

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
LINHA DE PESQUISA EM SONOLOGIA

RÚBIA GONZAGA PEREIRA DA COSTA

Sonoridade narrativa como um processo temporalizante no cinema: a concepção de um
roteiro relé

Belo Horizonte
2013

RÚBIA GONZAGA PEREIRA DA COSTA

Sonoridade narrativa como um processo temporalizante no cinema: a concepção de um
roteiro relé

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Música da Universidade Federal de Minas Gerais
como requisito parcial para obtenção do título de Mestre
em Música.

Linha de pesquisa: Sonologia

Orientador: Sergio Freire Garcia

Belo Horizonte
2013

C837s Costa, Rúbia Gonzaga Pereira da.

Sonoridade narrativa como um processo temporalizante no cinema [manuscrito] : a concepção de um roteiro relé / Rúbia Gonzaga Pereira da Costa. – 2013.
152 f., enc.

Orientador: Sergio Freire Garcia.

Linha de pesquisa: Sonologia.

Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.
Acompanha CD-ROM.

1. Artes-relé. 2. Música – interpretação e estudo. 3. Sonologia. I. Garcia, Sergio Freire.
II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 781.2



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música

Dissertação defendida pela aluna RÚBIA GONZAGA PEREIRA DA COSTA, em 21 de outubro de 2013, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Sérgio Freire Garcia
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. César Geraldo Guimarães
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Carlos Vicente de Lima Palombini
Universidade Federal de Minas Gerais

Aos meus pais,
pela paciência,
e à tia Lúcia,
pelas "aulas de francês".

AGRADECIMENTOS

Aos professores Sérgio Freire e Carlos Palombini, da Escola de música, que me apresentaram problemas e referências preciosas, como a de *Weekend*, que eu ainda não conhecia, cedendo-me generosamente o acesso a elas; que sugeriram aproximações com as questões com as quais eu me deparava, como a de Barthes, com relação à escritura, e a de Benjamin, com relação à necessidade da legenda na fotografia, que enriqueceram minha compreensão e meu texto.

Aos professores João Pedro e Oiliam Lanna, também da Escola de Música, que me permitiram assistir suas aulas de Análise.

À assistência dos demais professores e funcionários da Escola, que colaborou de diversas maneiras para que eu chegasse ao final.

À banca de qualificação, composta pelos mesmos e pelo professor Leonardo Álvares Vidigal, da Escola de Belas Artes, que acrescentou outras lembranças importantes às suas e com quem realizei o significativo estágio docência na disciplina de Montagem e edição do curso de Cinema de Animação e Artes Digitais.

Pela especial atenção para com as traduções e demais orientações, mais uma vez à Sérgio Freire.

Ao Pedro Durães, que me indicou programas de edição de áudio.

Aos meus pais e à FAPEMIG que viabilizaram a realização dessa pesquisa.

À banca de defesa, composta, além do orientador Sérgio Freire, pelos professores Carlos Palombini e César Guimarães, este da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, por aceitarem o convite e por suas observações.

Ao apoio da minha família e de amigos nos dias que antecederam a defesa, principalmente aos conselhos do meu primo Hércules Pereira Neves, que me ajudaram a me organizar para a apresentação.

Ao carinho e à presença confortadora da minha amiga Marina Lacerda de Oliveira no dia da defesa.

C'est peut-être l'objet qui a quelque chose à nous dire.

Pierre Schaeffer,
Un ménage de Sorciers

Sonoridade narrativa como um processo temporalizante no cinema: a concepção de um *roteiro relé*

RESUMO:

Este estudo objetivou demonstrar, por meio de uma construção teórica que incorporou conceitos trazidos de Deleuze e Pierre Schaeffer, tais como as definições de 'imagem-movimento', 'imagem-tempo', 'matéria sinalética', 'arte-relé', 'música concreta', 'linguagem das coisas', 'objeto sonoro', 'escuta reduzida', 'sonoridade', 'enquadramento sonoro' e 'simulacro'; e de estudos de caso de obras musicais e audiovisuais; as propriedades imagético/narrativas dos sons, a compreensão da percepção como um relé em devir; e sustentar a elaboração de um trabalho prático designado 'roteiro relé': um roteiro, constituído por relés sonoros, que venha a gerar uma forma organizada como imagem-tempo para uma animação.

Palavras-chave: Artes-relé. Matéria sinalética. Imagem-tempo. Sonoridade. Linguagem das coisas. Enquadramento sonoro. Simulacro.

Narrative sonority as a timing process in the cinema: conception of a *relay script*

ABSTRACT:

This research aimed to demonstrate, by the means of a theoretical construction that incorporated concepts borrowed from Deleuze and Pierre Schaeffer, such as the 'movement-image', 'time-image', 'signage matter', 'relay-art', 'concrete music', 'thing's language', 'sound object', 'reduced listening', 'sonority', 'sound framework' and 'simulacrum'; and from the study of musical and audiovisual pieces; the sounds' imageries/narrative properties, the understanding of perception as a relay in becoming; and to support the elaboration of a practical work designated as 'relay script': a screenplay, constituted by sound relays, in order to take shape as a future time-image animation film.

Keywords: Relay-art. Signage matter. Time-image. Concrete music. Sonority. Thing's language. Sound framework. Simulacrum.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	09
2 METODOLOGIA.....	21
3 A DUPLA NATUREZA DA MEDIAÇÃO TECNOLÓGICA.....	32
3.1 Dupla função da linguagem e escritura.....	32
3.2 Deformar e transmitir.....	39
3.3 Informar.....	44
4 A PRODUÇÃO DE IMAGENS-NARRATIVAS.....	49
4.1 Temporalização narrativa em decorrência de duas tendências.....	49
4.2 Analogia entre imagem e movimento, a narração.....	51
4.3 Variedades de imagens.....	60
4.4 Notas breves sobre sonoridades: tratamentos do som no cinema.....	65
5 O MÉTODO DE TRABALHO DA MÚSICA CONCRETA.....	73
5.1 O " <i>Étude aux chemins de fer</i> ", a imitação concreta e suas potencialidades....	73
5.2 Perceber, narrar: comentário filosófico.....	85
6 POSSIBILIDADES DO SONORO NAS NARRATIVAS AUDIOVISUAIS.....	98
6.1 Enquadrar o som.....	98
6.2 Mais algumas notas sobre sonoridades: a composição nos quadros:.....	104
6.3 Relatos de um trabalho prático.....	122
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	130
8 REFERÊNCIAS.....	145
9 ANEXOS.....	150
9.1 Anexo A: espectrograma de " <i>Weekend</i> ".....	150
9.2 Anexo B: espectrograma do roteiro relé fase 1.....	151
9.3 Anexo C: espectrograma do roteiro relé fase 2.....	152

1 INTRODUÇÃO

Sócrates: Vejamos então. O que é preciso cortar, dizemos que é preciso cortar com algo?

Hermógenes: Sim.

Sócrates: [e]E o que é preciso tecer, é preciso tecer com algo? E o que é preciso furar, é preciso furar com algo?

Hermógenes: Certamente.

Sócrates: E o que é preciso nomear, é preciso nomear com algo?

Hermógenes: [388a]É isso.

Sócrates: O que é aquilo com o qual é preciso furar?

Hermógenes: Um furador.

Sócrates: E o que é aquilo com o qual é preciso tecer?

Hermógenes: Uma lançadeira.

Sócrates: E o que é aquilo com o qual é preciso nomear?

Hermógenes: Um nome.

Sócrates: Dizes bem. Dessa forma, o nome também é um certo tipo de instrumento.

Hermógenes: Certamente.

Sócrates: Se eu te perguntasse então: “Que instrumento era a lançadeira?” Não é com o qual tecemos?

(...)

Sócrates: O nome é, então, um certo instrumento que instrui e discerne [c]a essência, tal como a lançadeira, o tecido.

Hermógenes: Sim.

Sócrates: E a lançadeira é um instrumento de tecer?

Hermógenes: Como não?

Sócrates: O tecelão utilizará bem a lançadeira, e bem, ao modo dos tecelões. E o instrutor utilizará bem os nomes, e bem, ao modo dos que ensinam.

Hermógenes: Sim.

Sócrates: O tecelão utilizará bem o trabalho de quem, quando fizer uso da lançadeira?

Hermógenes: O trabalho do carpinteiro.

Sócrates: E todos os homens são carpinteiros ou o que possui a arte?

Hermógenes: O que possui a arte.

(...)

Sócrates: Bem, e o instrutor se servirá do trabalho de quem, quando fizer uso do nome?

Hermógenes: Não sei o que dizer.

Sócrates: Nem sabes dizer isto, quem são os que nos transmitem os nomes que utilizamos?

Hermógenes: Certamente não.

Sócrates: Não te parece ser a lei que os transmite?¹

¹ Platão, p.87-89. In: SOUZA (2010).

Este trabalho apresenta-se como uma proposta de pesquisa na área de estudos do som e da narrativa, mais especificamente focado nas qualidades imagético/narrativas da pista de áudio e sua aplicabilidade numa vertente experimental do cinema, bem como na discussão suscitada por suas propriedades sobre o potencial caráter fantástico dessas imagens/narrativas.

Desdobra-se de duas pesquisas realizadas anteriormente. A primeira² teria, com outros objetivos, observado a transição de modelo epistemológico experimentado pela música entre os séculos XIX e XX. A segunda³ propunha um diagrama de sonorização composto a partir de ruídos e fragmentos fonográficos re-contextualizados, configurando enquadramentos sonoros⁴, e concebendo a continuidade destes materiais (silêncio, ruídos, texturas, melodias) como conformadores de narrativa em coalizão⁵ com a imagem visual.

(...) E não é segredo para nenhum de vocês que o significado exato de poética é o estudo de uma obra a ser feita. O verbo *poiein*, do qual a palavra deriva, significa exatamente *fazer* ou *fabricar*. A poética dos filósofos clássicos não consiste de dissertações líricas sobre o talento natural e sobre a essência da beleza. Para eles, a palavra *techné* abrangia tanto as belas-artes como as coisas práticas, e aplicava-se ao conhecimento e ao estudo das regras corretas e inevitáveis de um determinado *métier*. Eis porque a *Poética* de Aristóteles muitas vezes sugere idéias referentes ao trabalho pessoal, à organização do material e à estrutura. (...) (STRAVINSKY, 1996 [1942]: 15 e 16).

Se entendermos que, em criação, modelo epistemológico trata-se, na realidade, de uma poética, no sentido acima adotado por Stravinsky, que o retoma dos filósofos clássicos - e que assim como tais modelos, estas teriam um *ethos* particular, o que nos aproxima também da ideia de escritura do Barthes de "*O grau zero da escritura*" -, circunscrevemos ao mesmo tempo nosso campo de trabalhos e descobrimos para ele uma promessa de justificativa renunciando-se nesse caráter da inextricabilidade social no qual se pode vislumbrar a responsabilidade da pesquisa artística.

Havíamos notado que alguns procedimentos empregados na manufatura desse diagrama complementar ao *storyboard* assemelhavam-se a alguns procedimentos da música

² Correlações entre ciência e arte: Os problemas das transições na ciência e na música a partir do sistema tonal. Monografia escrita em 2003 como um subprojeto vinculado ao PAD (projeto de aprimoramento discente) de História da Ciência e da Técnica.

³ A sonorização como processo imagético/narrativo. 2011. Monografia (Graduação). Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

⁴ A noção de enquadramento sonoro é tomada de Deleuze (2005 [1985]: 298).

⁵ Sincronizada, porém disjuntiva, no sentido de que se procede um acordo momentâneo, de que se unem, ligam-se, sem se fundirem.

de sons fixados (imitação de sons significativos e manipulação destes) e, dessa constatação, surgiu a motivação para um resgate dos passos de Pierre Schaeffer, autor cujo percurso coincide com a fundação dessa e delinea as tentativas e erros de um método ou poética experimental que teria procurado se distinguir tanto daquele da música tradicional quanto dos empregados pelas vanguardas vinculadas ao serialismo e a música eletrônica.

Relevamos ainda com interesse como ele já havia vislumbrado as implicações e significações daquela tarefa de re-contextualização antes mesmo dessa música de sons fixados vir a ser desenvolvida, quando afirma que “as transformações do objeto em imagem e do rádio em modulação constituem a originalidade mesma do cinema e do rádio” (PALOMBINI⁶, 2010: 112) ou quando “Nas noções platônicas de mimético e fantástico (§13.1-13.7) Schaeffer enxerta as noções de transmissão e expressão [das artes-relé], que ele associa então às funções de significação e sugestão da linguagem.” (PALOMBINI, 2010: 112 e 113. O acréscimo entre colchetes é meu).

Sobre esse termo de artes-relé, que foi cunhado por Schaeffer pensando nas expressões do cinema e do rádio, dois comentários extraídos a partir de definições da semiótica de Peirce nos auxiliam a compreendê-la⁷:

Um signo, ou representação, que se refere a seu objeto não tanto em virtude de uma similaridade ou analogia qualquer com ele, nem pelo fato de estar associado a caracteres gerais que esse objeto acontece ter, mas sim por estar numa conexão dinâmica (espacial inclusive) tanto com o objeto individual, por um lado, quanto, por outro lado, com os sentidos ou a memória da pessoa a quem serve de signo. (PEIRCE, 2003⁸: 74).

1) O traço que as imagens (fotografadas do cinema) e os sons gravados trazem consigo como uma lembrança do objeto tornaria o material elaborado a partir deles especialmente incriminador, como todos os índices, segundo o excerto precedente, pois apontam para um determinado momento original, um determinado objeto original.

(...) Assim qualquer coisa é capaz de ser um substituto para qualquer coisa com a qual se assemelhe (...) um signo pode ser icônico, isto é, pode representar seu objeto principalmente através de sua similaridade, não

⁶ Trata-se do comentário de Carlos Palombini na obra publicada de Pierre Schaeffer (2010).

⁷ Embora utilizemos as definições de Peirce, entendemos "signo", com Deleuze, no sentido de "uma imagem particular que remete a um tipo de imagem, seja do ponto de vista de sua composição bipolar, seja do ponto de vista de sua gênese." (2005 [1985]: 46).

⁸ A obra de Peirce em sua maioria não foi publicada em vida, conservando-se em manuscritos, dos quais foi extraído o texto desta versão em português, obtido do volume original *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, S.D. Este trecho encontra-se no vol.1, p. 531-2. 1901.

importa qual seja seu modo de ser (...). (PEIRCE, 2003: 64).

2) O traço que trazem consigo, além do mais, tais materiais, dessa vez como todos os ícones⁹, pois também representariam esse momento ou esse objeto por similaridade, torná-los-ia ontologicamente esvaziados.

Chamamos a atenção, com respeito a esse segundo comentário, para a proximidade entre esse conceito de ícone e a definição de relé numa genealogia reportada por Palombini, que arrasta em seus significados acumulados as acepções que Schaeffer queria dar ao termo e que o justificam, tanto quanto à nossa observação.

De acordo com o *Oxford English Dictionary*, desde a segunda metade do século 19 o verbo *to relay* tem sido usado com o sentido de "passar ou retransmitir (sinais telefônicos ou de rádio recebidos de outro local)." É lícito perguntar: porque Schaeffer teria escolhido associar o rádio e o cinema a um termo que sublinha a própria concepção transmissiva que ele irá contestar?

Do início do século 15 ao início do século 19, o substantivo *relay* foi usado para se referir a "um conjunto de cães de caça (e, ocasionalmente, cavalos) descansados, a postos para assumirem seus papéis na caça a um cervo, em substituição àqueles já cansados". Do início do século 17 ao último quartel do século 19, um relé podia ser também "um conjunto de cavalos descansados obtido ou mantido de prontidão em vários estágios de uma rota para acelerar a viagem". No final do século 17 o termo começa a associar-se a "um conjunto de pessoas escolhidas para se revezarem com outras na execução de certas tarefas". A partir de meados do século 18, um relé podia ser "uma série de veículos designados para cobrir uma rota prescrita (geralmente em sequência)." Assim, por mais de meio milhar de anos, o substantivo "relé" foi sinônimo de atividades executadas de modo mais efetivo através da substituição de uma força-tarefa (animal, humana, motiva ou automotiva) exausta por outra nova. No segundo quartel do século 19, concomitante com a domesticação da electricidade, ocorre um deslocamento semântico. O novo relé é um instrumento usado na telegrafia de longa distância a fim de fornecer a uma corrente eléctrica que é muito fraca para influenciar os instrumentos de gravação ou transmitir uma mensagem à distância necessária a possibilidade de que o faça indiretamente por meio de uma bateria local colocada em contato com essa corrente". Ao invés da substituição de unidades exaustas por unidades novas, aqui a entrada de energia acarreta o reforço de um agente (elétrico) por meio de um suprimento extrínseco. No uso atual, um relé se torna "qualquer dispositivo eléctrico (...) por meio do qual uma corrente ou sinal em um circuito pode

⁹ Uma nota de Deleuze, referindo-se ao cinema, chamaria a atenção para a ideia de Christian Metz de que "(...) Nem tudo é icônico no ícone (...)" (apud DELEUZE, 2005 [1985]: 39), pretendendo mostrar "que o juízo de semelhança ou de analogia já está submetido a códigos (...) não propriamente cinematográficos, mas socioculturais em geral." (DELEUZE, 2005 [1985]: 39). Acharmos a observação (que aproxima a iconicidade de um terceiro aspecto, convencional, do signo peirceano: de *símbolo*) interessante, pois nos remeteu ao fato de que Sterne também argumentaria (2003) que, com as tecnologias de reprodução do som, as pessoas precisaram aprender, ou inventar, a semelhança para identificar o reproduzido com sua emissão natural.

abrir ou fechar outro circuito"; o exemplo mais antigo dessa acepção, no *Oxford*, data de 1907. Embora um relé dessa natureza não passe de um botão de ligar e desligar, uma relação com os sentidos anteriores subsiste: o circuito controlador pode afetar um circuito de saída de potência maior do que a própria, o que o habilita a ser considerado uma espécie de amplificador elétrico. Duas propriedades presidem a todos os sentidos acima: *potenciação* e *ruptura* (por *substituição* ou, a partir da entrada em jogo da eletricidade, por *interrupção*).

O *Trésor de la langue Française* faz referência ao uso do termo como segundo componente de um composto hifenizado. Nesse caso, ele designa "aquilo que garante uma função intermediária ou um papel transmissor", (concreto), "escritório-relé": "No coração de Paris, um escritório, serviços, (...). É isso um escritório-relé." Ou (abstrato) "pronome-relé": "Na frase 'isso que aconteceu, eu o sabia antecipadamente', o pronome-relé 'o' se refere ao elemento 'isso'." Ou, ainda, aplicando a pessoas, "personagem-relé": "O chefe de serviço nunca está em contato com os subordinados que devem aplicar as decisões. Entre esses e ele, interpõem-se personagens-relé." (PALOMBINI, 2010: 14, 15).

Seria, com o que pretendemos mostrar, a confusão gerada na apreensão desses materiais que constituem as artes-relé, qualificando-as como tipos de signos¹⁰ cujas propriedades se enquadrariam entre as categorias indiciais e icônicas, que possibilitaria construir por sugestão uma cidade fantasma que sequer tenha existido, uma sinfonia sem orquestra. E a percepção das artes-relé sonoras, em particular, devendo tanto ao meio (microfones, disco, fita ou processo digital, alto-falantes) quanto à fonte emissora propriamente dita; dependendo de critérios como a disposição e as muitas características dos microfones, como direcionamento e diferentes sensibilidades às frequências, as condições acústicas da captação (ALTMAN, 1992: 24-27); e podendo mesmo, em alguns casos, ser inteiramente construído sinteticamente ou por amostragem (*sampler*), como uma "escrita", uma "linguagem", sem sequer utilizar um processo indicial de gravação (ALTMAN, 1992: 39-45); seria capaz, muitas vezes, de produzir um efeito enganador, de remeter a um evento que não o produziu ou de não se parecer com aquilo de que provém.

As variações tímbricas obtidas então proporcionando possibilidades incontáveis de re-contextualização, enquanto, entre os objetos sonoros e os processos de captação, uma suposta contiguidade primordial (fundação) ou propriedade imitativa reuniria, numa nostalgia ilusória, o efeito com sua fonte emissora.

Assim, é na apreensão dessa estranha peculiaridade que Erik Satie satiriza, através dos passos utilizados pelo "fonometografista", nas suas notas de um amnésico, transcritas a

¹⁰ Ainda que a noção de *signo* em geral aplicada às artes-relé pudesse ser discutida, as definições tomadas aqui vêm no socorro de sua compreensão.

seguir, como se fosse algo fantasioso, muitos dos procedimentos de manipulação do som que se tem em vista quando se o transforma em relé.

Perguntem a qualquer um e ele também lhe dirá que não sou músico. É pura verdade. Desde o começo de minha carreira, eu tenho sido um fonometografista. [...] É o espírito científico que predomina. Eu meço o som. Com o fonômetro nas mãos eu peso alegremente tudo de Beethoven, tudo de Verdi, etc. A primeira vez que usei um fonoscópio, examinei um mi bemol de média intensidade. Eu asseguro a vocês, com toda a sinceridade, que estou ainda para ver algo tão repulsivo. Chamei minha empregada para observá-lo. Na minha balança fonométrica, um fá sustentado comum atinge o peso de noventa e três quilos (emitido por um tenor gordo). Vocês já ouviram alguma coisa como a ciência de se limpar o som? Isso é imundo, sabiam? Esta arte é conhecida como fonometria e requer um olho muito acurado. Para minhas frias peças, usei um gravador caleidoscópico. Elas me tomaram sete minutos - chamei minha empregada para escutá-las. Creio que a fonologia é superior à música. Ela é mais variável, e as possibilidades monetárias são de longe maiores. Com a ajuda deste equipamento, estou apto a escrever tão bem quanto qualquer músico. O futuro, por esta razão, pertence à filofonia (estudo da composição dos sons os mais diversos possíveis). (SATIE apud WISNIK, 2001 [1912]: 50).

Pensamos, desse modo, que estudar a poética do concreto, e acompanhar, em especial, a pesquisa musical em torno dos sons fixados, de seu emprego de sons significativos com objetivo de estabelecer uma composição abstrata, fornecer-nos-ia uma fundamentação para essa possibilidade de criação de um roteiro sonoro e relé que viesse a funcionar aproximadamente como uma carta cartográfica, uma matéria sinalética, para usar uma terminologia sugerida de Gilles Deleuze, a propor imagens a partir desses materiais-sinais (imagens) e por um sistema de associações entre eles.

(...) os autores de *Mille plateaux* nos falam dos princípios de *cartografia* e *decalcomania*, pelos quais um rizoma¹¹ não é justificável por nenhum modelo estrutural ou gerativo. Não há no rizoma nenhuma unidade pivotante a partir da qual se organizam estágios sucessivos previsíveis. O que há é uma experimentação que tem por via de acesso a realização de percursos e saltos. O mapa nos permite qualquer via de entrada e tem entradas múltiplas. Assim como o olho que vê um quadro acompanhando o delinear de uma figura e que salta para outra figura, ou para uma nuance do gesto pictórico, ou

¹¹ O rizoma é um modelo epistemológico proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari, inspirado na botânica, na estrutura de algumas plantas cujos brotos podem ramificar-se em qualquer ponto, engrossar e transformar-se em um bulbo ou tubérculo; podem funcionar como raiz, talo ou ramo, independente de sua localização. Nestes modelos, onde não há raízes - proposições ou afirmações mais fundamentais do que outras, a organização dos elementos não segue linhas de subordinação, qualquer elemento pode afetar ou incidir em qualquer outro, não se especificando segundo dicotomias estritas. Embora não voltemos a esse conceito, como ele aparece na passagem citada, julgamos conveniente apresentá-lo. Para mais informações, remeto ao livro com este título de "Rizoma" desses mesmos autores.

mesmo para fora dos limites do quadro. A observação do quadro não é reproduzível ao infinito, como o são o eixo genético ou a estrutura profunda; suas conexões estão ainda por serem feitas, o mapa apenas apresenta um conjunto de objetos (pp. 19-20). Nesse sentido um rizoma é o oposto de uma estrutura. A estrutura se define por um conjunto de pontos e de posições relacionáveis duas a duas: de uma posição a outra por relações hierárquicas ou de um ponto a outro, ligando sempre um grau superior e um inferior. Já, no mapa, constituem-se possíveis linhas, que se cruzam, se sobrepõem, correm paralelas. (FERRAZ, 1998: 110).

Com esse experimento, ao qual denominamos roteiro relé, pretendemos empreender dois passos, dos quais somente o primeiro será viável desenvolver ainda no decurso dessa pesquisa:

1) Substituir no roteiro os enunciados de uma linguagem simbólica por aquilo que Schaeffer teria denominado “linguagem das coisas”, ou seja, pelos procedimentos diretamente relacionados às artes-relé, a captação e a montagem.

Esse primeiro passo transforma a tarefa comumente realizada pelo diretor de cinema de tradução do texto do roteiro em imagem audiovisual numa tarefa de tradução entre artes-relé: de um roteiro sonoro para uma obra audiovisual. É nesse sentido que nosso empreendimento (não apenas por seu modo de ser feito, mas pelo princípio de que parte esse modo) nos parece análogo àquele da composição concreta, na medida que esta consiste, como descreveremos a frente, de uma passagem de relé para relé num processo direto de refinamentos sucessivos que muito difere daquele, indireto, de escrita em partitura e posterior execução instrumental por intérpretes.

Uma outra observação, na qual vislumbramos mais uma motivação para as aproximações aqui destacadas, diz respeito à similaridade de significado entre as expressões “linguagem das coisas”, de Schaeffer, e “matéria sinalética”, de Deleuze. Embora o último tenha cunhado o termo antes para caracterizar o cinema como matéria não linguisticamente formada (embora o fosse "semiótica, estética e pragmaticamente"), em divergência às teorias que o teriam concebido como metáfora às linguagens "simbólicas" (como os signos linguísticos arbitrários nas proposições¹² ou partituras), tendo em vista algumas ideias

¹² "A proposição está para a linguagem como a representação está para o pensamento (...) O que erige a palavra em palavra e a eleva acima dos gritos e ruídos é a proposição nela oculta. (...) É a proposição, com efeito, que destaca o signo sonoro dos seus imediatos valores e da expressão e o instaura soberanamente na sua possibilidade linguística. Para o pensamento clássico, a linguagem começa a partir do momento em que há não expressão mas discurso." (FOUCAULT, 1966: 130, 131). Não poderíamos estender tal raciocínio, aplicado à compreensão da linguagem como discurso (o que implica, no mínimo, um juízo e sua sucessão temporal), que veio a se constituir no pensamento clássico, pela "gramática geral", à configuração da tonalidade na música ou mesmo à álgebra - com uma variedade de signos aos quais Schaeffer denominará "*objets idéaux*" (objetos

sugeridas por Eisenstein (os ideogramas, a articulação de ideias na montagem intelectual), Pasolini (teorematiza, cinememas) e Astruc (câmera-caneta), ao afirmar que ele [o cinema] não seria nem enunciado, nem enunciação, mas um "enunciável", uma "matéria sinalética", Deleuze parece, ao nosso ver, querer fazer entender, no fundo, essencialmente o mesmo que o primeiro ao pensar as artes-relé como uma linguagem do concreto, ao compará-las à pontuação, à diagramação, e efetuando as distinções necessárias entre linguagens abstrata e concreta, que expõem as suas incompatibilidades.

2) Em segundo lugar, a partir justamente dessa via de roteiro alternativa, tentar constituir uma imagem-tempo formada de opsignos e sonsignos¹³, cuja interrelação, como procuramos demonstrar, fosse ao mesmo tempo prescritiva e auto-descritiva (as imagens são sonoramente prescritas; a descrição investe-se de maior centralidade que o seu objeto).

Imagem-tempo e imagem-movimento, segundo a classificação deleuziana que detalhamos um pouco mais no capítulo 4, definiriam respectivamente os regimes cristalino ou crônico e cinético ou orgânico da imagem (2005 [1985]: 155-188), a seguir apresentados.

O orgânico compreenderia os modos de existência (relação do real e do imaginário) como dois pólos opostos: os encadeamentos atuais do ponto de vista do real, as atualizações na consciência do ponto de vista do imaginário. Numa imagem orgânica, tanto o visual quanto o sonoro busariam não chamar a atenção para si (para os aspectos descritivos da imagem), pois se fundem subjugados pelo ato de narrar, assim, o objeto descrito é independente da sua descrição - e, se forem estruturados de forma bem sucedida, perdem opacidade¹⁴, "desaparecem", deixando a audiência livre para acompanhar apenas os acontecimentos (o desenvolvimento sensório-motor).

A um regime orgânico se atribuiria uma descrição que define situações sensório-

ideiais) já no "*Traité*" (1966: 262)? Ainda a partir desse raciocínio, concordamos com Deleuze quanto a sua resistência em comparar o cinema a uma linguagem discursiva, afinal, se ele é representação, representa antes si mesmo, em si mesmo (enquanto imagem e som), diferentemente desta, que representa uma ideia. De fato, quando encontramos, num outro trecho de Foucault, ainda sobre a linguagem segundo o pensamento clássico, distintamente representativa, que "sem presença, pelo menos implícita, do verbo *ser* e da relação de atribuição que ela autoriza, não é de linguagem que se trata, mas de sinais como os outros." (1966: 167), entendemos que pela expressão "matéria sinalética" é justamente essa concepção clássica de linguagem que pretende ser rejeitada, propondo-se antes um sistema puro de indicações, informático, como os sinais de trânsito.

¹³ No pequeno glossário constante ao final de "Cinema: a imagem-movimento" (266), consta **Opsigno e sonsigno**: imagem ótica e sonora que rompe os vínculos sensório-motores, extravasa as relações e não se deixa mais exprimir em termos de movimentos, mas se abre diretamente sobre o tempo.

¹⁴ *Opacidade*, opondo-se à *transparência*, refere-se a um conceito de Ismail Xavier (1984) sobre maneiras ou tendências de composição da linguagem cinematográfica, que ou tornam visíveis os próprios meios ou que procuram estratégias para o neutralizar e tentar mascarar seu artificialismo característico.

motoras que supõem a independência do objeto e um espaço também sensório-motor¹⁵, determinado pelas funções dinâmicas entre os objetos, pela necessidade da ação; uma narração que consistiria no desenvolvimento dos esquemas sensório-motor segundo os quais personagens reagem a situações S-A-S' ou agem com o fim de desvendar situações A-S-A'¹⁶; um tempo que é cronológico e objeto de uma reprodução indireta; uma narrativa monológica - o acontecimento é a realização do sentido de identidade (eu = eu), o que supõe memória e narração implicadas no presente da realização da ação, numa conduta inconsciente e paradoxal, que exige um acontecimento preexistente (virtualizado) ao narrar, mas necessária para dar sentido de completude à história (síntese), para unir presente, passado e futuro. É verídica porque "coloca aquilo que cria como tendo sido, em certo momento, presente." (PARENTE, 2000: 40) e aspira a essa verdade.

O cristalino compreenderia um atual desvinculado de seus encadeamentos motores, ou o real de suas conexões locais, e o virtual, por sua parte, se exalaria de suas atualizações, começaria a valer por si próprio, os dois modos de existência reunindo-se agora num circuito em que o real e o imaginário, o atual e o virtual correm um atrás do outro, trocam de papel e se tornam indiscerníveis - "É como se o real e o imaginário corressem um atrás do outro, se refletissem um no outro, em torno de um ponto de indiscernibilidade." (DELEUZE, 1995 [1985]: 16). Se os processos que geram o desenvolvimento sensório-motor seriam as condições que explicariam porque as imagens-movimento compõem a narrativa verídica, os processos de temporalização esclareceriam porque as imagens-tempo comporiam a narrativa não-verídica.

Segundo Deleuze as imagens-tempo não se diferem em relação a integração, diferenciação e especificação das imagens (...) mas pela qualidade intrínseca do que se torna na imagem (seriação) e pela coexistência (ordenação). A série (a qualidade) e a ordem (a coexistência) do tempo rompem com o tempo cronológico e linear e fundam outros modos de narração e de narrativa no cinema (...) há uma multiplicidade irreduzível que afeta o cinema. (PARENTE, 2000: 47).

Numa imagem cristalina, o visual e o sonoro apontam para si (para os aspectos descritivos da imagem), assim o objeto descrito é não apenas dependente da sua descrição,

¹⁵ Sobre esses conceitos de espaço, desenvolvimento e esquema sensório-motor, remetemos à explicação de Deleuze (S.D. [1983]: 9-21), com base nas teses de Bergson sobre o movimento, às quais nos referimos no capítulo 4. Dizem respeito aos processos imagéticos que geram o cinema clássico.

¹⁶ S-A-S' (situação-ação-situação restabelecida ou restaurada) e A-S-A' (ação-situação-ação reinterpretada), a que retornaremos no capítulo 4.

mas constitui a narrativa; o próprio ato de narrar só tem sentido com relação a essa perpétua descrição que se refaz e se desmente (na incompatibilidade das diferenças simultâneas), deixando as ações, os acontecimentos (o desenvolvimento sensório-motor) esvaziados e irrelevantes. É nessa veiculação de valor narrativo que os aspectos plásticos visuais ou sonoros adquirem significação e que seus materiais, procedimentos e processos de criação poderão ter interesse.

A descrição no regime cristalino, portanto, constitui o objeto, remete a circunstâncias puramente óticas e sonoras (opsignos e sonsignos) desligadas do prolongamento motor e a um espaço não localizável, não determinado por nenhuma necessidade que não seja a pura descrição; a narração afirma a simultaneidade de presentes impossíveis¹⁷, ou a coexistência de passados não necessariamente verdadeiros (diferenças inexplicáveis no presente, alternativas indecidíveis no passado)¹⁸, nos quais personagens não reagem a situações (ou não as transformam) e não tem condições de aspirar ao verdadeiro, este não é passível de ser evocado quando se multiplicam as realidades; o tempo é crônico, presença direta a qual os movimentos se subordinam; a narrativa é dialógica - o acontecimento não preexiste à narração, ele se torna nela, implica um ato de presentificação, encontro da narrativa com o ato de narrar, que produz diversidade (eu = outro) e simultaneidade, afeta histórias, personagens, narradores e o sentido de verossimilhança que era subjacente à narrativa monológica.

Com essa metáfora do cristalino e do orgânico, aqui contrapostos por Deleuze, que nós encontramos igualmente em outros contextos - em Wölfflin, a respeito da arquitetura; em compositores, a respeito de seus processos de criação -, e a qual retomaremos quando for oportuno, acreditamos que deve parecer cada vez mais claro o interesse de, numa tentativa de alcançar uma temporalização das imagens, um regime crônico, por meio do nosso projeto, aportarmo-nos nas pesquisas de Schaeffer, tanto quanto com respeito às artes-relé, e aos procedimentos de composição, mas, igualmente, em função dessa busca por uma deposição, por uma suspensão, nesses tipos de imagem, das ligações sensório-motoras com o que as cercam, do seu automatismo, logo, nesse caso, da sua funcionalidade estrutural, ao conceito

¹⁷ A noção de impossibilidade surgiu de uma solução oferecida por Leibniz para o problema da verdade relacionada com a forma do tempo. Segundo essa noção, um fato pode ser verdadeiro num mundo e falso no outro. Ambos seriam mundos possíveis, porém não compossíveis. (DELEUZE, 2005 [1985]: 160). Mais informações em <http://plato.stanford.edu/entries/leibniz-modal/> consultada em 08/10/2012.

¹⁸ A coexistência, que voltarei a abordar, está relacionada às contradições implicadas na apreensão das seqüências em simultaneidade pelo processo de ordenação na montagem e na veiculação de conteúdos imagéticos visuais e sonoros em disjunção.

de objeto sonoro, que discutimos no capítulo 5.

Antecipamos deste, simplesmente, que o esforço para isolar um elementar do som, e o estudo de suas propriedades intrínsecas - fora de seu contexto e independente de qualquer significado ou sentido a que estivesse arbitrariamente ligado, seria, acreditamos, de uma relevância apreciável na composição das obras que lhe reconstituem um contexto e lhe reinventam um sentido.

Ao organizar as ideias de um filme num roteiro ou numa montagem, o realizador deve ter em mente que o sentido subjacente ao todo do filme em que trabalha se exprime no movimento e no tempo através dos quais as partes em particular se relacionam, sejam elas sonoras ou visuais. Dessa forma, o interesse da presente proposta estaria em o mostrar e em oferecer uma abertura à concepção de narratividade, das formas de elaboração das matérias, das metodologias de produção de um filme e, conseqüentemente, das visões de mundo subjacentes a essas formas de fazer e suas implicações éticas.

Acrescentamos que, além dos aqui somente vislumbrados, outras definições, algumas das quais tentaremos ao menos já indicar na próxima seção, auxiliam-nos nessa experiência e um corpo de exemplos, abrangendo filmes, peças radiofônicas e eletroacústicas, vêm tanto ilustrar a discussão teórica quanto nos ensinar acerca de suas técnicas de construção, a respeito das quais, ou seja, sobre a pergunta “o que seria a técnica?”, uma resposta de Igor Stravinsky novamente nos socorre.

O homem por inteiro. Aprendemos como usá-la, mas não a adquirimos no berço, ou antes, talvez eu deva dizer que nós nascemos com a capacidade de adquirí-la. Hoje ela passou a significar o oposto de “coração”, embora, naturalmente, “coração” também seja técnica. Uma simples mancha no papel feita por meu amigo Eugène Berman, eu reconheço instantaneamente como sendo um Berman. O que eu reconheci? um estilo ou uma técnica? Stendhal (em *Passeios Romanos*) acreditava que estilo é “a maneira que cada um tem de dizer a mesma coisa”. Mas, obviamente, ninguém diz a mesma coisa porque o modo de dizer também é aquilo que se diz. Uma técnica ou um estilo para se dizer algo de original não existe *a priori*, eles são criados pela própria forma original de dizer. Dizemos algumas vezes de um compositor que lhe falta técnica; de Schumann, por exemplo, que não tinha suficiente técnica orquestral. Mas não acredito que mais técnica chegasse a modificar o compositor. A “idéia” não é uma coisa e a “técnica” outra, isto é, a habilidade de transmitir, de “expresar” ou desenvolver pensamentos. Não podemos falar da “técnica de Bach” (eu nunca digo isto), muito embora, em todos os sentidos, ele a tenha em grau mais elevado que qualquer outro; esse nosso significado extrínseco torna-se ridículo quando tentamos imaginar a separação da substância musical de Bach da sua realização. A técnica não é uma ciência que se possa ensinar, nem é aprendizagem, nem erudição, nem sequer o conhecimento de como fazer alguma coisa. É criação, e, como tal, é constantemente nova. Existem outros empregos legítimos da palavra,

reconheço. Os pintores têm técnicas para a aquarela ou para o guache, por exemplo, e há ainda acepções tecnológicas: temos técnicas para construir pontes, e até “técnicas de civilização”. Nesse sentido podemos falar em técnicas de composição - a escrita de uma fuga acadêmica. Mas para mim o compositor original ainda é a sua própria e única técnica. Se ouço falar no “domínio técnico” de um compositor, fico sempre interessado no próprio compositor (embora os críticos gostem de usar a expressão para dar a entender: “Mas ele não tem aquilo que realmente importa”). Domínio técnico deve ser *de* alguma coisa, deve *ser* alguma coisa. E já que podemos reconhecer habilidade técnica quando nada mais nos é dado reconhecer, ela é a única manifestação de “talento” que conheço; talento e técnica, até certo ponto são a mesma coisa. Atualmente todas as artes, mas especialmente música, estão empenhadas em “exames de técnica”. Ao meu ver tal exame precisa ser feito dentro da própria natureza da arte - um exame que é a um tempo perpétuo e novo cada vez - ou não representa coisa nenhuma. (STRAVINSKI, 2004 [1959]: 19, 20).¹⁹

¹⁹ Data original extraída de STRAVINSKY, Igor and CRAFT, Robert. **Conversations with Igor Stravinsky**. London: Faber and Faber: 1959.

2 METODOLOGIA

Le point central de l'oeuvre est l'oeuvre comme origine, celui que l'on ne peut atteindre, le seul pourtant qu'il vaille la peine d'atteindre.

Maurice Blanchot²⁰

Na sua introdução ao “Ensaio sobre o rádio e o cinema”, Pierre Schaeffer se coloca questões em tópicos, acerca do problema colocado pela tecnologia das artes-relé, e as comenta num tom retórico e preliminar, preparatório, levantando passos acerca do estudo que será empreendido. Como o instrumento da artes-relé afeta os sentidos, as relações de tempo, espaço e intensidade ou as três grandezas de energia, pressão e dimensão; como interferem nas relações sociais, na vida privada; como o estudo de suas formas constitui um campo de trabalhos pioneiro e fundamental para o homem, cujos sentidos, relações corporais com o espaço, o tempo e a forma como atua nele foram completamente transformados.

Os seus escritos como um todo se encontraram numa posição no mínimo negligenciada, à qual se refere Carlos Palombini (2010: 107), com relação tanto ao grupo de Pierre Boulez, ao Ircam, à *Elektronische Musik*, quanto ao *Groupe de Recherches Musicales* (G.R.M), (do qual Schaeffer distanciou-se gradualmente após tê-lo fundado em 1958), ligado, na origem da organização, então como *Centre d'Études Radiophoniques* - C.E.R. e *Groupe de Recherches de Musique Concrète* - G.R.M.C., exclusivamente à *musique concrète* - vanguardas institucionalizadas, cuja oposição evidencia-se na crítica severa de Boulez às pesquisas da música concreta:

A música concreta beneficiou-se, desde seus primórdios, de uma curiosidade às vezes justificada. O interesse puramente técnico que ela então despertava, foi pouco a pouco desaparecendo, devido a causas bem precisas, e pode-se assegurar que atualmente seu papel não tem mais importância e que as obras por elas suscitadas não ficarão na memória. Nada de mais legítimo que a necessidade que se experimentou de um universo sonoro “artificial” (em comparação ao universo sonoro instrumental “natural”): não é por tê-lo procurado que se pode censurar a música concreta.

Os meios eletroacústicos a nossa disposição pelas técnicas atuais devem se integrar a um vocabulário musical generalizado. No entanto, a palavra *concreta* revela o grau de desvio e o modo grosseiro com que o problema foi

²⁰ Extraído de *L'Espace Littéraire*, p. 49.

encarado; a palavra visa definir uma manipulação material do sonoro; e este sonoro não responde a nenhuma definição, não sofre nenhuma restrição. Não se levou em conta a questão do material, muito embora seja ela primordial nesta aventura; foi substituído por uma espécie de parada poética que dava continuidade à prática surrealista da colagem - pintura ou palavras. Além desta poética desprovida de escolha ter envelhecido, a ausência de dirigismo na determinação da matéria sonora conduz fatalmente a uma anarquia que é prejudicial à composição, por mais amável que seja. Para que o material musical se preste à composição, ele deve ser suficientemente maleável, suscetível de transformações, capaz de gerar e suportar uma dialética.

Ao recusar, ou, mais exatamente, ao ignorar esse passo primordial, nossos “músicos concretos” se impuseram a condenação de não existir. Acrescentamos a isto a queixa de que, tecnicamente falando, e apenas do ponto de vista da qualidade, produzem sons execráveis. Essa falta de pensamento diretor provocou uma carência total na exploração que teria sido necessária levar a cabo com grande rigor no seio do novo domínio eletroacústico. Aparelhos em constante desordem, uma agradável displicência, fizeram do estúdio de música concreta um mercado de pulgas de sons em que o bricabraque, infelizmente, não guarda nenhum tesouro escondido. Em vez de levar a bom termo uma classificação acústica, limitaram-se a fazer uma amostragem de vitrinas dotadas de designações fantasiosas do gênero “som espesso”, “som eólio” e outras tolices de humor duvidoso. Desses mostruários, poderíamos, com tempo disponível, fazer um pequeno museu Dupuytren* da inanidade. Quanto às “obras”, elas contam apenas com estas aspas para pretender chegar à posteridade; destituídas até o âmago de qualquer intenção de composição, elas se limitam a montagens pouco engenhosas ou pouco variadas, baseadas sempre sobre os mesmos efeitos, entre os quais a locomotiva e a eletricidade como vedetes: nada, absolutamente nada, revelam de um método pouco coerente. Trabalho de diletantes espantados, a música concreta não pode, mesmo no terreno do *gadget*, concorrer com os fabricantes de “efeitos sonoros” que trabalham para a indústria cinematográfica. Não sendo ela interessante nem do ponto de vista sonoro nem do da composição, resta indagar quais são seus fins ou sua utilidade. Passado o primeiro momento de curiosidade, sua estrela empalideceu muito. Felizmente os compositores que se dedicaram aos problemas da música eletrônica tinham outra envergadura, e se este domínio se tornar um dia importante será graças aos esforços dos estúdios de Colônia e de Milão, e não pela magia irrisória e fora de moda de amadores tão dignos de pena quanto medíocres que operam sob a bandeira da música concreta.

* Museu de anatomia de Paris (N. dos T.).
(BOULEZ, 1995 [1966]: 261, 262).

Segundo Palombini, estes escritos, inicialmente desvalorizados, poderiam ter sido estimulados a ser retomados a partir da segunda metade da década de 80 com a publicação de "*Contemplating Music*", de Joseph Kerman e pelos modos de pensar interdisciplinares pós-estruturalistas (2010: 107), mas o que acabou por ocorrer foi uma abertura a formas menos evidentes de desconsideração, tendo o conjunto do trabalhos de Schaeffer permanecido, em geral, impermeável ao estudo crítico.

Nesse sentido, não devem, contudo, ser subestimados alguns esforços, entre os

quais consistem estes a que remetemos ao longo da dissertação: "*Pierre Schaeffer: L'oeuvre musicale*", reunido por François Bayle, "*La Revue Musicale*", organizada por Sophie Brunet, que contém uma compilação de artigos apresentando o itinerário do autor (PALOMBINI, 2010: 108), e esta recente tradução comentada, a que nos temos referido, do "Ensaio sobre o rádio e o cinema", que é descrito então como os escritos preliminares ou premonitórios mais consistentes, realizados entre 1939 e 1941, que antecederam o "*Traité des objets musicaux*" - publicado somente em 1966 e que responde um pouco às críticas de Boulez.

Em aparência, esses textos tratam de problemas da música. Em realidade, o ensinamento que nós podemos tirar deles não é, talvez, estranho às necessidades da prática musical e, em geral, de toda prática, mas a música não seria senão a base de uma pesquisa mais generalizada. É, possivelmente, por essa razão que o estudo crítico de Palombini destaca a escrita e a linguagem de uma maneira ampla como estruturadores dos pensamentos de Schaeffer, aparentemente em função do que essas suas características pessoais deveriam ter em seu trabalho, e não cessa também de apresentar episódios da vida do autor, com destaque para seu perfil de escritor, de funcionário ligado às instituições governamentais do rádio e do estúdio, e de técnico dotado de conhecimentos musicais para a reflexão tanto quanto para a criação.

Cada trecho do "Ensaio" foi distribuído em preocupações: justificação de seu estudo; definições; colocação de uma problemática; evocação de uma metáfora a favor do instrumento; e assim por diante.

Com respeito à colocação de uma problemática, Schaeffer chega ao "axioma fundamental da identidade das bandas som e imagem" (§4.1 - 4.5), o rádio e o cinema, na busca de uma abordagem comum às artes mecânicas, e parece ironizar todo comentário estético que não se comprometa com as premissas do fenômeno radiofônico ou cinematográfico:

- A ideia do duplo papel do instrumento mecânico: transmissão e expressão.
- A ideia das três fases da evolução do instrumento: nas quais ele deformaria o objeto, transmitiria o objeto e finalmente o informaria.

Palombini aponta uma relação muito oportuna, encontrada na própria genealogia das reflexões, entre essa noção de instrumento mecânico, sob a qual se subsumem as bandas de som e imagem, e a de reprodução mecanizada de Walter Benjamin, cujas duas manifestações seriam a reprodutibilidade das obras de arte e a arte cinematográfica.

Sobre esta relação, descoberta por meio de anotações nas quais Schaeffer cita Benjamin e por meio de uma citação indireta das suas ideias (no artigo de André Malraux,

"*Esquisse d'une psychologie du cinema*"), incidiriam outras ainda, como a argumentação do primeiro sobre a conquista do tempo, do espaço e da energia pelo cinema e o rádio e sobre a sua impossibilidade de "restituir o original com todas suas qualidades", o que se aproxima da noção de aura do segundo.

Com respeito à evocação de uma metáfora, Schaeffer estabelece uma série de analogias na tentativa de caracterizar as artes-relé em contraposição às artes diretas:

- O paralelo entre a tipografia e o rádio, que constituiria para Palombini o cerne do "Ensaio", provavelmente extraído da apresentação de Paul Valéry da escrita como um relé (2010: 112).

- A correspondência do duplo papel do instrumento às noções platônicas de mimético e fantástico, associadas às funções de significação e sugestão da linguagem (de acordo com Frédéric Paulhan, em "*La double fonction du Langage*", de 1929).

“A ideia do emprego duplo das artes da linguagem parece ter sido sugerida por Malraux” (PALOMBINI, 2010: 113), que as chamando reversíveis, argumenta que a pintura, por exemplo, não seria utilizada como as palavras seriam reutilizadas, as mesmas servindo à arte ou à expressão das ideias. Essa observação, que é sugerida em um fragmento do diário de Schaeffer da época (2010 [1941-1945]: 179), retoma a comparação com a tipografia, por um lado, e, por outro, leva-o a lançar mão de outra metáfora:

- as de tradução em língua estrangeira (*thème*) e versão vernácula (*version*), que traz a sustentação ao elo entre linguagem e coisagem.

(...) Ele [o homem] é como alguém que descobre o dicionário de uma língua nova e este não é um dicionário de verdade, pois há lacunas numa coluna ou noutra, e essas lacunas não se correspondem. Diz-se bem no cinema: “Pedro bate em Paulo”; mas tenta dizer: “Pedro não bate em Paulo”. Quer-se fazer compreender, no rádio, que uma moeda de oitenta réis caiu no chão: ouve-se facilmente sua queda. Como ouvi-la ser apanhada? Bem se vê que nosso dicionário tem lacunas, que traduções em língua estrangeira e versões vernáculas nem sempre são possíveis, pois claramente, a recíproca é verdadeira. Um fogo, que pode haver de mais natural? Experiência à qual nos referimos constantemente, “consumido de preocupações e de amor” etc., a imagem parece esgotada; o fogo já deu o que tinha que dar. Mas se a película gira ao contrario, eis a madeira que se reconstitui a partir da chama. Tornar reversíveis múltiplos fenômenos que a natureza nos obriga naturalmente a perceber apenas no sentido do tempo: essas imagens imediatamente se põem a falar e sua linguagem é nova e surpreendente. (SCHAEFFER, 2010 [1941]: 71).

Desse modo, ele dispõe linguagem, escrita, tradução (da língua maternal) em língua estrangeira, mimético, transmissão, significação, de um lado e coisagem, artes-relé,

versão vernácula (tradução da língua estrangeira na maternal), o fantástico, a expressão, a sugestão, de outro; a linguagem abstrata buscando o concreto, a coisa, concreta, buscando o abstrato. Quanto à essa noção de concreto, consideramos relevante o fato de Schaeffer precisá-la numa nota onde traz uma citação de Vitor Poucel (*), e a restringir, afirmando que o uso que ele próprio faz dessa palavra diz respeito aos sentidos e não ao sentido (2010: 155 [1941-1942]).

(*) “‘Concreto’ (de *concreto*; que *crece* junto), diz-se do ser entendido como um todo, compreendendo tudo o que entra em sua formação e por consequência existe. Desse modo, uma concreção rochosa é formada de elementos minerais diversos, mas unidos; daí um tipo de existência: a existência material. Mas um homem vivo, matéria e espírito, é mais concreto ainda; um fenômeno qualquer, material ou não, unido a suas condições ou sua causa é concreto. Um espírito por si só não pode deixar de existir senão concretamente. O abstrato (de *abs-trahere*), aquilo *que é retirado do todo*, é por isso mesmo colocado do lado de fora de suas condições divinas. Ele pertence à ordem da suposição humana.” (POUCEL apud SHAEFFER, 2010 [1940]: 155).

Uma introdução à orientação fenomenológica de Pierre Schaeffer, ligadas nesse momento (1941-1942) à estética de Étienne Souriau e Paul Claudel e não à Edmund Husserl, com que entrará em contato somente a partir de 1960, complementam suas preocupações teóricas e suas tentativas de sistematizar pensamentos sobre as tecnologias de reprodução.

Um ponto interessante sobre a descrição dos materiais utilizados para a produção da edição publicada, porque lança uma luz sobre a tenção de um estudo cinematográfico pelo autor, é o conteúdo do dossiê 961-A, em cujas cinco camisas do primeiro caderno, "Estética do cinema", encontram-se esboços de projetos de pesquisa relacionados a cinema e artigos selecionados, a saber, o já citado de André Malraux e "*Le son au cinema*" de Maurice Jaubert. Mais tarde, em 1946, Schaeffer publicaria em três fascículos, de outubro a dezembro, da revista "*Revue*" um artigo intitulado "*L'élément non visual au cinema*", no qual aborda o tema das combinações entre o sonoro e o visual.

Resgatamos esses escritos sobre o rádio e o cinema afim de verificar em que pontos as análises do instrumento ali elaboradas encontram nossa tentativa de utilizar suas propriedades e restrições nos procedimentos de criação do substituto sônico do roteiro – um “roteiro relé” - para produzir uma imagem-tempo.

(...) Efetivamente, roteiros de filmes e projetos de emissões, temos aos montes. Contudo, dentre todas essas montagens de roteiros e de projetos de emissões, quais terão a sorte de ser realizadas? Não é só por causa da

abundância, mas também porque, em sua maioria, ao contrário do que pensa seu autor, o filme ou o disco se recusarão terminantemente a trancrevê-las. Quando se chega à decupagem, as mais belas ideias se mostram irrealizáveis, e um detalhe insignificante, ao contrário, assume importância inusitada. Retomamos a reportagem radiofônica: o encontro com o disco, de volta ao estúdio, mostra uma desigualdade desconcertante na matéria gravada. O que parecera vivo e cheio de interesse está na realidade desbotado e inaudível, ao passo que certo sotaque de uma voz, certo ruído gravado sem que sequer nos tivéssemos dado conta, adquire súbito relevo. São as palavras congeladas, mas Rabelais não havia dito se as reencontraríamos tais quais, se essa conservação não as teria afetado. Eis o combate essencial que se trava no interior mesmo da obra cinematográfica ou radiofônica. A película, o filme te traíram, dizes, mas que ingenuidade ter acreditado que fossem teus amigos! Eles não estão contigo, mas contra ti, eles não estão do lado do homem, mas do lado do mundo. (SCHAEFFER, 2010 [1941]: 70).

E distribuimos o programa desse nosso projeto nas seguintes etapas: panorama das questões trazidas pela tecnologia de reprodução do som e imagem; descrição da produção de imagens/narrativas no cinema por Deleuze; *démarche* musical de Pierre Schaeffer e suas definições; discussão filosófica; estudos de casos e exame de obras audiovisuais (distribuídos também ao longo da exposição conceitual); diário de um percurso experimental na iniciativa que nos propomos, inspirado no “*Introduction à la musique concrète*”.

Trabalhamos com uma amostragem de textos que serão citados a medida em que vierem em relevo e para os quais fornecemos uma tradução nossa quando estiverem em língua estrangeira, apresentando o original sob forma de nota (para citações em notas, entre colchetes)²¹. Escolhemos manter os títulos na língua original que consultamos, trazendo, quando o considerarmos necessário, a versão em português entre colchetes. O mesmo faremos com relação às datas originais das referências, sempre que possível, a fim de as localizar temporalmente.

Para contextualização inicial do aparecimento dos dispositivos de gravação e reprodução de som e imagem, fomos orientados, entre vários outros textos, sobretudo por “*The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*”, de Johnatan Sterne, “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, extraído das “Obras Escolhidas I”, de Walter Benjamin, e o já citado “Ensaio sobre o rádio e o cinema: estética e técnica das artes-relé”, de Pierre Schaeffer.

Na descrição da produção de imagens/narrativas, principalmente por "Cinema I: A

²¹ No caso dos textos de Schaeffer, apresentaremos uma tradução quando trabalharmos com o texto original da “*Revue Musicale*” e a versão em português quando trabalharmos com a publicação mais recente, mais fiel aos manuscritos, traduzida por Palombini.

Imagem-movimento, "Cinema 2: A Imagem-tempo", de Gilles Deleuze, e "Matéria e memória", de Henri Bergson.

Acompanhando o percurso e abordagem de Schaeffer, fazemos uma leitura dirigida dos artigos de "*La Revue Musicale*", reunidos por Sophie Brunet, "*De La Musique Concrète a la Musique Même*", com destaque para "*Le langage de choses*" ["A linguagem das coisas"], de 1941, "*Introduction à la musique concrète*" ["Introdução à música concreta"], artigos contendo relatos entre 1941 e 1950, e "*Le pouvoir du micro et e temps retrouvé*" ["O poder do microfone e o tempo redescoberto"], de 1946, por meio dos quais somos introduzidos à natureza dos métodos utilizados na coleta de materiais, na sua manipulação e reelaboração, e dos problemas colocados pelos tipos de resultados obtidos, especialmente quanto ao conflito de caráter das obras obtidas, entre o dramático e o musical.

Continuamos com alguns temas escolhidos do "*Traité des objets musicaux*" [Tratado dos objetos musicais] e com o seu "Solfejo dos objetos sonoros", cuja versão que utilizamos é uma revisão de 2007 do *Groupe de Recherches Musicales* de uma publicação portuguesa de 1998, traduzida por António de Sousa Dias; que nos encaminham a fase posterior das suas pesquisas, quando ele precisa os conceitos de objeto sonoro e escuta reduzida a partir a fenomenologia de Husserl, uma concepção que procuramos correlacionar à interpretação da percepção e do conhecimento por Deleuze, segundo uma filosofia orientada em Bergson.

As noções que adotamos de Deleuze expressam várias referências mais ou menos diretas - o que ele argumenta sobre a descrição, que adotou da teoria exposta no livro de Robbe-Grillet ("*Pour un nouveau roman*", '*Temps et description*'), a semiótica de Peirce, a filosofia de Bergson, já acima citada, e assim por diante; no entanto, não seria possível, por uma redução ou coerência metodológica, sempre apresentar essas bases - e discutir em que se difeririam, e como se dispõe delas. Quanto a Schaeffer, pode-se dizer o mesmo; uma vez, contudo, que seus trabalhos são também práticos (e institucionais), vem sendo deixados de lado, e não são muito conhecidos entre os meios e teorias do cinema, julgamos razoável considerá-lo brevemente num contexto histórico.

O intento das etapas precedentes é familiarizarmo-nos tanto com os procedimentos da música chamada concreta, ou, talvez, de uma invenção musicista, quanto com a sua essência, que é a de se fundamentar antes de tudo em sons significativos (signos de si mesmos, que não são referentes de uma idealização à priori escrita numa partitura); e de se orientar, para se construir, antes pelos materiais (quaisquer que sejam suas origens), em suas características próprias, e, principalmente, pelas suas manipulações, de determinada natureza

(filtragem e mudança de fase; alteração da velocidade de rotação; cortar, tocar de trás para diante, alterar o perfil dinâmico - volume), do que num processo indireto e abstrato.

Examinando os ensaios radiofônicos de Schaeffer e as primeiras pesquisas da música de sons fixados (no *Groupe de Recherches de Musique Concrète*, mais tarde transformado em *Groupe de Recherches Musicales - G.R.M.*), envolvendo o trabalho do próprio, de Pierre Henry, Michel Philippot, Philippe Arthuys, Ivo Malec, Bernard Parmegiani, entre vários outros; ouvindo obras como "*Étude aux chemins de fer*" [Estudo dos caminhos de ferro], "*Variations pour une porte et un soupir*" [Variações para uma porta e um suspiro], entre outras peças musicais e radiofônicas, que se apropriam de seu princípio, e que procuramos citar na medida em que tivermos oportunidade, o propósito é apreendermos o significado dessa música - ou desse tipo de construção sonora - em um sentido mais amplo, concebendo-a como uma certa variedade de linguagem, com a qual esboçamos, nós também, uma série de tentativas e elaboramos um roteiro relé: uma peça sonora, produzida através de gravações e edições, com o fim de constituir um guia para uma animação.

Oferecemos dessas tentativas um pequeno relato à maneira daqueles, ficcionais e quase literários, de Schaeffer, avaliando suas possibilidades como procedimento, e as inserindo em uma discussão mais ampla sobre enquadramento sonoro, que introduzimos por meio da semiótica de Deleuze, de "*Le silences de la voix*", um artigo de Pascal Bonitzer, no qual este realiza uma análise da influência da voz e do comentário, e por exemplos de filmes, como "*Kaltzelmacher*", de 1967, de Rainer Werner Fassbinder, "*Coeur de Secours*", de Piotr Kamler, "*Weekend*", de 1930, de Walter Ruttmann, entre outros textos e obras.

Considerando o que seria trazido por Schaeffer naquele momento, de 1948-1950, quando produziu os "*Cinq études des bruits*", como um problema para uma poética do concreto, avaliamos as discussões sobre o conflito de caráter das peças compostas com sons gravados para o potencial de contribuição imagético/narrativo do sonoro na produção de narrativas audiovisuais e para essas noções de real (mimético) e ficcional, farsa, simulacro (fantástico), uma questão que desponta como consequência da especificidade das formas de saber constituídas pelas (e a partir das) artes-relé.

O *Panopticon* seria um conceito de Bentham apropriado por Foucault: um modelo arquitetônico para uma "sociedade da ortopedia generalizada", "uma espécie de instituição que deve valer para escolas, hospitais, prisões, casas de correção, hospícios, fábricas, etc." e que permitiria "um tipo de poder do espírito sobre o espírito". Ele seria "(...) a utopia de uma sociedade e de um tipo de poder que é, no fundo, a sociedade que atualmente conhecemos." (FOUCAULT, 1996 [1973] : 87).

O autor que apropriou este conceito apresenta-nos, em “A verdade e as formas jurídicas”, o modo como a evolução das práticas jurídicas - enquanto estratégias político-sociais históricas de controle moral, religioso ou econômico, acabou por elaborar formas culturais, que foram absorvidas ou se manifestaram no corpo do conhecimento como “paradigma” ou “modelo epistemológico”. Estas seriam a da prova, do inquérito e do exame, que se constituíram inicialmente como uma conquista da democracia grega.

Primeiramente, a elaboração do que se poderia chamar formas racionais da prova e da demonstração: como produzir a verdade, em que condições, que formas observar, que regras aplicar. São elas, a Filosofia, os sistemas racionais, os sistemas científicos. Em segundo lugar e mantendo uma relação com as formas anteriores, desenvolve-se uma arte de persuadir, de convencer as pessoas da verdade do que se diz, de obter a vitória para a verdade ou, ainda, pela verdade. Tem-se aqui o problema da retórica grega. Em terceiro lugar há o desenvolvimento de um novo tipo de conhecimento: conhecimento por testemunho, por lembrança, por inquérito. Saber de inquérito que os historiadores, como Heródoto, pouco antes de Sófocles, os naturalistas, os botânicos, os geógrafos, os viajantes gregos vão desenvolver e Aristóteles vai totalizar e tornar enciclopédico. (FOUCAULT, 1996 [1973]: 54-55).

Em suas manifestações particulares, no entanto, longe de servirem essencialmente à uma busca da verdade, consistiram em formas de saber herdadas como consequência de um conflito de forças e de processos de determinação política e econômica, formas de saber-poder. Simplificadamente, a prova seria, em geral, uma disputa caracterizada por uma representação ritualizada ou regulamentada da guerra.

No velho direito germânico, o processo é apenas a continuação regulamentada, ritualizada da guerra. (FOUCAULT, 1996 [1973]: 60).
[Também no direito feudal, a prova] É uma maneira de lhe dar um certo número de formas derivadas e teatrais de modo que o mais forte será designado, por esse motivo, como o que tem razão. (...) Ela não tem uma função apofântica, não tem a função de designar, manifestar ou fazer aparecer a verdade. (FOUCAULT, 1996 [1973]: 61).

O exame, ao nível da produção capitalista, relaciona-se à rede institucional de sequestro do panoptismo (fábricas, escolas, hospitais, instituições psiquiátricas, prisões, etc.) que é responsável pelo controle e transformação da força, do tempo, do corpo e dos saberes dos homens, voltados para a manutenção desse sistema de controle e transformação que resulta em sobre-lucro.

O panoptismo é um dos traços característicos da nossa sociedade. É uma forma que se exerce sobre os indivíduos em forma de vigilância individual e contínua, em forma de controle de punição e recompensa e em forma de correção, isto é, de formação e transformação dos indivíduos em função de certas normas. Este triplice aspecto do panoptismo - vigilância, controle e correção - parece ser uma dimensão fundamental e característica das relações de poder que existem em nossa sociedade. (FOUCAULT, 1996 [1973]: 103).

Entre esses saberes, as ciências do homem - invenção recente, como já argumentara esse autor em outro texto²² (FOUCAULT, 1966: 429); e o próprio som, do qual se medem os decibéis e as frequências limiares para a audição humana, seus limites de conforto; o qual se estuda como objetos percebidos numa abordagem que seria ociosa caso se o pudesse exprimir em termos abstratos, em "parâmetros", de acordo com Schaeffer neste parágrafo do "*Traité*" (1966: 133, 134) em que pondera sobre a "hipótese sedutora" da "construção de uma música pelo emprego imediato dos materiais sonoros saídos de uma síntese física de elementos simples", "aplicada com entusiasmo pela escola eletrônica alemã de Colônia"²³; e, embora o tratemos como um fenômeno natural, exterior às pessoas, cuja "própria definição é antropocêntrica" (STERNE, 2003: 11)²⁴, o que não quer dizer psicológica como se especificará adiante, novamente com Schaeffer, a propósito da noção de objeto sonoro.

(...) O fisiologista Johannes Müller escreveu mais de 150 anos atrás que, "sem o órgão de audição com seus componentes vitais, não haveria uma coisa como o som no mundo, mas meramente vibrações." [apud] Como Müller apontou, nossos outros sentidos podem perceber vibração. Som é uma percepção muito particular de vibrações. (...) Meu ponto é que o ser humano reside no centro de qualquer definição significativa de som. (...) Como parte de um fenômeno físico de vibração mais amplo, o som é um produto dos sentidos humanos e não uma coisa externa. (...). (STERNE, 2003: 11. O acréscimo entre colchetes é nosso).²⁵

²² O homem constituiu-se no início do século XIX em correlação com estas historicidades, com todas estas coisas envolvidas em si mesmas e que indicavam, através do seu desenvolvimento, mas pelas suas leis próprias, a identidade inacessível da sua origem. (...)

²³ (...) la construction d'une musique d'un emploi immédiat des matériaux sonores, issus d'une synthèse physique d'éléments simples.

Cette séduisante hypothèses a été non seulement avancée, mais appliquée avec enthousiasme et acharnement par l'école électronique allemand de Cologne (...). (1966: 134).

²⁴ We treat sound as a natural phenomenon exterior to people, but its very definition is anthropocentric.

²⁵ (...) The physiologist Johannes Müller wrote over 150 years ago that, "without the organ of hearing with its vital endowments, there would be no such thing as sound in the world, but merely vibrations." [apud]. As Müller pointed out, our other senses can also perceive vibration. Sound is very particular perception of vibrations. (...) My point is that human beings reside at the center of any meaningful definition of sound. (...) As part of a larger physical phenomenon of vibration, sound is a product of the human senses and not a thing in the world apart from humans. (...). (STERNE, 2003: 11. O acréscimo entre colchetes é meu).

As informações extraídas dessa conferência de Michel Foucault nos interessaram aqui, inicialmente, na medida em que localizam a forma de saber por meio da qual desenvolvemos nossa metodologia: o que realizamos, fazemo-lo como um exame, quer dizer, análise de conceitos, estudo de casos, de teorias, de autores, etc.; a poética que tateamos, por meio do roteiro relé, tem por objetivo uma fruição que provoque sua leitura, desencadeie e possibilite múltiplas tentativas de sínteses particulares, não lhes impondo uma verdade anterior a estas.

Em segundo lugar, essas informações situam as próprias artes-relés como os meios e formas de conhecer que mais caracterizam o funcionamento do exame em nossa sociedade: fotografar, filmar, gravar, registrar... revelar, reproduzir. Todos esses verbos derivados delas ou com elas relacionados apontam-nos o modo como elas vêm constituir-se como formas de saber-poder e para a relevância e a importância estratégica de compreendermos as manifestações e os meios de expressão dessas práticas; de compreendermos, e de fazermos compreender, um pouco daquilo que Schaeffer caracteriza por analogia com a arte da balística:

O rádio é um pouco como uma artilharia sem artilheiros: os engenheiros sabem fundir os tubos e os químicos fabricar os projéteis, mas ignora-se a balística e a arte de utilizá-la, e os estados maiores frequentemente ignoram o "uso da arma". Suponhamos os aparelhos de um lado e a programação de outro, resta ver o que se passa entre ambos e, através de ambos, o que se passa entre os executantes e o público. (SCHAEFFER, 2010 [1941]: 172).

Fazermos compreender os meios audiovisuais, assim como os sons e as percepções individuais em geral, como relés em devir; as coisas, como tão legíveis quanto as ideias, o que nos torna, nessa sociedade panóptica programada e controlada para a produção e o consumo, céticos quanto a certas noções de real, quanto ao consenso, como produto de massas; e que é da atenção simultânea sobre as diferenças e singularidades que se elevam as discrepâncias do que é assumido de antemão, as concepções, a diversidade sobre o que se supunha unificado, totalizado, o que faz deste um caminho a se buscar na criação.

3 A DUPLA NATUREZA DA MEDIAÇÃO TECNOLÓGICA

When people say to you ‘Of course that’s so, isn’t it?’ that ‘of course’ is the most ideological moment, because that’s the moment at which you’re least aware that you are using a particular ideological framework, and that if you used another framework the things that you are talking about would have a different meaning.

Stuart Hall²⁶

Neste capítulo procuramos estudar a propriedade imitativa da reprodutibilidade e alguns temas da transformação das tecnologias de reprodução de som e imagem desde o seu aparecimento até a descoberta de sua originalidade artística intrínseca.

3.1 Dupla função da linguagem²⁷ e escritura

O aparecimento dos dispositivos de reprodução de imagem e dos sons acompanham um movimento histórico que, de acordo com Jonathan Sterne, envolve os processos sociais e culturais mais amplos da passagem da classe média de uma sociedade vitoriana para uma sociedade burguesa consumista. Essa passagem envolve não apenas descobertas e invenções tecnológicas, como as do rádio e do cinema, para as quais Pierre Schaeffer cunhou o termo artes-relé em relação às artes clássicas, que seriam artes diretas, mas toda a organização dessas tecnologias como meios, ou mídias, de uma rede, e toda a reorganização socioespacial e sociotemporal do conhecimento, em torno dos quais se constituiriam um conjunto de práticas e técnicas estabelecidas entre homem e máquina e um aparato crescentemente complexo de instituições se burocratizando – as mesmas que Foucault denomina panópticas.

A reprodutibilidade em si não apresenta uma novidade, a própria ideia de *mimesis*

²⁶ Apud STERNE, 2003: 20.

²⁷ Trabalhamos com a ideia de dupla funcionalidade, por um lado, porque nos baseamos em Schaeffer e é esta a maneira como ele trabalha no "Ensaio", com referência em Paulhan; por outro, por motivos de simplificação. Sabemos, contudo, que outros autores, como Jakobson que destaca seis funções na linguagem, tratariam o assunto diferentemente.

tem uma história mais antiga do que a que começa com sua reprodução técnica, o que Pierre Schaeffer demonstra ao afirmar que "Platão define a mimética como a reprodução do modelo de acordo com suas proporções." (2010 [1941-1942]: 64) e citar uma passagem do "Sofista" que o ilustra; o que Walter Benjamin igualmente explicita, no excerto que fornecemos abaixo de "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica", reiterando essa ascendência do mimético; mas se a formalização desse significado já remonta aos gregos, se a reprodução de obras de arte é um processo anterior às suas possibilidades de realização tecnológica mais recentes, a prática de imitar para copiar representações deve ser tão remoto que não se poderia datar, talvez, tanto quanto o ato do primeiro homem que arremedou o gesto indicativo de um outro.

Em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro. Em contraste, a reprodução técnica das obras de arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente. Com a xilogravura, o desenho tornou-se pela primeira vez reprodutível, muito antes que a imprensa prestasse o mesmo serviço para a palavra escrita. Conhecemos as gigantescas transformações provocadas pela imprensa - a reprodutibilidade técnica da escrita. Mas a imprensa representa apenas um caso especial, embora de importância decisiva, de um processo histórico mais amplo. A xilogravura, na Idade Média, seguem-se a estampa em chapa de cobre e a água forte, assim como a litografia, no início do século XIX. (...) Se o jornal ilustrado estava contido virtualmente na litografia, o cinema falado estava contido virtualmente na fotografia. A reprodução técnica do som iniciou-se no fim do século passado. Com ela, a reprodução técnica atingiu tal padrão de qualidade que ela não somente podia transformar a totalidade das obras de arte tradicionais, submetendo-as a transformações profundas, como conquistar pra si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos. (BENJAMIN, 1994 [1935-1936]: 166).

Dado seu caráter, a propriedade de reproduzir, repetir, torna-se uma qualidade instrumental da linguagem em geral – a primeira das suas duas funções: ser um relé, e não uma expressão, que seria a segunda dessas funções: ser bela ou sugerir. Por meio dessa semelhança fundamental e funcional Schaeffer compara o cinema e o rádio à escrita e à linguagem: sinal e reprodução de um gesto.

Ela é primeiro concreta, exatamente como o cinema. Mas logo adquire poder de abstração: aos caracteres descritivos e às letras-imagem sucede o alfabeto, e esses signos mesmos assumem um estilo. Tornam-se importantes enquanto caracteres. A escrita readquire beleza formal. Ela é não só pontuada para

comodidade de leitura, mas diagramada para o prazer do olho. E chegamos à arte gráfica moderna, aos caracteres rebuscados. A diagramação torna-se uma arte. Por fim, a diagramação pode ser reproduzida mil vezes e, amplamente distribuída, unir todo um país, percorrer o mundo. É a edição, que está para a escrita como a difusão para o rádio e a distribuição ou a televisão para o filme. Procurem bem. Só mesmo as artes gráficas para prefigurar exatamente o cinema. Quanto ao rádio, o estudo de sua porção característica, à qual chamei cinema, mostrará que ele é também uma escrita sonora com sua pontuação, seus caracteres, sua diagramação. (SCHAEFFER, 2010 [1941-1942]: 68).

A comparação introduzida pela última frase nos remete a uma abordagem apresentada por Jonathan Sterne, em *“The Audible Past”*, com relação a diferenças entre ver e escutar; esta se exprime como uma teologia do som, cujos estabelecimentos, expostos na oração ou litania do audiovisual, seguem abaixo transcritos.

- Escuta é esférica, visão é direcional;
- Escuta imerge seu sujeito, visão oferece uma perspectiva;
- Sons vem [são recebidos] para nós, mas visão dirige-se para seu objeto;
- Escuta é relativa a interiores, visão concerne a superfícies;
- Escuta envolve contato físico com o mundo exterior, visão requer distância;
- Escuta nos localiza no interior de um evento, ver nos dá uma perspectiva dele;
- Escuta tende para subjetividade, visão tende para objetividade;
- Escuta nos traz ao mundo vivo, visão nos move para atrofia e morte;
- Escuta é sobre afeto, visão é sobre intelecto;
- Escuta é um sentido primariamente temporal, visão é um sentido primariamente espacial;
- Escuta é um sentido que nos imerge no mundo, visão é um sentido que nos remove [captura/sequestra] dele. (STERNE, 2003: 15).²⁸

As diferenças aqui implicadas, normalmente consideradas como fatos biológicos, psicológicos e físicos, como argumenta Sterne, aparentando serem intuitivas, auto-evidentes ou, pelos menos, suficientemente persuasivas, subsumiriam, no entanto, prejulgamentos religiosos que atravessariam a história intelectual do ocidente, repercutindo a dualidade

²⁸ - hearing is spherical, vision is directional;
 - hearing immerses its subject, vision offers a perspective;
 - sounds come to us, but vision travels to its object;
 - hearing is concerned with interiors, vision is concerned with surfaces;
 - hearing involves physical contact with the outside world, vision requires distance from it;
 - hearing places us inside an event, seeing give us a perspective on the event;
 - hearing tends toward subjectivity, vision tends toward objectivity;
 - hearing brings us into the living world, sight moves us toward atrophy and death;
 - hearing is about affect. Vision is about intellect;
 - hearing is a primary temporal sense, vision is a primarily spatial sense;
 - hearing is a sense that immerses us in the world, vision is a sense that removes us from it.

espírito/escritura do espiritualismo cristão, segundo a qual o primeiro seria vivente e doador de vida, conduziria à redenção, enquanto a segunda seria morta e inerte, conduziria à danação, e cujos sentidos análogos corresponderiam aos da escuta, levando uma alma para o espírito; e da visão, levando uma alma para a escritura (2003: 15). E, assim, a história, a partir de um jogo de soma zero, constituir-se-ia entre estes, movendo-se do domínio de um para o domínio do outro, com o declínio da contraparte, ao que este autor retruca que não haveria, contudo, "nenhuma base científica para afirmar que o uso de um sentido atrofia o outro."²⁹ (2003: 16).

A economia dualista da litania, a despeito da observação de Sterne, parece animar o pano de fundo de querelas tão antigas como aquela entre realismo e nominalismo sobre a questão dos universais³⁰ ou, no pensamento moderno, entre idealismo e materialismo (que retomamos no capítulo 5), transcendentalismo e empirismo, incompatibilidades filosóficas com que se esforçariam diferentemente discursos de tipo positivista, escatológicos, estruturalistas e reflexões inspiradas na fenomenologia - os quais, apesar das suas aparências, Foucault não teria reservas em envolver na mesma rede arqueológica desse pensamento (1966: 418).

Nesse sentido, às asserções de que visão sugere distância e desengajamento (contemplação) e a dimensão sonora seria mais próxima da divindade (sugere presença e ação), e de que a idade moderna seria marcada por uma "hipertrofia do visual" (ONG apud STERNE, 2003: 16), que Sterne considera "(...) um sofisticado e iconoclástico catolicismo antimodernista"³¹ (2003: 17), contrapõem-se outras concepções, como a de Derrida, que rejeitam as conexões entre fala, som, voz, e essa benjaminiana aura da presença no pensamento ocidental.

Criticando posicionamentos como os de Walter Ong e argumentando pelo lado visual da oração, com uma ênfase na visão, escrita, diferença e ausência, essa forma de posicionar-se de Derrida, denominada Desconstrução, fundamenta-se numa leitura exegética de textos, cujas interpretações cuidadosas privilegiam a escritura e a opacidade das palavras

²⁹ [But there is] no scientific basis for asserting that the use of one sense atrophies another.

³⁰ Sobre a querela nominalista-realista, remetemos principalmente à contextualização realizada por Peirce a propósito de uma resenha sobre os escritos de Berkeley (2003 [1871]: 315-337). Jakobson, a propósito, afirma que "Com poucas exceções, a discussão dos linguístas sobre a essência do fonema limitou-se a repetir os famosos debates filosóficos entre os nominalistas e realistas, os adeptos do psicologismo e os do anti-psicologismo, etc. (...)", nos quais se teriam envolvido Husserl e seus adeptos "contra a aplicação de um psicologismo ultrapassado à teoria dos valores" ou Bentham e seus continuadores, afirmando "a necessidade de valores fictícios". (1977 [1942]: 52). Mais recentemente, e estritamente, Rick Altman a menciona numa exposição do que ele chamaria de "falácia nominalista", considerada por ele uma dentre algumas das crenças equivocadas com relação às tecnologias de reprodução do som (em especial, ele as trata no cinema). (1992: 40).

³¹ It is a sophisticated and iconoclastic antimodernist Catholicism.

(auxiliada pela herança da filologia) sobre a fala, suas metafísicas e asserções positivas baseadas na presença.

(...) A escritura é para o escritor, mesmo se ele não for ateu, mas se for escritor, uma navegação primeira e sem Graça. Referir-se-ia, S. João Chrisóstomo ao escritor?

Seria preciso que não tivéssemos necessidade do auxílio da escritura, mas que a nossa vida se oferecesse tão pura que a graça do espírito substituísse os livros na nossa alma e se gravasse nos nossos corações como a tinta nos livros. É por termos repellido a graça que é preciso empregar o escrito o qual é uma segunda navegação.³²

Mas postas de lado toda a fé ou segurança teológica, a experiência de *secundariedade* não resultará desse redobramento estranho pelo qual o sentido constituído - escrito - se dá como *lido*, prévia ou simultaneamente, em que o outro lá está a vigiar e a tornar irreduzível a ida e a volta, o trabalho entre a escritura e a leitura? O sentido não está nem antes, nem depois do ato. O que denominamos Deus, que afeta de secundariedade toda a navegação humana, não será essa passagem: a reciprocidade diferida entre a leitura e a escritura? Testemunha absoluta, terceiro como diafaneidade do sentido no diálogo em que o que se começa a escrever é já lido, o que se começa a dizer é já resposta. Ao mesmo tempo criatura e Pai do Logos. Circularidade e tradicionalidade do Logos. Estranho labor de conversão e de aventura no qual a graça só pode estar ausente.

A anterioridade simples da Ideia ou do "desígnio interior", em relação a uma obra que simplesmente a exprimiria, seria portanto um preconceito: o da crítica tradicional que se denomina *idealista*. Não é por acaso que a teoria - desta vez poder-se-ia dizer a teologia - deste preconceito desabrocha no Renascimento. Como tantos outros, ontem ou hoje, Rousset ergue-se sem dúvida contra esse "platonismo" ou "neoplatonismo". Mas não esquece que, se a criação pela "forma fecunda em ideias" (Valéry) não é pura transparência da expressão, é contudo e simultaneamente revelação. Se a criação não fosse revelação, onde estaria a finitude do escritor e a solidão da sua mão abandonada por Deus? A criatividade divina seria recuperada num humanismo hipócrita. Se a escritura é *inaugural*, não é por ela criar, mas por uma certa liberdade absoluta de dizer, de fazer surgir o já lá no seu signo, de proceder aos seus augúrios. Liberdade de resposta que reconhece como único horizonte o mundo-história e a palavra [*parole*] que só pode dizer que: o ser sempre começou já. (...). (DERRIDA, 2011 [1967]: 14, 15. O colchete é nosso).

Este poder revelador da verdadeira linguagem literária como poesia é na verdade o acesso à palavra livre, aquela que a palavra "ser" (e talvez o que visamos com a noção de "palavra primitiva" ou de "palavra-princípio" [Buber]) liberta das suas *funções* sinalizadoras. É quando o escrito está *defunto* como signo-sinal que nasce como linguagem; diz então o que é, por isso mesmo só remetendo para si, signo sem significação, jogo ou puro funcionamento, pois deixa de ser *utilizado* como informação natural, biológica ou técnica, como passagem de um sendo a outro ou de um significante a um significado. Ora, paradoxalmente, a inscrição - embora

³² *Commentaire sur saint Matthieu* (comentário sobre S. Mateus). (Nota do autor).

esteja longe de o fazer sempre - tem poder de poesia, isto é, de invocar a palavra arrancando-a ao seu sono de signo. Ao consignar a palavra, a sua intenção essencial e o seu risco mortal consistem em emancipar o sentido em relação a todo campo da percepção atual, a esse compromisso natural no qual tudo se refere ao afeto de uma situação contingente. Eis por que a escritura jamais será a simples "pintura da voz" (Voltaire). (...) (DERRIDA, 2011 [1967]: 15, 16).

Na medida em que o ato literário procede um primeiro lugar deste querer-escrever, é na verdade o reconhecimento da pura linguagem, a responsabilidade perante a vocação da palavra "pura" que, uma vez ouvida, constitui o escritor como tal. Palavra pura acerca da qual Heidegger diz que não pode ser pensada "na retidão da sua essência" a partir de seu "caráter-signo" (*Zeichencharakter*), "nem talvez mesmo do seu caráter-de-significação" (*Bedeutungscharakter*)³³. (DERRIDA, 2011 [1967]: 16, 17).

Sobre a referência da escritura cristã trazida por Sterne a partir da litania, com sua reputação de gravura, de inscrição (de índice do Espírito?), é interessante fazê-la atravessar a passagem de Derrida, quando se a compreende como especificidade literária (logo emancipação da voz), para lhe sobrepor uma outra noção de escritura, esta tomada de Barthes, pela qual ele a exprime segundo um *ethos*, uma escolha geral de tom, uma função da "relação entre a criação e a sociedade", da "linguagem literária transformada por sua destinação social" (1974 [1953]: 124), e pela qual ele concebe a Forma como Valor (1974 [1953]: 123).

(...) pode-se facilmente discernir o próprio movimento de uma negação e a impotência para realizá-lo numa duração, como se a Literatura, tendendo desde há um século a transmutar sua superfície numa forma sem hereditariedade, só encontrasse pureza na ausência de qualquer signo, propondo enfim a realização deste sonho órfico: um escritor sem literatura. (...). (BARTHES, 1974 [1953]: 119. Grifo do autor).

É somente partir da compreensão, imputada nessa noção moral da forma, da não transparência da linguagem, desse fenômeno de sua "concreção" através do qual a escritura se separa de sua função instrumental³⁴ - mesmo fenômeno que teria dado origem à Literatura

³³ *Lettre sur l'humanisme*, p.60. (Nota do autor).

³⁴ "(...) A análise independente das estruturas gramaticais, tal como é praticada a partir do século XIX, isola, pelo contrário, a linguagem, trata-a como uma organização autónoma, rompe os seus nexos com os juízos, a atribuição e a afirmação. A passagem ontológica que o verbo *ser* assegurava entre falar e pensar é destruída; a linguagem, por consequência, adquire um ser próprio. E é esse ser que dita as leis que a regem. (...) Nos séculos XVII e XVIII, era ela o desdobrar imediato e espontâneo das representações; (...) Era na linguagem que toda a generalidade se formava. O conhecimento clássico era profundamente nominalista. A partir do século XIX, a linguagem fecha-se sobre si (...)" (FOUCAULT, 1966: 387). Sobre esse processo histórico de dispersão da linguagem como objetos de saberes diversos, desaparecimento do discurso, e aparecimento da Literatura, que

(invenção tão recente quanto o homem, como nos informariam Barthes ou Foucault) e, quase do mesmo golpe, levado ao seu assassinio pelo próprio esforço literário (de Mallarmé, ou de Artaud) - que podemos explicar o advento, com as tecnologias de reprodução de som e imagem, dessas artes-relé; assim como, pelo mesmo caminho, tanto o trabalho que fizemos na tentativa de eliminar a etapa de escrita de um roteiro (que, embora uma forma inferior - justamente por seu caráter meramente instrumental -, não deixa de ser uma forma literária), e trocá-la por uma "escrita" sonora; e como a própria dissolução desse índice sonoro (da gravação), desse som-relé como índice de algo (como a escritura o seria índice do espírito), numa mistura que desfaz ou desloca as relações primárias de significação.

Se voltássemos a ela e experimentássemos considerar, mesmo brevemente, por nosso senso comum, várias das oposições da litania, eventualmente nos pareceriam refutáveis, e tecnologias como os microfones e alto-falantes constituiriam recursos bastante auto-evidentes para o demonstrar. A primeira, por exemplo, de que a escuta é esférica e a visão direcional: desde que muitas vezes nos surpreendemos a procurar a localização de uma imagem vista fugidamente e desde que muitas vezes sabemos exatamente, e inclusive dela nos servimos para nos orientar, a direção de onde ouvimos um chamado, um toque de telefone, uma locução de rádio, será que concordaríamos com ela tão pronta e imediatamente? E, quanto à segunda e à sexta oposições, que se assemelham, não se diria que aquelas pessoas que reconhecem a chegada de alguém conhecido pela familiaridade que têm com o som do motor de seu carro, ou aquelas que notam um vazamento hidráulico por ouvirem um gotejamento, ambas em meio ao muro espesso de ruídos urbanos, não distinguem uma perspectiva sonora? Não reduzem um objeto, isolando-o em relação a um quadro mais geral, desenhando-o em relação a um horizonte, assim como a visão procede ao ajustar o foco óptico ao plano e objeto de seu interesse? Talvez, dessa forma, pudéssemos, tomando uma a uma, descobrir-lhes suas falácias, ou, pelo menos, lançar-lhes uma desconfiança sadia, o que nos permitiria retomar a possibilidade, nesse caso não tão paradoxal, sugerida por Schaeffer, de uma *escrita sonora* radiofônica.

Assim, talvez não fosse preciso assumir que o som nos traz ao mundo enquanto a visão nos seqüestra deste; que a alma da linguagem se separe de si mesma, de sua própria auto-presença; e outras propriedades relevadas pela oração, como temporalidade/espacialidade, exterioridade/interioridade, talvez não se manifestassem por

essa dicotomia que caracteriza a redução seletiva do espiritualismo cristão.

Essa concepção dos sentidos que procura negar a dualidade é orientada por uma racionalidade profundamente fundamentada na reprodutibilidade técnica como modelo epistemológico, onde tanto som como imagem são concebidos antes como corpos concretos com características específicas (como o são o disco ou a fita magnética, mas também a letra impressa) do que como entidades metafísicas de natureza opostas, e mais como auto-imitações de si mesmos, dotadas tanto de presença quanto de memória (como a escrita) numa combinação das dimensões espaciais e temporais, quer dizer, o audível e o visível existem somente como experiência inaugural de escuta e experiência inaugural da visão - inaugural porque não se referem a nenhum sentido metafisicamente pré-existente, mas somente ao seu próprio conteúdo material, à sua própria evidência concreta, logo, à sua forma -, como dados sensoriais simultaneamente sensíveis e cognoscíveis, como duração, instante percebido e, por meio dessa percepção, refletido sobre si mesmo e sobre sua historicidade.

Da inferência filosófica sugerida pela contestação à oração adiovisual colocamos em questão a natureza do funcionamento dessas tecnologias que foram comparadas às artes da linguagem por Pierre Schaeffer, o que desenvolvemos a frente, apresentando igualmente uma perspectiva simpática à exploração da especificidade delas numa prescrição narrativa determinada pela lógica do concreto.

3.2 Deformar e transmitir

Jonathan Sterne usa a locução “Máquinas para ouvir por eles”³⁵ para designar instrumentos que têm o papel de mediar a relação entre um som direto e o aparato auditivo humano e ocorre oportunamente que encontramos num desses instrumentos, o da orelha fonoautógrafo, a representação metonímica dessa locução. Trata-se de um dispositivo que modelava sobre uma orelha humana real, extraída de um corpo, um mecanismo que acompanhava os encadeamentos da fisiologia auditiva para captar vibrações e transcrevê-las numa forma de escrita.

³⁵ *Machines to hear for them*. Trata-se do título do primeiro capítulo do livro.

Nas tecnologias de reprodução do som se refletem os processos humanos da audição bem como as disposições culturais para com a escuta (e a surdez) em sua distinguibilidade aos demais sentidos e para com o corpo humano.

O elemento chave, a função definidora, nas primeiras visões das tecnologias de reprodução do som era o diafragma - incorporando o mecanismo timpânico, um princípio que conectava ouvido a máquina por analogia, imitação, ou parafuso. (...); o ouvido - em seu caráter timpânico - tornou-se um diagrama da reprodutibilidade do som. (STERNE, 2003: 83).³⁶

Para usar a locução usada por Sterne, as “máquinas que escutam por eles” trabalham por meio do empréstimo à função humana da audição e transformam as vibrações sonoras que a atravessam em outra coisa - objeto “percebido”. Um índice concreto que, tanto sonoro quanto visual, estendendo a análise de Sterne aos dispositivos de reprodução da imagem, constitui a matéria-prima sobre a qual tem poder as artes-relé.

As artes-relé trazem imagens, sons que seriam tão informes quanto o mundo se não nos esforçássemos em fazê-los dizer alguma coisa e unirem-se dessa vez às nossas idéias. Reencontrar o concreto a partir do abstrato, essa é a grande invenção da linguagem elaborada; reencontrar o pensamento a partir das coisas, essa é a invenção do cinema e do rádio. (SCHAEFFER, 2010 [1941]: 74).

Sobre esses blocos concretos, é verdade que se relacionam por algum processo físico ou químico com as oscilações mecânicas ou eletromagnéticas das quais são imagem, por uma ligação ontológica e de imitação; mas também é verdade que se relacionam uns com os outros por um processo de seleção e edição.

Deparamo-nos novamente com uma dupla função de transmissibilidade e expressão, para a primeira das quais se relevam problemas como os da autenticidade, fidelidade, limitações, deformações e destruição da aura, enquanto para a segunda abrem-se um campo de possibilidades que, a exemplo das artes clássicas, precisam ser domesticadas por uma espécie de mestria do instrumento, concebidas por Schaeffer em três fases nas quais este primeiro deformaria, em segundo lugar transmitiria e em terceiro informaria a Arte. Entre a primeira e a segunda fase, passar-se-ia de um primitivismo marcado por uma curiosidade

³⁶ (...) The key element, the defining function, in these early versions of sound-reproduction technologies was the diaphragm - embodying the tympanic mechanism, a principle that connected ear to machine through analogy, imitation, or thumbscrews. (...); the ear – its tympanic character – becomes the diagram of sonic reproducibility.

entusiástica para com a novidade da invenção a um romantismo marcado por uma obsessiva busca pela cópia perfeita.

Ao analisar a gênese da fidelidade do som, por exemplo, Sterne, que a considera essencial para o conceito de reproduzibilidade, assinala como questões funcionais, estéticas, sociais e filosóficas estavam envolvidas na formação da concepção que as pessoas tinham sobre as relações entre sons ao “vivo” (presenciais) e aqueles feitos por máquinas, tomadas como mediação dos primeiros.

Numa filosofia da mediação, fidelidade do som oferece um tipo de padrão-ouro: é a medida do produto das tecnologias de reprodução do som contra uma realidade externa fictícia. Desta perspectiva, a tecnologia habilitando a reprodução do som então a media porque esta condiciona a possibilidade da reprodução, mas idealmente, é suposta ser uma vã mediadora - tornando a relação tão transparente, como se não estivesse lá. (STERNE, 2003: 218)³⁷.

A expressão mediadora vã³⁸ é emprestada a Slavoj Žižec, que a utiliza para outras finalidades, sendo a origem da expressão o quarto movimento da dialética de Hegel, onde o termo de mediação desapareceria deixando sua estrutura e efeito mas não sua forma. Essa idealização das tecnologias de reprodução transforma-as em agentes históricos de si mesmas e as instrumentaliza como simples meios para um fim (STERNE, 2003: 392), o que é bem semelhante à maneira de papel representativo como era encarada a linguagem no pensamento clássico segundo Foucault (1966).

Ora, todavia, tanto quanto se apreende pela experiência sensível uma mediação e concordando com Heidegger com que “nos voltamos para tecnologia no pior caminho quando a tratamos como alguma coisa neutra (...) [o que] faz-nos profundamente cegos para a sua essência”³⁹ (apud PALOMBINI, 1998), há uma diferença de fase ou natureza entre original e cópia e o termo “mediador vão” só é usado como parâmetro ideal nesta filosofia para a qual o produto das tecnologias sempre produziria degradações dos originais, não sendo estas agentes neutros de si mesmas.

³⁷ Within a philosophy of mediation, sound fidelity offers a kind of gold standart: it is the measure of sound-reproduction technologies' product against a fictitious external reality. From this perspective, the technology enabling the reproduction of sound thus mediates because it conditions the possibility of reproduction, but, ideally, it is supposed to be a “vanishing” mediator – rendering the relation as transparent; as if it were not there.

³⁸ Sterne argumenta que Žižec utiliza a expressão "vanishing mediator" para a constituição do ethos capitalista, segundo Weber, pela mediação do Protestantismo, que deixaria de ser necessário ao capitalismo do século XX.

³⁹ “we are delivered over to technology in the worst possible way when we regard it as something neutral; for this conception of it, to which today we particularly like to do homage, makes us utterly blind to these essence of technology” (HEIDEGGER 1954a: 4).

Para Sterne, que compreende a mediação como um problema cultural, essa filosofia é apenas um modo para descrever a reprodução do som. O original incorporado na gravação suporta uma relação causal com a reprodução, mas apenas na medida em que é artefato do processo tanto quanto a cópia - não tem sentido pensar em original senão com respeito a uma cópia, e uma noção de fidelidade do som que os distinguisse do processo seria confundir uma representação comercial com o caráter ontológico da própria reprodução. A fidelidade baseia-se mais numa relação de fé ou confiança, em um acordo entre função social e organização de máquinas, técnicas de áudio e hábitos de escuta aprendidos, do que numa relação do som com sua “origem”, pois é a própria natureza da originalidade ou autenticidade que é transformada pela reprodutibilidade técnica.

No mesmo ensaio a que nos referimos anteriormente, Walter Benjamin analisa essa transformação, relacionando-a à destruição da aura, uma de suas noções que também já foi mencionada com respeito à litania do audiovisual.

O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas a técnica. Mas, enquanto o autêntico preserva toda a sua autoridade com relação à reprodução manual, em geral considerada uma falsificação, o mesmo não ocorre no que diz respeito à reprodução técnica, e isso por duas razões. Em primeiro lugar relativamente ao original, a reprodução técnica tem mais autonomia que a reprodução manual. Ela pode, por exemplo, pela fotografia, acentuar certos aspectos do original, acessíveis à objetiva - ajustável e capaz de selecionar arbitrariamente o seu ângulo de observação -, mas não acessíveis ao olhar humano. Ela pode também, graças a procedimentos como a ampliação ou a câmera lenta, fixar imagens que fogem inteiramente à ótica natural. Em segundo lugar, a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar do indivíduo a obra, seja sob a forma da fotografia, seja do disco. (...) A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquiva do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvidas, [não] só esse testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele é a autoridade da coisa, seu peso tradicional. (BENJAMIN, 1994 [1935-1936]: 168. O acréscimo entre colchetes é nosso).

Essa autoridade da coisa que se perde na reprodução é o que Benjamin definiu por sua aura, argumentando que o que ocorreria na era da reprodutibilidade tecnológica, com a disseminação da cópia e seu deslocamento do domínio da tradição, dessa experiência espacial e temporal de ouvir um coral de igreja, por exemplo, e não sua gravação, seria sua atrofia,

como um processo generalizado que extrapola a esfera da arte, transformando-a de uma prática ritual numa prática política.

A transformação da função social da arte ocorre no momento em que o valor de autenticidade, com seu fundamento teológico, pertinente àquela metafísica da presença cristã, perde o seu significado numa arte cuja reprodução encerra o próprio valor intrínseco, a própria auto-presença. André Malraux faz uma distinção essencial, ao argumentar o sobre o nascimento, no século XIX, dessas artes inseparáveis de um meio mecânico de expressão: é possível utilizar a técnica para reproduzir desenhos ou pinturas com perfeição, mas nem um nem outro foi feito para ser reproduzido, são feitos por eles mesmos; ao contrário, o instante que permite capturar uma imagem fotográfica consistirá nessa própria imagem imprimida e sua materialidade só será presente nela.

No momento em que o objeto reproduzido se emancipa de sua função imitativa, torna-se mais um instrumento, um meio, do que um fim em si, e se constitui como uma atividade socialmente organizada. É o que ocorre ao cinema, a propósito, cujo nascimento como meio de expressão data da destruição do plano fixo e da descoberta da montagem, na afirmação de Malraux, para quem “o meio de reprodução do cinema era a foto que movia, mas seu meio de expressão, é a sucessão de planos.”⁴⁰ (1940). Assim, o filme não é a pura impressão do que ele mostra, mas o conjunto montado de tomadas visuais e sonoras que encerra um valor completo, refere-se a si próprio.

Para retornar à questão da fidelidade, a reprodução do som (STERNE, 2003: 222) constitui essencialmente uma arte de estúdio e, mesmo no caso da captação de performances ao vivo, o processo de captura não é um decalque perfeito, mas precisa se fragmentar, distribuído por diferentes microfones, e se recombinar (na mixagem) numa recriação da realidade, de modo que o resultado obtido na cópia finalizada em disco seja comparável à experiência da audição direta - uma captação de som direto por meio de um único microfone apresentaria uma medida dessa disparidade na sua proliferação de interferências -, e também encerre sentido próprio.

Schaeffer faz uma comparação entre a relação do rádio e do cinema com as artes clássicas e a relação do telégrafo com o correio. Através do sistema de codificação da informação (por meio do código Morse ou outro sistema) que é efetuado pelo transporte telegráfico da mesma, perde-se um valor que somente o pacote transportado pelo correio teria

⁴⁰ Le moyen de reproduction du cinéma était la photo qui bougeait, mais son moyen d'expression, c'est la succession des plans.

- isso constituiria um significativo equivalente ao conceito de perda da aura. Contudo, seria justo neste caráter que se poderia residir a originalidade e potencialidade dessas artes, nesta independência do relé, análoga à da informação codificada, e nas suas possibilidades de difusão.

Assim, para reunir nessa propriedade comum essas tecnologias, o registro sonoro estará para a reprodução do som como a foto estará para o cinema naquela concepção de Malraux - seria seu meio de reprodução; como meio de expressão viria a ser descoberto, igualmente, através da montagem: na composição das peças radiofônicas, no projeto de uma musicalidade mais generalizada, do qual faria parte a música concreta, e no seu contraponto com a imagem visual que ocorre no cinema falado. Mas tanto a reconstrução dos sons, seja com ou sem objetivo de realismo representativo, quanto a montagem cinematográfica já são problemas que ultrapassam o âmbito da transmissibilidade para o da expressividade, encontrando-se entre a segunda e a terceira fases do instrumento de Schaeffer, quando as artes-relé atingem sua mestria.

3.3 Informar

O desenvolvimento das tecnologias de reprodução do som, como procura apontar Sterne, envolveram um amplo sistema de interconexões sociais - o aparato de captação e transmissão, a formação de uma classe média receptiva, de técnicas de escuta (principalmente nos modelos pioneiros, a manipulação não era simples, envolvendo uma rede de assistência técnica e a produção de um material de orientação de uso para as novas tecnologias, tais como longos filmes publicitários e manuais de instruções) e um certo desejo do público por colaborar com as máquinas, uma disponibilidade para ouvir e estabelecer a correspondência necessária entre os dados percebidos e seu conteúdo informativo, distinguindo-o de seus ruídos externos e de interferências do próprio meio.

Todos esses fatores foram requisitos na formação de um sistema de convencionalização das práticas de escuta num nível denotativo e, tendo sido inicialmente imaginadas com fins utilitários - para atendimento a corporações com promessas de economia de trabalho, deslocamentos e mão-de-obra, a função dessas novas tecnologias foi adaptada às aplicações que seus usuários fizeram dela, principalmente no uso informal, evoluindo com as transformações da classe média.

Antes do fonógrafo tornar-se um meio para reproduzir música, foi uma ferramenta de escritório, uma forma de comunicação de longa distância, e um equipamento de gravação caseiro. Em outras palavras, as funções dessas novas tecnologias mudou à medida em que se moviam através de contextos culturais e em que eram fixadas em diferentes tipos de práticas culturais, incluindo o uso de outras tecnologias de reprodução do som. (STERNE, 2003: 192)⁴¹.

As primeiras transmissões de broadcasting (tecnologias que conectam de um ponto a vários), por exemplo, foram realizadas por telefone enquanto o rádio utilizou tecnologia ponto-a-ponto nos seus primórdios. As primeiras transmissões de programação institucionalizadas por rádio só ocorreram nos anos 20, quando também o telefone, não tendo sido bem recebido pela dona de casa vitoriana, finalmente integrara-se à vida doméstica.

Os dispositivos de gravação de som precedentes, como relata Sterne, eram menos adaptados à reprodução de cópias fabricadas em larga escala, como os discos, que à produção de gravações personalizadas, sendo utilizados artesanalmente na manufatura de espécies de álbuns de família, como os fotográficos, o que se inverteria mais tarde, como sabemos, no estabelecimento da indústria fonográfica.

O rádio amador, no começo operando por código Morse, também fornece um parâmetro dessas transições: foi um dispositivo que permitia aos usuários adquirir mestria técnica e, comunicando-se com estrangeiros, transcender o espaço doméstico e a domesticidade das gravações vitorianas, integrando-se numa cultura de classe média mais ampla, construindo um sistema de redes sociais em torno das quais se poderia organizar e disseminar o consumo e esse fenômeno radiofônico, a respeito do qual Schaeffer fez o comentário "E acabou-se aquilo que nossos antigos designavam-se pela curiosa expressão “o muro da vida privada.”" (2010 [1941-1942]: 28), que viria a ser igualmente induzido pelo disco, ao proporcionar um acesso compartilhado por vários consumidores em vários lugares ao mesmo tempo à cópia.

Com a popularização dessas tecnologias, Jakobson chama a atenção para o aparecimento de uma habilidade e um hábito segundo os quais "(...) Graças ao telefone, ao fonógrafo, e sobretudo à rádio, habituámo-nos a ouvir a palavra desligada do sujeito falante. O acto fonatório apaga-se perante seus produtos fônicos. É a eles que cada vez mais nos

⁴¹ (...). Before the phonograph became a means for reproducing music, it was an office tool, a form of long-distance communication, and a home recording device. In other words, the functions of these new technologies shifted as they moved across cultural contexts and as they were embedded in different kinds of cultural practices, including the use of other sound-reproduction technologies.

prendemos." (1977 [1942]: 28 [sic]). A observação é interessante porque essa prática de "escuta acusmática"⁴² deve ter tido uma importância especial na descoberta e isolamento do "objeto sonoro" como elemento básico de estudo e composição, ainda que Schaeffer nos previna de que ela não o criou ipso facto (1966: 268): "Se Pitágoras se faz ouvir, assim, oculto, ao discípulo, é porque ele pensa que se ouvirá melhor, e o que ele é, e o que ele diz." (SCHAEFFER, 1966: 153).⁴³

Assim, através dessas transições sociais foram sendo exploradas, alteradas com as mudanças de atitudes e as provocando, por outro lado, as propriedades dos "relés". O que ocorre com suas descobertas como meio de expressão é a formação de outros sistemas de convencionalização das práticas, que se manifestam no nível conotativo. Trata-se de um campo amorfo, que tendo ultrapassado o âmbito da pura obsessão pela fidelidade - e consciente tanto de sua impossibilidade material tanto quanto da limitação ideológica imposta por essa vontade de reconstrução do original, toma referências da literatura, do teatro, da música, das artes plásticas, entre outras, para elaborar algo que se passará entre a técnica e a estética, entre a captação e o produto montado e a que já havíamos caracterizado por aquela analogia do rádio com a arte da balística.⁴⁴

A metáfora, que se estende às outras tecnologias de reprodução, quer compreender, por esse "uso da arma", o desenvolvimento de um conhecimento tático, de uma prática e um saber sobre o poder da linguagem do concreto em "sugerir" e "ser bela" (no sentido mais genérico do termo, ser "expressiva"), ou seja, em criar, abrindo-se, assim, um leque, do qual Kurt Weill nos oferece uma amostra nesse texto de 1925, de interesses e problemas concernindo a pesquisa de efeitos estéticos e dramáticos.

O que o filme trouxe de novo: a mudança contínua de cenário, a simultaneidade de dois eventos, o andamento [Tempo] da vida real e o tempo mais acelerado da comédia satírica, a veracidade - similar à das marionetes - do filme de animação e a possibilidade de se seguir uma linha desde sua criação até sua transição em outras formas, tudo isto - transposto para relações acústicas - o microfone também deve produzir. Assim como o filme enriqueceu os meios ópticos de expressão, também os meios acústicos devem ser imprevisivelmente multiplicados através da radiotelefonía. A "câmera lenta acústica" deve ser inventada - e muito mais. E tudo isso

⁴² O termo se refere aos sons que ouvimos sem ver sua proveniência. Pierre Schaeffer o utilizaria para pensar a escuta a partir das tecnologias de difusão do sonoro, recuperando-o de sua origem que remete à escola de Pitágoras e aos discípulos que ouviriam o mestre falar dissimulado por uma cortina. (OBICI, 2008: 30, 31).

⁴³ Si Pythagore se fait entendre ainsi voilà au disciple, c'est qu'il espère qu'on entendra mieux, et c'est qu'il est, et c'est qu'il dit.

⁴⁴ Uma imagem que ilustra metonimicamente essa citação é a de um rádio que se transforma em arma quando uma parte é movida, objeto que aparece duas vezes em *La chinoise* (1967), de Jean Luc Godard.

poderia então conduzir a uma radioarte absoluta. (WEILL, 2004 [1925]: 25).

Ao observar os processos de produção e as técnicas do cinema mudo, Kurt Weill é motivado por uma busca de equivalentes para discutir o desdobramento das novas tecnologias na produção e recepção de obras essencialmente acústicas, nos quais a montagem e o microfone teriam papéis fundamentais. (FREIRE, 2004: 9).

A articulação de Weill apresenta-se como um ponto de partida que conecta as preocupações desse autor a outros textos e experiências, numa investigação dos valores intrínsecos presentes nos limites e possibilidades dos materiais e na modalidade de arte proporcionada pelos relés, como destaca a passagem que se segue sobre o cinema.

Nós testemunhamos o nascimento de uma nova arte. Ela cresce por saltos e limitações, destacando-se da influência das artes mais antigas e até começando a influenciá-las ela própria. Ela cria suas próprias normas, suas próprias leis, e então confiantemente as rejeita. Está se tornando um poderoso instrumento de propaganda e educação, um fato social diário e onipresente; a este respeito está deixando todas as outras artes para trás. (JAKOBSON, 1981 [1933]: 732).⁴⁵

Até aqui localizamos nosso problema com relação à algumas importantes questões que protagonizaram a história das artes, dos meios e das práticas com as quais ele se relaciona: ele se trata da realização de um roteiro de cinema, que reconhecemos como uma forma literária menor, degenerado pelo modo de construção utilizando sons como material e um método de fixação e montagem por meio de tecnologias de reprodução do som que podemos chamar já de cinematográfico ou simplesmente concreto.

Nos próximos passos nos concentraremos na essência desses métodos e meios cinematográficos ou concretos dos pontos de vista filosófico, prático e pragmático e suas implicações nas formas de apresentação dos materiais. Então, primeiro seguiremos as concepções de Deleuze na descrição da percepção e da produção de imagens/narrativas e, em seguida, os relatos de Schaeffer na fabricação de uma música concreta, procurando encontrar o que poderia haver de aproximação entre o que nos legaram essas duas abordagens dos relés para elaborar uma compreensão teórica desse problema que nos propusemos.

⁴⁵We are witnessing the rise of a new art. It growing by leaps and bounds, detaching itself for the influence of the older arts and even beginnig to inflence them itself. It creates its own norms, its own laws, and then confidently rejects them. It is becoming a powerful instrument of propaganda and education, a daily and omnipresent social fact; in this respect it is leaving all the other arts behind.

Gostaríamos, após esse trabalho de procura e encontro de uma poética, de retomar um pouco às questões a que nos referimos, de imaginar qual a motivação dessa busca e como ela se insere nesse contexto mais amplo.

4 A PRODUÇÃO DE IMAGENS-NARRATIVAS

Pouquoi la fascination? Voir suppose la distance, la décision séparatrice, le pouvoir de n'être pas en contact et d'éviter dans le contact la confusion. Voir signifie que cette séparation et devenue cependant rencontre. Mais qu'arrive-t-il quand ce qu'on voit, quoique à distance, semble vous toucher par un contact saisissant, quand la manière de voir est une sorte de touche, quand voir est un *contact* à distance? Quand ce qui est vu s'impose au regard, comme si le regard était saisi, touché, mis en contact avec l'apparence? Non pas un contact actif, ce qu'il y a encore d'initiative et d'action dans un toucher véritable, mais le regard est entraîné, absorbé dans un mouvement immobile et un fond sans profondeur. Ce qui nous est donné par un contact à distance est l'image, et la fascination est la passion de l'image.

Maurice Blanchot⁴⁶

Este capítulo apresenta alguns conceitos elaborados por Deleuze para classificar as imagens cinematográficas. Verificaremos posteriormente (capítulo 5) que relações poderiam haver entre a fundamentação que Deleuze utiliza para teorizar o cinema e descrever suas variedades e a formalização que Pierre Schaeffer empreende sobre suas observações entre eventos sonoros, registro e percepção.

4.1 Temporalização narrativa em decorrência de duas tendências

A finalidade dessa tarefa de esboçar conceitos é compreender a ideia e o desenvolvimento de um plano de obra que se amoldasse aos processos narrativos de uma imagem-tempo, em cuja direção, negando o roteiro escrito, fomos encontrar numa forma construída por montagem, em princípio à maneira das artes-relé - um roteiro relé de sons-sinais (e não de palavras-signos) -, o instrumento a partir do qual vir-se-ão inferir os demais elementos.

⁴⁶ Extraído de *L'Espace Littéraire*, p. 23.

Essa concepção se revelará mais natural na medida em que, primeiro, acreditarmos numa certa afinidade entre essas "palavras concretas" (registros do cinema e do rádio) que podemos visualizar pela seguinte tabela comparativa de Schaeffer, na qual ele "resume essa plasticidade relativa da linguagem e da expressão pelo rádio e o cinema nos domínios do concreto e do abstrato." (2010 [1941]: 73); depois, em que compreendermos uma filosofia segundo a qual a percepção seria análoga à narração cinematográfica e os objetos ouvidos tratar-se-iam, como qualquer imagem percebida, de um "relé em devir" segundo funções de escuta diversas, e seriam, além do mais, consituídos por intenções de escuta, algo que esclareceremos adiante (capítulo 5).

	<i>Domínio concreto</i>	<i>Domínio abstrato</i>
Linguagem	Expressão difícil Sugestão inadequada	Expressão adequada Sugestão fácil
Cinema e rádio	Expressão adequada Sugestão ilimitada	Expressão impossível Sugestão lacunar

Figura 1. Quadro de comparação entre a linguagem e a expressão pelo rádio e o cinema nos domínios concretos e abstratos.

Reproduzido de SCHAEFFER, 2010 [1941]: 73.

Reafirma-se com esse quadro o que já se disse, que se a invenção da linguagem é "reecontrar o concreto a partir do abstrato", a do cinema e do rádio é "reencontrar o pensamento a partir das coisas" (SCHAEFFER, 2010 [1941]: 74).

Passa-se, então, na concepção que propomos, por sucessões de refinamentos de versões sonoras para versões sonoras - primeira etapa (domínio concreto), de confecção do roteiro relé -; e de versões sonoras para temas visuais - segunda etapa, de composição dos quadros e storyboard. Nesses processos, a montagem teria condições de, incorporando determinados procedimentos análogos ao da "escritura poética"⁴⁷, musicalizar-se, propiciando um ponto de partida de ordem mais rítmico que cronológico ao storyline; e de, na coalizão desses sinais,

⁴⁷ Entendo aqui que a poesia lírica, tanto na sua disposição como no uso da rima (e/ou aliteração), pode explorar a repetição associando conteúdos distintos e não necessariamente relacionados pelo sentido, mas simplesmente pelo valor material, ocasionando uma afirmação positiva desses valores, quer dizer, em simultaneidade. Já a prosa, em contraposição, suporia, em geral, uma não repetição de motivos e uma necessária relação de sentido e consequência entre os conteúdos. A analogia que fazemos, em princípio, não tem nenhuma ligação com o "cinema de poesia" de Pasolini, que estabeleceu sua comparação em outros termos, à propósito das condições sujeito/objeto.

abrir-se a bifurcações de sentido ao atingir o domínio abstrato, e porventura encontrar uma disposição reflexiva, a provocar no espectador os deslocamentos, as conexões narrativas, de outra maneira, não anteriormente estipuladas.

Acabamos por distinguir duas tendências que poderíamos buscar no tratamento dos materiais, dois esforços que se destacam e se complementam: por um lado, essa musicalização das imagens na montagem - compreendendo-se isto num sentido de generalização da intenção musical e de esquivas aos condicionamentos de uso; e, por outro, uma "concreção" da imagem sonora, com a exploração de faturas, de "sensações táteis", texturais e superficiais, e através de artifícios de desarticulação que desviam qualquer referência direta a uma forma musical tradicional (a seus valores e estruturas com um desenvolvimento cuja apreensão é discursiva, ou cronológica, como nas peças tonais). Esta segunda tendência possivelmente seria melhor precisada se disséssemos que se trata de uma passagem da preocupação com a qualidade de musicalidade da trilha sonora à de sonoridade de todos os componentes audíveis da pista de áudio⁴⁸.

O modo pelo qual essas duas tendências se dariam talvez fique mais claro após as demonstrações que se seguem. Com esse objetivo, introduz-se inicialmente a analogia entre a imagem e o movimento que a compreende e racionaliza, especificando-a em imagens-tipos; no capítulo seguinte, o sistema de composição envolvido na música concreta seguido da definição de objeto sonoro; e, mais adiante, a noção de enquadramento sonoro.

4.2 Analogia entre imagem e movimento, Bergson, a memória e a narração

Deleuze elabora uma taxonomia das imagens cinematográficas a partir das três teses de Bergson sobre o movimento:

1^a – que este não se confunde com o espaço percorrido; que este não é reconstituível a partir de instantâneos, porque se fará no intervalo e numa duração; que sua

⁴⁸ No caso de uma versão gravada de uma música tradicional, sua musicalidade estaria contida potencialmente em tudo o que se pudesse vir expresso na partitura dela; sua sonoridade, em contrapartida, diria respeito somente às qualidades específicas distinguíveis naquela gravação em particular - esse é o exemplo de Schaeffer ao esclarecer a diferença entre uma musicalidade e uma sonoridade tradicional. (1966: 319). A sua imprescindibilidade é que, nessa segunda concepção, todas as características, incluindo as destituídas de valor musicalmente abstrato, passam a adquirir relevo e significância musicistas no continuum sonoro do filme.

reconstituição dependeria do acréscimo de uma idéia abstrata de sucessão, de um tempo mecânico, homogêneo.

Comentário sobre a primeira tese:

O cinema oferece uma imagem-movimento porque oferece não fotogramas, mas a imagem-média⁴⁹ na qual o movimento é o dado imediato. Se a foto é mediação entre as coisas em sua imanência e a imagem delas na sua fixidez relativa (cortes imóveis na duração), o cinema não é mediação do movimento, ele o recria a partir do imóvel e da artificialidade do aparelho, corrigida pelas condições que constituem o próprio princípio do cinema, o seu automatismo. De outra forma, se se pode dizer que a foto é dado sensível do espaço, não se pode dizer que o cinema é dado sensível nem de pontos imóveis, nem da quilometragem acumulada pelo passar do tempo.

2ª – que este se distingue por duas ilusões diferentes:

- maneira antiga - síntese inteligível (passagem regulada, em si indiferente, de um a outro de instantes privilegiados, de poses);

- maneira moderna - análise sensível, recompondo-o a partir de cortes, de uma sucessão mecânica de instantes quaisquer⁵⁰; o importante é que o intervalo de tempo entre as imagens seja equidistante.

Comentário sobre a segunda tese:

Na ilusão antiga o considerável é a figura qualitativa da pose e a quantidade de tempo incomensurável em que se desdobra o efeito entre uma visão e a seguinte. Na moderna, perde-se essa sensação de presença temporal em que se dava o deslocamento do olhar, é entre as poses que a visão de mudança se atualiza.

Para ilustração dessas ilusões como formas de representação do movimento, citamos, pela maneira antiga, o modelo da escultura racionalista neoclássica, e, pela moderna, o de Rodin. Aquele, como argumenta Krauss (1981: 7-38), pressupõe 1) o tempo como o contexto no qual a percepção ocorre, dispondo o figurado num ponto singular que condensa a mobilidade numa virtualidade - o que implica em uma certa duração da percepção para compreensão do movimento; e 2) o relevo narrativo como o contexto no qual a racionalidade

⁴⁹ Nessa expressão, média procura expressar o sentido matemático de média do produto. No caso, uma média do produto da soma das imagens dos fotogramas pelo automatismo, a velocidade mecânica imprimida pelo aparelho.

⁵⁰ O que quer dizer que os deslocamentos espaciais ou transformações materiais observadas entre um fotograma e o seguinte são indiferentes - não há nenhuma relação óbvia ou natural de causalidade entre eles.

se manifesta, apresentando uma relação de causalidade que depende de uma passagem inteligível do tempo a se acrescentar entre as figuras indicando que uma precede a outra.

O modo deste último, através de 1) seu uso da repetição das figuras; e 2) sua forma de não destacar figura e fundo, tornando-os elementos figurativos equivalentes e implicando em uma não virtualização do móvel na pose, impede que um ponto privilegiado direcione a percepção entre cada figura ou entre figura e fundo e que, assim, uma ideia de síntese se acrescente, gerando um tempo de compreensão desses indistintos componentes como a experiência de um fluxo indiferenciado. A normalização dos objetos, quaisquer que sejam, impondo uma duração equivalente para a percepção de cada um e iguais condições de valoração a cada corte material imanente, desestrutura a possibilidade de uma causalidade determinada e não constitui um parâmetro para a impressão de sucessão temporal só pela passagem de um para outro.

3ª – que este é um corte móvel da duração. Por um lado é o que se passa entre objetos, exprime mudança entre posições relativas, por outro lado é o que exprime a duração, o todo.

Comentário sobre a terceira tese:

Distinguindo dessa tese as duas faces da imagem-movimento: integração, pela qual se exprime a mudança de um todo no tempo, diferenciação, pela qual se distribuem os elementos e ações que constituem a imagem no espaço, Deleuze encontra uma definição para enquadramento, plano e montagem.

- enquadramento, como conjunto de elementos visuais e sonoros (função informativa, implica ponto de vista sobre o conjunto e remete a um extracampo);

- plano, como intermediário concreto entre um todo que expressa mudanças e um conjunto que tem partes;

- montagem, como determinação do todo, duração efetiva decorrente da articulação das imagens-movimento e que faz emergir a idéia de uma imagem indireta do tempo.

Como as imagens-movimento (plano) fornecem essa imagem-média, pertencendo à ilusão moderna, não expressam sucessão temporal, mas apenas deslocamentos espaciais homoganeamente distribuídos. Para se exprimir por meio delas uma imagem do tempo, uma mudança, uma transformação, é necessário articular várias na montagem; esta lhes acrescenta o sentido de síntese que caracteriza a ilusão antiga, oferecendo essa imagem indireta, que depende de uma condensação (integração) pela memória do espectador desses vários planos relacionados, mas sucessivamente diferenciados (diferenciação).

Temos, em "*Notorious*" (Hitchcock, 1946), um exemplo de apresentação indireta do tempo, onde percebemos a sua passagem através da evolução do estado de saúde da personagem de Ingrid Bergman. A mudança entre saúde e debilidade não se manifesta numa imagem direta, mas por meio da montagem de várias sequências; indiretamente, portanto.

Há nesse tipo de montagem das imagens-movimento um caráter negativo, ou alternativo, já que cada uma afirma o próprio estado de coisas para transparecer uma transformação em relação e em detrimento de um estado anterior (planos passados), que então se revela como tendo deixado de existir (é, nessa medida, "negado" em relação ao presente).

Algo que Deleuze não menciona, mas é lembrado por Michel Chion (2009: 32, 33) como o que constituiu a própria condição para o cinema sonoro na forma que predominou e se desenvolveu: a fixação da velocidade do projetor e da câmera em 24 quadros por segundo do processo Vitaphone; é um fato tecnológico que marca a divergência entre os filmes da era muda e os da era sonora não pelo mero fato de adição do som, que sempre houvera estado presente, seja no ruído do projetor, na música dos pianistas e orquestras que faziam acompanhamento, a "*pit music*" [música de fosso], sobre a qual nos fala Michel Chion, que ilustrava os filmes no período silencioso e que volta a se manifestar, posteriormente, no cinema sonoro, como música não diegética (2009: 54) ou outros processos de sonorização - *cameraphone*, *chronophone*, *cinophone*, etc (ALTMAN, 1992: 36); mas em função de sua sincronização mútua impondo uma velocidade constante à passagem dos fotogramas, o que proporcionou ao cinema um fluxo temporal indiferenciado, o que possibilitou maior mobilidade à câmera, às personagens, maior continuidade entre os planos e acabou por fazer predominar uma linearidade narrativa nos moldes do romance do Século XIX.

Kant dizia que enquanto a unidade de medida (numérica) for homogênea pode-se ir facilmente até o infinito, mas abstratamente. Quando a unidade de medida é variável, ao contrário, a imaginação se choca rapidamente com um limite: além de uma curta seqüência, ela não consegue mais *compreender* o conjunto das grandezas e dos movimentos que apreende sucessivamente. (DELEUZE, [1983]: 64).

A percepção de imagens-movimento é, desse modo, sempre atual - mas de uma atualidade que subsume passado e futuro e para eles resvala, o que fica evidente na atividade de escrita do roteiro - nos tempos verbais empregados; e a passagem do tempo e a totalização narrativa (integração) só são sentidas porque nessa percepção da atualidade de cada imagem, supõe-se e se projeta sobre ela as outras passadas. Essa virtualização implicada (num nível fisiológico presente na própria persistência retiniana), como um equivalente temporal da

"perspectiva linear", não se dá de maneira consciente, caso contrário, colocaria em cheque o artificialismo do aparelho, a "evidência" de causalidade entre as imagens cinematográficas, a sua verdade em demonstração, em reconhecimento - e a espera por esse arremate, já de antemão suposto.

Retornando a Bergson, este distingue duas formas de sobrevivência do passado⁵¹: "1) em mecanismos motores, 2) em lembranças independentes." (1999 [1896]: 84). O hábito esclarecido em memória e a memória propriamente dita, espontânea (e involuntária), uma que repete e a outra que imagina.

A primeira dessas formas seria característica da aprendizagem, é ela que atua quando um instrumentista em estudo refaz determinados movimentos infundáveis vezes sempre que lê determinados símbolos numa partitura, errando e acertando, decompondo-os até interiorizar perfeitamente as reações de modo a não ser necessário pensar ao realizá-las, finalmente recompostas. Ao fim do processo, a cada vez que articular o movimento, esse músico não lembrará com detalhes (singularidades) de todas suas execuções anteriores, nem seria prático que o fizesse, a memória condensou esses momentos múltiplos num automatismo que subsume a transformação dada entre as primeiras tentativas e a mestria do mecanismo, e subsume, ao mesmo tempo, a passagem temporal em que esta se deu.

A segunda forma seria característica da lembrança, trazendo imagens e singularidades inúteis à vida prática e suscitadas por alguma atividade sensorial com elas associadas. Essas imagens são nitidamente revividas não subsumindo nenhuma passagem temporal ou transformação - um curto circuito conecta os eventos presentes e passados justamente por seu efeito de semelhança e não oculta suas diferenças, eles são experimentados em simultaneidade, na duração real dessa experiência. É ela que atua quando Marcel Proust recorda a casa de sua tia em Combray que lhe é remetida do sabor atual da *madelaine*; e em todos os episódios análogos da "*Recherche*". "Chegará até a superfície de minha clara consciência essa recordação, esse instante antigo que a atração de um instante idêntico veio de tão longe solicitar, remover, levantar no mais profundo de mim mesmo?" (1982 [1913]: 32).

Dessas duas formas de sobrevivência do passado, se a primeira corresponderia exatamente ao tipo de montagem de caráter negativo que descrevemos, a segunda corresponderá a um outro tipo, de caráter positivo, somativo, composto pelos processos de

⁵¹ Deleuze refere-se a estas como "dois tipos de "reconhecimento": o *reconhecimento automático e ou habitual* (...)" e "o *reconhecimento atento*." (2005 [1985]: 59).

seriação, com a valorização de uma qualidade local em detrimento da progressão, da sucessividade; e ordenação, produzindo uma coexistência falsificante.

A seriação, tanto por uma distensão dos planos (planos longos como os dos filmes de Ozu, planos sequência, feitos desde o neorealismo, com ou sem montagem "interna"), ou um determinado sistema de emendas cuja motivação é mais atingir a presença do que é filmado do que desenvolver um contexto dramático, o que induziria uma certa função de vidência, uma possível pulsão escópica⁵² e geraria uma dilatação do tempo que ora se oferece numa apresentação direta, ou mais próxima da "duração real" das percepções, ou realizando um "caminhar não cronológico no tempo" através do plano (como em Welles ou Resnais), revertendo sua subordinação em relação ao movimento; quanto pela exploração do som como elemento autônomo, não coadjuvante em relação ao visível ou ao narrado, cujo efeito atmosférico (como nas animações de Piotr Kamler, realizadas em colaboração na RTF, com música de compositores como Bernard Parmegiani, Ivo Malec, Luc Ferrari, entre outros, ou no "Nathalie Granger", de que falaremos), estético (como em alguns filmes de Godard, em que a música reunida, além disso, a um sentido gestual, torna-se o objeto de uma intenção de escuta musical) ou personificador (como nas arquiteturas sonoras de Jacques Tati⁵³, com referências indiciais bastante deslocadas), extrapola a instrumentalidade do diálogo, da ilustração redundante e da intensificação dramática; constitui imagens puramente óticas e sonoras (opsignos e sonsignos). Uma tal preocupação qualitativa com os conteúdos das imagens produz uma atenção localizada no espectador, afrouxando os elos de causalidade e sucessão entre as partes, quer dizer, obstruindo a continuidade imprescindível à dimensão totalizadora da narrativa, pervertendo a transparência da montagem - conscientiza-se dela - e quebrando as aprendidas expectativas de síntese, indefinidamente adiadas.

Assim como a integração e a diferenciação são processos complementares, igualmente o são a seriação e a ordenação, produzindo uma montagem de (o que Deleuze denominou) imagens-tempo, cujo traço é ser positiva. Aquele progressivo esquecimento das singularidades necessário à virtualização de imagens passadas na percepção das atuais, à sua fusão, esse aspecto negativo característico do que Bergson descreveu como o hábito esclarecido pela memória, e que permite o seu prolongamento em ação, a mudança no todo, é impossibilitado pela autonomia relativa das partes nessa atenção localizada e pela intervenção da consciência apreendendo a causalidade como falsa evidência. As imagens, pelo contrário,

⁵² De acordo com Jacques Aumont, a "pulsão escópica" acionaria a "necessidade de ver", sendo "um dos casos particulares da noção geral de pulsão. (1993 [1990]: 124).

⁵³ Análisamos alguns aspectos do som em filmes de Tati na monografia mencionada na introdução (2010).

não são esquecidas, mas evocadas simultaneamente por algum aspecto estético-sensorial que as coloca em conexão, como nos processos de recordação que Proust faz serem representados. Quando isso acontece, a especificidade de cada uma delas, revividas, releva-se nitidamente, ocorrendo, por vezes, de contradizerem-se em algum aspecto, das séries divergirem, por isso a coexistência é narrativamente falsificante. Não há afirmação de nenhuma verdade a ser atingida, e já de partida pressuposta; há, de outra maneira, um acúmulo e uma comparação recorrente de momentos diversos ligados pelo efeito de semelhança - é possivelmente quando duas coisas provocam impressões que se assemelham que melhor se se apercebe de suas diferenças -, que concedem ao espectador o tempo de os ler e de pensar sobre eles.

Se as acelerações, as desacelerações, as inversões, o não-distanciamento do móvel, as modificações constantes de escala e proporção - que eram bem comuns no cinema mudo e constituem a própria matéria-prima do cinema de animação -, e os falsos *raccords*⁵⁴, estabelecendo saltos de continuidade, sempre apontaram a natureza aberrante da motricidade cinematográfica, em cada instante, no intervalo entre um corte imóvel e outro (esse golpe ilusionista que mestrou Méliès e que, afinal, consiste no princípio e paradoxo do cinema), a despeito de sua correção/normalização pelo automatismo do aparelho; os processos de seriação e ordenação vêm revelar uma disjunção essencial entre imagem e narração, pela qual uma falsificaria a outra, o que denuncia a não naturalidade daquele tipo de montagem que sustenta a narrativa clássica do cinema, mostra o seu Valor, como Barthes o fizera com respeito à escritura ou Schaeffer com respeito ao código, como um produto culturalmente fabricado por uma aceitação equivalente à do ensino musical, por uma aprendizagem do espectador, como fruto de um abandono programado, de uma espontânea alienação ou negligência de um tipo determinado de atenção pelo hábito.

Quando, porém, o simples ato mecânico que se realiza como protocolo de manutenção da vida diária torna-se objeto de contemplação, conseqüentemente, interrompe-se para observá-lo e, em suspensão, a ação cede ao olhar ou à escuta, rompendo o desenvolvimento sensorio-motor. Como no processo de seriação, o aumento da duração de

⁵⁴ *Raccord* expressa ao mesmo tempo corte e afirmação da continuidade entre o plano anterior e o seguinte. Ao longo da história do cinema, diversas técnicas de manutenção dessa retórica foram desenvolvidas. Falso *raccord* negaria esse princípio explicitando a descontinuidade. Sobre o assunto, remetemos a Noel Burch (1992). Poder-se-ia dizer que o conjunto de regras de continuidade do cinema constituir-se-iam para esta arte como "as boas maneiras em uma conduta, que é um solfejo do código." [les bonnes manières dans un savoir-vivre, qui est un solfège du code.] (SCHAEFFER, 1966: 282), à falta das quais Schaeffer acrescentaria: "Eu não digo 'ele faltou ao código', eu digo 'ele é vulgar'. Eu não digo sequer 'ele é vulgar'. Eu o percebo, espontaneamente, como vulgar." [Je ne me dis pas "il a manqué au code", je me dis "il est vulgaire". Je ne me dis même pas "il est vulgaire", je le perçois, *spontanément*, comme vulgaire.] (1966: 282).

um plano objetivo é já capaz de deslocar a funcionalidade de sua descrição: não mais etapa de um todo que muda, mas figura que se abre sobre si mesma, impondo sua presença.

Ocorre assim que em "Umberto D." (De Sica, 1952) já não temos, como em "*Notorious*", uma imagem indireta do tempo construída pela sobreposição virtual de seqüências que revelam uma modificação de estados da personagem. Não há uma transformação por meio da qual se revela a passagem do tempo. A figura de Umberto D. está estancada em uma duração, em um cotidiano que se prolonga em planos que se retardam em exhibir seus cuidados, por exemplo, ao se arranjar para dormir; e em enquadramentos que crescem circunscrevendo-o num cenário que lhe foge e insiste em deslocar a perspectiva do espectador - a cidade, os prédios, os veículos na rua, as obras, os trabalhadores, as crianças na praça, a locomotiva não cessam de prosseguir seu próprio curso e de constituir um pólo mais atrativo que a personagem e sua situação-problema.

Aprisionado entre a consciência pessimista de Umberto, seus movimentos, resoluções funestas e o seu entorno a lhe desviar de uma resolução final, o espectador antes passeia na superfície de cada imagem que a conecta ao conjunto de outras imagens que atualizariam a assimilação de mudança relativa perceptível - esta que, a propósito, não ocorre. Desses planos "pictóricos", desse desdobrar-se do espaço - em cuja evolução se produziram formas como a do plano-sequência ou a da profundidade de campo -, decorre a concessão ao tempo que mencionamos, sua apreensão direta.

Com a percepção, que era atual nas imagens-movimento, alterada pela manifestação da subjetividade no intervalo de movimento, não há virtualização do passado, sustentando o circuito da identidade do espectador com a ação (pelo qual o espectador interioriza ou automatiza, supondo das imagens anteriores e via repetição, o que pode esperar das ações possíveis); há, pelo contrário, uma separação entre essa percepção e a reação motora e se o passado emerge é na forma de presença. Como um violinista aprendiz, fosse ele mesmo excelente no solfejo tradicional, que se deparasse pela primeira vez, sem nunca a ter antes executado, com uma indicação, num caderno de exercícios, de que deveria utilizar a terceira posição: o eu que reconhecia a situação na qual iria agir torna-se um eu impotente, auto-consciente, um eu-outro que apenas reconhece a situação, como se não lhe pertencesse, nada podendo fazer por ela. (E a situação, no caso do nosso violinista, talvez, no máximo o

remeta para a imagem distinta do dia em que ele se houvera deparado com a segunda posição, uma imagem-lembrança⁵⁵).

Uma cena, ainda de "Umberto D.", é especialmente alusiva a esse respeito: o protagonista, absorto em sua dificuldade financeira, ensaia considerando a maneira pela qual pedirá esmola. Está, contudo, tão envolvido pela vergonha e por essa articulação do corpo com a qual executará o ato, que, no momento em que um passante lhe oferece dinheiro, ele se desembaraça, dissimulando usar as mãos para sentir o clima ou a temperatura. Sua impotência ou incapacidade ante a situação é mais marcante ainda se se nota, por contraste, que a cena é a repetição malograda de uma anterior: alguns planos antes, vê-se um mendigo realizar o mesmo ato com a desenvoltura com a qual o faria alguém para quem aquilo é um hábito autômato.

Tentando compreender simplificadamente o que se passa nesses casos, Schaeffer poderia vir em nosso auxílio, ao dissertar sobre os conceitos de estrutura, e de figura e fundo, tomados da *gestalt* e do estruturalismo.

(...) Eu posso ouvir alternativamente uma conversação sobre um fundo musical, ou uma música sobre um fundo de conversação, mas jamais as duas estruturas simultaneamente: se eu desejo ouvir o fundo sonoro, ele se torna instantaneamente figura compreendida, destruindo do mesmo golpe a figura precedente que se torna fundo.

A observar de mais perto, nós encontramos o mesmo antagonismo entre as partes e o todo. A escuta de cada nota como "unidade autônoma" destrói a melodia. (Assim, certas drogas, modificando a percepção na qual se inscreveria normalmente a melodia, transformam-na em uma sucessão de eventos isolados.). (SCHAEFFER, 1966: 276).⁵⁶

Haveria, desse modo, em decorrência dos últimos processos narrativos que descrevemos, uma tendência, por assim dizer, nas formas que eles constituem, para a dissolução de um sentido do todo em favor da tomada das partes, um caminhar da síntese para a análise, da prova para o exame - se pensarmos nessas formas como formas de saber; e para um regime cristalino. Mesmo Eisenstein, estimado por suas contribuições à montagem, afirmando que esta procedesse "por alternância, conflitos, resoluções, ressonâncias, em suma,

⁵⁵ Expressão de Begson, que Deleuze também utiliza.

⁵⁶ (...) Je peux entendre alternativement une conversation sur un fond musical, ou une musique sur un fond de conversation, mais jamais les deux structures simultanément: si je veux écouter le fond sonore, il devient instantanément figure entendue, détruisant du même coup la figure précédente, qui devient fond.

A y regarder de plus près, nous retrouvons le même antagonisme entre les parties et tout. L'écoute de chaque note comme "unité autonome" détruit la mélodie. (Ainsi certaines drogues, modifiant la perception de la durée dans laquelle s'inscrirait normalement la mélodie, transforment-elles cette dernière en une succession d'événements sonores isolés.)

por toda uma atividade de seleção e de coordenação, para dar tanto ao tempo sua verdadeira dimensão, quanto ao todo sua consistência." (DELEUZE, 2005 [1985]: 48. O grifo é nosso), já teria atinado para isso ao contrapor, em certa medida, o ponto de vista sintético, pelo qual o tempo era resultante da montagem, e o ponto de vista analítico, pelo qual este dependia do plano. (DELEUZE, 2005 [1985]: 49).

Esboçamos até aqui as características de uma narração verídica, dita clássica, em oposição à narração falsificante, cabendo àquela uma manobra de síntese e desenvolvimento de um esquema sensório-motor, a esta uma exposição analítica da própria natureza sintética da narração, cujas relações com os regimes da imagem se comentara um pouco já na introdução, e que, além do mais, parecem ser ambas igualmente correlatas às formas, de acordo com Bergson, do relacionamento entre memória e percepção; distinguiremos a seguir os tipos de imagens que se conformaram em torno da primeira, na identificação de Deleuze, a partir de um terceiro processo das imagens-movimento, de especificação; mais à frente, os tipos que se conformaram em torno da segunda.

4.3 Variedades de imagens

Como estas constituiriam uma matéria de sinais informativos, condutores - um enunciável; nem ato de enunciação, nem enunciado, mas conjunto sensório-motor, fundariam a narração como consequência das próprias imagens aparentes, não sendo um dado⁵⁷. Assim, a narração clássica decorreria diretamente da composição orgânica destas (montagem) e dos

⁵⁷ Citamos Deleuze: "(...) devemos definir, não a semiologia, mas a "semiótica", como o sistema das imagens e dos signos independentemente da linguagem em geral. Quando lembramos que a lingüística é apenas uma parte da semiótica, já não queremos dizer, como para a semiologia que há linguagens sem língua, mas que a língua só existe em reação a uma *matéria não-lingüística* que ela transforma. É por isso que os enunciados e narrações não são um dado das imagens aparentes, mas uma consequência que resulta dessa reação." (2005 [1985]). Lembramos a distinção feita por Schaeffer entre *langue* (*trésor collectif*), *parole* (*discours individuel*) e *langage* (o que reuniria as anteriores) (1966: 291) e que, baseando-se em grande parte em conceitos de Saussure, Jakobson, etc. - ligados a um pensamento semiológico e estruturalista, e apenas brevemente em Peirce, ao aproximar uma música mais pura (a *impureza* ou complexidade do código seria trazida pelo acréscimo de signos literários à partitura, como indicações de "violino" ou "clarinete" na música orquestral, forçando uma leitura linear - discursiva - desse duplo simbolismo em oposição a um sistema polifônico de *voces*) ao texto de uma *langue* (1966: 311), leva-nos a pensar, contudo, que ele pretende então compreendê-la semioticamente. Observamos que a semiologia parte do princípio de um raciocínio diádico do signo linguístico entre significante e significado, enquanto a semiótica, do signo como uma imagem que vale por outra (objeto), com referência a uma terceira (interpretante), esta própria, sendo também imagem de outra, com referência a outra, infinitamente, e da combinação entre esses três modos e os três aspectos do signo.

três níveis de especificação (quadro, plano e montagem), que corresponderiam a momentos materiais da subjetividade (do intervalo) desse movimento de pensamento (concebido como cinema) pelos quais percebemos, agimos e sentimos: imagem-percepção, quando reportada a um centro de indeterminação⁵⁸, define seu primeiro avatar numa extremidade do intervalo, que é subtrativo, enquadrando a coisa e a ela só reagindo mediatamente; imagem-ação, reportando atos (movimento de translação), define seu segundo avatar, na outra extremidade; imagem-afecção, reportando tendências ou potencialidades (movimento de expressão), define seu terceiro avatar, no próprio intervalo, que é uma especialização nos órgãos receptivos que a condena à imobilidade, à condição de qualidade. Poder-se-ia acrescentar que "Entre a imagem-percepção e as outras, não há intermediário, pois a percepção se prolonga por si mesma nas outras imagens." (DELEUZE, 2005 [1985]: 45).

Essa classificação em termos abstratos determinará certas estratégias de tratamento:

- Com respeito à dupla possibilidade de referência⁵⁹ na imagem-percepção, uma câmera subjetiva como discurso direto; uma câmera objetiva como discurso indireto; ou uma indiscernibilidade entre as duas primeiras, o que Deleuze chama de semi-objetiva, como um discurso indireto livre. Este ofereceria não apenas a visão da personagem e do seu mundo, mas lhe imporá uma outra, transformando o ponto de vista da personagem e refletindo seu conteúdo por meio de 'uma consciência câmera que se tornou autônoma ("cinema de poesia").' (DELEUZE, S.D. [1983]: 99), com a qual se substitui "a visão do neurótico por sua própria visão delirante de esteticismo." (PASOLINI apud DELEUZE, S.D. [1983]: 98). Quer dizer, sem descrever os acontecimentos vivenciados pela personagem como se ele fosse uma terceira pessoa (objetiva), ou revelar um olhar seguido das suas visões como se ele fosse a primeira pessoa (subjetiva), desconstrói-se essa oposição, e mostra-se a própria personagem inserida nas suas próprias visões como se ela fosse a primeira pessoa estranhamente vendo-se a si mesma (semi-objetiva).

- Com respeito à imagem-afecção, uma expressividade potencializada por tipos de planos como os de rosto ou primeiros-planos em geral, e pela articulação que parte do princípio de perda das relações métricas, da quebra de continuidade entre eles (esta que teria sido construída em grande medida pela mediação e centralização do olhar, da subjetividade e pelas regras gerais de *raccord*), definindo um conceito que Deleuze denominou espaços-

⁵⁸ Um centro de indeterminação, noção que retomaremos no capítulo filosófico, seria esse intervalo no qual a subjetividade se manifestaria, ora representada pela câmera.

⁵⁹ Sujeito e objeto. Voltaremos a discutir essa dualidade.

quaisquer: um espaço que perdeu homogeneidade, formado por planos que não se atualizam uns nos outros e cuja desconexão singulariza qualidades ou potências puras; “um espaço de conjunção virtual, apreendido como puro lugar do possível.” (S.D. [1983]: 141).

- Com respeito à imagem-ação, a grande forma (SAS’- narrativa evolui da situação problema à situação solucionada por intermédio da ação), que tem muitos exemplos clássicos no western; e a pequena forma (ASA’ – narrativa evolui da ação rumo a uma nova ação modificada por uma situação), cujo símbolo de composição é o índice, envolvendo um raciocínio introduzido pela imagem e uma lei segundo a qual uma diferença muito pequena nas ações envolve uma distância muito grande nas situações, que caracteriza muitos dos filmes de Lubitsch e a maior parte do cinema burlesco, excetuando-se o de Buster Keaton (descrito pela grande forma SAS’).

Outras articulações e intenções diegéticas estabeleceriam ainda tipos combinados, intermediários, os seus prolongamentos em imagens-pulsão, imagens-reflexão, e em imagens-relação, que encerrariam, com seus aspectos relacionais, o círculo de desdobramento das imagens-movimento.

- A imagem-pulsão, inscrita entre a imagem-afecção e a imagem-ação, explorando estruturas de repetição, fetiches do Bem e do Mal, e um “lado obscuro do inconsciente”, através de estilos como os do expressionismo e do surrealismo, evocaria mundos originários e pulsões elementares;

- A imagem-reflexão, quando a forma ASA’ se converte na grande forma ou o contrário, por intermédio de uma representação teatral ou plástica, como na montagem de atrações do cinema soviético, jogaria com essa passagem de um para outro dos modos da imagem-ação que só teria uma relação reflexiva indireta com o inicial;

- A imagem-relação, introduzida como crise da imagem-ação, associar-se-ia ao que é mental, tem estatuto de lei e tomaria por objetos coisas fora da percepção como relações abstratas, atos simbólicos e raciocínios lógicos, dos quais o cinema de Hitchcock seria rico.

Como vimos a propósito de "Umberto D." (do neorealismo), quando a organização dos planos não atualiza mudança no todo, ela impede de constituir alguma das formas descritas da imagem-ação: a disposição S-A permanece uma constante reiterada do começo ao fim, sem se restaurar em S’, repercutindo a impotência da personagem em relação à visão dominante do diretor - talvez este pretenda, justamente, fazer refletir sobre a incapacidade de reagir daquele.

Da decomposição do movimento pela introdução do mental e pela transição de natureza da alternância para a justaposição na compreensão das partes, a partir do

neorrealismo, e em uma série de exemplos que Deleuze envolve sob a denominação de cinema moderno⁶⁰, com uma montagem que se tornou mostragem, um circuito que evidencia a inconsistência causal entre os planos, o não desenvolvimento da ação, tendo por base um núcleo bifurcado num onirismo crônico que apreende a realidade - e nisso diferindo distintamente de um realismo que apresentasse visões oníricas (caso, por exemplo, no flash-back, ou quando um sonho, devaneio ou alucinação ficam bem delimitados por artifícios dramáticos como a visão subjetiva de uma personagem), nascem as três variedades de imagens-tempo e suas duas espécies de cronossignos: os aspectos e os acentos.

- Imagens que supõem a preexistência de um passado em geral, e que testemunham uma procura por qualquer coisa, um incessante mergulho a seus pontos de singularidades e retorno ao presente, que resultam numa coexistência indecível de aspectos (lençóis, regiões ou jazidas) de passado, como na investigação em torno de "Rosebud", em "Citizen Kane", de Orson Welles, de 1941 - exemplo de Deleuze, ou nas recordações poéticas de "Zerkalo", de Andrei Tarkovsky, de 1975, e da animação "Skazka skazok", de Yuriy Norshteyn, de 1979;

(...). Com efeito é digno de nota que o sucessivo não seja o passado, mas o presente que passa. O passado, ao contrário se manifesta como coexistência de círculos mais ou menos contraídos, cada um dos quais contém tudo ao mesmo tempo, e sendo o presente o limite extremo (o menor circuito que contém todo o passado). Entre o passado como preexistência em geral e o presente como passado infinitamente contraído há, pois, todos os círculos do passado que constituem outras tantas *regiões, jazidas, lençóis* estirados ou retraídos: cada região com seus caracteres próprios, seus "tons", "aspectos", "singularidades", "pontos brilhantes", "dominantes". (...). (DELEUZE, 2005 [1985]: 122).

- Imagens que exibem versões incompatíveis de um mesmo acontecimento em mundos diversos - o que não é, de forma alguma, equivalente a variadas faces subjetivas de um mesmo acontecimento -, como se oferecendo acentos (pontos de vista) do presente, que mutuamente se desmentem (pontas de presente desatualizadas)⁶¹, simultaneamente, com destaque para os filmes de Alain Robbe-Grillet, com suas variações na repetição;

⁶⁰ Um cinema que surge no pós-guerra, incluindo uma filmografia muito diversa (Rouch, Resnais, Welles, Antonioni, Godard, etc) que exhibe, contudo, algumas características que fazem com que seja reunido sob essa denominação genérica.

⁶¹ Duas palavras escritas com a mesma grafia que fossem, porém, diferentemente acentuadas, poderiam gerar dois sentidos e/ou significados completamente diferentes, embora ambos possíveis. Lembramos com isso da noção de *impossibilidade* de Leibniz, para a qual Deleuze remete a propósito dessa categoria de *imagens-tempo*.

- Imagens que misturam não o cinema de realidade, seja em seu pólo documentário/etnográfico ou investigação/reportagem, e o de ficção, mas, de outra maneira, criam uma forma de ficcionar a realidade, de a criar no espaço do filme, no seu intervalo "que dura no próprio momento." (2005 [1985]: 188). Nelas se introduz um conceito de fabulação, pela qual as personagens tomam a palavra e se constituem nela, ao mesmo tempo constituindo a narrativa, e tanto mais a falsificando, ou a simulando, na medida em que são pessoas reais (que existem antes e depois do filme) e que fabulam, como ocorre em Jean Rouch, Cassavetes, entre outros.

Se as duas primeiras se referiam à ordem do tempo, "à coexistência da relações ou à simultaneidade dos elementos internos ao tempo" (2005 [1985]: 188), essa terceira categoria diria repetido à série do tempo, reunindo "o antes e o depois num devir, ao invés de separá-los" (2005 [1985]: 188), tendo em comum as três imagens-tempo a reversão da representação indireta, a quebra com a sucessão cronológica e da separação entre antes e depois.

Com o circuito que sustenta o reconhecimento do espectador com as imagens rompido por dentro, parece ter ficado evidente algo que afirmamos anteriormente, que a narração não é um "dado" preexistente às imagens (assim como a melodia não o poderia ser, um "dado" para os sons), que a câmera não virá revelar da personagem sua imagem latente - esta se constrói nela, e que tal impressão é produzida pelo próprio ato de narrar, o que, por um lado, justifica, para Deleuze, que uma semiótica pura não pudesse seguir os passos de uma semiologia de inspiração lingüística.

A diversidade das narrações não pode se explicar pelos avatares do significante, pelos estados de uma estrutura da linguagem que se suporia subjacente às imagens em geral. Ela remete apenas a formas sensíveis de imagens e a signos sensitivos correspondentes que não pressupõem narração alguma, mas dos quais resulta tal narração e não outra. Os tipos sensíveis não se deixam substituir por processos de linguagem. (DELEUZE, 2005 [1985]: 167).

E, por outro lado, proporciona que as imagens, não apresentando uma relação necessária com a narração - esta que, pelo contrário, dependeria do modo como as primeiras a constituem, tradicional ou falsificante -, tenham ocasião de usufruir dessa emancipação como signos ópticos e sonoros puros, autônomos; e que as partes tenham oportunidade de se distinguir, transformando a forma unificante da verdade (do todo), cujo reconhecimento ou identificação do espectador com a personagem (eu = eu) se efetua por intermédio das ações desta, em uma pluralidade de desconhecimentos particulares (eu = outro), já que as próprias

personagens não alcançam uma plena coerência, constantemente tornando-se ou deixando de ser, em um devir.

É, finalmente, nesse contexto que o som, destacando-se como pura imagem (sonsigno), depõe-se do papel centralizador (e instrumental) de estruturar a narrativa em torno da fala (diálogos e voz que narra), de que ele se investiu no cinema clássico (CHION, 2009: 60 e 64), e também se multiplica e adquire novo interesse.

Todo o cinema moderno, após Godard de um lado, Bresson de outro, inaugura-se de uma colocação em questão, ao mesmo tempo que do estatuto clássico da imagem fílmica como imagem « plena », centrada, em profundidade, do uso da voz como homogênea, harmônica com a imagem. Isso que coloca em jogo a modernidade cinematográfica, qualquer que sejam as discriminações sob as quais ela avança, são, se o disse sempre, os efeitos de ruptura, os encavalamentos, os « ruídos » da cadeia fílmica; opera-se um atraso do efeito de real da imagem fílmica, do efeito de maestria da voz. A relação da voz, do som e do silêncio transforma-se, musicaliza-se. (BONITZER, 1975: 31, 32).⁶²

Não conseguimos deixar de pensar que esse interesse encontrar-se-ia com um certo equivalente na aspiração de Schaeffer por uma musicalidade mais generalizada, não determinada pelos códigos musicais, e nos estudos do som enquanto objeto isolado. Antes, porém, de entrar nesse mérito, preferiríamos prepará-lo apontando em algumas rápidas lembranças certos tratamentos desse elemento nos cinemas novos, não sem mencionar inicialmente um filme mesmo bem anterior a eles.

4.4 Notas breves sobre sonoridades: tratamentos do som no cinema

Consistindo em "fragmentos distintos de vidro colorido que se combinam para formar uma imagem, nunca ocultando, contudo, a natureza descontínua dos individuais da

⁶² Tout le cinéma moderne, depuis Godard d'un côté, Bresson de l'autre, s'inaugure d'une remise en cause, en même temps que du statut classique de l'image filmique comme image « pleine », centrée, en profondeur, de l'usage de la voix comme homogène, harmonique à l'image. Ce que met en jeu la modernité cinématographique, quels que soient les titres sous lesquels elle s'avance, c'est, on la souvent dit, les effets de rupture, les chevauchements, les « bruits » de la chaîne filmique, s'y opère une déchirure de l'effet de réel de l'image filmique, de l'effet de maîtrise de la voix. Le rapport de la voix, du son et du silence s'y transforme, se musicalise.

composição." (2009: 59)⁶³, o vitral, essa figura da arte sacra utilizada por Henri Langlois para a composição audiovisual de "*L'Atalante*", de 1934, de Jean Vigo, é a metáfora com a qual Michel Chion inicia um comentário sobre esse filme, do qual trazemos algumas considerações, e que já de partida nos remeteu a algumas hipóteses sugeridas por Schaeffer ao discutir o par permanência/variação nas estruturas musicais.

Primeiro ele imagina que se algumas notas de piano se fizessem ouvir muito distanciadas umas das outras, apareceriam como eventos isolados, destacando-se como objetos - nesse caso, encontraríamos-nos nas fronteiras da música e se permanecêramos era por determinadas razões: "uma, anedótica, no fundo inadmissível, é que se faz uso de um piano, socialmente reconhecido como instrumento de música"; "a outra, mais essencial" (SCHAEFFER, 1966: 300), é "por eliminação", pois se não fosse musical, o evento seria desprovido de qualquer outro interesse e significação, e, de acordo com ele, esta razão valeria ainda que se trocasse o piano por uma lâmina de metal. Sua conclusão inicial é que se uma estrutura (como uma melodia) não se estabelecesse entre esses objetos, estaríamos "no mínimo em presença de uma coleção de objetos comparáveis, apresentando caracteres comuns." (SCHAEFFER, 1966: 301).

Avançando nas possibilidades, Schaeffer os imagina próximos o suficiente para formar uma melodia - dessa vez a escuta musical distinguiria a estrutura baseada na qualidade dominante dos objetos, que ele chama de *valor*: altura, duração ou intensidade. Perguntando-se porque, responde o próprio que "*aquelas qualidades dos objetos que não contribuem, por diferenciação, para a estrutura, parecem comuns a esses objetos*" e que se reencontra "aqui o papel do instrumento e a dialética *permanência-variação*". (1966: 301).

Por último, supondo se cada nota fosse tocada por um instrumento distinto, reconhece que o timbre apareceria como valor diferenciando os objetos e a unidade da estrutura poderia ser ameaçada, não fosse esta assegurada pela altura ou pela duração de cada um. Conclui finalmente, pensando ainda nas fronteiras da música, que um ouvinte desprevenido poderia ser remetido aos instrumentos, percebendo "*uma estrutura de eventos sonoros antes que uma estrutura musical*", e que para o entender musicalmente, seria necessária uma intenção de o fazer, fruto de uma escolha e de uma aprendizagem. (SCHAEFFER, 1966: 302).

⁶³ (...) pieces of colored glass that combine to form an image, while never hiding the discontinuous nature of the individual pieces of the composition.

Enfim, a metáfora do vitral e as hipóteses de Schaeffer nos fazem refletir por um lado, sobre essa relatividade da percepção, por outro, sobre uma forma, no cinema, que a permitiria explicitar - Chion a chama verbo decêntrica, opondo-a à verbocêntrica, e a utiliza, por uma série de características que apresenta, para descrever a "estrutura" das falas em "*L'Atalante*". Aqui, na contramão ao raciocínio de Schaeffer, em nossa opinião, esta apareceria antes enfraquecida como "estrutura de eventos" em direção a uma "estrutura musical".

Entre essas características estariam os acentos dos atores, muito pouco atenuados para que não fossem percebidos por eles próprios, em sua materialidade, para que não chamassem a atenção para suas falas em certos casos destoantes dos seus personagens, como no caso de Juliette que, como francesa interiorana, algumas vezes deixa escapar o sotaque alemão de Dita Parlo. Acrescer-se-ia ao acento, as suas maneiras de soltar as frases à maneira de solilóquios, como se nunca se direcionassem a ninguém; os silêncios entre as sentenças; a forma de serem filmados enquanto falam, em movimento, de costas, de longe ou descentrados no quadro; a mínima sincronização labial na edição com a dublagem posterior, alcançando uma deliberada não aderência; e uma repercussão das falas, ecoadas uns pelos outros em forma de questão ou simples repetição, em um psitacismo, segundo Chion, que, ao invés de funcionar como uma interlocução naturalística, isolá-los-ia ainda mais uns dos outros em uma estrangeiridade afetiva, contrastando, no decorrer da narrativa, com a promiscuidade física dos espaços apertados, dos enquadramentos fechados, dos corpos em trabalho, ou sensualizados.

De fato, a rouquidão dos monólogos quase ininterruptos de old Jules, mastigando sem parar seus resmungos, a quase mudez de Jean, mais uma vez os silêncios, os gritos do vendedor, com seus papéis sepadores, os ritmos do café dançante, os ruídos do barco, os brinquedos musicais, e assim por diante, compõem antes uma melodia de timbres ligeiramente descolada de suas causas visuais, quase dotada de valor independente da narrativa, do que uma representação naturalística de eventos sonoros, ou ainda, do que uma função de comunicação, de ligação (ou continuidade), que viria a ser cumprida, no cinema clássico e seu sistema verbocêntrico, quase que exclusivamente, pelas deixas dos diálogos. Talvez, em "*L'Atalante*", esse papel, que a palavra dificilmente preenche, venha a ser preenchido pelo rádio, pelo fonógrafo, pelos fones da *jukebox*, pelo alto-falante da loja, pela composição tema de Maurice Jaubert, reunindo os personagens, tornando-os expressivos.

Chion nota (2009: 64) que a qualidade dessa sonoridade ("uma certa escansão auditiva, um ritmo integral", como em Bresson), muitas vezes descrita por soar como

música⁶⁴ (aparentemente num sentido semelhante ao que Bonitzer tencionava no trecho citado), era bastante perseguida na era sonora inicial⁶⁵, mas que raramente teria sido alcançada antes de "*L'Atalante*". Este permaneceria, contudo, um caso praticamente único, apenas precedendo o cinema clássico, cuja regra geral seria o verbocentrismo. A descentralizadora divisão de mundos, a criação de intervalo entre os personagens, quase numa demonstração analítica de uma incomunicabilidade essencial, somente posteriormente voltariam a ser valorizadas, assim como vários dos procedimentos empregados por Vigo nesse filme, como os que promovem a impressão de decalque das falas sobre as imagens visuais, sistematicamente incorporados como parte do estilo de Fellini, a partir de "*8 e 1/2*", de 1963; ou como a *gag*, que seria amplamente retomada por Jacques Tati, em que old Jules se vexa com seu engano, ao se imaginar "fazer tocar" com o dedo um disco girando no fonógrafo estragado. (CHION, 2009: 60 e 63).

Entre as experiências posteriores a "*L'Atalante*" e que evidenciam essa transformação evocada pelo texto de Bonitzer da relação entre imagem e voz, som e silêncio, destacamos primeiro "*L'année dernière à Marienbad*" [O ano passado em Marienbad], de 1961, de Alain Resnais (em colaboração com Alain Robbe-Grillet), em que ocorre, a propósito, que os diálogos e os ruídos ambientes ora preenchem o campo, ora são interrompidos bruscamente deixando os planos esvaziados de seu conteúdo sonoro, fato que direciona a atenção do espectador tanto para o murmúrio ora perdido, ora ouvido, quanto para a imagem surda, que é desnudada de sua vestimenta ambiente, e para os atores, que são emudecidos – para os quais (personagens e ambiente) se aguarda um retorno da voz.

Em outro exemplo, "*Katzelmacher*" [O machão], de 1968, de Rainer Werner Fassbinder, obra constituída como sessões em espaços que se repetem ao longo do filme, aproximadamente como num *sketch*, há uma cena - a única que não se repete, em que uma personagem feminina, que aspira ser atriz de televisão, canta e dança sem nenhum acompanhamento musical, o que chama a atenção até um certo constrangimento para cada

⁶⁴ O autor recomenda cautela quanto a uma tal asserção, na medida em que o espectador que visse o filme pela primeira vez não teria a mesma percepção que o espectador dos anos 50, quando a partitura de Jaubert teria sido restaurada (e removida a canção da moda "*Une chaland qui passe*", imposta pelo estúdio), ou que as audiências modernas quando foi remasterizado; e, dispensando qualquer consideração relativista histórica e cultural, menciona o fato de que os equipamentos de produção do som (características tonais de alto-falantes, amplificadores) eram completamente diferentes dos de hoje, e de que, com isso, indiscutivelmente as diferenças em relação ao som eram mais acentuadas que em relação às imagens visuais. (2003: 64).

⁶⁵ Chion menciona alguns parágrafos antes o *Sous le toits de Paris*, de René Clair, de 1930, para compará-lo com *L'Atalante*, e dizer que o segundo não teria "uma doutrina tão bem articulada ou um sistema formal tão claramente definido". (2003: 60). Embora ele não o tenha citado nesse momento como exemplo desse tipo de sonoridade, julgamo-lo digno de nota. Analisamos alguns aspectos do filme de Clair na monografia mencionada na introdução a essa dissertação (2010).

detalhe da sua performance, tanto para a sonoridade da canção quanto para seus movimentos corporais, e que a isola em seu mundo à maneira das personagens pintadas em "*L'Atalante*".

Ainda em "*Katzelmacher*", outro *sketch* mostra uma dupla - e, a cada vez que aparece, envolve participantes diferentes, quase numa permuta, a maioria das vezes com duas personagens femininas - caminhar lentamente ao longo de um corredor num pátio, de braços dados, como se fosse um casal em direção ao altar. Além do diálogo, há uma música não diegética que parece oferecer um comentário que, a princípio estranho, não passa despercebido, e não é neutralizado com a repetição; pelo contrário, revela-se, combinando-se ao sempre semelhante do tom das falas, que se desmentem nas sutilezas desacertadas da maledicência, talvez tão perturbador e desconfortador quanto a performance da personagem solitária.

Em "*Nathalie Granger*", de 1972, de Marguerite Duras, a escassa fala das duas mulheres, sua preocupação meio muda, é eventualmente quebrada pelas recorrentes narrações do rádio sempre com o mesmo assunto: os relatos de delinquência juvenil. E há também os fragmentos de exercícios de mecânica de piano a criar uma atmosfera: são quase objetos isolados, distanciados por pausas gigantescas, suspensos, esquecidos. Um pouco a metaforizar a relação de Nathalie Granger com a casa, com sua mãe e com o mundo, eles se mantêm aparentemente não-diegéticos (assim como ela significativamente quase não é vista no decorrer do filme) enquanto essa relação permanece impermeável e distante, enquanto não se sabe o que ocorrerá à menina, que não se adaptara à escola ("se ela não estudar piano, está perdida"). Quando então, um vendedor de máquinas de lavar roupa (Gerard Depardieu) cuja identidade é questionada pelas duas e parece então ficar cada vez mais constrangido, perturbado, falando excessivamente, deslocado no universo delas, na própria profissão, nas suas idas e vindas pela rua, observadas da janela (pela outra mulher, que é Jeanne Moreau), pergunta-lhes sobre os exercícios, aqueles sons, antes fantasmas dispersos no extracampo (voltaremos a este no capítulo 6), tornam-se possíveis sinais diegéticos pelo golpe fantástico (ambíguo) da pergunta, sugerindo que Nathalie de fato os produzisse, em algum outro cômodo da casa, enfim envolvida com um elemento tangível aos demais: o estudo do piano, e trazendo com isso um suposto vínculo, uma certa graça, diminuindo o desolamento das mulheres.

No artigo citado de Pascal Bonitzer, ao qual tornaremos novamente, ele mostra, a partir da análise do comentário numa série de filmes documentais, como esse seria responsável por delimitar o que é visto (criar mesmo visões, transformadas pela imaginação, dentro do que é de fato visível), através de sua tonalidade ou de seu conteúdo - e quanto ao

conteúdo, fomos lembrados de Walter Benjamin, quando, em sua "Pequena história da fotografia" (1994 [1931]) já nos falava sobre a imprescindibilidade da legenda. Intuia ele, com Brecht, sobre essa abertura polissêmica das imagens, para a qual não a adição de uma única inscrição linguística fosse a solução, mas, possivelmente, como viria ser a forma buscada no cinema moderno, a contribuição de várias, sua mútua falsificação constituísse o essencial caminho para sua denúncia, para a análise de sua fabricação? Saber ler as imagens não seria então mostrar que não se as lê, como um texto, que permanecem impassíveis nesse sentido?

(...) Mas, se a verdadeira face dessa "criatividade" fotográfica [ele se refere à montagem] é o reclame ou a associação, sua contrapartida legítima é o desmascaramento ou a construção. Com efeito, diz Brecht, a situação "se complica pelo fato de que menos que nunca a simples *reprodução da realidade* consegue dizer algo sobre a realidade. (...). É preciso, pois, construir alguma coisa, algo de *artificial*, de *fabricado*." O mérito dos surrealistas é o de ter preparado o caminho para essa construção fotográfica. O cinema russo representa uma nova etapa nesse confronto entre a fotografia criadora e a construtiva. (...) (BENJAMIN, 1994 [1931]: 106. O colchete é nosso).

Mas o que nem Wiertz nem Baudelaire compreenderam, no seu tempo, são as injunções implícitas na autenticidade da fotografia. Nem sempre será possível contorná-las com uma reportagem, cujos clichês somente produzem o efeito de provocar no espectador associações linguísticas. A câmera se torna cada vez menor, cada vez mais apta a fixar imagens efêmeras e secretas, cujo efeito de choque paralisa o efeito associativo do espectador. Aqui deve intervir a legenda, introduzida pela fotografia para favorecer a literalização de todas as relações da vida e sem a qual qualquer construção fotográfica corre o risco de permanecer vaga e aproximativa. (...). Mas um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior que um analfabeto? Não se tornará a legenda a parte mais essencial da fotografia? (...) (BENJAMIN, 1994 [1931]: 106).

Acrescentamos que não apenas a narração, mas toda a pista sonora (a música, os ruídos, os silêncios) é dotada desta propriedade de multiplicação das visões, em função das suas características concretas, materiais, tímbricas, miméticas, e que ela pertence não apenas aos filmes de gênero documental, mas ao cinema de modo geral e, uma vez se conscientizando disso, ter-se-ia condições de a explorar, estabelecendo a variedade de complexos relacionamentos entre visível, audível e narrado sobre a qual viemos argumentando, articulando as imagens, cronicamente ou cineticamente.

A tipologia de Deleuze, que desdobramos neste capítulo está inteiramente relacionada com a "teoria do conhecimento" esboçada por Bergson, particularmente em "Matéria e memória" (1999 [1896]). Trata-se de uma filosofia inteiramente orientada pela

ação: qualquer percepção faz acionarem-se determinados movimentos corporais (químicos, musculares, nervosos, etc); esses são sentidos como afecções (por se reportarem ao nosso próprio corpo), são reconhecidos em reações anteriores, trazendo delas uma continuidade motora que vêm se incorporar inconscientemente, complementando o processo (repetindo num único devir uma síntese da diversidade de devires precedentes). Toda percepção provoca um encadeamento motor, sensorial, e uma virtualização do passado no presente (um reconhecimento). Ou, pelo contrário, quando a percepção traz uma associação consciente com o passado em geral, atualiza-se em imagens-lembrança e atualiza a sensação dessa imagem (imaginando).

O que chamo meu presente é minha atitude em face do futuro imediato, é minha ação iminente. Meu presente é portanto efetivamente sensório-motor. De meu passado, apenas torna-se imagem, e portanto sensação ao menos nascente, o que é capaz de colaborar com essa ação, de inserir-se nessa atitude, em uma palavra, de tornar-se útil; mas, tão logo se transforma em imagem, o passado deixa o estado de lembrança pura e se confunde com uma certa parte de meu presente. A lembrança atualizada em imagem difere assim profundamente dessa lembrança pura. A imagem é um estado presente, e só pode participar do passado através da lembrança da qual ela saiu. A lembrança, ao contrário, impotente enquanto permanece inútil, não se mistura com a sensação e não se vincula ao presente, sendo portanto inextensiva. (BERGSON, 1999 [1896]: 164).

Voltaremos adiante (capítulo 5) à fundamentação dessa classificação das imagens cinematográficas numa tentativa rudimentar de compreendê-la e compará-la, na medida em que são filosofias aproximadamente contemporâneas, com a fenomenologia, assim como à concepção de Schaeffer, que pretendeu orientar-se pela última para elaborar conceitos, acreditando ter realizado o projeto dela em suas atividades e postura de pesquisador, quando, por sua vez, em busca, ele próprio, de uma definição e uma tipo-morfologia do objeto sonoro.

Durante anos nós fizemos então frequentemente fenomenologia sem o saber, o que vale mais, levando tudo em consideração, que falar da fenomenologia sem a praticar. É somente depois que nós reconhecemos, contornada por Edmund Husserl, com uma exigência heróica de precisão, que nós estamos longe de reivindicar, uma concepção de objeto que postulava nossa pesquisa. Nós resumiremos dela aqui, e sumariamente, o que nos parece necessário para situar isso que nós compreendemos em um sentido restrito por *objeto sonoro*. (SCHAEFFER, 1966: 262).⁶⁶

⁶⁶ Pendant des années, nous avons souvent fait ainsi de la phénoménologie sans le savoir, ce qui vaut mieux, à tout prendre, que de parler de la phénoménologie sans la pratiquer. C'est seulement après coup que nous avons reconnu, cernée par Edmund Husserl avec une exigence héroïque de précision à laquelle nous sommes loin de prétendre, une conception de l'objet que postulait notre recherche. Nous n'en résumerons ici, et sommairement,

que ce qui nous semble nécessaire pour situer ce que nous entendons, dans un sens plus restreint, par *l'objet sonore*.

5 O MÉTODO DE TRABALHO DA MÚSICA CONCRETA E SUA RELAÇÃO COM A PRODUÇÃO DE IMAGENS-NARRATIVAS

Quand Orphée descend vers Eurydice, l'art est la puissance par laquelle s'ouvre la nuit. La nuit, par la force de l'art, l'accueille, devient l'intimité accueillante, l'entente et l'accord de la première nuit. Mais c'est vers Eurydice qu'Orphée est descendu: Eurydice est, pour lui, l'extrême que l'art puisse atteindre, elle est, sous un nom qui la dissimule et sous un voile qui la couvre, le point profondément obscur vers lequel l'art, le désir, la mort, la nuit semblent tendre. Elle est l'instant où l'essence de la nuit s'approche comme l'*autre* nuit.

Maurice Blanchot⁶⁷

O objetivo desse capítulo é, como previsto, delinear o percurso de Pierre Schaeffer: das ideias germinais suscitadas pela pesquisa que acompanhou a concepção do "*Étude aux chemins de fer*", de 1948, e sua constatação de um problema a propósito da composição dessa peça, a fim de verificar em que essa pode acrescentar a uma preocupação operacional (na construção de um roteiro) com a produção das artes-relés e de imagens/narrativas pela contribuição do sonoro; de sua posterior tentativa de formalizar via fenomenologia suas definições sobre som e escuta, afim de compreendê-la em relação à empresa de Deleuze sobre imagens e percepção.

5.1 O "*Étude aux chemins de fer*", a imitação concreta e suas potencialidades

A ideia de um método alternativo ao tradicional roteiro escrito em formas verbais no tempo presente, cujas diretrizes remontam às prescrições aristotélicas para representação da tragédia e da comédia na *Poética*, poderia ser interessante para quebrar com um discurso linear, produzir um regime cristalino. Roteiro relé, roteiro concreto são nomes de que já lançamos mão para designar o alvo dessa pesquisa, surgiram de um surpreendente encontro, o da arte-relé, da música concreta, e da pergunta sobre como o fazer. A surpresa, como uma primeira intuição das possibilidades, ante a escuta de um episódio radiofônico, "*La montre*

⁶⁷ Extraído de *L'Espace Littéraire*, p. 179.

magique", registrado em 1949, foi desenvolvida em sequência pela descoberta das composições concretas, de seu método como procedimentos legítimos da criação e finalmente dos textos teóricos que então nos orientaram.

Com essa experiência dirigimo-nos, portanto, à própria essência do cinema, de ser uma arte-relé, ainda que, em geral, elaborada por um processo de tradução de texto em imagem, mas igualmente nos aproximamos dessas manifestações do rádio e da eletroacústica que se realizam, por princípio, à escusa da notação em partitura, e segundo atitudes muito particulares, como nos esclarece inicialmente Pierre Boulez (a respeito da música concreta).

É assim que do ponto de vista rítmico, já que a duração de um som gravado se mede no comprimento (...), pode-se, cortando a fita gravada e depois montando os sons escolhidos - um pouco à maneira da seqüências de um filme - realizar seqüências rítmicas irrealizáveis por intérpretes. (1995 [1966]: 163).

A gravação em fita permite igualmente operar sobre a curva do som. Sem nos determos sobre o som ao contrário e sobre os filtros de frequência, podemos descrever a quais permutações seriais pode-se submeter um som dado. (1995 [1966]: 164).

Como o cinema, esta música compor-se-ia de blocos apreendidos por um aparato, sons fixados, registros, relés. Sua metodologia, muito mais afim à flexibilidade da montagem (cinematográfica) que à rigidez dogmática do serialismo⁶⁸ ou ao conjunto estrutural da música tonal, não se basearia numa organização abstrata pré-determinada (numa partitura), numa hipótese de partida, constituindo-se antes pela condução da escuta, mais sensível a combinações de valores mais complexos e mais « irracionais » que aqueles de um gráfico. (SCHAEFFER, 1948-1950: 57-59).

⁶⁸ Num outro momento, o mesmo Boulez dissertando sobre o serialismo nos informa que "A palavra série apareceu pela primeira vez em textos teóricos vienenses quando eles descreveram as primeiras obras de Schoenberg, que empregavam consequentemente uma sucessão de doze sons - sempre a mesma - ao longo de determinada obra. A definição do próprio Schoenberg é a seguinte: *Komposition mit zwölf nur auf einander bezogenen Tönen* (composição com doze sons relacionados entre si). (...) O surgimento da série em Schoenberg está assim, ligado a um fenômeno temático, a série é, para ele, um "ultratema" (...) (1995 [1966]: 270 [sic]). "(...) A evolução do pensamento musical está chamada a passar por uma enorme aceleração, depois de Webern, já que o princípio serial pode justificar de modo absoluto qualquer organização sonora, desde o mais ínfimo componente até a estrutura toda.

Esse pensamento serial pode finalmente se libertar do número doze do qual se tornou prisioneiro, por motivos óbvios, pois foram justamente os doze sons, ou seja, o cromatismo, que permitiram a passagem da estrutura tonal cada vez mais enfraquecida para a estrutura serial. Não há dúvida de que não são os dozes sons que têm a maior importância, e sim a concepção serial; a noção de um universo sonoro - próprio para cada obra - que se baseia sobre um fenômeno indiferenciado até o momento em que a série é escolhida: torna-se, então único e essencial. (...) (BOULEZ, 1995 [1966]: 205, 206)

Uma explicação detalhada sobre a organização e as combinações probabilísticas das estruturas seriais encontra-se em BOULEZ, 1995 [1966]: 141-160.

Dispomos a seguir a descrição de Schaeffer, extraída do "*Introduction à la musique concrète*", para sua tentativa de notar *a posteriori*, como se verificará, as pesquisas com um material pré-fixado obtido da sonoridade de locomotivas e sua elaboração em uma composição, o "*Étude aux chemins de fer*", um dos "*Cinq études de bruits*", que é um experimento clássico e fundador em música eletroacústica.

Pode-se resumir assim a atitude de composição que foi tomada aqui. Sejam uns elementos *a, b, c, d*, escolhidos, de duração decrescente, nos quais cada um pode, grosso modo, lembrar respectivamente um compasso de 4/4, 3/4, 2/4, e em um tempo, depois uns elementos *e, f, g*, de caráter « pontual ». Uma série *a, b, c, d, e, f, g*, seria provavelmente sem qualquer caráter expressivo, porque, enfim, a natureza pode nos fornecer uma tal série sem que qualquer intervenção criadora pudesse ser discernida nela. (Pergunta-se, talvez, quando eu falo dos elementos, de quais elementos se trata? Pouco importa, coloquemos, para fixar as idéias, que esses sejam fragmentos de ritmos de trem, mas isto não tem importância, isto pode ser não importa o que de sonoro.).

Se eu componho uma série na qual eu duplicarei cada um os elementos *aa, bb, cc, dd*, uma vontade apareceria claramente, que não pode em nenhuma hipótese se confundir com um encontro do acaso. *A natureza não repete jamais a mesma coisa*. Reproduza duas vezes o fragmento *a*, há música. E assim podereis colocar após essa série de fragmentos duplos uma série simples *e, f, g*, porque essa sucessão sem repetição tomará emprestado dessa que a precede seu caráter voluntário. (SCHAEFFER, 1948-1950: 57)⁶⁹.

⁶⁹ On peut résumer ainsi le parti de composition qui a été pris ici. Soient des éléments *a, b, c, d*, choisis de durée décroissante dont chacun peut, en gros, rappeler respectivement une mesure 4/4, 3/4, 2/4, et à un temps, puis des éléments *e, f, g*, de caractère « ponctuel ». Une série *a, b, c, d, e, f, g* nous fournir une telle série sans qu'aucune intervention créatrice puisse y être discernée. (On se demande, peut-être, quand je parle d'éléments, de quels éléments il s'agit? Peu importe, mettons, pour fixer les idées, que ce soient des fragments de rythmes de train, mais cela n'a pas d'importance, cela peut être n'importe quoi de sonore.)

Si je compose une série où j'aurai doublé chacun des éléments *aa, bb, cc, dd*, une volonté apparaît clairement qui ne peut en aucun cas se confondre avec une rencontre de hasard. La nature ne répète jamais deux fois la même chose. Jouez deux fois le fragment *a*, il y a musique. C'est alors que vous pourrez faire suivre cette série de fragments doubles, d'une série simple *e, f, g*, parce que cette succession sans répétition empruntera à ce qui précède son caractère volontaire.

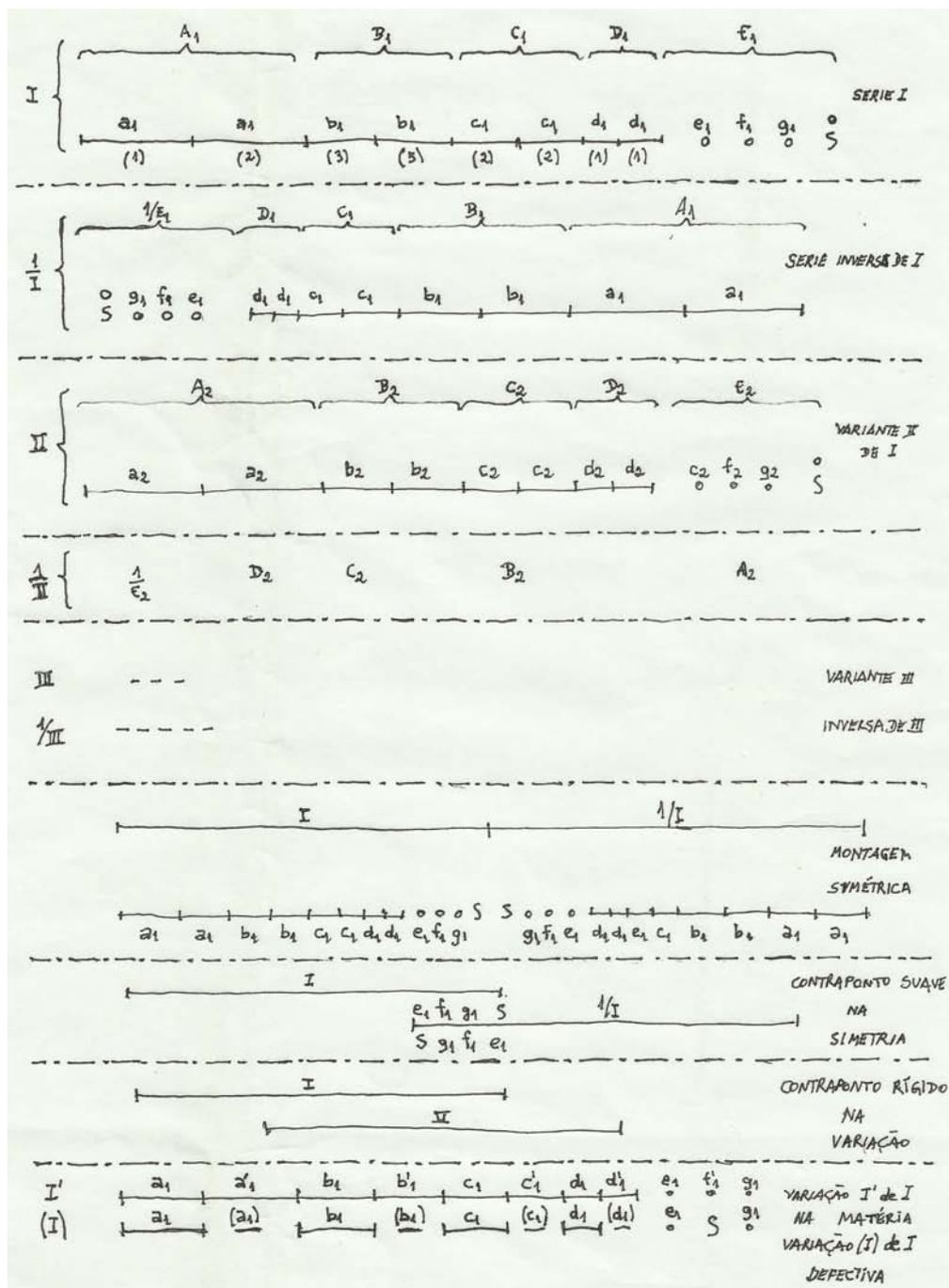


Figura 2. Esquema de construção de música concreta.
 Transcrito e traduzido de SCHAEFFER, 1948-1950: 58.

Se eu componho em seguida uma outra série de mesma estrutura com os elementos que eu noto com o índice « dois », obtenho uma variação do « tema » I. Ainda uma vez, esse poderia ser coisa absolutamente outra que elementos tomados emprestados dos ritmos de trem. Constata-se que qualquer que seja o material sonoro, obtido pelo puro acaso, nós manifestamos nossa vontade de composição por uma estrutura imposta. De uma outra maneira, nós repetimos duas vezes a mesma coisa. Esse princípio de dublagem pode surpreender. Ele impressiona tanto mais quando se pensa que toda a música está condensada na oitava, a qual repousa sobre o número 2. *Bis repetita placent.*

(...)

Como se vê, nós não fornecemos esses exemplos senão com as mais expressas reservas. Cada um dos movimentos da *Suite n°14* foi assim composto a partir de uma estrutura voluntária, salvo o último. Simetrias, transposições, contraponto, os resultados foram igualmente felizes. É preciso dizer que é o último movimento que, sobre o plano da expressão propriamente dito, foi o mais satisfatório? Seria porque ele utilizasse todos os meios ensaiados precedentemente, mas sem sistematismo, e com uma maior liberdade na associação dos elementos constitutivos? E aí compreendida a liberdade que alguns acharão, talvez, abusiva, de se compor francamente sequências « concretas » e « abstratas », quer dizer, sequências « arrancadas » da gravação original, e *phrases textuelles* nessa partitura preconcebida? (SCHAEFFER, 1948-1950: 59).⁷⁰

Em seus relatos ele constata que, por construídas que suas sequências possam parecer no gráfico, e racionalizante a sua explicação do esquema, à escuta se ouve uma vaga organização, e que o espírito, método e possibilidades dessa música, mais afins ao conhecimento intuitivo, afeito à experimentação e aos esboços nos quais se ensaia um jogo de acerto e erro, pelo qual a experiência do material é que levaria a uma mestria, tornariam forçada e constritiva uma notação com apuro de geometria, como seria o caso, como ele afirma, da série-matriz, que ainda se pode chocar com inextricáveis dificuldades

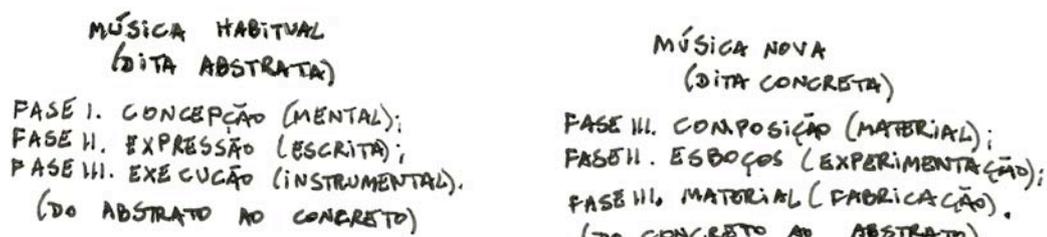
⁷⁰ Si je compose ensuite une autre série de même structure avec des éléments que je note avec l'indice « deux » j'obtiens une variation du « thème » I. Encore une fois ce pourrait être tout autre chose que des éléments empruntés aux rythmes de train. On constate que quel que soit le matériau sonore, dû au pur hasard, nous avons manifesté notre volonté de composition par une structure imposée. D'une autre façon, nous avons répété deux fois la même chose. Ce principe de doublage peut surprendre. Il étonne d'autant plus si l'on pense que toute la musique est contenue dans l'octave, laquelle repose sur le nombre 2. *Bis repetita placent.*

Comme on le voit, nous ne donnons ces exemples qu'avec les plus expressives réserves. Chacun des mouvements de la *Suite n° 14* a été ainsi composé à partir d'une structure volontaire, sauf le dernier. Symétries, transpositions, contrepoint, les résultats ont été également heureux. Faut-il dire que c'est le dernier mouvement qui, sur le plan de l'expression proprement dite, fut le plus satisfaisant? Est-ce parce que qu'il utilisait tous les moyens essayés précédemment, mais sans systématisme, et avec une plus grande liberté dans l'association des éléments constitutifs? Y compris la liberté que d'aucuns trouveront peut-être abusive de composer franchement des séquences « concrètes » et « abstraites », c'est-à-dire des séquences « arrachées » à l'enregistrement original, et *des phrases textuelles* de cette partition préconçue?

instrumentais sem um correspondente efeito estético⁷¹ (SCHAEFFER, 1948-1950: 59), ou o da partitura clássica, que restringe o universo sonoro às alturas do sistema tonal. Assim, cada fragmento seria pensado como um pequeno trecho em uma musicalidade que englobasse tratamentos bem divergentes, e que constituiria um modelo mais adequado para sugerir organizações como as do tipo da que foi reproduzida.

Pode-se com efeito comparar exatamente os dois caminhos musicais, o abstrato e o concreto. Nós aplicamos, nós o dissemos, o qualificativo de abstrato para a música habitual, pelo fato de que ela é inicialmente concebida pelo espírito, depois notada teoricamente, enfim realizada numa execução instrumental. Nós chamamos nossa música « concreta » porque ela é constituída a partir de elementos pré-existentes, emprestados de não importa qual material sonoro, que ele seja ruído ou música habitual, depois composto experimentalmente por uma construção direta, acabando por realizar uma vontade de composição sem o recurso, tornado impossível, de uma notação musical ordinária.

Pode-se colocar em relação, em dois esquemas, os dois processos, que se apresentam como uma evolução e uma involução exatamente compensadas: (SCHAEFFER, 1948-1950: 60).⁷²



⁷¹ Tais dificuldades mencionadas por Schaeffer advém do fato de que os instrumentos tradicionais foram desenvolvidos aproximadamente de forma concomitante aos processos de notação musical tradicional e, por esse motivo, as peças de partitura tradicional e as técnicas da música tradicional tendem a ser mais confortáveis e bem casadas com esses instrumentos que aqueles procedimentos de notação e técnicas instrumentais adotados pelo serialismo e músicas contemporâneas em geral, com suas metodologias de dessensibilização do sentido de síntese tônica. Quanto ao “sem um correspondente efeito estético” é um juízo de gosto de Schaeffer.

⁷² On peut en effet comparer exactement les deux démarches musicales, l'abstraite et la concrète. Nous appliquons, nous l'avons dit, le qualificatif d'abstrait à la musique habituelle, du fait qu'elle est d'abord conçue par l'esprit, puis notée théoriquement, enfin réalisée dans une exécution instrumentale. Nous avons appelé notre musique « concrète » parce qu'elle est constituée à partir d'éléments préexistents, empruntés à n'importe quel matériau sonore, qu'il soit bruit ou musique habituelle, puis composée expérimentalement par une construction directe, aboutissant à réaliser une volonté de composition sans le secours, devenu impossible, d'une notation musicale ordinaire.

On peut mettre en regard, en deux schémas, les deux processus, qui se présentent comme une évolution et une involution exactement compensées:

Figura 3. Quadro de comparação entre os métodos de composição abstrato e concreto.
Transcrito e traduzido de SCHAEFFER, 1948-1950: 60.

A flecha nº1 figura a reação possível de experiências de música concreta sobre a imaginação de um músico se contentando em empregar a orquestra habitual. Poder-se-ia mesmo dizer que, a imaginação em desfalque, o músico reproduzirá ao acaso algumas ideias concretas como pontos de partida de sua reflexão. A flecha nº2 representa, para o compositor concreto, a contribuição precedente dos meios clássicos. Enfim, o uso simultâneo dos dois domínios e o funcionamento normal do ciclo transpõem, eventualmente, para outros tipos de compositores, o ir e o vir, tornado orgânico, da imaginação ao acaso, dos sons habituais aos sons novos. (SCHAEFFER, 1948-1950: 60, 61).⁷³

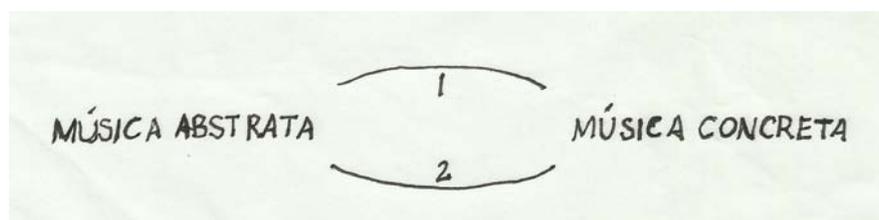


Figura 4. Expressão da relação entre os tratamentos abstrato e concreto na composição.
Transcrito e traduzido de SCHAEFFER, 1948-1950: 60.

Preocupando-se com que essas duas músicas, a abstrata e a concreta, fossem irreduzíveis como o são as pinturas abstratas e figurativas, Schaeffer teme que a reação de uma sobre a outra não passasse de uma visão do espírito, preferindo conceber a primeira como um caso particular de uma generalização musical (um pouco como o seria a mecânica clássica à relativística) e imaginando que, nesta, partir-se-ia do princípio, não da representação de uma concepção prescrita previamente, de um dado, mas do trabalho direto sobre os materiais a partir dos dispositivos de gravação, manipulação e reprodução do som - um caso particular, pois entre esses materiais poderiam constar gravações de execuções particulares de músicas tradicionalmente compostas. No entanto, no "caso geral", a possibilidade e versatilidade do registro mecânico estenderiam a pesquisa do objeto sonoro de uma forma bem mais amplificada, e o âmbito da dinâmica ao universo das variações as mais sensíveis, como as proporcionadas pela captação ao microfone.

⁷³ La fleche nº1 figure la réaction possible des expériences de musique concrète sur l'imagination d'un musicien se contentant d'employer l'orchestre habituel. On pourrait même dire que, l'imagination en défaut, le musicien emprunterait au hasard des trouvailles concrètes comme des points de départ de sa réflexion. La flèche nº2 représente, pour le compositeur concret, l'apport préalable des moyens classiques. Enfin l'usage simultané des deux domaines et le fonctionnement normal du cycle apportent, éventuellement, à d'autres types de compositeurs l'aller et le retour, devenu organique, de l'imagination au hasard, des sons habituels aux sons nouveaux.

Qual é então, *essencialmente*, o efeito do microfone?

É muito simples para que se concedesse o esforço de o aperceber, muito evidente para que se tivesse a originalidade de o lembrar: o microfone fornece dos eventos - que eles sejam concerto, comédia, tumulto ou ordem - uma versão *puramente sonora*. Sem transformar o som, transforma a escuta. Da memória da humanidade, jamais se tivera costume de perceber sem ver. Após vinte anos, os homens escutam cotidianamente vozes sem face, música sem orquestra, passos sem corpo, rumor sem multidão. Eles reconhecem sofrivelmente essas vozes, descobrem essas músicas desencarnadas, esses ruídos e esses rumores estranhos. Eles colocam em cheque o instrumento, o acessam ou o glorificam: eles se iludem. O instrumento não exerce senão um poder *separador*. Não se acreditará em mim. Eu não acreditei, afinal, em meu professor de física, quando ele me explicou o princípio do telescópio. Foi preciso tempo para me convencer que um simples tubo de papelão, porque circunscribe uma porção da calota celeste e elimina o brilho do vasto céu, pode nos fazer ver as estrelas em pleno dia. O microfone, da mesma maneira, liberta os detalhes, os contrastes, uma profundidade sonora que a visão mascarava. Um paralelismo rigoroso pode se estabelecer a esse respeito entre o rádio e o cinema mudo. A câmera não mais acrescenta nada à imagem, não lhe restringe nada. Mas esse sorriso silencioso diz mais que um longo discurso, esse olhar ou esse tic revelam uma inquietude da qual as palavras nos iriam distrair, a frivolidade desse orador cujo discurso, talvez, ter-nos-ia subjogado, explode em sua gesticulação. Nos dois casos, há uma magia: ruptura da ordem estabelecida, quebra do habitual e renovação, percepção diferente dos elementos dissociados.

É verdade que no tubo do telescópio, acrescentam-se lentes. O microfone, como seu nome o indica, tem um poder magnificante. A câmera também, ainda que seu nome não o indique. (...) (SCHAEFFER, 1946: 27).⁷⁴

E estenderia igualmente o âmbito do timbre, para além das notas das escalas, ao universo dos sons naturais complexos, àqueles de faturas imprevisíveis, e de massas variáveis.

⁷⁴ Quel est donc, *essentiellement*, l'effet du microphone?

Il est trop simple pour qu'on se soit donné la peine de l'apercevoir, trop évident pour qu'on ait eu l'originalité de le remarquer: le micro donne des événements - qu'ils soient concert, comédie, émeute ou défilé - une version *purement sonore*. Sans transformer le son, il transforme l'écoute. De mémoire d'humanité, on n'avait jamais eu coutume d'entendre sans voir. Depuis vingt ans, les hommes entendent quotidiennement des voix sans visage, des musiques sans orchestre, des pas sans corps, des grondements sans foule. Ils reconnaissent à peine ces voix, trouvent ces musiques désincarnées, ces bruits et ces rumeurs étranges. Ils mettent en cause l'instrument, l'accusent ou le glorifient: ils se trompent. L'instrument n'exerce qu'un pouvoir *séparateur*. On ne me croira pas. Je n'ai pas cru non plus, tout d'abord, mon professeur de physique lorsqu'il m'a expliqué le principe du télescope. Il a fallu du temps pour me convaincre qu'un simple tube de carton, parce qu'il circonscrit une portion de la calotte céleste et qu'il élimine la brillance du vaste ciel, peut nous faire voir les étoiles en plein jour. Le micro, de la même manière, livre des détails, des contrastes, une profondeur sonore que masquait la vision. Un parallélisme étroit peut s'établir à cet égard entre la radio et le cinéma muet. La caméra non plus n'ajoute rien à l'image, ne lui retranche rien. Mas ce sourire silencieux en dit plus qu'un long discours, ce regard ou ce tic trahissent une inquietude dont les paroles nous auraient distraits, la vanité de cet orateur dont le verbe, peut-être, nous aurait subjugués, éclate dans sa gesticulation. Dans les deux cas, il y a magie: rupture de l'ordre établi, cassure de l'habitude et renouvellement, perception différente des éléments dissociés.

Il est vrai qu'au tube du télescope, on ajoute des lentilles. Le microphone, comme son nom l'indique, a un pouvoir grossissant. La caméra aussi, bien que son nom ne l'indique pas. (...)

Março

De volta a Paris, eu comecei a colecionar os objetos (1). Eu vou a Radio francesa no Serviço do ruído. Eu experimento as claquetes, as cascas de coco, os berros, as bombas de bicicleta. Eu sonho com uma escala de bombas. Há gongos. Há apitos. Eu ri ao descobrir os apitos na Radiodifusão francesa, que, acima de tudo, é uma administração. Eu sonho com o memorial n°237 RD no qual o encarregado do ruído justificou-se de sua compra. (...) O apito me renova a coragem. Eu também carrego timbres⁷⁵, um jogo de sinos, um relógio de corda, dois chocalhos, dois carrosséis de música⁷⁶ com sua disposição de cores para crianças. (...)

(1) Quer dizer isto o que o autor chamará mais tarde de « corpos sonoros ». (N.D.L.R.). (SCHAEFFER, 1948-1950: 40).⁷⁷

De um lado, Schaeffer então ver-se-ia envolto nessa atitude de colecionador, experimentando com todo tipo de materiais na descoberta de uma diversidade de objetos ou corpos sonoros, chegando mesmo a propor um instrumento múltiplo, que, como um piano preparado, acionando os toca-discos pudesse fazer soar teoricamente todos sons concebíveis, musicais ou não; de outro lado, ele descobre por meio das técnicas de manipulação do registro, em cada um desses objetos sonoros, um instrumento musical.

19 de abril

Fazendo bater sobre um de meus sinos, capturei o som após o ataque. Privado de sua percussão, o sino torna-se um som de oboé. A situação evolui. Produz-se uma fissura no dispositivo inimigo. O moral muda de campo.

21 de abril

Se amputo os sons de seu ataque, obtenho um som diferente, mas se eu compenso a queda da intensidade no potenciômetro, eu obtenho um som *filé* cujo máximo eu desloco livremente. Eu registro assim uma série de notas fabricadas dessa maneira, cada uma sobre um disco. Dispondo esses discos sobre uma *pick-up*, eu então, graças ao jogo dos potenciômetros, reproduzo essas notas como eu bem o queira, sucessivamente ou simultaneamente. Claro, a técnica instrumental desse conjunto é estúpida, pouco apta a

⁷⁵ Tipo de sineta que se choca sobre com um martelo.

⁷⁶ Devido à dificuldade em traduzir a expressão "tourniquets à musique", optou-se por não utilizar o termo realejo, mas uma descrição mais genérica.

⁷⁷ MARS

De retour à Paris, j'ai commencé à collectionner les objets (1). Je vais à la Radio française au Service du bruitage. J'y trouve des claquettes, des noix de coco, des klaxons, des pompes à bicyclettes. Je songe à une gamme de pompes. Il y a des gongs. Il y a des appeaux. Je ris de découvrir des appeaux à la Radiodiffusion française qui après tout est une administration. Je songe au bordereau n° 237 RD dans lequel le prépose au bruitage s'est justifié de son achat. (...). L'appeau me redonne du courage. J'emporte aussi des timbres, un jeu de cloches, un réveil, deux crécelles, deux tourniquets à musique, avec leur coloriage pour enfants. (...)

(1) C'est-à-dire ce que l'auteur appellera plus tard des « corps sonores ». (N.D.L.R.).

qualquer virtuosidade; mas há um instrumento.

Há um instrumento. Eu sempre tive pouca curiosidade pelos instrumentos novos de ordem eletroacústica, ondas ou *ondiolines*, bem apreciando sua engenhosidade e sua eficácia em certos casos... Meu pai é violinista, minha mãe cantora. Pode-se então pensar que eu tenha aversão por toda música diretamente elétrica, disto decorrendo minha atitude diferente, meu bazar em madeira e ferro-branco, minhas bombas de bicicleta. Há uma predisposição inicial e sem dúvida atavismo. Eu não procuro imitar, mas fabricar. (SCHAEFFER, 1948-1950: 43-44).⁷⁸

Se inverteis acordes de piano, tendes naturalmente um efeito completamente diferente. Completeis esse efeito pelos outros apropriados, vós ouvireis uma sorte de órgão ou uma revoada de sinos ou mesmo de timbres vocais. Mas isto não é mais notável sobre uma partitura. O instrumentista não é mais pai do Conservatório, mas engenheiro de som. (SCHAEFFER, 1948-1950: 46).⁷⁹

Essa retórica entusiástica pelas descobertas recentes ou as expectativas de uma nova compreensão musicista continuam a fornecer a quase todos os seus escritos iniciais certo tom de técnico-inventor que pensasse sobre criação ou de compositor que dissertasse sobre lutheria. De fato, ele encontra novos instrumentos, assim como certo espírito programático de um trabalho por fazer - saber ouvi-los, selecioná-los, saber manipulá-los, usá-los -, que seria desenvolvido nos anos seguintes. Mas, retornando por enquanto ao seu diário de pesquisa, e a uma das suas primeiras tentativas de organizar esses objetos colecionados numa forma, no que ele irá chamar de Música Concreta por a conceber, afinal, com esses blocos de matéria, vir-se-á incorrer em questões que pretendemos discutir.

II

⁷⁸ 19 AVRIL

En faisant frapper sur une de mes cloches, j'ai pris le son après l'attaque. Privée de sa percussion, la cloche devient un son de hautbois. La situation évolue. Il s'est produit une fissure dans le dispositif ennemi. Le moral change de camp.

21 AVRIL

Si j'ampute les sons de leur attaque, j'obtiens un son différent, mais si je compense la chute d'intensité au potentiomètre, j'obtiens un son filé dont je déplace le maximum à volonté. J'enregistre ainsi une série de notes fabriquées de cette façon, chacune sur un disque. En disposant ces disques sur des pick-up, je puis, grâce au jeu des potentiomètres, jouer de ces notes comme je l'entends, successivement ou simultanément. Bien entendu, la technique instrumentale de cet ensemble est lourde, peu apte à aucune virtuosité; mais il y a instrument.

Il y a instrument. J'ai toujours eu peu de curiosité pour les instruments nouveaux d'ordre électro-acoustique, ondes ou ondiolines, tout en appréciant leur ingéniosité et leur efficacité dans certains cas... Mon père est violoniste, ma mère chanteuse. On peut donc penser que j'ai de l'aversion pour toute musique directement électrique, d'où ma démarche différente, mon bazar en bois et fer-blanc, mes trompes à vélos. Il y a parti-pris au départ, et sans doute atavisme. Je ne cherche pas à imiter, mais à fabriquer.

⁷⁹ Si vous faites passer des accords de piano à l'envers, vous avez naturellement un effet tout différent. Complétez cet effet par d'autres appropriés, vous entendrez une sorte d'orgue ou des volées de cloches ou même des timbres vocaux. Mais ceci n'est plus notable sur une partition. L'instrumentiste n'est plus prix du Conservatoire mais ingénieur du son.

Páscoa

(...)

Havia recorrido aos caminhos de ferro em meu projeto inicial. Eu tenho uma predileção marcada pela poesia ferroviária.

(...)

Eu parto então para a estação de Batignolles acompanhado de um carro de som, com o secreto desejo de organizar um concerto de locomotivas.

Eu encontro seis no depósito. Eu cerco os maquinistas, pedindo-lhes que respondam uns aos outros. Eu constato com admiração que essas locomotivas tem vozes pessoais. Uma é áspera, a outra estridente, uma tem a voz grave, a outra aguda. A estação de Batignolles expressa pouco a pouco um diálogo cortante. Eu registro com consideração. A organização desse pequeno concerto é delicada e me absorve a tal ponto que eu não tenho a menor opinião sobre o resultado, a não ser que é muito difícil de obter e que este deva ser sensacional. Qual não será minha decepção na volta ao reescutar essa conversação assoprada, indigente e sem ritmo!

(...) Eu devo me contentar com a respiração repousada da máquina solo que se nos dispõe amavelmente, até que enfim, tendo extenuado a lista de solicitações irrefletidas, eu me contento com o que se me oferece. Ver-se-á mais adiante que em alguns casos, contentar-se com o que se vos oferece é a visão do progresso. (SCHAEFFER, 1948-1950: 46-47).⁸⁰

A primeira questão vislumbra-se nesse decepcionante encontro com o material gravado. Essa surpresa diante da incompatibilidade entre a expectativa que a percepção natural oferecia e o extrato que a percepção do material registrado forneceu (tema a que se retornará, a propósito do exercício prático), retoma o problema da fidelidade do som, levantado por Jonathan Sterne, e da autenticidade, com o qual se bate Walter Benjamin. Além disso, a última sentença do relato parece anunciar que seria justamente na singularidade da copiagem (do "contentar-se com o que se vos oferece"), quer dizer, da *falsificação* (dos misteriosos processos de transformação que geram os relés) que residiriam as possibilidades

⁸⁰ PAQUES

(...)

Il y avait recours aux chemins de fer dans mon projet initial. J'ai une prédilection marquée pour la poésie ferroviaire.

(...)

Je pars donc pour la gare des Batignolles accompagné d'une voiture de son, avec le secret désir d'organiser un concert de locomotives.

J'en découvre six au dépôt. Je circonviens les chauffeurs, en leur demandant de se répondre l'un l'autre. Je constate avec ravissement que ces locomotives ont des voix personnelles. L'une est enrouée, l'autre stridente, l'une a l'organe grave, l'autre aigu. La gare des Batignolles émet peu à peu un dialogue sifflant. J'enregistre avec amour. L'organisation de ce petit concert est délicate et m'absorbe tellement que je n'ai pas la moindre opinion sur le résultat, sinon que c'est très difficile à obtenir et que ça doit être sensationnel. Quelle ne sera pas ma déception au retour en réécoutant cette conversation essoufflée, indigente et sans rythme!

(...) Je dois me contenter du halètement reposé de la machine solo qu'on nous prête aimablement, lorsqu'enfin, ayant épuisé la liste des demandes inconsidérées, je me contente de ce qu'on me donne. On verra plus loin que dans certains cas, se contenter de ce qu'on vous donne est la voie du progrès.

do material. Antes de anunciar a segunda questão, acompanhemos mais algumas peripécias composicionais de Schaeffer e sua colocação do problema que nos concerne.

5 de abril

Eu estou novamente em inextrincáveis dificuldades. Eu compus bravamente uma partitura. Oito compassos de deslocamento. Acelerando. Fiar-se em uma locomotiva solo! Em seguida, um *tutti* de vagões. Ritmos. Havendo-os muito belos. Eu isolei um certo número de *leitmotifs* que devem ser organizados em encadeamento, em contraponto. Aí, ralentando e parada. Cadência. *Da capo*, e repetição com mais violência dos elementos precedentes. Crescendo. Efeito de crescimento com essa inflexão de móveis que se cruzam e nos quais o som abaixa de um tom, de uma segunda aumentada, de uma terça, por vezes. Eu bem compreendi que não se trata de se deixar conduzir por esses discos, nem de os deixar seguir um roteiro dramático.

(...)

(...). Em realidade, quando se re-escuta friamente o composto obtido após longas horas de paciência, não se descobre mais que uma grosseira fragmentação de grupos rítmicos rebeldes a qualquer métrica. Acreditei-vos achar que o trem bate um três por quatro, um seis por oito. O trem bate sua medida para ele, perfeitamente definida, mas perfeitamente irracional. O trem o mais monótono varia sem cessar, não toca jamais no compasso. Transforma-se em um cortejo de isótopos singularmente conjugados. É nisto, para um ouvido exercitado, que estaria o prazer musical.

Esse prazer consistiria, não em fazer o trem tocar na métrica, na regularidade de nossos solfejos elementares, para uma satisfação depois de tudo bastante vulgar, mas em aprender a escutar, a amar esse Czerny de um novo gênero, e sem o socorro de nenhuma melodia, de nenhuma harmonia, em apreciar numa monotonia das mais mecânicas o jogo de alguns átomos de liberdade, as improvisações imperceptíveis da fortuna. *Diabolus in mecanica*. (SCHAEFFER, 1948-1950: 47).⁸¹

10 de abril

⁸¹ 5 AVRIL

Je suis de nouveau dans d'inextricables difficultés. J'ai bravement composé une partition. Huit mesures de démarrage. Accelérando. Confié à une locomotive solo! Puis tutti de wagons. Rythmes. Il y en a de très beaux. J'ai isolé un certain nombre de leitmotive qu'il faudrait monter en enchainement, en contrepoint. Puis ralenti et arrêt. Cadence. *Da capo*, et reprise en plus violent des éléments précédents. Crescendo. Effet de croisement avec cette inflexion des mobiles qui se croisent et dont le son baisse d'un ton, d'une seconde augmentée, d'une tierce, parfois. J'ai bien compris qu'il ne s'agit pas de se laisser mener par ces disques, ni de les laisser aller à un scénario dramatique.

(...)

(...) En réalité, lorsqu'on réécoute à froid le composé obtenu après de longues heures de patience, on ne trouve plus qu'une grossière fragmentation de groupes rythmiques rebelles à toute mesure. Vous croyez vous rappeler que le train bat un trois-quatre, un six-huit. Le train bat sa mesure à lui, parfaitement définie, mais parfaitement irrationnelle. Le train le plus monotone varie sans cesse, ne joue jamais en mesure. Il se transforme en une suite d'isotopes singulièrement jumeaux. C'est alors pour une oreille exercée que serait le plaisir musical.

Ce plaisir consisterait, non pas à faire jouer le train en mesure, aux mesures de nos solfèges élémentaires, pour une satisfaction somme toute assez vulgaire, mais à apprendre à écouter, à aimer ce Czerny d'un nouveau genre, et sans le secours d'aucune mélodie, d'aucune harmonie, de goûter dans une monotonie des plus mécaniques, le jeu de quelques atomes de liberté, les improvisations imperceptibles du hasard. *Diabolus in mecanica*.

Minha composição ferroviária hesita entre duas divisões: sequências dramáticas e sequências musicais.

Para sequências dramáticas se é forçado a imaginar alguma coisa. Assiste-se forçado aos eventos. Partida, chegada, etc... com diversas nuances de curiosidade e uma vaga identificação com a locomotiva, do trem, com a via deserta ou atravessada, ruidosa ou silenciosa, tudo de um golpe. A máquina respira, estanca, detendo-se: antropomorfismo. Tudo isto é o contrário da música.

Em compensação, eu alcancei uma sequência musical em que o mesmo ritmo isolado alterna com ele próprio, numa cor sonora diferente. Sombra, luz, sombra, luz. O ritmo pode muito bem permanecer por muito tempo inalterado. Constitui um tipo de identidade e sua repetição faz esquecer que se trata de um trem.

Eu partira sobre uma má pista. No lugar de efeitos musicais, eu obtivera efeitos dramáticos. Pelo contrário, se eu extraísse um elemento sonoro, e se eu o repetisse, sem me preocupar com sua *contextura*, fazendo variar sua *matéria*, eu o fazia passar do universo da significação para aquele da forma.

Eu percebo que escrevendo uma partitura para caminhos de ferro, eu volto as costas ao meu alvo.

Não se impõe uma forma aos materiais sonoros mas se utiliza a deles. Igualmente, enquanto houver uma sequência de materiais sonoros naturais, há literatura e não música. (SCHAEFFER, 1948-1950: 48).⁸²

25 de abril

Um mês passado sobre esse « Estudo dos caminhos de ferro ». O resultado é monstruoso na medida em que os dois métodos são justapostos. Por causa de seu efeito « grande público » eu não ousa me separar de sequências dramáticas, mas eu espero secretamente que um público se formará a preferir as sequências mais ingratas, nas quais se esquece o trem para ouvir somente encadeamentos de cor sonora, descidas de tempo, um tipo de vida secreta das percussões. (SCHAEFFER, 1948-1950: 49).⁸³

⁸² 10 AVRIL

Ma composition ferroviaire hésite entre deux partis: des séquences dramatiques et des séquences musicales.

Pour les séquences dramatiques, on est forcé d'imaginer quelque chose. On assiste forcé à des événements. Départ, arrêt, etc... avec diverses nuances de curiosité et une vague identification à la locomotive, au train, à la voie déserte ou traversée, bruyante ou silencieuse tout à coup. La machine souffle, s'arrête, se détend: anthropomorphisme. Tout cela est le contraire de la musique.

Par contre, j'ai réussi une séquence musicale où le même rythme isolé, alterne avec lui-même, dans une *couleur* sonore différente. Sombre, clair, sombre, clair. Le rythme peut très bien rester longtemps inchangé. Il fournit une sorte d'identité et sa répétition fait oublier qu'il s'agit d'un train.

J'étais parti sur une mauvaise piste. A la place d'effets musicaux, j'obtenais des effets dramatiques. Tandis que si j'extrais un élément sonore, et si je le répète, sans me soucier de sa *contexture*, en faisant varier sa *matière*, je le fais passer de l'univers de la signification à celui de la forme.

Je réalise qu'en écrivant une partition pour chemin de fer, je tournais le dos à mon but.

On n'impose pas une forme aux matériaux sonores mais on utilise la leur. Aussi longtemps qu'il y a suite de matériaux sonores naturels, il y a littérature et non musique.

⁸³ 25 AVRIL

Un mois passé sur cette « Étude aux chemins de fer ». Le résultat est monstrueux dans la mesure où les deux méthodes sont justaposées. A cause de leur effet « grand public » je n'ai pas osé me séparer des séquences dramatiques, mais j'espère secrètement qu'un public se formera pour préférer les séquences plus ingrates où l'on oublie le train pour ne plus entendre que des enchaînements de couleur sonore, des descentes de temps, une sorte de vie secrète des percussions.

A segunda, finalmente, diz respeito a essa dubiedade das composições concretas, sequências musicais ou dramáticas, de acordo com as variações que se impõem à matéria. Se de um lado Schaeffer lamenta o efeito grande público das segundas, que o forçam a imaginar acontecimentos, a identificar um contexto anedótico suscitado pelos valores miméticos da sonoridade (como as partidas, chegadas, as respirações da locomotiva), aspirando, pelo contrário, uma audiência que apreciase aquelas que se fazem ouvir como uma estrutura abstrata (como um fenômeno temático); de outro lado, a primeira questão colocada demonstrara que tais efeitos não poderiam ser simplesmente resultado direto de uma tomada de material bruto; seriam, pelo contrário, construídos pelo mesmo tipo de tratamento "musical" (repetições, sobreposições e assim por diante) que geraria as "sequências ingratas".

Se compreendemos que um tratamento teria sido utilizado, nesse caso dos efeitos dramáticos, para evocar, ainda que a contragosto, um universo de significação - uma nostalgia da percepção natural daquele pequeno concerto delicado ouvido na estação Batignolle e irreconhecível no registro bruto -, deveríamos, contudo, reconhecer que a própria percepção natural seria inteiramente capaz de não constituir uma imagem de acordo com a "expectativa narrativa" inspirada pelo enunciado linguístico "daquele concerto delicado ouvido na estação Batignolle", ou por uma construção radiofônica. Assim como um auditor de concerto que não distinguisse os naipes, os instrumentos, as cordas e os metais de uma orquestra, diante das mesmas variedades de sons naturais, poder-se-ia ouvir um desastroso espetáculo de ruídos que sequer remeteriam às suas origens naturais, quer dizer, sequer haveria literatura.

Nisso, a escuta, em função da origem e educação do auditor, de sua atenção ou estado de espírito, em cada momento, distinguindo diferentemente e conseqüentemente estabelecendo histórias diversas para os mesmos eventos, trabalharia, como Schaeffer esclareceria mais tarde, segundo diferentes intenções.

Todo objeto percebido não é tal senão por nossa intenção de escuta. Nada pode impedir um auditor de a fazer vacilar, passando inconscientemente de um sistema para um outro, ou ainda de uma escuta *reduzida*⁸⁴ para outra que *não o é*. Pode-se mesmo se felicitar disso. É por um tal turbilhão de intenções que se efetuam as correspondências, que se trocam as informações. O essencial é ter consciência de um certo objetivo final, no proveito do qual as outras atividades de percepção trabalham, e de precisar a mirada que consagra formalmente o objeto sonoro: a escuta reduzida. (SCHAEFFER, 1966: 343).⁸⁵

⁸⁴ Será definida logo adiante, na seção seguinte.

⁸⁵ Tout objet perçu à travers le son n'est tel que par notre intention d'écoute. Rien ne peut empêcher un auditeur de la faire vaciller, passant inconsciemment d'un système à un autre, ou encore d'une écoute *réduite* à une écoute

Assim, ao trabalhar o registro, filtrar, escolher, reconstruir-se em um conteúdo imagético mesmo a “nostalgia da percepção natural”, supor-se-ia nesta já o que Schaeffer chamaria de uma intenção de escuta musicista. Restaria especificar que essa escuta musicista, não como uma escuta natural, que remeteria aos eventos, nem como uma escuta musical, ou uma "*escuta do sonoro de objetos musicais estereotipados*" (1966: 353), empreenderia antes uma "*escuta musical de novos objetos sonoros propostos ao emprego musical*" (1966: 353). E com isso ela "especializaria" uma "escuta reduzida" ao mediar as duas restrições de identificação e qualificação daqueles objetos convenientes a tal emprego. (1966: 348). Tanto como se assimila a escuta musical, se a estuda, o aprendizado, numa linguagem das coisas, consistiria em descondicionar a percepção do hábito consolidado que identifica tão facilmente as origens (1966: 336), em abrir os ouvidos às músicas dos canos, dos caminhos de ferro, do ranger de portas, possivelmente em fazer literatura com o sonoro, música com o convencionalmente anedótico.

Lembremos a palavra "logos", empregada tanto pelos filósofos gregos quanto pelos evangelistas, por São João e Platão. Independentemente de qualquer crença, ela exprime claramente a dualidade que se impõe diante de nós entre as ideias e as coisas, e seu movimento recíproco. Platão diz: "o logos e as coisas". O cristão: "o verbo e a criação". Não percamos tempo com nenhum debate metafísico. Constatemos apenas que o homem é apanhado entre dois fogos. Coisas lhe vêm das percepções, mas as ideias que se fazem aceitar por ele são tão reais quanto as coisas. Resumidamente, coisa ou ideia, por mais inexprimíveis que sejam, o homem nomeia ambas, define-as como pode e reúne-as em sua linguagem, manifestamente constituída de palavras concretas e abstratas. Essa dissertação não parecerá inútil quando se tenha compreendido que o cinema e o rádio, enquanto imagens e ruídos (e não, é claro, enquanto diálogo), utilizam apenas palavras concretas. (SCHAEFFER, 2010 [1941]: 69).

Lidando com uma tarefa de "medir as correspondências" entre ideias, abstratas, e coisas, concretas, Schaeffer acabaria entrando numa discussão para a qual, embora já a apontasse nesse trecho do "Ensaio", só iria formular suas respostas em seus escritos posteriores. E com essa afirmação de que as coisas lhe vem das percepções, mas as ideias que se impõem para ele seriam tão reais quanto as coisas, ele nos remete novamente para a

qui *ne l'est pas*. On peut même s'en féliciter. C'est par un tel tourbillon d'intentions que s'effectuent les raccords, que s'échangent les informations. L'essentiel est d'avoir conscience d'un certain but final, au profit duquel les autres activités de perception travaillent, et de préciser la visée qui consacre formellement l'objet sonore: l'écoute réduite.

querela entre nominalistas e realistas, que já mencionamos, de que tentaremos apresentar brevemente uma "versão contemporânea" na seção seguinte, a partir das filosofias assumidas pelo próprio e por Deleuze.

5.2 Perceber, narrar: comentário filosófico

Um pouco entre duas tendências, uma abordagem com relação à música que a concebesse como fenômeno psicossociológico e uma que a tomasse por suas bases acústicas, Schaeffer afirmaria ser a complementaridade dessas atitudes que o conduziria à sua tentativa de descrição e classificação dos sons, em uma longa pesquisa da qual seguiram suas duas publicações mais amadurecidas principais, o "*Solfège de l'objet sonore*" [Solfejo do objeto sonoro], de 1967, e o "*Traité des objets musicaux*" [Tratado dos objetos musicais], de 1966, obras que pretendiam fornecer as premissas para uma arte sonora que partisse do material concreto.

Devem-se então considerar como igualmente fundamentais dois problemas iniciais: [1] um visando a correlação entre som, suporte físico da música, de ordem natural, e o conjunto dos fatos psicológicos de percepção constituindo o objeto sonoro [2] o outro toca na escolha de alguns desses objetos que julgamos convenientes ao musical, dados os seus critérios de percepção, o que conduz a uma morfologia do sonoro e a uma tipologia do musical. (SCHAEFFER, 2007 [1967]: 17).

Comparando-se elementos do objeto físico ou do sinal (de características mensuráveis como frequência, duração, intensidade) com a percepção deles, lidar-se-ia com o estudo das correlações entre música (compreendida de maneira generalizada) e psico-acústica (diferentes impressões e reações que provocam na audição). É nesse campo que Schaeffer se localiza quando, não sem antes precisar em que este consistiria, enfim, conduz-se a elaborar uma morfologia, afim de descrever a forma (qualificar) de um objeto sonoro, e uma tipologia, afim de definir seu tipo (identificar) pela confrontação com outros objetos (2007 [1967]: 63).

Como Deleuze, Schaeffer também se baseou em uma "teoria do conhecimento" para elaborar sua classificação de objetos sonoros convenientes, a diferença fundamental entre eles sendo que o projeto do segundo definiria condições *a priori* para uma música possível, uma música do futuro, enquanto o primeiro teria observado tipos *a posteriori* num cinema

historicamente desenvolvido. Uma segunda diferença, que, no fundo, talvez se relacione com a primeira, é que o primeiro utiliza a de Bergson, enquanto o segundo teria se orientado a partir da teoria então esboçada pela fenomenologia.

Nesse caminho, formalizando-a após a ter sempre utilizado intuitivamente, essa noção de objeto sonoro é rerepresentada no "*Traité*" correlacionada à de escuta reduzida, esclarecida a seguir, e para um corpo cuja delimitação dinâmica, coincidindo com a “coerência de sua história causal”, “com a curta história de um acontecimento acústico” (SCHAEFFER, 2007 [1967]: 58), é dotada de estabelecimento ou ataque, manutenção e extinção.

“**Escuta reduzida** (GOS⁸⁶: 33) – 1) [...] atitude de escuta que consiste em escutar o som *em si mesmo*, como *objecto sonoro*, abstraindo a sua real proveniência ou suposta, e do sentido que ele aporte. [...] Na escuta reduzida, o que a nossa intenção de escuta visa é o acontecimento que o objeto sonoro é em si (e não para o qual remete), são valores que ele aporta em si (e não aqueles dos quais é suporte).

2) Na escuta vulgar, o som é sempre tratado como *veículo*. Donde, a escuta reduzida é um passo « anti-natural » que vai contra todos os condicionamentos. O acto de abstrairmos as nossas referências habituais na escuta é um acto *voluntário* e artificial que nos permite elucidar um grande número de fenómenos implícitos da nossa percepção. A escuta reduzida é assim denominada por referência à noção de redução fenomenológica (*epoché*), e porque consiste de alguma forma em despojar a percepção do som de tudo o que « não seja ele » para não escutar senão este, na sua materialidade, na sua substância, nas suas dimensões sensíveis.

Escuta reduzida e objecto sonoro estão assim *correlacionados* um com o outro; definem-se mutuamente e respectivamente como actividade perceptiva e como objecto de percepção.” TOM⁸⁷ XV, 5:270-72 [IX: 237-; IX, 5:247-8] (SCHAEFFER, 2007 [1967]: 63 [*sic*]).

A redução fenomenológica ou *epoché*, do grego *epokhe* parece estar subsumida na afirmação de Schaeffer de que não se deve confundir o objeto sonoro com seu fragmento gravado, a que ele chama objeto testemunho, que lhe seria contudo muito semelhante e restituiria o fenómeno sonoro original, (2007 [1967]: 57), mas somente Husserl lhe ofereceria condições de articular uma resposta para suas observações.

De acordo com este, essa sua objetividade seria imanente, na medida em que constituiria uma unidade intencional, correspondente a atos de síntese, mas seria também

⁸⁶ A sigla se refere a CHION, Michael. **Guide des Objets Sonores**: Pierre Schaeffer et la Recherche Musicale, Paris, Éd. Buchet/Chastel, 1983.

⁸⁷ A sigla se refere ao *Traité des objets musicaux*.

transcendente, na medida em que ele permaneceria o mesmo através do fluxo de impressões e da diversidade de seus modos de apreensão, quer dizer, poder-se-ia ouvir o mesmo acorde de terça emitido como uma buzina, um alarme, como uma passagem de um trecho musical ou registrado numa pista de áudio, sincronizado com um movimento de uma animação, dando identidade a ele; contudo, ele continuaria sendo o mesmo intervalo (um objeto ideal). E, com isso, a percepção constitui uma consciência particular dele, mas é essencialmente separada do próprio, não se confundem.

Tal concepção do objeto como transcendente implica numa consciência do mundo objetivo que passa pela consciência "*d'autrui*" (de todos os outros homens) como sujeito, a supõe como anterior. (SCHAEFFER, 1966: 265). A passagem de Husserl para reunir num equilíbrio frágil as consciências parciais (os psicologismos) e essa consciência "*d'autrui*" que funda a exterioridade do objeto (realismo da coisa em-si) e que suporia uma tese ingênua do mundo, uma crença no mundo exterior, um ato de fé sobre o qual se fundaria, inclusive, o discurso elaborado da ciência, é a operação de desengajamento do espírito a que ele chama *epoché*. (SCHAEFFER, 1966: 266).

Époché, colocação entre parenteses, estupefação, como descrever essa transformação do olhar? Não se chega a ela senão indiretamente, descrevendo a transformação que sofre assim o que se olha.

Para nos fazer compreender a *epoché*, Husserl a compara à dúvida cartesiana e a distingue dela. Colocar em dúvida a existência do mundo exterior, é ainda tomar posição em relação a ele, substituir uma outra tese à tese de sua existência. A *epoché* é a abstenção de toda tese. Mas, para passar da fé ingênua à colocação em dúvida, é necessário destacar-me dessa fé, cessar de ser escravo dela. Trata-se de se manter nessa liberdade.

A “colocação fora do circuito” de todo julgamento concernendo o mundo não abala minha fé no mundo. Nós sabemos de resto que ela é inquebrantável, e que o cético o mais obstinado se interromperá à beira de um precipício. Mas eu tomo consciência dela como de uma fé: eu a vejo, no lugar de ser conduzido por ela.

Se eu cesso de me identificar cegamente com minha experiência perceptiva, que me apresenta um objeto transcendente, eu torno-me assim capaz de descobrir essa experiência ao mesmo tempo que o objeto que ela me deixa. E eu me apercebo assim que é *em minha experiência* que essa transcendência se constitui: dizendo de outra maneira, o *estilo* próprio da percepção, o fato de que ela não extenua jamais seu objeto, procede por esboços, remete sempre a outras experiências que podem desmentir as precedentes e as fazer aparecer como ilusórias, não é o signo de uma imperfeição acidental e lamentável que me impede de conhecer o mundo exterior “tal qual ele é”. O estilo é o modo mesmo segundo o qual o mundo me é dado como distinto de mim. É um estilo particular que me permite distinguir o objeto percebido dos produtos de meu pensamento ou de minha imaginação aos quais correspondem outras estruturas da consciência. *A cada domínio de objetos corresponde assim um tipo “de intencionalidade”. Cada uma de suas propriedades remete às atividades da consciência que são “constitutivas” dela: e o objeto percebido*

não é mais causa de minha percepção. Ele é “o correlato” dela.
(SCHAEFFER, 1966: 267).⁸⁸

Talvez não seja muito esotérico, em vista do que já se expôs aqui, aproximar essa "minha identidade com minha experiência perceptiva" descrita para o estado de ingenuidade daquela reconhecimento irrefletido do espectador com as imagens-movimento, que Deleuze teria observado. Seria partindo de um princípio completamente diverso, no entanto, que ele chegaria a essa observação.

Entre a especificação das imagens-movimento, no desenvolvimento do cinema, em suas variedades e o processo de sua apreensão, manifestar-se-ia igualmente um confronto com a oposição: imagens na consciência, movimentos no espaço - do materialismo com o idealismo, um buscando reconstituir a ordem da consciência com puros movimentos materiais, o outro a ordem do universo com puras imagens na consciência⁸⁹, dualidade que Bergson (toda consciência é alguma coisa) e Husserl (toda consciência é consciência de alguma coisa) pretenderam superar e que fatores sociais e científicos tenderam continuamente a colocar em cheque, acrescentando, por sua vez, mais movimento na vida consciente, e imagem no mundo material. Um relato sobre os cartazes na virada do séc. XIX, a que voltaremos adiante, dá um tom imperativo a esses fatores sociais:

⁸⁸ *Époque, mise entre parenthèses, étonnement*, comment décrire cette transformation du regard? On n'y parvient qu'indirectement, en décrivant la transformation que subit alors ce qu'on regarde.

Pour nous faire comprendre *l'époché*, Husserl la compare au doute cartésien et l'en distingue. Mettre en doute l'existence du monde extérieur, c'est encore prendre position par rapport à lui, substituer une autre thèse à la thèse de son existence. *L'époché* est l'abstention de toute thèse. Mais, pour passer de la foi naïve à la mise en doute, il m'a fallu me détacher de cette foi, cesser d'en être captif. Il s'agit de se maintenir dans cette liberté.

La "mise hors circuit" de tout jugement concernant le monde n'ébranle pas ma foi au monde. Nous savons de reste qu'elle est inébranlable, et que le sceptique le plus endurci s'arrêtera au bord d'un précipice. Mais j'en prends conscience comme d'une foi: je la vois, au lieu d'être mené par elle.

Si je cesse de m'identifier aveuglément à mon expérience perceptiva, qui me présente un objet transcendant, je deviens alors capable de saisir cette expérience en même temps que l'objet qu'elle me livre. Et je m'aperçois alors que c'est *dans mon expérience* que cette transcendance se *constitue*: autrement dit, le *style* propre de la perception, le fait qu'elle n'épuise jamais son objet, procède par esquisses, renvoie toujours à d'autres expériences qui peuvent démentir les précédentes et les faire apparaître comme illusoire, n'est pas le signe d'une imperfection accidentelle et regrettable qui m'empêche de connaître le monde extérieur "tel qu'il est". Ce style est le mode même selon lequel le monde m'est donné comme distinct de moi. C'est un style particulier de ma pensée ou de mon imagination auxquels correspondent d'autres structures de la conscience. *A chaque domaine d'objet correspond ainsi un type "d'intensionnalité". Chacune de leurs propriétés renvoie aux activités de la conscience qui en sont "constitutives": et l'objet perçu n'est plus cause de ma perception. Il en est "le corrélat".*

⁸⁹ Se no empirismo nada garantiria que o conhecimento se realizasse - como salientava Kant -, no idealismo também nada garante que os juízos sejam verdadeiros, pois neste é a negação da existência de uma realidade material, tornando tudo válido, que levaria o sujeito a uma "solidão cognitiva", sem ter elementos que dêem as devidas proporções entre as suas operações e o seu mundo (cf. Maturana e Varela, 1992, p.133-134). (apud FERRAZ, 1998, 148).

“(…) o cartaz era uma presença perversa no ambiente moderno. Na brevidade de sua presença, ele refletia o ritmo frenético da vida urbana, à qual dera um arremate de loucura ao assaltar os moradores da cidade com um bombardeio de mensagens não solicitadas. Ele incentivara cada desejo e ambição e assim contribuía para a degeneração da população urbana.” (VERHAGEN, 2004: 139-140).

Quando Schaeffer distingue o fragmento gravado do objeto sonoro, ele estabelece uma distância entre o registro físico (disco, sistema óptico ou fita magnética) e uma forma dinâmica (energética e temporal) constituída pela escuta (que seja numa atitude de despojamento, de redução); quando afirma que o registro se pareceria com o objeto sonoro e restituiria seu fenômeno, concede uma anterioridade a essa forma sensível; quando, finalmente o denomina objeto testemunho, utiliza, além de tudo, uma metáfora antropomórfica, da percepção humana, e jurídica para descrever o registro mecânico. Essa concepção, como nos transmite Ismail Xavier, foi igualmente assumida por Merleau-Ponty ao privilegiar a percepção natural em relação à percepção no cinema.

De acordo com a posição da fenomenologia (de Husserl ou Merleau-Ponty) em relação à psicologia clássica, também o movimento, percebido ou realizado, devia ser compreendido no sentido de uma forma sensível (*gestalt*) que organizasse o campo perceptivo em função de uma consciência intencional em situação [e não de uma forma inteligível (ideia)] (DELEUZE, S.D. [1983]: 77), o que é resumido no seguinte parágrafo de Maurice Merleau-Ponty:

De um modo geral, a nova psicologia nos faz ver, no homem, não mais uma inteligência que constrói o mundo, mas um ser que, nele, está lançado e, a ele, também ligado por um elo natural. Em decorrência, ela nos ensina de novo a observar este mundo, com o qual estamos em contato, através de toda a superfície de nosso ser, enquanto a psicologia clássica renunciava ao mundo vivido, em favor daquele que a inteligência conseguia construir. (MERLEAU-PONTY, 1983 [1945]: 110).⁹⁰

E, continuando, expressando sua análise sobre o cinema:

Se, agora, examinamos o filme como um objeto a se perceber, podemos aplicar, em relação a isso, tudo o que acaba de ser dito sobre a percepção em geral. (...)
Diga-se, inicialmente, que um filme não é uma soma de imagens, porém uma forma temporal. (...)

⁹⁰ Da conferência "O cinema e a nova psicologia", cuja data está disponível em (consultado em 22 de janeiro de 2013): <http://www.philocours.com/dossiers/cin%E9ma/texte%20merleau.htm>

(...) O sentido de uma imagem depende, então, daquelas que a precedem no correr do filme e a sucessão delas cria uma nova realidade, não equivalente à simples adição dos elementos empregados. (MERLEAU-PONTY, 1983 [1945]: 110).

“Um filme não é pensado; ele é percebido” (MERLEAU-PONTY apud XAVIER, 1984 [1945]: 76) é, assim, a fórmula com que Ismail Xavier sintetiza a concepção de deste filósofo, vinculada na crítica

à concepção clássica da percepção - aquela que promove a separação entre a sensação (desorganizadora) e a inteligência organizadora. Como a nova psicologia (*Gestalt*) o mostra e a fenomenologia da percepção o interpreta, a percepção é uma atividade organizada e marca uma relação corporal com o mundo, uma decifração estruturada, anterior à inteligência. Neste sentido, o traço fundamental de um filme como objeto de percepção é sua presença como “*Gestalt* temporal”. (XAVIER, 1984: 76).

Nessa perspectiva, a sensação seria já, e ao mesmo tempo, uma atividade material e de racionalização, que implica intencionalidade, atos de síntese, porém, anterior à uma elaboração de ideias, como as da linguagem. Deleuze irá objetar que ao se afirmar que o filme é percebido e não pensado, conferir-se-ia à percepção natural um privilégio em relação ao movimento cinematográfico, denunciado como infiel e exaltado por sua capacidade de “se aproximar” do percebido e do percipiente, do mundo e da percepção.’ (S.D. [1983]: 77, 78).

Bergson então lhe oferece a abordagem alternativa, já vislumbrada nas três teses, afirmando que se o cinema desconhece o movimento, é do mesmo modo que a percepção natural; esta não teria privilégio algum sobre ele, e pelas mesmas razões: “Nós temos visões quase instantâneas da realidade que passa (...) percepção, intelecção e linguagem procedem em geral assim.” (BERGSON apud DELEUZE, S.D. [1983]: 78). Esse avanço seria conceber o próprio universo como cinema em si, como um metacinema (DELEUZE, S.D. [1983]: 80). E, se compreendemos no mesmo sentido, a escuta, através de um mecanismo análogo ao da modulação - e não o contrário (com esta aproximando-se da audição), funcionaria (como nas funções da escuta⁹¹) possivelmente como se acionando diferentes tipos de "microfones"

⁹¹ Ao se ocupar da escuta, Schaeffer divide essas em quatro: *ouïr*, *écouter*, *entendre* e *comprendre*. *Ouïr*, é perceber o ambiente sonoro em que se encontra, todo sinal que coloca em ação o sistema auditivo. *Écouter*, é uma escuta direcional atenta ao sinal, é selecionar, destacar, distinguir. *Entendre* já implica, após ter selecionado, uma qualificação do sinal que envolve um conhecimento daquele que ouve. *Comprendre*, interpreta uma mensagem sonora à luz da compreensão do outro, de um sistema de linguístico.

internos, automaticamente sintonizando um omnidirecional ou um cardióide, percebendo uma massa acústica, ou distinguindo seus componentes.

Quer dizer, ao invés de comparar o cinema à percepção natural (ou o objeto testemunho, o relé, ao objeto sonoro), Bergson inverte o estabelecido pela fenomenologia, compara a percepção natural ao cinema e propõe como modelo “um estado de coisas que não pararia de mudar, uma matéria fluente” (DELEUZE, S.D. [1983]: 78), uma espécie de plano de imanência, bloco de espaço-tempo, identidade entre imagem e movimento fundada na identidade da matéria e da luz, o que exprime um desejo seu [de Bergson, segundo Deleuze] de fazer uma filosofia da ciência moderna, deparando-o com a relatividade e a física quântica, não no sentido de uma epistemologia, mas de uma invenção de conceitos autônomos capazes de corresponder aos novos símbolos da ciência (S.D. [1983]: 81), operando uma transformação do pensamento que é ao mesmo tempo semelhante e contrária à operada por Kant ao se fundamentar na inversão de Copérnico.

Até agora se supôs que todo nosso conhecimento tinha que se regular pelos objetos; porém, todas as tentativas de mediante conceitos estabelecer algo *a priori* sobre os mesmos, através do que o nosso conhecimento seria ampliado, fracassaram sob esta pressuposição. Por isso tente-se ver uma vez se não progredimos melhor nas tarefas da metafísica admitindo que os objetos têm que se regular pelo nosso conhecimento, o que assim já concorda melhor com a requerida possibilidade de um conhecimento *a priori* dos mesmos que deve estabelecer algo sobre os objetos antes de nos serem dados. O mesmo aconteceu com os primeiros pensamentos de *Copérnico* que, depois das coisas não quererem andar muito bem com a explicação dos movimentos celestes admitindo-se que todo exército de astros giravam em torno do espectador, tentou ver se não seria mais bem-sucedido se deixasse o espectador mover-se e, em contrapartida, os astros em repouso. Na metafísica pode-se tentar algo similar no que diz respeito à intuição dos objetos. (KANT, [1781] 2000: 39).⁹²

⁹² Esta teoria [realista, em oposição ao nominalismo] envolve um fenomenalismo. Mas trata-se do fenomenalismo de Kant, e não o de Hume. Realmente, aquilo que Kant chamou de seu passo copernicano foi exatamente a passagem da concepção nominalista para a realística da realidade. (...) Em suma, significava encarar a realidade como o produto normal da ação mental, não como sua causa incognoscível. (PEIRCE, 2003: 322). Segundo a perspectiva inaugurada por Copérnico, o sujeito (espectador) é que iluminaria as coisas, o conhecimento estaria nele, no seu movimento cognoscitivo em direção e em relação a elas. A filosofia kantiana constituir-se-á, assim, nessa perspectiva copernicana, a partir do pressuposto de que o mundo somente é cognoscível por meio do sujeito. É a essa concepção que Bergson parece contrapor-se; num sentido, não de que o conhecimento esteja fora do sujeito, mas de que a própria intelecção é constituída de uma materialidade, de uma coisicidade espaço-temporal. O próprio pensamento é também mecanismo e “coisa”, que, em sua distribuição, torna-se momentos materiais. É nesse caminho que segue a filosofia deleuziana, com sua classificação das imagens cinematográficas.

“Para Bergson é exatamente o contrário, as coisas é que são luminosas por si mesmas, sem nada que as ilumine; toda consciência é alguma coisa...” (DELEUZE, S.D. [1983]: 82) e à percepção se denominará uma imagem que, difundindo-se em todos os sentidos e direções, chocasse (formando uma imagem-percepção) com um obstáculo, uma opacidade que a refletisse. Tal “aparato” seria uma imagem viva, como o cérebro, a câmara ou o microfone, uma imagem especial, centro de indeterminação, hiato entre ação e reação no conjunto do que aparece e no qual todas as imagens se confundiriam com suas ações e reações numa variação universal. (DELEUZE, S.D. [1983]: 78).

A coisa e a percepção dela seriam uma única e mesma coisa, uma única e mesma imagem, mas reportada a um sistema de referência; não estando nem nos centros sensoriais nem nos centros motores, a percepção mediria a complexidade de suas relações, “seria o mesmo fenômeno de hiato que se exprimiria em termos de tempo em minha ação e em termos de espaço em minha percepção.” (DELEUZE, S.D. [1983]: 86, 87). Há nesse passo de Deleuze fundamentado em Bergson uma ruptura com a tradição filosófica, da qual ele considera que a fenomenologia ainda participasse, que situava a luz do lado do espírito e fazia da consciência um feixe luminoso que tirava as coisas da sua obscuridade nativa. (S.D. [1983]: 82).

Considerar-se-ia assim que a apreensão do acontecimento sonoro na escuta coloca em operação uma mobilização análoga à efetuada pelos aparelhos no processo de registro (modulação) e, nesse caso, não se encontra num nível de realidade diferente daquele da produção de imagem, se o compreendendo como um "relé em devir".

Tratar o objeto sonoro como uma imagem, como impressão pelos órgãos de audição de uma modulação, como seu relé, contudo, já representaria um inadmissível deslocamento em relação à fundamentação teórica que o fundou: se o conceber como simples subtração material, que o determina em relação a um sistema de referência através do qual não se o reporta a um sujeito, particular ou transcendental, reporta-se antes a uma intercepção genérica da coisa - especificada (ao se estabelecer esse sistema referencial), ou expressando uma variabilidade não delimitada⁹³, mas, de um lado como de outro, constituindo-a como

⁹³ Ao se fixar uma imagem-viva, ou um "sujeito", determina-se um "objeto" em relação a esse aparato (mas nada se sabe sobre essa imagem-viva, centro de indeterminação, ou "sujeito"). Ao inverter o pólo, toma-se a própria imagem-viva, ou o próprio "sujeito", e se determina sua apreensão da coisa, mas não a própria, senão indiretamente. Só se conhece explicitando "quem" conhece. Nesse sentido, considerar-se a si mesmo como objeto, significa tomar as próprias percepções, lembranças, com todas as perdas que a memória comporta, significa objetivar-se conscientemente a própria falibilidade.

imagem/modulação -, seria diluir e destituir a sua objetividade do modo como se a definiu, com Husserl, com relação a uma certa idealidade da identidade que vem equilibrar os atos de síntese intencionais, quando Schaeffer apresenta o objeto como “o pólo de identidade imanente das experiências particulares, e, contudo, transcendente na identidade que ultrapassa essas experiências particulares.” (HUSSERL apud SCHAEFFER, 1966: 263).⁹⁴

Retornaremos a essa questão em nossa última discussão, mas, para além de suas implicações filosóficas, essa relativização dos pólos sujeito-objeto introduz complexidade nas possibilidades de criação e na apreensão de peças de áudio e audiovisuais, da mesma maneira que a câmera semi-objetiva o fizera, estimulando uma leitura mais analítica das imagens. Isso implicaria, por exemplo, na possibilidade de se incorrer na ambiguidade, de tornar incerto quem ouve. A personagem? O auditor? O que é uma atmosfera sonora, afinal: ambiência diegética ou expressão de afeto? O extracampo é relativo ou absoluto⁹⁵?

Se o seu pressuposto é diferente, entretanto, o esforço intencional de desnudamento dos correlatos objetos sonoros operado por uma redução da escuta em se despojar dos condicionamentos do hábito, em se destacar das estruturas, e, também, o que Schaeffer chamaria de a invenção musicista⁹⁶ correriam na mesma direção, carregariam a mesma vontade ao mesmo tempo crítica e poética, daquela mudança do tipo de atuação da memória e de atenção audiovisual (da escuta e da visão) que teria sido buscada e efetuada, através da desconstrução ou decomposição do movimento cronológico e da narrativa tradicional como demonstração dos seus mecanismos de estruturação, nas imagens-tempo, e com elas poderiam contribuir.

O cinema encontrou suas estratégias próprias de explicitação do referencial ao revelar um olhar e um plano ponto-de-vista, por exemplo, ou, pelo contrário, de apontar essa instabilização do referencial. Ao mostrar uma câmera, revela-se o "ruído", o processo de mediação, mas não se vê o que ela media, perde-se o que essa câmera vê, sua objetividade, o seu objeto; talvez um grosseiro correlato acústico seja a microfonia.

O que ocorreria nas imagens-tempo? No processo de auto-referenciação, o "sujeito" se perde na própria variabilidade e não há retorno à origem, reconhecimento da coisa, há, pelo contrário, vários mundos coexistentes de coisas ou vários aspectos incongruentes de uma mesma.

Isso nos remete ainda ao "Princípio de incerteza" de Heisenberg, uma verificação da física quântica, que impõe restrições a priori à realização de determinações simultâneas, em função da própria determinação já ser uma relação entre variáveis.

⁹⁴ "le pôle d'indentité immanent aux vécus particuliers, et pourtant transcendant dans l'indentité qui surpasse cas vécus particuliers" (cf. Husserl, *Logique formelle et Logique transcendante*. P.U.F.).

⁹⁵ Esclarecer-se-á, à frente, tal distinção entre extracampo relativo e absoluto.

⁹⁶ (...) *invenção musicista*: esta deve criar objetos sonoros bastante variados para ampliar o estudo das sonoridades enquanto limitando suas variedades afim de as encontrar, subsequentemente, *convenientes* para uma musicalidade a definir. Resta mostrar que esse viés não vicia toda nossa pesquisa, que ele não postula, de saída, uma convenção musical implícita, salvo para a definir. [...] *invention musicale*: celle-ci doit créer des objets sonores assez variés pour élargir l'étude des sonorités, tout en limitant leurs variétés afin de les trouver, par la suite, *convenables* pour une musicalité à définir. Il reste à montrer que ce biais ne vicie pas toute notre recherche, qu'il ne postule pas, au départ, une convention musicale implicite, sauf à la définir.] (SCHAEFFER, 1966: 348).

Se pela repetição de um som há música, a de uma imagem, sonora ou visual pode levar à quebra de linearidade discursiva, ou antes, a uma multilinearidade, a um encorajamento da atenção local e da comparação inclusiva (como no segundo funcionamento da memória de Bergson), de uma percepção individual detida, de um distanciamento, uma necessidade tão essencial na era da reprodutibilidade técnica, quanto aquele relato do século XIX sobre a perversidade dos cartazes já anunciava.

Porque eles teriam sido rejeitados, considerados tão perversos, os cartazes? Se a narrativa é uma consequência das próprias imagens aparentes, como o compreendemos de Deleuze, o indivíduo que as percebe e encadeia em sua narrativa parcial, pode reproduzir irrefletidamente o mecanismo de reconhecimento que ocorre nas imagens-movimento, pelo qual se constitui uma identidade para um personagem e se é conduzido a acompanhar o seu encadeamento sensório-motor. O "perigo" seria que se automatizasse a percepção, se se habituasse ao que se representa e se repete no que lhe trazem e lhe retiram esses cartazes, tomando por factual o ilusório.

6 POSSIBILIDADES DO SONORO NAS NARRATIVAS AUDIOVISUAIS

Nós conhecemos prodígios: nós capturamos os sons e as imagens. E porque não construir os sons como as imagens? Porque não os considerar como material estruturado, a exemplo desses cristais de sal, desses blocos, que formam paisagem? Mas igualmente, nesse estúdio onde se teriam tantos poderes, onde a máquina se prestasse a alquimias, que solidão! E que nostalgia da música em tempo real!

Pierre Schaeffer⁹⁷

Lembrando a observação de Merleau-Ponty segundo o qual “o verdadeiro antepassado do som cinematográfico não é o fonógrafo, mas, sim, a montagem radiofônica” (1983 [1945]: 112), e supondo o filme sonoro como uma sobreposição dessas expressões distintas - o cinema (mudo) e o dinema⁹⁸, de Schaeffer -, procuramos encontrar algumas articulações da pista de áudio e as caracterizar como definições complementares (como a de enquadramento), verificando em que poderiam acrescentar na compreensão e criação do roteiro.

Por último transcrevemos um relato sobre sua fabricação, abrangendo os problemas com que nos deparamos, tudo o que não foi feito e descrevendo a simplicidade diletante da nossa execução das etapas.

6.1 Enquadrar o som

Heinrich Wölfflin, nos “Conceitos fundamentais da história da arte”, ao comparar a sensibilidade clássica e a barroca na arquitetura, argumentara que a primeira cresceria como os cristais, a segunda como as formas vivas, orgânicas:

⁹⁷ *Nos avons connu des prodiges: nous avons capturé les sons et les images. Et pourquoi pas construire les sons comme les images? Pourquoi ne pas les considérer comme un matériau structuré, à l'instar de ces cristaux de sel, de ces trémies, qui forment paysage? Mais aussi, dans ce studio où s'avéraient tant de pouvoirs, où la machine se prêtait à des alchimies, quelle solitude! Et quelle nostalgie de la musique vivante!* (SCHAEFFER, 1990 [1957]: 66).

⁹⁸ Schaeffer restringe, nesse texto, ainda que escrito após a disseminação do processo Vitaphone, o cinema ao cinema mudo; e *dinema*, ou dinamofone, entre o registro fonográfico e a difusão, refere-se “ao conjunto dos meios de ação que, por analogia com o cinematógrafo, se insere exatamente entre a foto e a televisão.” (SCHAEFFER, 2010 [1941-1942]: 41).

(...) basta que um friso se revista aqui e acolá, de uma forma convexa, ou que um ângulo se encurve, para que se obtenha a impressão de que a tendência para a libertação tectônica está sempre presente, aguardando apenas uma oportunidade para se manifestar. Para a sensibilidade clássica, o elemento rigorosamente geométrico significa o alfa e o ômega, sendo igualmente válido para as projeções horizontais como verticais. O Barroco, como não tardamos a perceber, nele vê um ponto de partida, mas não um fim. O que se processa aqui assemelha-se ao que ocorre na natureza quando ela se eleva das formações cristalinas para as formas do mundo orgânico. (WÖLFFLIN, 2000 [1915-1943]: 203).⁹⁹

O modelo dessas formas naturais de crescimento, cristalinas ou vegetais, vem adequar-se perfeitamente à descrição dos regimes imagéticos distinguidos na introdução dessa dissertação: orgânico, correlato às imagens-movimento, no qual todos os elementos se subordinam a uma tendência única da narrativa, ao desenvolvimento sensório-motor; e o cristalino, correlato às imagens-tempo, no qual os elementos conformam uma unidade, mas não perdem sua autonomia, não deixam de carregar em cada parte a rede cristalina (ou "estrutura interna", como veremos) que descreve o todo e todas as partes. Em decorrência, o olhar varre cada enquadramento, a escuta se fixa em cada palavra, ruído, motivo musical ou simplesmente no silêncio e o tempo tem oportunidade de se manifestar e ser percebido diretamente no decorrer dessas apreensões.

A retomada precedente à caracterização dos regimes das imagens releva a importância, quando se verifica sobre ela uma leitura mais cuidadosa, do traço que se observaria em cada elemento de uma obra, e a necessidade da atenção sobre eles, no presente caso, sobre um quadro sonoro.

Segundo Deleuze, ao quadro de um modo geral, que teria sido apresentado no capítulo 4, combinar-se-ia o extracampo, com o qual o som entraria em contato relativo (sons com referência visual ou sons *off* que podem vir a se atualizar visualmente - diegéticos) ou absoluto, relação virtual com o todo (música ou voz *off* reflexiva que não se atualizariam visualmente, tendo um caráter totalizador e integralizador sobre a sequência das imagens visuais). A perspectiva, no entanto, do som como imagem sonora e uma concepção de enquadramento sonoro modifica esses relacionamentos, como vimos, para Nathalie Granger,

⁹⁹ A passagem de Wölfflin é interessante para redimensionar a metáfora, que parece assim ter uma história mais longa e uma aplicação mais diversificada do que a de um conceito de Deleuze sobre tipos de cinema, como talvez o tenhamos exposto até aqui. Além disso, Wölfflin, principalmente não preocupado em colocar em prática nenhuma realização efetiva, não faz um elogio tão deliberado das formas cristalinas como os compositores que serão mencionados, ou possivelmente nós mesmos.

quando os fragmentos de mecânica pianística em contato absoluto com o extracampo são repentinamente metamorfoseados e deslocados para o relativo.

Não se trata de uma negação; também não basta defini-lo pela não coincidência entre dois quadros, dos quais um seria visual e o outro, sonoro (...). O extracampo remete ao que, embora perfeitamente presente, não se ouve nem se vê. (...) ora o quadro opera um recorte móvel, segundo o qual todo o conjunto se prolonga num conjunto homogêneo mais vasto com o qual ele comunica, ora como um quadro pictural que isola um sistema e neutraliza seu contexto. (DELEUZE, s.d. [1983]: 27).

Os quadros sonoros teriam, assim, eles próprios, também um sentido pictural, associado ao seu valor intrínseco, sonoro (considerado no sentido estrito: de seu desenho dinâmico), que seria expresso por uma entonação debochada, formal, feminina, infantil, paternal de uma narração, e explicitada pelo microfone - que Varèse elogiara por ser "um detector incomparavelmente mais sensível que nosso modesto tímpano" (1983 [1940]: 109)¹⁰⁰ - e seu poder de transmitir inflexões tênues; ou, pelo contrário, que emanaria de uma não variabilidade da sua distribuição energética, afetando uma sensação de estaticidade; ou, ainda, que estaria presente no timbre, no andamento de uma melodia, em um acento, no caráter dançante ou folclórico de uma música; que extrapolariam o conteúdo lingüístico dos diálogos, a pura transmissão do texto de um comentário, os intervalos harmônicos que, numa sensibilidade tonal de dissonância e/ou consonância, como na progressão de acordes, poderiam vir a dar uma orientação discursiva (cronologizante) à leitura dos planos, ou às suas atualizações como referências diretas ao visual, remetendo meramente a causas diegéticas.

A qualidade própria desses sons, por ser mimética (concreta), evocaria imagens que se somariam à visualidade, complementando-a, contradizendo-a, comentando-a, e de uma forma equivalente ao que ocorre nas composições musicais, como o "*Étude aux chemins de fer*", cujos procedimentos e efeitos foram abordados, como "*Variations pour une porte et un soupir*", de 1963, de Pierre Henry, ou "*Boite a Musique*", produzido entre 1948 e 1955, de Philippe Arthuys, que, a despeito de aspirarem a articulações musicais abstratas, teriam um apêndice dramático sugerido por meio da natureza mesma do material e inspirado pelo título que as nomeia.

Poder-se-ia dizer que haveria, assim, duas funcionalidades da pista de som: uma pragmática, convencional, montadora; outra constitutiva, por meio da qual ela estabeleceria

¹⁰⁰ Le microphone est un détecteur incomparablement plus sensible que notre modeste tympan.

uma relação contingencial com signos ópticos (opsignos) e se autodeterminaria como signo sonoro (sonsigno), libertando-se de carregar um sentido discursivo, denotativo, sendo capaz ela própria, por algo que se encontra no seu grão, no seu corpo sonoro, que é seu conteúdo imagético, de informar.

Já mencionamos o artigo "*Les silences de la voix*", e dissemos que Pascal Bonitzer teria ali estudado o estatuto do comentário; acrescentamos ao poder de restrição e de imposição ao significado do que aparece na banda visual através do sentido expressado que se lhe adiciona, a explicitação da fragilidade desse próprio discurso através do estudo do seu acento e do seu confronto com o conteúdo visível em circunstâncias que exploram a multiplicação de sentido da voz. Ele teria analisado tal resultado em vários filmes, entre eles, "*Lettres de Sibérie*", de 1957, de Chris Marker, que reapresenta um trecho, a cada vez com uma narração num tom diferente, expondo uma tendência política diferente.

Esse filme, entre outros, seria uma demonstração de como a informação sonora, a partir de seus caracteres físicos, é capaz de introduzir uma bifurcação característica das imagens-tempo. Ao mesmo tempo que imprime a construção diretora representada pelo comentário, desconstrói essa realidade ao se fragmentar e autodesmentir nas repetições degeneradas, denunciando a ficção de um amálgama inquebrantável entre os sentidos do texto, os que são sugeridos (na imaginação de cada um) pelas inflexões da fala e as expectativas de sentido que emanam puramente da visão e seus sons implicados, algo a que Chion se refere como o filme silencioso que continua a berrar por trás da *gag* do filme sonoro (2009: xi, 170-184) e que somente se torna evidente por uma maneira de montar e narrar.

A voz perdura. Seu significante (isso que, nela, ouve-se) « trabalha ». Percebe-se nele um acento, que não aquele de uma região geográfica, mas antes de uma região do sentido, o acento de uma época, o acento de uma classe, o acento de um regime - e esse acento neutraliza o sentido, desarma o saber que impõe essa voz. Eis porque, também, é preciso dele dizer o mínimo possível. Nada de comentário: é a perspicácia ou a prudência do mestre, do poder. A voz expõe. Ela expõe mais que a imagem, porque com a imagem pode-se representar, o ridículo a que se arrisca nela não é o ridículo último, o ridículo mortal, aquele do sentido.

(...)

A essa segunda questão pode-se responder que o *acento* - afinal é essa aspereza da voz que fixa a escuta crítica (como a luz oblíqua fixa o grão de uma superfície, a « matéria » de um véu pintado) - o acento se percebe também, ainda que menos diretamente, para lá da voz, no choque com a montagem e frequência dos cortes, no que faz da montagem discurso: aos senões do discurso, à verdade, não se escapa (ainda que na planicidade).

Mas quem tem medo assim de iludir, de envelhecer, de morrer? Todo mundo? Todo mundo talvez na medida em que, como se diz, « ele » aspire à mestria, em que « ele » defenda seu poder, seu saber, sua memória. Quer

dizer, na medida em que *ele é um*. A voz *off*: a voz de seu mestre. Mestre, não há senão um. Eis porque voz do comentário, em geral, nesse sistema, há somente uma sobre a banda de som. Que se a divida ou, o que dá no mesmo, que se a multiplique, essa voz, o sistema muda, e seus efeitos. O espaço fora-de-campo aqui cessa de ser esse lugar da reserva e da interioridade da voz (esse lugar em que ela « se ouve falar »). Ele próprio é dividido e adquire com isso dimensão de uma cena quase espacializada, ele se povoa. Alguma coisa se passa nele, paralelamente à imagem ou entrelaçada com ela. (BONITZER, 1975: 29, 31).¹⁰¹

Nessa sua segunda funcionalidade, constitutiva, é que residiria a possibilidade de estudar uma generalização da pista sonora como evocadora de imagens, para além, como observamos, do discurso textual do comentário, harmônico da música, ou de simples referências diegéticas indiciais - um pouco como na atitude reduzida de Schaeffer, quando se impõe menos uma leitura cronológica do visual que um caráter musicista que só encontra sentido numa relação com a visualidade que lhe escapa e ocorre em outra instância; quando o som ouvido em sua pura sonoridade, como signo de si mesmo sugere imagens sonoras que se articulam gerando fantasmas - um universo fantástico autônomo (na acepção que Platão dava a essa palavra no Sofista, que já utilizamos e que retomaremos, de arte fantástica como a da criação de simulacros) -, que não se fundem referencialmente com a representação visual (como vem a ser o caso, em geral, nos ruídos que emanam das ações, nos leitmotives que descrevem personagens e nas músicas com função de intensificação emocional), mas criam com essa outro nível mais complexo de relações, como já dissemos, contingenciais.

É igualmente por esse aspecto constitutivo, explorando as características físicas do objeto sonoro, que Deleuze justifica a proposição (em oposição à concepção de Balazs) de

¹⁰¹ La voix vieillit. Son significant (ce qui, en elle, s'entend) « travaille ». S'y perçoit un accent, qui n'est pas celui d'une région géographique, mais plutôt d'une région du sens, l'accent d'une époque, l'accent d'une classe, l'accent d'un régime – et cet accent neutralise le sens, désamorce le savoir qu'impose cette voix. C'est pourquoi, aussi, il faut en dire le moins possible. Pas de commentaire: c'est la sagesse ou la prudence du maître, du pouvoir. La voix expose. Elle expose plus que l'image, car de l'image on peut jouer, le ridicule qu'on y risqué n'est pas le ridicule dernier, le ridicule mortel, celui du sens.

(...)

A cette deuxième question on peut répondre que l'*accent* – puisque c'est cette aspérité de la voix qu'accroche l'écoute critique (comme la lumière rasante accroche le grain d'une surface, la « matière » d'une toile peinte) – l'accent se perçoit aussi, quoique moins directement, au-delà de la voix, dans le heurt du montage et la fréquence des coupes, dans ce qui du montage fait discours: aux accrocs du discours, à la vérité, on n'échappe pas (fût-ce dans la platitude).

Mais qui a peur ainsi de décevoir, de vieillir, d'être mort? Tout le monde? Tout le monde peut-être dans la mesure où comme on dit « il » aspire à la maîtrise, où « il » défend son pouvoir, son savoir, sa mémoire. C'est-à-dire dans la mesure où *il est un*. La voix *off*: la voix de son maître. De maître, il n'y en a qu'un. C'est pourquoi de voix du commentaire, en général dans ce système, il n'y en a qu'une sur la bande son. Qu'on la divise ou, ce qui revient au même, qu'on la multiplie, cette voix, le système change, et ses effets. L'espace hors-champ y cesse d'être ce lieu de la réserve et de l'interiorité de la voix (ce lieu où elle « s'entend parler »), il est lui-même divisé et y prend dimension d'une scène quasi spatialisée, il se peuple. Quelque chose s'y passe, parallèlement à l'image ou s'entrelaçant à elle.

um enquadramento sonoro num cinema sonoro moderno, uma noção que compreende o que tornaria o tratamento do som especial nos exemplos citados no capítulo 4; o que teria viabilizado, alguns anos antes mesmo das pesquisas de Schaeffer, a criação de "*Weekend*", sobre o qual nos deteremos na seção seguinte, no limite entre musicalidade e o cinema; e o que permitiria, também nesse espírito, o presente projeto.

Por um lado, o falado e o conjunto do sonoro conquistaram autonomia: escaparam da maldição de Balazs (não há imagem sonora...), deixaram de ser um componente da imagem visual, como no primeiro estágio, tornaram-se imagem integralmente. (...) por outro lado e ao mesmo tempo, a segunda maldição de Balazs também se apaga; ele reconhecia a existência de primeiros planos sonoros, de fusões, etc., mas excluía qualquer possibilidade de um enquadramento sonoro, pois dizia que o som não tinha lados. Todavia, o enquadramento visual define-se agora menos pela escolha de um lado preexistente do objeto visual que pela invenção de um ponto de vista que desconecta os lados, ou instaura um vazio entre eles, de maneira a extrair um espaço puro, um espaço qualquer, do espaço dado nos objetos. Um enquadramento sonoro se definirá pela invenção de um puro ato de fala, de música ou até mesmo de silêncio, que deve extrair-se do contínuo audível dado nos ruídos, sons, falas e músicas. Não há portanto mais extracampo, tampouco sons *off* para povoá-lo, já que as duas formas de extracampo, e as distinções sonoras correspondentes, eram características da imagem visual. Agora, porém, a imagem visual renunciou a sua exterioridade, separou-se do mundo e conquistou seu avesso, libertou-se do que dela dependia. Paralelamente, a imagem sonora livrou-se de sua própria dependência, tornou-se autônoma, conquistou um enquadramento. A exterioridade da imagem visual enquanto única enquadrada (extracampo) foi substituída pelo interstício entre dois enquadramentos, o visual e o sonoro, corte irracional entre duas imagens, a visual e a sonora. (...). (DELEUZE, 2005 [1985]: 297, 298).

Ao considerar o cinema como uma matéria sinalética, Deleuze queria dizer, com respeito ao quadro, que se este tem um análogo é mais do lado de um sistema informático do que linguístico; dessa forma que ele seria “inseparável de duas tendências - à saturação ou à rarefação” (DELEUZE, s.d. [1983]: 22) e que “em ambos os extremos, rarefação ou saturação, o quadro nos ensina (...) [que a imagem] é tão legível quanto visível. [E que] O quadro tem essa função implícita de registrar informações não apenas sonoras, mas visuais.” (DELEUZE, s.d. [1983]: 23. Os acréscimos são nossos).

Nesse sentido, seria passível questionar se haveria, em correspondência aos regimes imagéticos, dois modos de enquadrar.

“de acordo com o próprio conceito, os limites podem ser concebidos de dois modos, matemático ou dinâmico: ou como condições para a existência dos corpos cuja essência os limites vão fixar, ou como algo que se estende

precisamente até onde vai a potência do corpo existente. Desde a filosofia antiga, este era um dos principais aspectos da oposição entre platônicos e estóicos.” (DELEUZE, s.d. [1983]: 24).

(...) a concepção física ou dinâmica do quadro induz a conjuntos vagos que passam a se dividir somente em zonas ou discos. O quadro não é mais o objeto de divisões geométricas, mas de gradações físicas. Então as partes do conjunto valem como partes intensivas e o próprio conjunto é uma mistura que passa por todas as partes, por todos os graus de sombra e luz, por toda a escala do claro-escuro (Wegener, Murnau). (DELEUZE, s.d. [1983]: 25).

“(...) o quadro sempre foi geométrico *ou* físico, se constitui o sistema fechado em relação a coordenadas escolhidas ou em relação a variáveis selecionadas. Assim ora o quadro é concebido como uma composição de espaço em paralelas e diagonais, constituindo um receptáculo de modo tal que as massas e linhas da imagem que vem ocupá-lo encontrarão um equilíbrio, e seus movimentos, uma invariante. (...) Ora o quadro é concebido como uma construção dinâmica em ação, que depende estreitamente da cena, da imagem, dos personagens e dos objetos que o preenchem.” (DELEUZE, s.d. [1983]: 23, 24).

E, enfim, seria da mesma maneira passível tentar avaliar se também o enquadramento sonoro exibiria correlatamente essa distinção de caracteres. Por difícil que seja tentar racionalizar a "leitura" de uma imagem sonora, do modo como um *connaisseur* o faria ao descrever ou reconhecer uma pintura, talvez esse esforço não seja vão, e nos auxilie a compreender as obras que elas compõem.

6.2 Mais algumas notas sobre sonoridades: a composição nos quadros

A tentativa de qualificar um quadro sonoro encontra no seu limite o trabalho da tipo-morfologia dos objetos sonoros empreendido por Schaeffer no final do "*Traité*". No fundo, fazemos o mesmo, mas dilatamos sua duração à extensão de um quadro cinematográfico e procuramos, como Deleuze, em casos exemplares o material a ser descrito.

Imagens visuais normalmente são caracterizadas como formas espaciais e sons como formas temporais, basta lembrarmos a oração audiovisual. No entanto, a apreensão de uma pintura, para continuarmos na mesma metáfora, demanda tanto tempo quanto o *connaisseur* disponha para a realizar e descobrir, em cada percorrer do olhar, mais informações para a narrativa pictórica que ele compõe. Num quadro cinematográfico, com uma duração predefinida, o tempo pode ser subvertido pelo movimento, mas jamais eximido,

e o mesmo se pode dizer sobre o tempo de criação - ainda na fotografia instantânea o ínfimo intervalo em que ocorre a formação da imagem é absolutamente imprescindível.

Nas formas sonoras, o mínimo sinal acústico terá extensão temporal e uma curva dinâmica na qual suas frequências de vibração se distribuem - o tempo é, assim, preenchido de coisas - matéria em movimento - que se movem, portanto subsume igualmente o espaço. Mas, nos domínios do som, sua duração é em geral predeterminada, como no cinema o são os planos visuais - o tempo de apreensão é o tempo disponibilizado para isso; num plano longo, ou plano sequência, o olhar do espectador tem condições de fazer suas inspeções analíticas enquanto acompanha a câmera, numa montagem rápida, a pulsão escópica é agredida por uma violência dialética afirmando a imagem presente, excluindo as passadas. E como se daria com respeito ao som? A questão nos remete, por um lado, mais uma vez à discussão de Schaeffer sobre o par permanência e variação que erigiria os valores das estruturas musicais (capítulo 4), e, por outro, a uma diferença entre série e sequência que extraímos de uma explicação quanto ao tipo de conjuntos que podem se formar pela união entre quadrinhos [de histórias em quadrinhos]:

Quando dois ou mais quadrinhos estão unidos, dois tipos de conjuntos podem-se formar:

- uma série, em que todos os quadrinhos permanecem independentes; ou
- uma seqüência, ou um sintagma, como unidade significativa de nível superior.

Este segundo caso, em que as unidades-quadrinho se juntam numa seqüência, merece atenção.

(...)

- ao se juntarem duas ou mais imagens, se estabelece uma *comparação* entre as formas percebidas (identificação, qualificação, função) na leitura de cada uma;

- a própria ordem da leitura das imagens uma após a outra gera o conceito de *tempo*, de sucessão de um antes e um depois (passado, presente, futuro), e a relação lógica de *causa e efeito*.

(...)

O sintagma narrativo, ainda que constituído de signos icônicos e contínuos, é linear, como os sintagmas de signos discretos concatenados. Isto determina uma relação entre as unidades articuladas. E a relação se torna novamente geradora do significado da sequência, porque a comparação de duas imagens, transformadas num só significante, evidencia os elementos que permanecem, os que são constantes, e os que variam.

No cinema, onde a linearidade é temporal, a comparação se faz entre dois fotogramas sucessivos (...). (CAGNIN, 1975: 156, 157).

Se, como compreendemos, qualquer forma é espaço-temporal, irá sempre equilibrar essas duas tendências da permanência e da variação - um objeto sonoro que não varia muito em termos de distribuição energética de frequências, terá um caráter estável, e

talvez estático (matemático, geométrico); um que varie, terá um caráter dinâmico (físico); no nível de um quadro cinematográfico, igualmente: os componentes acústicos, incluindo silêncio, ruídos, sons atmosféricos, musicais, etc., com contribuição narrativa numa extensão de tempo podem permanecer longamente, modificarem-se suavemente, irregularmente ou radicalmente (da rarefação para a saturação ou vice-versa), e podem ser interrompidos de uma vez por outros componentes completamente diferentes numa quebra de continuidade.

Isso, que será responsável por constituir conjuntos sequenciais, se a comparação (entre quadros) for exclusiva (sucessão), ou seriais, se ela é inclusiva (simultaneidade), preservando as distinções individuais, nesse caso, de quadros sonoros; e, ao se os integrar ou se os ordenar, um ou outro dos dois tipos imagéticos e regimes correspondentes, realizando o tempo como sucessão cronológica ou permitindo-lhe emanar como sensação pura; é algo que já teria sido intuído por vários compositores enquanto diligenciavam para se desligar da herança de sensibilidade para com a estrutura tonal e seu modo (discursivo), numa aproximadamente contemporânea e generalizada obsessão pelo tempo.

Assim, teria sido intuído por Olivier Messiaen, que definindo "a duração como *flutuação de tempo e mudança de velocidade (...)*" (FERRAZ, 1998: 186), e sonhando eliminar a ideia de sucessão, e "(...) se lançar num espaço sem começo nem fim (...)" (FERRAZ, 1998: 185), compusera, entre outras, esta obra de designação significativa, de 1941, um "*Quatuor pour la fin du temps*" (aberto por esse movimento de "*Liturgie de cristal*"); mas esse "fim do tempo" era o "do antes e do depois, o tempo da sucessão." (FERRAZ: 1998, 185), ao que Silvio Ferraz acrescenta, esclarecendo, que não se trataria "de fazer simplesmente o tempo parar, nem de simplesmente eliminar o tempo cronológico. Mas, de captar as forças do tempo para estabelecer a "duração pura", a duração da eternidade." (1998: 187), o que, em Messiaen, estaria ligado a uma noção de ritmo peculiar, de repetição irregular, gerando blocos prolongados e um complexo textural.¹⁰² "A eternidade, não tendo nem antes nem depois, é o espaço puro da *simultaneidade (...)*" (FERRAZ, 1998: 185).

¹⁰² Como o próprio esclarece, em uma "*Petite théorie de mon langage rythmique*" [Pequena teoria de minha linguagem rítmica], no prefácio da partitura: « Eu emprego aqui, como na maior parte de minhas obras, uma linguagem rítmica especial. Além de uma secreta predileção pelos números primos (5, 7, 11, etc.), as noções de "medida" e de "tempo" são aqui substituídas pelo sentimento de um valor breve (a dupla colcheia, por exemplo) e de suas multiplicações livres; e igualmente por certas "formas rítmicas", que são: o valor acrescentado; os ritmos aumentados ou diminuídos; os ritmos não retrogradáveis; o pedal rítmico. » [J'emploie ici, comme dans la plupart de mes ouvrages, un langage rythmique spécial. En plus d'une secrète prédilection pour les nombres premiers (5, 7, 11, etc.), les notions de "mesure" et de "temps" y sont remplacées par le sentiment d'une valeur brève (la double croche, par exemple) et de ses multiplications libres; et aussi par certaines "formes rythmiques", qui sont: la valeur ajoutée; les rythmes augmentés ou diminués; les rythmes non rétrogradables; la pédale rythmique. (MESSIAEN, S.D. [1941]: II).

Por Arnold Schönberg, já mencionado a propósito do comentário sobre o serialismo musical. Seu "ultratema", ao predeterminar e restringir as mudanças intervalares (de alturas) na extensão de sua duração, interdita as evoluções melódicas contínuas, funcionando, grosso modo, como se, fosse esse tema um quadro cinematográfico, terminados os movimentos dos atores, bruscamente o plano seguinte recomeçasse a simular exatamente o mesmo acontecimento, dentro de um certo número de combinações: o mesmo ou o mesmo com os atores tendo trocado de lugar, e assim por diante. Mas, e se esses quadros fossem sonoros?

Talvez seja o caso de citar novamente "*Katzelmacher*", onde, do começo ao fim, há uma distribuição de quadros "estáticos" ou equilibrados, praticamente sem variações de intensidade, e bem destacados uns dos outros, em geral coincidentes com os visuais e passando muito mais uma imagem de fixidez, de demarcações de atmosferas inteiriças e de interrupção de uma para outra que de gradação e ligação (contiguidade e continuidade). Os créditos, por exemplo, são acompanhados de um silêncio que é bruscamente quebrado na entrada da primeira cena. Essa impressão ainda seria reforçada por uma circularidade que colocaria em cena essas "degenerações dos temas" que se repetiriam ao longo do filme, e cujo abrigo da memória torna síncronas.

Um filme com tratamento semelhante, em termos de ordenação dos blocos, seria, possivelmente, "*O Lobisomem, O Terror da Meia-Noite*", de Elyseu Visconti, de 1974, com uma distribuição dos enquadramentos sonoros - aqui temas musicais, entre o samba e o rock progressivo, que constituem a ambiência e substância dramática de cada segmento -, como estados de espírito dissociados entre si, nos quais se simulam inícios de acontecimentos de um filme de terror que não chegam a se desenvolver como o usual do gênero (inspirando uma sensação cômica e tendo também um efeito erótico), e que tornam a se instalar com as recorrências dos temas.

Tradicionalmente, a trilha sonora ou som ambiente é empregada auxiliando a dar coerência a uma cena ou sequência como unidade dramática e suavizando as transições de uma para a outra, fornecendo continuidade entre um plano e outro, reunindo numa contiguidade espacial (contato relativo com o extracampo) ou afetiva (contato absoluto com o extracampo) personagens ou motivos distanciados. Assim surgem os leitmotives: o tema da fuga, o tema da heroína, o tema da batalha. Não é isso, é preciso destacar, o que ocorre nos dois casos previamente observados, principalmente no segundo, pois não há exatamente uma continuação, um desenvolvimento da situação no segmento seguinte, como em sequências; há

antes uma coleção de climas que se reapresentam. É nesse sentido, além do mais, que se demonstra ser tão importante analisar a pista sonora em relação à visual e à narrativa.

Obviamente, (teria sido intuído) também por Schaeffer que, tendo distinguido ele próprio a diametralidade entre permanência e variação como tendências constituintes, tendo percebido esses caminhos concomitantes abertos na composição, tendo se tocado com esse gosto acentuado por congelar o movimento, estancá-lo; aproveitara-se dos dispositivos de gravação, extrapolara os parâmetros de altura e duração que vinham sendo habitualmente considerados os valores (as variáveis) das estruturas musicais, e tomara o caminho do objeto sonoro, estudando o som como fenômeno psico e físico-acústico, já que, afinal, a aventura concreta (de prática e de reflexão), buscando novas variáveis para produção de novas estruturas, terminara por descobrir na escuta e suas ressignificações o mais profícuo campo de cultivo de matérias-primas.

2 (CRISTAL DE TEMPO) E então ela tem uma singularidade, é que ela interrope o tempo. Schaeffer, mais « fotógrafo » que « cineasta », tem um fraco, diz-se, pelo... objeto, a imagem fixa. E ele não se recupera do « sino cortado », essa máquina de petrificar, de fazer descobertas, esse brinquedo insolente. Sino cortado, em relação ao real incisão fecunda, e talvez princípio, igualmente, de pureza; em todo caso, o estiramento do tempo. Ele se enamora do « fragmento sonoro que não tem começo nem fim, radiância de som isolado de todo contexto temporal, cristal de tempo de arestas vivas ». ¹⁰³ O fluxo do quotidiano congelado parece a estranheza de uma pepita, parcela que « não pertence mais - diz Schaeffer - a tempo algum. » Fixando-se o movimento, se se extrai o banal. A mais-valia da imagem fixa é evidente. Schaeffer não se contenta com revogar a visão (invenção da acusmática), ele busca revogar o tempo: sua poesia surge de um universo onde o movimento, detestável, é diluído em uma beleza insuspeitável: « Nós fazíamos nascer uma quantidade de pequenos motivos... havia-os inesquecíveis, que jamais se teria ouvido até que eles fossem englobados, untados em sua matriz inicial ».

3 (Enfeitiçante) Desses maravilhosos instantâneos, Schaeffer bem passaria a fazer música: e se contentaria com um catálogo brilhante (como discos negros)... Compositor resignado, escandaloso ou místico, ele desejaria organizar suas descobertas em « herbários »: Prevenindo as pessoas de que bastaria saber escutar que toda a arte é ouvir »... ele sonha com uma certa música. (THOMAS, Jean-Christophe in SCHAEFFER, 1990: 63, 64). ¹⁰⁴

¹⁰³ As citações vem de: Schaeffer - A la recherche d'une musique concrète - Seuil. (Nota do autor).

¹⁰⁴ 2 (CRISTAL DE TEMPS) Et puis elle a une singularité, c'est qu'elle arrête le temps. Schaeffer, plus « photographe » que « cinéaste » a un faible on le sait pour... l'objet, l'image fixe. Et il n'en revient pas de la merveille qu'est le « sillon fermé », cette machine à pétrifier, à faire des découvertes, cet insolent jouet. Sillon fermé, par rapport au réel coupure féconde, et peut-être principe, aussi, de pureté. En tous cas, d'arrachement au temps. Il s'enchant de « fragment sonore qui n'a plus ni début ni fin, éclat de son isolé de tout contexte temporel, cristal de temps aux arêtes vives tes vives ». Le flux du quotidien figé, paraît l'étrangeté d'une pépite, morceau qui « n'appartient plus - dit Schaeffer - à aucun temps ». En figeant le mouvement on s'extrait du banal. La plus-value de l'image fixe est évidente. Schaeffer ne se contente pas de congédier la vue (invention de

Às primeiras peças, tão próximas das origens, esses cantos e rugidos de locomotivas, caçarolas e carrosséis, aos quais se censurara não terem sido dissolvidos por uma musicalidade mais bem desenvolvida, surgem elaborações tão mais sofisticadas quanto mais distanciado o efeito das causas naturais, soando como um mundo ou sistema imaginário, encerrado em si mesmo, cujos eventos remetem à própria sonoridade. Tendo finalmente se libertado das anedotas, essas esferas auto-centradas encontram a infinidade de possibilidades das relações com o visual; e desse encontro, proporcionado pela R.T.F., que fomentara os artistas pesquisadores com esse interesse, e outras organizações, às quais o Schaeffer institucional estivera em várias ocasiões ligado, e sobre as quais exercera sua influência - pólo de atração em torno do qual vieram se reunir, em momentos diversos, Pierre Henry, Ivo Malec, Bernard Parmegiani, François-Bernard Mâche, Luc Ferrari, Iannis Xenakis, François Bayle (acima citado), Michel Philippot, Edgar Varèse, e assim por diante; despontaram figuras como as de Piotr Kamler, já mencionado no capítulo 4.

A colaboração entre animador - artista plástico e do movimento - e compositores levaria à invenção, em cada curta-metragem e num longa, de um universo "simbólico", povoado de uma atmosfera sônica que contribui - de maneira sincronizada e aparentemente muito consciente, nessa contribuição, do equilíbrio entre permanência e variação - com os aspectos de modelagem, cores e iluminação para os jogos de estabilidade e instabilidade protagonizados por criaturas e situações, cuja lógica interna e impasses, com toda sua bizarrice, numa procura particular pelo tempo, lembram o nosso próprio (universo).

Entre as fixações que configuram temas das alegorias de Kamler, então inseparáveis das qualidades sonoras e visuais, destaque para as ideias de ciclo, como em "*Le Trou*", de 1968, com música de Robert Cohen-Solal; do tempo, sempre constante, mas principalmente em "*Chronópolis*", de 1982 (longa, com uma versão posterior em média-metragem, de 1988), com música de Luc Ferrari, filme no qual Deleuze, que raramente se refere a animações, repara, ao discorrer sobre as imagens-tempo; e da eminência súbita de um elemento de ponderação, de regulação, à circularidade (e inalterabilidade) entre frágeis

l'acousmatique), il cherche à congédier le temps: sa poésie surgit d'un univers où le mouvement, «haïssable», est diluant d'une beauté insoupçonnée: « Nous faisons naître une quantité des petits motifs... Il y en avait d'inoubliables, qu'on n'eût jamais entendus tant qu'ils étaient englobés, englués dans leur matrice initiale ».

3 (EVOUTANT) Ces merveilleux instantanés, à la rigueur Schaeffer se passerait bien d'en faire de la musique: et se contenterait d'un catalogue, d'images immobiles miroitantes (comme des disques noirs)... Compositeur démissionnaire, scandaleux ou mystique, il voudrait ranger ses trouvailles dans des « herbiers »: « En prévenant les gens qu'il suffit de savoir écouter, que tout l'art est d'entendre »... Il rêve d'une certaine musique.

estabilidades "sociais" e uma frivolidade tediosa dos lances do "poder" - um coração de emergência, como em "*Coeur de Secours / Zapasowe serce*", de 1973, com música de François Bayle, de que falamos a seguir.

Como numa exposição, um conjunto de engrenagens e relógios decoram um ambiente onírico no qual penosamente é provido equilíbrio: um personagem - presente desde o primeiro plano, cujo corpo é formado de uma delgada lâmina metálica, bordada em filigranas, percorre uma corda bamba, sustentada por uma pequena multidão de homens, um rinoceronte, um vagão de locomotiva, todos trabalhando, ocupados, puxando. Interrompida em um ponto, continua a extremidade oposta a ser tensionada no sentido inverso, mas isso não parece importar, pois o equilibrista ressurge no outro segmento. Montado numa bicicleta tão delicada quanto seu corpo, ele se esforça para se manter justo sobre a corda e carregar simultaneamente, sobre o nariz, uma fileira vertical de criaturas com copinhos e garrafas, pisando uns sobre os outros, sobre uma cadeira e sobre uma bola. A fileira suporta no fim um número de malabarismo que culmina num tabuleiro de xadrez, oferecido, como uma bandeja, por uma tromba de elefante.

No "*Hotel de La Tour*", a torre do tabuleiro, num quarto decorado por todos os lados com um papel de parede de flores, dois homens sentados à mesa travam uma partida de xadrez, iluminados por uma criatura luminosa, que se move aproximadamente em arcos enquanto eles dormem. Durante o seu sono, essa luz desloca-se e percorre uma espécie de exibição, como numa feira ou antiquário, de móveis de sala de estar... abajures, cadeiras, mesas, recipientes, garrafas e até uma bicicleta - talvez um pouco destoante do mobiliário de interiores -, estampando, sobre sua superfície, um desenho repleto de rendados e pontilhados.

Por entre estes objetos persiste uma corrida - já antevista desde a abertura da animação, logo antes dos créditos - que não aparenta chegar a lugar algum: um par de pernas longas (sugerindo a aparência de um homem), levando consigo um coração, persegue um ser com um chapéu grande (lembrando uma mulher), cuja fuga culmina no móvel do relógio. Quando o plano nos aproxima deste, revela-nos suas partes internas, suas rodas dentadas, nas quais a corrida continua e também a exposição inicial, as pequenas multidões e o ciclista, o malabarista e o elefante, o tabuleiro de xadrez e os homens no "*Hotel de La Tour*", que, de repente, contudo, parecem desestabilizados por um fragor dos eixos.

Enquanto isso, uma miríade de motivos concretos, rangentes, borbulhantes, chiantes, tilintantes, muito breves, cíclicos, contínuos, intermitentes, de todos os tipos, metálicos, vítreos, mecânicos, biológicos - suas conexões já se perderam, ora pertencem à vida secreta que sustenta as engrenagens incessantes (como uma nova música) e fazem parte

da manutenção do sentido nesse sistema, apenas momentaneamente suspensa, por alguns segundos silenciosos, em função de uma circunstância premente. E esse sistema, ele se prolonga como um grande enquadramento não coincidente com as divisões de perspectiva visuais, no qual os componentes flutuam sem nenhuma alteração energética acentuada (variação), numa duração praticamente "sem tempo", cuja breve perturbação e interrupção não modificam de maneira relevante a qualidade da sonoridade que reverbera pelo intervalo no seu prosseguimento.

Uma sincronização equivalente obtida por uma colaboração entre composições plástica e acústica, embora não seja a regra, poderia ser aludida em uma boa diversidade de filmes; preferimos, no entanto, já que não seríamos capazes de citar muitos, descrever uma experiência diferente, que, se teria alguma inclinação aparentada, ultrapassa em vários aspectos a cinematográfica. Trata-se da instalação gigantesca erguida para a feira mundial de Bruxelas de 1958 - o Pavilhão Philips, uma iniciativa dessa companhia com objetivos comerciais (demonstração e divulgação de aparatos tecnológicos) e pretensões artísticas. Na época convidaram, para a levar adiante, o arquiteto Le Corbusier, que concebeu um arcabouço do que ele imaginara, deixando o empreendimento nas mãos do então empregado como *designer* Iannis Xenakis; e exigiu a participação de Edgar Varèse para compor uma peça de cerca de oito minutos ("*Poème électronique*") que o público (de centenas de pessoas) ouviria na parte principal do espetáculo. Este envolveria uma montagem de imagens visuais projetadas em um *design* interno acidentado como paredes de estômago de vacas, esculturas suspensas, uma circulação espacial de sons caminhando pelos alto-falantes, tudo isso num grande edifício modernista de concreto e ângulos hiperbólicos. Nas diretrizes de Le Corbusier, o áudio era para ser combinado livremente com as projeções de imagens, sugerindo associações quaisquer.

Do registro de áudio e do que foi documentado, pode-se apenas inferir da variabilidade dos elementos acústicos e do efeito deslocalizador da estereofonia que a formação de um contorno dinâmico pelo auditor dificilmente se elaboraria além de uma constância de estímulos pulverizados e que se desejássemos pensar num enquadramento, suas esquadrias seriam tão movíveis quanto os elementos que intentasse enquadrar, complicando sua qualificação.

Realçando novamente, com Deleuze, o fato de que “Não há dois tipos de quadro, dos quais apenas um remeteria ao extracampo, mas sim dois aspectos muito diferentes do extracampo, remetendo cada um a um modo de enquadrar.” (s.d. [1983]: 28), poder-se-ia supor nesse espetáculo, em função de um alargamento das superfícies de contato a serem

miradas, um colapsar deste (do extracampo), dissolvido em intervalos muito reduzidos; e, talvez, com a atenção requisitada quase instantaneamente, sem condições de se deter em suas singularidades, uma simplificação das relações então estabelecidas entre os materiais, sugeridas por temas muito gerais, algumas vezes repetidos, mas não desenvolvidos: a sensualidade, máscaras e estátuas "exóticas" (de outras civilizações que não a atual e ocidental), estruturas ósseas (de um dinossauro, do crânio, da mão), o holocausto, a guerra, a religião, o nascimento, o cinema, a ciência, a tecnologia, as construções, as cidades, o universo, etc.

Se mencionamos esse experimento apoteótico, é porque gostaríamos de ressaltar por último, ainda, a intuição (notória igualmente em György Ligeti e vários outros) desse compositor, Edgar Varèse, que, tendo dissertado sobre a potencialidade de uma colaboração com o cinema (a única oportunidade em que chegou próximo disso, contudo, foi a dessa instalação audiovisual que incluía o "*Poème électronique*"), e preferindo chamar a música « som organizado », comparara-a à arquitetura, esta « outra arte-ciência », voltada para os espaços, insistindo na necessidade da primeira acompanhar o modelo da segunda, trabalhar, como esta, com os engenheiros, a descobrir nas mais recentes demandas da vida e nos limites dos materiais, os planos de suas novas realizações. (1983 [1940]: 111, 112).

Há vinte anos eu descobri uma definição da música que esclareceu de repente minhas tentativas por uma música que eu sentia possível. É aquela de Hoene Wronski, físico, químico, musicólogo e filósofo da primeira metade do século XIX. Wronski definiu a música com sendo « a corporificação da inteligência que está nos sons ». Eu encontrei aí pela primeira vez uma concepção da música perfeitamente inteligível, ao mesmo tempo nova e estimulante. Graças a ela, sem dúvida, eu comecei a conceber música como sendo espacial, como moventes corpos sonoros no espaço, concepção que eu desenvolvi gradualmente e fiz minha. Eu compreendi muito cedo que me seria difícil ou impossível exprimir, com os meios colocados a minha disposição, as ideias que me vinham. Eu comecei mesmo, desde essa época, a abraçar o projeto de libertar a música do sistema temperado, de a livrar de limitações impostas pelos instrumentos em uso e por todos esses anos de infelizes hábitos que se chamam, de maneira errônea, a tradição. Eu estudei Helmholtz. As experiências com sirenes que ele descreve em sua *Physiologie du son* me fascinaram. Eu mesmo, eu me dediquei mais tarde a modestas experiências e descobri que eu podia obter belas parábolas e hipérbolas sonoras, que me pareciam análogas àquelas que se encontram no mundo visual. Enfim, após vários anos, eu empreguei sirenes como instrumentos de música em duas de minhas

partituras: *Amériques* (para grande orquestra; 1924) e *Ionisation* (para grupo de percussão; 1931). Eu obtive o mesmo efeito, mas dessa vez graças a um dispositivo eletrônico, no *Poème électronique*. (VARESE, 1983 [1959]: 153, 154).¹⁰⁵

E Varèse igualmente deixará claro para nós que o que buscamos como uma caracterização ou qualificação dos tipos de quadro sonoro seria equivalente a falar, em música, do que se denominaria a forma, apresentando-nos então a sua própria concepção desta, uma mais de acordo com aquela descrição de um quadro matemático, "como condições para a existência dos corpos cuja essência os limites vão fixar" (DELEUZE, S.D [1983]: 24), e cuja organização seria mais próxima de gerar um regime cristalino, algo que ele mesmo observaria em suas reflexões sobre o seu trabalho.

Quanto à forma, é Busoni quem dizia: « Não é raro que se o exija do compositor a originalidade em todas as coisas e que se a interdite no que concerne à forma. Como se surpreender se se o acusa de carecer de forma assim que ele se torna original? » O mal entendido vem de que se o concebe a forma como um ponto de partida, um modelo a seguir, um molde a preencher. A forma é o resultado de um processo. Cada uma de minhas obras descobre sua própria forma. Eu jamais tentei ajustar minhas ideias às dimensões de algum recipiente que seja. Para poder preencher uma caixa sólida com forma definida - digamos uma « caixa à sonata » - é preciso, com toda evidência, alguma coisa de forma e dimensões idênticas ou que tenha seja a elasticidade, seja a consistência necessária para se adaptar a ela. Mas se vós tentais introduzir nela uma coisa de forma diferente e de consistência mais sólida - mesmo supondo que seu volume e dimensões sejam equivalentes - vós ireis quebrar a caixa.

Concebendo a forma musical como uma resultante, o resultado de um processo, eu senti nesta uma estreita analogia com o fenômeno de cristalização. Quando as pessoas se inquirissem sobre minha maneira de compor, parecia-me que o mais simples era lhes responder: « por cristalização ». Eu sonhei esse verão que seria preferível discutir essa

¹⁰⁵ A vingt ans, j'ai découvert une définition de la musique qui éclaira soudain mes tâtonnements vers une musique que je sentais possible. C'est celle de Hoene Wronski, physicien, chimiste, musicologue et philosophe de la première moitié du XIXe siècle. Wronski a défini la musique comme étant "la corporification de l'intelligence qui est dans les sons". Je trouvais là pour la première fois une conception de la musique parfaitement intelligible, à la fois nouvelle et stimulante. Grâce à elle, sans doute, je commençai à concevoir la musique comme étant spatiale, comme de mouvants corps sonores dans l'espace, conception que je développai graduellement et fis mienne. J'ai compris très tôt qu'il me serait difficile ou impossible d'exprimer avec les moyens mis à ma disposition les idées qui me venaient. J'ai même commencé, dès cette époque, à caresser le projet d'affranchir la musique du système tempéré, de la délivrer des limitations imposées par les instruments en usage et par toutes ces années de mauvaises habitudes qu'on appelle, de façon erronée, la tradition. J'étudiai Helmholtz. Les expériences avec des sirènes qu'il décrit dans sa *Physiologie du son* me fascinèrent. Moi-même, je me suis livré plus tard à de modestes expériences et je découvris que je pouvais obtenir de belles paraboles et hyperboles sonores, qui me semblaient analogues à celles que l'on trouve dans le monde visuel. Enfin, après plusieurs années, j'employai des sirènes comme instruments de musique dans deux de mes partitions: *Amériques* (pour grand orchestre; 1924) et *Ionisation* (pour groupe de percussion; 1932). J'ai obtenu le même effet, mais cette fois grâce à un dispositif électronique, dans le *Poème électronique*.

analogia com um especialista para ver se meu paralelo tinha fundamento científico. Eu consultei Nathaniel Arbiter, o mineralogista renomado. Minha intuição estimula sua curiosidade, entretanto ele preferirá refletir sobre ela. Após alguns dias, ele me telefona, bastante embalado por suas descobertas. Ele desejava participar-me delas. Quando estive com ele, encontrava-se absorvido nos tratados de cristalografia. Ele tinha extraído deles, para meu proveito, a passagem seguinte:

« O cristal se caracteriza por uma forma exterior e uma estrutura interna todas duas bem definidas. A estrutura interna depende da molécula, quer dizer, do mais minúsculo dos agenciamentos tendo a mesma ordenação e a mesma composição que a substância cristalizada. O crescimento dessa molécula no espaço constitui o cristal inteiro. Mas, malgrado a diversidade bastante pouco considerável das estruturas internas, o número das figuras é, para assim dizer, infinito. »

E aí, M. Arbiter, abandonando-se a uma sorte de evocação lírica, acrescenta: « A forma, ela mesma, do cristal é muito antes uma resultante que uma qualidade fundamental. Os átomos ou íons que dão ao cristal sua forma têm dimensões precisas. Várias forças os repulsam ou os atraem. A forma cristalina resulta da forma recíproca das forças de atração e de repulsão e igualmente do agenciamento dos átomos. » Eu não insistirei muito mais sobre isso e, de outra maneira, eu não quero nada provar. Eu creio simplesmente que isso esclarece melhor que qualquer outra comparação, a finalização de minhas obras em suas formas. Há de início a ideia; é a origem da « estrutura interna »; essa última cresce, cliva-se segundo variadas formas ou grupos sonoros que se metamorfoseiam sem cessar, mudando de direção e de velocidade, lançadas ou repelidas por forças diversas. A forma da obra é o produto dessa interação. As formas musicais possíveis são tão inumeráveis quanto a forma exterior dos cristais. (VARESE, 1983 [1959]: 158, 159).¹⁰⁶

¹⁰⁶ Quant à la forme, c'est Busoni qui disait: "Il n'est pas rare que l'on exige du compositeur l'originalité en toutes choses et qu'on la lui interdise en ce qui concerne la forme. Comment s'étonner si on l'accuse de manquer de forme alors qu'il devient original?" Le malentendu vient de ce que l'on conçoit la forme comme un point de départ, un modèle à suivre, un moule à remplir. La forme est le résultat d'un processus. Chacune de mes oeuvres découvre sa propre forme. Je n'ai jamais tenté d'ajuster mes idées aux dimensions de quelque récipient que ce soit. Pour pouvoir remplir une boîte solide à forme définie - disons une "boîte-à-sonate" - il faut, de toute évidence, quelque chose de forme et dimensions identiques ou qui a soit l'élasticité, soit la consistance nécessaires pour s'y adapter. Mais si vous tentez d'y introduire à tout prix une chose de forme différente et de consistance plus solide - à supposer même que leur volume et dimensions soient équivalents - vous allez briser la boîte.

Concevant la forme musicale comme une résultante, le résultat d'un processus, j'ai senti en ceux-ci une étroite analogie avec le phénomène de cristallisation. Lorsque les gens s'enquéraient de ma façon de composer, il réapparaissait que le plus simple était de leur répondre: "par cristallisation". J'ai songé cet été qu'il serait sans doute préférable d'en discuter avec un spécialiste pour voir si mon parallèle avait quelque fondement scientifique. Je consultai Nathaniel Arbiter, le minéralogiste réputé. Mon intuition éveilla sa curiosité, cependant il préféra y réfléchir. Après quelques jours, il me téléphona, assez emballé par ses trouvailles. Il voulait m'en faire part. Lorsque j'arrivai chez lui, je le trouvai absorbé dans des traités de cristallographie. Il en avait extrait pour mon profit, le passage suivant:

"Le cristal se caractérise par une forme extérieure et une structure interne toutes deux bien définies. La structure interne dépend de la molécule, c'est-à-dire du plus minuscule des agencements d'atomes ayant la même ordonnance et la même composition que la substance cristallisée. L'accroissement de cette molécule dans l'espace donne le cristal entier. Mais malgré la diversité assez peu considérable des structures internes, le nombre des figures est, pour ainsi dire, infini."

Et là, M. Arbiter, s'abandonnant à une sorte d'évocation lyrique, ajouta: "La forme elle-même du cristal est une résultante plutôt qu'une qualité fondamentale. Les atomes ou ions qui donnent au cristal sa forme ont des dimensions précises. Plusieurs forces les repoussent ou les attirent. La forme cristalline résulte de l'action réciproque des forces d'attraction et de répulsion et aussi de l'agencement des atomes." Je n'insisterai pas

E as suas obras, "*Déserts*", por exemplo, de fato, soam como um crescimento de motivos ao longo do tempo, explorados numa direção mais horizontal, mais predominantemente como ritmo e fatura, que vertical, como alturas ou temas desenvolvidos. A variação é construída por uma rarefação e concentração deles, a forma quase se reduzindo ao contorno dinâmico individual dos objetos sonoros em determinados momentos (o que nos ajuda também a compreender seu "*Poème électronique*") e em outros acumulando uma massa de sons sobrepostos ou muito justos num acúmulo de tensão.

Como já deve ter ficado claro, a ideia de elaborar no roteiro relé uma linguagem das coisas ou matéria sinalética composta com base numa sensibilidade musicista e dispensando os enunciados linguísticos, buscaria uma narrativa na qual o tempo se desprendesse no exame de cada parte isolada, possivelmente de cada quadro - ou motivo elementar, como se se destacando de uma "estrutura interna" de um cristal em formação, e não indiretamente por uma integração cronológica ou orgânica da totalidade.

Com esse objetivo, observamos alguns desses modelos de sonoridade, mas tentamos aproximar os sons por uma intuição idiossincrática e na medida em que o fazíamos, sem lhes imprimir um plano diretor, um princípio racionalizador pré-concebido. Antes, porém, de descrever esses nossos procedimentos rudimentares, gostaríamos de chamar a atenção para um derradeiro e importante desses modelos - o que, possivelmente, teria a inclinação mais conforme ao nosso projeto.

Referimo-nos a "*Weekend / Wochenende*", de Walter Ruttmann, de 1930, um filme exclusivamente sonoro, sem pista visual, desse diretor mais conhecido por suas várias experiências com animações abstratas e por "*Berlin: Symphony of a Metropolis / Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*", de 1927.

Nossa primeira abordagem de análise com respeito a "*Weekend*" foi tentar realizar uma transcrição dos elementos acústicos ouvidos à medida em que apareciam; ainda que essa caracterização tenha consistido em termos vagos como "Algo sendo arrastado e se chocado contra um obstáculo fixo", "Voz masculina", etc., já apreenderamos então que a narrativa apresentava um panorama cíclico que começava e terminava num ambiente de rotina

davantage là-dessus et d'ailleurs je ne veux rien prouver. Je crois simplement que cela éclaire mieux que toute autre comparaison, l'aboutissement de mes oeuvres à leurs formes. Il y a d'abord l'idée; c'est l'origine de la "structure interne"; cette dernière s'accroît, se clive selon plusieurs formes ou groupes sonores qui se métamorphosent sans cesse, changeant de direction et de vitesse, attirés ou repoussés par des forces diverses. La forme de l'oeuvre est le produit de cette interaction. Les formes musicales possibles sont aussi innombrables que les formes extérieures des cristaux.

industrial, passando por diversos quadros cotidianos de uma pequena cidade. Consultando alguns artigos que descrevem e comentam o filme, no entanto, tivemos acesso a especificações mais detalhadas e informações sobre a maneira como foi planejado. Embora tenha sido inteiramente montado, como soubemos por meio dessas descrições¹⁰⁷ e como percebemos por meio de seu espectrograma (Anexo A), ele soa como um contínuo.

Ruttman teria previsto cinco cenas auditivas, com seis exposições numa "única figura acústica fundida", sendo a última o retorno da primeira (1994 [1930]: 9). Reproduzimos a disposição delas:

- | | | |
|---------------------------|--------------|---|
| 1. Jazz do trabalho | take 1-88 | 2' 51'' |
| 2. Fim do trabalho | take 89-114 | 1' 52'' |
| 3. Passeio ao ar livre | take 115-131 | 0' 38'' |
| 4. Pastoral | take 132-191 | 4' 49'' |
| 5. Recomeço do trabalho + | | |
| 6. Jazz do trabalho | take 192-228 | 1' 02'' (GOERGEN, 1994 [1930]: 9). ¹⁰⁸ |

A primeira cena, o "Jazz do trabalho", teria sido discriminada por Ruttman, que a concebeu com uma sonata em três partes, cujos elementos estruturadores são uma voz masculina, a tentativa de uma telefonista completar uma ligação ao número de telefone de Berlim "Dönhoff 4240" e a tentativa de um menino recitar a balada de Goethe "*Erkönig*". Entre as "notas-ruídos" recorrentes, incluir-se-ia o soar de uma caixa registradora, da catraca de uma máquina de escrever, um "Pfiff", uma serra e golpes de martelo. Também são evidenciadas aproximações de palavras, um corte no meio de uma frase, que começa sobre um fundo ou atmosfera e termina "a seco" (como se um murmúrio de vozes tivesse sido abafado) e a continuação de uma fala de um adulto por uma criança. (GOERGEN, 1994: 11, 12).

Extraímos igualmente, desses artigos, uma caracterização detalhando o conteúdo de cada uma das suas partes. Trata-se dos esboços de Ruttman para a peça radiofônica,

¹⁰⁷ Lotte H. Eisner identificara 240 cortes, o autor do artigo, 228, considerando a possibilidade de não ter identificado todos. (GOERGEN, 1994 [1930]: 10).

¹⁰⁸

1. Jazz der Arbeit	take 1-88	2' 51"
2. Feierabend	take 89-114	1' 52"
3. Fahrt ins Freie	take 115-131	0' 38"
4. Pastorale	take 132-191	4' 49"
5. Wiederbeginn der Arbeit +		
6. Jazz der Arbeit	take 192-228	1' 02"

transcritos pela revista nos dias das gravações externas, e que preferimos disponibilizar à nossa própria transcrição:

1. Jazz do trabalho

Material: Máquinas de escrever, toques de telefone, máquinas registradoras, várias máquinas, martelos, serra, limas, forjas, ditados, comandos.

Percurso:

- a) Alegre, puramente, Jazz dos ruídos do trabalho; ritmo forte trabalhado através de contraponto.
- b) Contraponto mais simples: os ruídos individuais em sua mais forte urgência característica.
- c) A rangente maquinaria do trabalho: Cansaço, tormentos do trabalho, exaustão. *Ritardando* da máquina.

2. Fim do trabalho

Relógio toca. Outros relógios seguem como um cânone.

Sirenes da fábrica: distante - mais próximo - próximo.

Cadência final da máquina de escrever redentora. Escrivatinhas recolhidas, gavetas, persianas, treliças fechadas, tilintar de molho de chaves, portas batidas, chave girada rangendo.

Em meio a isso, vozes humanas: risadinhas femininas, risadas masculinas, chamada: “Até a vista!” etc. Patinhando: passos urgentes na escada.

3. Passeio ao ar livre

Dos elementos sonoros das partidas: Arrancar / acelerar das motos e automóveis, Pfiff da locomotiva, toque e partida do bonde, chamada como: “Entre!”, “Rápido, por favor!”, Pfiff do maquinista, buzina e partida dos correios, sinal, estalar de chicotes, partida da locomotiva, uma síntese das partidas é estabelecida através da montagem, que passa como um movimentado contraponto dos ritmos vindos da estrada de ferro, carros, trote de cavalo, marcha de sapato com solado de pregos. Esses ritmos são registrados pelo viajante com violão (“Perambular é a alegria do moleiro”).

4. *Pastorale*

Na canção distante do andarilho, canta um galo e pássaros.

Um coral da igreja da aldeia introduz uma série de complexos musicais campestre, que são “especialmente” misturados um dentro do outro: enquanto um se esmaece na distância, já se aproxima o seguinte.

O órgão da igreja se dissolve em um realejo, segue-se uma roda de crianças, canções populares com cítara, uma banda do corpo de bombeiros.

Esse complexo é dividido e parcialmente abafado pela passagem de automóveis, latido, grasnar de gansos, etc.

Sinos de vacas se dissipa no soar dos sinos da aldeia.

5. Recomeço do trabalho

O tocar do sino é abruptamente interrompido pela sirene da fábrica. Despertador de relógio e toque de telefone soam. Segue em tempo aumentado a inversão da parte 2 (Fim do trabalho).

6. Jazz do trabalho

Inversão para a parte 1.

Apático, pesado começo dos ritmos do trabalho, estorvado sentimentalmente pelas reminiscências sonoras da Pastoral.

Intensificação até o alegre jazz do trabalho do começo.

(GOERGEN, 1994 [1930]: 26-28).¹⁰⁹

Segundo o detalhamento, o comentário de Goergen (1994: 12), e pelo que se pode tomar à escuta, essas dificuldades da telefonista em completar a conexão, do menino em conseguir recitar e os ruídos constantes, denominados "alegre jazz do trabalho",

¹⁰⁹ *Jazz der Arbeit*

Material: Schreibmaschinen, Telephonklingrl, Registrierkasse, verschiedene Maschinen, Hämmern, Sägen, Feilen, Schmieden, Diktieren, Kommandos.

Verlauf:

a) Heiterer fast rein musikalischer Jazz der Arbeitsgeräusche; rhythmisch stark durchgearbeiteter Kontra-punkt.

b) Einfacherer Kontrapunkt: die einzelnen Geräusche in ihrer Dringlichkeit stärker charakterisiert.

c) Die ächzende Maschinerie der Arbeit: Überdruß, Qual der Arbeit, Erschöpfung. Maschine *ritardando*.

2. *Feierabend*

Uhr schlägt. Andere Uhren fallen kanonartig ein.

Fabriksirenen: fern - näher - nah.

Erlöbte Schußkadenz der Schreibmaschine. Pulte werden zugeklappt, Schubladen, Rolläden, Scherengitter geschlossen, Schlüsselbund klirrt, Türen fallen ins Schloß, Schlüssel wird knarrend umgedreht.

Dazwischen menschliche Stimmen: kichernde Mädchen, lachende Männer, Rufe: "Wiedersehen!" usw. Verplätschernd: eilige Schritte im Treppenhaus.

3. *Fahrt ins Freie*

Aus den Geräuschelementen des Abfahrens: Ankurbeln des Motorrades und Autos, Pfiff der Lokomotive, Klingeln und Anfahren der Elektrischen, Rufe wie: "Einsteigen!", "Beeilen bitte!", Pfiff des Zugführers, Hupe und Anfahren des Autos, Signal des Posthorns, Peitschenknallen, Anfahren der Lokomotive, wird durch Montage eine Synthese des "Abfahrens" geschaffen, die in einen aus Eisenbehn, Auto, Pferdetrab und marschierenden Nagelschuhen kontrapunktierten Bewegungsrhythmus übergeht. Dieser Rhythmus wird durch Wandervogel mit Zupfgeige ("Das Wandern ist des Müllers Lust") aufgenommen.

4. *Pastorale*

In den in der Ferne verhallenden Gesang der Wandervogel kräht ein Hahn, singen Vögel.

Ein Choral aus der Dorfkirche leitet eine Serie ländlicher Musikkomplexe ein, die "räumlich" ineinander übergeblendet werden: Während der eine in der Ferne verklingt, schwillt schon der nächste an.

Die Orgel der Dorfkirche überblendet in eine Drehorgel, es folgt ein Ringelreihn der Kinder, Schnadahüpfel mit Zither, eine marschierende Feuerwehrkapelle.

Diese Komplexe werden gegliedert und teilweise übertönt durch vorbeifahrende Autos, Hundegebell, Gänsegeschnatter usw.

Kuhglocken überblenden in das Läuten der Dorfglocken.

5. *Wiederbeginn der Arbeit*

Das Glockenläuten wird jäh unterbrochen durch Fabriksirenen. Wecker und Telephonklingeln klirren. Es folgt im Tempo gesteigert die Umkehrung des Teiles 2 (Feierabend).

6. *Jazz der Arbeit*

Umkehrung zum Teil 1.

Lustloser schwerfälliger Beginn des Arbeitsrhythmus, sentimental behindert durch Klangreminiszenzen aus der Pastoral.

Steigerung bis zu dem heiteren Arbeitsjazz der Anfangs.

(Aus: Film- Kurier, Berlin, 12. Jg., Nr. 41, 15. Februar 1930 = "Kinotechnische Rundschau", 10. Jg. Nr. 8)

ameaçadoramente interrompendo e interferindo, compreender-se-iam como um tema da "comunicação perturbada"; e a volta ao início, trazendo a sugestão de movimento periódico - algo que havíamos percebido em nossa transcrição -, como um tema do "eterno retorno do mesmo", já anteriormente presente em "*Berlin*" (citado acima): a despeito do prolongado interlúdio que se passa no tempo livre, que ocupa uma boa extensão da duração total do filme, da irreverência do plenamente vivido (da alegria, da música, dos agrupamentos humanos e comemorações), a funesta restituição de uma estrutura de repetição.

Uma série de aspectos foram relacionados nos artigos (GOERGEN, 1994: 9, 25, 26), destacando o tipo de arte acústica produzida em "*Weekend*" como uma novidade ou pioneirismo, destacamos entre eles:

- não partir de um manuscrito literário, mas se constituir inteiramente por corte e montagem: "pela primeira vez uma peça radiofônica não mais escrita a máquina, mas como corte e montagem de matéria-prima acústica" (GOERGEN, 1994: 9)¹¹⁰;
- ser a primeira peça radiofônica abstrata, igualmente distante do teatro e da literatura;
- não utilizar atores executando ao vivo nos microfones do rádio uma encenação previamente ensaiada no teatro, mas diletantes, amadores, pessoas comuns, trabalhadores;
- não usar fórmula predefinida, nem em símbolos (como na música), nem em "representação" (como na fala);
- os atores consistirem no próprio material, o que também destitui a encenação;
- seleção, agrupamento e montagem serem a efetiva produção;
- a "fotografia dos sons" proporcionar as mesmas opções para montagem acústica que para o editor [de imagens visuais];
- delinear o anedótico sem formular conclusivamente;
- não apenas ritmo e dinâmica, mas o espectro inteiro, pelas diferenças sonoras relacionadas, virem a servir o projeto dessa nova arte;
- ter herdado, animado e estendido o domínio da música e da peça radiofônica;
- ter opções similares às da difusão radiofônica, cuja competência seria mediar imagens acústicas de eventos em suas reportagens;
- ter sido gravada ao ar livre, em tomadas externas;

¹¹⁰ (...) zum ersten Mal entsteht ein Hörspiel nicht mehr an der Schreibmaschine, sondern aus Schnitt und Montage akustischen Rohmaterials. (...)

Todos esses aspectos - alguns dos quais chamam a atenção (curiosamente, numa "peça acusmática") para escolhas que se tornariam práticas por vezes comuns no neorrealismo, como o uso de atores amadores e de tomadas em espaço abertos -, extraídos de ensaios eufóricos com uma peça que "desconcertou através de sua sagacidade dadaísta e suas inserções sonoras desobedientes e seguras" (GOERGEN, 1994: 12)¹¹¹, precedem generosamente o tipo de análises, constatações e questões que Schaeffer conduziria, alguns anos depois (a ideia de que os atores seriam os próprios materiais, por exemplo, é uma observação que contém o germe dos sons significativos da música concreta); e o próprio "*Weekend*" se configura como o tipo de práticas que, designadas como artes-relé, seriam objeto dessas pesquisas. O que o torna mais inspirador para nós, contudo, é ter ele sido, como já anunciáramos, o predecessor mais afim aos nossos propósitos. Apesar de não ter sido concebido como intermediário de uma obra audiovisual, como seria o caso de um roteiro relé, mas como um fim em si próprio; e apesar de que sua forma tenha sido aparentemente mais organizada e planejada, o seu distanciamento de um processo de significação anterior às características dos materiais que a constituem e a sua aproximação das experiências da música e do cinema são uma demonstração dessa possibilidade e correspondem às premissas que condicionaram e motivaram nossa busca, conseguindo fornecer sugestões imagéticas bastante ricas, e uma narrativa musicalizada a partir de dados sonoros.

Com o especial interesse de verificar qual o efeito de um proceder que assume alguns pressupostos tão similares à hipótese de nossa pesquisa, e como fizemos igualmente para outros filmes e peças, podemos tentar qualificar suas imagens sonoras, seus enquadramentos e o modo como se dá a sua assimilação.

Apresentam-se nesse filme uma recorrência de motivos (vozes, frêmitos e risos humanos, ruídos de animais, de máquinas, de veículos e aqueles de marcadores de tempo: alarmes, despertadores, sinos, e até um galo que canta), que é diferente daquela repetição de quadros, serial, de "*Katzelmacher*"; um ciclo que se encerra, como já se apontou; e um movimento de rarefação e saturação que se alterna sem nunca chegar a um tumulto de informações, tendente ao rarefeito, chegando mesmo a instantes de silêncio. Essa tendência predominante à separação entre os sons traz uma certa clareza para as imagens que eles sugerem, e, de outra maneira, ocorre algo semelhante ao que notáramos sobre as composições de Varèse, quando o contorno dinâmico ver-se-ia reduzido, em certos momentos,

¹¹¹ WEEKEND verblüfft durch seinen dadaistischen Wortwitz und die frechen, pointensicheren Geräuscheinsätze.

exclusivamente à fatura de solitários objetos sonoros, enquanto em outros, haveria um tensionamento da atmosfera pelo seu acúmulo, mas dificilmente um desenho melódico muito acentuado, as alturas, modulações, harmonia como condutores primários.

O encadeamento de eventos que se sucedem em continuidade e destacados entre si leva o auditor a estabelecer uma ligação narrativa - os sons são capazes de insinuar situações dramáticas e deslocamentos, e suas pausas, interrupções ou enquadramentos (ou reenquadramentos e redimensionamentos de perspectivas, a partir da disposição adequada do microfone, similar ao de uma câmera) -, porém, ao mesmo tempo, tudo isso é montado segundo uma evolução rítmica, e cada "objeto sonoro" (o seu relé) assim distinguido pode ser alvo de uma apreciação musicista - lembre-se simplesmente desse "jazz do trabalho". Pensaríamos então em uma sonoridade geral que envolveria toda a duração de "*Weekend*", dos ruídos ritmados às situações propriamente musicais, quando, por exemplo, ouvimos um coral ou um piano relevados, porém entrecortados, e ora ouvidos ao longe, ora próximos; tudo isso - a sugestão de acontecimentos evocados a partir desses personagens, desses materiais miméticos, ou a sua musicalidade -, remeteria a um extracampo que nunca se atualiza e que se poderia supor, portanto, absoluto. O que ele virtualizaria seriam imagens de um material acústico suscetíveis de uma fruição estética, imagens do cotidiano remetidas da memória daquele que as ouve; o retorno ao trabalho - este, ao início e após o movimento dispersante que se completa, é o mecanismo inexorável que continua agindo, o automatismo incessante das máquinas e dos homens, que não revela seu segredo.

Para fechar essas tentativas de qualificação dos enquadramentos, e passarmos ao "caminho experimental", dir-se-ia que os sons expressam-se em correspondência com algum aspecto do extracampo, e que essa relação remeteria a um modo de os enquadrar; dir-se-ia ainda que estes modos parecem ser descritos, com todas as reservas necessárias, por certos parâmetros análogos para tratar dos sinais em geral, sejam imagens sonoras ou visuais (que são todas formas espaço-temporais), como o par permanência e variação, ou as tendências de rarefação e saturação; e, ainda, que estes parâmetros configuram sistemas e estruturas, cujas propriedades (variabilidade, constância, linearidade, duração, a intensidade, o contraste, o isolamento, a horizontalidade, etc) tipificam-nos assim como Schaeffer esperava tipificar os objetos sonoros através de critérios tais como massa, dinâmica, timbre harmônico, perfil melódico, perfil de massa, grão e *allure*; e se tornam, com toda inconveniência de sua imprecisão, imprescindíveis condições de leitura de uma linguagem das coisas, ou, talvez, condicionamentos e descondicionamentos de legibilidade, não somente no trabalho de invenção, mas no cotidiano cognitivo, movimentado por esses relés em devir.

Arriscaríamos afirmar que numa concepção imagético/narrativa existiria sempre uma reação, entre continuidade ou descontinuidade, fluxo ou estaticidade, sequência ou série, crescimento orgânico, como os vegetais, ou inorgânico, como o dos cristais, desenvolvimento como ação ou especialização como qualidades, etc, e, tanto na organização dos conjuntos de elementos de um quadro, quanto na totalidade de uma obra; que moldaria o tempo, a modalidade de percepção e envolvimento, passivo ou ativo, das testemunhas oculares e auriculares; que seria oportuno considerar, e com respeito à qual desejamos inserir as apreciações que foram retiradas do nosso ensaio.

6.3 Relatos de um trabalho prático

O intuito principal desta narração é apresentar a experiência de realização de um roteiro sonoro para uma animação, ou roteiro relé, em analogia com as artes-relé, por tratar-se, como essas, de uma peça composta pelo instrumento (de gravação e mixagem) e pelos procedimentos de captação e montagem. Além disso, acabou por ser um relé de outros relés, resultante de tomadas de som proveniente de filmes preexistentes. A ideia era que a matéria sinalética assim constituída substituisse os enunciados de um texto escrito, aproximadamente como a metodologia e o princípio da música concreta, e igualmente *Weekend*, dispensaram o protocolo da partitura. Interessava-nos primeiro testar procedimentos; depois, conhecer o efeito obtido por meio desses métodos, o que nos coloca novamente ante a questão, já discutida a propósito dos "*Études aux chemins de fer*", das propriedades imitativas dos materiais concretos e da necessidade de elaborações, seja para se estabelecer uma forma musical, seja para insinuar o dramático. Listaremos a seguir os passos empreendidos.

Experimentamos inicialmente gravar alguns sons ambientes, registrando diretamente o evento sonoro: em lugares distintos - interior de lotação, restaurantes, Escola de Música, residência, percurso de caminhadas -; sons de natureza distinta, a princípio capturados ao "soarem espontaneamente", depois deliberadamente provocados - diálogos em parte distintos, ruídos de trânsito, agrupamentos festejando, tocando ou afinando instrumentos musicais, sinos, hélices, barulhos diversos extraídos de um violino sem afinação e outros objetos, etc -; a partir de dispositivos distintos - o microfone interno do *notebook*, o de um aparelho de celular. Essa atividade grosseira de colecionador, um pouco como pastiche da de

Schaeffer, foi intermitente, interrompida por longos períodos, nos quais, sem nada gravar, chegamos a dela desistir algumas vezes.

Com o tempo também fomos nos conscientizando sobre a ingenuidade desse “soarem espontaneamente”, pois, à escuta, claramente percebíamos que o microfone, tal como a câmera, imprimiria modificações materiais que são impostas pelo encapsular da realidade em registro, estabelecendo em torno de si uma organização que passa a existir apenas com relação a sua presença.

Esse fenômeno de reação do dispositivo, de "subjetivação", parece ocorrer em dois níveis: físico, que transforma as vibrações materiais se propagando em todas as direções em uma modulação; psicossocial, bastando, para o compreender, lembrar algumas discussões sobre as primeiras gravações e sobre o preparo tão específico da voz ao microfone e as dificuldades com que se deparam atores e cantores acostumados à impostação do teatro.

Da mesma maneira que a dimensão dos planos tem um significado para o cinema, distanciando-o do modelo tradicional de representação teatral, o de um palco circunscrito ao cenário de um quadro fechado, criando condições para a montagem e forjando um tipo, a imagem-afecção, que lhe é tão próprio e conectado às virtualidades da câmera, no rádio ou cinema sonoro o microfone tem igualmente o seu papel, implicando uma maior sutileza na distribuição de distâncias das fontes sonoras (de acordo com suas características e posteriores manipulações) e, conseqüentemente, das possibilidades de expressão de afetos.

As audições iniciais dessas gravações diletantes, tanto de um material bruto quanto após algumas rápidas edições e sobreposições, surpreenderam-nos em relação ao que supunhamos obter à escuta direta. Mas retomada a disposição para eles algum tempo depois, ao ouvir novamente, a impressão do resultado nos foi, dessa vez, inteiramente diferente, aquele entusiasmo anterior aparecendo-nos à lembrança como um fascínio passageiro, fruto talvez de uma falta de sensibilidade ou ingenuidade inicial. Não consideramos relevante, assim, guardarmos nenhum registro desses ensaios.

Efetuamos então as primeiras seleções, excluindo grande parte do capturado; aplicamos manipulações utilizando um programa de edição: recortes, exclusões, separações, alterações dinâmicas, trabalhando sobre uma faixa e a duplicando; transformamos o material em fragmentos de sons, como os do esquema descrito por Schaeffer (figura 2, no capítulo 5), em geral bem pequenos - notamos, contudo, que picotando e arrancando-lhe algumas partes, o desenho dinâmico geral não se modifica acentuadamente (redescobrimos o sino cortado). Afastamo-los uns dos outros e os trocamos de lugar, produzindo o mesmo em cada faixa.

Ouvimo-los novamente, sobrepostos, avaliando; salvamos alguns primeiros estudos e os deixamos de lado, ainda insatisfeitos.

Recomeçamos a gravar: passarinhos piando; fazemos jorrar, fluir, gotejar água de uma torneira; movimentamos repetidas vezes um objeto... Começamos a incorporar não apenas som direto ou “sons naturais”, mas objetos previamente gravados às coleções, a trabalhar sobre relés: fragmentos de vídeos, filmes e peças de rádio - decisão que reflete em certa medida as reflexões teóricas já elaboradas nesse estágio da pesquisa de que, se a própria tomada (como a própria percepção) já constituiria uma imagem, trabalhar em regravações (imagens de imagens) não estaria tão distante de trabalhar com gravações de originais, e naquelas se poderia dispor de maior controle do resultado; reflete também uma insatisfação com os conteúdos obtidos pelos meios que vínhamos adotando, tanto quanto um certo incômodo com as impurezas ou interferências da maior parte desse material, possivelmente, em função do exercício de escuta e manipulação, que teria intensificado a sensibilidade para com estas, deparando-nos com o problema do microfone: uma captura cuidadosa (mesmo utilizando o equipamento adequado, o que não constitui o caso desse esforço precário e sem estúdio apropriado) do evento sonoro não o destaca do ruído de fundo do ambiente, do próprio dispositivo e do processo, que pode ser reduzido, mas dificilmente eliminado - e nossas tentativas de "limpeza" acabaram pontuando locais de corte na divisão dos blocos de som. Foram executados mais ensaios utilizando esse material misto, também deixados de lado.

Decidimo-nos então por continuar as coleções utilizando somente relés, especificamente, excertos de passagens sonoras de alguns filmes, fazendo esse exercício de extração, divisão e colagem, operando uma re-significação destas, a fim de compor uma coleção de quadros. Descobrimos referências que se assemelham a essa operação no âmbito da imagem visual: a prática do *'found footage'*, que consiste no uso de material de outras obras cinematográficas, empregada por, entre outros, Alain Fleischer (AUMONT, 2008 [2002]: 89, 90); e, ainda que os limites da audição sejam diferentes dos da visão, talvez, as colagens de fotogramas, como as de Robert Breer (RENAN, 1968 [1967]: 129-133), devido à extensão reduzida de uma grande parte dos fragmentos.

Realizando a experiência, conscientizamos-nos melhor de nossas intenções iniciais: não se tratava de sonorizar um roteiro preconcebido, mas de utilizar o próprio princípio das artes-relé, a própria definição - e a discussão de Schaeffer entre a linguagem escrita e aquela, das coisas ou concreta, do cinema e do rádio, torna-se importante nesse sentido, assim como o seu aprendizado na direção da escuta reduzida, influenciando no

esforço empreendido ao assistir os filmes mirando suas propriedades sonoras e ao 1) escolher fragmentos; 2) recombina-los; 3) constituir uma expressão. Esta, então compreendida como “escrita plástica” ou matéria sinalética, a funcionar como um guia para sugestão de planos visuais e relações narrativas, um “algoritmo” de geração de imagens construído de sinais ao invés de ideias e significados.

Dessa forma procedendo, imaginamos tornar mais viável, do que por meio de um roteiro tradicionalmente redigido, produzir uma narrativa "musicalizada", crescendo e comportando-se como um regime cristalino, pois o discurso verbal tenderia ao cronológico, à ação, e a linguagem das coisas, às ligações contigentes, às associações sinestésicas dos sentidos. Acontece, como consequência, que esse roteiro relé fornecerá apenas uma base inicial, um esboço indicativo de blocos independentes de informações e não uma história com acontecimentos.

Se até então estivemos relatando mais o que não levou a nenhum resultado, detalharemos finalmente as etapas de sua fabricação. Gravamos 14 faixas, extraindo-as de 14 filmes (listados à frente) e promovendo uma seleção de motivos na própria tomada, num programa utilizado para registrar por meio do microfone do computador. Fizemos dessa maneira, ao invés de importar diretamente os arquivos e editar a pista de áudio dos filmes, por uma certa liberdade de escolher trechos ao acaso que ela proporcionava.

Ouvimos cada uma das faixas com os trechos coletados várias vezes, cortando e apurando as escolhas, já na edição. Percebemos que cada filme poderia constituir um cenário sonoro e que poderíamos jogar com a seriação dessas “citações”. Duplicamos as pistas com objetivo de refinarmos o processo de seleção e edição e renomeamos o arquivo, salvando uma versão onde excluimos as faixas de gravação originais. Fizemos sobreposições, trabalhando pista por pista, e obtendo uma configuração do processo que transpusemos em uma ilustração (figura 5).

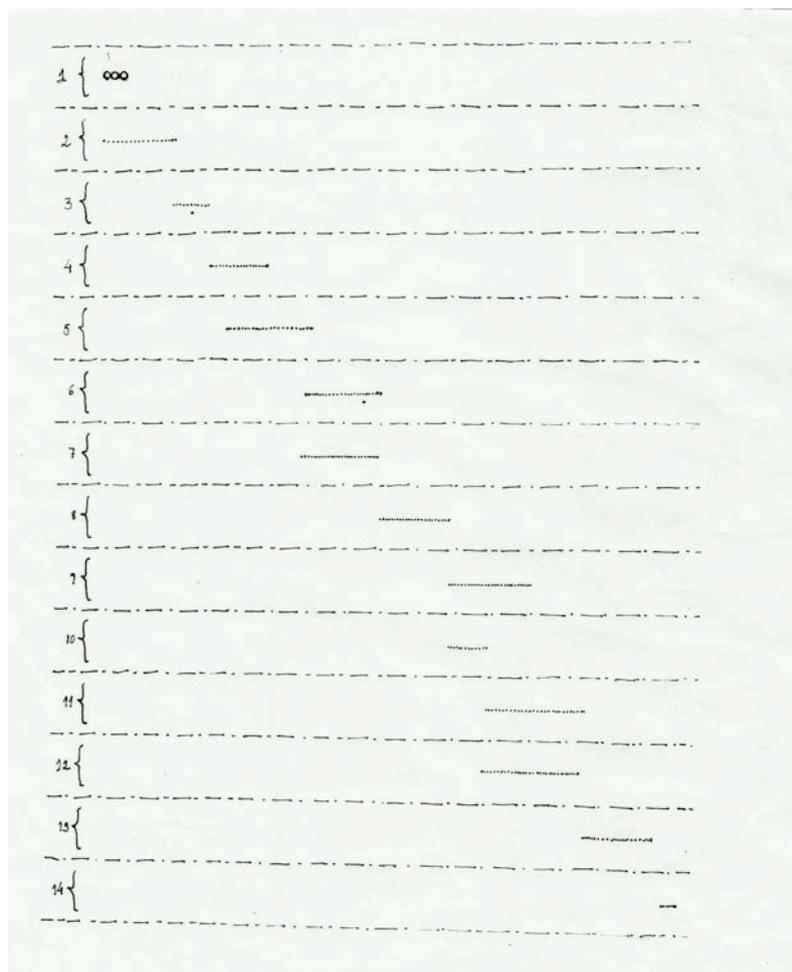


Figura 5: esquema de configuração de etapa na produção do “roteiro relé”. O eixo horizontal representa a passagem de tempo.

O autor, 2013.

- 1) *Welfare*, de 1975, de Frederick Wiseman;
- 2) *Baisers Volés*, de 1968, de François Truffaut;
- 3) *Cronaca di un amore*, de 1950, de Michelangelo Antonioni;
- 4) *Ossessione*, de 1943, de Luchino Visconti;
- 5) *L’homme qui aimait les femmes*, de 1977, de François Truffaut;
- 6) *Les quatre cents coups*, de 1959, de François Truffaut;
- 7) *L’argent de poche*, de 1976, de François Truffaut;
- 8) *The Devil-doll*, de 1936, de Tod Browning;
- 9) *Umberto D.*, de 1952, de Vittorio de Sica;
- 10) *Ukikusa*, de 1959, de Yasugirô Osu;
- 11) *Nagaya shinshiroku*, de 1947, de Yasugirô Osu;

- 12) *La règle du jeu*, de 1939, de Jean Renoir;
- 13) *Stromboli*, de 1950, de Roberto Rossellini;
- 14) *Tirez sur le pianniste*, de 1960, de François Truffaut.

Cogitamos exportar o material pré-finalizado para outro programa onde pudéssemos obter mais nuances, mas decidimos variar a dinâmica em tempo real, multiplicando as tomadas de som. Contudo, com essas sobreimpressões de gravações, e em função das características do equipamento utilizado para isto - o microfone do computador, a qualidade da sonoridade alcançada demonstrou-se demasiadamente filtrada e, de fato, pelo exame de seu espectograma (Anexo B), verificamos que não continha praticamente massa grave. Assim, de todo modo seria necessário reeditá-la posteriormente, acrescentando materiais graves em alguns pontos.

Foi o que fizemos em um segundo momento. Em um programa de edição, pois havíamos feito tudo em um de gravação (que dispunha, para nós, de menos ferramentas e condições operacionais de manipulação), capturamos o arquivo do roteiro, vários fragmentos de sons obtidos em um banco de dados virtual (freesound.org) e os enxertamos aonde achávamos conveniente, alterando ao mesmo tempo a dinâmica de cada uma das partes por todo o projeto, numa tentativa de balancear as novas mixagens. Analisamos o espectogramagrama, voltamos a pesquisar e acrescentar mais material e analisamos novamente: este gráfico espectral (Anexo C), que não deixa de ser a primeira imagem visual criada a partir do roteiro, talvez seja um guia mais significativo e mais reduzido do que o esquema proposto da figura 5: observamos as curvas melódicas, os cortes, os ataques, até as sobreposições, esquecemos, na medida do possível suas conexões visuais de origem, atingindo mais efetivamente nossos objetivos.

Embora tenhamos relacionado os filmes, como fazemos numa referência bibliográfica, a construção resultante, entretanto, não remete aos filmes, ao menos, senão muito indiretamente, sendo uma sequência de motivos de ruídos de várias naturezas, de instantes quase silenciosos, vozes anônimas e fragmentos musicais, que, numa tentativa de organizar, reparar em suas recorrências, reunimo-los em agrupamentos de certa duração, como seguem.

- 1) Ambiente chiado, voz ininteligível, ruído de veículo e buzina ao longe, máquina (de escrever?) sendo teclada, passo, telefone ou alarme, apito, assobio, batidas, diversos ruídos mecânicos. (Até aproximadamente 00:37s)

2) Trecho musical, estalo, choro de bebê, ruídos de xícaras e objetos semelhantes, rangidos. (Até aproximadamente 01:10s).

3) Batidas secas em algum instrumento, passos, batida fraca, veículo, outro trecho musical, batida fraca, continuação do trecho, suspiro, batida fraca, cachorro latindo, um ruído seco repetido regular até um diferente. (Até aproximadamente 01:50s).

4) Ruído vítreo, mulher cantando em italiano, caixa registradora, piano, telefone chamando. (Até aproximadamente 02:15).

5) Ruído mecânico, voz feminina chamando por auto-falante com interrupções, água, objeto encaixando, jato, campainha repetida, objeto encaixando, disco de telefone girando, ruído de rádio em conexão com um fragmento musical entrecortado, fim de manipulação de telefone, ruído "vítreo", sopro de vento. (Até aproximadamente 02:56s).

6) Voz masculina, máquina (de escrever?) sendo batida, ruídos ambiente secos, voz rápida longe, sequência de batidas secas (semelhante a taquigrafia), ruídos secos do ambiente tornam-se ritmados com um som mais agudo acompanhando. (Até aproximadamente 03:14s).

7) Duas batidas, telefone, voz masculina atendendo, estalo, jato, ruído seco ambiente, rangido fraco, folheio de papel, algo riscando, batida, algo quebrando. (Até aproximadamente 3:46s).

8) Vozes reverberadas, sirene, estalos, máquina (de escrever?) sendo batida, riso. (Até aproximadamente 4:14s).

9) Miado, objeto como moeda jogada em vidro, campainha, ruído de objeto sendo depositado (em mesa?), batida, rangido de porta, voz. (Até aproximadamente 04:27s).

10) Despertador, "apito", palavras sussurradas, estalos, insinuação musical, vozes e risos, fala aguda dissimulada, gritos. Trecho musical que se insinuara finalmente começa, vozes, estalos, passos. (Até aproximadamente 04:58s).

11) Estalo, cachorro latindo, cachorros latindo e uivando, coachar, batida (de sino?), ruído de água, cachorros novamente, mais alto, chorando e uivando, tumulto, voz, explosão, coisa quebrando, batida, coisa arrastando. (Até aproximadamente 05:49s).

12) Vozes, buzina, choro, batida, campainha, buzinas, vozes, grito longe, ruídos urbanos se afastam, som de grilos (mato) tornando-se mais alto, rápidos trechos de música, como de rádio, estalo, passos, batida, outro breve trecho distante de um homem cantando uma ópera, voz rápida, batida leve. (Até aproximadamente 06:36s).

13) Trecho de música japonesa aumentando de intensidade, alarme e música tornada abafada, batida, estalo, batida, rangido, música torna-se alta novamente, um ruído

regular, sineta, arrastado, música diminui de intensidade, arrastado mais intenso, começa um apito de trem, risadas femininas e masculinas, ruído regular continua, um trem apitando. (Até aproximadamente 07:12s).

14) Buzinas, apito de trem, outros apitos, trem desacelerando, estalos, vozes de crianças, ruído regular, batida, voz de criança, outro ruído regular, relógio batendo as horas, estalo. (Até aproximadamente 07:46s).

15) Música japonesa, riso feminino, moeda jogada em vidro, voz abafada e fim da música. (Até aproximadamente 08:00s).

16) Ruído de mecanismo de trem, que diminui, aumenta, some e volta, e grilos, estalos e fim do trem. (Até aproximadamente 08:16s)

17) Ruídos de veículo, batidas, sinetas, ruídos agudos, batidas chiadas (ondas?), vozes longe, água, manipulação de objetos, voz feminina, latido, estrondo, tosse, estrondos (mar ou trovão). (Até aproximadamente 09:38).

18) Batida ritmada e piano. (Até 09:54).

A continuação deste projeto irá requerer um apuro das discriminações precedentes, o estabelecimento de divisões correspondentes para as contrapartes visuais sobre as marcações temporais, a concepção e animação dessas; mas isto já fugiria ao que estipulamos realizar nessa pesquisa, e ainda apreciaríamos retomar algumas questões.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

La médecine est née du mal, si elle n'est pas née de la maladie, et si elle a, au contraire, provoqué et créé de toutes pièces la maladie pour se donner une raison d'être.

Antonin Artaud¹¹²

Em pelo menos dois sentidos essa pesquisa foi um intermediário: porque almejava servir um exercício prático, porque ele próprio não seria uma forma acabada. Ao seu longo, manejamos uma variedade de termos, conceitos, teorias, e é possível que de forma muito excessiva e menos precisa do que seria necessário, do que o mereceriam. No entanto, todos nos pareceram importantes na formação de determinadas ideias na argumentação, da qual esta aqui consiste numa última oportunidade de abordar brevemente algumas pontas pendentes.

Quando abordamos o "*Étude aux chemins de fer*", disséramos que Schaeffer havia ficado insatisfeito com seus efeitos dramáticos, e acrescentamos, contudo, que o anedótico ele mesmo não seria mera casualidade dos materiais, mas, pelo contrário, só se insinuaria como consequência de um tratamento, de uma construção, de uma síntese, efetuados pelos dispositivos de captura e manipulação, mas igualmente pelo funcionamento do sistema perceptivo, no presente caso, pelo deslocamento das funções da escuta atingindo uma intenção representativa.

Isto porque a representação dramática, ao supor a reapresentação de um acontecimento (ou, talvez, da Ideia do acontecimento) preexistente (o "anedótico"), está simplesmente colocando em ação, repetindo, executando, ou reproduzindo, os mecanismos de esquematização correspondentes a uma narrativa verídica que, por uma subsunção do tempo à passagem dos fatos, virtualiza, para cada um destes, a sua gênese. É importante compreender, entretanto, e acreditamos ter nos esforçado nesse sentido, que esta virtualização é uma decorrência das próprias imagens aparentes, da sua qualidade e do modo como se as organiza, da forma de narrar; quer dizer, a preexistência dos eventos é uma questão de direito, uma projeção ocasionada pela estrutura, um condicionamento, não é uma constatação, um dado.

É nesse processo, como vimos, que "minha experiência perceptiva" tenderia a se confundir com a minha identidade, numa crença ingênua; assim, ao ouvir um evento sonoro, tenderíamos a remetê-lo para o que supomos ser sua causa e essa suposição se daria em

¹¹² Extraído de *Van Gogh ou le suicidé de la société*, p. 32.

função da nossa história perceptiva (memória habitual): um sujeito (uma criança, por exemplo) só identifica o som específico de um alarme com o começo e o término do intervalo escolar porque isto sempre ocorre e porque, pelo menos uma primeira vez, ocorreu e ele estabeleceu a correspondência. O que Schaeffer propõe, não como saída, pois, como ele destaca fundamentando-se em Husserl, não haveria saída desta crença; é uma atitude de sobreaviso para com ela, de redução dos condicionamentos, da qual se elevaria a distinção da objetividade, cujo substrato correlato (para a escuta) seria o objeto sonoro: na hipótese em questão, o sujeito tentaria tomar o som do alarme, por exemplo, e o ouvir por si, suspendendo suas intenções expressivas de atribuição, despojando-o das ligações ou encargos que lhe seriam exteriores, observando-o em sua propriedade sonora, identificando-o, enfim, naquilo em que ele permaneceria o Mesmo, a despeito dos vícios contingenciais das experiências perceptivas.

Schaeffer teria, assim, proposto o aprendizado de uma linguagem das coisas, e distinguido, na generalização do par permanência e variação, a possibilidade de uma relativização dos valores tradicionais e de uma enunciação de novos valores constituidores de uma estrutura musical.

No mesmo sentido desta relativização dos critérios de musical, porém numa ampliação, assumida em uma abordagem Bergson-deleusiana, afirmamos a relativização do critério de objetividade em consequência de uma generalização do par sujeito e objeto, por meio da qual sua oposição ou sua dualidade seria dissolvida. De acordo com essa concepção, os acontecimentos seriam melhor descritos como imagens, como relés em devir e em função dos diferentes sistemas de referência, de "subjetivação", ou centros de indeterminação com os quais se depararia. A toda redução corresponderia somente um novo rearranjo do sistema, um novo conjunto de parâmetros estipulados, quer dizer, toda imagem-percepção, como um "produto", seria decorrente de relações, de reações recíprocas (- e, além disso materiais), variaria de acordo com as condições estabelecidas por estas ou por qualquer dos pólos. Num avanço talvez inusitado, compreende-se que o próprio "objeto" não preexiste em fato às condições que lhe prescrevem a existência, que seria preciso objetivá-las - dizer "quem percebe", num processo infinito - sempre haveria 'quem percebe "quem percebe"'.
Logo se vê que a ingenuidade de que se deveria salvaguardar-se é tanto mais grave quanto mais se espera encontrar uma idealidade fundamental que, atravessando as diferentes experiências, fosse se erigir como essência identificável de qualquer coisa, como o seu Mesmo; e mais do que supunha a fenomenologia de Husserl que, desconfiando do psicologismo das impressões parciais, tentara definir a objetividade equilibrando a imanência

dos atos de síntese por uma transcendência do que permanece através desses e do que se destaca daquilo que a percebe, opondo, por conseguinte, o que é mirado, quem mira, e a própria mirada, que não é senão o que Deleuze chama de "célebre tríade neoplatônica". (1974 [1969]: 261).

Em termos muito gerais, o motivo da teoria das Idéias deve ser buscado do lado de uma vontade de selecionar, de filtrar. Trata-se de fazer a diferença. Distinguir a "coisa" mesma e suas imagens, o original e a cópia, o modelo e o simulacro. O projeto platônico só aparece verdadeiramente quando nos reportamos ao método da divisão. Pois este não é um procedimento dialético entre outros. Ele reúne toda a potência dialética, para fundi-la com uma outra potência e representa, assim, todo o sistema. Dir-se-ia primeiro que ele consiste em dividir um gênero em espécies contrárias para subsumir a coisa buscada sob a espécie adequada (...). (DELEUZE, 1974 [1969]: 259 [sic]).

(...) O objetivo da divisão não é, em absoluto, dividir um gênero em espécies, mas, mais profundamente, selecionar linhagens: distinguir os pretendentes, distinguir o puro e o impuro, o autêntico e o inautêntico. De onde a metáfora constante, que aproxima a divisão da prova de ouro. O platonismo é a *Odisséia* filosófica; a dialética platônica não é uma dialética da contradição nem da contrariedade, mas uma dialética da rivalidade (*amphisbetesis*), uma dialética dos rivais ou dos pretendentes.

(...) O mito, com sua estrutura sempre circular, é realmente a narrativa de uma fundação. É ele que permite erigir um modelo segundo o qual os diferentes pretendentes poderão ser julgados. O que deve ser julgado, com efeito, é sempre uma pretensão. É o pretendente que faz apelo a um fundamento e cuja pretensão se acha bem fundada ou mal fundada, não fundada. (...) (DELEUZE, 1974 [1969]: 260).

(...) De onde a célebre tríade neoplatônica: o imparticipável, o participado, o participante. Dir-se-ia também: o fundamento, o objeto da pretensão, o pretendente; o pai, a filha e o noivo. O fundamento é o que possui alguma coisa em primeiro lugar, mas que lhe dá a participar, que lhe dá ao pretendente, possuidor em segundo lugar, na medida em que soube passar pela prova do fundamento. (...) a justiça, a qualidade de justo, os justos. (...) Assim o mito constrói o modelo imanente ou o fundamento-prova de acordo com o qual os pretendentes devem ser julgados e sua pretensão medida. E é sob esta condição que a divisão prossegue e atinge seu fim, que não é a especificação do conceito mas a autenticação da Idéia, não a determinação da espécie, mas a seleção da linhagem. (...) (DELEUZE, 1974 [1969]: 261).

Assim, quando Schaeffer assume a empresa de descobrir as condições de uma música do futuro; quando, num esforço de a encurralar, distingue a musicalidade da sonoridade, e da musicidade; quando, por uma escuta reduzida, restringe as atribuições dos sons às dos objetos sonoros; e, por uma musicista, discrimina os objetos convenientes daqueles que não o seriam; ele estaria possivelmente refazendo um percurso platônico em direção a essências: do musical, do objeto sonoro.

Poder-se-ia, contudo, dizer que ele teria se descondicionado nesse percurso dos seus antecedentes, daquela sua expectativa íntima pelo aparecimento de um novo Mozart (dessa nova música) - essa referência tão resistente -, ou ainda - talvez mais fortes - das suas origens musicais da infância - as memórias tão enraizadas de seu pai violinista e sua mãe cantora? Certamente, o próprio, ao escrever sobre elas, teria, não simplesmente intuído que isto não seria possível, como, inclusive, apreciado a influência dessa Cultura (Lei, regra, modelo), desses "mitos fundadores".

No mesmo sentido, quando, alhures, distinguindo o objeto sonoro do registro, denominando-o objeto testemunho e afirmando que "no entanto ambos se assemelham muito. Pode-se crer acreditar que o capturámos e, com efeito, esse fragmento ao ser lido à mesma velocidade [de gravação], restitui-nos o fenómeno sonoro original" (2007 [1967]: 57 [*sic*]), Schaeffer incorreria então na dependência de que fosse atestada em juízo 1) a existência do objeto desta relação - que se convencesse de que seu testemunho "disse a verdade"; e, 2) sob determinadas condições de reprodução, o caráter mimético do seu réle - que o dissesse da maneira correta, sem ser vulgar. Mas quem o atestaria? Segundo que parâmetros? Pois, entre as coisas e as percepções (de qualquer sujeito), as suas leituras, tudo não correria também como entre objeto e relé? Suas relações não coexistiriam às condições que lhes prescrevem a existência? Não seriam contingenciais? Com essa separação, não incorreria ele numa divisão, afinal, análoga àquela entre a Escritura (dessa vez, uma escritura literalmente relé) e o Espírito?

Se esta é uma relação indicial, uma ligação ontológica, se, no "ato de copiar", ocorre uma reação ou transformação material, que se poderia reportar a um intervalo ou centro de indeterminação; o que se poderia afirmar dela para além desse intervalo no qual se daria, desse movimento no qual se os fundaria simultaneamente, reciprocamente, original e cópia? E quanto à similaridade observada por Schaeffer, atestando ele mesmo a equivalência de qualidades do relé que permite com que passe pelo objeto; essa, provalvemente nos propenderia a pensar em uma relação icônica entre ambos - mas quais seriam os parâmetros legais dessa semelhança? Lembremos, com esse respeito, mais uma vez, as implicações comerciais da fidelidade do som, a necessária educação das pessoas para aprenderem a identificar as emissões midiáticas com suas versões diretas, as imprescindíveis manipulações e conhecimentos dos técnicos para obterem uma "boa gravação", o caráter tão singular dos diferentes tipos de relés em função dos meios empregados (a fita óptica, magnética, os discos, etc).

Partiríamos de uma primeira determinação do motivo platônico: distinguir a essência e a aparência, o inteligível e o sensível, a Idéia e a imagem, o original e a cópia, o modelo e o simulacro. Mas já vemos que estas expressões não são equivalentes. A distinção se desloca entre duas espécies de imagens. As *cópias* são possuidoras em segundo lugar, pretendentes bem fundados, garantidos pela semelhança; os *simulacros* são como os falsos pretendentes, construídos a partir de uma dissimilitude, implicando uma perversão, um desvio essenciais. É nesse sentido que Platão divide em dois o domínio das imagens-ídolos: de um lado, as *cópias-ícones*, de outro os *simulacros-fantasmás*¹¹³. Podemos então definir melhor o conjunto da motivação platônica: trata-se de selecionar os pretendentes, distinguindo as boas e as más cópias ou antes as cópias sempre bem fundadas e os simulacros sempre submersos na dessemelhança. Trata-se de assegurar o triunfo das cópias sobre os simulacros, de mantê-los encadeados no fundo, de impedi-los de subir à superfície e de se "insinuar" por toda parte. (DELEUZE, 1974 [1969]: 262).

A semelhança de que falamos, ou antes, sobre a qual Schaeffer atesta - o relé é um bom pretendente; não seria, portanto, uma semelhança exterior, indo de uma coisa a outra, mas antes interior, indo de uma imagem da coisa (cópia) a uma Ideia (a Ideia do evento sonoro ou do objeto sonoro).

(...) é a Ideia que compreende as relações e proporções constitutivas da essência interna. Interior e espiritual, a semelhança é uma medida da pretensão: a cópia não parece verdadeiramente a uma coisa senão na medida em que parece à ideia da coisa. (...) é a identidade superior da Idéia que funda a boa pretensão das cópias e funda-a sobre uma semelhança interna ou derivada. (DELEUZE, 1974 [1969]: 262 [*sic*]).

Diante da qualidade "representativa"¹¹⁴ de tal semelhança, poderíamos retornar tanto à introdução dessas discussões finais como ao começo do nosso texto (capítulo 1),

¹¹³ *Sofista*, 236b, 264c. (Nota do autor).

¹¹⁴ O platonismo funda assim todo o domínio que a filosofia reconhecerá como seu: o domínio da representação preenchido pelas cópias-ícones e definido não em uma relação extrínseca a um objeto, mas numa relação intrínseca a um modelo ou fundamento. O modelo platônico é o Mesmo (...). Não se pode dizer, contudo, que o platonismo desenvolve essa potência da representação por si mesma: ele se contenta em balizar seu domínio, isto é, em fundá-lo, selecioná-lo, excluir dele tudo o que viria embaralhar seus limites. Mas o desdobrar da representação como bem fundada e limitada, como representação finita, é antes o objeto de Aristóteles: a representação percorre e cobre todo o domínio que vai dos mais altos gêneros às menores espécies e o método de divisão toma então seu procedimento tradicional de especificação que não tinha em Platão. Podemos designar um terceiro momento quando, sob a influência do Cristianismo, não se procura mais fundar a representação, torná-la possível, nem especificá-la ou determiná-la como finita, mas *torná-la infinita*, fazer valer para ela uma pretensão sobre o ilimitado, fazê-la conquistar o infinitamente grande assim como o infinitamente pequeno, abrindo-a sobre o Ser além dos gêneros maiores e sobre o singular aquém das menores espécies.

(...) Monocentragem dos círculos ou convergência das séries, a filosofia não deixa o elemento da representação quando parte à conquista do infinito. Sua embriaguez é fingida. Ela persegue sempre a mesma tarefa, Iconologia e adapta-a às exigências especulativas do Cristianismo (o infinitamente pequeno e o infinitamente grande). E sempre a seleção dos pretendentes, a exclusão do excêntrico e do divergente, em nome de uma finalidade

quando tentávamos compreender as artes-relé, e a uma pergunta, constante ali, que Palombini considerara lícita ao nos apresentar ao "relé", "porque Schaeffer teria escolhido associar o rádio e o cinema a um termo que sublinha a própria concepção transmissiva que ele irá contestar?" (PALOMBINI, 2010: 14).

Essa escolha, que ora nos pareceria ser-lhe coerente, corresponderia tanto à relação do objeto testemunho, que lhe assemelha, com essa precedência do seu objeto sonoro, quanto à "noção platônica de mimético" que o próprio ligara anteriormente a tal transmissibilidade - e, aparentemente, a uma crença sua em uma essência das coisas, cuja idealidade, embora ele a reconheça, não cessa de tentar cercar, ao mesmo tempo em que propõe, talvez aí um pouco paradoxalmente, uma linguagem do concreto (levando em consideração a definição de Poucel) que se opusesse à abstrata; e enquanto propõe, no desdobramento do relé não mais como ícone, mas como instrumento, meio (como a própria medida ou o fundamento de si mesmo), ele chega a estes resultados: efeitos dramáticos, buscando efeitos musicais. Seria preciso conhecer a história da música ocidental, e a de Pierre Schaeffer (sua passagem pelo rádio, seu trabalho em peças radiofônicas, sua passagem pelo conservatório - vários anos de estudo de um instrumento, além de seu caráter de escritor, seus antecedentes e referências idiossincráticas), para realmente apreender o significado desses efeitos sobre os quais ele nos fala. É, possivelmente, então - tudo isso suposto - que se poderia afirmar que a música concreta se realiza como simulacro - não chegando a representar acontecimentos (mas insinuando a Literatura), nem o musical (mas aspirando conquistar para si uma estrutura análoga de valores que permanecem e/ou variam); que ela é como uma nota falsa que quer se fazer aceitar como moeda de troca.

Essa escolha lembra-nos também de algo que afirmáramos naquele momento: que a confusão gerada na apreensão das matérias dessas artes-relé qualificava-as entre aspectos definidos pelos signos indiciais e icônicos, tornando-lhes possível construir por sugestão uma cidade fantasma que sequer tenha existido ou uma sinfonia sem orquestra. O que queríamos dizer com isso? O que pensávamos - e que localizávamos por essa "confusão" significativa -, era numa vocação dos relés para se constituírem como representação? Ou o que fazíamos era já tatear em torno do que não se inferia nem de uma nem de outra dessas definições, nem do silêncio ontológico dos índices, nem do ideal de semelhança dos ícones, mas antes de algo (muito diverso do original ou da cópia, não fundado ou auto-fundado, fundado em si mesmo)

superior, de uma realidade essencial ou mesmo de um sentido da história. (DELEUZE, 1974 [1969]: 264, 265 [sic]).

que produzisse um efeito de semelhança, ou "uma nostalgia" do modelo (um pouco à maneira com que no "Lobisomem", de Visconti, havia um efeito do gênero de filmes de terror)?

Aproximamo-nos com isso de uma questão que perseguimos por toda a dissertação e ainda tentamos depreender. Em várias circunstâncias, referimo-nos a esses termos de "modelo", "simulacro", "simulação", "repetição degenerada", "degenerações", "fantástico" - em oposição a "mimético", etc., sem as precisar; apenas, algumas vezes, remetendo ao texto do "Sofista", de Platão. Embora Pierre Schaeffer tenha sido o primeiro a nos chamar a atenção para a relação entre tais termos e as artes-relé no "Ensaio", foi, contudo, nesse comentário de Deleuze, "Platão e o simulacro", primeira parte de "Simulacro e a filosofia antiga", um ensaio incluído como apêndice em sua "Lógica do sentido", que encontramos mais indicações do que nos concernia. De acordo, assim, com a explicitação que temos feito destas, de todos os textos platônicos sobre a divisão, o "Sofista" seria o único que prescindiria de um mito fundador. (1974 [1969]: 261).

A razão disso é simples. É que no *Sofista*, o método de divisão é paradoxalmente empregado não para encurralar os justos pretendentes, mas ao contrário para encurralar o falso pretendente como tal, para definir o ser (ou antes o não-ser) do simulacro. O próprio sofista é o ser do simulacro, o sátiro ou o centauro, o Proteu que se imiscui e se insinua por toda parte. Mas, neste sentido, é possível que o fim do *Sofista* contenha a mais extraordinária aventura do platonismo: à força de buscar do lado do simulacro e de se debruçar sobre seu abismo, Platão, no clarão de um instante, descobre que não é simplesmente uma falsa cópia, mas que põe em questão as próprias noções de cópia... e de modelo. A definição final do sofista nos leva a um ponto em que não mais podemos distingui-lo do próprio Sócrates: o ironista operando, em conversas privadas, por meio de argumentos breves. Não seria mesmo necessário levar a ironia até aí? E também que tivesse sido Platão o primeiro a indicar essa direção de reversão do platonismo? (DELEUZE, 1974 [1969]: 261, 262).

Se tanto mais se pareceria ao filósofo quanto mais hábil fosse o sofista, se tanto mais ilusória seria a semelhança quanto mais representativa, o que diferiria afinal essa outra espécie de imagens, os simulacros, dos ícones? Qual seria a natureza desse efeito não fundado, que não se adequa a uma Ideia da coisa, mas a um aspecto de superfície? E qual seria o significado dessa indicação tornada patente da "reversão do platonismo", que tornaria confusas as noções de cópia pela introdução de uma falsificação, de uma cópia não fundada ou que não obedece à Lei?

Consideremos agora a outra espécie de imagens, os simulacros: aquilo a que pretendem, o objeto, a qualidade etc., pretendem-no por baixo do pano,

graças a uma agressão, de uma insinuação, de uma subversão, "contra o pai" e sem passar pela Idéia¹¹⁵. Pretensão não fundada, que recobre uma dessemelhança assim como um desequilíbrio interno.

Se dizemos do simulacro que é uma cópia de cópia, um ícone infinitamente degradado, uma semelhança infinitamente afrouxada, passamos à margem do essencial: a diferença de natureza entre simulacro e cópia, o aspecto pelo qual formam as duas metades de uma divisão. A cópia é uma imagem dotada de semelhança, o simulacro, uma imagem sem semelhança. O catecismo, tão inspirado no platonismo, familiarizou-nos com esta noção: Deus fez o homem à sua imagem e semelhança, mas, pelo pecado, o homem perdeu a semelhança embora conservasse a imagem. Tornamo-nos simulacros, perdemos a existência moral para entrarmos na existência estética. A observação do catecismo tem a vantagem de enfatizar o caráter demoníaco do simulacro. Sem dúvida, ele produz ainda um *efeito* de semelhança; mas é um efeito de conjunto, exterior, e produzido por meios completamente diferentes daqueles que se acham em ação no modelo. (...). (DELEUZE, 1974 [1969]: 262, 263 [sic]).

Tomemos um modelo: o gênero do horror. Ele tem determinados temas constituídos de motivos (os mocinhos, as vítimas, a ameaça) que desenvolvem uma relação e se resolvem nela. Em "*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*", de F. W. Murnau, de 1922, por exemplo, há uma longa preparação do desenlace entre a mocinha e o vampiro, envolvendo uma aproximação gradativa de suas distâncias físicas, e uma associação erótica de seus gestos, cuja tensão da ameaça é o fator determinante. Tomemos um possível simulacro: em "Lobisomem", filme citado, há também uma insinuação de aproximações e erotismo, mas a falta de desenvolvimento parece esvaziar a ameaça. Se nos recordarmos de "*Katzelmacher*", citamos mais um: na caminhada dos casais pelo corredor, há uma insinuação de marcha nupcial, que é corrompida principalmente pelos diálogos, pela dupla presença feminina, e pelos retornos do evento. A experiência musical dispõe de outros modelos: essas "caixas à fuga", "caixas à cânone", "caixas à sonata", de que nos falara Varèse.

Seja a grande trindade platônica: o usuário, o produtor, o imitador. Se o usuário está no alto da hierarquia é porque julga sobre fins e dispõe de um verdadeiro *saber* que é o do modelo ou da Idéia. A cópia poderia ser chamada de imitação na medida em que reproduz o modelo; contudo, como esta imitação é noética, espiritual e interior, ela é uma verdadeira produção que se regula em função das relações e proporções constitutivas da essência. Há sempre uma operação produtiva na boa cópia e, para corresponder a esta

¹¹⁵ Analisando a relação entre a escritura e o logos, Jacques Derrida reencontra realmente esta figura do platonismo: o pai do logos, o próprio logos, a escritura. A escritura é um simulacro, um falso pretendente, na medida em que pretende se apoderar do logos por violência e por artil ou mesmo suplantá-lo sem passar pelo pai. Cf. "La Pharmacie de Platon", *Tel Quel*, nº 32, p. 12 e s. e nº 33, p. 38 e s. A mesma figura se encontra ainda no *Político*: o Bem como pai da lei, a lei ela própria, as constituições. As boas constituições são cópias; mas se tornam simulacros assim que violam ou usurpam a lei, esquivando-se ao Bem. (Nota do autor).

operação, uma *opinião justa* ou até mesmo um saber. Vemos, pois, que a imitação é determinada a tomar um sentido pejorativo na medida em que não consegue passar de uma simulação, que não se aplica senão ao simulacro e designa o efeito de semelhança somente exterior e improdutivo, obtido por ardil ou subversão. Lá não existe mais nem mesmo opinião justa, mas uma espécie de refrega exterior ao saber e à opinião¹¹⁶. (DELEUZE, 1974 [1969]: 263, 264 [*sic*]).

Se é bastante estranho pensar em Murnau ou em Mozart como produtores de boas cópias, ou bons modelos, igualmente o seria conceber Elyseu Visconti ou Rainer Werner Fassbinder como impostores, embustores, como mercadores de más cópias, pensar na música concreta como um simulacro de música, uma falsificação; mas percebemos que forjam uma imagem que subverte o que simula e que se oferece como uma contenda, cuja altercação é improdutiva em um sentido: não realiza o que promete, esmera-se em se referir a algo que não preenche; que permanece indicado, contudo, produzindo um efeito.

Platão precisa o modo como este efeito improdutivo é obtido: o simulacro implica grandes dimensões, profundidades e distâncias que o observador não pode dominar. É porque não as domina que ele experimenta uma impressão de semelhança. O simulacro inclui em si o ponto de vista diferencial; o observador faz parte do próprio simulacro, que se transforma e se deforma com seu ponto de vista¹¹⁷. Em suma, há no simulacro um devir-louco, um devir ilimitado (...). Impor um limite a este devir, ordená-lo ao mesmo, torná-lo semelhante - e, para a parte que permaneceria rebelde, recalca-la o mais profundo possível, encerrá-la numa caverna no fundo do oceano: tal é o objetivo do platonismo em sua vontade de fazer triunfar os ícones sobre os simulacros. (DELEUZE, 1974 [1969]: 264).

Logo vemos que essa noção de simulacro começa a nos parecer familiar (trazem à baila a auto-referencialidade dos regimes cristalinos, crônicos, as imagens-tempo) e, ao mesmo tempo, o aspecto de neo-platonismo do esforço de redução fenomenológica assumido por Schaeffer. Tratava-se de reduzir os condicionamentos que ligam as coisas ao que não são elas, reduzir esses múltiplos aspectos que insistem em subsistir nas coisas, suas aparências, suas inconveniências contingenciais, essa "minha identidade com minha experiência parcial" delas - com toda a "ingenuidade científica" que isto implica; torná-las transcendentalmente identificáveis. No entanto, se ele define essa idealidade, ocupa-se sempre de fragmentos

¹¹⁶ Cf. *Républica*, X, 602a e *Sofista*, 268a. (Nota do autor).

¹¹⁷ X. Audouard mostrou muito bem esse aspecto: os simulacros "são construções que incluem o ângulo do observador, para que a ilusão se produza do ponto mesmo em que o observador se encontra... Não é na realidade o estatuto do não-ser que é enfatizado, mas este pequeno desvio, da imagem real, que se prende ao ponto de vista ocupado pelo observador e que constitui a possibilidade de construir o simulacro, obra do sofista" (*Le Simulacre*", *Cahiers pour l'analyse*, n° 3). (Nota do autor).

gravados, confia neles, em suas próprias percepções - esses relés em devir; devir, que no seu presente caso, implica, no mínimo, em falar uma língua musicista. Mas porque, então, sente necessidade de distinguí-los, os relés, de uma existência pra si, de um universal, o objeto sonoro? Talvez, por compartilhar com Husserl de uma certa temeridade por psicologizar o conhecimento, ou com Peirce, por o tornar individualista.

Ou, se o caráter nominalista dessas doutrinas em si mesmas [a doutrina da correlação de forças, as descobertas de Helmholtz, e as hipóteses de Liebig e de Darwin] não pode ser detetado, ao menos admitir-se-á que se observa que elas carregam consigo esses filhos do nominalismo - sensorialismo, fenomenalismo, individualismo e materialismo. Que a ciência física esteja necessariamente ligada a doutrinas de uma tendência moral degradante é um fato que será acreditado por poucos. (...). Enquanto existir uma discussão entre nominalismo e realismo, enquanto a posição que temos nessa questão não for determinada por qualquer prova indiscutível, mas for mais ou menos questão de inclinação, um homem, à medida em que gradualmente começa a sentir a profunda hostilidade das duas tendências, tornar-se-á, se não for algo menos que um homem, comprometido com uma ou com outra e não poderá obedecer a ambas mais do que servir a Deus e a Mammon. (...). Embora, porém, a questão de realismo e nominalismo tenha suas raízes nas técnicas da lógica, seus ramos envolvem nossa vida. A questão de se o *genus homo* tem alguma existência exceto enquanto indivíduos, é a questão de se existe algo com maior dignidade, valor e importância do que a felicidade individual, as aspirações individuais e a vida individual. Se os homens realmente têm algo em comum, de modo que a comunidade deva ser considerada como um fim em si mesma e, se isso ocorrer, qual é o valor relativo dos dois fatores, é a mais fundamental questão prática em relação a toda instituição pública. (PEIRCE, 2003 [1871]: 336, 337).

Talvez, por uma certa temeridade de pioneiro em propor a realização de um simulacro de música, um simulacro de solfejo, um simulacro de semiologia, um simulacro de teoria das Ideias - das Ideias das coisas. Mas, se continuamos procurando compreender essa noção, vemos que justamente aí estaria sua singularidade.

(...) Para falar de simulacro é preciso que as séries heterogêneas sejam realmente interiorizadas no sistema, compreendidas ou complicadas no caos, é preciso que sua diferença seja *incluída*. Sem dúvida, há sempre uma semelhança entre séries que ressoam. Mas o problema não está aí, está antes no estatuto, na posição da semelhança. Consideremos as duas fórmulas: "só o que se parece difere", "somente as diferenças se parecem". (DELEUZE, 1974 [1969]: 267).

Ao definir os valores por meio do par permanência/variação, por exemplo, Schaeffer ofereceria uma ilustração para ambas. Sejam os intervalos dos modos maior ou menor, cada tonalidade os repete, diferenciando-se, e essa unidade é forte o suficiente para constituir uma estrutura musical claramente identificada em qualquer transposição; seja agora

a melodia de timbres, vários instrumentos tocando a mesma nota: nessa "estrutura", vagamente apreendida como conjunto, constitui-se a segunda fórmula, onde cada som funcionaria como um fantasma do outro, lembrando-lhe, mas nunca lhe "substituindo" no sentido representativo, como esclarece a continuação da passagem.

Trata-se de duas leituras do mundo, na medida em que uma nos convida a pensar a diferença a partir de uma similitude ou de uma identidade preliminar, enquanto a outra nos convida ao contrário a pensar a similitude e mesmo a identidade como produto de uma disparidade de fundo. A primeira define exatamente o mundo das cópias ou das representações; coloca o mundo como ícone. A segunda, contra a primeira, define o mundo dos simulacros. Ela coloca o próprio mundo como fantasma. Ora, do ponto de vista desta segunda fórmula, importa pouco que a disparidade original, sobre a qual o simulacro é construído, seja grande ou pequena; ocorre que as séries de base não tenham senão uma pequena diferença. Basta, contudo, que a disparidade constituinte seja julgada nela mesma, não se prejudique a partir de nenhuma identidade preliminar e que tenha o *dispars* como unidade de medida e de comunicação. Então a semelhança não pode ser pensada senão como o produto desta diferença interna. (...). (DELEUZE, 1974 [1969]: 267 [*sic*]).

Manter-se em guarda contra a crença ingênua implicaria, assim como em reduzir os condicionamentos da escuta à estruturas preconcebidas (o que Schaeffer bem expõe com respeito à definição dos valores musicais), igualmente, no que o próprio fornece quando, tentando cercar o "concreto *per si*" (como Platão o fizera tentando cercar o sofista), pesquisa a fonética, a linguística, escreve, compõe, desenha gráficos e tabelas, e deixa passar, malgrado suas ideias e intenções, nas suas escolhas, as concreções da sua escritura: os processos de referenciação, mostrando que não há representação, senão presentificações, invenções, fabulações, não há original e cópia, porém modelos e "versões degeneradas", séries divergentes, simulações - uma tarefa a que se prestaria, de um modo ou de outro, toda a arte moderna.

Reverter o platonismo significa então: fazer subir os simulacros, afirmar seus direitos entre os ícones ou as cópias. O problema não concerne mais à distinção Essência-Aparência, ou Modelo-cópia. Esta distinção opera no mundo da representação; trata-se de introduzir a subversão neste mundo (...). A obra não-hierarquizada é um condensado de coexistências, um simultâneo de acontecimentos. É o triunfo do falso-pretendente. Ele simula tanto o pai como o pretendente e a noiva numa superposição de máscaras. Mas o falso pretendente não pode ser dito falso com relação a um modelo suposto de verdade, muito menos que a simulação não pode ser dita uma aparência, uma ilusão. (...)

Que o Mesmo e o Semelhante sejam simulados não significa que sejam

aparências e ilusões. A simulação designa a potência para produzir um *efeito*. Mas não é somente no sentido causal, uma vez que a causalidade continuaria completamente hipotética e indeterminada sem a intervenção de outras significações. É no sentido de "signo", saído de um processo de sinalização; e é no sentido de "costume" ou antes de máscara, exprimindo um processo de disfarce em que, atrás de cada máscara, aparece outra ainda... (DELEUZE, 1974 [1969]: 267 - 269).

Propondo à sua maneira um caminho de reversão do platonismo, as imagens-tempo, no dito cinema moderno, ao contrário de várias das obras que abordamos, não tomariam o tempo, ou a ideia de uma circularidade estrutural que se reproduziria *ad infinitum*, ou a própria auto-referencialidade (quando o filme lida com os mecanismos de representação como representação, o caso clássico do "*Chelovek s kino-apparatom*" [Um homem com uma câmera], de 1929, de Dziga Vertov), de forma alguma, como tema ou assunto da obra (seu conteúdo expresso). Elas antes arranjar-se-iam, em suas redes cristalinas de repetição (ou simulação), estritamente para evidenciar o que se vê, o que se presentifica (ou o que está aparente) como a única realidade absoluta; conseqüentemente, o modo como tanto a organização sucessiva de imagens não implica uma sucessão causal de fatos precedentes, quanto também a circularidade é produto secundário de como se as articulariam, e a invenção, não sendo exclusividade das criações artísticas, já ocorreria de saída na percepção, esta sim, sua protagonista - tudo isso, porém, atravessando-as por inteiro, forma e conteúdo, de uma para o outro, e reciprocamente, indissociavelmente, desdobrando-se em descontinuidades analíticas, demonstrativas (ordenando-se), as conexões eventualmente estabelecidas transferindo-se para as sínteses parciais das suas testemunhas oculares e auriculares: a narrativa constituindo-se por essa reação, completando-se no e pelo leitor das imagens das coisas, aproximadamente como, a partir das transformações do fenômeno musical a que chegaram diferentemente pesquisadores eletrônicos, concretos, magnetofônicos ou seriais, o som não seria mais caracterizado ou compreendido por seu elemento causal, mas por seu efeito puro (efeito produzido pelo fato de que todas essas modalidades supõem no modelo do musical que lhes é oferecido pela tradição um ponto de vista implícito e que é simulado).

Não seria desse modo inteiramente absurdo afirmar que haveria nelas um certo funcionamento didático recorrente da sua gênese, dos processos de fundação, que colocaria, além disso, em questão as relações da representação com o visível e o audível.

A simulação assim compreendida não é separável de um eterno retorno; pois é no eterno retorno que se decidem a reversão dos ícones ou a subversão do mundo representativo. Aí, tudo se passa como se um conteúdo latente se opusesse ao conteúdo manifesto do eterno retorno. O conteúdo manifesto do

eterno retorno pode ser determinado conforme ao platonismo em geral: ele representa então a maneira pela qual o caos é organizado sob a ação do demiurgo e sobre o modelo da Idéia que lhe impõe o mesmo e o semelhante. O eterno retorno, neste sentido, é o devir-louco controlado, monocentrado, determinado a copiar o eterno. E é desta maneira que ele aparece no mito fundador. Ele instaura a cópia na imagem, subordina a imagem à semelhança. Mas longe de representar a verdade do eterno retorno, este conteúdo manifesto marca antes sua utilização e sua sobrevivência mítica em uma ideologia que não suporta mais e que perdeu o seu segredo. É justo lembrar quanto a alma grega em geral e o platonismo em particular repugnam ao eterno retorno tomado em sua significação latente. (...). No eterno retorno, é preciso passar pelo conteúdo manifesto, mas somente para atingir ao conteúdo latente situado mil pés abaixo (...) Então, o que parecia a Platão não ser mais do que um efeito estéril revela em si a inalterabilidade das máscaras, a impassibilidade dos signos. (DELEUZE, 1974 [1969]: 269 [sic]).

Este "eterno retorno", que fora destacado como tema de "*Weekend*" (e que também encontraríamos em "*L'Atalante*" e nas animações de Piotr Kamler), como o conteúdo manifesto de um ciclo que torna à ordem do trabalho - ainda que este já não se mostrasse senão como música caótica; aparece no cinema moderno em seu conteúdo latente, então completamente introjetado como forma, exprimindo um devir-louco e se explicitando como tal - ele é aí improdutivo, na medida em que não constitui um modelo segundo um saber prático, um artefato, não se desenvolve em prolongamento sensório-motor; mas clama a memória atenta, fazendo-a reparar impertinentemente, criando um "movimento interno" (que só ocorre no "interlocutor"), que não se repete sem voltar a simular novamente, para si, todos necessários automatismos de um fazer que não se realiza. Como nos deslocamentos no tempo de Marcel, disparados por uma pequena impressão que se revela como uma diferença de potencial, o conteúdo latente do eterno retorno explicita aquilo que seu conteúdo manifesto representa e virtualiza; se a percepção sempre imagina - na acepção de trazer, chamar imagens -, em algumas circunstâncias, porém, percebe-se imaginando, conscientiza-se dos próprios atos do pensamento, das ligações efetuadas entre diferentes imagens.

(...) entre o eterno retorno e o simulacro, há um laço tão profundo, que um não pode ser compreendido senão pelo outro. O que retorna são as séries divergentes enquanto divergentes (...). O simulacro funciona de tal maneira que uma semelhança é retrojetada necessariamente sobre suas séries de bases, e uma identidade necessariamente sobre o movimento forçado. O eterno retorno é, pois efetivamente o Mesmo e o Semelhante, mas enquanto simulados (...) não faz retornar *tudo*. É ainda seletivo, faz a diferença, mas não à maneira de Platão. O que seleciona é todos os procedimentos que se opõem à seleção. O que exclui, o que *não faz* retornar, é o que pressupõe o Mesmo e o Semelhante, o que pretende corrigir a divergência, recentrar os círculos ou ordenar o caos, dar um modelo e fazer uma cópia. Por mais longa

que seja sua história, o platonismo não ocorre senão uma só vez e Sócrates cai sob o cutelo. Pois o Mesmo e o Semelhante tornam-se simples ilusões, precisamente a partir do momento em que deixam de ser simulados. (DELEUZE, 1974 [1969]: 269).

É razoável, para finalizar, termos a cautela de nos apontarmos a diferença entre simulacro e a simples cópia de cópia, o que Deleuze coloca como o factício, sublinhando que "(...) não são a mesma coisa. Até mesmo se opõem." (1974 [1969]: 271), na medida em que o simulacro, enquanto divergentes, conservaria as séries de base (mantém "a ambiguidade" como diferença de potencial, promovendo a comparação inclusiva), e o segundo tê-las-ia perdido.

(...). Pois há uma grande diferença entre destruir para conservar e perpetuar a ordem restabelecida das representações, dos modelos e das cópias e destruir os modelos e as cópias para instaurar o caos que cria, que faz marchar os simulacros e levantar um fantasma - a mais inocente de todas as destruições, a do platonismo. (DELEUZE, 1974 [1969]: 271).

E de a destacarmos principalmente, como uma advertência para nós, nesse momento em que encerramos uma etapa intermediária de um projeto não concluído, um caminho ainda por fazer, e o fazemos argumentando que a fabricação do "roteiro relé", a princípio, deve ter correspondido menos a uma busca, que a uma esquivas, a um desejo de, além de escapar a uma narração construída para demonstrar ideias e temas concebidos antecipadamente, e de os tentar encontrar, pelo contrário, na própria leitura/constituição de uma sonoridade narrativa; de eliminar essas "sobras" ingratas da escrita - essa longa calda dos seus sentidos variados que impregnam as palavras, eventualmente dispensáveis na fabricação de um mediador "ideal" para as imagens das coisas, que, como nessas filosofias utópicas da mediação tecnológica, fosse neutro, não deixasse a sua marca.

Ironicamente, seguindo a atitude de Schaeffer, o fomos realizar por uma linguagem do concreto e, se de fato procurávamos uma simples cópia de cópia que tivesse perdido o molde, e, com isso, eliminar nossas sínteses parciais - talvez a mesma razão que nos convencera a trabalhar com registros (ali onde as escolhas já haviam sido feitas), logo essa tarefa revelou-se impraticável: os primeiros passos que foram esboçados, e ainda esperamos desenvolver, revelaram-nos inversamente uma certa impossibilidade de eliminar, assim como a matéria de que são feitos, as escolhas com seus condicionamentos subjacentes, de dissipar essas "vidas passadas" dos fantasmas que conformaram e que se conformando como fantasmas, como sombras, duplicações, vestígios ou resquícios de uma ausência irreparável,

tais insinuações conduziram-nos simplesmente a uma configuração que imaginávamos, mas que, contudo, não deixou de nos surpreender, como se a redescobrissemos.

8 REFERÊNCIAS

- ALTMAN, Rick (ed.). **Sound theory/ sound practice**. New York/London: Routledge, 1992.
- ARTAUD, Antonin. **Van Gogh: le suicidé de la société**. Paris: K. Editeur, 1947.
- ASTRUC, Alexandre. **Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo**. L'Écran Français, nº 144, 30 mars 1948. Disponível em: http://fgimello.free.fr/documents/seminaire_astruc/camera_stylo-1948.pdf Acesso em: 21 Set. 2013.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993 [1990].
- _____ . **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papirus, 2004. 2ª ed. 2008 [2002].
- BARTHES, Roland. **Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora Cultrix, 1974 [1953].
- BAYLE, François. **Pierre Schaeffer: Oeuvre musicale, texte et documents inédits réunis par François Bayle**. Paris: INA.GRM - Librairie Séguier, 1990.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999 [1896].
- BLANCHOT, Maurice. **L'Espace Littéraire**. Paris: Éditions Gallimard, 1955.
- BONITZER, Pascal. **Le Silences de La Voix**. Paris: Cahiers du cinema nº 256, fevereiro-março 1975.
- BOULEZ, Pierre. **Apontamentos de aprendiz**. São Paulo: Perspectiva, 1995: 141-160.
- BRUNE, Sophie (ed.). **Pierre Schaeffer: De la musique concrète a la musique même**. Paris: La Revue Musicale, 1941-1977.
- BURCH, Noel, **Práxis do Cinema**. Marcelle Pithon e Regina Machado. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992.
- CAGNIN, Antonio Luiz. **Os quadrinhos**. São Paulo: Editora Ática, 1975.
- CHION, Michel. **Film, A Sound Art**. New York: Columbia University Press, 2009.
- DELALANDE, François. **La musique électroacoustique, coupure et continuité**. Paris: Ars Sonora Revue, nº4, 1996: 25-55.

- DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: A Imagem-movimento**. São Paulo: Ed. Brasiliense S.A., S.D. [1983].
- _____. **Cinema 2: A Imagem-tempo**. São Paulo: Ed. Brasiliense S.A., 2005 [1985].
- _____. Image Mouvement Image Temps: Bergson, Matière et mémoire in **Les cours de Gilles Deleuze**. [05/01/1981]. Disponível em: <www.webdeleuze.com>.
- _____. **Lógica do sentido**. Tradução de Luis Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974 [1969].
- DERRIDA, Jacques. **A Escritura e a Diferença**. Traduzido por Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2011 (1ª reimpr. da 4. ed. de 2009) [1967].
- _____. **L'Écriture et La Différence**. Paris: Éditions du Seuil, 1967.
- _____. **La voix et le phénomène**. Paris: Presses Universitaires de France, 1972.
- Domnux. **Varèse/ Xénakis/ Le Corbusier – Poème électronique (1958)**. Postado em 4 de agosto de 2008 às 10:26. Disponível em: <<http://discorgy.wordpress.com/2008/08/04/varese-xenakis-le-corbusier-poeme-electronique-1958/>>. Acesso em: ago. 2013.
- FERRAZ, Silvio. **Música e repetição: a diferença na composição contemporânea**. São Paulo: Educ, Fapesp, 1998.
- FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. Traduzido por Luiz Felipe Baeta Neves. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987 [1969].
- _____. **As palavras e as coisas**. Traduzido por António Rosa. Lisboa: Portugália Editora, 1966.
- _____. **A verdade e as formas jurídicas**. Tradução de Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais. Rio de Janeiro: Nau, 1996 [1973].
- FREIRE, Sérgio Freire. **Uma arte sonora absoluta, que não se chama música, segundo Kurt Weill (1925)**. Porto Alegre: Em Pauta v. 15, n. 24, janeiro a junho 2004.
- GARCIA, Sergio Freire. **Alto-, alter-, auto-falantes: concertos eletroacústicos e o ao vivo musical**. São Paulo: Pontifícia Universidade de São Paulo. 2004. 216 fls. Filho, Silvio Ferraz Mello. Tese (doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade de São Paulo. São Paulo: 2004.
- GOERGEN, Jeanpaul. **Walter Ruttmans Tonmontagen als Ars Acustica**. Siegen: MuK (Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation) an der Universität-Gesamthochschule-Siegen, 1994.
- JAKOBSON, Roman. Is the film in decline? in **Selected Writings Vol.III**. Traduzido por

Walter de Gruyter. Netherlands: Library of Congress Cataloging in Publication Data, 1981 [1933]: 732-739.

- _____ . **Seis lições sobre o som e o sentido**. Tradução de Luís Miguel Cintra. Lisboa: Moraes Editores, 1977 [1942].

- LEITE, Gisele Pereira Jorge. Apreciações sobre o fato e o direito. In: **Âmbito Jurídico**, Rio Grande, X, n. 46, out 2007. Disponível em: <http://www.ambito-juridico.com.br/site/index.php?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=2405>. Acesso em ago 2013.

- LIGETI, György. **Kammerkonzert für 13 Instrumentalisten** Studien-Partitur Edition Schott 6323. Mainz: B. Schott's Söhne, 1967-1970.

- _____ . **States, Events, Transformations**. Translated by Jonathan W. Bernard. Perspectives of New Music, Vol. 31, No. 1. (Winter, 1993), pp. 164-171.

- MALRAUX, André. **Esquisse d'une psychologie du cinéma**. Paris: Revue Verne n°8, 1940.

- MELO, Fabrício Augusto Corrêa de. **De "Introduction a la musique concrète" ao *Traité des objets musicaux***: gênese do solfejo dos objetos musicais de Pierre Schaeffer. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. 2007. 115 fls. Palombini, Carlos Vicente. Dissertação (mestrado). Escola de Música. Belo Horizonte: 2007.

- MESSIAEN, Olivier. **Quatuor pour la Fin du Temps**: Violon, clarinette en si bémol, voloncelle et piano. Paris: Durand S.A. Éditions Musicales, S.D [1941].

- MOLINO, Jean. "Analyser". In: "Analyse Musicale" n°16. Revista da Sociedade Francesa de Análise Musical, junho/ 1989.

- NATTIEZ, Jean-Jacques. **Semiologia musical e pedagogia da análise**. Tradução de Régis Duprat, UNESP. Opus, Porto Alegre, V. 2, n.2, jun. 1990.

- OBICI, Giuliano Lamberti. **Condição da escuta**: mídias e territórios sonoros. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/32338852/8/Acusmatico>>. Acesso em: 30 jan. 2013.

- OILIAM, José Lanna e FERREIRA, Thayane de Oliveira. **Relações Dialógicas no primeiro movimento do concerto de câmara de György Ligeti**. Anais do XXI Congresso da ANPOM 2011 Comunicação - Composição.

- PALOMBINI, Carlos. **Technology and Pierre Schaeffer**: Pierre Schaeffer's Arts-Relais, Walter Benjamin's *technische reproduzierbarkeit* and Martin Heidegger's *Ge-stell*. Cambridge: Organised Sound, 3, 1998. p. 35-43.

- _____ . **Pierre Schaeffer's typo-morphology of sonic objects**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. 1992. 235 fls. Mannig, Peter D. Tese

(doutorado) Escola de Música. University of Durham, U.K., 1993.

- PARENTE, André. **Narrativa e Modernidade**: Os cinemas não-narrativos do pós-guerra, Papyrus Editora, Campinas, 2000.

- PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.

- PLATÃO. Sofista. In: **Diálogos/Platão**. Tradução e notas de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Nova Cultural (Os Pensadores), 1991.

- PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1982 [1913].

- _____. **À Sombra das Raparigas em Flor**. Tradução de Mário Quintana. 9 ed. Rio de Janeiro: Globo, 1988 [1919].

- _____. **O Caminho de Guermantes**. Tradução de Mário Quintana. 8 ed. Rio de Janeiro: Globo, 1988 [1920-1921].

- _____. **Sodoma e Gomorra**. Tradução de Mário Quintana. 9. ed. São Paulo: Globo, 1989 [1921-1922].

- _____. **A Prisioneira**. Tradução de Lourdes Souza de Alencar e Manuel Bandeira. 2. ed. 2 reimp. Pôrto Alegre: Editôra Globo, 1971 [1923].

- _____. **A Fugitiva**. Tradução de Carlos Drummond de Andrade. 11. ed. São Paulo: Globo, 1995 [1925].

- _____. **O Tempo Redescoberto**. Tradução de Lúcia Miguel Pereira. 12. ed. São Paulo: Globo, 1995 [1927].

- RENAN, Sheldon. **The underground film**. London: Studio Vista Limited, 1968 [1967].

- ROULET, Eddy. Polyphony. In: BLOMMAERT, Jan; BULCAEN, Chris; ÓSTMAN, Jan-Ola; VERSCHUEREN, Jef (eds.). **Handbook of Pragmatics**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publ. Co., 1996.

- SABBE, Herman. **Qu'est-ce qui constitue une "tradition"?** Liszt, Ligeti: Une lignée? Akadémiai Kiadó, Budapest: Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, T. 35, Fasc. 1/3, Denijs Dille Nongenario. (1993 -1994), pp. 221-227.

- SCHAEFFER, Pierre. **Ensaio sobre o rádio e o cinema**: Estética e técnica das artes-relé 1941-1942. Tradução de Carlos Palombini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

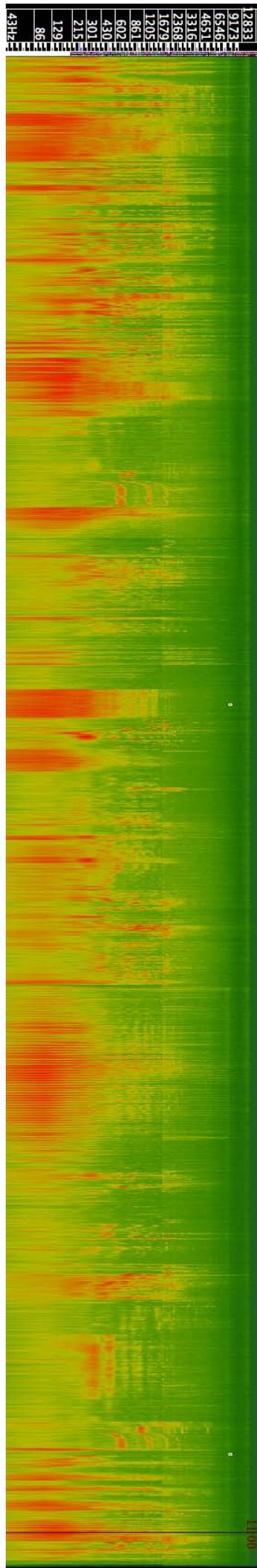
- _____. **L'élément non visuel au cinéma**. Paris: La Revue du cinéma n° 1, 2 e 3, 1946.

- _____. **Traité des objets musicaux**. Éditions du Seuil, 1966.

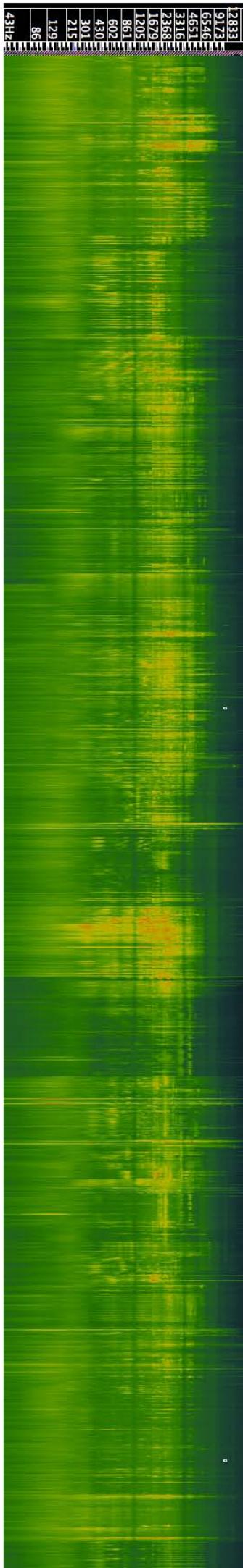
- _____ . **L'oeuvre musicale**: textes et documents inédits réunis par François Bayle. Paris: Librairie Séguier/INA.GRM, 1990.
- _____ . **Solfejo do objeto sonoro**. Traduzido por António de Sousa Dias. Groupe de recherches musicales. Lisboa: 1996. Rev. Paris: 2007 [1967].
- SERGEI, Eisenstein. **O sentido do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990 [1942].
- SOUZA, Luciano Ferreira de. **Platão. Crátilo. Estudo e tradução**. São Paulo: Universidade de São Paulo. 2011. 200 fls. Torrano, José Antônio Alves. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo: 2010. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-14062011-133520/>>. Acesso em: Ago. 2013.
- STERNE, Jonathan. **The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction**. Durham: Duke University Press, 2003.
- STRAVINSKY, Igor. **Poética musical em 6 lições**. Tradução de Luiz Paulo HortaRio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.
- _____ . **Conversas com Igor Stravinski/ Igor Stravinski, Robert Craft**. Tradução de Stella Rodrigo Octavio Moutinho. São Paulo: Perspectiva, 2004 [1959].
- VARÈSE, Edgar. **Écrits**: textes réunis et présentés par Louise Hirbour. Traduction de l'anglais par Christiane Léaud. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1983.
- VERHAGEN, Marcus. O cartaz na Paris fim-de-século: “Aquela arte volúvel e degenerada”. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.126-155.
- XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico: A opacidade e a transparência**. 2ª Edição revisada. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1984.
- XAVIER, Ismail (org.). **A experiencia do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilmes, 1983.
- WEIL, Kurt. **Possibilidades da radiorte absoluta**. Traduzido por Sérgio Freire. Porto Alegre: Em Pauta, 2004 [1925].
- WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2001 [1989].
- WÖLFFLIN, Henrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**. Tradução de João Azenha Jr. 4ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2000 [1915-1943].

9 ANEXOS

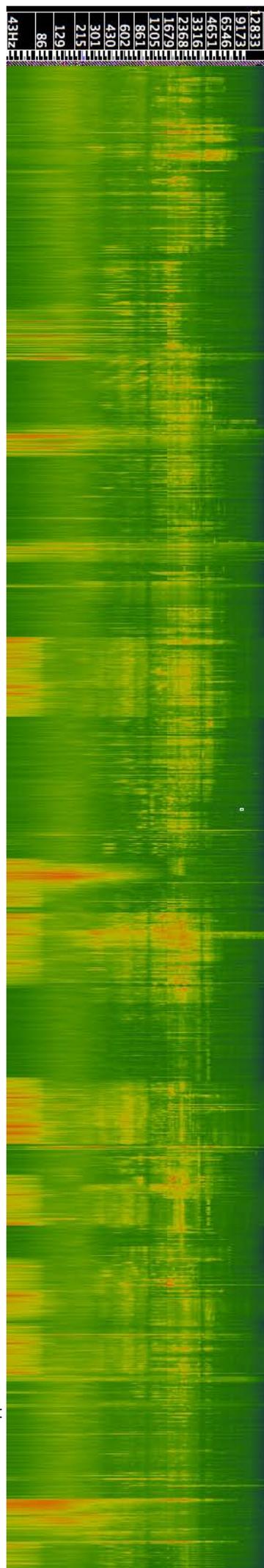
9.1 Anexo A: Espectrograma de *Weekend*



**9.2 Anexo B: Espectrograma do roteiro relé
fase 1**



9.3 Anexo C: Espectrograma do roteiro relé fase 2¹¹⁸



¹¹⁸ O arquivo de áudio encontra-se disponível para download em:
<https://www.dropbox.com/s/t5ihaig815wq48z/Roteiro%20Rel%C3%A9.wav>
Acesso em: Nov. 2013