

Os ritornelos da canção cinematográfica: escuta, imaginário e imaginação

Rodrigo Fonseca e Rodrigues¹

1 Pós-doutorando em ciências da linguagem (U. N. de Lisboa), doutor em comunicação e semiótica (PUC-SP, 2007), mestre em comunicação social (UFMG, 2002). Graduado em história (UFMG, 1999), professor de cinema e vídeo, comunicação, arte e estética na Universidade FUMEC. É autor do livro *Música Eletrônica: a textura da máquina* (Annablume, 2005). rfonseca@fumec.br.

Resumo

A empática ressonância entre a canção e o cinema fornece um manancial expressivo para a exploração de diferentes imbricações entre a dramaturgia, os ritmos pictóricos e o universo da palavra cantada nos filmes. Este artigo examina a singularidade formal da canção e sua consubstanciação criativa entre as sonoridades, a visualidade e a narrativa cinematográficas. O debate teórico é apoiado pelas ideias de Michel Chion acerca de como a canção diversifica o prisma expressivo do cinema e o conceito de ritornelo desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997) para se conceber a escuta cinematográfica da canção como uma implicação de ritmos do tempo – memórias e devires – materializados como ritmos da imagem, das sonoridades, da ficção e da palavra cantada.

Palavras-chave

Cinema, canção, escuta, ritornelo.

Abstract

The empathic resonance between the song and the cinema has provided a significant source for the exploration of different imbrications between fiction, pictorial rhythms and the universe of singing in the movies. This article examines the formal singularity of the song and its creative consubstantiation among other sounds and the cinematographic narrative. The theoretical discussion is supported by the ideas of Michel Chion about how the song diversifies the expressive prism of the cinema and the concept of *ritornello* developed by Gilles Deleuze and Félix Guattari (1997) as to conceive the cinematographic listening of the song as an implication of rhythms of time – memories and “becomings” – materialized as rhythms of image, sonorities, fiction and the singing word.

Keywords

Cinema, song, listening, *ritornello*.

A canção no cinema coexiste criativamente com várias sonoridades: musicais, verbais, ruidísticas, sintéticas ou mesmo com o silêncio. Quando incorporada ao filme, ela se torna partícipe de uma complexa rede de ritmos. Por esta razão, a canção potencializa a própria estruturação narrativa de um filme. Algumas especificidades formais, estéticas e culturais da canção e suas modalidades de integração com o cinema são pensadas por Michel Chion (2010), para que se aventem distinções entre o imaginário e a imaginação, entre o ver/ouvir e o imaginar/escutar em nossa experiência de escuta cancional nos filmes. O conceito de ritornelo reimaginado por Deleuze e Guattari (1997) será a condição chave para se perscrutar a intermitência mútua entre o drama e o universo do canto na escuta cinematográfica. Estas abordagens nos ajudam a perguntar como a escuta da canção pode ultrapassar o imaginário e se tornar imaginativa sob condições cinematográficas. Por seu turno, as visualidades performáticas do canto no cinema também podem insuflar diferentes afetos nesta experiência "audio-*logo*-visual".

A forma-canção como expressão cultural da escuta

O que tem de específico a escuta de uma canção em relação a outras formas musicais, sonoras ou líricas?² O termo "canção" se atribui usualmente à consubstanciação entre elementos formais da música e da palavra vocalizada, em síntese: melodia cantada, com sua letra e sonoridades incorporadas. A inclusão de um texto escandido na melodia ou a melodificação de um verso poético, por exemplo, podem gerar, dentre muitas variantes de invenção. A chamada "forma-canção" nasce do jogo combinatório entre a fala e o canto, o significado e a sonoridade em busca de uma unidade melogênica. Quando cantada, a língua cria conotações diferentes daquelas que se constroem pela fala coloquial e a letra pode definir um devir melódico ou criar desígnios para a melodia – e *vice-versa*. Delineia-se, no canto, um mútuo projeto entoativo para a melodia e narrativo ou semântico para a letra, por meio de um manejo de dispositivos

2 A música (salvo a concreta, a eletroacústica, a eletrônica e a computacional que advieram das tecnologias de captação e processamento sonoro) se funda em sistemas cuja gramática se pauta em notas (sons estáveis em altura, intensidade, timbre e duração), em intervalos entre as notas e explorados como melodia (fraseado, arpejos, contrapontos polifônicos) ou harmonia (acordes e cadências) e em durações variáveis, gerando ritmos escandidos, tudo indissociável no resultado sonoro expressivo que nomeamos, ainda hoje, como "musical".

como a nossa “educação” da memória, as métricas escandidas ou as durações das sílabas. Os pontos de partida que definem a canção em função da letra são a tematização, a passionalização e a figuração, criados por recursos temporais (mnemônicos, cinemáticos e cronológicos), tais como o andamento, os motivos instrumentais, a retenção e distensão dos fonemas, escansões, melismas etc. A sonoridade teria vida breve na linguagem oral se não fosse perenizada através do canto, que afasta o risco de o som se dissipar na clareza do texto linguístico.

Apreendemos, sem muito esforço os elementos de uma canção, além de sua inscrição em dado gênero musical. As formas de escutá-la requisitam, no entanto, capacidades – mesmo que não explícitas – de distinção, por exemplo, de consonância e dissonância, da subsequente identificação da cadência da harmonia e seu fraseado melódico, da estrofe ou do *chorus*, do estribilho ou refrão e dos seus recursos rítmicos de reiteração. Os versos numa canção geram métricas, rimas e ritmos facilmente memorizáveis que se amalgamam pela assimilação simultânea dos efeitos da oralidade com as formas de conservação do som próprias da gramática musical (como escalas, incisos, fraseados melódicos, andamento e pulsação, estrofe, refrão, ritornelo, etc.). Estes componentes funcionam como um dispositivo fundamental para a retenção na memória e para as faculdades de previsão que a canção ativa na escuta. É por esta singularidade formal que a canção também encarna o princípio mnemônico e expressivo do ritornelo. O ritornelo, na música tradicional, oriundo de uma prática medieval, é um recurso de repetição temática, que gera reiterações periódicas de frases melódicas, engendrando a consistência de um tom, um ritmo, uma frase, uma estrofe ou um refrão, um gênero ou um estilo de época etc. Graças a nossa aptidão anamnésica (a memória retroativa de curto prazo), nossa escuta é capaz de reagir aos muitos ritornelos da canção. Os procedimentos composicionais do cancionista – que são igualmente modos criativos de escutar – nos remetem ao pensamento de Deleuze e Guattari (1997) sobre o ritornelo (conceito-chave que iremos apresentar e discutir adiante).

A multiplicidade cinematográfica da canção

A integração entre a canção e o cinema fornece um manancial expressivo para a exploração de diferentes imbricações entre a ficção dramatúrgica, os ritmos pictóricos, as sonoridades e o universo da palavra cantada. No fluxo de impressões e ritmos da vida que se recriam nos filmes, a canção, por sua forma simples e sintética, torna-se um elemento cinematográfico que tem a prerrogativa de passear por toda a narrativa: cantarolada, entoada, individual ou coletivamente, performática ou amadora, com ou sem palavras, que nasce ou se interrompe por diversas formas, consoante com as ideias da narrativa. No cinema, a canção é um recurso totalmente específico e diferente de qualquer outra forma de música ou de som articulado, já que pode se inserir em planos, ações, diálogos e nem sempre necessita de pretextos explícitos para se tornar presente numa cena. Uma canção pode ser assimilada a uma pausa da ação ou como contraponto para uma outra ação paralela. Cantada ou dublada, como performance artificial, realista, profissional ou amadora, encenada, diegética (que todos os personagens escutam), extradiegética (como *score* ou *offscreen*: escutada apenas por nós, espectadores), meta-diegética (cantada mentalmente, lembrada ou sonhada). Ela pode ser editada para soar de diferentes maneiras, inclusive em aberturas ou durante os créditos finais. E mesmo se considerada *kitsch*, por exemplo, uma dada canção, por razões cinematográficas, pode soar muito interessante num filme. Ela pode atuar como um elemento temático, como um meio expressivo ou como um núcleo dramático, podendo inclusive todas estas dimensões coincidirem numa mesma película. A canção pode determinar o ritmo formal de um filme ou mesmo criar uma “bolha de liberdade” que a desprende de suas funções de concatenação entre cenas. No interior da duração fílmica, a canção pode introduzir uma espécie de estilização do roteiro, por contrações ou dilatações dos tempos da narrativa e da ação. A canção simboliza, no tecido do filme, algo finito, passageiro e, por isso mesmo, susceptível de encerrar, em seus compassos e sua letra, outras persistências mnemônicas. Os cineastas, de fato, não cessam de multiplicar e explorar situações fílmicas que

dão lugar à canção, porque o canto pode ressoar como uma voz que se eleva afetiva ou expressivamente onde não alcançam isoladamente as palavras ou a música.³ Daí a importância de se compreender a presença das canções e de sua integração com a narrativa e os muitos ritmos do cinema.

Múltiplas estratégias de emprego musical no cinema, as *theme songs* passaram a ser utilizadas com frequência, em função de o cinema ter se articulado aos hábitos de escuta ligados ao rádio e ao crescimento da indústria do disco. *The blue angel* (Alemanha, 1930, Josef Von Sternberg) foi primeiro filme a explorar a inclusão de uma canção (*Falling in love again*, de Hollaender e Liebmann) cantada pela protagonista (Marlene Dietrich) como um lançamento fonográfico simultâneo. As canções *Chamaine*, do filme de John Ford *What price glory?* (1952) e *As time goes by*, composta em 1931 por Herman Hupfeld e cantada como uma “canção-fetichê” no filme *Casablanca* de 1942, de Michael Curtiz (a qual se apresentava como uma rede de ecos, ressonâncias, indecisões, pressentimentos durante a narrativa), tornaram-se um grande sucesso que ganharam vida própria e tiveram seu êxito independente dos respectivos filmes. No *western High noon*, 1952, de Fred Zinnemann, a trilha musical de Dimitri Tiomkin é baseada em várias releituras orquestrais da canção tema *Do not forsake me*, com letra de Ned Washington, depois gravada por centenas de intérpretes, tornando-se um *hit* popular. No filme brasileiro *Rio 40 Graus*, 1955, de Nelson Pereira dos Santos, o compositor Radamés Gnattali compôs um grandioso score baseado na canção *A voz do morro*, de Zé Keti, explorando ao máximo o recurso do rearranjo desta melodia e, ao longo do filme. O tema reaparece reescrito de diversas maneiras, de acordo com os momentos da história. A tendência de utilizar canções expandiu-se nos anos 50 e consagrou-se nos anos sessenta. *Scores* baseados ou misturados com canções tornam-se

3 Alfred Hitchcock, desde os seus primeiros filmes, já começara a jogar com a ideia da canção executada ou ouvida simultaneamente com a ação, encontrando nelas recursos de contraste, paralelismo, similitude inconsciente, de influência sobre os personagens ou de alguma advertência. Ele se valia de canções como parte integrante do drama, criando ironias e paralelos, levantando expectativas e suspense. A canção *Que será, será* (Jay Livingston e Ray Evans) foi escrita especialmente para o filme *The man who knew too much* (1956). Na cena, a canção da mãe (Doris Day) deveria subir escadas, atravessar salas, subir os degraus e alcançar o filho aprisionado.

bastante comuns, com uma profusão de gêneros e estilos da música popular. A partir daí surge o termo “efeito-clipe” no cinema para designar o momento em que uma canção impõe a sua duração à cena, bem como o seu ritmo à montagem. Neste momento, os ruídos ambientes podem até desaparecer em proveito da execução da canção e nenhum outro som interfere na sequência. Em tais contextos, a imagem passa a atuar quase que como um “bônus”. Em *Easy rider* (EUA, 1969, Dennis Hopper) se altera decisivamente a relação entre imagem e som no cinema de ficção, dando autonomia e proeminência às canções até então ainda não experimentadas, empregando o repertório do rock que descrevia o clima cultural paradoxal da época nos Estados Unidos. Em *2001: a space odyssey* (Kubrick, 1969), o computador *Hall* vai sendo desativado pelo astronauta, enquanto cantarola versos da canção *Daisy, Daisy*. Em *Alien* (Ridley Scott, 1979), a protagonista Ripley, na sequência final, enquanto se prepara para enfrentar o monstro, canta uma canção, como se rezasse, ofegantemente, para afastar o seu pânico.

Há filmes que foram mesmo construídos em torno da canção. São exemplares *A song is born* (1948), de Howard Hawks, e, mais recentemente, o sensível filme irlandês *Once* (2006), dirigido por John Carney. O primeiro filme narra, como observa M. Chion, o nascimento imaginário da forma-canção: no princípio, o *beat* africano, depois a melopeia, mais adiante, a letra, tudo se fundindo numa empática coabitação planetária, inserindo na história a presença do atávico “(...) mínimo denominador comum da música: o ritmo” (CHION, 2010, 242). O segundo filme mostra um momento da vida de um compositor de *folksongs* que luta para se fazer escutar nas ruas de uma metrópole, encontra uma jovem que se torna parceira e amigos músicos que o ajudam na sua trajetória artística.

A presença permanente das canções em nosso entorno, desde os anos setenta, multiplicada por fenômenos tais como a proliferação de aparelhos portáteis, é igualmente explorada pelo cinema, uma vez que nossa vida se encontra em situação de exposição sonora constante. Esta prática expressiva

cinematográfica reapresenta um mundo no qual, mediante autorrádios, *walkmans*, etc., converte-se na superposição de canções, músicas ou sonoridades que encontram sentido como uma escuta global, massificada, plena de conjunções fortuitas. É também muito recorrente, por razões da narrativa, o procedimento de a música ser interrompida, ao se desligar um rádio ou levantar o braço de um toca-discos, de igual modo um sintoma de nossa escuta dessacralizada contemporânea. Os conhecidos *road movies*, filmes “de estrada e de viagem”, jogam com esse tecido de canções que irrompem – e se interrompem – nas rádios, com vários graus de presença, de inteligibilidade de letras e com muitos efeitos de montagem entre, por exemplo, uma paisagem e certa canção. Há casos nos quais uma dada canção já havia circulado pelo mundo antes de se fazer o filme, circula no seu interior dele e ainda continua a circular para além dele, desconcertando aquela noção de que um filme é uma obra estrita.⁴

Os ritornelos da canção no cinema: as *imagens* criativas da escuta

A fluidez evanescente do som motivou, na história da cultura musical ocidental, estratégias que adotaram para a escuta uma espécie de movimento imaginário “espacializado”, como aquelas presentes nas expressões do canto lírico ou no coro do teatro na Antiguidade grega: o *nomos*. Foram esses recursos que operam por meio de formas – métricas e melódicas – reiterativas, com durações perceptíveis e memorizáveis, que passaram a condicionar a composição cancional e musical no Ocidente. Estes estratégias de passagem, retenção e desenvolvimento dos elementos sonoros vão criando um sentido intrínseco para escuta. Na música ocidental dos últimos séculos, o ritornelo tornou-se um termo que passou a indicar, na performance ou na escuta musical, formas de retornar: à introdução, aos temas, refrões, às estrofes, seções ou à extensão da peça

4 Há filmes que conseguem combinar a canção em sua natureza diegética, meta-diegética e extra-diegética, como o caso de *Magnolia* (EUA, 1999, Paul Thomas Anderson), no qual a canção *Wise up*, de Aimee Mann soa apenas para nós, espectadores, em algumas passagens (extra-diegética, portanto) e, em certo momento, passa a ser cantada simultaneamente, em contextos e lugares diferentes, por vários personagens, tornando-se, por isso, diegética, mas em planos alternados, com cada personagem a cantar uma frase da canção.

como um todo. Todos estes recursos são, por seu turno, “sub-ritornelizados” por meio de ínfimas variações ao redor de um “eixo magnético” mnemônico, como as cadências de acordes em torno da tônica (daí o nome “sistema tonal”), as vibrações dos “harmônicos”, que geram os timbres singulares de cada instrumento, entre muitos outros “micro-ritornelos” subjacentes, implícitos, como o reconhecimento de elementos que remetem a certo gênero, a uma época, a uma região etc.⁵

Tentemos, adiante, pensar a “escuta cancional cinematográfica” à luz do conceito de ritornelo, tal como ele foi reimaginado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997), tendo em conta que, no cinema, a canção encarna o seu próprio princípio de circulação. O verbo “retornar” assume, para o pensamento filosófico dos autores, uma outra compreensão que redimensiona o conceito tradicional do ritornelo. Para tanto, G. Deleuze e F. Guattari diferenciaram três regimes de ritornelo, todos, porém, inseparáveis entre si: o primeiro ritornelo, dos devires do Tempo (ontológico); os ritornelos segundos, que apreendemos pela cultura humana; e os terceiros ritornelos, que se inventam por meio do pensamento criativo e da arte. O primeiro ritornelo supõe a autodiferenciação primordial do mover-se do Tempo, como uma perpétua transiência modulatória pela qual o mundo se recomeça continuamente e, por isso, se recria sem parar. Os ritornelos primeiros são inexpressos e não têm forma nem substância, mas é por eles que, pela sua perseverança duracional, tudo se expressa e se realiza materialmente. Esse modo do ritornelo seria justamente a força vibrátil do tempo, imaterial, *insistente*, virtual, mas pela qual tudo persevera e se processa ritmicamente a ponto de se tornar material (*existente*). É graças a esse misterioso movimento que tudo na realidade perdura e, paradoxalmente, se renova. Esse ritornelo é, para Deleuze e Guattari, uma repetição *diferenciante*, com uma face estável (ritmos

5 Toda nota que soa é uma sobreposição de uma série de covibrações chamadas de “harmônicos”. A frequência fundamental (a mais grave) da nota Lá, por exemplo, vibra a aproximadamente 110 ciclos (hertzianos). Mas ela também vibra em múltiplos exatos daquela vibração fundamental: 220, 330, 440, 550, 660, 770, 880, etc. Essas covibrações, os “harmônicos”, modulam-se juntamente com a frequência fundamental. Então, quando a nota lá soa, o que se ouve é um acorde. A fundamental é, no entanto, quase duas vezes mais forte que todos os seus harmônicos soando juntos. A identidade, ou timbre, de uma voz ou de um instrumento é ligeiramente diferente em cada um deles. Esta diferença é o que nos permite distinguir os diferentes tipos de vozes e de instrumentos.

do passado, em marcha) e outra imprevisível (forças do devir, “presentificando-se”). No seu movimento, tudo se conserva e se recria, como um eterno recomeço de mundo, como uma repetição da novidade. O ritornelo entrelaça, portanto, *linhas* costumeiras do passado em andamento a *linhas* erráticas do futuro, com seus devires incógnitos. Esses ritornelos já existem a despeito de nós (por isto, ontológicos), já que preexistem à própria matéria (quântica, atômica, molecular, biológica, animal etc.), mas deles somos, naturalmente, coparticipantes.

Os segundos ritornelos são especialmente humanos e se produzem pelos hábitos de memória (anamnese, lembrança), pelos modos de organizar a vida íntima e coletiva, sejam nas relações de poder (micro ou macropolíticas), sejam nas convenções, nos pactos sociais implícitos ou nas leis explícitas, na conduta pessoal, nos campos profissionais, nas instituições, na ciência, nos valores culturais, na religião, nos rituais, no imaginário, na linguagem, na tecnologia etc. Estas maneiras do homem lidar com o impulso vital do ritornelo primeiro (que é a irrefreável diferenciação do mundo) são dispositivos para se domesticar o futuro, o novo, o acaso e o imprevisível, codificando esse devir imponderável do mundo em repetições padronizadas controláveis. Em nossa existência pessoal, se nos detemos sobre alguns momentos triviais do cotidiano, notamos que estes estão igualmente atravessados por infinitos ritornelos, mas quase todos imperceptíveis. Podemos, no entanto, lembrar alguns: o hábito particular de realizarmos tarefas com uma certa ordem, ou de dispor os objetos que nos cercam, de nos ajeitarmos corporalmente de certa maneira, de nos distrairmos involuntariamente diante de um interlocutor, de reagirmos diante de situações inesperadas, de espiar as pessoas e procurar nelas certos sinais são exemplos triviais de ritornelos aprendidos ou adotados pelo hábito. São os ritornelos da memória, da cultura, da educação e de respostas do corpo a infinitas modulações imperceptíveis e inconscientes que nos afetam (os primeiros ritornelos). Estes recursos que utilizamos são uma espécie de retenção mnemônica para enfrentarmos a renovação contínua do mundo, que não cessa de bater à nossa porta e de “roer” o presente. Sem esses ritornelos habituais, talvez não

estivéssemos sequer aptos à vida social. Mesmo na criação e no pensamento, o ritornelo segundo é um recurso fundamental pelo qual se “desenham” ideias e ritmos, se criam e se conservam sensações que, sem esta síntese de apreensão, estariam perdidos para sempre.

O movimento fundador do ritornelo terceiro, presente na invenção da arte e do pensamento, exprime-se, enfim, quando um novo ritmo circulante crava um eixo que se vale de certos movimentos e de algumas coisas que estão ali por perto. É este o momento mais decisivo da composição e aqui reside a singularidade do terceiro ritornelo. O recurso inicial da criação é este ritornelo que reitera elementos, faz com que as coisas girem, primeiramente, como numa pequena roda de tempos. O artista escolhe um uma figura rítmica, rimas, melismas, escansões da voz, algumas notas, uma sequência de acordes, uma batida, o uso de um instrumento, pequenas reiteraões, reverberações, jogos de ressonância, um gesto fortuito, um contexto, uma imagem ou uma sensação que remetem a uma reminiscência, os regimes habituais da escuta, cria uma escapada e os reapresenta, transfigurados. Para a escuta, os primeiros passos de uma canção deixam claro que existe a repetição inicial de uma sonoridade em círculo. O cancionista pode partir de um sistema, de um código, da sintaxe, da ou da semântica da língua, de um tema candente ou trivial, de outras canções, de situações coletivas ou introspecções etc. Ao servir-se dos condicionamentos do hábito e da memória como materiais, o compositor pode fazer deles apenas estágios, contanto que ele os deixe pelo caminho. Num momento posterior, emergem escapadas não previstas pelo primeiro ritornelo nem pelo gesto inicial. São ritmos que o artista insere nas cadências dos regimes de sentido e que podem descortinar o real em seu ritornelo primeiro, inovativo. Esse processo consiste em se desarmarem justamente os ritornelos do segundo tipo. O ritornelo criado pelo trabalho do artista nos arrebatada dos ritornelos do hábito e das gramáticas e rasga os véus da memória, da percepção, da linguagem e dos movimentos estáveis. Isto pode ser sentido quando certa canção, uma composição musical, nos faz surpresos diante da vida, do sempre estranho real.

O ritornelo da arte é um paradoxal “retornar-para-o-devir”, um retornar diferenciado e *diferenciante*. Parece que toda arte da canção nasce desses jogos de fazer e de desfazer ritornelos de tempos. Trata-se de fazer com que a escuta viva um pouco em durações familiares da memória, mas que ela também se sinta arrastada para fora destas durações previsíveis. O artista, afinal, compõe não apenas com sons, mas sim com “devires-sons” ou, dito de outro modo, com *sonoridades*.⁶ A criação cancional – e também a musical – é a potência de transmutar devires não-sonoros em *sonoridades*. O recurso do ritornelo na criação da canção poderá residir na estratégia de repetir e de depois alternar o que se repete com alguma coisa que venha de outro lugar. E a memória, assim, não seria mais convocada apenas a identificar uma forma, mas a se surpreender pela escuta. Ao se diferenciar, pela força do futuro (a face sempre incógnita do devir), a “escuta cinematográfica” poderá, igualmente, desarmar os apoios da memória, ultrapassar a mera reconhecimento se tornar uma experimentação criativa.

Epílogo

A respeito dos problemas que envolvem a escuta e a visualidade conjunta nas artes, o conceito de “audiovisão”, desenvolvido por Michel Chion (2010) e, posteriormente, expandido para “audio-*logo*-visão”, assinala o processo cultural que gerou disposições simultâneas em ouvir/ver algo integrando não apenas os sentidos (a sinestesia), mas principalmente trabalhos – e desamparos – da memória, sensações, afetos ou experimentações com o próprio modo de pensamento. No caso das modalidades de integração entre a canção e o cinema, a escuta se torna uma atividade imaginativa. Mais do que uma relação combinatória entre som, música, voz, canto, ficção, performances e visualidades, a concepção de modos de consubstanciação entre a canção e um filme parte da premissa de que o canto nos faz visualizar a imagem de maneira diferente

6 O conceito de *sonoridades* distingue-se da noção de qualidade sonora, pois ele designa durações tanto sonoras quanto não sonoras que nos afetam e, por meio da escuta, nos convidam a fazer conexões imprevisíveis com o devir. São ritmos incapturáveis pela percepção, inabarcáveis pela lembrança e não representáveis pela linguagem.

e que, em contrapartida, esta nova visualização nos faz escutá-la também diferentemente. Isto pode nos permitir, como afirma M. Chion, ver algo a mais na imagem (imaginar) ou ouvir algo a mais no som (escutar).

Aproximando o cinema ficcional ao horizonte especulativo de Deleuze e Guattari, pode-se afirmar que o contexto e o drama fílmico seriam os ritornelos segundos (valores, afetos, paixões, comportamentos e condutas, modelos culturais etc.) trespassados pelos ritornelos (segundos e terceiros) da canção (a expressão do canto, as sensações da escuta, os arranjos etc.) e esta mesma opera-se numa interface de todos os ritornelos: ontológicos, psicológicos, das sensações inventadas pelo compositor e, em nosso caso, recriadas pela “escuta cinematografada” do diretor. Para os autores, esta seria a força inovadora da criação na arte: o artista joga com ritornelos paradoxais que ele inventa a partir dos ritornelos estabilizados da cultura, da linguagem e da comunicação, implodindo, com suas diferenciações ínfimas e oblíquas, as expectativas e os apoios cognitivos da memória e dos regimes triviais da experiência perceptiva. Desse nosso desamparo “semiósico” na escuta é que renasce o novo, revirgina-se o futuro-do-devir (ritornelo primeiro), desinibido das balizas criadas pelos códigos e dos hábitos da lembrança (ritornelo segundo). Como diria, por outras palavras, Paul Klee (2001), o compromisso do artista é, por fim, o de desestabilizar as convenções humanas a fim de tornar visíveis, sonoras, sensíveis e pensáveis as potências irrefreáveis e criativas do devir. Afinal, o cinema também se interessa pelo silêncio, pelo invisível e pelo impensável.

Referências

CHION, M. *La musica en el cine*. Madri: Espasa Libros, 2010.

DELEUZE, G.; GATTARI, F. "O Ritornelo". In: *Mil Platôs n. 4*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DOANE, M. A. "A Voz no Cinema: a articulação de corpo e espaço" in: XAVIER, I. (org.) *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 2008.

GORBMAN, C. "O canto amador". In: SÁ, S. P.; COSTA, F. M. *Som + imagem*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

KLEE, P. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.