

Dossiê temático



›REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA‹, V. 33, N. 1, JAN.–JUN. 2020
PUBLICAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Cinema de bolso: as imagens da escuta portátil

*Rômulo Moraes*¹

RESUMO: Este artigo visa descrever de maneira fenomenológica a experiência de escuta musical com dispositivos portáteis, tendo como referência principalmente os estudos de Michel Chion e os conceitos filosóficos de Gilles Deleuze. A capacidade que esses aparelhos têm de proporcionar uma escuta em movimento faz com que eles sejam potenciais fontes de um efeito cinematográfico de suspensão ou de fabulação, em que a própria realidade torna-se tela panorâmica de uma obra processual e assubjetiva. O corpo ganha funções de mediação na medida em que o modo de auralidade dos dispositivos de escuta portátil, completamente autônomo, insere na percepção visual eflúvios sonoros, os quais, anexados ao ritmo do movimento imagético, elevam-no à posição de movimento cinemático, ou seja, de realidade que dura, de mais-que-realidade.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema expandido. Dispositivos de escuta. Fenomenologia estética. Trilha sonora.

385

ABSTRACT: This article seeks to describe phenomenologically the experience of listening to music through portable devices, having as a frame of reference especially the research of Michel Chion and the philosophical concepts of Gilles Deleuze. The capacity of these devices to provide for listening in movement makes them potential sources of a cinematographic effect of suspension or fabulation, in which reality itself becomes the panoramic screen of a procedural and assubjective work. The body gains functions of mediation and the mode of aurality of these portable listening devices, completely autonomous, inserts into the visual perception the sonic effluvium, which, annexed to the rhythm of the imagetic movement, elevates it to the position of cinematic movement, that is, of a reality that endures in duration, of a reality that is more-than-itself.

KEY-WORDS: Expanded cinema. Listening devices. Aesthetic phenomenology. Soundtrack.

A música faz cinema: o domínio das imagens sonoras

A música parece ser uma das maneiras mais fáceis (mais convenientes, mais permeáveis) de transformar a simples imagem em cinema. Porque a música só pode ser percebida como duração, então quando se

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

acopla a uma imagem, faz percebermos essa imagem necessariamente como duração, ou seja, como cinema, como representação de algo que dura. Inversamente, o cinema expressa “a música inclusa, subentendida, das coisas”, “como se, nos filmes, tudo cantasse” (Morin, 2014, p. 107), como se neles a realidade, mesmo a mais silenciosa, vibrasse ou se revelasse musicalizada, se aparentando estruturalmente a uma concrecência harmônica. O fator “movimento” favorece ainda mais a relação das duas artes, faz com que se encaixem sem esforço, visto que tanto a música quanto o cinema são artes do movimento, da configuração do movimento (enquanto a música é a arte de manipular o movimento geométrico, supra-sensível, de um tempo que se expressa, o cinema é a montagem do movimento geográfico da realidade).

386

Mas tanto a música quanto o movimento são “fenômenos temporais” genuínos, conforme a classificação de Husserl (2012) – ambos são acontecimentos que só têm atualidade enquanto se perdem de seu modelo, enquanto se transformam, se põem em devir. Os sons não são “contempláveis” como as imagens justamente porque só se dão em movimento: seu modo de experiência se distingue assim da admiração formal de uma pintura, por exemplo, que se estabeleceria conforme a sedimentação da visão sobre uma placa estática em determinado regime de captação; aproxima-se mais de um passeio amorfo, ou justamente do que está entre as formas, na metamorfose das formas. Quanto a isso, importa assinalar a princípio que a música tem “uma relação interna com o gesto” e “uma ligação direta e imediata com a [...] vitalidade que irrompe do movimento” (Piana, 2006, p. 164), e que essa relação advém das propriedades rítmicas do som, pois que, via de regra, “movimentos [...] diferenciais recorrem a um ritmo” (Deleuze, 2018a, p. 60), ou seja, aquilo que se move significativamente se torna ritmado em algum momento, ou ao menos tende a se tornar ritmado no infinito. A música tem um ritmo, que pode ser medido pelo pulso (Wisnik, 1989), e o cinema é ritmo-musical (Morin, 2014), é envolvido e coordenado pelos ritmos dos movimentos diferenciais. Está posta a fórmula predicativa de uma compatibilidade fundamental entre a música e o cinema.

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

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

subordinada ao espaço diegético, e não tem contentor, não tem quadro, mas se sobrepõe irrestritamente, legando ao que é visto profundidade, nivelamento, capacidade de descamação. Dando a ele um novo eixo de difusão.

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

o fora de campo atesta uma potência de outra natureza, excedendo qualquer espaço e qualquer conjunto: remete, dessa vez, ao Todo que se exprime nos conjuntos, à mudança que se exprime no movimento, à duração que se exprime no espaço, ao conceito vivo que se exprime na imagem, ao espírito que se exprime na matéria (Deleuze, 2018b, p. 340).

388

Da mesma maneira, para Balász (1983, p. 88), o som é parte imprescindível do cinema e funciona como uma espécie de gesto (uma articulação de liberdade² que se debruça sobre as tomadas de câmera), pois, ao contrário das imagens estáticas, ele é indivisível, permitindo que um “espaço da cena” se homogeneíze metaforicamente. A música permanece de um corte a outro, em circunspecção, preparando-se para a catálise. Especialmente quando em condição de “música de fosso” (Chion, 2011), isto é, quando é extradiegética, acrescenta à cena um fundo que “ordena a narração [visual] num ritmo que a supera e lhe dá um sentido quase superior ou esotérico. É como um tipo de ordem cósmica [...] na qual se integra ou se agita o acontecimento do filme” (Morin, 2014, p. 137, adaptado). Como “a música é um reservatório de imagens não explodidas” (Piana, 2006, p. 326), pois precisa de uma segunda forma para se consumir, para ser contemplada – como ela pede um suporte que a vivifique, dê carne e petrifique (Boulez, 2008) –, a imagem do filme pode se tornar um detonador de acontecimentos sonoros, na medida em que

² Utilizamos o conceito de “gesto” enquanto “articulação de uma liberdade” a partir da leitura do livro *Gestos*, de Vilém Flusser. Apesar de poder-se aproximar esse “gesto” de Flusser ao “gesto” em Balász, como de fato fazemos aqui, é importante lembrar que o conceito flusseriano é ainda mais amplo que este.

solicita à visão que se reorganize em matriz folheada para receber o encantamento musical.

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

É fácil entender, com efeito, por que, por exemplo, John Carpenter não se furtava a compor as trilhas sonoras de seus próprios filmes, e porque a seleção musical é tão importante para a cosmovisão de alguns cineastas contemporâneos, como Quentin Tarantino e Wim Wenders (aqueles que Claudia Gorbman (2007) chama de “melômanos”). Porque esses artistas entendem que as músicas estão agregadas ao fazer cinematográfico, tanto quanto a gravação ou a edição das imagens. Porque a música redefine o tom afetivo da visualidade, a partir de um catálogo de *leitmotifs* sonoros amarrados entre si e associados a estados de alma pré-estabelecidos pela condensação de hábitos e culturas, e, assim, também constituem imagens, *imagens sonoras*. Mesmo pequenas variações de trilha podem causar o desmoronamento completo das intenções artísticas que estruturavam uma cena: a série de glissandos de sintetizador sincopados e bloqueados em agudos ativa um tipo de sentimento de terror próximo da claustrofobia, em vez de ativar um terror próximo do nojo, e então o filme se perde do todo que queria representar. É por isso que, “em 1919, Giuseppe Becce [já] podia reunir numa ‘cineteca’ mil trechos classificados conforme a atmosfera e as situações, material

admirável para uma sociologia das categorias da afetividade musical” (Morin, 2014, p. 104, adaptado), quer dizer, é por isso que se podia fazer uma biblioteca de sentimentos sonicamente consolidados por sua aplicação e sua associação cultural, catalogando as maneiras como um som usualmente translada os afetos fílmicos.

Na prática, a normalização da síncrese sonora, do empenho sintético e sincrônico entre som e imagem, com o tempo, tornou impossível para o espectador de cinema separar o visual do auditivo, ainda que essas esferas fossem, de início, absolutamente separadas. O cinema sonoro vira então uma “cronografia” (Chion, 2011, p. 20), bastando algumas condições de integração: “que a imagem se preste a isso, quer pela sua fixidez e receptividade passiva [...], quer pela atividade específica (microrritmos ‘temporalizáveis’ pelo som)” (Chion, 2011, p. 20). Mas fato é que, hoje, o cinema precisa “de uma música integrada, ‘mixada’ ao filme, inerente a ele, que seja seu líquido nutritivo” (Morin, 2014, p. 105). A retroalimentação das artes se reforça: sons finos, lisos e oblongos obrigarão a atenção à imagem a se tensionar, enquanto sons graves, estriados e de sustentação irregular farão a imagem tremular ante a consciência. A continuidade das notas conformará a continuidade do acontecimento na membrana da tela, ajudando a acelerar ou retardar a montagem, a dar voltas, fazer retornos ou projetá-la adiante. O som interceptará a imagem “segundo sua densidade, sua textura interna, seu aspecto e seu desenrolar” (Chion, 2011, p. 19), desde que essa imagem tenha com o som um nível de concordância (ainda que concordância antitética) – e para isso, mesmo as ondulações superficiais da imagem ou o pulular do grão fotográfico, sob determinadas conjunturas, poderão servir.

A música não precisa nem que a imagem-movimento que ela amplifica tenha um ritmo “igual” ao seu, um ritmo particular, e nem mesmo que tenha um ritmo consonante ou um que ela possa duplicar por alto; precisa apenas de um ritmo, de um ritmo mínimo, com o qual possa engranar e que possa estimular. “Ela deve se incorporar e não se justapor. Não deve [...] servir para tapar os buracos sonoros, nem para comentar exteriormente os sentimentos e as imagens” (Merleau-Ponty, 1983, p. 113) obrigatoriamente, mas pode ser um corpo estranho às imagens,

ou apenas uma inserção autônoma nelas. É o que Chion (2011, p. 14) chama de “efeito empático e efeito anempático”, descrevendo, respectivamente, a música que exprime uma laboração sentimental equivalente à banda visual e a música que exprime uma laboração sentimental indiferente ou que propõe um contraponto cacofônico a ela. Nesse caso, essa música, ainda assim, não deixa de unificar os cortes e de extravasar a ambientação espacial e temporal do filme (que, tradicionalmente, é ultradeterminada).

Também não deixa de inocular temperamentos no filme e perturbá-lo afetivamente: “as imagens sonoras adquirem o poder de contrair ou capturar as outras imagens” (Deleuze, 1992, p. 60). Chion (2011, p. 59) propõe até que o som é “magnetizado” pelo *locus* visual, já que, em geral, e ainda que sua fonte esteja na tela, não se sabe de onde ele vem existencial e topologicamente falando, e então a própria imagem parece borbulhar com sons. O cinema estaria pronto para ser preenchido pela música, e a música pronta para completar a moldura da imagem, portanto, por uma propensão inalterada dos meios. Tal perspectiva evoca a concepção de Wagner, para quem a música aderiria ao teatro e o teatro atrairia à música necessariamente, em função da própria natureza das artes, e a ópera seria a culminância desse encontro – Wagner estaria, nesse sentido, prefigurando o cinema como o conhecemos (Kittler, 1999; Caesar, 2012; Michaud, 2014). Quer dizer, a ópera wagneriana é o cinema sonoro (até o cinema *surround*, poderíamos dizer) antes do cinema mudo, pois funde o drama auditivo e o drama visual, sublinhando as aptidões particulares e intercomplementares de cada um deles.

Na verdade, poderíamos, inclusive, defender a conservação de uma linearidade entre a ópera e o cinema sonoro, visto que “o filme mudo nunca foi mudo” (Kittler, 2015, p. 269). Bresson (apud Chion, 2011) famosamente argumentou que precisou-se inventar o cinema sonoro para inventar o cinema silencioso, já que o silêncio não é a mera ausência de som, mas sua interrupção controlada no contexto de uma instrumentalização sonora. Nesse sentido, o cinema mudo nunca foi um cinema silencioso, e nunca rompeu com a lógica que leva da ópera ao cinema sonoro. A diferença é que “quando o cinema se torna sonoro e falado, a

música, de certo modo, se emancipa, e pode alçar voo” (Deleuze, 2018b, p. 344). Ela não é mais o contorno de uma apresentação direta do tempo, mas é dionisiaca, abstrata, alienada das cadeias rígidas do fenômeno visual. “É o conceito vivo, que excede a imagem visual, sem poder dela prescindir” (Deleuze, 2018b, p. 347).

Mas se há alguma especificidade do cinema sonoro em relação ao cinema mudo, é a forma como ele consegue engendrar novas sínteses para a imagem-cristal, enchendo o filme de trechos de potencial transcendente. “Eis que a imagem sonora enquadra uma massa ou uma continuidade da qual se vai extrair [...] um ato de mito ou de fabulação que cria o acontecimento, que faz ascender o acontecimento aos ares, e que se eleva ele mesmo em uma ascensão espiritual” (Deleuze, 2018b, p. 402). Ocorre então aquilo que Amy Herzog (2010, p. 6, tradução nossa) chama de “momento musical”: “a hierarquia é invertida e a música serve como força dominante”, criando “reinos de experimentação auditiva e visual [...] registrados dentro de respostas afetivas [...], marcados por uma tendência a reestruturar as coordenadas [...], a reconfigurar limites”. Não à toa esses são os momentos mais importantes de alguns filmes (no sentido de arrebatamento do sensível na tela, mas também no sentido de retificação e redenção do roteiro, em certos casos): um casal se abraça na sala, à noite, ao som de Chet Baker; a filha adoentada dança John Denver no concurso de beleza da escola; a fumaça do cigarro espirala sobre um guardanapo enquanto no palco do bar uma senhora cantarola Charles Aznavour.

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

Portabilidade, bolhas de som e cinema expandido

Quando inserimos nessa equação os dispositivos de escuta portátil, como o *iPod* e os aparelhos MP3, que a seu modo fazem a música ressoar no mundo, recobrir o mundo acusmáticamente,³ como se fosse sua trilha sonora, percebemos que, com eles, a visão eleva o movimento das coisas habituais, de uma mera sequência de instantes encadeados, ao arborescer de uma presença que dura, e sobre essa presença repousará nossa atenção. A música escutada através dos dispositivos portáteis permitirá, assim, perceber a duração da própria realidade “imediate” (ou ao menos de uma realidade mediada solipsisticamente – Bull, 2010b). Se a vida real “é desprovida de eflúvios sinfônicos” (Morin, 2014, p. 195), os dispositivos de escuta portátil recriam esses eflúvios e fazem com que ela preexista como cinema.

Ao mesmo tempo, escutando com os dispositivos portáteis, estamos nos colocando em movimento (isto é, nosso corpo está também entrando em determinado ritmo), já que esses dispositivos são anexáveis, móveis. Para alguns filósofos, como Bachelard (2011, p. 8-9, tradução nossa), há uma diferença qualitativa entre ver o movimento e se movimentar: “o movimento percebido visualmente não está dinamizado [...]. Só uma real sensação da matéria pode determinar verdadeiramente a participação ativa”. Isso que Bachelard chama de “indução” ou “dução” da matéria pelo corpo – estar dentro de um fluxo de movimentos que, no entanto, tem origem dentro de nós – é crucial, escreverá ele mais adiante, para que sonhemos, deliremos, a partir do movimento (Bachelard, 2011). Além disso, essa motricidade corporal, essa indução da matéria, é necessária aos devaneios cinemáticos dos dispositivos de escuta portátil também porque não é decodificada por uma via sensorial exclusiva, mas atinge vários canais em igual medida – ou, o que nos interessa mais, porque atinge o sonoro e o visual simultaneamente.

O princípio que rege esse efeito é o fato de que música não acontece em um vácuo, de que ela não se dá em uma Exterioridade. Toda expe-

³ “Acusmática”, aqui, deve ser compreendida, é claro, no sentido que propõe Pierre Schaeffer para se referir aos sons que são reproduzidos dissociados de suas fontes.

riência de escuta é uma experiência audiovisual, no sentido de que é acompanhada e complementada, inevitavelmente, pelo olhar do ouvinte – toda audição é áudio-visão e toda visão é áudio-visão (Chion, 2011; Bull, 2004). Até Bergson (2011), Benjamin (2017) e Valéry (apud Caesar, 2012) já falavam da expressão auditiva como uma categoria distintiva de imagem. Como ver sem ouvir, e como ouvir sem ver? Parece que não temos escolha se não encontrar “unidas na grandeza de ser a transcendência do que se vê e a transcendência do que se ouve” (Bachelard, 1989, p. 185). Pois mesmo o ouvinte que fecha os olhos para escutar não deixa de imaginar uma paisagem visual, e até a cessação radical da imaginação é, ainda assim, uma imagem como qualquer outra, uma imagem do espaço estático, negro, do grande vazio que nos bordejia e pelo qual atravessamos. Ademais, quando fechamos os olhos, encontramos algo de musical no próprio esforço de não-ver (Byung-Chul, 2019), e “o simples baixar das pálpebras basta, em certos doentes em vigília, para produzir alucinações visuais” (Moreau apud Bachelard, 1989, p. 186), de modo que é impossível escapar da experiência visual na circunstância da escuta.

394

Radical em sua maneira de produzir interioridade, o dispositivo de escuta portátil é capaz de criar “bolhas de som” (na terminologia de Michael Bull, 2010a) dissociadas de seus suportes, e de onde o mundo pode ser enxergado como esse grande Fora (Bull, 2012). Diferentemente do som afixado em máquinas ou espaços específicos (como no caso do rádio, mas também do *microsystem*, da vitrola, do fonógrafo, do anfiteatro, e de praticamente todas as outras mediações sonoras), o som produzido por esses dispositivos pode ser carregado consigo e, portanto, integrar-se ao corpo como se estes aparelhos fossem órgãos anexos. Por isso eles aceleram a tendência de formação de centros de isolamento em relação ao Fora, quer dizer, de instituição de cápsulas no interior das quais se pode conformar à vontade sua relação com a exterioridade, controlando e recortando o ambiente como se queira (Bull, 2010a). Com os dispositivos de escuta portátil, o próprio corpo se torna mediação do acontecimento musical, que, em vez de ocupar as fronteiras de uma carcaça automobilística ou de qualquer outra estrutura estável, pode ocupar

o centro de uma mônada, de uma bolha atmosférica de limites difusos e que envolve o espaço de intimidade do próprio corpo, em contraposição ao espaço do que está fora do corpo, ou seja, o espaço do mundo.

O *iPod* e outros aparelhos de MP3 integram a essa portabilidade técnica, a essa produção de interiores, ainda, um fator crucial: autossuficiência. Ao conter não só um disco, uma fita ou uma recolha de canções, mas milhares ou centenas de milhares de músicas (virtualmente, uma quantidade infinita, pois uma quantidade “inescutável”), esses aparelhos permitem que a escuta seja mesmo sistematizada como extensão da autonomia do ouvinte – continuidade do seu Eu (Bull, 2010a). A portabilidade inclui explorações amplas, não restritas a um conjunto de músicas pré-selecionadas, fazendo subsistir a personalização como modo de experiência do sonoro, agravando essa disjunção entre um espaço interno de controle e um espaço externo de contingência e conflito (Bull, 2010a). Assim, o dispositivo de escuta portátil “acalenta um espaço de habitação móvel para seus usuários” (Bull, 2005, p. 11, tradução nossa), um espaço exclusivo e individuado. Ele faz com que uma capa musical recubra o corpo do ouvinte, criando um diferencial de viscosidade entre o que está com-o-corpo (ou através-do-corpo) e o que simplesmente não está – construindo como que uma parede mesmo a partir desses alcances melódicos impalpáveis, formigantes. Bachelard (1989, p. 19, adaptado) chama essa zona construída pela imaginação de “espaço feliz”, o “espaço vivido” que “não pode ser [...] entregue à mensuração e à reflexão do geômetra” mas deve ser entendido como contíguo à experiência e ao afeto da pessoa humana. Os dispositivos de escuta portátil instauram esses espaços felizes sem que o ouvinte precise abandonar a tensão osmótica em relação ao espaço indiferenciado, e então os sons funcionam como faíscas para uma solidão criativa, em que “os dois espaços – o espaço da intimidade e o espaço do mundo – tornam-se consoantes [...] as duas imensidões se tocam” (Bachelard, 1989, p. 207).

Os limites das bolhas de som dos dispositivos de escuta portátil, suas fronteiras, são as fronteiras do espaço até onde a visão pode agir, até onde ela pode tatear sem desfazer o acordo estético com a audição. Digamos que a visão pode ir longe e engolir a paisagem. Pois nesse caso as

bolhas de som também podem fazê-lo, desde que a imaginação regule essa distância de modo a manter parte do mundo ainda indiferenciado, ainda externo à bolha, e assim conservar o equilíbrio do circuito osmótico. Então os choques e os acessos entre externo e interno, entre fora e dentro da esfera, serão constantes, e o dispositivo de escuta portátil permitirá que se forje paisagens do nada, pela mera administração desses acessos. A bolha de som “nucleariza a paisagem” ao encerrá-la em suas curvas (Bachelard, 1989, p. 165); arredonda o céu, o pasto, os prédios, como uma cúpula; produz uma *oceanação* da imagem, infinita expansão da mônada no éter imaginativo e infinita redobra da interioridade.

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

O mundo que ultrapassa a bolha, nesse sentido, torna-se mera função, resultante agregada dos desejos do ouvinte, que manipula livremente as massas elásticas do visual conforme a compressão de seus sentimentos específicos.

Assim, a partir dos dispositivos de escuta portátil, a música produzirá cinematografia por acoplamento do som não à tela, mas ao devir da matéria (que, com efeito, acabará tornando-se tela também, mas uma tela que se dobra, a tela de uma obra processual e na direção da qual nos colocamos). A escuta, que em si já é uma maneira de “conectar sons a tudo o mais que conhecemos” (Iazzetta, 2012, p. 21), passa a demandar que se dê corpos físicos a esses sons (Kittler, 1999; Morin, 2014), ou, neste caso, que se acople aos sons as cenas que o ouvinte vai capturando, por sua percepção mesma, no afluyente do mundo. E com isso, carregando consigo a música, o dispositivo de escuta portátil torna o mundo imagem, e a imagem pode tirar da música o que ela tem de melhor, suas sugestões profundas (às quais, com efeito, o cinema acessa e categoriza tão bem). Basta compararmos o aparato físico desses novos dispositivos de escuta àquele utilizado pelo homem-pneumático das experiências pré-cinematográficas de Marey,⁴ que se transformava “em

⁴ Em uma das experiências de Marey, um homem veste uma espécie de capacete

veículo de seu próprio deslocamento” e “cujo instrumento de medida ele levava consigo” (Michaud, 2014, p. 75), para compreender essa dimensão cinemática da escuta portátil. O dispositivo de escuta portátil é uma máquina de cinema que trabalha os ouvidos e o ritmo, e não os olhos e o ritmo, esperando que o ouvinte preencha a “tela” panorâmica e virtual do mundo com a captação visual de sua vida, que se integra à rota do ritmo, sua chave-mestra.

É claro que o efeito cinemático causado pelos dispositivos portáteis se deve também ao impacto retroativo dos momentos musicais dos filmes de cinema sobre a experiência de escuta. Sentimo-nos parte de um filme também porque lembramos desses momentos – retemos na memória as sensações que as narrativas associaram àqueles temas, àquele determinado recurso musical ou canção. Ouvir a trilha de *Psicose* (1960) nos põe medo, por exemplo, porque o filme nos condicionou a vinculá-la ao pânico da personagem, mais do que porque a combinação de notas simplesmente contém um “horror absoluto” que transcende contextos. Da mesma maneira, outras imagens cotidianas como essa, super-presentes, nos moldam por uma pedagogia da associação a todo instante: na TV, nos jornais, na publicidade, na arquitetura. Umas imagens “explicam” as outras – e, por extensão, ilustram conceitos (Flusser, s.d.) – envergando a imaginação enquanto as diferentes entidades expressivas se contagiam mutuamente (e uma das características da pós-modernidade é mesmo esse empréstimo constante entre os meios, a ausência de espécies isoladas e a multiplicação de imagens híbridas, inexatas, que pertencem aos entre-lugares artísticos do “campo ampliado” – Krauss, 2002; Machado, 2008).⁵

397

Entretanto, ainda que o momento musical propiciado pelos dispositivos de escuta portátil seja condicionado pela história do cinema sonoro,

conectado por fios a suas mãos e pés, com o objetivo de registrar os movimentos de seu corpo na medida em que acontecem. Visualmente, o aparato não deixa de lembrar os *headphones* contemporâneos.

⁵ Termo proposto e consolidado por Rosalind Krauss para se referir à expansão de cada arte para o território das outras no fim do século xx, em tentativa de se contrapor à afirmação modernista das especificidades e da pureza de cada disciplina, meio e suporte artísticos no início desse mesmo século.

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

398

Imagem-suspensão e imagem-fabulação

Se Deleuze (2018a) abre uma fenda para o terreno dessas outras imagens potenciais, se nos convida à bifurcação, poderíamos tentar cunhar aqui nossa própria terminologia para entender as imagens singulares da experiência que analisamos. Falaríamos, por exemplo, de uma “imagem-suspensão” e de uma “imagem-fabulação” para tentar descrever os abalos perceptivos irradiados pelo dispositivo de escuta portátil. Essas seriam tentativas de síntese para uma experiência estética universal (no sentido de “pertencente a todos os meios” ou “midiaticamente traduzível”), mas que, no caso da escuta portátil, se encarnaria como experiência audiovisual, a partir dos ordenamentos, enquadramentos e seleções que esses dispositivos oferecem ao esquema sensório-motor. Dividimos então essa experiência em duas fases, que a seguir tentaremos pormenorizar como faríamos em uma enciclopédia ou dicionário de conceitos fictício: a fase de suspensão, da concentração panorâmica e contemplação do imenso, e a fase de fabulação, do foco escrupuloso e desdobramento exploratórios dos meandros.

Dizemos “suspensão” aqui no sentido da suspensão da respiração que resulta de uma pacificação do universo. Como quando vemos algo tão belo que soltamos um suspiro. Então o mundo inteiro se detém. O Ser se revela como serenidade, maneira de deixar que as coisas aconteçam (Heidegger, 2010) ou maneira de pôr as coisas em repouso, de reunir o repouso em torno de si (Bachelard, 2018). Suspendemos o mundo quando “o olho já não espreita, o olho já não é um parafuso da máquina animal” (Bachelard, 1989, p. 213), não tem fome e nem comanda nenhuma aceleração, oscilação ou difusão. É quando não olhamos para um objeto específico que está no mundo, destacando-o dele, mas para o mundo como um todo através de seus objetos. E, ainda que nosso espírito tenha endurecido, esse mundo parece inerte e mole, amortecido. Nesses estados limítrofes de desinteresse, ocorre uma “destemporalização” do mundo, pois que ele se estabelece em um estrato perceptivo que fica “ontologicamente abaixo do ser e acima do nada” (Bachelard, 2018, p. 105). A realidade está ali, mas, ao mesmo tempo, não está. Ela se afasta de nós para se instanciar em um espaço de semelfactividade.

399

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

Mas como os dispositivos de escuta portátil provocam esse efeito, como produzem imagens-suspensão? Bem, se eles implicam o corpo em

um estado de cinema assubjetivo, então permitem ao mesmo tempo fazer da música objeto contemplável, fixo em uma forma (a forma desse cinema) e fazer da realidade uma paisagem (como a de um filme que se desenrola). Diante do mundo que ressoa, que se expressa musicalmente, portanto, tornamo-nos ora espectadores, ora expectadores. Elasticizamos o universo na medida em que alternamos entre assisti-lo passar, testemunhá-lo de fora, e entrar na imagem caleidoscópica que ele engendra. Blanchot (apud Deleuze, 2018b) coloca que esse processo de interiorizar o exterior e exteriorizar o interior nos despoja de nós mesmos. A experiência nos desmancha e nos decalca na duração. “É nesse sentido que é interrupção, suspensão do tempo” e “podemos mesmo dizer que expressa [...] uma espécie de eternidade” (Maffesoli, 2003, p. 61-62).

400 Assim agem também os filmes do neorealismo italiano, por exemplo: ao romperem com as expectativas do espectador, levam à percepção de uma realidade que não estava ali, transformando-a em mais-que-realidade, desfazendo circuitos noéticos pré-formados e causando um estranhamento. Esse estranhamento é uma “suspensão” nos termos que aqui empregamos. “A imagem cinematográfica, a partir do momento em que assume sua aberração de movimento, opera uma suspensão de mundo” (Deleuze, 2018b, p. 245). Assim Dorsky (2003) define a experiência de assistir pela primeira vez *Viagem à Itália* (1954), de Rossellini, como um desarme, uma fragilização – tornar-se voluntariamente vulnerável –, e Bazin (2018) faz referência à maneira como o neorealismo se especializa em paralisar o tempo para buscar memórias (seja as do personagem ou as de Deus) entre as gotas de passado. O cinema da imagem-tempo só pode ir e voltar, manobrando a duração como matéria artesanal dessa forma, porque o presente do filme foi colocado de lado, nessa zona de vice-dicção do Ser.

Ao mesmo tempo, a noção de imagem-suspensão não basta para descrever a experiência com os dispositivos de escuta portátil, e nem a experiência da música simplesmente, porque há uma “complexidade semântica” (Gumbrecht, 2010, p. 138) na música que não pode ser restrita à percepção dos sons pela consciência, mas envolve, obrigatoriamente, o desvendar de seus sentidos. Se a música popular geralmente tem letra, se

mistura à composição clássica um fazer poético e uma prosódia, é por ser devedora também desses sentidos furtivos e frouxos. As letras de música servem muito mais a um esforço de fabulação a que os sons fazem fundo que a essa suspensão do mundo propriamente dita. É claro que a parte linguística não está separada de tal experiência de suspensão, e é claro que ela se engata ao composto imaginativo da música e é só uma das ficções possíveis em meio à caosmose de sons, mas é evidente que a sua existência indica uma maior diversidade de modos de escuta conexos. Ainda que o sentido das palavras seja secundário ao das “fantasmagorias imagéticas” da *Stimmung* musical (Gumbrecht, 2014),⁶ elas evocam uma outra experiência estética, de fabulação, destrinchamento e dilatação semântica. Nesse caso, seria melhor compreender a música segundo os parâmetros de Didier Guige (2011), como um composto de sonoridades e sentidos, tomando esses blocos de sons, imagens e presenças como as células compositivas fundamentais.

Dizemos “fabulação” aqui no sentido daquilo que Deleuze (2018b, p. 398) primeiro propõe para descrever os personagens de Welles, que, segundo ele, possuiriam uma “vontade de potência através da qual o mundo se torna fábula”. Antes, Bergson (2005) já havia dado à palavra significado parecido, empregando-a para se referir a uma prática teogônica, um tipo de produção de mitos instintiva, que aflora de experiências afetivas que estão no limite da razão e afrontam nossas coordenadas psíquicas (em resposta a um trauma, por exemplo). Mais tarde, o próprio Deleuze, junto com Guattari (2010), fará dessa noção um uso político – tornando-a o desequilíbrio reinventivo que permeia os agenciamentos minoritários –, mas não é bem essa a acepção que nos interessa aqui. Queremos dizer apenas, com “fabulação”, algo mais próximo ao que nos diz Bergson ou mesmo o Deleuze de *Cinema 1: imagem-tempo* (2018b), entendendo também como experiência limítrofe, mitologizante, a experiência espectral, isto é, entendendo que a experiência de

401

⁶ Para Gumbrecht, *Stimmung*, termo alemão de difícil tradução (geralmente entendido como “ambiência”, “clima”, “atmosfera” ou “afinação”), é o “mundo estético” que cada obra de arte expressa na associação que produz com suas circunstâncias produtivas e símbolos arquetípicos.

escuta cinematográfica é capaz de, sob determinadas circunstâncias, se sobrepor à linguagem e fazer-nos modelar representações criativas, extraíndo do mundo algo novo, extraíndo dele a diferença.

402 Importa-nos, nesse caso, aprender a ver, aprender a fabular, porque a fabulação pode levar aos espaços do “jamais visto”, do inédito, ainda que desdobrando-os apenas na imaginação. Nossa “fabulação” se aproximaria, assim, do “devaneio” pelo qual Bachelard (1989; 2018) tanto preza em suas especulações. Fabular, como devanear, é aceitar o convite de uma imagem que sonha e com isso sonhar por dentro da imagem. Aqui, a “doutrina do imaginário é obrigatoriamente a filosofia do excessivo. Toda imagem tem um destino de engrandecimento” (Bachelard, 1989, p. 214). Quer dizer, a fabulação diz respeito ao fato de possuímos uma super-imaginação, a qual, vez por outra, desemboca em uma frequência de pensamento que continua hipoteticamente o processo da vida. Então nos perdemos no estilo de uma intensidade concentrada, em nossa própria capacidade de “imaginar operações mentais e intelectuais que a mente humana não é capaz de realizar. Em outras palavras: faz parte do conteúdo do nosso mundo-da-vida imaginar – e desejar – capacidades que estão além do mundo-da-vida” (Gumbrecht, 2010, p. 152).

Os dispositivos portáteis motivam as imagens-fabulação muito por conta de sua capacidade de remitir a música como atividade participativa. A escuta deixa de ser meramente passiva para ser uma verdadeira produção consciente de sensações. Os dispositivos portáteis são “*players*” musicais porque, com eles, ouvir é brincar, é colocar-se na escuta como se colocaria em um jogo de tabuleiro: pode-se escolher a *playlist* de acordo com o contexto (hora do dia, local, rota, velocidade, condição emocional). O jogo aqui está no fato de que o dispositivo abre um esquema de articulações e deliberações com a música, gatilhos costurados e encapsulados por um sistema circulatório – quase como uma sequência não-linear de interruptores. A depender das escolhas do ouvinte-jogador, os produtos-sensações serão uns ou outros, como os infinitos finais alternativos de uma partida de xadrez. Cada nova escolha do corpo que ouve representará assim uma nova engrenagem do jogo, novos conjuntos de permutações. Essa participação “agradável e

lúdica” na música “traí a verdade das imagens a fim de submetê-las a uma filosofia maleável”, mas, ao mesmo tempo, “dá sentido à imagem, e a imagem, sentido à música” (Morin, 2014, p. 212). A escuta faz, com isso, da observação regular um cinema fabulatório, não meramente contemplável, mas instavelmente equilibrado sobre os acordos do sentido.

A imagem-fabulação é uma miniaturização do mundo, que então poderá ser operado e modificado pelo ouvinte, em sua imaginação, como se ele estivesse diante de uma maquete. A fabulação forja no mundo possibilidades, insere em seu horizonte “ninhos de solidão onde [o ouvinte] sonha viver” (Bachelard, 1989, p. 178-179, adaptado). O mundo muda de grandeza constantemente, é ampliado e diminuído, expelido e absorvido, conforme se fabula. O passado e o futuro do ouvinte se misturam com o passado e o futuro do mundo. Nenhuma de suas suposições colide com a outra, nenhuma conjectura se contradiz. Ele desenvolve longos debates com interlocutores invisíveis (Bull, 2012). As vidas dos desconhecidos que caminham à rua se revelam, paulatinamente, como romances barrocos (Bull, 2012). “Um mundo se forma no nosso devaneio, um mundo que é o nosso” (Bachelard, 2018, p. 8). Eis o transparecer da imagem-fabulação, eis o truque que ela empreende – comungamos de uma alegria com o mundo porque transformamos o mundo em promessa, apesar de ele continuar o mesmo.

403

Presente e futuro das imagens da escuta portátil

O cinema catalisado pelos dispositivos de escuta se destaca em relação ao cinema convencional porque, apesar de o cinema convencional trabalhar com momentos musicais, como já vimos, a maioria desses momentos serve a imagens-suspensão, enquanto os dispositivos de escuta alternam entre suspensões e fabulações, e as recombina, intervalam, justapõem. É preciso dizer, no entanto, que alguns filmes também usam a música para nos levar a fabular, fazendo de seus temas cíclicos o cerne de um quebra-cabeça estético que se instiga a desvendar. Isso é mais nítido quando a trilha sonora ganha destaque frente o restante da obra: é o caso de alguns filmes trilhados pelos compositores da tradição italiana (Morricone, Nino Rota, Trovajoli, Piccioni, Umiliami). Neles, a música é

instrumento do roteiro e parece desnudar a cenografia, a situação teatral, do filme. Da mesma maneira, quando Deleuze (2018a, p. 277) afirma que, em *Fitzcarraldo* (Werner Herzog, 1982), “a floresta virgem inteira se torna o templo da ópera de Verdi”, é porque ele está fabulando com o filme (e a maioria dos críticos tem fascínio pela fabulação musical, porque tem fascínio por seus próprios pensamentos). Por outro lado, toda uma mobilização recente do cinema atropela a imagem-fabulação em nome de imagens-suspensão cada vez mais amplas e profundas. O sistema de som *surround* é o grande exemplo tecnológico dessa tendência – permite à música mergulhar quem assiste na cena suspensa do filme, quebra a estabilidade ontológica, “nos faz vibrar no diapasão das catástrofes” (Weissberg, 1994, p. 123).

404

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

Alguns dos cineastas que levaram a imagem-suspensão aos píncaros da sua virtude, por exemplo, são “auteurs” de primeira linha: Yasujiro Ozu, Manoel de Oliveira, Terrence Malick. E, na verdade, a música que suspende a imagem é muito usada em boa parte do audiovisual, mas torna-se recurso central não nos filmes de entretenimento, mas nos filmes transcendentais e nos do chamado cinema de fluxo. Ao mesmo tempo, muitas das músicas que fazem penetrar no filme a imagem-fabulação servem a pretextos meramente funcionais e associadas a filmes de gênero (policial, *sci-fi*, terror, faroeste), como nos de Sergio Leone, Dario Argento e George Lucas. Não há regra estrita para identificar um tipo ou outro de imagem, nesse caso, senão utilizando como guia a própria experiência subjetiva de se assistir ao filme.

Podemos apenas dizer que determinados filmes e determinadas músicas facilitam a produção dessas imagens. Por exemplo: a imagem-suspensão aparece, em geral, na música que busca estirar a partícula da

voz ao perene e ao incomensurável. Pois, no instante mesmo da partida, da ignição ao infinito, o ouvinte pode focar o mundo que se distancia e praticamente esquecer o som, ser totalmente embebido por ele. É o que acontece nos trabalhos de música *ambient* de Brian Eno e do Tangerine Dream (ou, mais recentemente, nos de Alessandro Cortini) – sem as imagens-suspensão, essa categoria de música eletrônica praticamente não existiria, aliás, dado que depende de uma “capacidade [...] de se dissolver na atmosfera sonora”, de “ocultar-se por trás de outros sons e permanecer indistinta, como a voz da natureza, cheia de misteriosas alusões” (Tarkovski, 2010, p. 196). As imagens-suspensão estão presentes também em músicas populares e acústicas como as de Milton Nascimento e Fleet Foxes, que, como aquelas, parecem se estender à eternidade. Em contrapartida, a imagem-fabulação que se expressa por meio da música aparece tipicamente nos discos de cantores-compositores como Leonard Cohen e Randy Newman, que buscam reativar o que há no som de Poético (de irônico e analógico), ou então em gravações que convidam o ouvinte a um calor fértil, dentro do qual ele pode livremente delirar, como as do Penguin Cafe Orchestra ou do Panda Bear. Em seu pior, a imagem-fabulação deságua em redução da música à figuração de significações da língua, a uma enxurrada de “compreensões” alegóricas; em seu melhor, instaura a dúvida, um estado de polivalência prazeroso, em que tanto crenças quanto ingenuidades se refinam (Flusser, 2019).

405

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

matérias auditivas e visuais que melhor encontram pontos de sincronização umas com as outras, que melhor escapam à independência das bandas para se definirem pela própria mestiçagem.

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

406

Aliás, a música pop atual como um todo está altamente vinculada ao videoclipe, pois altamente vinculada ao *YouTube* e seu regime de captura da atenção. Quase não existem artistas que não façam clipes (ou pelo menos que não entendam o clipe como ferramenta esteticamente útil) de forma a demonstrar a um possível ouvinte como sua música evocaria imagens-suspensão e imagens-fabulação. A ideia aqui é convencer esse ouvinte hipotético a escutar outras músicas, a eventualmente comprar um disco ou um ingresso de show, não apenas em função da qualidade do som, mas porque o clipe dá os indícios de que tipo de experiência cinematográfica aquela música pode provocar. Talvez por isso, hoje, es-

tenham surgindo, nos estudos de mídia e cinema, pesquisas especializadas na análise de videoclipes, como os de Steven Shaviro (2010). Porque “talvez os cliques, até na sua ruptura com as tentativas oníricas,” possam provocar “‘novas associações’ [...], esboçando os novos circuitos cerebrais de um cinema do futuro” (Deleuze, 1992, p. 103).

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

407

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



Referências

- Bachelard, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- Bachelard, Gaston. *Air and Dreams: An Essay on the Imagination of Movement*. Dallas: The Dallas Institute Publications, 2011.
- Bachelard, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2018.
- Balázs, Béla. “A face das coisas”. In: Xavier, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- Bazin, André. *O que é o cinema?* São Paulo: Ubu, 2018.
- Bellour, Raymond. “Cineinstalações”. In: Maciel, Katia (org.). *Cinema sim: narrativas e projeções*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.
- Benjamin, Walter. *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- Bergson, Henri. *As duas fontes da moral e da religião*. Coimbra: Editora Almedina, 2005.
- Bergson, Henri. *Matéria e memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- Bolter, Jay David; Grusin, Richard. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press, 2000.
- Boulez, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- Bull, Michael. “Automobility and the Power of Sound”. *Theory, Culture & Society*, v. 21, p. 243-259, 2004.
- Bull, Michael. “No Dead Air! The iPod and the Culture of Mobile Listening”. *Leisure Studies*, v. 24, n. 4, p. 343-355, 2005.
- Bull, Michael. *Sounding Out the City: Personal Stereos and the Management of Everyday Life*. Oxford: Berg Publishers, 2010a.
- Bull, Michael. “iPod: a Personalized Sound World for its Consumers”. *Comunicar*, v. 34, p. 55-63, 2010b.
- Bull, Michael. “The Audio-Visual iPod”. In: Sterne, Jonathan (org.). *The Sound Studies Reader*. Nova York: Routledge, 2012.
- Byung-Chul, Han. *A salvação do belo*. Petrópolis: Vozes, 2019.
- Caesar, Rodolfo. “O som como imagem”. In: *Seminário Música Ciência Tecnologia: Fronteiras e Rupturas*, 4., 2012, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.
- Chion, Michel. *A audiovisualização: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

- Deleuze, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. São Paulo: Papirus, 1991.
- Deleuze, Gilles. *Conversações*. São Paulo: 34, 1992.
- Deleuze, Gilles. *Cinema 1: A imagem-movimento*. São Paulo: 34, 2018a.
- Deleuze, Gilles. *Cinema 2: A imagem-tempo*. São Paulo: 34, 2018b.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Mil platôs*, v. 5. São Paulo: 34, 1997.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *O que é filosofia?* São Paulo: 34, 2010.
- Dorsky, Nathaniel. *Devotional Cinema*. Berkeley: Tuumba Press, 2003.
- Flusser, Vilém. *Da dúvida*. São Paulo: É Realizações, 2019.
- Flusser, Vilém. *Nascimento de imagem nova*. Manuscrito não publicado. 18 p. Disponível em: <<http://www.flusserbrasil.com/art381.pdf>>. Acesso em 11 dez. 2019.
- Gorbman, Claudia. “Auteur Music”. In: Goldmark, Daniel; Kramer, Lawrence; Leppert, Richard (org.). *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*. Berkeley: University of California Press, 2007.
- Guigue, Didier. *Estética da sonoridade*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Produção de presença*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: Sobre um potencial oculto da literatura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- Heidegger, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 2010.
- Herzog, Amy. *Dreams of Difference, Songs of the Same: The Musical Moment in Film*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.
- Husserl, Edmund. *Investigações lógicas: investigações para a fenomenologia e a teoria do conhecimento*. São Paulo: Forense Universitária, 2012.
- Iazzetta, Fernando. “Da escuta mediada à escuta criativa”. *Contemporânea*, v. 10, n. 1, p. 10-34. 2012.
- Kittler, Friedrich. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- Kittler, Friedrich. *Mídias ópticas*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- Krauss, Rosalind. *O fotográfico*. São Paulo: Gustavo Gili, 2002.
- Machado, Arlindo. “Cinema e condição pós-midiática”. In: Maciel, Katia (org.). *Cinema sim: narrativas e projeções*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.
- Maffesoli, Michel. *O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. Porto Alegre: Zouk, 2003.

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

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

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

Obici, Giuliano. *Condição da escuta: mídia e territórios sonoros*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

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

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

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

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

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

Wisnik, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

RÔMULO MORAES

Mestrando em Tecnologias da Comunicação e Estéticas da Escola de Comunicação da UFRJ, com Graduação em Comunicação Social (Produção Editorial) pela universidade. Escritor, editor e artista sonoro, é cofundador da revista de não-ficção criativa *Posto 4*, e membro do *The New Centre for Research & Practice*, com uma bolsa Global South. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3722-7570>. E-mail: romulocmoraes@gmail.com