoine. “Pragmática do gosto”. *Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio*, n. 8, p. 253-277, 2011.

HERZOG, Amy. **Dreams of Difference, Songs of the Same**: The Musical Moment in Film. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

HOSOKAWA, Shuhei. “The Walkman Effect”. *Popular Music*, vol. 4, p. 165–180, 1984.

HUSSERL, Edmund. **Lições para uma consciência interna do tempo**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1965.

_____. **Investigações lógicas**: Investigações para a fenomenologia e a teoria do conhecimento. São Paulo: Forense Universitária, 2012.

- _____. **A ideia da fenomenologia**: Cinco lições. Petrópolis: Vozes, 2020.
- IAZZETTA, Fernando. “A Música, o Corpo e as Máquinas”. Revista Opus, vol. 4, p.27-44. 1997.
- _____. “Da escuta mediada à escuta criativa”. Contemporânea, vol. 10, n. 1, p. 10-34. 2012.
- INGARDEN, Roman. **Ontology of the Work of Art**: The Musical Work, The Picture, The Architectural Work, The Film. Athens: Ohio University Press, 1989.
- JANKÉLEVITCH, Vladimir. **A música e o inefável**. São Paulo: Perspectiva, 2018.
- KERCKHOVE, Derrick de. “O senso comum, antigo e novo”. In: Parente, André (Org.). **Imagem-máquina**. São Paulo: 34, 1994.
- KITTLER, Friedrich. **Gramophone, Film, Typewriter**. Stanford: Stanford Univ. Press, 1999.
- _____. **Mídias ópticas**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- _____. **A verdade do mundo técnico**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.
- KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. São Paulo: Gustavo Gili, 2002.
- KRUKOWSKI, Damon. “Surface Noise”. Paris Review. 2017a. Disponível em: <<https://www.theparisreview.org/blog/2017/04/21/surface-noise/>>. Acesso em 03 jul. 2019.
- _____. “Episode #1 - Time”. Ways of Hearing. Podcast. 2017b. Disponível em: <<https://www.radiotopia.fm/showcase/ways-of-hearing>>. Acesso em 29 nov. 2019.
- _____. “Episode #2 - Space”. Ways of Hearing. Podcast. 2017c. Disponível em: <<https://www.radiotopia.fm/showcase/ways-of-hearing>>. Acesso em 29 nov. 2019.
- _____. “Episode #3 - Love”. Ways of Hearing. Podcast. 2017d. Disponível em: <<https://www.radiotopia.fm/showcase/ways-of-hearing>>. Acesso em 23 abr. 2020.
- LAVELLE, Louis. **O erro de Narciso**. São Paulo: É Realizações, 2012.
- _____. **A consciência de si**. São Paulo: É Realizações, 2014.
- LAZZARATO, Maurizio. **As revoluções do capitalismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- LENDINO, Jamie. “The History of the Car Stereo”. PC Mag. Disponível em <<https://www.pcmag.com/news/293807/the-history-of-the-car-stereo>>. Acesso em: 10 nov. 2019.
- MACHADO, Arlindo. “Anamorfozes cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem”. In: Parente, André (Org.). **Imagem-máquina**. São Paulo: 34, 1994.
- _____. “Cinema e condição pós-midiática”. In: Maciel, Katia (Org.). **Cinema sim**: Narrativas e projeções. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo**: Vagabundagens pós-modernas. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. **O instante eterno**: O retorno do trágico nas sociedades pós-modernas. Porto Alegre: Zouk, 2003.

MANOVICH, Lev. **The Language of New Media**. Cambridge: MIT Press, 2001.

MARCEL, Gabriel. **Music and Philosophy**. Milwaukee: Marquette University Press, 2005.

MARÍAS, Julián. **Antropologia metafísica**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1971.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1964.

MELLAMPHY, Dan; MELLAMPHY, Nandita Biswas. “From the Digital to the Tentacular, or From iPods to Cephalopods: Apps, Traps, and Entrées-without-Exit”. In: Miller, Paul D.; Matviyenko, Svitlana (Orgs.). **The Imaginary App**. Cambridge: MIT Press, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. “O cinema e a nova psicologia”. In: Xavier, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

_____. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. **O primado da percepção e suas consequências filosóficas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Filme**: Por uma teoria expandida do cinema. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

MOLINA, Sérgio. **Música de montagem**: A composição de música popular pós-1967. São Paulo: É Realizações, 2018.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**: Ensaio de antropologia sociológica. São Paulo: É Realizações, 2014.

NANCY, Jean-Luc. **Listening**. Nova York: Fordham University Press, 2007.

NEGRI, Antonio. “Infinitude da comunicação / Finitude do desejo”. In: Parente, André. **Imagem-máquina**. São Paulo: 34, 1994.

OBICI, Giuliano. **Condição da escuta**: Mídia e territórios sonoros. Rio de Janeiro: 7letras, 2008.

PARENTE, André. **Ensaio sobre o cinema do simulacro**: Cinema existencial, cinema estrutural e cinema brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Pazulin, 1998.

_____. **O virtual e o hipertextual**. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.

_____. “A forma cinema: variações e rupturas”. In: Maciel, Katia (Org.). **Transcineamas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

_____. **Passagens entre fotografia e cinema na arte brasileira**. Rio de Janeiro: +2. 2013.

PASOLINI, Pier Paolo. “Pasolini - ‘Ab joi’”. 2011. (3m33s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OwSkmggBYjQ>>. Acesso em 24. nov. 2019.

PELBART, Peter Pál. **O tempo não-reconciliado**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

PIANA, Giovanni. **A filosofia da música**. Florianópolis: Edusc, 2006.

PICON, Antoine. “Os limites da inteligência: sobre os desafios enfrentados por Cidades Inteligentes”. *Revista Eco-Pós*, v. 21, n. 3, p. 39-48. 2017.

PRIGOGINE, Ilya. **O nascimento do tempo**. Lisboa: Edições 70, 1991.

SARTRE, Jean-Paul. **A imaginação**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2008.

SCHAFFER, Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Unesp, 1977.

SCHAEFFER, Pierre. **Tratado de los objetos musicales**. Madrid: Alianza Editorial. 2003.

SCHÖNHAMMER, Rainer. “The Walkman and the Primary World of the Senses”. *Phenomenology + Pedagogy*, vol. 7, p. 127-144, 1989.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

SHAVIRO, Steven. **Post-Cinematic Affect**. Londres: O Books, 2010.

_____. “Ancient to the Future”. In: Goodman, Steve; Heys, Toby; Ikoniadou, Eleni (Orgs.). **Unsound: Undead**. Falmouth: Urbanomic, 2019.

SINGER, Ben. “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular”. In: Charney Leo; Schwartz, Vanessa (Orgs.). **Cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SITNEY, Adam. **Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000**. Oxford: Oxford University Press, 2002.

SLOTERDIJK, Peter. **Esferas I: Bolhas**. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STENGERS, Isabelle. “The Care of the Possible”. *Cultural Politics*, v. 12, p. 339-354. 2016.

STERNE, Jonathan. **MP3: The Meaning of a Format**. London: Duke University Press, 2012.

STIEGLER, Bernard. **Technics and Time, vol. 3: Cinematic Time and the Question of Malaise**. Stanford: Stanford University Press, 2010.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. “Forma-momento e Momento”. In: Stockhausen, Karlheinz; Maconie, Robin. **Sobre a música: Palestras e entrevistas**. São Paulo: Madras, 2009.

TADEPALLI, Apoorva. “Visões cristalinas”. *MoostroMag*, vol. 2. 2019. Disponível em: <<https://moostromag.tumblr.com/post/182033821416/vis%C3%B5es-cristalinas-apoorva-tadepalli-discutindo-a>>. Acesso em 25 out. 2020.

THACKER, Eugene. “Days of Wrath”. In: Goodman, Steve; Heys, Toby; Ikoniadou, Eleni (Orgs.). **Unsound: Undead**. Falmouth: Urbanomic, 2019.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

VERNALLIS, Carol. “Accelerated Aesthetics: A New Lexicon of Time, Space, and Rhythm”. In: Vernallis, Carol; Herzog, Amy; Richardson, John (Orgs.). **The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media**. Oxford: Oxford University Press, 2013.

VIRILIO, Paul. “A imagem virtual mental e instrumental”. In: Parente, André. **Imagem-máquina**. São Paulo: 34, 1994.

_____. **O espaço crítico**. São Paulo: 34, 1995.

_____. **Estética da desapareição**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

WEISSBERG, Jean-Louis. “Real e Virtual”. In: Parente, André (Org.). **Imagem-máquina**. São Paulo: 34, 1994.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: Uma outra história das músicas. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

WHITEHEAD, Alfred North. **O conceito de natureza**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

WHITTINGTON, William. “Lost in Sensation: Reevaluating the Role of Cinematic Sound in the Digital Age”. In: Vernallis, Carol; Herzog, Amy; Richardson, John (Orgs.). **The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media**. Oxford: Oxford University Press, 2013.