

# O Gesto de Ouvir Música em Vilém Flusser: tecnologias de áudio e os rituais da percepção

The gesture of listening to music in Vilém Flusser: audio technologies and rituals of perception

## Hernán Ulm

Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (2014) e Mestre e Licenciado em Filosofia pela Universidade Nacional de Salta (Argentina), com pesquisa em torno do tempo e como este se modula de modo diferente na literatura e no cinema e sobre a temática da “ontologia histórica de nós mesmos”. Ministra em cursos de pós-graduação em Universidades de Argentina, Chile e Brasil. É autor dos livros: “Historia, ética y actualidad en Michel Foucault” e “Cuestión de Imágenes”. Email: hernanulm@gmail.com

## Alex Martoni

Pós-doutorando em Estudos de Literatura UFF/PNPD Capes e Coordenador do Laboratório de Imagem e Som da UFF (LISUFF). Doutor em Estudos de Literatura pela UFF, com doutorado-sanduiche pela Stanford University (EUA), e Mestre em Teoria da Literatura pela UFJF, desenvolve pesquisas nas áreas de teoria literária, estudos de cinema, sound studies e intermedialidade. Email: alekzmartony@hotmail.com

Submetido em 10/02/2016

Aceito em 11/03/2016

## DOSSIÊ

### RESUMO

O significativo impacto do pensamento de Vilém Flusser no domínio dos estudos das tecnoimagens oblitera, em certa medida, o fato de que o filósofo também se ocupou, ainda que em menor escala, dos problemas relativos ao som codificado. Este artigo tem, justamente, o objetivo de contribuir com o Dossiê Flusser, se debruçando sobre este tema um tanto quanto marginal em sua obra, para indicar sua rentabilidade na compreensão das complexas relações que envolvem técnica, estética e percepção no mundo contemporâneo. Nesse sentido, nos concentraremos, particularmente, em sua fenomenologia do gesto de ouvir música à luz da história cultural das tecnologias de áudio para, ao fim e ao cabo, refletirmos sobre até que ponto o agir e o querer humanos possuem uma dimensão tecnocultural, o que implica afirmar, em face à constelação conceitual flusseriana, que, ao adaptarmos nossos corpos para recepção da mensagem musical, somos programados pelos aparelhos a realizar, diuturnamente, rituais da percepção.

**PALAVRAS-CHAVE:** Vilém Flusser; Gestos; Música; Tecnologias de áudio; Percepção.

### ABSTRACT

The significant impact of the Vilém Flusser's thought in the realm of the technical images obliterates, somehow, the fact that the philosopher also worked, albeit on a smaller scale, with the problems related to the encoded sound. This article aims at contributing to the Dossier Flusser focusing on this topic somehow marginal in his work to indicate its productivity in understanding the complex relationships involving technique, aesthetics and perception in the contemporary world. Within this perspective, we will focus on, particularly, his essay on the gesture of listening to music and its relationships with the cultural history of audio technologies in order to think of the technocultural dimension of the human will, which means, in front of the Flusser's conceptual constellation, that, when we adapt our bodies for the musical reception, we are being programmed by the apparatus to fulfill the rituals of perception.

**KEYWORDS:** Vilém Flusser; Gestures; Music; Sound Technologies; Perception.

Vilém Flusser ouvia jazz, música barroca, ragas indianas e música eletrônica moderna<sup>1</sup>. E, se considerarmos citações *en passant*, provavelmente Rolling Stones<sup>2</sup>. No entanto, para além do âmbito da fruição, a música também se constituiu como um campo de interesse para suas reflexões filosóficas. Esse aspecto pode ser evidenciado tanto nos textos em que ela se configura explicitamente como objeto de interesse (particularmente em duas palestras realizadas em 1965: “Na música” e “Na música moderna”), quanto naqueles em que ela é ponto de partida para reflexões mais amplas nos campos da linguagem e da comunicação (caso do ensaio “Melodia das línguas” e de “Música de Câmera”, capítulo final de *O universo das imagens técnicas*, publicado no Brasil em 2008). É exatamente nessa segunda perspectiva que se inscreve o ensaio “*Die Geste des Musikhörens*” (O gesto de ouvir música), publicado em *Gesten (Gestos, 1991)*. Nesta obra, Flusser empreende um exame fenomenológico dos gestos para, a partir dele, refletir sobre sua dimensão afetiva, a fim de determinar de que modo eles contextualizam o agir e o querer humanos.

Este artigo pretende contribuir com o *Dossiê Flusser* a partir do desenvolvimento de uma reflexão voltada especialmente para os modos como o filósofo checo pensa os processos de interação entre a percepção humana e os dispositivos técnicos. Dentro dessa perspectiva, iremos circunscrever, mais especificamente, a sua fenomenologia do gesto de ouvir música, tendo em vista que, através dela, é possível observar a dimensão afetiva do processo interacional corpo/aparato. Ainda que o trabalho de Flusser tenha, hoje, grande impacto nos estudos dedicados à imagem técnica, nos interessa mostrar, também, o rendimento de sua constelação teórica (“gesto”, “programação”, “aparelho”, “ritual”) no domínio da história cultural da audição e das tecnologias de áudio. Ao fim e ao cabo, o estudo dos processos de interação entre a percepção humana e os dispositivos técnicos, através da análise do “gesto de ouvir música”, colocará em evidência a importância do pensamento do filósofo para uma compreensão profunda dos modos como, contemporaneamente, a técnica configura a percepção mediante um fenômeno que poderíamos denominar – pensando com e para além de Flusser – “rituais da percepção”.

Nossa argumentação será construída em quatro partes. Na primeira, faremos uma apresentação do modo como Flusser concebe sua fenomenologia dos gestos, levando em conta o próprio problema epistemológico

1 De acordo com o verbete “Música”, escrito por Annie Goh para *Flusseriana*, o dicionário Flusser: “Seu forte interesse pessoal pela música é comprovado pelo fato de ter escrito críticas sobre jazz em Londres quando jovem [...] bem como na correspondência trocada com sua filha Dinah Flusser, que atesta o gosto musical de Flusser. Segundo Dinah Flusser, seu pai ‘gostava de escutar música barroca e ragas indianas’, mas também se interessava ‘por música eletrônica moderna’”. (Zielinski; Weibel, 2015, p.287).

2 No ensaio “*The gesture of listening to music*”, o filósofo se refere à banda como forma de refletir sobre diferentes modos de escuta: “*A gesture of listening to ‘La Marseillaise’ is different from one of listening to a Rolling Stones song*”. (Flusser, 2014, p.112).

do *gesto* no contexto da modernidade e de que modo o filósofo contribui para esse debate. Em seguida, realizaremos uma breve digressão, a fim de refletirmos sobre o lugar do pensamento de Flusser dentro dos estudos da relação entre técnica, estética e percepção; incursão que pretende revelar de que modo sua caixa de ferramentas conceituais oferece modos de operar sobre um fenômeno cultural que denominaremos como “rituais da percepção”. Na terceira parte retomaremos a fenomenologia dos gestos de Flusser; agora, voltados, mais especificamente, ao modo como o filósofo concebe o “gesto de ouvir música”. Neste ponto, apresentaremos nossa questão principal, partindo da postulação flusseriana, segundo a qual o ato de ouvir música é um gesto em que o corpo se adapta para receber a mensagem: se os gestos implicam a expressão de uma intenção, do agir e do querer humanos, dos modos como estabelecemos engajamentos afetivos, em que medida a análise do gesto de ouvir música, em face à própria história cultural da audição e das tecnologias de áudio, nos permite afirmar que esse agir e querer são culturalmente codificados? Nesse sentido, poderíamos dizer que nossas ações e reações diante dos aparelhos de som estão tecnoculturalmente programadas? Nossos corpos seriam, em termos cibernéticos, caixas-pretas alimentadas por ondas acústicas (*inputs*) que responderiam em forma de engajamentos afetivos (*outputs*)? E, desse modo, estaríamos condenados a realizar, diuturnamente, os “rituais da percepção”? Antes mesmo que um árido pessimismo ou uma ácida revolta contra um suposto determinismo tecnológico do texto aflore no leitor, nos apressaremos a, na quarta e última parte, já de forma conclusiva, indicarmos como determinadas formas de expressão estética se oferecem como um convite à desprogramação do aparelho sensório-motor.

## 2. A fenomenologia dos gestos de Vilém Flusser

Em meio a tantas inquietações que permeiam sua filosofia idiossincrática, a reflexão sobre os gestos ocupou um lugar expressivo na obra de Vilém Flusser. Ela tanto pode ser encontrada de forma difusa em seus livros, como na análise do “gesto de fotografar”, em *A filosofia da caixa preta* (2011); ou na reflexão sobre o ato de escrever como “gesto de fazer inscrição sobre um objeto”, em *A escrita: há futuro para a escrita?* (2010); como motivou o desenvolvimento de uma obra inteiramente dedicada ao tema: *Gesten* (*Gestos*, 1991). Nesta última, o filósofo checo se dedica ao exame de diversas ações sensório-motoras que permeiam a nossa vida cotidiana, tal como os gestos de telefonar, filmar, plantar, barbear-se ou mesmo fumar um cachimbo para, ao fim, refletir sobre como os processos de interação entre o ser humano, os aparelhos e o ambiente mobilizam as disposições afetivas daquele. É dentro dessa perspectiva que a incursão de Flusser em direção a uma fenomenologia dos gestos revela, de forma inequívoca, a filiação do seu pensamento a uma determinada tradição própria à

modernidade.

Sob o ponto de vista da história da cultura, a questão dos gestos é um problema epistemológico que se aprofunda, justamente, na modernidade. A experiência de uma atmosfera ambiental permeada por novos objetos técnicos, fruto do ímpeto capitalista pela produção incessante de bens para o consumo, como se sabe, terá fortes implicações sobre o plano das sensações e dos regimes disciplinares do corpo. Nesse contexto, como nos mostra Giorgio Agamben, as ciências oitocentistas passam a seguir o “programa de uma patologia geral da vida anunciado por Balzac” (Agamben, 2015, p.19), a partir do qual propuseram, por exemplo, estudar a dimensão patológica das anomalias na esfera da coordenação motora. No mesmo período, mas no domínio da história da arte, Aby Warburg, ao longo de diversos escritos, tentou capturar “a vida em movimento” inscrita nas imagens das artes visuais ocidentais. Nessa tentativa, o teórico alemão construiu um “atlas” visual no qual a memória do Ocidente podia ser percorrida segundo um procedimento de montagem, estabelecendo a continuidade e mutação do sentido dos gestos que nela se apresentavam: as imagens, sendo igualadas aos gestos, permitem uma análise destes a partir das marcas que eles têm deixado na memória visual<sup>3</sup>. Na mesma época, mas num viés totalmente diferente, o estudo intensivo dos gestos foi um campo de interesse no desenvolvimento de técnicas que disponibilizavam a oportunidade de tornar mais “eficiente” o tempo de trabalho empregado, para a obtenção de um resultado preciso, assim como, nas artes cênicas contemporâneas, da *performance* à dança contemporânea, a questão dos gestos foi apresentada como modo de, ao mesmo tempo, revelar os efeitos da mecanização do mundo capitalista e de se libertar dessas modalidades, pela qual o corpo apenas estava condenado a executar uma série de movimentos repetidos (a obra de Pina Bausch, nos anos 1950; ou do grupo Rosas danst Rosas, mais recentemente, colocam o foco de seu trabalho nesta espécie de análise dos gestos do mundo contemporâneo). Enfim, os gestos foram também, nos estudos foucaultianos, um modo de analisar as formas em que a “anatomopolítica” estabelecia um conjunto de regras, segundo as quais o corpo era voltado para o disciplinamento nas sociedades modernas (o jeito de nos sentarmos em sala de aula; o modo de se colocar de pé do lado de um banco, etc). Assim, parece que os gestos permitem analisar tanto a expressividade da vida em movimento como também os condicionamentos aos quais é submetido o corpo concebido como um simples esquema sensório-motor (Bergson, 1999; Deleuze, 1992) e, assim, encontrar vias de escape a esses esquemas coativos.

O projeto de Flusser, exposto na introdução de *Gesten*, é interrogar os gestos para, a partir deles, descobrir o modo se configuram os *afetos*<sup>4</sup>: “*My plan is to feign ignorance of the meaning of affect and, by observing*

3 Essa relação entre imagens e gestos, ainda hoje é evidenciada, por exemplo, na coletânea *Pensar a imagem*, organizada por Emanuel Alloa (Alloa, 2015).

4 É importante salientar, aqui, que usamos a palavra *afetos* como tradução da palavra usada na versão em inglês da obra de Flusser: *affect*. Contudo, esta palavra, por sua vez, foi traduzida do termo original alemão *Gestimmtheit*, de reverberação bem distinta, numa perspectiva fenomenológica, pois pode ser pensada como “o ato de estar afinado”, “estar de acordo”, de uma dissolução entre sujeito e objeto.

*gestures, try to discover what people mean by this word*<sup>5</sup> (2014, p.1). Neste sentido, o filósofo checo desenvolve um modo original de incursão sobre o problema, começando por sua própria definição de gestos, que consistiriam em *“a movement of the body or of a tool attached with the body, for which there is no satisfactory causal explanation”*<sup>6</sup> (2014, p.3). É nesse sentido que não há, definitivamente, por parte de Flusser o interesse de descrevê-los de modo causal, mas de pensá-los fenomenologicamente em seus contextos relacionais para refletir sobre que tipo de intencionalidade os orienta.

Mas, como notadamente ocorre em *A filosofia da caixa preta* (2011), o interesse fenomenológico pelos gestos não se esgota numa simples “analítica do corpo” ou numa “psicologia da conduta”: ele tem uma importância suplementar na medida em que os gestos (no caso, o gesto de fotografar) permitem ao filósofo estabelecer um mapeamento geral das articulações políticas que compõem o mundo pós-capitalista e, ao mesmo tempo, demonstrar que nossa percepção está sempre *programada*, tomada num ritual, fazendo parte de um *aparelho* que as constitui. E, ademais, como sustenta em sua fenomenologia, os gestos despertam, também, um interesse estético, na medida em que são formalizações desses movimentos sem “explicação causal satisfatória”:

*El ‘acordamiento,’ en cambio, plantea problemas estéticos, formales. El ‘acordamiento’ saca los sentimientos de su contexto originário y los convierte en estéticos (formales) bajo la forma de gestos. Con lo cual se transforman en “artificiales”*<sup>7</sup> (Flusser,1994, p.14).

Nos gestos, então, articulam-se duas problemáticas que percorrem e atravessam a obra de Flusser: de um lado a compreensão política do presente; do outro, a tentativa de fazer com que essa compreensão encontre na dimensão estética (isto é, na dimensão constitutiva do sensível; do corpo) uma das chaves de sua interrogação. Essa dupla articulação (estético-política e técnico-perceptiva) dos gestos coloca a filosofia de Flusser no interior de um amplo debate que percorre o pensamento do século XX, permitindo-nos compreender a relevância dos aportes do filósofo checo aos debates artísticos, epistemológicos, éticos e políticos que ainda nos dizem respeito.

5 “Meu plano é fingir que ignoro o sentido de *afeto* e, a partir da observação dos gestos, tentar descobrir o que as pessoas querem dizer com essa palavra”. (Todas as traduções apresentadas neste artigo foram realizadas pelos autores).

6 “Um movimento do corpo ou de uma ferramenta atrelada ao corpo, para o qual não há uma explicação causal satisfatória”. (livre tradução dos autores).

7 Neste caso, usamos a versão espanhola do texto para marcar as diferentes formas de traduzir o termo alemão *Gestimmtheit*. Os tradutores têm optado pelo neologismo “acordamento” para fazer notar que nesse conceito ecoa o sentido de “fazer um acordo”; de outorgar “consentimento”. Desse modo, a questão dos gestos seria também o modo em que os afetos estão sempre colocados num “espaço social” de pertencimento.

### 3. Em torno dos rituais da percepção

A nova magia é ritualização de programas, visando programar seus receptores para um comportamento mágico programado.

Vilém Flusser

Na medida em que, para Flusser, as percepções só podem ser estudadas a partir do programa mágico que as produz (embora a magia seja hoje secular), é possível – e necessário – analisar as premissas desse programa para compreender as respostas que o corpo oferece ao interior dos estímulos que cada programa opera. Ou, ainda melhor: uma fenomenologia flusseriana permite, através de uma decomposição dos gestos mediante os quais se expressa o corpo em movimento, revelar as condições técnicas nas quais esse corpo foi produzido e os condicionamentos aos quais ele responde. Neste sentido, a “fenomenologia”<sup>8</sup> proposta por Flusser parece, às vezes, se enveredar pela tentativa de pensar os atos intencionais da própria técnica constituindo o corpo perceptivo. Assim, uma fenomenologia dos gestos é também uma analítica das percepções produzidas pelos programas técnicos em cada caso. Desse modo, o pensamento de Flusser exhibe sua vitalidade, seu arrojo e sua produtividade no modo singular como lida com um problema que se torna saliente na modernidade: as relações entre técnica, estética e percepção.

Ao longo do século XX, empreendeu-se um grande esforço intelectual no intuito de demonstrar que, longe de toda especulação idealista, a percepção é objeto de uma configuração técnica (perspectiva renascentista, fotografia, cinema, fonógrafo, televisão, rádio, computador, etc.) cujas regras temos que “observar” para que o fenômeno “apareça”. Como nos mostra Jonathan Crary (2012), “observar” significa não apenas dirigir nosso olhar para um objeto que se oferece à contemplação, mas também “seguir uma regra” e, desse modo, obedecer a uma série de princípios que organizam o perceptível. Dentro dessa perspectiva, para que o perceptível apareça, temos de obedecer a uma série de regras técnicas precisas. Paralelamente, Friedrich Kittler (1999) tem mostrado, ao longo de suas pesquisas, a função central que os sistemas de notação (*aufschreibesysteme*), como o gramofone, o filme e a máquina de escrever, tiveram nas mutações operadas no século XX em nossas formas de perceber o mundo (sendo que, segundo o filósofo alemão, até mesmo a noção de descontinuidade parece ser consequência da escrita capturada pela máquina de escrever).

Parece-nos, portanto, ser possível afirmar que a percepção sempre se encontra produzida no interior de algum aparelho dentro do qual o mundo e o próprio corpo “se fazem aparecer”. Podemos, por exemplo, seguir as

8 O filósofo checo faz da fenomenologia o seu ponto de partida em vários de seus livros. Porém, acaba por resultar em uma estranha fenomenologia, tendo em vista que não tem a consciência como alvo de suas descrições e sim as transformações que perpassam e constituem os indivíduos no seu encontro com as diferentes tecnologias.

indicações precisas de Alberti ou Leonardo para compreender que a perspectiva elabora um leque de regras para que o visível – e o próprio olhar – se constitua no quadro; assim como podemos, também, seguir a história de elaboração dessas regras – como o fez Jean-François Lyotard em *Discours, figure* (1974) – que permitem que o visível e o olho sejam expostos no seu modo de aparecer. Longe de toda fenomenologia que quisera encontrar o local certo no qual o mundo e o corpo se revelam na sua pureza sensível, “original”; longe de toda “encarnação”, de toda “carne” (Deleuze, 1992), o processo pelo qual alguma coisa “aparece-nos” depende das configurações técnico-materiais nas quais o perceptível é produzido (entendemos aqui material como tudo aquilo que nos afeta ou que afetamos). Em última instância, todos esses estudos (cujo epicentro se localiza na obra emblemática de Walter Benjamin) apontam para uma mesma conclusão: não há percepção, no sentido de um mundo sensível “selvagem”, “neutro”, “imediatos”; e não há, também, corpo que seja “a abertura” na qual o mundo se revelaria na sua “originalidade”, uma vez que corpo e mundo são, efetivamente, o resultado de operações constituintes. Por isso, não há ato perceptivo que não seja, ao mesmo tempo, estético e político: de um lado, ele abre um mundo “comum”, mundo no qual os sujeitos são constituídos como semelhantes se confrontando com a homogeneidade do mundo; por outro, tanto essa subjetividade como aquele mundo homogêneo não existem senão no interior das condições históricas que os produzem. Assim, um estudo dos processos de subjetivação (Simondon, 1958 e 2011) deve levar em consideração esses conjuntos técnicos que modificam os corpos perceptivos (*As you see*, filme de 1986 do cineasta Harum Farocki mostra, por exemplo, como os processos de visibilidade são alterados pela introdução de aparelhos técnicos nos processos de fabricação pós-industrial). Como sustenta Jean-Louis Déotte: “*Es ridículo criticar la “estetización” de nuestro mundo. Cada época configura el fenómeno gracias a un aparato, transformándolo en digno de aparecer*”<sup>9</sup> (Déotte, 2012, p.20).

Dentro dessa perspectiva, configura-se aquilo que propomos chamar de *rituais da percepção*, que não tem a ver apenas com o modo de “aparecer” dos objetos, mas também com a dignidade que eles têm dentro do aparelho correspondente – e, portanto, do modo de “aparecer” e da “dignidade” do sujeito da percepção. Com essa expressão, queremos apontar que: 1) nossa percepção está condicionada, na verdade, por um conjunto de regras práticas que temos de repetir cotidianamente para que as coisas apareçam; e 2) não há percepção “privada”, significando que ela é sempre um fato coletivo de crença (Mauss, 2003). Como todo ritual, a percepção que gera crença tem que ser analisada segundo esse conjunto de regras que determinam sua especificidade. Como sustenta Mariza Peirano, a categoria “ritual” tem se despreendido das limitações que a antropologia dos inícios do século XX tinha lhe imposto e, hoje, é utilizada para analisar todo tipo de conduta regida por regras mais ou menos explícitas, permitindo explicar, assim, suas leis intrínsecas (Peirano, 2002). Em síntese, para estudar o fenômeno da percepção (da dignidade do aparecer e do que aparece nesse aparecer) e dos

9 “É ridículo criticar a ‘estetização’ do nosso mundo. Cada época configura o fenômeno graças a um aparato, transformando-o em algo digno de aparecer” (tradução nossa).



processos de subjetivação que lhe são específicos, é preciso analisar os rituais em que esse aparecer se realiza como efeito de algum aparelho e, conseqüentemente, de sua *performance*, considerando que tais processos podem ser pensados pelos efeitos de descontinuidade que se produzem entre eles: aquilo que aparece como perceptível dentro de um ritual, apaga-se num outro e assinala os limites que define a experiência “do mundo”.

Ao longo de sua obra, Vilém Flusser construiu, em meio à sua constelação conceitual, duas noções que contribuem, de forma altamente produtiva, com esse debate acerca dos diversos “rituais da percepção” que conformam nossa sociedade “aparelhada”: 1ª) os aparelhos são reconfigurações do espaço e do tempo, isto é, os aparelhos ritualizam nossa percepção porque modificam o modo em que espaço e tempo configuram o perceptível no mundo. Nesse sentido, Flusser tem, notadamente, se preocupado em dar conta dessa transformação na ordem do tempo, ao analisar que a passagem entre pré-história, história e pós-história, por exemplo, seria marcada pelo desenvolvimento de três formas de configuração temporal da comunicação: imagem analógica, escrita e imagem técnica; 2ª) as análises dos aparelhos não limita seu interesse a uma erudição de “aparatólogo”; mas acolhe, também, os influxos dos mesmos sobre a própria ordem da cultura, tendo em vista que se a sociedade está ela mesma “aparelhada”, ela opera (ou melhor, nos faz operar) segundo o princípio geral da *caixa preta*, através do qual temos nos convertido em meros *funcionários* que ignoram os processos que determinam o funcionamento do aparelho. Neste sentido, Flusser lança o duplo desafio por meio do qual compreender o interior dos aparelhos nos faz, por conseguinte, compreender o próprio funcionamento das sociedades pós-capitalistas, permitindo-nos, desse modo, voltar às regras dos aparelhos contra eles mesmos para, assim, extrair deles e contra eles algo que não seja exatamente a mera redundância de si mesmos, mas, tomando emprestadas as categorias deleuzianas, *afetos* e *perceptos* puros que os próprios aparelhos – ou melhor, a própria sociedade aparelhada – não nos permite ter. As jogadas inesperadas pelas quais a realidade se torna mais “informativa” são também, em nossa perspectiva, as que modificam os rituais perceptivos que nos obrigam a olhar e dizer sempre as mesmas coisas.

Parafraseando a Michel Foucault (2014), poderíamos dizer que o grande jogo da história é quem se fará dono desses “rituais da percepção”: quem, através desses rituais, modelará e produzirá aquilo que se oferece a nós como sensação? Quem irá subverter suas regras? Quem as atravessará e irá voltá-las contra elas mesmas, pervertendo suas relações e os jogos pelos quais alguma coisa pode “aparecer” como “objeto” da percepção? Não se trata, evidentemente, de fazer a crítica da percepção para purificá-la e encontrar, por trás das regras, a “presença pura” de um corpo percebente sem história, a presença de um corpo que revelaria, finalmente, a transparência do mundo na sensação, mas de realizar uma história do percebido como efeito dos rituais pelos quais o objeto da sensação – e, em primeiro lugar, o corpo que percebe – se confunde com as regras que o produzem.



Dentro dessa perspectiva, os aportes de Flusser ao estudo dos diversos domínios em que as novas tecnologias produzem e condicionam nossos modos de percepção se inscrevem de modo singular e notadamente produtivo em face ao desafio pensar nas relações de interação entre o nosso corpo e as tecnologias de áudio.

#### 4. O gesto de ouvir música em Flusser: tecnologias de áudio e os rituais da percepção

Em 1924, a então recém-inaugurada revista de música e tecnologias de áudio *Gramophone* publicava um artigo com um título notadamente inquietante: “The psychology of the Gramophone”. A despeito do que este sintagma pudesse sugerir, não se tratava exatamente de um estudo sobre uma suposta vida psíquica do referido aparelho, mas de uma reflexão sobre os modos de interação entre as ondas acústicas emitidas pelo aparato e o sistema psíquico humano. Seu autor, A. Clutton-Brock, realizava, através do texto, um testemunho da experiência estética que ali se configurava:

*When I am alone with the gramophone it seems to be performing to me and I am inclined to judge it severely; but when there are two or three friends as eager as myself to enjoy, the performance seems to be my own; and sometimes I irritate or amuse the others by waving my hands at the moment of extreme beauty as if were conducting it, helping it out or even composing the music as it comes<sup>10</sup>.*

Essa íntima relação entre a audição do gramofone e o consequente engajamento do ouvinte expresso na forma de movimentos corporais ilustra, com exatidão, o modo como Vilém Flusser concebeu o *gesto de ouvir música*. Para o filósofo checo, “*listening to music is essentially a gesture in which the body adapts itself to the message*”<sup>11</sup> (2014, p.115). Nesse sentido, se o ato de ouvir música implica a mobilização de membranas, músculos e articulações, a hipótese de uma fenomenologia dos gestos fundada em uma “análítica do corpo” ou “psicologia da conduta”, como sugerimos que Flusser tacitamente propõe, disponibiliza modos de compreensão dos processos interacionais que envolvem o corpo do ouvinte e as tecnologias de áudio.

Ainda que não explicita que sua fenomenologia do gesto de ouvir música tenha como horizonte a audição

10 “Quando eu estou sozinho com o gramofone, parece que ele está executando a canção ao vivo para mim e eu estou inclinado para julgá-lo severamente; mas quando há dois ou três amigos tão atentos como eu para apreciá-la, a *performance* parece ser realizada por mim mesmo; e, às vezes, eu irrito e divirto os outros movimentando minhas mãos no momento de extrema beleza como se eu estivesse conduzindo-a, ajudando-a ou mesmo compondo a música como ela aparece”. “The psychology of the Gramophone” (*The Gramophone*, February, 1924. p.172) (tradução nossa).

11 “Ouvir música é essencialmente um gesto no qual o corpo se adapta à mensagem” (Tradução nossa).

mediada por um dispositivo técnico, ao refletir sobre o fato de que este ato varia de acordo com as condições técnicas em que a música é ouvida – “*depending on whether the opera is on television or on vinyl*”<sup>12</sup> (2014, p.112) –, Flusser nos abre a perspectiva de, em caráter puramente especulativo, refletir sobre como tais tecnologias criam necessidades de adaptação do corpo, de instauração de regimes de atenção e de adoção de determinadas posturas, influenciando, em última instância, no processo de construção de subjetividades. É nesse sentido que, retomando nossa questão de partida, se a análise dos gestos revela, como sustenta Flusser, as intenções, os afetos, o agir e o querer humanos, em que medida seria possível afirmar que esse agir e querer são culturalmente codificados em rituais perceptivos? Nos debruçaremos, a seguir, sobre este problema, buscando pensá-lo à luz dos apontamentos de Flusser sobre o *gesto de ouvir música* confrontados com a própria história cultural da audição e das tecnologias de áudio.

#### 4.1. Atenção e postura

A partir do emprego de um método notadamente warburgiano de observação das imagens das artes visuais ocidentais para capturar nelas a *vida em movimento*, Flusser se debruça sobre a iconografia medieval, onde, segundo afirma, o gesto de ouvir se constituía como um de seus temas centrais. Ao cotejar diferentes representações da cena da *Anunciação*, o filósofo percebe uma mudança na sua iconografia: se, na pintura gótica, o gesto de Maria, ao receber a notícia da concepção, era de surpresa; no renascimento, ele passa a ser de atenção. Nesse sentido, ainda que a Virgem não esteja, necessariamente, ouvindo música, mas sim recebendo uma mensagem, é fato que, conclui Flusser, as representações renascentistas da *Anunciação* podem servir de ponto de partida para se pensar um primeiro aspecto implicado no gesto de ouvir música: “*to listen to music is to pay attention*”<sup>13</sup> (2014, p.112).

O modo como, através do exercício da atenção, isolamos um determinado estímulo sensorial dos demais que se projetam em cascata sobre o nosso corpo consiste em um problema que se agrava com a modernidade, tendo em vista que os seus espaços prototípicos, como a fábrica, a sala de cinema e a galeria comercial produzem novas fontes de estímulo, de fluxos de informação e modos de distração que, concomitantemente, demandam o desenvolvimento de formas de disciplina do corpo. Como nos lembra Jonathan Crary,

A lógica dinâmica do capital começou a enfraquecer drasticamente qualquer estrutura estável ou durável da percepção [...] essa lógica simultaneamente se impôs ou procurou impor um regime disciplinar de atenção (Crary, 2004, p.68).

12 “Dependendo se a ópera está na televisão ou em vinil” (tradução nossa).

13 “Ouvir música é prestar atenção” (tradução nossa).

Os imperativos do capital, no que diz respeito à produção incessante de mercadorias, mobilizam o desenvolvimento vertiginoso de tecnologias de áudio; para citar algumas: o telefone, em 1876; o fonógrafo, em 1878; o telégrafo sem fio, em 1899; e o rádio, em 1906. Como se vê, em um período circunscrito por três décadas, vivemos sob o impacto das profundas transformações no modo como concebemos o som, sob o ponto de vista de sua natureza, seu sentido e suas práticas. Nessa perspectiva, é totalmente plausível admitir uma correlata necessidade de desenvolvimento de novos regimes disciplinares, novas formas de *programação* do corpo – para usar, aqui, um termo flusseriano.

As três imagens que se seguem nos permitem perceber, de modo mais consistente, essa constatação:

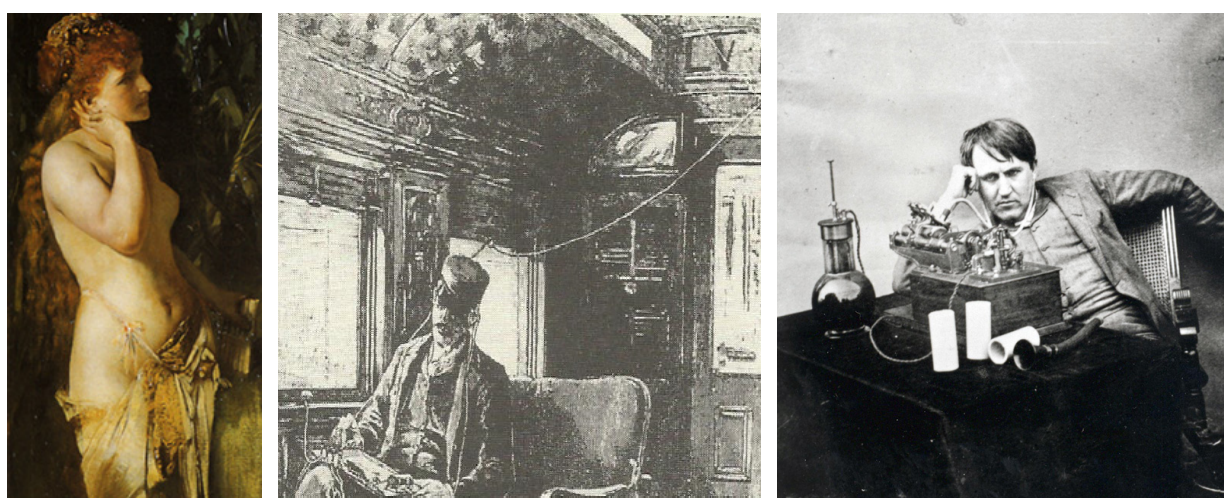


Fig. 1: Alegoria da audição<sup>14</sup> Fig. 2: Operador de telégrafo em um trem<sup>15</sup> Fig. 3: Thomas Edison ouvindo um fonógrafo<sup>16</sup>

As três figuras acima ratificam a observação de Flusser de que *"Listening to music is a posture"*<sup>17</sup>. Na Figura 1, a alegoria da audição realiza um gesto que, para além de sua função simbólica de indicar o sentido que representa, atende a uma necessidade prática: a de melhorar as condições de recepção de um determinado som. A partir do momento em que figura feminina apresentada forma uma espécie de concha com a mão em torno da orelha direita, evidencia-se a expressão de uma intenção: a busca por "isolar" e "amplificar" um som em particular em meio aos diversos outros que se espriam pelo ambiente. Com o desenvolvimento das tecnologias de áudio, esse gesto se tornou desnecessário. Não buscamos o som; somos invadidos por

14 Esta imagem faz parte da série *Os cinco sentidos* (1872-79), pintada pelo austríaco Hans Makart entre 1872 e 1879. Fonte: [www.artrenewal.org](http://www.artrenewal.org).

15 Fonte: Sterne, 2003, p.159.

16 Fonte: [www.gettyimages.com](http://www.gettyimages.com).

17 "Ouvir música é uma postura" (tradução nossa).

ele, conforme as outras duas imagens nos mostram. Tanto na *Figura 2*, em que observamos um operador de telégrafo sentado no canto de um trem, quanto na *Figura 3*, por meio da qual vemos Thomas Edison concentrado na escuta de um fonógrafo, o emprego dos fones de ouvido permite a ambos os ouvintes isolar o som que se deseja ouvir das interferências do ambiente externo, bem como recebê-los em maior volume. Sem a antiga função, as mãos estão liberadas para realizarem novos gestos.

Se, como afirmou Vilém Flusser, o ato de ouvir música é uma postura, o que o exame da mesma e dos gestos que as configuram nos revela sobre o querer e o agir humanos diante das tecnologias de áudio? Ao apresentar sujeitos recolhidos em um ambiente que lhes afasta do convívio social, as *Figuras 2 e 3* revelam que um primeiro ritual perceptivo que compõe o gesto de ouvir música na era de sua reprodução infinita pelas tecnologias de áudio é a necessidade de isolamento. As novas formas de trabalho humano, intimamente ligadas à manipulação de aparatos técnicos, criaram novas demandas de *atenção e postura*, isolando o sujeito do seu entorno, tal como Jonathan Sterne nos conta acerca do operador de telégrafo em um trem:

*His bodily disposition also represents a separation from the environment [...] his eyes averted from his own environment, his ears covered and linked through the train to the telegraphic network*<sup>18</sup> (Sterne, 2003, p.158).

Ainda que o operador de telégrafo não esteja, é claro, ouvindo música, há uma disciplina mental e corporal que, no processo de interação entre o corpo humano e o dispositivo técnico, parece se reproduzir como um ritual, conforme a imagem abaixo nos permite observar:

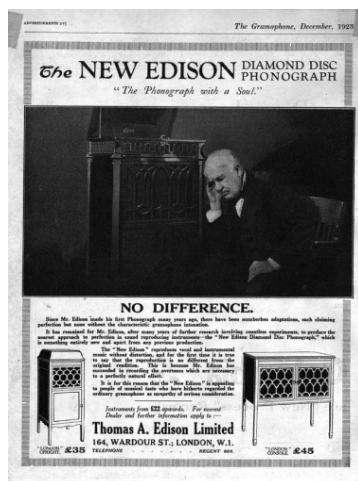


Figura 4: Anúncio mostra ouvinte diante de um fonógrafo<sup>19</sup>.

18 “Sua disposição corporal também representa uma separação do ambiente [...] seus olhos desviados de seu próprio ambiente, as orelhas cobertas e ligadas, através do trem, à rede telegráfica” (tradução nossa).

19 Fonte: Revista *Gramophone*, edição de dezembro de 1923.

O anúncio acima, veiculado em dezembro de 1923 pela já citada revista *Gramophone*, se oferece como instrumento de reflexão acerca da proposição flusseriana de que o ato de ouvir música implica *atenção* e *postura*. A foto que ilustra esta peça publicitária revela, de forma inequívoca, a intencionalidade que orienta os gestos do ouvinte. Nela, vemos Thomas Edison postado bem próximo aos alto-falantes de seu fonógrafo. Seu nível de concentração é perceptível no conjunto de gestos que compõem sua postura: os olhos fechados, o corpo inclinado, o braço direito apoiado sobre o joelho e o esquerdo conduzindo a mão em direção à orelha; de fato, como observou Flusser, o gesto de ouvir música é comparável à posição de defesa de um boxeador; ou – acrescentamos – de um pensador; ou, ainda, de alguém abatido pela melancolia. O fato é que, não obstante os processos de subjetivação que lhe são específicos, toda essa organização postural revela como os aparelhos, em grande medida, ritualizam nossa percepção, conduzindo-nos a níveis de atenção e concentração similares a um transe hipnótico – e, nesse sentido, há um ponto de convergência com outras tecnologias do período, como o cinematógrafo, cujo potencial de instauração de determinados regimes de consciência foi objeto de profunda investigação no domínio da psicologia (Münterberg, 2002).

Ainda que se constituam como modos de audição mediados por tecnologias distintas e que deflagram processos de subjetivação singulares, as experiências acima revelam como as *relações* entre corpo e técnica modificam as configurações espaço-temporais do perceptível no mundo; e, dentro dessa perspectiva, uma fenomenologia voltada ao gesto de ouvir música contribui na compreensão de como *atenção* e *postura* implicam individualização, compartimentalização e sedentarização do corpo como necessidades de sua adaptação à mensagem.

#### 4.2. Adaptação: música como corpo; corpo como música

Prestar atenção e adotar uma postura corporal são atos que ilustram, inequivocamente, a proposição fundamental do ensaio de Flusser, que se funda na ideia de que *"listening to music is essentially a gesture in which the body adapts itself to the message"*<sup>20</sup> (2014, p.115). Mas o que significa exatamente, neste caso, *adaptar o corpo a uma mensagem*? Ainda que, como expõe Rainer Guldin, "Em oposição a McLuhan, a questão primordial de Flusser não é a dos meios físicos, mas sim a dos códigos" (Zielinski; Weibel, 2015, p.267), a concepção de *mensagem*, aqui, parece transcender claramente a noção de conteúdo semântico e dos códigos através dos quais ele está inscrito, para acolher, sobretudo, a dimensão material dos meios. A mensagem, portanto, não elege o intelecto como via privilegiada de manifestação, mas se propaga pelo próprio corpo na sua materialidade; da superfície epitelial às vísceras mais intestinas; da vibração de uma membrana (tímpano)

20 "Ouvir música é essencialmente um gesto no qual o corpo se adapta à mensagem" (tradução nossa).

à gesticulação das mãos; pois, nas palavras de Flusser: *“a person is ‘touched’ by a message in an entirely physical (not a metaphorical) sense”*<sup>21</sup> (2014, p.113).

A experiência de Clutton-Brock diante do gramofone envolveu, justamente, a condição de ser tocado por mensagens acústicas e, ao sê-lo, adaptar o corpo à mensagem, gesticulando as mãos. Contudo, a despeito do que o sintagma anterior pode, equivocadamente, vir a sugerir, não se trata, exatamente, de um processo de gesticulação na perspectiva estímulo-resposta, mas de uma ação do corpo que comporta, também, uma dimensão subjetiva, fenômeno que, em certa medida, nos condena à falta de explicação causal para os gestos. Ao defini-los, Flusser chamou atenção para o fato de que um de seus componentes seria, justamente, que *“there is no satisfactory causal explanation”*<sup>22</sup>. Neste sentido, explica o filósofo, se alguém produz um movimento como reação a uma batida que recebe no braço, *“such movement would not be a ‘gesture’ accordingly to the suggested definition for the observer would have explained in a satisfactory manner”*<sup>23</sup>. Dentro dessa perspectiva, os gestos realizados por Clutton-Brock devem ser pensados menos na clave estímulo-resposta da psicofísica e mais como uma expressão de uma vontade oriunda da *relação* entre o corpo humano e o dispositivo técnico. É aí que se inscreve a dimensão subjetiva que faz com que Brock não só realize gestos em função das mensagens acústicas que recebe, mas também em virtude do modo como se imagina regendo uma orquestra. Em suma, é nessa “caixa preta” que se processa algo que está para além de uma “explicação causal satisfatória”: o modo como atribuímos sentidos aos sons.

Se, retomando, uma vez mais, a tese central de Flusser, o ato de ouvir música é marcado pelo gesto em que corpo que se adapta à mensagem, no que se transforma a mensagem quando em contato com o corpo? O que se produz dessa fricção entre duas materialidades? A resposta de Flusser para essas questões é ousada: *“listening to music is a gesture in which, through acoustic massage, the body becomes mind”*<sup>24</sup> (2014, p.115); isto é, para o filósofo, há uma certa opacidade própria a este fenômeno, através do qual as ondas acústicas que vibram em nosso corpo se transformam em *pathos*, permitindo-nos, assim, conceber modos intelectivos de descrição de tais fenômenos. Uma pequena visada sobre o modo como a crítica musical descreve as impressões sensoriais provocadas por canções parece-nos servir de exemplo à tese de Flusser.

Ao analisar as impressões provocadas pelo som orquestral que irrompe no meio da canção *“A day in the life”*, dos Beatles, o jornalista André Singer afirma que essa massa sonora simula *“a vertigem de quem cai, ou afunda, no sono”* (Singer, 2007, p.61); já Daniel Levitin, ao ouvir a canção *“Green River”*, do grupo Creedence Clearwater Revival, afirma encontrar em sua sonoridade *“O clima turvo típico do Sul Profundo”* (Levitin, 2010, p.8) dos EUA;

21 “Uma pessoa é tocada por uma mensagem em um sentido inteiramente físico e não metafórico” (tradução dos autores).

22 “Não há explicação causal satisfatória” (tradução dos autores).

23 “Tal movimento não seria um “gesto” de acordo com a definição proposta, pois o observador o teria explicado de uma maneira satisfatória” (tradução dos autores).

24 “Ouvir música é um gesto no qual, através de uma massagem acústica, o corpo se torna mente” (tradução dos autores).



Celso Favaretto, por sua vez, aponta que o trecho inicial de *“Tropicália”*, de Caetano Veloso, apresenta um “clima ‘tropical’” (Favaretto, 2000, p.65). Mas, por que é que associamos os sons instáveis dos violinos de *“A day in the life”* com a “vertigem”? O que é que há na relação baixo/guitarra/bateria/voz da canção do Creedence que nos remete a um suposto “clima turvo” de uma região dos EUA? De que modo os timbres e ritmos das percussões de *“Tropicália”* contribuem na construção dessa impressão de um “clima tropical”? Para Flusser, a dificuldade em responder a esta questão está no fato de que

*They act cybernetically: they manipulated the input and output of the black box ‘body’. They fed in vibrations that have love and logic as outputs, without troubling themselves about what happen in the body’s interior*<sup>25</sup>. (2014, p.116)

Se não sabemos o que se passa no interior, uma fenomenologia dos gestos, como propõe Flusser, nos permite, pelo menos, inferir que o ato de adaptar o corpo à recepção da mensagem consiste em um modo de nos engajarmos ritmicamente com as ondas acústicas. Ao fim e ao cabo, fica evidente o propósito do filósofo de superar o dualismo epistemológico sujeito/objeto por meio de formulações fenomenológicas que visam a pensar na *relação* entre o corpo humano e a música como *“pure relationship”* (2014, p.116), através da qual, em uma espécie de rito de acasalamento, corpo e música se tornam uma só coisa na sensação: *“in listening to music, the division between man and world dissolves”* [...] *“the body becomes music, the music becomes body”*<sup>26</sup> (2014, p.114).

A tese central de Vilém Flusser parece encontrar, neste ponto, seu argumento final: se o gesto de ouvir música é marcado pela adaptação do corpo à mensagem, o estágio final de adaptação é aquele em que corpo e música se fundem na sensação. Contudo, não obstante toda a liberdade que a experiência subjetiva dessa sensação produz – como imaginar-se regendo uma orquestra –, parte significativa desta adaptação do corpo é voltada à realização de gestos tecnoculturalmente codificados: nos isolamos em um espaço privado de audição; fechamos os olhos, promovendo uma cisão entre olhar e ouvir; fixamos nossa atenção em um espaço acústico artificialmente concebido; buscamos uma postura sedentária que nos permita ouvir com conforto. Se, como afirma Flusser, *“A nova magia é ritualização de programas, visando programar seus receptores para um comportamento mágico programado”* (2011, p.33), ao buscar se adaptar para a recepção da mensagem acústica, o corpo segue uma *programação* e, desse modo, cumpre à risca os rituais da percepção.

25 “Eles agem ciberneticamente: eles manipulam a entrada e saída do ‘corpo’ da caixa preta. ‘Eles se alimentaram de vibrações que têm amor e lógica como saídas, sem se incomodarem com o que acontece no interior do corpo” ( tradução nossa).

26 “Ouvindo música, a divisão entre o homem e o mundo se dissolve “[...]” o corpo torna-se música, a música se torna corpo” ( tradução nossa).



## 5. Considerações Finais

A reflexão que empreendemos do gesto de ouvir música em Flusser à luz da rubrica “rituais da percepção” revela que, em grande medida, o agir e o querer humanos são tecnoculturalmente codificados. Em sua proposta fenomenológica, o filósofo checo observa de que modo o gesto de ouvir música revela modos de engajamentos afetivos, exigindo-nos *atenção*, *postura* e *adaptação* do corpo; produzindo um corpo-ouvinte marcado pela fragmentação da experiência estética (tanto em virtude do sentido indicado pela palavra *Gestimmtheit* – afeto, acordo, afinação –, como também na ordem do próprio corpo, no qual ocorre a cisão do ouvir e do olhar). Nesse sentido, as considerações finais que irrompem dessas constatações podem parecer, à primeira vista, um pêndulo que oscila entre o árido pessimismo e a apologia ao determinismo tecnológico: não seria possível se rebelar contra os condicionamentos perceptivos aos quais as tecnologias nos têm submetido? O nosso “modo de estar no mundo” estaria condenado aos rituais da percepção? Haveria alguma forma de nos apropriarmos das regras de *programação* da percepção para as voltá-las contra si mesmas?

A filosofia de Flusser parece se apresentar como uma terceira via à dicotomia que, no mundo contemporâneo, compartimentou as respostas às perguntas acima apresentadas entre duas categorias: a dos “tecnófilos” e a dos “tecnófobos”. Se, para os primeiros, nossa relação com a técnica não pode se submeter a nenhuma crítica; para os segundos, a técnica só permite uma resposta: a recusa. Por sua vez, Flusser propõe, como de costume, um pequeno deslocamento na forma de colocar estas questões: o filósofo tenta pensar, a partir de um campo conceitual próprio ao léxico da teoria da comunicação, nossos rituais técnicos segundo uma perspectiva que os divide entre “redundantes” e “informativos”. Se os primeiros confluem na reiteração das respostas condicionadas pelo próprio programa, os segundos, por sua vez, abrem o programa para além de suas repetições inventando “novas jogadas”. Não seria isso que fazem, justamente, as artes?

Desse modo, isenta de qualquer recusa ou elogio *do tecnológico*, a apropriação artística das regras do programa conduz a uma produção de afetos que se insinuam para um corpo e um mundo não programados. As artes são rituais da percepção que, de um lado, revelam as condições do programa nas suas funções de redundância e, do outro, extraem desse mesmo programa as condições para novos rituais. Vejamos como isso pode ser pensado a partir da obra *Forty Part Motet* (2001) de Janet Cardiff, apresentada na imagem abaixo:



Figura 5: *Forty Part Motet* (2001), instalação sonora em 40 canais<sup>27</sup>.

Pertencente à exposição permanente do Museu de Arte do Inhotim, *Forty Part Motet* consiste numa instalação com quarenta autofalantes distribuídos em forma circular numa sala branca. Em cada um deles, é possível ouvir uma das quarenta vozes que compõem o motete gravado pelo coro da Catedral de Salisbury, Inglaterra. O modo incomum como a música nos é apresentada parece, em alguma medida, desprogramar nossos movimentos ritualizados: podemos ocupar o centro e ouvir todas as vozes em volume equivalente ou nos aproximarmos de determinados autofalantes para ouvirmos uma delas em *solo* e as demais como coro de fundo; podemos encostar os ouvidos em um autofalante ou buscarmos ouvir a reverberação do motete ricocheteando pelo ambiente, fora do alinhamento circular das caixas de som; podemos ficar de pé, deitados, ou sentados na posição de um boxeador se defendendo – apropriando-nos, mais uma vez, da analogia flusseriana. O fato é que cada vez que esse espaço é colocado em dúvida, é recriado o movimento realizado em seu interior. É nesse sentido que a configuração espacial da instalação somada à extensão do motete (14'7") cria uma *soundscape* singular, com a qual mantemos uma relação de mudança incessante, motivada pelo nosso querer-agir diante da obra.

27 Fonte: <http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/forty-part-motet/>.

Na medida em que se multiplicam as possibilidades de audição, multiplicam-se também as possibilidades de percepção musical que o ouvinte desenvolve com a técnica: qual motete temos de ouvir? Quantas vezes poderíamos ouvir “o mesmo motete”? Essas questões se multiplicam ao lembrarmos que o motete é uma forma musical criada para que os membros de uma comunidade se reconheçam na unidade de um vínculo que os conduzia a Deus. O motete, mediante sua breve fórmula silábica que é repetida nas diversas vozes, criava uma atmosfera envolvente na qual o ouvinte, no silêncio e na quietude próprias ao recolhimento, se elevava e se conduzia à unidade superior em que se configurava a relação de pertencimento. O motete fazia parte, assim, de uma experiência da cultura que conduzia os indivíduos ao centro polifônico, ao divino, à *harmonia do mundo* da qual cada um, para além da diversidade de suas posições, fazia parte. Por sua vez, *Forty Part Motet* parece se afastar, mediante as possibilidades que oferece a tecnologia, dessa imagem que a comunidade tem de si mesma no ato aglutinante da escuta. Na medida em que cada ouvinte participa de uma obra que não compartilha com o outro (de direito), as repetições silábicas que cada um ouve não fazem parte já de uma experiência estética comum; não há Deus que resuma a identidade de uma comunidade que a tecnologia pretende aglutinar. Cardiff, voltando contra si mesma esse sonho tecnológico de uma unidade digital dos corpos, configura um espaço no qual os corpos se dispersam através dos diversos “toques” sonoros que chegam e se apagam segundo as variações afetivas que cada um deles provoca no ouvinte. Há uma dispersão que se multiplica: dispersão dos sons, dispersão dos “toques” corporais, dispersão das dimensões afetivas que o motete produz; dispersão perceptiva da unidade artificial criada pela instalação. Dentro dessa perspectiva, mais do que indivíduos participando de uma cena religiosa comum, mais do que vozes que se unem na polifonia do canto, os ouvintes de *Forty Part Motet* se parecem com partículas livres se movimentando em torno de um centro instável; uma comunidade heterogênea na qual a unidade tonal das vozes dá lugar às singularidades do timbre digital.

Em virtude da complexidade e singularidade da experiência estética suscitada por *Forty Part Motet*, torna-se irresistível não dedicar essas linhas finais à confrontação da obra de Janet Cardiff às linhas de força que sustentam a fenomenologia do gesto de ouvir música de Vilém Flusser. Para o filósofo, lembremos uma vez mais, “A nova magia é ritualização de programas, visando programar seus receptores para um comportamento mágico programado” (2011, p.33), proposição que pôde ser demonstrada, ao longo do texto, nas análises que empreendemos das experiências auditivas de A. Clutton-Brock com o fonógrafo, de um operador com o seu telégrafo e de Thomas Edison, tanto com o fonógrafo, quanto com o gramofone. Em todos esses casos, não obstante os processos de subjetivação que lhe são específicos, evidenciou-se o modo como a técnica configura a percepção, submentendo-a aos seus rituais, particularmente, às suas demandas de *atenção* e *postura*. Contudo, se, ainda na perspectiva de Flusser, o corpo é obrigado a se adaptar à mensagem acústica, é inequívoco que o seu destino é se tornar música; assim como esta se torna corpo; um *corpo-música*. Nesse

sentido, ao se esquivar, em certa medida, de qualquer processo imediato de programação tecnocultural, a obra de Janet Cardiff produz um *corpo-música* distinto; um *corpo-música* dissonante, arritmico. Desse modo, se os gestos se constituem como expressão de uma intenção, do agir e do querer humanos, nossos modos de interação com *Forty Part Motet* evidenciam um agir e querer marcados pela busca incessante de novos engajamentos afetivos, de novos gestos de ouvir música, de novos rituais da percepção.

## 6. Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. "Notas sobre o gesto". In: IANNINI, Gilson; GARCIA, Douglas; FREITAS, Romero (Orgs.). *Arte e filosofia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem*. São Paulo: Autêntica, 2015.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Martins Fontes: São Paulo, 1999.

CRARY, Jonathan. "A visão que desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX". In: CHARNEY, Leo; SCHWARCZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. *Técnicas do observador*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DÉOTTE, Jean-Louis; *¿Qué es un aparato estético? Benjamin; Lyotard, Rancière*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2012.

DELEUZE, Gilles. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1992.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

FLUSSER, Vilém. *Gesten: Versuch einer Phänomenologie*. Bollmann Verlag, 1991.

\_\_\_\_\_. *Los gestos. Fenomenología y comunicación*. Barcelona: Herder; 1994.

\_\_\_\_\_. *O universo das imagens técnicas*. São Paulo: Annablume, 2008.

\_\_\_\_\_. *A escrita: há futuro para a escrita?* São Paulo: Annablume, 2010.

\_\_\_\_\_. *Filosofia da caixa preta.* São Paulo: Annablume, 2011.

\_\_\_\_\_. *Gestures.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder.* Rio de Janeiro: Record, 2014.

KITTLER, Friedrich. *Gramophone, film, typewriter.* California: Stanford University Press, 1999.

LEVITIN, Daniel. *A música no seu cérebro.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

LYOTARD, Jean François. *Discours, figure.* Paris: Klincksieck, 1974.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia.* São Paulo: Cosac & Naify; 2003.

MÜNSTERBERG, Hugo. *The photoplay: a psychological study.* New York: Routledge, 2002.

PEIRANO, Mariza (org.). *O dito e o feito.* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

SIMONDON, Gilbert. *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information.* Paris: Édition Jérôme Millon, 1958.

\_\_\_\_\_. *Do modo de existência dos objetos técnicos;* São Paulo: Unicamp, 2011.

SINGER, André. "Crítica e autocrítica em Sgt. Pepper, 40 anos". In: *Piauí*. Junho, 2007.

STERNE, Jonathan. *The audible past: cultural origins of sound reproduction.* Durhan: Duke University Press, 2003.

ZIELINSKI, Siegfried; WEIBEL, Peter. *Flusseriana: an intellectual toolbox.* Minneapolis: Univocal Publishing, 2015.