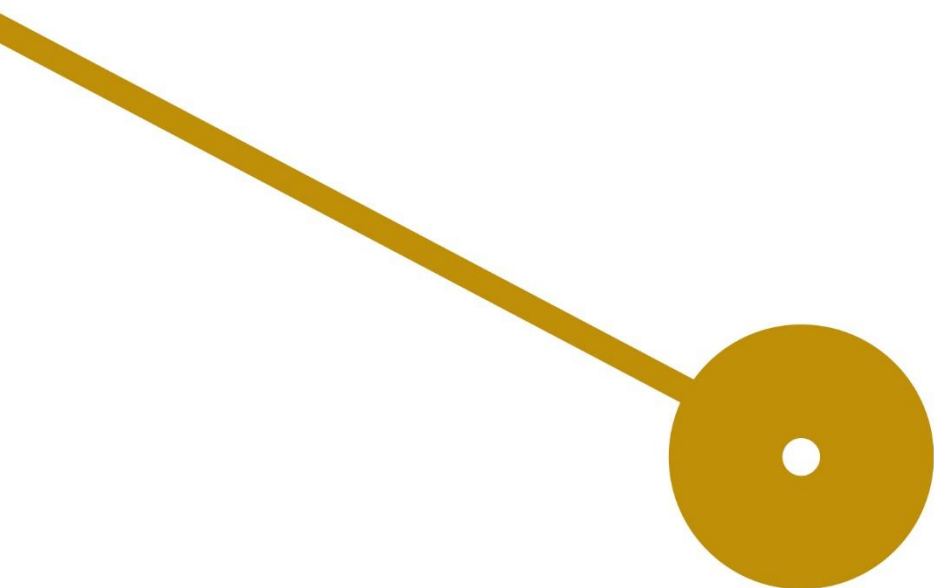


M

Das vozes que me cantam à voz  
que entoo  
Sann Gusmão Castro

10/2025



M MESTRADO  
ARTES E TECNOLOGIAS DO SOM

Das vozes que me cantam  
à voz que entoo  
Sann Gusmão Castro

Projeto apresentado à Escola Superior de Música  
e Artes do Espetáculo como requisito parcial  
para obtenção do grau de Mestre em Artes e  
Tecnologias do Som

Mário Joaquim Silva Azevedo  
Ana Isabel Nistal Freijo

10/2025



## **Resumo**

Uma deriva poético-filosófica sobre as forças que constituem o real. A “voz” é aqui metáfora das paisagens ruidosas, estratificadas, mas também um fluxo de potências que atravessam o mundo, revelando um campo de tensões onde a diferença se afirma em cada repetição. A pesquisa quis fazer da criação como que gesto ritual ativador e reorganizador dessas forças, sem buscar uma origem ou uma verdade, mas deixando-as vibrar em suas aparições. Lógica constelar, jogo, perversão, estética de si, aqui a técnica vem como feitiço — uma articulação do sensível que faz do real espaço de montagem de percepções e afetos sempre provisórios. A lembrar que a queda da aura é abertura para o experimental. Por fim, uma defesa do simulacro, da interpretação da interpretação, este texto reinscreve a imagem como campo de luta, de atravessamentos e de vozes que se entoam umas às outras.

**Palavras-chave:** imagem; ruído; ritual; simulacro; jogo; aura; ficção

## **Abstract**

A poetic-philosophical drift on the forces that constitute the real. Here, “voice” stands as a metaphor for noisy, stratified landscapes, yet also for the flowing powers that traverse the world, revealing a field of tensions where difference asserts itself in every repetition. The research seeks to make creation a ritual gesture — one that activates and reorganizes these forces without pursuing origin or truth, allowing them instead to vibrate through their appearances. Constellar logic, play, perversion, aesthetics of the self: here, technique arises as a spell — a sensitive articulation that turns the real into a space of montage, where perceptions and affects remain always provisional. Recalling that the fall of the aura is an opening toward the experimental, the work ultimately defends the simulacrum, the interpretation of interpretation, reinscribing the image as a field of struggle, of crossings, and of voices that resound through one another.

**Keywords:** image; noise; ritual; simulacrum; play; aura; fiction

## **Breve explicação dos volumes**

Este documento constitui-se de dois volumes: no primeiro uma dissertação no sentido formal da tradição acadêmica, onde desenvolvi mais teoricamente os questionamentos que me suscitaram essa pesquisa; no segundo a coleção das materialidades que artificei deste atravessamento.

# VOLUME PRIMEIRO

## Sumário

<b>Paisagem à espera da máquina</b>	<b>9</b>
<b>E se eu fosse o primeiro a voltar pra mudar o que eu fiz quem então agora eu seria?</b>	<b>11</b>
Começo pelo meio.	12
Não era imitação, o mimetismo alucinante	15
Seria como uma unidade circular,	18
O nome nasce das substituições rituais	20
Dizemos ao rio que ele flui apenas uma vez.	22
<b>Diz, quem nasce da costela E boia na banheira Agora toma forma E goza na memória</b>	<b>29</b>
Provisoriamente a imagem	29
<b>Para quem quer se soltar invento o cais</b>	<b>31</b>
Uma matéria informe age sobre um órgão disfuncional,	32
Um andar errático e subitamente, contra si, o choque	34
Então uma subjetivação se constitui	41
<b>Homens trabalhando, pare, contramão</b>	<b>44</b>
Brevíssima arqueo-genealogia do olho e ouvido maquínicos	45
<b>Imagem revelada como o pretérito da voz a ser cantada</b>	<b>66</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>67</b>

## Paisagem à espera da máquina

Este texto é a tripla parte de um processo que gera também imagens sonoras e imagens visuais.

Aqui, na sua forma textual, a imagem é sintoma agudo da necessidade de interpretar a interpretação. Por isso, numa forma constelar, por entre um complexo teórico às vezes exaustivo, é que me guio e vou traçando um mapa próprio do percurso.

A pesquisa nasce da escuta e do olhar, mas não daqueles que se pretendem neutros, técnicos ou transparentes; vem do gesto que se arrisca a inventar uma língua, ou modos próprios para sentir o real. É um atravessamento: de imagens e sons, de ruídos e sombras, de repetições que já não obedecem à lógica da imitação, mas que se abrem como diferença.

A escrita passa a ser não apenas registro, mas pensamento vacilante que vibra junto às máquinas, que transforma a percepção em performance. Cada palavra funciona como fragmento de um ritual em andamento — não um mito fundador, mas um feitiço de repetições articuladoras, de simulacros que recusam origem.

O olhar não captura, o ouvido não fixa: ambos se deixam contaminar pelo mundo, e ao mesmo tempo o reconstroem por entre as necessidades do toque.

Do início, a paisagem se oferece ruidosa à espera da máquina. Foi preciso pensar o mimetismo, a cópia como repetição e simulacro — nesta reflexão a história de Mamúrio foi-me bastante particular para introduzir estas questões, pois abre caminho para pensar a diferença que se afirma em cada repetição. Figuras como Ana Mendieta, Brigitte Hart, Christine Sun Kim e todas as fotógrafas cujas obras permeiam o texto, que encarnam, em seus gestos performáticos, a impermanência, o ritual e a invenção de novas escutas e visualidades, também habitam por esse caminho. A narrativa avança entre a filosofia e a experiência, entre, principalmente, Nietzsche, Deleuze, Foucault e Benjamin, discutindo como a imagem não é revelação de uma essência, mas ato criador, e como os dispositivos técnicos — câmera e gravador de som — não apenas registram, mas reorganizam o real. Há ainda uma breve montagem fragmentada onde ensaio a imagem. E, por fim, uma tentativa de exposição de uma genealogia do olho e do ouvido maquínicos, que mostram

a íntima relação entre tecnologia e corpo, e a análise das práticas discursivas que modulam modos de subjetivação.

\*

Um cuidado, é desatenção praticada, na escrita uma performance em experiência. Encontrará o ruído bruto e a sombra opaca entre as articulações. Imagens saltarão, em fotografias que permeiam o texto, que não ilustrarão nada, à imagem de citações que “são no meu trabalho como salteadores à beira da estrada, que irrompem armados e roubam o passeante a convicção.” (Benjamin, 1987, p.61).

Não foi, para mim, a elaboração de uma nova teoria sobre a imagem ou o som, mas uma prática de pensamento em fluxo, onde filosofia, poesia e experiência se atravessaram mutuamente. Meu trajeto por este texto é (e eu espero que possas assumir igualmente para ti) um espaço de deriva, em que o real não é tomado como essência ou verdade oculta, mas como vibração incessante, aparição fugidia, superfície sempre prestes a se refazer.

É, afinal, um convite: dar sentido ao que não tem razão de ser, sentir a diferença em cada repetição.

E se eu fosse o primeiro a voltar pra mudar o que eu fiz quem  
então agora eu seria?<sup>1</sup>



Ishiuchi Miyako, *Endless Night* #71, 1978-1980

---

<sup>1</sup> Verso da canção *O Velho e O Moço* de Rodrigo Amarante.

***Começo pelo meio.***

Haverá outra forma? Em minha mesa da sala um conjunto de fotografias espalhadas, no computador ficheiros de áudio, todos advindo de derivas pela cidade. Antes da minha mão que encontrará estes objetos, o meu passo os traz para próximo. Preciso tirar do lugar e tornar a ordenar. Anseio por colocar-lhes palavras, mas são antes qualquer ideia que me aconteceu, ou qualquer gesto acontecido e que só me restou afirmá-lo. Tudo se organizou.

É uma performance de ritual simulado que torna à superfície a outra superfície de ocasiões, assim, meio, outro meio, no fundo de um meio. Uma redefinição, pela ocasião, de cada ruído.

Que outra coisa se poderia fazer, quando ao redor é silêncio e o silêncio nunca se ouve? Inventar-se essa voz.

A câmara dá voz, o microfone dá voz. Apenas no momento em que eu vejo a imagem que criam, eu invento um olho de sentir que imita um ouvido de metáforas, e volto às minhas ferramentas, que vão escrevendo esse texto enquanto ele é escrito. Não capturam, não fixam, não guardam. Elas atravessam. São *órgãos prostéticos* de uma escuta radical, de um ver que deve criar a sua própria imagem de olho. Porque o real, esse não tem gosto, enquanto eu não me criar a língua que sente. Reproduzo, me vejo, em repetições. Porque a cópia já é o novo.

Noutra forma, qualquer luz que reverbera. Deixo a mesa e volto à rua para que tudo seja reclassificado em cima dela. Quando tiro um som de seu lugar faço-o para que possa ouvi-lo como som gravado. Como som que precisou de um ouvido para ouvi-lo. Doutra forma era silêncio. Minha coleta é um jogo de somas sem resultado, depois que os dados já foram lançados, reconto os números somente pela graça, qualquer combinação é um motivo de riso ao acaso. Fotografo e gravo sons para que o mundo se refaça pelo *desejo*. E ele vem, o mundo, nunca calmo, entre *choques* que me tocam. Alguma singularidade se forma quando falho na minha necessidade de acalmá-lo. É uma textura tão densa que me cabe o seu entre e, assim, só entro a meio, dum atrito em fuga, duma frequência super-exposta.

Um resíduo-ruína, rastro que não se dissolve e travado no obturador. Fantasma-fantasma, gesto-imagem, pensamento-acontecimento.

As máquinas não fixam, tencionam. Mas agarro-me para deixar soltar, uma tradução momentânea entre *articulação, corte e superposição*. Não é sobre um “possível” que gesticulo, por mais que o mundo esteja dado, assumo que o meu movimento não se limita por aquilo que, por suposto, “existe por princípio”. É criação de um novo, realização, e algum mundo se faz à minha frente. Da afeção que não engana o corpo, uma linha e outra, uma tessitura cosida na superfície do caos que repete *linhas de fuga* do desejo, e sublinha o orifício da fronteira, monta a subjetividade que não se sujeita, nômade-migrante do ruído adjacente, *constelação* em grãos de prata.

Deixo a rua e volto ao computador onde estão as faixas de áudio gravadas, num encontro com alguma outra ordem que só pode desencaminhar o fluxo que se dá nas relações sem nunca o abandonar completamente. Organizo numa escuta o contorno que vai se definindo a si mesmo, que toda a vez que aqui me sento e ouço, novamente, uma identidade pousa sem muita estabilidade sobre a coisa. Essa volta faço-a como exercício da *diferença*.

Microfone e gravador, câmara e película, quarto escuro, químicos, computador e *digital audio workstation* são os instrumentos. Não se vai ao mundo sem um instrumento. Olho e ouvido, a pele que sente é instrumento. *Proposição maquínica*, ouvido-ruído, olho-sombra. Qualquer mundo que se faz sentido é também *território* duma mesma vontade organizadora do corpo para senti-lo. Meu circuito, que coagula e distribui *intensidades*, flui no entre-gesto-imagem.



### *Não era imitação, o mimetismo alucinante*

do ferreiro Mamúrio.

Em sua história, primeiramente cantada por Ovídio em seus *Fastos* (1988, §260-395), Mamúrio é narrado como o artífice responsável por forjar dezenas de escudos exatamente iguais àquele presenteado ao Rei Numa pelos deuses, sendo este engenho parte do plano de induzir em erro qualquer pessoa que tentasse roubar o escudo divino. Mamúrio repete, sua arte não é criação original, tampouco imitação falsificadora; mas estabelece uma relação articuladora, porque entre as cópias e o original não restou distinção, qualquer um dos escudos, fabricados ou dado pelos deuses, era usado por Numa para desfilas a bênção divina. “Ela [a arte de Mamúrio] se põe ao lado de tudo o que é oferecido, multiplicando-o, deslocando-o, introduzindo-o num trânsito do mesmo para o mesmo” (Perniola, 2000, p.222). O valor do signo se mantém, mas por isso mesmo liberta a cópia, porque torna o excepcional em singular, já que nenhuma ocultação sustenta o original, ao contrário é a sua exposição radical que a faz circular na ordem do habitual.

Seria como dizer que qualquer um pudesse valer o mesmo, porque não remetem a uma ordem primeira e divina, que identifica os semelhantes do mundo, ao contrário, as coisas dão forma ao próprio mundo que também lhes faz acontecer. A identidade só é enquanto se mostra — enquanto foi vista por um olho, ou ouvida por um ouvido, que já em transitio, não têm motivo de ser. Desaparece da mesma maneira como apareceu. Uma perspectiva que se criou, afirmada numa realidade múltipla. Mas há esta indiferença, uma existência que não diz para quê, não se oferece como dádiva, tampouco se resume à sensação, ao percebido. É ritual.

A articulação implica uma pluralidade de objetos em uma relação ordenada entre eles, mas tal ordem, à qual a operação artística está ligada, não tem conteúdo mítico, nem mera funcionalidade técnica; ela consiste quando muito na construção de um sistema de referências articulado em partes capazes de assumir várias determinações (*Ibid.*, p.227).

A arte de Mamúrio é articulação<sup>2</sup>. Parte sobretudo da aceitação do dado inicial: “o escudo que cai do céu” para articular ou ordenar um espaço em que o seu transitar é efetivo. Qualquer um dos escudos operava uma verdade, não deixando espaço para chamarem-se

---

<sup>2</sup> A lembrar que a palavra latina *ars* tem a sua derivação do indo-europeu *ar-*, que quer dizer “a ordem”, e que depois derivará em *artus* e *ritus*, e, finalmente, em “arte”, “articulação” e “rito” (Perniola, 2000, p.227).

falsificação. “Mamúrio inicia a Mamúrio, à atividade multiplicadora e dissimuladora, [...] à repetição que descontrói e faz desaparecer aquilo que repete, ao trânsito do mesmo para o mesmo” (*ibid.* p. 216), onde este mesmo não implica uma identidade, porém a noção da multiplicidade que transborda no real. É a afirmação de que no corpo da cópia a diferença imprime o seu desvio, revelando que, de maneira indistinta, o mesmo contém também o outro. A não distinção entre um e outro é a elaboração de um modo de dar sentido. Estamos, portanto, diante de um gesto criativo no próprio exercício da sensibilidade, que não tem qualquer preocupação entre efetivar ou dissolver um determinado modelo. É expor a diferença a cada repetição.

A repetição opõe-se à representação: o prefixo mudou de sentido, pois, num caso, a diferença se diz somente em relação ao idêntico, mas, no outro, é o unívoco que se diz em relação ao diferente. A repetição é o ser informal de todas as diferenças, a potência informal do fundo que leva cada coisa a esta "forma" extrema em que sua representação se desfaz. O díspar é o último elemento da repetição que se opõe à identidade da representação. O círculo do eterno retorno, o da diferença e da repetição (que desfaz o do idêntico e do contraditório), é um círculo tortuoso que só diz o Mesmo daquilo que difere (Deleuze, 2006, p.65).

O círculo que retorna não pode retornar à sua origem, a partir dele só se pode afirmar a vida, isto é, dizer que tudo o que é, é indiferentemente ao que poderia ter sido – “não é restauração, nem reiteração do idêntico. O Foco da repetição é o presente” (Perniola, 2000, p.31).

Esta perspectiva pode ser concebida à volta da defesa do simulacro<sup>3</sup>. Justamente como imagem de alguma coisa que não existe, que não tem original. Pôr em causa a metafísica e o valor transcendental das coisas é, da mesma forma, trazê-las para o ciclo de repetição que se diferencia no gesto articulatório, que tem geografia, história e corpos diversos. Ainda que assumida a força de encontro criativa da imagem na experiência, porque manifesta qualquer força resultante sem lhe fundar sobre uma identidade que esteja fora

---

<sup>3</sup> Tomo em consideração a ideia de perversão da imagem no platonismo, que Deleuze (1974) apresenta em *Lógica do Sentido*: “Partiríamos de uma primeira determinação do motivo platônico: distinguir a essência e a aparência, o inteligível e o sensível, a Idéia e a Imagem, o original e a cópia, o modelo e o simulacro. Mas já vemos que estas expressões não são equivalentes. A distinção se desloca entre duas espécies de imagens. As copias são possuidoras em segundo lugar, pretendentes bem fundados, garantidos pela semelhança; os simulacros são como os falsos pretendentes, construídos a partir de uma dissimilitude, implicando uma perversão, desvio essenciais” (p. 262).

dela. “O simulacro é justamente a afirmação da imagem enquanto imagem” (*ibidem*, p.139). Não há espaço para modelo anterior como tampouco será protótipo futuro. Simulacro é ser “imagem sem identidade” (*ibidem*, p.141).

É neste sem-fundo-de-existir que flui uma enormidade de imagens, sempre impossibilitadas de fixarem-se e que ganham forma quando diferem. E perpetuamente diferença, enquanto repetição difere em si mesma<sup>4</sup>. Em sucessão de acasos, somente expressa caoticamente. Dos encontros fortuitos, desta multiplicidade que tenciona o real, é que o ser se deixa afetar e dá sentido ao que se sucede. Numa relação considerada no seu entre, no lugar em que quase se apontaria uma linha de tempo perambulada, do entre o que foi e o que virá a ser, uma geografia desnivelada no fora e dentro, é que se assimila esse encontro.

Porque nunca foi intenção a de imitar por igual. Talvez não mais cópia, mas repetição, uma articulação que alude às diversas vozes que se singularizam na “forma da diferença como razão do sensível” - i.e., na intensidade<sup>5</sup>.

Nestes termos, a impossibilidade da representação é um reconhecimento da impossibilidade de reconstituição da natureza. No máximo, com algumas implicações, diz-se que algo então só representa a própria representação, que o que faz o pensamento é somente ecoar a sua própria ordem.

Qualquer representação, nesse caso, não representa nada: uma coisa é uma coisa e nunca outra. Logo, ou não há mais representação possível [...], ou toda representação é um gesto interpretativo, próprio de um olhar dotador de sentidos, produtor de repetições, definidor de diferenças. Fora do espectro desse olhar, porém, nada faz alusão a nada (Beccari, 2018, p.193).

Sim, a vontade de ordenar é então identidade falsificadora, repetição-diferença assumida, que só faz interpretar o que em si não tem interpretação. Desta maneira, criação daquilo que choca no entre o sentido e o imaginado, que não para de se mover por entre saltos de intensidade, tornando próximo o limite sem nunca se limitar. Porque a diferença, em si, é

---

<sup>4</sup> Cf. Deleuze, 2006, p.244.

<sup>5</sup> “Todo fenômeno é composto, porque cada uma das duas séries que o bordam não é apenas heterogênea, mas também composta de termos heterogêneos, subentendida por séries heterogêneas, que formam subfenômenos. A expressão «diferença de intensidade» é uma tautologia. A intensidade é a forma da diferença como razão do sensível. Toda intensidade é diferencial, diferença em si mesma” (Deleuze, 2006, p.211).

já sempre e novamente o outro, e quando se percebe, percebe-se a diferença de intensidade, cuja emergência dá-se em imagens, novamente a sua cópia-repetidora, eternamente, sem nunca recriar o caminho para uma origem.



Claude Cahun, *Self-Portrait*, c. 1927. <https://cdn.britannica.com/32/261732-050-DDAA3E52/claude-cahun-self-portrait-1928.jpg>

A imagem não se deixa capturar — escapa. Sua ligação com o mundo é frágil e fortuita, — dança efêmera sobre o palco do instante. É preciso ser atingido por ela, em intensidade sem igual, violência que abala, para então recriar no corpo este instante que já passou, retroativamente como pensamento.

***Seria como uma unidade circular,***

que dobra em si própria acelerada por suas constituintes que vibram em relações de diferença, um fluxo ininterrupto que às vezes aparece interrompido por um momento fotográfico, um loop sonoro que repete, repete, até desfazer novamente a unidade.

Seria como aquela série performativa/escultural/fotográfica de Ana Mendieta, a *Siluetas Series*, que na busca de uma origem perdida – cravada na pedra, desenhada no chão, preenchida com água, fogo e com o seu próprio corpo – sucedeu, numa existência contínua de diversas vontades, como as camadas de terra e vegetação que apagam e deixam rastros, a perseverança de uma artificiosa ruína. Mendieta esculpe na terra a falta do seu corpo, como uma espécie de arte rupestre, deixada para ser encontrada por quem por ali passasse, idealiza um encontro com uma determinada origem, imagina a possibilidade de uma identidade una com a natureza.

Mas o que se fixa é a impossibilidade da fixação.

O seu primeiro suporte é efêmero: numa das obras da série, a sua silhueta cavada na areia da praia é preenchida pela maré que avança, ocupa a forma deixada e logo a apaga, ficando apenas uma pista da identidade que é sucessão de forças em oposição. *Siluetas Series* não é propriamente uma expressão anti-essencialista, como também não se deixa levar pelas categorias fixas, mas ela mostra-nos que a tentativa de um retorno original é uma nova dominação, uma nova interpretação. “Isto quer dizer que a própria natureza tem uma história. A história de uma coisa é geralmente a sucessão das forças que dela se apoderam e a co-existência das forças que lutam para delas se apoderar” (Deleuze, 1976, p.5).

O gesto de sua presença é forte sobre a impermanência de um sentido único, e essa complexa coexistência ganha potência no fazer fotográfico. Seu registo é menos documental e mais uma nova interpretação; aqui Mendieta povoa a sua constelação de sentidos. Não haverá espaço em nenhum dos “«grandes acontecimentos» ruidosos, mas na pluralidade silenciosa dos sentidos de cada acontecimento” (*Ibid.*). A fotografia é uma duplicação totalmente planeada do gesto de criação inicial, um ato performativo “de si para si própria”, como o foi a duplicação dos escudos de Mamúrio.

O que se imita trama por um esquecimento, que precisa sempre preceder o lembrar. É o deambular desatentamente intencionado de um render o instante na armadilha da interpretação. Como é também tocar aquilo que só se deu a tocar por vias do seu peso mesurado pela mão do fazedor de medidas. Só haverá outro sentido se novamente apropriarmos-nos da natureza como invenção e como fuga, como máscaras e como jogo.



Ana Mendieta (1948-1985), *Siluetas Series*, 1973-1978. <https://www.christies.com/en/lot/lot-6482249>

### ***O nome nasce das substituições rituais***

que são próprias dos gestos interpretativos. Quer dizer, é preciso primeiro assumir como que um tropeço, um choque contra aquilo que vem de frente tão veloz que nos põe a vacilar. Em seguida o tato sobre as superfícies, que exercem uma condição presente. Se, por um lado, é no sensível que circula a intensidade, por outro, esta última não se explica por aquele. O presente, aqui, é instante passado em prol de um novo instante, já que não deixa de fluir e escapar, só pode ser repetido enquanto diferença. Só posso *estar* no instante, sem reconhecimento de uma fundação, traduzindo a minha sensação em algum signo que carregue pendurado ao pescoço como amuleto de um ritual do hábito.

No seio da diferença que se esquivava, nasce a forma que nunca se fixa: não vem do fora, mas de um fora-dentro, como também de um antes sem nome, um campo em fluxo onde tudo se rompe. A diferença é um tal ruído sem molde, princípio errante, olhar que não se detém. Quando saio à rua com a câmara e com o gravador, não há rosto pronto a ser fotografado e já o meu ouvido vai-se enchendo de paisagens nômades — um eterno movimento, apenas devir. Mas o signo choca, quando fere o pensar, em força. É sensação, afeto, torção do concreto, é faísca viva contra um só tipo de imagem, aquela que abdicou da forma que tomará. Se pensar é ser tomado sem aviso, é porque o mundo é dado sem aviso. A experimentação e o improvisado já se modulam nos meus órgãos de sentido. A forma é, então, a de uma imagem que só se assume enquanto forma para poder ser refeita.

A ideia não nasce por escolha serena, mas como inimiga — perversa. E se preciso limitá-la para caber em minhas mãos, é porque também há uma provação da vida que se assume entre limiares, como única realização possível. Câmara-olho, microfone-ouvido são o ventre da transmutação ritual, entre sorte e desvio: criação, em último caso. Se acaso e desejo enfim se tramam, é na afirmação de uma certa singularidade que diz “isto é somente isto e nada mais”, já que o mundo precisa ser chamado por um nome.

Repetir com olhos pintados feito máscara que só se tira para revelar outra máscara, é este artifício que articulo como dança à volta das imagens sonoro-visuais. Não se trata do começo, mas da febre com que se insiste. O gesto não é inaugural, é feitiço: cintilação que brota entre o desejo que se estende e o ser que se oferece — como dois corpos que se esquecem ao se tocarem. O objeto? Delírio de uma interseção, espaço aniquilado no encontro entre coisa-que-quer e coisa-que-é-querida. Universo-vontade. Que preciso voltar o meu olho e o meu ouvido para alguma direção para que tornem próximo o instante distante,

A espantosa realidade das coisas

É a minha descoberta de todos os dias.

Cada coisa é o que é, [...].

Porque cada coisa que há

é uma maneira de dizer isto.

(Caeiro, 2013, p.91)

A aparência não vela nada além de si; ela constitui a via pela qual o real se reinventa continuamente. É como passagem que convida à invenção constante do real. O sentido não está contido nas coisas, esperando ser extraído — há apenas uma brecha, uma fissura através da qual o corpo mergulha, experimenta e reinventa o mundo, nunca sem antes dançar freneticamente. As categorias com que nomeamos o mundo são frágeis e metafóricas, mas indispensáveis: é nelas que o acaso se insinua, fazendo surgir o inesperado. É preciso tirar do lugar e voltar a pôr, ligeiramente torcido, ligeiramente deslocado. Como um jogo. Encontro-me com a brincadeira surrealista para exercitar a minha própria articulação das aparências, dotador de sentido fantástico, que nas palavras de Benjamin (2014), sobre isso, diria:

A vida parecia digna de ser vivida apenas quando se dissolvia, em cada um, o limiar entre o sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes, oscilantes, e a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima festa para inserir a pequena moeda a que chamamos “sentido” (pp. 22-23).

Sem encantamento ilusório do mundo, mas existência no limiar, onde o ruído ganha nome e toma forma sem nunca deixar de ruir indizível. Meu desafio se compromete no tentar evidenciar a continuidade da imagem com o real, sem nunca os tornar uma coisa única. A fotografia e o som são mediações tanto como os órgãos que dotam de sentido o mundo e que fazem o “perceber” ser tão próximo ao “imaginar”. Esta é a imagem que povoa este texto. A noção de constelação de signos e significados que estruturam um modo de perceber, ordenando imagens que dão a conhecer o real, e que só se deixam perceber por estas imagens.

### ***Dizemos ao rio que ele flui apenas uma vez.***

E aceitamos que é insuficiente e que nos espera ir completá-lo. Que é preciso dar sentido à sua correnteza, dizer que desce do Norte e corre para o Sul. Somente assim criamos a sua geografia, cantamos uma sua história. Mas quando o desejo é por ele ser banhado, o seu fluir continua indiferente. O rio não pede significado, mas também não impede que o interpretemos. Ele está, o mundo está, ao acaso, alheio.

Persiste em nós o ímpeto de tecer sentidos sobre um mundo que se oferece silencioso e indiferente ao barulho que o recobre. Cada interpretação ergue-se como arquitetura frágil diante daquilo que permanece inabalável no seu sem-sentido — um horizonte onde todas as leituras passam, mas a coisa que foi interpretada continua, intacta, alheia a estas construções. Fatal como a passagem do real através duma sua percepção; não há outro caminho para conhecer. Se a nomeação perdura do ritual de repetição do mundo, perdura como criação das convenções que pouco a pouco moldam o mundo, e batizam o real. A cada interpretação: uma forma de coisas visíveis.

O mundo é forjado por nossas criações e têm sentido porque o damos. O nosso dizer também faz sentir, dá sentido, fabrica um real. Ir de encontro ao real é, então, criar uma verdade, muito mais que ter de desvendá-la. Neste caso a verdade vem como uma

convenção para fazer a convivência possível. A verdade é uma ficção necessária das nossas relações.

Tocar o real — o mundo que nos circunda — é entrar num artesanato de ficções. A cada percepção uma palavra; e todo gesto de conhecer nasce assim, tramado de metáforas, imaginando o mundo em mentiras úteis que nos permitem habitá-lo. O conhecimento vem como mediação, como reflexo da sua própria trama, que devolve a mão que o tramou.

Há aqui uma implicação anterior. Segundo a tese de Nietzsche (2005) em *Além do Bem e do Mal*,

Supondo que nada seja “dado” como real, exceto nosso mundo de desejos e paixões, e que não possamos descer ou subir a nenhuma outra “realidade”, exceto à realidade de nossos impulsos — pois pensar é apenas a relação desses impulsos entre si —: não é lícito fazer a tentativa e colocar a questão de se isso que é dado não bastaria para compreender, a partir do que lhe é igual, também o chamado mundo mecânico (ou “material”)? (§36).

O pensamento é entendido como relação entre impulsos, e, por sua vez, estes são traduzidos pelas funções orgânicas. Corpo e mente já não são opostos, isto é, abre-se um plano de intensidades transversais que correm entre impulso-pensamento-sentido, em saltos de imagens. A cada salto uma mediação nova, uma formulação que toma a consciência e faz o intelecto crer nas suas próprias imagens. Mas antes é intensidade sem sujeito.



Figura 1. Plano de intensidades

Todo o conhecimento passa a ser entendido como um reflexo de nós mesmos, da forma que assumimos num dado instante. Não brota de uma essência, nem revela um segredo

da natureza; é sempre convenção moldada em linguagem humana. Não haverá *coisa em si* que se imponha como válida universalmente — apenas a mediação possível do que tocamos e medimos. Porque assim, continuando com o §36 de *Além do Bem e do Mal*, qualquer “efeito” que se percebe no mundo concreto é efeito de vontade agindo sobre vontade, uma realização de forças.

Para Nietzsche, a vontade não é algo “puro” ou “em si”: ela tem uma forma básica. Ela é sempre vontade de alguma coisa, pois não existem “seres”, apenas relações, estas redutíveis a diferentes configurações de equilíbrio-desequilíbrio entre diferentes *quanta* de poder. Só há vontade onde há diferença, onde há oposição; do mesmo modo, oposição é sempre oposição entre impulso, entre força, entre vontades (Rabelo, 2013, p.92).

Tem-se que o real é dado. Tudo o que concorre sobre ele, toda força que afeta, enquanto relação, desbrava sobre a superfície, aparecendo inseparável da marca e da medida da própria diferença – seja ela articulada por meio dos impulsos, forças e vontades.

“Toda força é apropriação, dominação, exploração de uma quantidade da realidade. Mesmo a percepção em seus aspectos diversos é a expressão de forças que se apropriam da natureza. Isto quer dizer que a própria natureza tem uma história. A história de uma coisa é geralmente a sucessão das forças que dela se apoderam e a co-existência das forças que lutam para delas se apoderar” (Deleuze, 1976, p.5).

Continua o real, mesmo atravessado por mil camadas de barulho e ruído, não se deixando preencher; existe silencioso. Nesta perspectiva é possível falar da realidade como imagem de forças que se articulam sobre um constante mutável, que se constitui sempre e, somente, como aquilo o que pode ser, um instante possível, manifesto em aparência sensível. Não mais seria possível pensar o mundo em termos de oposição entre verdadeiro e falso (ou original e cópia).

\*

Se uma perspectiva muito comum é a do olhar que idealiza o mundo e diz que a verdade deve ser desvelada por um pensar abstrato, perspectiva de falta impotente; há também outra que reside sob uma ilusão que não consegue distinguir a imagem do sem-imagem, que acredita ter eliminado o *original*, mas só porque faz dessa perspectiva o próprio

original. Essa ilusão é como que a tentativa de escritura de uma partitura de mundo *mais real* – um postal retocado, cores reajustadas – a promessa de uma beleza segura, a tentativa de replicar uma *distância irrepitível* – uma consonância harmônica, caricatura de um passado afetivo –; truque da proximidade. É ilusório porque ainda espera que metáfora e literalidade não se cindam pelo aparecimento do verdadeiro.

É preciso, antes de tudo, afirmar o pouco da nossa interpretação, não deixar espaço para uma perspectiva absurdista ou enigmática, que priorizariam decifrações e resoluções que se amparam no lamento da falta. Deve-se ter em conta que qualquer tentativa de decifração molda o conhecido ao mesmo tempo que reitera a sua insignificância. É uma maneira de fazer aparecer o mundo. “O mundo ‘aparente’ é o único: o ‘mundo verdadeiro’ é apenas acrescentado mendazmente” (Nietzsche, 2012, III, §2). Um acaso da existência, pelo meio, tudo o mais que nos acontece, acontece sob o passo da absoluta indiferença às nossas interpretações. Mas tal indiferença não nos impede de sentir e imaginar mundos para percorrer. Afirar a aparência é também um elogio ao real, neste sentido nietzschiano, pois aparência e real são uma só e mesma coisa. Não se trata de diluir a concretude do mundo, mas de romper com a velha divisão entre mundo verdadeiro e aparente, reconhecendo que o real se manifesta plenamente no jogo das *representações*.



Mary Frey, *Woman with a pie*, da série *Domestic Rituals*, 1979-83.  
<https://www.maryfrey.com/domestic-rituals>

\*

O Mundo convoca o acaso. O rio traz objetos, sua carga é diversa e ele se chama Tâmisia. Brigitte Hart anda por ali, também ela com um gravador à mão. Sua perspectiva é a de ouvir as suas histórias e dar-lhes nova vida. Não há sentido que esteja a sua espera, mas ela faz sentir extraído do encontro friccionado entre o corpo duro do objeto e a frágil e tremula membrana do seu microfone. É Hart quem abre frestas, isso se pode ouvir em suas performances *Thames*<sup>6</sup>. Há silêncios que olham. E pelas rachaduras que se projetam, podem passar toda a história do mundo, numa experiência de fantasmagorias interpretadas num espectrograma. Que se representa no tempo, mas, sabe-se, desdobra das imagens que o seu ouvido foi desenhando. Presença fugidia do que se dá agora. Permanência fantasmática do que já se foi, mas insiste. Um fenômeno constelar que exige uma nova interpretação em cada uma de suas estruturações; entre cada um, um rio. Fluxo, por vezes rasgado, onde o presente mimetiza o passado, e o passado ensaia uma nova aparição, como se ambos interpretassem o mesmo papel em peças diferentes. Os diversos sentidos que tomam um objeto e coexistem sem o destruir.

Qualquer imagem do real está entre. Entre o que se move e o que persiste. Entre o real que vai se desfazendo e um virtual que ressurgue em cada escuta que toca. Num espaço sem origem, o mundo é trânsito. É que a vida é experimentada antes de ser pensada. E não há busca pelo ideal, pelo paraíso perdido ou pelo átomo, o desdobramento de uma suposta imitação da natureza é a de sempre desviá-la em outra coisa qualquer. Porque “aos que entram nos mesmos rios afluem outras e outras águas; e os vapores exalam do úmido” (Heráclito, 2002, Fragmento LI, p. 205), há sempre correntes, fluxos, intensidades que chocam-se umas às outras.

Por isso é que se pode dizer que o real e o imaginário não se opõem — caminham colados; o imaginário projeta sentido num real que, por si só, nada significa. O pensamento dá margens ao rio que nem sabia que ali fluía. As aparências cumprem essa tarefa: não se detêm no suposto enigma do mundo, mas abrem ângulos novos para vê-lo. Convenções e categorias — imagens frágeis, indispensáveis como ferramentas de mediação do

---

<sup>6</sup> Performance disponível em <https://www.brittehart.com/projects>

mundo— permitem que o acaso nos atinja, fazendo do silêncio espaço, a surpresa de uma nova superfície, de uma experiência inédita, espaço de jogo.

E é nesse acordo instável que nos lançamos: confiando no que ainda não existe, tentando dar voz ao que parece não falar, roçando limites ininterruptos porque, no fundo, é assim — apenas assim — que se pode banhar.



Sage Sohier, *Fall River, MA, 1981*, da série *Americans Seen*. 1981.  
<https://sagesohier.com/h0po6uf9e2cfz92unxozp3swoojh7b>

O ritual retoma sem um mito para fundá-lo. O mundo não se oferece: ele cintila. Há sempre uma dobra entre o que se vê e o que se recebe, um intervalo patético onde a coisa se deita — vestida com a sua própria sombra. Perceber o real é criar a sua imagem, um duplo, simulacro, que não antecede nem sucede, mas caminha junto, como o deus segurando a mão do tempo, olhando para si e rindo em mil reflexos na casa de espelhos. O real, por si só, não quer ter voz. Já lhe perguntou? É a imagem quem vai lhe sussurrar nos ouvidos.

\*

Quem nunca perdeu um sonho no meio da rua, ao tentar segurar o chapéu que voa à nortada? Mas a balda disto olha o céu e se indaga sobre quem deu forma à pedra para que esta se tornasse ruína. No centro do Porto há um prédio devoluto, mas foi na periferia de Gaia que eu entrei naquela casa já sem teto e em que a relva crescia no meio da sala.

Há na aparência uma pedagogia do olhar, um convite ao desvio, um modo de ver que é também um modo de trocar o tempo – num movimento se empurra o instante adiante, como quem fecha uma porta com pressa; no outro recolhe vestígios, cacos do que já passou, e os guarda com uma ternura que só os objetos esquecidos conhecem. A imagem — esse lugar onde o tempo se dobra — não pertence inteiramente ao que foi, nem ao que é. Virtual em realização. Ele se estupefata de limiares, será um real que ainda se demora. O presente passa. Mas passa como o comboio que, ao partir, ainda deixa vibração nos trilhos. É esse tremor que eu capturo no gravador. Tudo o que já aconteceu e espera com o verniz de novidade.



Alessandra Sanguinetti, sem título, da série *Some Say Ice*. 2022.

<https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/alessandra-sanguinetti-some-say-ice/>

Uma imagem então se produz, como um modo de cortar o real — nunca de possuí-lo. O silêncio se refaz desde o princípio. Mas, agora, também *calo o barulho, evoco um ruído*, como luz dispersa numa ruína: não traduzir o mundo, mas friccioná-lo, deslocá-lo no seu próprio terreno. Não é decifração, é orientar-se pelo que se move: a singularidade do real. Essa imagem é a minha ferramenta: nela, crio formas, refaço ordens, desenho territórios que só existem enquanto ressoam.

Diz, quem nasce da costela E boia na banheira Agora toma forma  
E goza na memória<sup>7</sup>

### *Provisoriamente a imagem*

delineia um espaço. Dentro dele se percorre à deriva. É possível saltar sem muita destreza e mesmo dançar à sua volta e, pensando bem, também contá-lo pelos passos que se somam ou subtraem, querendo assim fabricá-lo por todos os lados. Esse conjunto todo só vem à tona quando, já cansados do reboiço, de alguma forma, então, gritamo-lo.

\*

Uma visão não é mais imagem que uma audição. Olho e ouvido sentem, e o que sentem só se diferencia mais pela nossa necessidade de classificar o organismo do que propriamente pela qualidade da sua causa.

\*

A imagem é um mapa, e há diversos conjuntos de instrumentos que cada época da humanidade se esforça para agrupar na tentativa de navegá-lo. O mistério se dá tanto não pela dificuldade do grau técnico exigido do navegante, quanto pela surpresa de o desdobrar e descobrir que em qualquer um de seus lados não há qualquer terra que se assemelhe ao seu desenho. Fato é que a sua leitura exigiu também que se dedicasse à ventura das motivações de tal desdobramento; quanto mais desejosa de eficiência sobre o movimento, mais a humanidade forçou sobre o mapa a função de guia premeditativo. O mapa virou livro de receitas e a imagem um doce de confeitoiro.

\*

No Alto Xingu ritualiza-se pela morte a origem da vida. Assim se diz de quando Kwamuty soprou de seu tabaco a fumaça que deu vida a toras de madeira, confeccionando as primeiras mulheres, no interior do gabinete de reclusão. Entre os Yawalapíti, Kwamuty é Itsatí, demiurgo e festa: título daqueles que são hábeis artesãos – e Kwamuty como produtor do primeiro e mais precioso artefato – os seres humanos – sua celebração ritual é a celebração de toda articulação inicial. Papel fundamental do espaço ritual é o gabinete de reclusão, “acionado nos momentos da couvade, da puberdade, da doença, da iniciação xamanística e do luto, e que pode ser visto como também incluindo, senão mesmo como tendo por modelo, a gestação (mas também o sepultamento) – todo esse complexo se radica na ideia de que o corpo é corpo humano a partir de uma fabricação cultural. Fica-se recluso, disseram-me, para «trocar o corpo», «mudar o corpo». ” (Viveiros de Castro, 2002. p.75)

A mudança do corpo não pode ser vista como metáfora, pela lente dos Yawalapíti, é ritualização de corporificação, ou substanciação. Trocar o corpo é fazer fabricar formas de viver, de agir e de sentir. O corpo é imagem modelada pela cultura. É a forma que se

<sup>7</sup> Versos da canção *Absurdo 8* de Rodrigo Campos e Nuno Ramos.

multiplica pela articulação da matéria, ambas se tecem em conjunto, enquanto a metamorfose insere um trânsito interior-exterior. “A fabricação subordina a natureza aos desígnios da cultura, produzindo seres humanos. A metamorfose reintroduz o excesso e a imprevisibilidade na ordem do *socius*” (Viveiros de Castro, 2002. p.72). Corpo é, então, espaço onde acontece um sentido que formula o humano, pela metamorfose se fabrica um corpo específico, que suporá a recusa de outro corpo: “corpo não humano”.

Não é sobre reflexo ou cópia – imagem está no corpo, é experiência direta, é contato imediato entre qualquer materialidade e transcendentalidade. Passagem sensível da matéria espacialmente refabricada na temporalidade, a imagem é corpo de uma ordenação fabricada constantemente a partir da desordem e transgressão.

\*

Na ilha onde a cerejeira se desfaz poucos dias depois de florescer, o trânsito fez-se substância.

Infinito aqui –

Rindo da louça suja

*Mono-no-aware*

Para criar o que já existe é preciso não ter medo de morrer todos os dias.

\*

Descemos à cave do teatro para reencenar as sombras que Platão desejou apagar. A luz vem de um projetor de slides sem qualquer fotografia dentro, contra a parede ilumina as suas ranhuras. Podemos nos colocar a sua frente e brincar de momentaneamente esconder os seus rastros, enquanto fabulamos outros. Deixa-se o reflexo da superfície espelhada brilhar até o olho estar suficientemente ofuscado. Que só se vejam manchas disformes...

ai, que lindeza, a imagem nasceu bailando.

Ela sonhou mil vertigens. Rasgou o real com os dentes e o bebeu sem fazer brindes. O mundo se contorceu nesse instante — e depois tudo começou a brincar.

Escorria prata falsa, viva, ruía ao toque. A imagem ria. “Não me olhes assim” “é você quem está sendo visto.” Ah, como ela dança, essa impostora sombria! Brinca no meu pelo despenteado, de ser carne, de ser lembrança. Gira até esquecer o próprio nome. Gira até os pés serem ruído; o ar se dobra – fui pensado.

Toda imagem é um crime. Assassínio da representação. Rasga o tempo e o remonta sujo de terra, como uma criança tola reinventando a próxima veste de imitações.

É o deus disfarçado de boneca. É o sonho que sonha a si próprio. É o truque que se sabe trucado.

## Para quem quer se soltar invento o cais<sup>8</sup>



Mimi Plumb, sem título, da série *Landfall*, 1984-1990. <https://mimiplumb.com/landfall/#5>

---

<sup>8</sup> Versos da canção *Cais* de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos.

***Uma matéria informe age sobre um órgão disfuncional,***

causando-lhe frenesi e exigindo alguma resposta. Desta maneira Christine Sun Kim agencia acoplamentos numa máquina de operação de fluxos e cortes que resolve sobre uma vibração-pele seu órgão de escuta. Sem qualquer lugar definitivo, ela não o interpreta, mas conecta corpos desejantes que só podem ser vividos como uma camada (estrato) ocasional da oportunidade. Sun Kim é surda. Em uma de suas performances, percorre a cidade com um gravador de som, grava e os põe a tocar em falantes emparelhados a diversos objetos ou pigmentos coloridos. Sua performance opera sobre a rigidez dos estratos, planando perversamente pela topografia organizadora que tenta identificar o som como funções de sonoro-notação/ouvido-comunicação, sem deixar-se ser cooptada por ela. A mão de Sun Kim (des)articula um trânsito, enquanto vibra junto da pele-falante nômade.

Nenhuma utilidade conhecida, a experimentação exige a reivindicação do inútil. Somos exigidos, como produtor-produto, a transitar nos limiares, a forçar ao máximo por uma nova ligação entre os órgãos, que não preexista, nem como aparência exterior, nem como transcendência superior e menos ainda como falta interior. Haverá sempre outro estrato depois do estrato. É no/do próprio corpo que se conduz os modos; o desejo cria o seu próprio campo de imanência. Sun Kim, quando manipula o sonoro e o expõe de forma *desorganizada*, não está a manipular uma produção de códigos que necessitariam de um novo idioma para serem decifrados. Eu o ouço, com os únicos ouvidos que tenho, como um furo nas camadas do meu tímpano, pura energia em busca de existir pelo singular desejo em desorganizar também o meu organismo.

É como um trato sem tratado, que momentaneamente une num corpo inumeráveis acordos autônomos, que sabem gozar sobre si mesmo a alegria da pura afetação: entrelaçam, acoplam, e criam prolongações no entre o gesto e a pausa. Deixa de ser *o* corpo para sentir, e torna-se *um* corpo em sentir. Que faz, portanto, um som aparecer como aquilo que só poderia ser para este corpo atual.

Eis então o que seria necessário fazer: instalar-se sobre um estrato, experimentar as oportunidades que ele nos oferece, buscar aí um lugar favorável, eventuais movimentos de desterritorialização, linhas de fuga possíveis, vivenciá-las, assegurar aqui e ali conjunções de fluxos, experimentar segmento por segmento dos contínuos de intensidades, ter sempre um pequeno

pedaço de uma nova terra. É seguindo uma relação meticulosa com os estratos que se consegue liberar as linhas de fuga, fazer passar e fugir os fluxos conjugados, desprender intensidades contínuas para um Corpo sem Orgãos. Conectar, conjugar, continuar: todo um "diagrama" contra os programas ainda significantes e subjetivos (Deleuze & Guattari, 1999, p.22).

A provocação posta ao experimento precisa reinventar uma forma e colocar em prática um novo corpo dessujeitado, abrir veias de pulsação intensas que, para isso, portanto, ainda necessitam de conexões: o corpo nunca pode deixar de pulsar. Mas sobre eles (os corpos) desbanca-se os significados que exigiam a separação entre o *eu* e o *outro*. Fazer conhecer algo é ter de colocar sobre um mesmo plano todas as forças que estão ali em jogo, e fabricar uma nova rede de significações que só partem deste encontro. É certo, sobre o vacilo de uma afecção que conhece o primeiro estrato, mas que joga com a inadequação da sua estratificação.

Aqui resiste uma imagem que assimila o fluido e o gestual conectivo, contornando uma forma sem perfaze-la. A imagem surge como fragmento engendrado por um agenciamento, ponto de condensação momentâneo em um campo de forças. Essa imagem não remete para o núcleo simbólico a ser desvelado, mas é efeito de conexões e cortes que a compõem, sempre provisórios, "o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter um significado, de irradiar um sentido" (Benjamin, 1984, p.205). É a imagem conduzida pelo alegorista. Que, novamente, é como ritual mágico, técnica articuladora, não revela uma essência oculta: ela reorganiza os fluxos, recai sobre as intensidades e desmonta a configuração anterior. O que se dissipa não é uma totalidade preexistente, mas a forma específica que, por um instante, capturou e estabilizou esse falso brilho antes de devolvê-lo ao movimento incessante do devir.

\*

Pelo som também se inventa lugares, dobra o ar em curvas de sentido e energia, cria zonas de contato entre o que vibra e o que recebe a vibração. Platô de variação – textura porosa de matéria em devir. Nesse campo de encontros, o ruído escuta-se como operador, dissolvendo fronteiras e abrindo novas superfícies de consistência. A escuta (da pele, do olho, do nariz, da boca...) participa dessas variações singularizando cada abertura múltipla que precede às conexões, como um instrumento sensível, que experimenta cada novo percepto em busca de seus lugares favoráveis.

Abertura de agenciamentos – máquina abstrata a operar<sup>9</sup> – cada gesto é uma forma de desterritorialização: um deslocamento que gera novas geografias além-acústicas. O que se quer é romper totalmente os limites, que se confunda quem ou o que desterritorializa com quem ou o que é desterritorializado. Traço de ruído em traço de ouvido, saturar, saturar, até as pontas se voltarem, uma entrar na outra – outra entrar na uma – acolher essa instabilidade-experiência, até tornarem-se indiscerníveis, até vazarem por outros órgãos, até serem vazados por outros estímulos. Desejar que as intensidades e os tensores se atravessem como polos móveis dentro de um mesmo movimento de devir. Cada som como fragmento de real, cada ruído uma linha de força para sobrecarregar a máquina.

O Corpo sem Órgãos emerge como essa superfície intensiva onde o som se espalha sem hierarquia sensorial, onde a pele, o nariz, a boca e os olhos tornam-se condutores de vibrações. Não é cena nem suporte, mas matéria viva que distribui intensidades num espaço que ainda não é espaço, pura energia em variação. Nesse campo de imanência, nada se opõe, nada se nega: o corpo se faz multiplicidade de fusão, continuidade de modos, de ondas e de migrações que passam e se misturam. O Corpo sem Orgãos é o território planado por Cristine, onde o ruído encontra consistência ao dissolver o eu e o outro em uma única superfície vibrante. O organismo, agora desorganizado, alcança o Fora absoluto como passagem contínua de forças.

### ***Um andar errático e subitamente, contra si, o choque***

inesperado de encontro ao que se tinha por garantido, é preciso agarrar-se para sentir, não há mais forma da serena contemplação. Quando se tenta criar vínculos com o movimento, é preciso aprender a movimentar-se também, não necessariamente no mesmo passo, tampouco na mesma direção, mas à guisa da força que impele e desprende do que outrora tentava-se interpretar. Apreende-se que nada está acabado, porque tudo já acabou inúmeras vezes e retornou tantas outras, e que é justamente o espanto do acidente que nos obriga a agir sobre ele, no fundo, com uma condição de dar forma, ligar-se e deixar ir, produzindo, por fim, um experiência. O olho e ouvido que permeiam esta exploração não querem mais se fixar no belo ideal, eles, inclusive, se desfazem do organismo fechado

---

<sup>9</sup> “As máquinas abstratas operam em agenciamentos concretos: definem-se pelo quarto aspecto dos agenciamentos, isto é, pelas pontas de descodificação e de desterritorialização. Abrem o agenciamento territorial para outra coisa, para agenciamentos de um outro tipo, para o molecular, o cósmico, e constituem devires” (Deleuze & Guattari, 1997b, p. 197).

que impôs-lhes formas e funções únicas, e também movem-se (também eles nômades em fuga), acoplando-se de tantas outras maneiras possíveis quanto for necessário para não mais projetarem um mundo parado, eles produzem uma visualidade e uma sonoridade que se misturam e que, também à beira daquilo que desaparece, precisam tocar.

Quando se assume um mundo sem forma ou formulações, também se aponta para a impossibilidade de um indivíduo dotado de uma substância eterna e invariável, autônoma e soberana, e que, diante disto, teria na contemplação, atenção e recolhimento maneiras de uma “ascese” de unidade transcendente. O sem-forma não significa impossível de ser formado. Mas é que as formulações precisam ser criadas, não há mais a possibilidade de espera pelo encontro íntegro, é preciso tornar sentido o que não é dado como sentido. Como ação sobre o fragmentário dos corpos e de suas percepções, é exigido força criativa, de engajamento, que se molda nos limites do encontro do dentro com o fora, mas que não é representado a priori, somente organizado num conjunto de imagens, tão prontas a desaparecer como extremamente preciosas.

\*

É das sensações de Clarissa que Virginia Woolf primeiro nos vai ilustrando sobre um determinado modo de percepção. Um tal modo que fala da modernidade da cidade grande, que localizar-se-á numa “era da reprodutibilidade técnica”, e deste em que se relata a origem dos dispositivos de gravação e reprodução, fotográfico e sonoro. Uma inscrição de mundo que começa a evidenciar tudo aquilo que nos atinge como de realidade sensível e vivida.

Clarissa was positive, a particular hush, or solemnity; an indescribable pause; a suspense (but that might be her heart, affected, they said, by influenza) before Big Ben strikes. There! Out it boomed. First a warning, musical; then the hour, irrevocable (Woolf, 2000, p. 38).

Não há recolha. Sua consciência é entrecortada, distraída, ou, segue ela, com uma atenção dispersa que joga com o toque daquilo que lhe choca, mas escapa:

In people's eyes, in the swing, tramp, and trudge; in the bellow and the uproar; the carriages, motor cars, omnibuses, vans, sandwich men shuffling and swinging; brass bands; barrel organs; in the triumph and the jingle and the

strange high singing of some aeroplane overhead was what she loved; life; London; this moment of June (*Ibidem*).

A emergência de uma certa experiência vai-se delineando pelo entrelaçamento dos estímulos que já não cabem no sujeito unívoco, sua identidade múltipla é trespassada por todo esse outra máquina-imagem da grande cidade que se passa em anonimato. O choque com a multidão, que Walter Benjamin já identificara na poesia de Baudelaire. Se é, por um lado, a disrupção de um modo contemplativo que se dá na esteira da desorientação dos excessos estimulantes, por outro, um novo espaço de jogo torna-se possível no meio do emaranhado de constantes montagens e remontagens que se manifestam nos modos da reprodução técnica. A falar do choque traz-se a perspectiva da aura<sup>10</sup> à baila. Diria Gagnebin (2014) sobre o espaço de uma experiência pós queda da Aura: “Tais espaços seriam palco de exercícios de paródia e distanciamento do *status quo* e de experimentação de outros mundos, que deveriam preparar para outras práticas possíveis, desta vez, políticas” (p.163).

Se fica claro que, em sua teoria da Aura, Benjamin também está a falar da dimensão social que está aberta a transformações, igualmente é preciso relembrar que a subjetividade elaborada nesta perspectiva não consegue assentar-se sobre uma entidade autônoma. É muito mais sobre a distração, o lapso, a falha e o esquecimento, que o pensado e o sentido emergem como cacos que, recolhidos, nunca formam uma unidade coerente. A recolha dos cacos dá-se apenas como jogo que, distraidamente, carrega também as coisas que são deixadas de lado.

Não tem a ver apenas com a tarefa de tornar “audível o inaudito” e tornar “visível o invisível”, se estas forem a negação da falta de sentido do mundo, apenas aparecem como ilusão, como se, novamente, desejassem descobrir um mundo que está por detrás deste em que nos é “permitido” viver. Diferentemente, a sensação é lançada à desterritorialização — hábito fluido que zomba do rumor de vozes que enquadró as percepções e as afeções sob uma imagem estática do universal, do abstrato e do eterno — para então se reterritorializar provisoriamente sob ritmo do plano de composição. De sua vertigem — então o choque — uma fenda, pau, pedra, um pedaço de chão, é o projeto da casa, é a lama é a lama, zona de indiscernibilidade.

---

<sup>10</sup> “O que é propriamente aura? Um estranho tecido fino de espaço e tempo: aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja” (Benjamin, 2012, p.27).

Ruidoso e de contornos frágeis, algo continua a pulsar: a sensação composta — mistura viva de perceptos e afetos, estriada, infinita também. É esse exercício estético uma captação de força:

A força tem uma relação estreita com a sensação: é preciso que uma força se exerça sobre um corpo, ou seja, sobre um ponto da onda, para que haja sensação. Mas se a força é a condição da sensação, não é ela, contudo, que é sentida, pois a sensação "dá" outra coisa bem diferente a partir das forças que a condicionam (Deleuze, 2007, p.62).

Os golpes que desviam, que capturam, como que decompõe e recompõe o efeito sobre os corpos, a fim de os materializar. É que a “sensação não é colorida, ela é colorante” (Deleuze & Guattari, 1995, p.217), cada uma delas uma outra variedade ao mundo, é preciso entrar no fluxo e estar junto dele.

É Mrs. Dalloway que percebe a cidade, mas porque entrou na cidade, como “uma lâmina através de tudo”, e se tornou, ela mesma, imperceptível. Os afectos são precisamente estes devires não humanos do homem, como os perceptos (entre eles a cidade) são as paisagens não humanas da natureza (*Ibid.*, p.220).

Ao mundo que acontece, a forma nunca se cumpre — mas detêm (o mundo) uma nossa transformação. A sugestão vem da Woolf: “Saturar cada átomo” (*Ibid.* p.223), assim jogar com o infinito singular.

Afinal, o jogo deve também assumir o tom de *perversão*: desejar o fingimento e a imagem, andar sob a superfície, ser aquele que, antes de tudo pode “rir de si mesmo, como se deveria rir para fazê-lo a partir da verdade inteira” (Nietzsche, 2017, §1), quando se aceita a sua insignificância. Não é sobre um mundo possível, mas um mundo necessário.<sup>11</sup>

Quando não há mais estrutura sobre estrutura, quando se despedaça o mundo, quando se aniquila o que já não serve, para ter de construir de novo, assim a imagem da ilha deserta<sup>12</sup> evocada por Deleuze se compara com a pobreza de experiência benjaminiana. O duplo sentido da barbárie, que percebe a inadequação da história e da cultura quando estas já

<sup>11</sup> “O mundo perverso é um mundo em que a categoria do necessário substitui completamente a do possível: estranho spinozismo em que falta o oxigênio, em proveito de uma energia mais elementar e de um ar rarefeito (o Céu-Necessidade). Toda perversão é um outremcídio, um altrucídio e, por conseguinte, um assassinio dos possíveis.” (Deleuze, 1974, p. 329)

<sup>12</sup> Cf. Deleuze, 1974, VIII.

não podem se vincular mais à experiência, é ter de se livrar dela por completo, é ter de arruinar essa experiência que vem de fora, de outrem, desejar tanto a sua pobreza quanto a repetição falsificadora que está na dupla origem do aporte à ilha deserta depois do naufrágio.

Retomando a perspectiva da aura, como detectou Benjamin no ensaio sobre Charles Baudelaire, a multidão da grande cidade assume grande importância em sua poesia, ela aflige sobre o transeunte com grande força “dos insultos e dos mil encontrões” (2015, p.63), não obstante “a aparição que fascina o cidadão – que está longe de sentir na multidão apenas uma rival, apenas um elemento hostil – só a multidão verdadeiramente lhe traz. O seu encantamento é o de um amor, não tanto à primeira como à última vista. É uma despedida para sempre [...]” (*ibid.* p.121). A multiplicidade das forças é encarnada aqui no papel da multidão, cuja intensidade que nunca cessa é também potência. Naufrágio na multidão, a cidade como a ilha deserta, abandonar toda essa estrutura que foi ordenada por outrem, com o desafio de criar para si um outro corpo que possa então perceber e dar novos sentidos,

[...] o que acontece é que a expectativa criada em relação ao olhar humano não é correspondida. Baudelaire descreve olhos dos quais se poderia dizer que perderam a faculdade de olhar. Mas, tendo essa característica, eles são dotados de um fascínio que fornece grande parte, senão a maioria, das suas pulsões (*ibid.*, p.145).

É então que se expressa a emergência de um corpo-sem-órgãos (se quiser retomar Deleuze e Guattari) manifesta sobre a circunstância duma outra estética. O lado tátil da percepção assenta-se onde uma visibilidade, que fora marcada pela contenção, contemplação, concentração, identificação... já não é mais possível.<sup>13</sup> E, com isso, faz-se evidente notar que não é contra a visão, porque o tato não vem para substituí-la somente, a tatibilidade encarada aqui é a do corpo como ignição das forças, é sobre a afeção, já encontrada em Nietzsche, como acontecimento de um impulso que age sempre sobre outro impulso e

---

<sup>13</sup> “O que Benjamin tenta fazer, parece-me, é elaborar teoricamente essas transformações da *aisthèsis* moderna e contemporânea pela hipótese da passagem de uma estética do olhar e da contemplação para uma estética da tatibilidade e do gesto [...] Ora, outras imagens surgirão nessas experiências cidadinas modernas do choque e do tropeço – não são mais as imagens do sagrado e da beleza. São imagens frágeis, fugazes, que escapam do controle consciente do sujeito, mas revelam, justamente por isso, uma verdade esquecida e preciosa” (Gagnebin. 2014, p.129).

que, portanto, o viola, domina, se apodera, sem qualquer resistência moral, criando para si um espaço de realização.

São nestes termos que a questão da reprodução técnica também se insere sobre a emergência desta nova forma de percepção. Quando, mais tarde, no ensaio *Pequena história da fotografia*, Benjamin (2017) vai identificar, ainda nos primórdios da fotografia, uma tendência entre “fotógrafos profissionais” (p.53), semelhante à do comerciante de mercadorias, que tem por fim o lucro. Inclusive quando a fotografia atinge “uma ciência óptica avançada [que] dispunha de instrumentos que superariam completamente a sombra e registrariam os fenômenos de forma reflexa” (*ibid.* p.62), Benjamin aponta para a tentativa de “criar a ilusão dessa aura através de todas as artes do retoque” (*ibid.*), quando, nestes termos, tudo era fabricado para durar. Não é o aparelho mecânico por si só que efetua uma passagem da sensibilidade, quando não se aposta no gesto do jogo, há mais um empreendimento de manutenção da aura enquanto tentativa de imitação de um longínquo contemplativo, a câmara é somente reprodutora de ilusória supra realidade. Benjamin, então, relembra Brecht

[...] a situação “torna-se tão complexa pelo fato de que cada vez menos uma simples ‘reprodução da realidade’ pode dizer algo sobre a realidade. Uma fotografia das fábricas Krupp ou da AEG não revela praticamente nada sobre essas instituições. A verdadeira realidade resvalou para o plano do funcional. A reificação das relações humanas, por exemplo na fábrica, não permite sua apreensão. É realmente preciso ‘construir alguma coisa’, alguma coisa de ‘artificial’, de ‘não real’ (*ibid.* p.63).

Mais uma vez relembro que não se trata da liquidação da Aura o que Benjamin via na fotografia, mas, de uma vez por todas, a sua transformação para um espaço de jogo. Outros modos de escuta e visualidade são suscitados pelo amontoado de reproduções. No elogio ao fotógrafo Eugène Atget, e ao caminho que se abre para o método surrealista, está o apontamento de um modo errático de perceber, onde todos os sentidos se contaminam a si próprios, porque já não querem funcionar pelo organismo que lhes foi impelido, e o gesto assume modo de *bricolage*, quando é também atravessado pelo fora. Isso fez evidente a reprodutibilidade técnica, segundo Benjamin, a partir de uma outra noção de mimese, onde aparência e jogo se dobram entre si e exigem-se enquanto exercício lúdico, reivindicam um modo estético de experimentação.

Aquele que imita faz o que faz só aparentemente. E até mesmo o imitar mais antigo conhece somente uma matéria na qual forma: trata-se do corpo daquele mesmo que imita. Dança e linguagem, gestos do corpo e dos lábios são as mais antigas manifestações da mimese. Aquele que imita faz seu objeto aparentemente. Pode-se dizer que ele interpreta<sup>14</sup> o objeto. E nisso nos deparamos com a polaridade que rege na mimese. Na mimese dormitam, dobrados estreitamente um no outro como folhetos embrionários, os dois lados da arte: aparência e jogo. [...]. Nem o conceito da aparência nem o de jogo são estranhos à estética tradicional; isso não diz nada de novo, na medida em que o par de conceitos valor de culto e valor de exposição está encasulado no primeiro par mencionado. No entanto, essa circunstância se transforma de um golpe, assim que esses conceitos perdem sua indiferença diante da história. Com isso, conduzem a uma perspectiva prática. Quer dizer: o que advém com o definhamento da aparência, com a perda da aura nas obras de arte é um enorme ganho em espaço de jogo. O mais amplo espaço de jogo abriu-se com o cinema (*Idem*, 2012, pp. 74-76).

Nada se fixa no concreto. E em detrimento de sentidos fixos, de olhares contemplativos, do objeto imutável posto diante do espectador à espera de ser desvelado pelo conhecimento pleno, entra em jogo a ocasião do acontecimento. O andar disperso que resvala na necessidade de agarrar com as próprias mãos, ver e ouvir com os próprios olhos e ouvidos, tendo por certeza que esses “próprios” são também espaços momentâneos, não mais de um sistema orgânico, mas de operações maquínicas. Que também impõe uma relação mundana perante as representações. Já não se quer estabelecer e estabilizar uma verdade, mas adota-se a experimentação estética como agenciamento de sentidos que ativam mundos, quando este é dado sem sentido.

Quando a imagem brinca pela aparência (não ilusória) de um real, a sua prática é imitação sem um fundo. Espaço de jogo, de criação. E será, então, no íntimo da criação que se deitará a experimentação, de um modo de vida, de uma conduta, dos valores. No gesto imitativo se instala um rito profanador que pratica a dessacralização dos princípios,

---

<sup>14</sup> Um apontamento de Gagnebin (2014, pp.117-119) dá-nos melhor pista para a interpretação da frase, considerando como foi traduzida. No original alemão Benjamin escreve: “Man kann auch sagen: er spielt es”, e na versão francesa (traduzida pelo próprio Benjamin e por Pierre Klossowski) lê-se: “On peut dire aussi: cette chose, il la joue”. Tanto “spielt” quanto “joue” podem ser entendidas como brincar, interpretar (da encenação do ator) ou jogar.

porque uma inquietação — uma espécie de tremor sutil na superfície – perverte, mesmo em meio a todo o ruído, o costume em disfarce, máscara de testa pintada “princípio” que se segura com a mão da força, da repetição, querendo eternidade onde só há o breve.

### ***Então uma subjetivação se constitui***

junto com os seus mecanismos de subjetivação. Se anteriormente eu quis expor o modo pelo qual, no interior do corpo, em que força e desejo, como afeção, podem se organizar e reorganizar entre relações diferenciais que sucedem de seu movimento imanente e, pelo procedimento do qual Deleuze e Guattari chamaram de o Corpo-sem-órgãos, quer desvincular-se dos estratos enrijecidos em busca de outras conexões sensíveis e significativas; agora também é oportuno retomar ao questionamento destas constituições possíveis que, sob um outro prisma, considera também o corpo das *práticas concretas* em geral – isto é, se constantemente falo em um ouvir e um ver, estou a referir a um certo tipo de ouvir e ver que não se constroem unicamente ao de um *corpo original*, “como se o olho tivesse aparecido, desde o fundo dos tempos, para a contemplação, como se o castigo tivesse sempre sido destinado a dar o exemplo” (Foucault, 2018, p. 66).

Entre qualquer conjunto de objetos, práticas e sentidos, forma-se uma rede *maquínica* que, do *movimento articulador* de que são produzidos, produzem também o seu próprio tecido de referências. Cujas partes, vivas e móveis, remontam-se de infinitas formas. Um sistema, ou rede de significação que pode ser apreendido e interpretado. Novamente, a importância dessa perspectiva é a de reiterar a noção de que “na raiz daquilo que nós conhecemos e daquilo que nós somos não existem a verdade e o ser, mas a exterioridade do acidente” (*ibidem*, p. 63). É, sobretudo, lembrar-nos de que o mundo por nós habitado é em tudo circunstancial, quero dizer, se ele está ao acaso, e as imagens que criamos e damos forma para povoar este mundo são provocadas em meio ao discurso, sem significado em si, somos *praticados* e *enunciados* nos hábitos ritualísticos de nossas próprias relações.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Sobre o discurso é preciso “analisa-lo em suas condições, seu jogo e seus efeitos, e preciso, creio, optar por três decisões as quais nosso pensamento resiste um pouco, hoje em dia, e que correspondem aos três grupos de funções que acabo de evocar: questionar nossa vontade de verdade; restituir ao discurso seu caráter de acontecimento; suspender, enfim, a soberania do significante”(Foucault,1999, p.51).

Os ouvidos e olhos desta pesquisa, os meus, não são (do ser em essência). Também eles são expressos em acontecimento, produzidos em meio aos rituais, atingidos e recolhidos por determinadas estratégias e práticas discursivas<sup>16</sup>. Não obstante, esses olhos e ouvidos, a sonoridade e a visualidade aqui compreendidas também devem afirmar as possibilidades inquietantes, que, mesmo que num certo instante de emergência onde encarnam forma, também tecem conjuntos de elementos dispares, “composto por linhas de natureza diferente”, e que cuja linha “pode ser quebrada – está sujeita a variações de direcção – e pode ser bifurcada, em forma de forquilha – está submetida a derivações”, porque se traçam pela diferença, “traçam processos que estão sempre em desequilíbrio, e que ora se aproximam ora se afastam uma das outras” sem, por fim, delimitar ou envolver “sistemas homogêneos por sua própria conta, como o objecto, o sujeito, a linguagem, etc.” (Deleuze. 2016. p.360), como que planando um *limiar de saturações*. Ruidoso. É corpo de experiência desejável.



Rosalind Fox Solomon, sem título, A Woman I Once Knew, 2024

[https://media.newyorker.com/photos/66f0405ff4284427dc58c28a/master/w\\_1600,c\\_limit/Cacouris-RFS\\_A%20Woman%20I%20Once%20Knew\\_1.jpg](https://media.newyorker.com/photos/66f0405ff4284427dc58c28a/master/w_1600,c_limit/Cacouris-RFS_A%20Woman%20I%20Once%20Knew_1.jpg)

<sup>16</sup> Cabe rapidamente destacar que o poder não deve ser concebido como uma instância centralizada, detida exclusivamente por determinados indivíduos ou instituições, mas, antes, como uma rede que circula e se manifesta em múltiplas relações. Nesse contexto, sujeito e processos de subjetivação constituem-se precisamente no interior dessas dinâmicas de circulação, exercendo-se de maneira recíproca. Para o que se segue é importante, portanto, ter em conta que não se trata de uma teoria centrada na apropriação e restituição do poder, mas de uma reflexão que busca compreender a constituição do sujeito de si em contraste com o sujeito subordinado ao outro. “O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir” (Foucault, 1998. p.8).

Um território que fora previamente habitado pode então ganhar outros costumes, desterritorizar-se-á para então ser reterritorializado, e assim sucessivamente.

É preciso antes que nos lembremos das forças e do acontecimento.

Onde o “enunciado” produz uma realidade sem nunca ser um seu representante, produz na superfície. É um golpe de forças em múltiplas direções, que não pertence, mas acontece nos corpos. Se o acontecimento é, no instrumental foucaultiano, aquele que deve retirar a primazia do significante e do significado do seu “discurso”, não diferentemente ele carrega a multiplicidade de todos os virtuais do “devir” deleuziano. Enquanto um se sublinha estratificações no polo histórico-social de temporalidade fractal, o outro está na ontologia do movimento sem fim.

O território não é lugar que se possui, é campo em tensão entre forças do dentro e do fora que se dobram e se desfazem. Não se começa, ele insiste. Trata-se de estar em vias de — nem resistir, nem se render, conectar e produzir um corpo de intensidade variável. Conectar, conjugar, continuar: eis o diagrama que se desenha contra os programas que ainda exigem significar, representar, sujeitar. Cada conexão é uma política, uma microfísica da invenção, que lida com o informe e não estratificado.

[...] sobre o corpo se encontra o estigma dos acontecimentos passados do mesmo modo que dele nascem os desejos, os desfalecimentos e os erros nele também eles se atam e de repente se exprimem, mas nele também eles se desatam, entram em luta, se apagam uns aos outros e continuam seu insuperável conflito. O corpo: superfície de inscrição dos acontecimentos (enquanto que a linguagem os marca e as idéias os dissolvem), lugar de dissociação do Eu (que supõe a quimera de uma unidade substancial), volume em perpétua pulverização (Foucault, 1998, p. 15).

As forças em circuito precisam ser tensionadas, a partir de uma relação com o fora – o fora absoluto, lugar do devir, escorrega pelos limites do saber e do poder. Vibrar com um ruído de forças informes, de linhas constituídas em afetos. Desabitar-se e voltar a estar, prática de criação: dobra-se o eu em gestos de cuidado, em variações de si que tocam o outro e o mundo. Artifício sutil – mas potente – de se perder.

## Homens trabalhando, pare, contramão



Emila Medková, *Konec obrazu* (Fim dos quadros/imagens), 1948. [https://aperture.org/wp-content/uploads/2022/06/247MAG206\\_Medkova-HR-1024x1024.jpg](https://aperture.org/wp-content/uploads/2022/06/247MAG206_Medkova-HR-1024x1024.jpg)

### ***Brevíssima arqueo-genealogia do olho e ouvido maquínicos***

Já em sua gênese, tanto a fotografia como a gravação sonora estiveram sempre circunscritas à discussão entre o original e a cópia, tendo em conta as suas supostas naturezas de reprodutores fieis da realidade concreta e, com isso, como aparatos de afixação de um modelo, o seu uso era preferido pela ciência.

No caso do som é interessante notar o quanto da história das máquinas de registo sonoro esteve intimamente ligada aos estudos do aparelho auditivo humano, tornando este um modelo para todos os instrumentos que viriam a se beneficiar do “mecanismo timpânico”.

As primeiras máquinas de registo sonoro<sup>17</sup>, criadas entre as décadas de 50 e 70 do Séc. XIX, por Graham Bell, Clarence Blake e Leon Scott, ainda falhavam quanto à sua reprodução idêntica, a transdução era para o meio visual. Os primeiros fonográficos “escreviam” aquilo que ouviam, a partir da vibração de uma membrana que tentava simular o ouvido humano, um desenho era registado em papel ou mesmo em vidro fumado. Nota-se o interesse destes inventores para o uso pedagógico, que, na tentativa de mostrar os sons a surdos e mudos, estes pudessem treinar a fala como se a estivessem ouvindo.

É entre 1877 e 1878 que o fonógrafo é patenteado e apresentado a público por Thomas Edison (Morton Jr., 2004, p.11). O som gravado se faz ouvido pela primeira vez. A capacidade de registo e reprodução maquínica tem uma passagem importante pelo que é chamado por Stern de “mecanismo timpânico” (tympanic mechanism)<sup>18</sup>, sobretudo na classificação da função da escuta como primariamente transdutora de vibrações. Dos primeiros modelos de reprodução sonora que imitavam a boca passa-se para modelos que vão então imitar o ouvido. Das mecânicas que pretendiam produzir o som de maneira semelhante ao que anteriormente era somente humanamente produzido, como a voz ou a música, a máquina de Edson remete muito mais à maneira como se concebe uma percepção do som: se o tímpano transduz a vibração em matéria sonora efetiva, igualmente faz a máquina (ou vice-versa). Já não eram máquinas que “causavam” o som,

---

<sup>17</sup> Para descrições mais detalhadas sobre a história do som gravado, consultar: Morton Jr. (2004) e Stern (2003).

<sup>18</sup> “The ear phonograph embodies a very simple principle: the ear is a mechanism that can be used— instrumentally—to a variety of ends. So foremost in this history is the notion of the ear as a mechanism for transducing vibrations. Specifically, this mechanism can be called a tympanic mechanism” (Stern, 2003, p. 34).

mas imitavam a mesma função humana, como efeito do que age indeterminadamente sobre o ouvir.

De fato, a proximidade e continuidade, entre o som gravado e a sua reprodução, proporciona uma perspectiva causal entre uma coisa e outra. Mas, para além disso, a reprodução técnica vai instaurando aos poucos um discurso de similitude que, ele próprio, não pode ser invocado pela posição da representatividade. Enquanto ainda pensarmos neste processo como uma simples apropriação da cultura sobre a natureza, não poderemos perceber a muito mais complexa relação que se instaura com estes dispositivos, que desmonta em partes que nunca se encaixam para uma totalidade fundamental. Poderia assim lembrar Donna Haraway no *Manifesto ciborgue*:

As ciências da comunicação e a biologia caracterizam-se como construções de objetos tecnonaturais de conhecimento, nas quais a diferença entre máquina e organismo torna-se totalmente borrada; a mente, o corpo e o instrumento mantêm, entre si, uma relação de grande intimidade. A organização material “multinacional” da produção e reprodução da vida cotidiana, de um lado, e a organização simbólica da produção e reprodução da cultura e da imaginação, de outro, parecem estar igualmente implicadas nesse processo. As imagens que supõem uma manutenção das fronteiras entre a base e a superestrutura, o público e o privado ou o material e o ideal nunca pareceram tão frágeis (2009, p. 67).

Na escalada da reprodução sonora, o ouvido é abstraído de um corpo de sentido, e a faculdade de ouvir facilmente alinhada à mecanicidade da função timpânica. Essa semelhança do corpo à função maquínica se regula por um enunciado que esconde tal tecnologia de classificação, que assume o som e o mecanismo timpânico como fenômenos isolados e que, portanto, podem ser estudados, traduzidos e operacionalizados.

Para que surgissem novas formas de *disciplinar o sujeito*, foi preciso antes toda uma tecnologia que moldasse o, até então, não quantificável. Tornar o corpo estatística que mensura o comportamento e a fisiologia. Assim, no século XIX<sup>19</sup>, a ideia de “normalidade”

---

<sup>19</sup> É sobretudo em meados do Séc. XIX que Foucault identifica uma viragem dos métodos físicos de punição para o que ele vai chamar de poder disciplinar, “O sucesso do poder disciplinar deve-se, sem dúvida, à utilização de instrumentos simples: o olhar hierárquico, a sanção normalizadora e a combinação destes num processo que lhe é específico, o exame”(Foucault. 2013. p.249), onde “tem menos uma função de cobrança que de síntese, menos de extorsão do produto que de laço coercivo com o aparelho de produção” (*ibidem*, p.225).

ergueu-se como régua silenciosa. Foucault faz evidente esses regimes de verdade que passam a constituir um sujeito muito específico da administração moderna dos corpos:

Em suma, no regime do poder disciplinar, a arte de punir não visa nem a expiação, nem exatamente a repressão. Põe em ação cinco operações bem distintas: relacionar os atos, os desempenhos e os comportamentos singulares com um conjunto que é, simultaneamente, campo de comparação, espaço de diferenciação e princípio de uma regra a seguir. Diferenciar os indivíduos entre si e em função dessa regra de conjunto – que deve funcionar como um limiar mínimo, como média a respeitar ou como ponto ótimo a que se deve aproximar. Medir em termos quantitativos e hierarquizar em termos de valor as capacidades, o nível, a «natureza» dos indivíduos. Fazer funcionar, através dessa medida «valorizadora», a coação de uma conformidade a realizar. Por último, traçar o limite que definirá a diferença relativamente a todas as diferenças, a fronteira externa do anormal (a «classe vergonhosa» da Academia Militar). A penalidade perpétua que atravessa todos os pontos e controla todos os instantes das instituições disciplinares compara, diferencia, hierarquiza, homogeneiza e exclui. Em suma, normaliza (Foucault, 2013, p.263).

O indivíduo, então, foi “chamado ao barulho”. Tornou-se ouvível, como se o cilindro de cera o aproximasse da escuta disciplinadora. Nesse movimento, acumulou-se um saber delicado e implacável: o corpo era fonte de percepção, mas também o seu instrumento.



Olivia Arthur, sem título, da série *Murmurings of the Skin*. 2024. <https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/64ded04802540209f9c5dd07/fa509339-d6d0-4c6e-9eeb-c9c3caa988fd/20.jpg?format=750w>

É sobretudo das obras de Johannes Müller e Hermann von Helmholtz, dois fisiologistas de extrema repercussão nesta altura (e que cuja obra se deita também sobre a questão da visão, como veremos mais adiante) que podemos retomar algumas questões singulares sobre a racionalidade que vai dominar e reagir com todas as novas invenções da maquinaria moderna, sobretudo ao conceberem um novo conhecimento sobre o papel constitutivo do corpo na apreensão do mundo perceptível, que rapidamente fez claro que necessidade da quantificação e da racionalização em muitas áreas da atividade humana dependiam da informação sobre as capacidades instrumentais do corpo humano. As consequências de tais estudos foi instaurar uma normalidade para o aparelho perceptivo humano, capaz de ser, inclusive, reproduzido maquinicamente.

A discussão de Johannes Müller sobre a audição aparece em vários trechos do *Handbuch der Physiologie des Menschen (Manual da fisiologia humana)*, de 1833, sua elaboração mais sistemática da fisiologia humana. Müller divide e individualiza cada uma das sensações, tratando-as como dados que percorrem vias nervosas distintas – cada nervo sensorial possui qualidades específicas, que os estímulos apenas tornam manifestas. Para ele, a sensação não comunica o estado do corpo externo, mas sim a condição dos próprios nervos, excitados pela causa exterior. Desta maneira, o som não existiria fora da excitação de uma qualidade do nervo auditivo. A sensação não corresponderia necessariamente ao fenômeno externo, mas aos estados dos nervos. A causa exterior era, portanto, apenas instrumental: servia como meio, não como essência da sensação.<sup>20</sup>

A exemplo dos estudos recentes em física e química, contemporâneos a ele, Müller usará estes modelos para ilustrar o funcionamento do corpo humano. Assim como a eletricidade pode ser vista como luz, sentida como calor ou ouvida como zumbido, as diferenças entre os sentidos seriam, também, em grande parte químicas e mecânicas, já que cada um deles apenas percebe e transmite de forma diversa (Sterne, 2003, p.60). O som, portanto, seria a energia ou qualidade peculiar do nervo auditivo. O que o permitiu construir um sistema indexal dos estímulos que excitam os nervos da audição e geram sensações: “1. The mechanical influences, namely, by the vibrations of sonorous bodies imparted to the organ

---

<sup>20</sup> “[...] each peculiar nerve of sense has special powers or qualities which the exciting causes merely render manifest. Sensation, therefore, consists in the communication to the sensorium, not the quality or state of the external body, but of the condition of the nerves themselves, excited by the external cause [...] Sound has no existence but in the excitement of a quality of the auditory nerve”(Müller *apud* Sterne, 2003,p.60).

of hearing through the intervention of media capable of propagating them. 2. By electricity. 3. By chemical influences taken into circulation; such as the narcotics, or alterania nervina. 4. By the stimulus of blood” (Müller *apud Stern ibidem*, p.61).

O ouvido, *órgão da audição*, é então um instrumento vibratório, que por simpatia move-se a partir da excitação vibrátil externa. Sua teoria, ao eliminar distinções entre sensação interna e externa, deslocava a explicação da audição de um fundamento espiritual para um fundamento mecânico.

Essas contribuições, como tecnologias de poder, corroboram com o que Foucault identifica como “novos métodos para administrar” emergentes, e inserem um novo modelo de subjetividade sobre a percepção. A separação dos sentidos estabeleceu cada um deles — visão, audição, tato, olfato e paladar — como sistemas funcionalmente distintos, domínios experienciais fechados que podiam ser abstraídos, descritos e modelados. Com isso, a fisiologia deslocou o estudo da audição da morfologia para a função e a técnica, tornando-a um mecanismo que podia ser analisado de forma independente do corpo e dos demais sentidos.

Hermann von Helmholtz, em *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*, de 1877, expande a teoria de Müller ao unir acústica e estética para estudar o ouvido como fenômeno em si, e não apenas como ponto de passagem de vibrações. Para ele, o objetivo da acústica fisiológica era investigar os processos que ocorrem dentro do ouvido, conectando a ciência da audição à estética da música.

Suas pesquisas acontecem sobre um método bastante instrumentalizado,

His resonators were machines built to embody and test his resonance theory of hearing: these were glass bottles with openings at both ends, covered with pigskin membranes, shaped so that each would resonate at a different pitch. Once trained to hear the various upper partials, the listener could conceivably pick them out from a potentially infinite number of sounds. But it becomes difficult to parse out what is a model and what is a copy in Helmholtz’s engineering. The nervous system itself becomes “an analogic extension of media,” just as the instruments in Helmholtz’s studies become analogical extensions of the middle ear (*ibidem*, p.65).

Helmholtz tratava ora o ouvido como extensão de seus instrumentos, ora seus instrumentos como extensões do ouvido. Com isso, Helmholtz transformou a hipótese fisiológica da especificidade funcional da audição em uma teoria processual da sensação. Ele tratou o som como efeito determinado, que podia ser sintetizado, e porque se constituía como um processo que ocorria “no interior do ouvido”. Se a mesma reação fosse produzida no nervo, a sensação seria idêntica, independentemente da causa. Mais uma vez, uma série de técnicas locais, eficazes para controlar, manter e tornar úteis os novos sujeitos, que seria posteriormente identificada nas tecnologias de reprodução sonora.

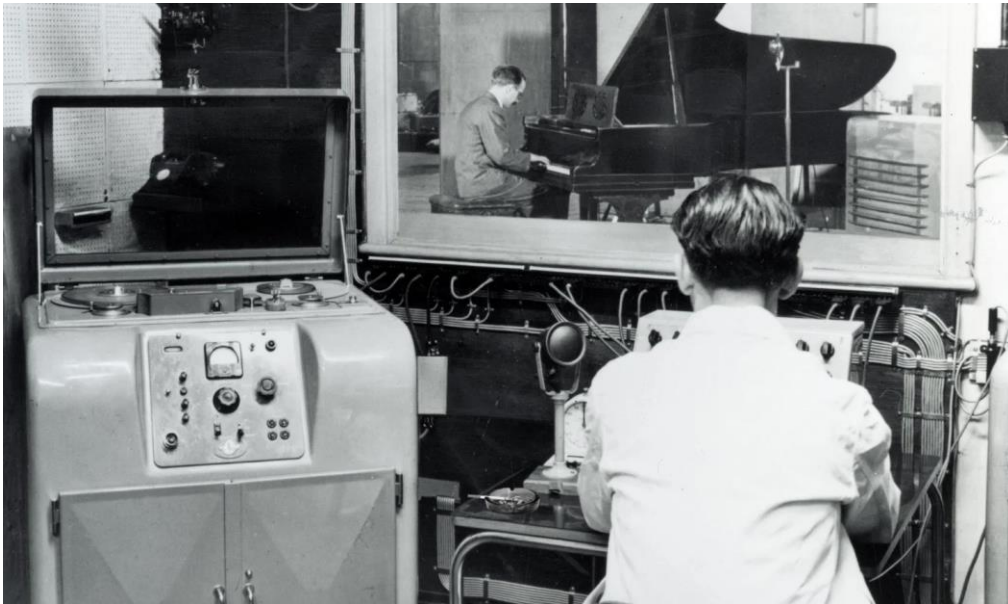


A “mesa de operações” fonográfica...

Lembrando o que Preciado (2014) já identificara em seu recorte sobre o termo foucaultiano “tecnologia”<sup>21</sup>, em seu caso: “tecnologia sexual é uma espécie de «mesa de operações» abstrata na qual se leva a cabo o recorte de certas zonas corporais como «órgãos» (sexuais ou não, reprodutivos ou não, perceptivos ou não etc.)” (p.127) em que a identidade sexual passa a ser definida “não a partir de dados biológicos, mas com relação a um determinado a priori anatômico-político, uma espécie de imperativo que

<sup>21</sup> “A força da noção foucaultiana de tecnologia reside em escapar à compreensão redutora da técnica como um conjunto de objetos, instrumentos, máquinas ou outros artefatos [...]. Para Foucault, uma técnica é um dispositivo complexo de poder e de saber que integra os instrumentos e os textos, os discursos e os regimes do corpo, as leis e as regras para a maximização da vida, os prazeres do corpo e a regulação dos enunciados de verdade” (Preciado, 2014 p.154).

impõe a coerência do corpo como sexuado.” (*Ibid.* p.128). É possível identificar essa mesma articulação tecnológica que produz uma natureza muito mais do que a modifica também na questão da reprodutibilidade técnica. O que a função timpânica faz, enquanto dispositivo técnico-social, é também reiterar uma zona sob alta intensidade sensitiva e motriz, que é possibilitado pelo recorte do órgão (o ouvido, por enquanto, logo seguirei para o olho) e que cuja maquinaria de reprodução efetua constantemente uma regulação e classificação deste corpo dividido e normalizado.



...a bata branca não é mera casualidade...

Quando as gravações para o consumo em massa se popularizam, a questão da reprodução, já completamente engendrada por esta tecnologia que elabora o gesto de semelhança no tímpano maquínico, ganha forma na discussão da sua fidelidade. É quando a mediação se faz presente ao mesmo tempo em que deseja a total transparência. Fidelidade passa a ser o termo que incorpora o discurso que já vinha sendo articulado sobre os novos objetos copiados, que assimila, então, a realidade concreta na mecânica reprodutiva, tornando-as reais como a cópia, ou fictícias tanto quanto, quer dizer, inapropriadas de serem vistas neste termo.

From this perspective, the technology enabling the reproduction of sound thus mediates because it conditions the possibility of reproduction, but, ideally, it is supposed to be a “vanishing” mediator—rendering the relation as transparent, as if it were not there. Inasmuch as its mediation can be detected, there is a loss

of fidelity or a loss of being between original and copy. In this philosophy of mediation, copies are debasements of the originals (Sterne, 2003 p. 218).

Se nas campanhas de publicidade da Victor Records já em 1908 mostravam a imagem da cantora Geraldine Farrar lado a lado à Vitrola da Victor Talking machine Co. com o título “Which is Which?”, e em outra campanha posavam uma das estrelas da ópera junto a um disco fonográfico com a legenda: "Both are Caruso," "Both are Schumann-Heink," "Both are Farrar," etc., alguma racionalidade sobre o processo de reprodução como uma arte em si mesma estavam a ser sedimentados. A reprodução técnica desejou-se transparente ao evidenciar a sua própria tecnologia. O ensejo de capturar o mundo e reproduzi-lo “como realmente é” discursa para uma correspondência entre representação e aquilo que é representado, eliminando o “problema” das cópias. O termo fidelidade sonora oferece a perspectiva de novo modelo: tanto é medida do produto da reprodução técnica sonora, em que menos ou mais fidelidade tem a ver com a capacidade detectar a mediação; quanto ficcionaliza uma realidade exterior que não mais faz par ao objeto reproduzido. A discussão sobre a fidelidade estabelece a gravação sonora como uma coisa em si mesma.

“Original” sounds are as much a product of the medium as are copies—reproduced sounds are not simply mediated versions of unmediated original sounds. Sound reproduction is a social process. The possibility of reproduction precedes the fact. Sound fidelity is much more about faith in the social function and organization of machines than it is about the relation of a sound to its “source.” “[...] From the very beginning, sound reproduction was a studio art, and, therefore, the source was as bound up in the social relations of reproducibility as any copy was (Sterne, 2003, p.219).

A reprodução técnica proporciona o mesmo artifício que o empregado por Mamúrio (para voltarmos como ciclo que se reconta desde o início deste percurso), o paradigma de diferenciação do que é original e do que é cópia deixa de ser o da reprodução contra a “fonte natural” de som, para ter a ver com a fidelidade de uma gravação “artisticamente bem executada”. “A reprodução precede a originalidade”.<sup>22</sup> Como na história de Mamúrio, a reprodutibilidade técnica tanto articula uma nova proposição de arranjo para o sentido, quanto desloca os termos de autenticidade, ao anular a comparação direta do

---

<sup>22</sup> No original: “The possibility of sound reproduction reorients the practices of sound production; insofar as it is a possibility at all, reproduction precedes originality” (Sterne, 2003, p.221).

reproduzido com o real concreto, tornando toda cópia um original de si próprio, ou qualquer cópia sempre um original. O natural (ou a verdade) não está atrelado à realidade imediata, como tampouco seria reconhecido como um ideal desprovido de interferência histórico-tecnológica.

O argumento de Jonathan Sterne é o de que a reprodução é sempre já uma forma de arte de estúdio, na medida em que quando a reprodução se torna possível, ela reorienta a própria produção. Desta maneira a escuta do real nunca pode ser a escuta de um todo (se é que algum dia foi), trataremos, a partir de então, de perceber a semelhança no interior do que já produzimos como semelhante. Antes mesmo de começar a questionar as “interferências” mais intencionadas, como a capacidade e especificidade de captura de um determinado microfone, as equalizações, compressões e reverberações adicionadas sobre a gravação e os recortes temporais (decisão de iniciar e parar uma gravação) e espaciais (proximidade do microfone à fonte sonora), a tecnologia já é assentada nas racionalidades que *organizam* um ouvido específico para uma sonoridade tão específica quanto possível. Não obstante, esta capacidade de interferir não precisa ser pensada nos termos de modificações sobre o real, tanto quanto elas respondem a uma interferência que sempre existiu, com ou sem máquinas.

O artigo do artista sonoro Francisco López, “Profound Listening and Environmental Sound Matter”, pode ajudar sobre esta compreensão. Enquanto, a partir de uma sua composição de *field recordings*, *La Selva*, argumenta sobre o engajamento do corpo sobre o ambiente sonoro ao redor como ato imaginativo, coisa que a máquina é incapaz de fazer, destaca a impossibilidade de apreensão objetiva com a realidade sonora. “Regardless of whether or not we are recording, our minds conceptualize an ideal of sound. The spatial, material, and temporal transfigurations exist independently of phonography. Our idea of the sonic reality, even our fantasy about it, is the sonic reality each one of us possesses” (López, 2017. p.136).

Apesar da sua perspectiva se assentar sobre um subjetivismo que eu considero ainda simplista e, tendencialmente, essencialista, parece-me importante notar em seus termos o “conceptualize” e, sobretudo o “fantasy”, que remetem ao julgamento e a fabricação. Retomo Nietzsche: “nós somos, até a medula e desde o começo – *habitados a mentir*. Ou, para expressá-lo de modo mais virtuoso e hipócrita, em suma, mas agradável: somos muito mais artistas do que pensamos” (2005, §192), “violentar, ajustar, abreviar, omitir, preencher, imaginar, falsear e o que mais seja próprio da essência do interpretar” (2008,

§24). Trata-se não de um ponto de vista sobre o real, de acordo com um determinado sujeito, mas da condição sob a qual a verdade de um ponto de vista aparece ao sujeito. Mas que não invalida a sua argumentação principal: “I want to suggest that it [the recorded version] is not a version but a different entity with its own inherent value.” (López, 2017. p.135). O autor percebe que não é uma questão de falsificação exclusiva no processo fonográfico, o corpo e o intelecto já são falsificadores (apesar dele não usar este termo para tratar da percepção humana e preferir “ambiguity”), uma vez que o real é sem sentido, nossa atuação sobre ele é que cria sentidos, a máquina de reprodução entra como mediadora de uma realidade, que em si não é nada, onde antes sempre precisamos da mediação para poder articular o real.



Carolyn Drake, sem título, da série *Knit Club*, 2012 – 2020. [https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/59f3568efe54ef12d2992917/1689962598512-YCMIODE4YWQAOFRYW4LJ/CarolynDrake\\_KnitClub\\_Final\\_Book\\_014.jpg?format=750w](https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/59f3568efe54ef12d2992917/1689962598512-YCMIODE4YWQAOFRYW4LJ/CarolynDrake_KnitClub_Final_Book_014.jpg?format=750w)

A forma moderna do poder, novamente voltando a Foucault (2013), procede sobre o que “é o sujeito obediente, o indivíduo, sujeito a hábitos, regras, ordens, uma autoridade que se exerce continuamente em seu redor e sobre ele, e que ele deve *deixar funcionarem automaticamente nele*” (p.192; destaque meu), desmanchando os termos que suscitavam um domínio interior do sujeito, que poderia pôr-se de parte do seu arredor como um

observador autônomo. Qualquer espaço se tornou passível de ser racionalizado e instrumentalizado, inclusive a sensação.

É necessário alertar que não estou tentando dizer que em outro caso haveria um sujeito autônomo, anterior a todo este momento histórico, e ao qual poderíamos tentar retornar para libertamo-nos das “amarras sociais”. Não obstante, está fundado que a criação de experiências e práticas de si não são impossíveis, tendo em consideração as realidades produtivas e possibilidades “contra-produtivas”, ou de ruptura, sabotagem e perversão. O que se faz importante notar é como as práticas de poder podem assumir formas específicas conforme os modos de organização social e política, e operarem sobre os corpos, moldando gestos, hábitos e condutas, não apenas como um mecanismo repressivo. As redes em que circula o poder criam normas que não se reduzem à punição ou à lei, mas regulam a vida social por meio de processos de normalização: “[...] o poder produz; produz o real; produz domínios de objetos e rituais da verdade. O indivíduo e o conhecimento que dele se pode ter decorrem desta produção” (Foucault, 2013, p. 224). Nesses processos, não apenas tais dispositivos são impingidos sobre o corpo, mas ele também os incorpora, aceitando-os como verdade, percebendo o mundo a partir destes dispositivos.

Mais uma vez, o interesse dessa breve janela arqueo-genealógica, não é tanto o rumo de uma história da técnica, mas das evidências de condições que possibilitam certas experiências.

O momento em que passamos dos mecanismos histórico-rituais de formação da individualidade a mecanismos científico-disciplinares, em que o normal tomou o lugar do ancestral, e a medida do lugar o do status, substituindo assim a individualidade do homem memorável pela do homem calculável, esse momento em que as ciências do homem se tornaram possíveis é aquele em que foram postas em funcionamento uma nova tecnologia do poder e uma nova anatomia política do corpo (Foucault, 2013. p. 193.).

Tecnologias como máquinas fotográficas ou fonográficas podem ser compreendidas nesse plano: a máquina atua em pormenor sobre o corpo, reconduz os seus movimentos, gestos e atitudes, a sua mecânica produz uma nova qualidade de funcionamento. O registro de imagens e vozes criam arquivos de memória e de identidade que submetem os indivíduos a processos de classificação, comparação e correção, imprimem uma noção de

eficácia econômica sobre a cognição; o registo dos movimentos e ritmos projetam uma distribuição normal sobre o tempo e o espaço, de maneira ininterrupta, sem um intervalo claro entre os corpos e os instrumentos.



Lua Ribeira. Sem título. Da Série Postnaturalism. 2014.

<https://freight.cargo.site/w/1000/i/1cf95e6c49c634e483eab27e997ca809ff2afb39fab97895e0df272cda3d578f/Untitled--Newport-2014.jpg>

O olhar, dentro deste mesmo período da reprodutibilidade técnica, não vai sofrer de “efeitos disciplinares” diferentes dos expostos até agora. A mesma reorganização do conhecimento e práticas em geral, que atuam sobre a experiência social, produtiva e, também, sobre as práticas de desejo, podem ser retomadas no contexto dos dispositivos que vão gerir a visão e, como vimos antes, a audição.

O estudo que Jonathan Crary (2012) apresenta em *Técnicas do Observador*, é de muita importância para o rastreamento de todas essas técnicas externas de normatização e controle do corpo, sobretudo da visão. Dentre as suas contribuições ele identifica, novamente, nas obras de Johannes Müller e Hermann von Helmholtz, alguns estudos sobre a fisiologia que se estabelecem fundamentais, também, para a compreensão da visão no Séc. XIX:

Müller revela uma imagem do corpo como algo multifacetado, semelhante a uma fábrica, constituído de processos e atividades diversificados, gerenciados por quantidades mensuráveis de energia e trabalho. [...] A parte mais influente da obra de Müller foi seu estudo sobre a psicologia dos sentidos, e o tratamento do sentido da visão foi, de longe, o mais longo nessa seção. Embora precedido pela obra de Bell e Magendie, Müller fez a mais conhecida defesa da subdivisão e da especialização do aparato sensorial humano. Sua fama repousa na teorização daquela especialização: a doutrina das energias nervosas específicas [*spezifische Sinnesenergien*], introduzida na *Physiologie*. Trata-se de uma teoria em muitos sentidos tão importante no século XIX quanto o problema de Molyneux o fora no século XVIII. Ela constituiu a fundamentação da Óptica de Helmholtz, que dominou a segunda metade do século XIX; foi extensamente discutida, debatida e criticada na ciência, na filosofia e na psicologia mesmo no início do século XX. Em suma, essa foi uma das maneiras mais influentes de considerar e compreender um observador no século XIX; uma forma de descrever uma “verdade” sobre a visão e a cognição (Crary, 2012, pp.90-91).

Crary expõe como, no início do século XIX, a experiência da visão passou a ser concebida como a faculdade de um órgão sem referência a um ponto fixo ou a um referente estável, configurando uma modernidade visual marcada por uma instabilidade perceptiva que permitisse apreender um mundo, desde que Müller afirma em sua obra sobre a ação das sensações de luz e cor serem “produzidas onde quer que partes fracionadas da retina sejam afetadas por um estímulo interno, como o sangue, ou um externo, como a pressão mecânica, a eletricidade etc.” (Müller *apud* Crary, 2012, p.92), uma ausência de referencialidade é reificada. A teoria das energias nervosas específicas de Müller afirma-se sobre uma falta de possibilidade de correspondência ao real a partir do olhar, sobretudo, um que quer significar aquilo que se dá diante da visão. As novas técnicas instrumentais devem, então, tomar o espaço de mediação e dotação de sentido do real.

O que estava em jogo e parecia tão ameaçador não era apenas uma nova forma de ceticismo epistemológico acerca da inconfiabilidade dos sentidos, mas uma reorganização positiva da percepção e de seus objetos. A questão não era somente como saber o que é real, mas que novas formas do real estavam sendo fabricadas (*Ibid.*, p. 93).

O mais irônico é perceber que, no seio da racionalidade emergente neste período que identificava num indivíduo suscetível de ilusões e inconsistências perceptivas a dificuldade em criar fundamentos estáveis, o discurso que se estabelece contra a possibilidade de um sujeito universal-e-invisível é também a que o transforma em sujeito indiferente-e-universal. Uma vez que o seu corpo precisa ser tornado mesurável laboratorialmente, ele tem de ser passível de testes, em um ambiente neutro e estéril. Assim deve se consolidar a “«percepção pura», a atenção óptica do modernismo, precisou excluir ou suspender, cada vez mais, aquilo que obstruía seu funcionamento: a linguagem, a memória histórica e a sexualidade” (*Ibid.*, p. 97).

A reprodução técnica precisou apagar os traços da mão que escrevia a sua personalidade no papel para guardar e reproduzir sons e imagens. Foi necessário substituírem, em última análise, as deficiências fisiológicas e estenderem o aparato sensorial, então, à função protética da tecnologia.

The hard science of physiology did away with the psychological conception that guaranteed humans that they could find their souls through handwriting and rereading. The "I think," which since Kant was supposed to accompany all of one's representations, presumably only accompanied one's readings. It became obsolete as soon as body and soul advanced to become objects of scientific experiments. The unity of apperception disintegrated into a large number of subroutines, which, as such, physiologists could localize in different centers of the brain and engineers could reconstruct in multiple machines. (Kittler, 1999. p.187)

A máquina não só mais mimetiza a musculatura humana, mas também passam a assumir funções do sistema nervoso central, enquanto transmissão de energia.

And with this differentiation – and not with steam engines and railroads – a clear division occurs between matter and information, the real and the symbolic. When it comes to inventing phonography and cinema, the age-old dreams of humankind are no longer sufficient. The physiology of eyes, ears, and brains have to become objects of scientific research (*ibid.*, p. 16).

Para que a reprodução técnica fosse otimizada, não se podia mais desejar uma expressão ou traço próprios de corpos singulares. A máquina precisa caber a todos, ter a sua própria formulação, reduzida às frequências e energias indistintas. As máquinas de reprodução

técnica, então, eram engendradas como aparatos de visualidade e auralidade independentes – quer dizer, assume-se que eles “vêm” e “ouvem” independentemente de um corpo – assim, a reprodução técnica fica dissolvida (invisível) enquanto mediadora entre a percepção e o percebido.

As bases do espetáculo e a “percepção pura” do modernismo abrigam-se no território recém-descoberto de um espectador plenamente corporificado, mas o triunfo final de ambos depende da negação do corpo, de suas pulsações seus espectros, como fundamento da visão (Crary, 2012, p.133).

Também para Edison e os “ouvintes” da Scientific American “the phonograph converted aural experiences into authoritative, inscribed evidence. It recorded. The terms of this conversion from experience to evidence were already in play, lurking amid the contemporary social meanings of orality and literacy” (Gitelman, 1999, p.25).

Este então modo de racionalidade que submete a subjetividade a um processo intensivo de administração e normalização precede os próprios meios de reprodução técnica, mas enunciam uma série de tecnologias locais que vão sedimentando as condições de possibilidade de circulação de uma espécie de olhar e escuta instrumental que se assume na máquina. O corpo mensurável é intercambiável.

Não obstante, se a técnica – a reprodução – apelou para a invisibilidade, a contabilidade do corpo e a funcionalidade, o produto – o reproduzido – geriu a descontextualização, descorporificação e mobilidade. A performance empregou uma nova disposição corporal e estados afetivos diante e entre a máquina.

A máquina multiplica. O ruído que invade a gravação, o som do vento que atravessa o microfone, o murmúrio da cidade que se infiltra sob a voz — tudo isso é parte do real que não pode fazer outra coisa senão estar lá, porque a máquina não distingue intenção de acaso. O microfone, como o olho da câmera, é um corpo-sem-órgão, uma escuta sem hierarquia. Esse excesso torna-se outro platô intenso. Tanto quanto podem reproduzir em larga escala, podem estabelecer outro jogo de afecções ao objeto, que desbanquem o seu lugar de unicidade,

Existência única e duração estão neste [objeto] tão intimamente associadas como a fugacidade e a possibilidade de repetição naquela [reprodução]. Tirar ao objeto a capa que o envolve, destruir a sua aura, é a marca de uma percepção

cujo “sentido de tudo o que é o semelhante no mundo” cresceu a ponto de, por meio da reprodução, ela atribuir também esse sentido àquilo que tem uma existência única (Benjamin, 2017, p. 57).

Como cópia-perversão do olho e do ouvido, a aproximação da máquina nunca se satisfaz. Sempre defasado do órgão que imita, tende a hiperbolizar, ou miniaturizar os seus gestos. Não se satisfaz na imitação e, com isso, implanta ligeiros desvios – um close-up nos ruídos, a amplificação de uma luz, isola e funde grãos, enquadra texturas...

Por maior esforço de fidelidade na reprodução, desde o seu princípio que essa maquinaria perversa se desvia da autenticidade. Só representou a natureza na condição de reconfigura-la.

Note-se que os primeiros a gravarem som:

discovered that when they recorded a sound, upon playback three sounds were heard. The first sound they heard was of course the sound they intended to record... The second set of sounds heard coming from the horn of the phonograph were the inadvertent sounds of the environment, which rode along unnoticed during the recording process... The rumblings of the mechanism, too, register upon the wax, and the texture and grain of the wax has its own raspy voice, a voice that sang along with every diva and accompanied every chance sound passing by the microphone (DeMarinis *apud* Cox, 2018. p.86).

E os primeiros fotógrafos:

They depicted Parisian boulevards, Oxford byways and majestic ruins, but with the main matter came a mass of telling minutiae, incidentals which had to be accounted for. [...]

And that was just the trouble: fascinating irrelevancy. ‘Sometimes inscriptions and dates are found upon buildings, or printed placards most irrelevant, are discovered upon their walls: sometimes a distant sundial is seen, and upon it — unconsciously recorded — the hour of the day at which the view was taken.’ [...]

At the same time, though, they were troublesome, for they meant that the instrument was only partially under control, recording disinterestedly in despite of its operator’s intentions. [...]

Expecting a view of Paris the photographic audience finds instead a scene to be deciphered, a matter of road repairs, hot weather, water carts, cabriolets and a mysterious solitary carriage (Jeffrey, 1981. pp.12-13).



Myriam Boulos. Beirut, Lebanon. 18 October. 2019. [https://content.magnumphotos.com/wp-content/uploads/2021/12/MyriamBoulos\\_17-560x560.jpg](https://content.magnumphotos.com/wp-content/uploads/2021/12/MyriamBoulos_17-560x560.jpg)

Se em seus primeiros anos as imagens em daguerreotipo (uma placa de cobre mantada de prata e sensibilizada em iodo de prata, que gera um positivo e irreproduzível) foram mais difundidas por sua verossimilhança e detalhamento fino da imagem registrada, é no calótipo (papel sensibilizado em nitreto de prata, que por sua vez gera um negativo da imagem, que pode ser inúmeras vezes revertido em um positivo), que se acentuou e perpetuou a prática fotográfica. Já neste momento é percebido as vantagens de um maior conjunto de escolhas sobre a feitura da imagem, por aquele que fotografa, dado a

possibilidade de análises e decisões sugerido pala infinita disponibilidade na reprodução de um mesmo negativo (Rosenblum, 1997).

Entre os primeiros livros fotográficos, já pelo próprio criador do calótipo, Fox Talbot, em 1844, destaca-se o seu título *The Pencil of Nature*. Enquanto uma pintura fazia-se, ou, trazia-se à realidade, para a fotografia os termos usados eram “obtido” e “tirado”, fotografias foram chamadas “impressões da mão da natureza” (Jeffrey, 1981, p.10), e a natureza era responsabilizada pela feitura das imagens. “In conclusion, the Daguerreotype is not merely an instrument which serves to draw Nature; on the contrary it is a chemical and physical process which gives her the power to reproduce herself”. (Daguerre, 1980, p.13). Mais uma vez a “eficácia” ficcional do dispositivo está em clamar pela sua transparência, da natureza que se reproduz a si mesma, o seu produto despista a cópia tanto quanto suplanta o original. No contexto da disputa entre automatismos e artesanatos, o que se forjava era um olhar justaposto entre o que se esvanece e o que se quer fixar. A crença na capacidade da luz se inscrever a si própria, e a clamada objetividade dos dispositivos óticos que já eram usados nas ciências e na medicina capacitou a fotografia como objeto de registo exemplar. Ao mesmo tempo em que a prática fotográfica se ia fabricando com técnicas que a fizessem parecer legítimas provas da existência, uma perspectiva fotográfica se consolidava como uma existência em si própria.

Belief in the medium’s objective reflection of reality was reinforced by photographers’ efforts to intensify the appearance of truth. For example, while ornate backgrounds and symbolic objects continued to be used, some photographers returned to the plain backgrounds of the earliest daguerreotypes, and had the sitter look directly into the camera. This technique made the photograph seem unaffected. By using bust shots, facial features were enlarged, sometimes to life size, giving the impression of a personal encounter, as if the viewer personally knew the sitter well enough to enter his or her private space. With the increased “reality effect” came a lasting dilemma, detectable in many early photographs: the tension between visual intensity taken as truth and the larger, societal significance of a subject (Marien, 2015, p 69).

Abstraído de qualquer lugar ou referencial fundante, o novo olhar que se projetava permitia que se lhe fosse construído um novo mundo “real” através das técnicas instrumentais.

A fonografia não teve rumo muito diferente, em sua busca por fidelidade e transparência na escuta (como já deixei relatado no início deste capítulo), operacionalizou de maneira semelhante um “efeito de realidade” ao usar seu vocabulário próprio para criar um real que instrumentalizava a própria reprodução, de certa forma forçando-a a ser ignorada, não obstante, evidenciando a independência da relação original-cópia que ela supostamente havia engendrado. Como por exemplo a questão do ruído de fundo implícito nas gravações:

The point was not to produce a perfectly silent apparatus (which would not happen for decades). Rather, it was to produce an apparatus that listeners could pretend was silent, a machine that could hear anything but with no voice of its own — a surrogate appropriate to the audile technique to be employed. Of course, this imagined silence was itself already contingent and framed — listeners have spoken of skips on records and “telephone voices” from the very beginning — but even these “failures” indexed the possibility of perfect fidelity in reproduction. Before it could be a measurable entity, sound fidelity relied on the construction of a social correspondence among different sounds through audile technique, elevated to an almost metaphysical attitude. Sound fidelity was sound’s own unique “dismal science” — it was ultimately about deciding the values of competing and contending sounds (Sterne, 2003, 259-260).

As máquinas de reprodução técnica puderam se anunciar como autenticadoras de uma realidade objetiva, ao mesmo tempo que se assumiam articuladoras de um real. “O aspecto da realidade, livre do aparato, transformou-se aqui no seu aspecto mais artificial; e a visão da realidade imediata transformou-se na flor azul no país da técnica” (Benjamin, 2012, p.97).

O “efeito de realidade” sugerido, remete ao que Barthes expõe no ensaio *O Efeito de Real*, que, apesar de focar-se sobre a literatura realista de fins do Séc. XIX, descreve uma mesma racionalidade então operante do período moderno. O abalo da episteme clássica e consequente desintegração do referencial, que, portanto, põe em cheque um sistema ordenável de signos e semelhanças, permite que a fotografia suprima a “literalidade da descrição” e passe a referenciar atributos implícitos em sua própria linguagem, sem com isso abalar a percepção do real, pelo contrário, o seu “acesso ao real” não desmente que o real não seja outra coisa além de uma produção mecânica. Em suas palavras: “a própria carência do significado em proveito só do referente torna-se o significante mesmo do

realismo: produz-se um *efeito de real*, fundamento dessa verossimilhança inconfessa que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade” (Barthes, 2004, p. 190).

\*

A máquina de reprodução técnica é disruptiva não por permitir ao olhar ou à escuta penetrar num paraíso da representação, mas porque revela que ver e ouvir são também produtos de tecnologias sociais e políticas de construção e controle. O gravador, a câmera, o projetor — todos são indicadores da desterritorialidade perceptiva do corpo e da possibilidade de “modificação prostética” de seus limites sensoriais. Também porque indicam que o olhar e a escuta, que tomamos como naturais, já tenham passado por um processo semelhante de transformação técnica, de codificação histórica e de manipulação política. Ver e ouvir são práticas maquínicas, atravessadas por dispositivos que não apenas reproduzem o mundo, mas o diferenciam a cada reprodução.

Quero dizer, as máquinas de registro — sejam câmeras fotográficas, fonógrafos ou outras tecnologias de captação — como mediadoras são também significadoras, criadoras de realidade, não atuam apenas como operadoras de práticas discursivas. Por sua dinâmica de fabricação, também intervém e reestruturam, pela aparência, pela imagem. Elas criam, proporcionam outras experiências: a paisagem, o real, está como ignição, já contém em si as múltiplas linhas que permitem serem ordenadas inúmeras vezes sem nunca se esgotarem, e nunca universais. A imagem ou o som registrado produz uma vivência que simultaneamente reconfigura, interpreta e exprime a realidade, fazendo não com que a máquina represente o mundo, mas que fabrique uma aparência tão efetivamente real quanto aquela mediada pelos olhos e ouvidos do corpo.

Não há nenhuma fotografia não mediada, ou câmera escura passiva, nas explicações científicas de corpos e máquinas: há apenas possibilidades visuais altamente específicas, cada uma com um modo maravilhosamente detalhado, ativo e parcial de organizar mundos. Todas essas fotografias do mundo não deveriam ser alegorias da mobilidade infinita e da permutabilidade, mas da elaborada especificidade e diferença e do amoroso cuidado que as pessoas têm de ter ao aprender como ver fielmente do ponto de vista do outro, mesmo quando o outro é a nossa própria máquina (Haraway, 1995, p.22).

Claramente a afirmação da Haraway estende-se também ao som gravado. A criação de um novo espaço, uma possibilidade de reconhecimento e reclassificação do mundo, a partir de

sua reprodução técnica, que então assume no excedente uma outra vontade de infinito, ganha força nestas maquinações. Não mais como incontável e transcendente, já que a racionalidade moderna contabilizou todos os espaços, mas no singular e imanente da fugacidade do que rui a cada captura mecânica.

Nenhum real pode ser mais real que a própria realidade. A maquinaria não abriu um novo mundo, mas a ficcionou, novamente, como sempre fizemos. O instrumento não significa o mundo, mas o nosso uso, pela sua ritualização, põe em movimento mais um canal de fluxos. E este agora, tão disperso, efêmero, de um caos tamanho, que só o conseguimos nomear como *ruído*. A diferença torna-se uma operação chave sobre o ruído, ao banhar-se nele faz-se imperativo a criação de estratégias próprias de singularização. Um imperativo ético – criação de si.

Curvar as forças a um desejo potente. Articular acontecimentos, disfarçar-se para perverter os territórios estratificados, numa séria brincadeira de tirar do lugar e dar outro sentido. Pois

se interpretar é se apoderar por violência ou sub-repção, de um sistema de regras que não tem em si significação essencial, e lhe impor uma direção, dobrá-lo a uma nova vontade, fazê-lo entrar em um outro jogo e submetê-lo a novas regras, então o devir da humanidade é uma série de interpretações (Foucault, 1998, p.17).

\*

A câmara dá voz, o microfone dá voz. Apenas no momento em que eu vejo a imagem que criam, eu invento um olho de sentir que imita um ouvido de metáforas, e volto às minhas ferramentas, que vão escrevendo esse texto enquanto ele é escrito.

## Imagem revelada como o pretérito da voz a ser cantada

Esse espaço deve encerrar o que aconteceu até aqui. Mas somente sabendo que nada se encerra, afinal, a imagem que temos à mão é um instante provável, sempre já em vias de ser outro.

A imagem não revela uma verdade anterior, ela fabrica realidades momentâneas; o som não repete um mundo fixo, mas instaura novas camadas de presença. O real, por si, não fala: é a nossa invenção que lhe dá voz, sem nunca esgotá-lo.

Resta, assim, compreender que habitar o mundo é sempre habitar suas ficções — não no sentido de engano, mas como artesanato vital, onde metáforas, signos e alegorias insistem pelo ritual. É uma demanda ética a de tomar os instrumentos necessários à mão e criar conexões novas, que desafiem os binarismos de identidade e os totalitarismos essencialistas, para propor um espaço em que os fluxos diversos não se homogeneízam e desenhar máquinas ambíguas que operem entre os limites daquilo a que elas foram primariamente designadas a fazer.

Se não há origem a recuperar, tampouco há fim a alcançar: esse contínuo de forças ainda está a entrelaçar, desaparecer e retornar em novas formas. Encerrar o texto, portanto, não significa concluir, mas deixar vibrar um espaço aberto, como eco que persiste depois do som, como luz que ainda reage na película, como ruído que carrega dentro de si o rumor de uma próxima voz.

O pensamento, aqui, não se fecha: traz um novo canto a cada volta.

## Bibliografia

Barthes, R. (2021). *A Câmara Clara* (M. Torres, trad.). Edições 70

Beccari, M. (2018). A Representação da Representação: de Mamúrio Vetúrio a Blade Runner 2049. In Lima, A. C., Pagotto-Euzebio, M. S., & Almeida, R. (Orgs.). *A alteridade no mundo antigo: Os outros, os mesmos. XIII Semana de Estudos Clássicos da FEUSP* (pp. 192-200). Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.

Benjamin, W. (2017). *Estética e sociologia da arte* (J. Barrento, trad.) Autêntica Editora.

\_\_\_\_ (2015). *Baudelaire e a modernidade* (J. Barrento, trad.) Autêntica Editora.

\_\_\_\_ (2014). *Walter Benjamin - Obras Escolhidas V. I - Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. (8ª ed.) (S. P. Rouanet, trad.) Brasiliense Ltda.

\_\_\_\_ (2012). *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (F. A. P. Machado, trad.). Editora Zouk.

\_\_\_\_ (1987) *Rua de mão única. Obras Escolhidas Vol. 2* (R. R. Torres Filho e J. C. M. Barbosa, trad.). Editora Brasiliense.

\_\_\_\_ (1984) *Origem do Drama Barroco Alemão* (S. P. Rouanet, trad.). Editora Brasiliense.

Caeiro, A. (2013). *Fernando Pessoa Poesia Completa de Alberto Caeiro*. Companhia das Letras.

Cox. C. (2018) *Sonic Flux: Sound, Art and Metaphysics*. The University of Chicago Press.

Crary, J. (2012). *Técnicas do Observador: visão e modernidade no século XIX*. (V. Chamma, trad.). Contraponto

Daguerre, L. J. M. (1980). *Daguerreotype*. In Trachtenberg, A. (ed.). *Classic Essays On Photography*. Leete's Island Books.

Deleuze, G. (2007) *Francis Bacon. Lógica da sensação* (R. Machado & equipe, trad.). Zahar.

\_\_\_\_\_ (2006) *Diferença e Repetição* (2. ed.) (L. Orlandi e R. Machado, trad.). Edições Graal.

\_\_\_\_\_ (2005) *A imagem-tempo* (1ª ed.) (E. A. Ribeiro, trad.). Brasiliense.

\_\_\_\_\_ (1976) *Nietzsche e a Filosofia* (1ª ed.) (E. F. Dias e R. J. Dias, trad.). Editora Rio.

\_\_\_\_\_ (1974) *Lógica do Sentido* (1ª ed.) (L. R. S. Fortes, trad.). Perspectiva.

Deleuze, G.; Guattari, F. (1999) *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 3* (5ª ed.) (A. Guerra Neto, A. L. de Oliveira, L. C. Leão e S. Rolnik, trad.) Editora 34.

\_\_\_\_\_ (1997a) *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 4* (S. Rolnik, trad.) Editora 34.

\_\_\_\_\_ (1997b) *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 5* (P. P. Pelbart e J. Caiafa, trad.) Editora 34.

\_\_\_\_\_ (1995) *O que é a filosofia?* (2ª ed) (B. Prado Jr. e A. A. Muñoz, trad.) Ed. 34.

Foucault, M. (2013). *Vigiar e Punir* (P. E. Duarte, trad.). Edições 70.

\_\_\_\_\_ (2000). *Ditos e escritos. Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento* (E. Monteiro, trad.). Forense Universitária.

\_\_\_\_\_ (1999). *A Ordem do Discurso*. (5ª ed.) (L. F. A. Sampaio, trad.) Edições Loyola.

\_\_\_\_\_ (1998). *Microfísica do Poder* (13ª ed.) (R. Machado, trad.) Edições Graal.

Gagnebin, J. M. (2014) *Limiar, aura e rememoração*. Editora 34.

Gitelman, L. (1999) *Scripts, Grooves, and Writing Machines: Representing Technology in the Edison Era*. Stanford University Press.

Jeffrey, I. (1981) *Photography: a concise history*. Thames and Hudson.

Heráclito (2002). *Fragmentos contextualizados* (A. Costa, trad.). Difusão Editorial (DIFEL).

Haraway, D. (2009) *Manifesto ciborgue Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX*. In Tadeu, T. (Org. e trad.) *Antropologia do ciborgue: As vertigens do pós-humano* (2ª ed.) (pp.33-118). Autêntica.

\_\_\_\_\_ (1995). Saberes localizados: A questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial (M. Corrêa, trad.). *Cadernos Pagu*, 5, 7–41. <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>.

Hirsch, R. (2009). *Seizing the light: a social history of photography* (2ª ed.). McGraw-Hill.

Kittler, F. (1999) *Gramophone, Film, Typewriter* (G. Winthrop-Young, M. Wutzv, trad.). Stanford University Press.

López, F. (2017) *Deep Listening and Environmental Sound Matter*. In Cox, C., Warner, D. *Audio Culture: Readings in Modern Music*. Revised Edition. Bloomsbury Publishing.

Machado, R. (1999). *Nietzsche e a verdade*. Graal.

Morton Jr., D. L. (2004). *Sound Recording: The life story of a technology*. The Johns Hopkins University Press.

Nietzsche, F. (2017). *A Gaia Ciência* (P. C. Souza, trad.). Companhia das Letras.

\_\_\_\_\_ (2012). *Crepúsculo dos ídolos: como se filosofa com o martelo* (P. C. Souza, trad.). Companhia das Letras.

\_\_\_\_\_ (2008). *Genealogia da Moral: uma polêmica*. (P. C. Souza, trad.). Companhia das Letras.

\_\_\_\_\_ (2005). *Além do bem e do mal*. (P. C. Souza, trad.). Companhia das Letras.

\_\_\_\_\_ (2004). *Estética y teoría de las artes* (2ª ed.) (A. I. Sánchez, trad.). Editorial Tecnos.

\_\_\_\_\_ (2002). *Fragmentos finais* (F. R. Kothe, trad.). Editora UnB.

Ovídio (1988). *Fastos* (B. S. Ramos, trad.). Editorial Gredos.

Platão (2011). *O Sofista* (H. M. J. Maia Jr. e J. T. Santos). Fundação Calouste Gulbenkian.

\_\_\_\_\_ (2001). *A República* (9ª ed.) (M. H. R. Pereira, trad.). Fundação Calouste Gulbenkian.

Perniola, M. (2000) *Pensando o Ritual: Sexualidade, Morte, Mundo* (M. R. Toschi, trad.). Studio Nobel.

Preciado, P. (2014) *Manifesto Contra-sexual* (M. P. G. Ribeiro, trad.). N-1 Edições.

Rabelo, R. (2013) *A arte na Filosofia Madura de Nietzsche*. Eduel.

Rolnik, S. (2011) *Cartografia Sentimental: Transformações contemporâneas do desejo*. Sulina; UFRGS

Rosenblum, N. (1997). *A world history of photography* (3ª ed.). Abbeville Press.

Sterne, J. (2003). *The Audible Past: Cultural Origins of Sound*. Duke University Press.

Viveiros de Castro, E. B. (2002). *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios*. Cosac & Naify.

Woolf, V. (2000). *Mrs Dalloway*. Penguin Books Ltd.

# VOLUME SEGUNDO

En cambio, el duende no llega si no ve posibilidad de muerte, si no sabe que ha de rondar su casa, si no tiene seguridad de que ha de mecer esas ramas que todos llevamos y que no tienen, que no tendrán consuelo. Con idea, con sonido o con gesto, el duende gusta de los bordes del pozo en franca lucha con el creador. Ángel y musa se escapan con violín o compás, y el duende hiere, y en la curación de esta herida, que no se cierra nunca, está lo insólito, lo inventado de la obra de un hombre.

[...]

Hemos dicho que el duende ama el borde, la herida, y se acerca a los sitios donde las formas se funden en un anhelo superior a sus expresiones visibles.

Federico García Lorca

Ao Mário e à Ana

não há voz mansa, essas que chegam quando vejo um rio chocar-se em séculos que só me cabem num piscar e vem-me então próxima a espuma já a desaparecer antes mesmo de conseguir soar seu rútilo de anúncio que põe-me em choro por dias percebendo ser eu ainda partes de uma manhã em rompimento errando mais que acertando o nascer do sol. eu, como ela, essa pequena fugaz de vozes agudas espuma já posta, dissolvo aos poucos um grito surdo que tenta dizer ao líquido de que veio o peso de não conseguir me derramar por inteiro, e ouço sempre falso-calado aqueles molhados que se deixam corpo todo escorrer, aflito querendo também saber por que (quem?) me cobra a necessidade. tenho medo, porque vejo trêmulo o reflexo franzino. ele parece romper durante a travessia. fico-me esperar rio seca correnteza extingue vida acaba. em meus bolsos nada a vos presentear, nem nas mãos nem na face. e ralentou meu passo querendo lembrar que aqui era agora minha casa, aqui que não falam minha língua e me chamam um nome já passado, como se fosse eu sempre agora meu antepassado. por que trago?, por que tardo?, por que repito? atraí que longe vejo as pedras se acabarem o alto tardio, percebendo em queda o estrago em tudo não fico enquanto caio quieto, e agarro seguro a outra que é vão certo. é não saber se solto ou empurro. sempre só mais uma frase que eu sinto precisar dizer pra deixar de lado isso tudo, não voltar mais aqui. digo todas ao mesmo tempo, só não as digo. ouve, eu digo, o tempo inteiro não há calar. mas quem, quem sabe do rumor de um rio largo o olho que não se senta, no semblante que tensão alarde. eu iria até ele tomar um gole de sua água. e trazer à mão a sua. se deixasse saber quem eras, eras tu. me olhando ao pé do R. e depois de novo num gesto de braços abertos o olho deixado encharcar, eu ali com as mãos às tuas. não te engano, mas te finjo, porque finjo a mim o que saber, no meu ato mais honesto canto ruídos de nunca saber sempre perdido. não sei nada e deixo perceber que não me perco quando meu corpo teu, isso não me assusta. cabelo enlaça os braços que são todos agora sonhos de percorrer países desconhecidos. tu lá me apontas, isso não me assusta.

na outra margem. não deste rio, nem daquele mar. longe como sempre agora sentia estive. quando vejo passar por mim alguém que tem olhos lindos, sinto-os só como eu. mas entende, também finjo quando evito que seja real a dor do verso fingidor, buraco fundo a tua mão não alçarias levantar-me de uma cama tarde já o dia. não me assusta teu olho desperto antes do meu, ele mal acostumado não mais quer desatar vazio dum reflexo.

Para chegar à matéria sonora possível, alcançar a nuvem.

<https://soundcloud.com/sanngusmao/vozes>

Outra virtualidade sonora poderá ganhar forma a cada exposição...

A cinco passos de levantar-me, entre o sofá que em minha sala deito, e pisar, pelas ranhuras, até alcançar na pia um copo limpo, o chão do taco velho.

O que era rastro da mesa de quem ali não mora mais, no meu pé construo como o espaço em que me coço. Ou como a parede naquela mancha que eu nunca soube quem a pôs, agora na minha vista, confronta a paisagem, que não se pode alterar, do outro lado dessa parede, entre o hábito da minha casa e a deslocação da geografia ao meu movimento de fazer-me caber.

Os sons dessa cidade, as ruas tortas, o chão que escorrega, ladeiras e pedregulhos. Os meus sítios favoritos, um banco que me sento e uma parede vermelha que adoro olhar. Como que, aos poucos, dando-lhes espaços imaginários, organizo minha própria cidade, num jogo de reposicionar os objetos. Enquanto são sentidos e imbuídos de sentido, movimento-me no tempo em que vislumbro e reconheço imagem, em um vai e vem desajustado, daquilo que reflete no espaço que flui das coisas, de sensações projetadas por mim.

O gesto momentâneo de meu deslocar e parar e a percepção de minha posição, iguala à sensação do realocar de cada espaço, como se o esforço por chegar ao miradouro do bairro logo aqui ao pé, fosse também o de criar ruas que me acolhessem transitar, ou ouvir o tremelique do cais e barcos fosse desenhar a margem de uma cidade portuária transitada por rio.

Aqui ainda não é casa, porque ainda sinto que é pequeno o meu rastro.

Saio à rua com a câmara e o gravador (espero já ter dito isso, imagino que a esta altura já me conheça, mesmo que tenha tentado te enganar em cada uma das linhas que escrevi), a mochila tem o peso da mania dos antigos alquimistas, que precisam revelar a imagem com um gosto de prata.

Um espaço acomodado no eco (ou seria loop?) comum de meu ritornelo. Começo a ritualizar uma casa.

Pode-se ver o que vem a seguir ouvindo às nuvens. Ou pode-se deixar o acaso acontecer.









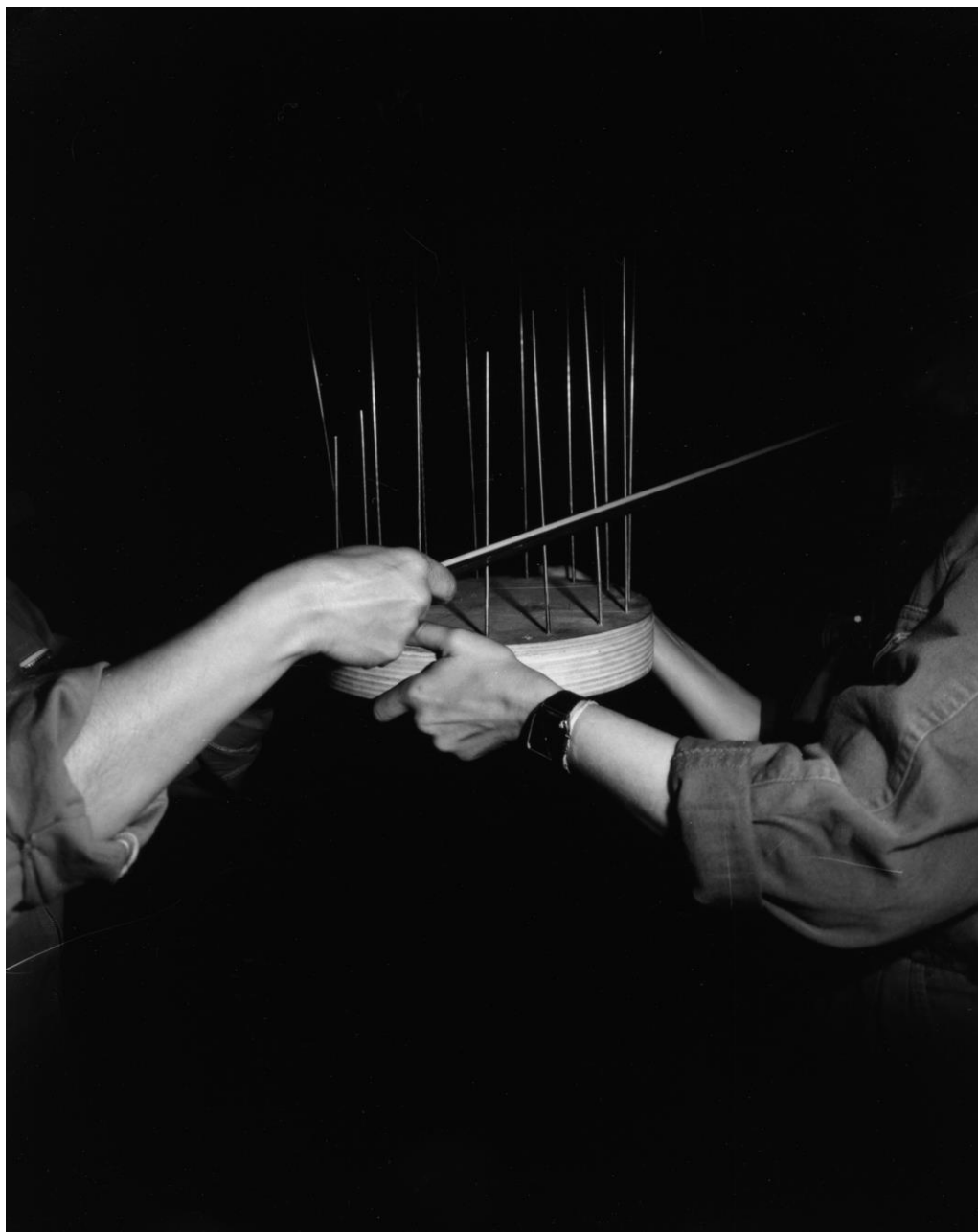


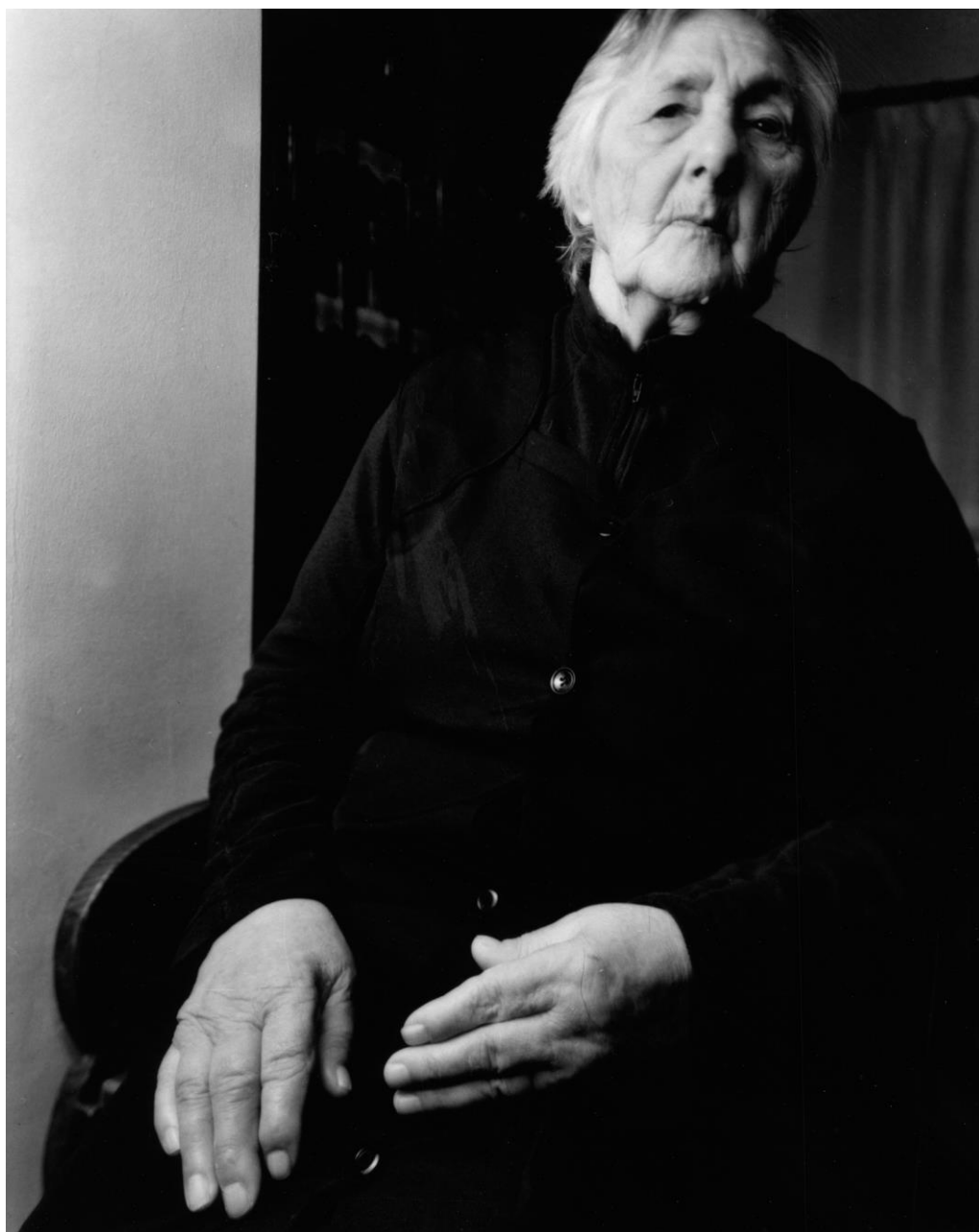




























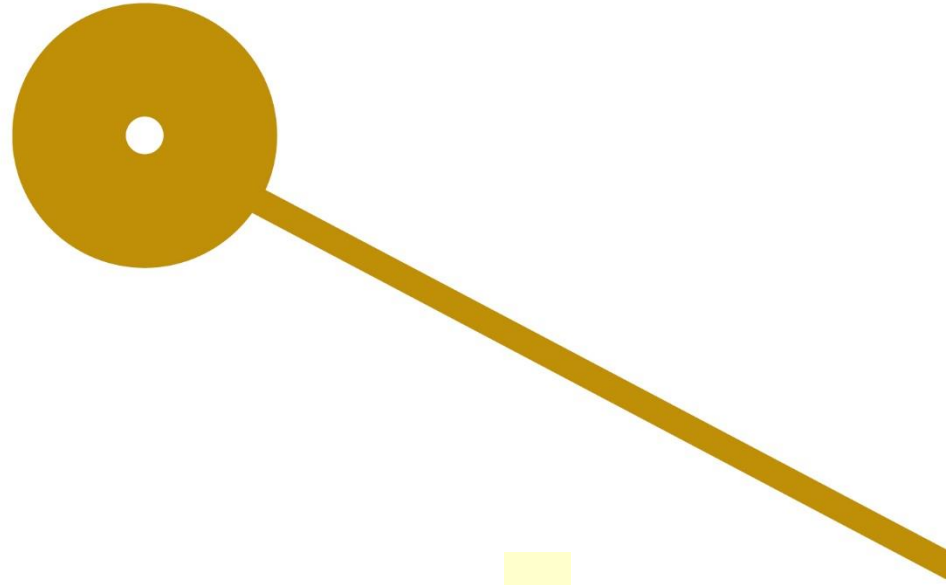


ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO  
POLITÉCNICO  
DO PORTO

P.PORTO

**M**

MESTRADO  
ARTES E TECNOLOGIAS DO SOM



Das vozes que me cantam à voz que entoo  
Sann Gusmão Castro