

Para uma fenomenologia do iPod: música e memória na era da portabilidade tecnológica¹

Rômulo Moraes²

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

RESUMO

O presente artigo busca examinar as relações entre a música e as subjetividades no contexto da revolução da portabilidade tecnológica causada pelo iPod. As experiências de escuta musical foram analisadas a partir das perspectivas fenomenológicas de tempo e movimento e dos estudos de Edgar Morin sobre o cinema. A catarse clássica é definida como uma infiltração na “pura-duração” teorizada por Henri Bergson. As técnicas da nova era promovem a música ao lugar de máquina de auto-emoção e de construtora de identidades, sendo a memória um ponto de inflexão crucial nesse processo, já que ela é profundamente alterada pelos novos modos de experiência musical, que envolvem autonomia de escolha, possibilidade de repetição inalterada e o sentimento de viver uma jornada pessoal.

PALAVRAS-CHAVE: estética da duração; música; cinema; memória; revolução tecnológica.

1. INTRODUÇÃO

Por que a música nos emociona? A pergunta soa boba a princípio, ou arbitrária, mas logo se vê, por seus desdobramentos constelacionais, que ela não é. Por que, por exemplo, um disco de Milton Nascimento nos faz chorar ou irromper a um estado de leveza e euforia, e uma sirene de ambulância, um toque polifônico e um arranjo para elevadores, não? Qual a diferença entre os modos de escuta em cada caso, e por que esses modos de escuta têm níveis desiguais de permissividade à emoção? Há quem proponha que é porque a música popular e diatônica se associou, no subconsciente coletivo, à ópera e ao cinema, mas, nesse caso, por que a ópera e o cinema nos emocionam? Ou seria mais prudente perguntar: por que qualquer coisa nos emociona? O que está na raiz da emoção?

1 Trabalho apresentado na DT 6 – Interfaces Comunicacionais do XXIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 7 a 9 de junho de 2018.

2 Estudante de Graduação cursando o 7º período de Produção Editorial na ECO-UFRJ. E-mail: romulocmoraes@gmail.com.

O arcabouço de teorias canônicas sobre a música, de base evidentemente barroca e romântica, atesta em favor de uma resposta apequenada para essa pergunta. Mais importante ainda: nenhum dos filósofos da estética clássicos pôde viver para ver os efeitos da revolução tecnológica sobre os hábitos de consumo musical. Ainda que seus trabalhos fossem, de fato, precisos, meticulosos, eles falhariam em explicar as mudanças paradigmáticas mais recentes desse campo, transformações que se radicalizam como corolário da invenção do iPod. A neurologia e as ciências duras, que poderiam parecer mais rigorosas quanto a isso, graças a seu programa de análises metódicas e à sua posição histórica privilegiada, nos fornecem pistas ainda mais irrelevantes para a solução do mistério: Bergson (2009) dizia que reduzir o espírito humano às sinapses cerebrais e à química hormonal do jeito que faz a neurociência é como reduzir um romance à sintaxe frasal ou – metáfora que nos convém melhor – uma sinfonia à sua partitura.

Nesse mesmo sentido, as pesquisas mais recentes sobre os impactos culturais do iPod, até as que partem do campo aberto da Comunicação, estão restritas por um especialismo exagerado. Quer dizer, muito já se disse sobre a relação entre o iPod e as subjetividades, mas pouco ou nada do que se disse partiu dessa perspectiva, essencial para nós, de que o objeto de análise deve ser a emoção nela mesma, isto é, a emoção enquanto fenômeno que se imbrica à realidade temporal de determinados estados de Ser. Tomemos, por exemplo, o estudo mais famoso desse tipo, de Michael Bull (2007), do qual já derivaram vários outros artigos acadêmicos. Apesar de fazer uma desconstrução técnica do papel desempenhado pelo iPod nas grandes cidades, o autor foca seu esforço mais na compreensão das rotas do mercado fonográfico e das interfaces comunicativas envolvidas nele do que na tentativa de traçar uma cartografia das novas experiências musicais – a tentativa de reconhecer essas formas estéticas que de alguma maneira misteriosa nos são suscitantes, como colocaria Dufrenne (1998), de prazer e qualidade aerófanos. E assim, escapa à teoria de Bull, acidentalmente ou não, a análise da experiência musical pós-iPod em si mesma, isto é, em sua imanência.

Não espero, com esse artigo, solucionar tal problemática, tão ampla e ainda tão pouco examinada. Espero, sim, filtrá-la por um prisma diferente, em uma abordagem que a retorça para deixar evidentes ângulos encobertos ou a transporte para um outro lugar de debate, um lugar em que haja novas articulações entre saberes, e em particular, aqui, entre a fenomenologia, a antropologia metafísica e os estudos de mídia.

2. MÚSICA E TEMPO NAS PERSPECTIVAS FENOMENOLÓGICAS

“A música é a melhor maneira que temos
de compreender o tempo.”

Stravinsky

É da natureza da experiência musical estar conectada ao tempo de maneira indelével: a música só pode se realizar plenamente enquanto amparada por ele e amplificada através dele. Não há música sem tempo. Em verdade, se poderia dizer que a música é tempo condensado, ou que ela é o próprio ruído do tempo, esse ruído que está por todas as partes, oculto, e que precisa apenas ser revelado pela orquestração de um instrumento para se fazer sentir. Porque a música é essa pura-duração, intangível, invisível, que nos obriga a pousar a atenção sobre o nada.

A relação entre música e tempo é estreita dessa maneira porque, como afirmaria Santo Agostinho em uma passagem célebre de seu *Confissões*, Livro XI, a percepção psicossensorial de uma melodia ocorre através de um exercício constante de lembrança e expectativa. Quer dizer, a música não está no presente, mas no passado e no futuro simultaneamente, pois que as cadeias de notas só se complementam na medida em que nos recordamos das notas que precederam à atual e na medida em que imaginamos as notas que podem sucedê-la. Assim, quando escutamos uma música, estamos trabalhando no limiar de uma dupla consciência temporal: desvelamos a percepção de o-que-já-houve e nos embrenhamos na cognição de o-que-pode-haver, num mesmo instante, que é Presente total. Ou: o acontecimento musical (no presente) é a fusão impreterível entre o acontecido (no passado) e o acontecível (no futuro).

Edmund Husserl propôs um estudo da fenomenologia do tempo baseado nessa mesma síntese triádica, cujo exemplo maior, para ele, é justamente o da experiência musical. “Husserl chama o presente de uma ‘instância contínua’” (DUGIN, 2015, p.74), ou seja, para ele o presente é um instante que se prolonga indefinidamente, já que, apesar do passado estar sempre se dissolvendo, a ressonância dele insiste em sobrar no presente; e, ao mesmo tempo, o presente é o esvaecimento do futuro – é a ressonância dele –, então o futuro também está no presente, na forma de uma cauda ondulatória na direção do desconhecido. O desafio, aqui, – ou a impossibilidade, se poderia dizer – é

estar de fato no presente, visto que o presente não é mais que o colapso simultâneo do passado e do futuro.

A sua analogia entre o tempo e a música vai ainda mais adiante, até a afirmação de que, sendo o nosso vínculo com a música símbolo do nosso vínculo com o tempo em si, a melancolia ou a alegria provocadas pelo sentimento musical seriam comparáveis a um enraizamento da intuição nas camadas mais fundas do presente, de tal modo que se poderia penetrar, por essa intuição imediata, no conhecimento do presente – se poderia penetrar, por procuração, na própria eternidade. A catarse musical seria, então, um exemplo de intuição explosiva do presente. Muito das tradições filosóficas posteriores a Husserl (em uma das quais se inscreve Henri Bergson, como veremos adiante), é, de modo geral, a construção de uma teoria sobre essa intuição, a dissecação e investigação da estrutura desse instante de saber absoluto que seria fruto do encontro entre a “subjetividade autorreferencial” e a “subjetividade transcendental” no domínio do tempo (*Ibid*, p.75-76).

O trabalho filosófico de Bergson se inicia, sob a influência de Husserl, com a constatação de que o tempo “passa”. Se achamos que ele “passa”, isto é, se cremos que os instantes decorrem e desaparecem num devir incessante, o tempo não é vivenciado por nós como forma, mas apenas como sucessão matemática. O tempo como forma própria, o tempo como meio, isto é, o tempo qualitativo e não quantitativo, Bergson o chama de “duração”, e descreve como “o presente que volta sobre si mesmo” e que se manifesta “transparecendo sua essência” (BERGSON, 2009, p.150-151). Bergson toma esse conceito de duração como central para si, e passa a inquirir, a partir dele, nossas concepções comuns de instante, eternidade, ação, memória e consciência. Ele compreende que o espírito humano é inseparável dessa duração, mas não consegue compreendê-lo linguisticamente, apenas através de experiências de purgação religiosa ou de catarse dramática.

Precisas ou não, as teorias husserliana e bergsoniana podem, ao menos, nos fornecer uma nova perspectiva sobre a relevância da experiência musical, e sobre a sua relação de parentesco com o tempo. Porque a experiência musical se apresenta, nelas, como sinal de uma verdadeira contemplação do presente e de uma participação em potencial no eterno (duas coisas, no fundo, equivalentes). Se é possível estacionar no instante, isto é, se é possível que a consciência se desaloje do fluxo infinito do tempo de maneira a perceber um único instante, uma imagem fixa, separada de todas as outras e

com duração própria, então a catarse musical pode ser tomada como protótipo desse estacionar (HUSSERL, 1984). E o evento milagroso que no senso comum se chama de “sentir a música” nada mais é que se colocar dentro de um momento, que, em realidade, nem deveria existir, já que está dissociado da sucessão do tempo: um momento de pura duração, como Bergson colocaria. É adentrar à subjetividade transcendental que tangencia a subjetividade individual e testá-la. É estar na “instância contínua”.

Quando os idealistas alemães falam da sensação evocada pelo “sublime”, ou quando Schopenhauer faz um elogio da contemplação, reafirmando seu papel crucial no deslocamento dos ritmos biológicos da Vontade (e, portanto, na confirmação de uma essência anterior às nossas existências animais e materiais), eles estão também resvalando nessa avaliação da experiência musical como “mergulho no instante”. Com efeito, enunciações alternativas para o tal “mergulho no instante” aparecem em toda a história da filosofia, desde as suas origens platônicas, e mesmo antes disso, no misticismo primitivo. Cada tentativa de ligar a linguagem ao absoluto cria uma mitologia – ou ainda, uma metafísica – latente. A expressão da experiência da pura duração pela epistemologia criou o discurso metafísico tradicional. A expressão dela por meio de uma nova ontologia criou o idealismo alemão (GABRIEL; ZIZEK, 2012). Hegel tenta dar o nome de “revelação” a essa experiência, mas sabe que fazê-lo é inútil, como criar um invólucro vazio, uma bolha de significado, pois “não é possível transcender uma dada mitologia sem criar outra” (*Ibid.*, p.36).

No fim, entretanto, é a isto que deve se referir toda teoria da contemplação, das hinduístas às neoestoicas, saibam disso seus autores ou não, e ainda que resumi-lo tão abruptamente aqui seja, é claro, dar ao texto esse mesmo peso mitológico: à sensação de se retirar do tempo para se colocar no relance de eternidade que permeia o instante.

3. EXISTÊNCIAS CINEMATográfICAS

O movimento é outro nó da teia vital que une a música ao tempo. Pois o movimento implica uma realidade fluida, não-endurecida, mas cheia de metamorfoses, cheia de reciprocidades e cruzamentos constantes entre homem e universo (MORIN, 2014). E a música cria um espaço próprio, microcósmico, no interior do qual há uma certa unidade, que decodifica naturalmente o aparente caos dos movimentos exteriores, do macrocosmos. A música é a cura do caos temporal. Ela ordena o movimento, pondo-

o em continuidade com uma nova realidade, a realidade do Logos, que em muito desconhecemos, e que, nessa medida, nos é onírica. Ela opera a acumulação dos fragmentos de realidade em um todo temporal homogêneo.

Desembrulhemos essa meditação. Em sendo o tempo “especializado” pelas culturas ocidentais (BERGSON, 2006), a passagem de um momento a outro nos parece inteiramente dependente de um movimento, ainda que mínimo, de qualquer coisa a qualquer ponto contíguo a ela. Imaginar o fim do tempo, para o homem ocidental, é imaginar um mundo sem movimento, estático, em que tudo esteja paralisado. Aliás, equiparamos o fim do tempo ao “parar” do tempo, e só pode parar o que se movimenta. Isto é, o próprio modo como usamos a língua indica que associamos tempo a movimento e ausência de tempo a imobilidade. Não há diferença, para o homem ocidental, entre “parar” o tempo e parar o espaço, e isso denuncia a nossa incapacidade para trabalhar paradigmas temporais, para pensar a pura-duração, aquela que está fora do espaço, e que existe a despeito do movimento.

A música, enquanto tempo condensado ou tempo revelado, também depende, então, do movimento, se apoia no movimento e na relação do movimento com a nossa consciência, para fazer-nos alcançar catarses. O que seria do efeito de dramaticidade radical provocado pela música se não houvesse movimento, ou se não percebêssemos o tempo sob o filtro superabundante do movimento, da cadeia infinita de eventos que se propagam num jorro, num fluxo, numa multiplicidade de contrações e distensões, desproporções e densidades?

Não é à toa, evidentemente, que o cinema se dá tão bem com a música. O movimento e a composição que fazemos, naturalmente, das paisagens em movimento – esse cenário ordenado, em simultâneo, pela música e pela intuição do ouvinte (na contemplação de uma harmonia contingente entre a música e o movimento) – formam um circuito quase místico na imagem, em que a nossa consciência se integra com perfeição, e, assim, faz distinguir a face verdadeira tanto do movimento quanto da música. Afinal, a palavra “emoção” deriva, etimologicamente, de “moção”: emocionar é tirar um sentimento da inércia, é pô-lo em ciclo. Talvez seja apenas uma questão de semântica, mas não deixa de ser indício de que o movimento pode exercer um tipo de função lírica em nossa psique, e de que ao cansaço e ao tédio existenciais se associaria sempre uma sensação de paralisia.

É por essa razão, também, que podemos dizer que o filme é a arte do movimento aglomerado, ou a arte da captura do movimento em duração. Já houve, inclusive, quem definisse o cinema como a semiose do movimento aparente (SADOUL, 1948), e, igualmente, quem o definisse como imagem-tempo ou imagem-duração (DELEUZE, 1990). Porque pode haver filme sem narrativa, e pode até mesmo haver filme sem cor ou sem som, conforme já provaram os grandes vanguardistas da vídeo-arte, como Nam June Paik e Bill Viola. Mas movimento e duração são pré-condições para o filme, para a transformação da fotografia, da simples imagem, em uma realidade-signo. Só eles fazem a imagem adquirir aquele aspecto que costumamos chamar de “cinematográfico”, e que tão bem caracteriza o filme em seu âmagô estético (e tão bem poderia caracterizar as nossas memórias pessoais mais afetuosas).

Para citar um caso prático, a ideia de um casamento positivo entre a imagem em movimento e a música dá base, por exemplo, para a proliferação do uso de videoclipes enquanto dispositivos auxiliares de criação e divulgação de praticamente todos os músicos a partir dos anos 60, época em que os Beatles, pioneiros do gênero, começaram a produzir seus clipes. Além de intensificar determinados conceitos que a música tenta reificar, e além de dar mais tónus ao universo plástico investigado por ela, o clipe situa a música num mundo próprio, que é cheio de movimento – o filme –, e assim estende seu potencial de impacto a um novo limite, tecnicamente falando. Outro bom exemplo disso é o sucesso retumbante, na época de ouro do cinema, de compositores que focaram seus talentos na criação específica de trilhas sonoras (podemos citar nomes como os de John Williams, Ennio Morricone e Piero Piccioni, ou, mais recentemente, Hans Zimmer e Jóhann Jóhannsson).

Quando assistimos a um clipe, quando vemos a música se encaixar no filme como se sua moldura, sentimos naturalmente um tipo de fé simbiótica e disforme, pois que a realidade do filme ganha, através do movimento-orquestrado-pela-música, tonalidades divinas. “Há no universo filmico um tipo de maravilhamento atmosférico quase congênito” (SOURIAU, 1952 apud MORIN, 2014, p.24), e esse maravilhamento é otimizado pela música, ou pela sensação que brota em nós quando o movimento persistente do filme é posto em conformidade com o movimento ulterior da música. Um encontro efusivo de mídias – e de diferentes substâncias estéticas – que, para ilustrar genericamente, vivifica a realidade que há pouco nos parecia morta.

Dentro dessa impressão de realidade e através dela, a alma acrescenta ainda a vida, a realidade corpórea dos seres cujo movimento real é restituído; a realidade corpórea acrescenta também essa mesma vida. As próprias coisas podem agora ser levadas, se foram movidas artificialmente, para o circuito biológico e animista. Assim como o movimento pode dar corpo a quem é desprovido dele, pode também insuflar a alma a tudo que tem vida. O cinema aplicará essa lógica: o vivo atingirá o que é morto.

Concebe-se que o cinema tenha realçado e privilegiado o movimento. Ele ganhava sempre. *O movimento é seu mana, seu poder mágico.* (MORIN, 2014, p.158, grifo nosso)

Ou, ainda nas palavras de Morin (*Ibid.*, p.12): graças ao movimento, “o cinema ilumina o espírito humano, que ilumina o cinema”. Isto é, por causa da constante reiteração sinestésica do filme, percebemos que, sob o olhar da câmera (uma entidade análoga ao próprio Deus), todo o existir ganha um novo frescor, passando a liberar essa substância cinematográfica, que deixa, sob a ótica do absoluto, os sentimentos notavelmente mais singulares, as luzes notavelmente mais límpidas, os próprios momentos mais significativos. Cenas cotidianas são invadidas pelo emanar desse Deus-câmera, e se tornam profundas e familiares. Situações anódinas são transfiguradas para exporem “a beleza secreta das ordens e dos ritos de cada dia” (EPSTEIN, 1921 apud MORIN, 2014, p.32). Em suma, o filme revela que a realidade também funciona como um filme, que seus mecanismos são exatamente os mesmos de um filme. O filme é “o desenrolar dos movimentos reais das formas da vida” (MCLUHAN, 1964, p.319). Isto é, se pormenorizada, a vida não passa de uma série de ficções sonoro-imagéticas (ou seja, pedaços de cinema) que se sobrepõem e se entrelaçam de novo e de novo, e que nos carregam ativamente em seu entrelaçamento violento.

De fato, o que a música faz é sinalizar que estamos vivendo um filme, que é o filme de nossas vidas, externando, assim, nossa posição inequívoca de personagem de cinema, de criatura cinematográfica, cujos atos, bons ou maus, são necessários, pois estão no escopo narrativo de um filme. Quer dizer, a música expõe essa realidade virtual em que ela mesma, por seus efeitos, nos submergiu. Dessa forma, anestesiada pela impressão de estar dentro de um filme, nossa consciência amolece, ficando vulnerável à magia da realidade, como que hipnotizada, pois tornar-se personagem é dar significado primordial aos nossos atos rotineiros, mesmo os mais discretos e medíocres deles, e, assim, é abrir-se para o mundo, e para a percepção da eternidade do mundo (MARÍAS, 1970). Quer dizer, apesar de não ser pré-condição para a experiência aqui citada de

“contemplação do instante”, posicionar o ouvinte dentro de uma fantasia cinematográfica dessa forma facilita que essa experiência ocorra ou que ela seja mais concreta.

Por isso ouvir uma música em movimento é uma experiência muito mais agradável – e, eventualmente, mais vigorosa – que ouvi-la parado: porque o movimento despeja sobre nós, como um véu, a noção fílmica, produzindo a sensação de estar-no-filme. Ele nos faz crer que a realidade é um filme, e que, portanto, ela tem um significado inerente a si. Essa é a feitiçaria basilar do cinema – do movimento musicado. Sendo um produtor de “mergulhos no instante”, o cinema é um produtor de ilusões míticas (*Ibid.*).

Claro que a música ainda pode emocionar e levar o ouvinte ao mesmo “mergulho no instante” enquanto ele está deitado no seu quarto, olhando para as manchas de bolor que se formam no teto, pois ainda é possível se colocar em movimento na imaginação – adentrando as imagens que produzimos em devaneios. Mas compare essa experiência à de escutar uma música durante uma viagem de carro, ou à de escutá-la enquanto se anda na rua, e se perceberá que, nesse segundo caso, os clarões de catarse são muito mais recorrentes e muito mais carregados que no primeiro, de modo que se poderia dizer, sem medo de incorrer em farisaísmos, que a experiência da música em movimento nos parece a experiência da música mais forte que há, exatamente pois mais próxima dos acontecimentos cinematográficos, que são os acontecimentos musicais *per se*.

Não é difícil entender, assumindo, mesmo que retoricamente, essa hipótese, o impacto sem-igual da popularização do iPod e das tecnologias que promovem a portabilidade na música em geral (tendência que se inicia, na verdade, com o rádio e o telégrafo, conforme nos lembraria McLuhan). É uma revolução em escala monstruosa; quase como tornar a música outra coisa, de tão diferente que se torna a experiência musical depois dela. Saem de proeminência, no exercício da ambientação musical, os grandes anfiteatros, os *shows*, as boates, os pesados gramofones, e entram os ônibus, as praças, as próprias trilhas invisíveis que formam o tecido da cidade e da vida. Saem as plateias, os eventos que propiciavam experiências coletivas da música, e entram as intimidades, os espaços digressivos, interiores aos indivíduos, que passam a se preencher de música. Os interstícios humanos. As pessoas começam a desenhar seu próprio caminho com a música, e a carregá-la consigo a toda parte, de modo que a

música acompanha a sua vida inteira, com um peso quase ubíquo. As suas jornadas através da vida se apresentam como espetáculos, e as paisagens em movimentos, como palcos imateriais.

4. IPOD: JORNADA E REPETIÇÃO

Em 2001, a Apple introduziu no mercado um novo produto, que ela chamou de “iPod”. O *slogan* da primeira campanha de vendas do aparelho (“1.000 songs in your pocket” [“1.000 músicas no seu bolso”]), já deixava claro seu propósito: trazer à tona e, de fato, tornar praticável, a portabilidade musical. Anos mais tarde, o iPod evoluiria em múltiplas gerações e sua tecnologia-base se ramificaria por outros *gadgets* portáteis, como o iPod Nano, o iPod Touch, e o iPhone, mas o maior legado reconhecível do iPod não seria a inovação nos *hardwares*, e sim a nova associação que ele provocou entre a vida social e a vida cibernética. A onda de compartilhamento de arquivos .mp3 explodiria em breve, tendo o iPod como seu principal pavio. Milhões de sites de *download*, blogs de nichos e *softwares* focados em *torrents* surgiriam, atingiriam seu apogeu e então desapareceriam na trilha das ferramentas de *streaming*. O modo como experimentamos a música jamais seria o mesmo.

A invenção do iPod (representando, no caso, não só o objeto iPod em si, mas toda essa revolução da portabilidade do início dos anos 2000 para cá, que tem o iPod como sua epítome e sua fonte primária) motiva outros paradigmas constitutivos da nossa relação com a música. Isto é, a nossa relação com a música muda de natureza. Ela ganha ainda mais espaço e capilaridade em estratos sociais dos mais diversos. A popularização do iPod é de um simbolismo singular no que concerne à mudança do seu patamar cultural, e às enormes variações da sua experiência individual e subjetiva.

Essa mudança e essas variações estão lastreadas: 1) numa autonomia maior para estipular que música se escuta e em qual momento se escuta, ou seja, para esculpir a própria relação com a música enquanto forma de arte, e 2) num novo modo de absorção da música pela memória, evocado, em sua maior parte, pela repetição, pelo elo que a memória encena entre a repetição dessas músicas e a própria vida do ouvinte, condicionando-as a tempos e lugares da vida do ouvinte.

1) O aumento da autonomia individual – ao nível de autarquia, quase – sobre os modos de experiência da arte causado pela revolução do iPod reforça a tendência dialética da nossa era, tão bem compendiada por alguns filósofos pós-estruturalistas,

como Jean Baudrillard (2011), de reafirmação das qualidades que dilucidariam cada “pessoa humana” em si mesma, quer dizer, em sua insubstituibilidade, em sua *mesmidade*. Baudrillard diz que, em nosso tempo, o que consumimos define as nossas personas, e que, na verdade, o consumo em si passa a ser requisito para construção de uma personalidade mínima (*Ibid.*). A fase atual do capitalismo, de realidade simulada e especulação financeira, estimula esse tipo de individuação pela posse e fruição de objetos de prazer, como, por exemplo, os álbuns de música (ou, em outras frentes, os livros, os filmes, as roupas). E assim, a lógica de mercado invade a lógica da experiência artístico-estética com a asserção de uma axiologia de prestígio referente a ela, e que a hierarquiza; são os “capitais simbólicos” de Bordieu (1999).

A situação descrita por Baudrillard fica ainda mais interessante se levamos em conta que um dos grandes elementos de controle regulatório do consumo – o dinheiro – foi praticamente retirado de cena, em nossa época, quando se trata da música. No sistema de consumo tradicional, coordenado pela dicotomia oferta-demanda, as músicas estavam necessariamente atreladas a discos físicos, a bens físicos, e o dinheiro criava, por sua própria lógica de produção, escassez desses bens, o que repercutia, é claro, na sua precificação. Mas agora as músicas parecem surgir do nada, eclodem do ar mais fino, em arquivos digitais, que muitas vezes estão, por conta dos efeitos da pirataria, divorciados do gasto de dinheiro. A liberdade para o consumo desenfreado, para o colecionismo idílico, que antes era exclusiva dos ricos, pois eram eles que podiam desenhar sua relação com a música sem sofrer as pressões costumeiras do capitalismo, passa a caber a qualquer um que tenha acesso à internet. O consumo se torna ainda mais abstrato, já que mais próximo de uma simples escolha de ocasião, baseada apenas em gostos e diretrizes pessoais.

Esse acréscimo de autonomia para experimentar a música de um jeito quintessencialmente pessoal – para selecionar os tipos de música a que se ouve, em quais momentos e lugares, e sob quais condições emocionais – finca ainda mais os sustentáculos da busca constante por uma identidade que é tão própria do homem contemporâneo, já que permite a ele, então, forjar, gestar e indicar aos outros um gosto individual que se espelharia nas escolhas da sua biblioteca do iTunes ou do Spotify, ou mesmo nas atualizações das suas redes sociais. Além disso, tal autonomia se traduz, coletivamente, em simultâneas democratização da vivência da (e pela) arte e independência hermenêutica em relação a ela. Ou seja, se traduz em uma contradição

em termos: maior acesso à música e compartimentação da sua experiência; disseminação quase massificada de meios de criação musical (via programas como o Ableton e o Fruity Loops) e segregação dos ferramentais necessários à sua produção e marketização de alto nível, funções que passam a ser hiper-especializadas; novos desdobramentos no cultivo da escuta e transformação dessa mesma escuta, pela indústria cultural, em *commodity* comportamental.

2) O novo elo entre a música e a memória é urdido pela promessa de repetição inalterada, que emerge ou se armazena como consequência direta das possibilidades de experiências musicais portáteis. Quer dizer, a música sempre se ligou à memória, obviamente, e sempre no sentido da cooperação mútua: determinada canção popular que faz nossos avós retornarem à infância, determinadas bandas de rock que fazem-nos rememorar concertos em arenas que já nem existem mais, determinado refrão que marcou um namoro e se coadunou ao perfume do antigo amante, etc. A nostalgia é mesmo um sentimento universal. O que muda com o iPod é que o homem passa a não depender mais do acaso (de uma programação circunstancial da rádio ou do assobio de um estranho na rua, por exemplo) para escutar as músicas que habitam a sua memória. Com isso, a repetição inalterada dessas músicas pode caber a um exercício de deliberação, e sua assimilação pela imaginário é mais rápida e mais consistente. Para colocarmos as coisas em perspectiva, podemos dizer que antes do iPod era muito raro que alguém escutasse a mesma música cinco ou seis vezes seguidas, já que fazê-lo exigiria uma dedicação quase obsessiva.

Mas quando podemos levar uma música conosco para todos os lugares, e quando o fazemos em ciclos repetitivos, embrenhamos intencionalmente no som os momentos da nossa vida, e é aí que ele pode confluir na forma de pedagogia e na forma de cura. Pois a música guarda a memória no hábito de sua repetição, e, nesse processo de guardá-las, *limpa* as memórias, quer dizer, as burila e purifica, revelando a sua realidade subterrânea; aquela que esteve escondida, enquanto o vivenciávamos, por baixo de nossas preocupações mundanas. Quer dizer, o homem não é capaz de reconhecer o júbilo da realidade na medida em que participa dela porque está ocupado, diria Unamuno (1964), com suas maneiras – as mais criativas maneiras! – de esquecer a morte, distraíndo-se com a resolução de pequenos problemas. Ao limpar as memórias das “brevidades irrelevantes”, ao deixá-las cristalinas, a música está pondo significado

no mundo pessoal de uma forma que era muito rara de se ver com a música anterior à revolução do iPod.

Exemplifica-se: um homem escuta o mesmo álbum, em seu iPod, fazendo o mesmo trajeto de ônibus entre a sua casa e o escritório onde trabalha, de Fevereiro a Maio. Em várias ocasiões desses trajetos diários, ele tem a oportunidade de “mergulhar no instante”, mas, enquanto isso não acontece, o homem está deprimido, e pensa em si mesmo como uma decepção. Quando volta a escutar o disco em Dezembro ou no começo do ano posterior, no entanto, ele consegue se ver de fora, se ver naqueles dias, ao mesmo tempo em que consegue ser o que foi. Ele imagina aquele trajeto inteiro perfeitamente, e sente o cheiro daqueles dias, sente o farfalhar das amendoeiras no ar, e as cores do Outono explodindo e se derramando para dentro do ônibus. Ele percebe, com surpresa, que foi feliz, e que o álbum é um testemunho orgânico da sua felicidade. É a plenitude do que ele viveu empacotada, integralmente, em uma cifra de tempo revelado.

A “correção” que a música passa a promover na memória por meio da repetição é extremamente importante, como se vê, porque a memória é o fundamento da personalidade – é “o ventre da alma” (SANTO AGOSTINHO, 2013). Pois o homem convive no mundo em meio a emulações narrativas. Ele transforma tudo em narrativa para que sua vida se torne moralmente sustentável. E a memória, que é como a nossa consciência processa a passagem de tempo, é o terreno da construção das narrativas de si. “O tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal” (RICOEUR, 1994, p.85).

Além de purificar a memória em seu processo de emulação narrativa, o iPod está reconcebendo a sensação de participação em uma aventura *verneana* diária, em uma jornada pessoal, ao permitir que o ouvinte escolha que músicas estará associando a que períodos de tempo, a que lugares e a que emoções. Essa “jornada” que a música reconcebe é a jornada do dia-a-dia, em geral estéril, que vai se atualizando com a presença musical e se torna exploração espeleológica da realidade, ou ao menos dos aspectos afetivos da realidade. Ela se torna um tipo de brincadeira em que a rotina do ouvinte pode ser escavada afim de deixar nítida em sua memória a geografia das ações humanas reais (notadamente, às do ouvinte em si, nesse caso). Sobre a fiação do

caminho cotidiano irmana-se o delineamento musical, e o caminho se converte em filme íntimo.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como demonstrado, a relação entre a música e as subjetividades muda radicalmente a partir da revolução provocada pelo iPod, especialmente no que concerne ao papel do movimento nessa relação. Em todo caso, permanecem muitas dúvidas teóricas quanto à natureza e ao impacto dessas novas experiências da pura-duração, dúvidas que talvez só possam ser respondidas em alguns anos. O certo é que, se a música tem tamanha força de refinamento da memória e de recriação de jornadas profundas só numa era em que sua portabilidade e sua ubiquidade são praticáveis, ela representa, hoje, algo diferente – algo muito mais poderoso – do que representava antes da invenção do iPod. É um artefato de infiltração na pura-duração, como antes, sim, mas é também um veículo de auto-emoção e ressignificação das nossas identidades.

REFERÊNCIAS

- BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo**. Lisboa: Edições 70, 2011
- BERGSON, Henri. **Duração e simultaneidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BERGSON, Henri. **A energia espiritual**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- BULL, Michael. **Sound moves: iPod culture and urban experience**. Nova Iorque: Routledge, 2007.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DUFRENNE, Mikel. **Estética e filosofia**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DUGIN, Aleksandr. **Quarta teoria política**. São Paulo: Editora Austral, 2015.
- GABRIEL, Markus & ZIZEK, Slavoj. **Mitologia, loucura e riso: A subjetividade no idealismo alemão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- HUSSERL, Edmund. **Investigações lógicas: Fenomenologia e teoria do conhecimento**. São Paulo: Editora Forense Universitária, 1984.
- MARÍAS, Julián. **Visto y no visto**. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1970.

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

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

MORIN, Edgar. **As estrelas**: mito e sedução no cinema. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

RICOUER, Paul. **Tempo e Narrativa**. Campinas: Papirus. 1994.

SADOUL, Georges. **Histoire Generale du Cinéma**. Paris: Denoel, 1948.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. Petrópolis: Vozes de Bolso, 2013.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. São Paulo: Saraiva de Bolso, 2012.

UNAMUNO, Miguel de. **Del sentimiento trágico de la vida**. Buenos Aires: Editorial Losada, 1964