



O Cinema e seu duplo

IVAN CAPELLER

Doutor em Comunicação pela UFF

Professor da Escola de Comunicação da UFRJ

Resumo: De acordo com Blanchot, o episódio homérico que descreve a estratégia de Ulisses para escutar as sereias pode ser considerado como a narrativa paradigmática da tradição literária ocidental. Kafka escreveu duas pequenas variantes desse episódio que são consideradas aqui paradigmáticas para o cinema como dispositivo, tanto mudo quanto sonoro. O quadrado semiótico de Greimas é empregado na elaboração do componente gerativo do cinema entendido como dupla articulação das imagens e dos sons ao olhar e à voz como objetos.

Palavras-chave: Kafka. Sereias. Silêncio. Narrativa. Cinema.

Abstract: According to Blanchot, the homeric episode that depicts Ulisses' strategy to hear the sirens can be considered as a paradigmatic narrative for all western literary tradition. Kafka wrote two little alternative versions of this episode that are considered here as paradigmatic narratives about the cinema in two alternate possibilities – silent and sound films. The greimasian semiotic square is used to elaborate the generative component of cinema as a double articulation of images and sounds with gaze and voice as objects.

Keywords: Kafka. Sirens. Silence. Narrative. Cinema.

Résumé: D'après Maurice Blanchot, l'épisode homérique de la ruse d'Ulisse à l'écoute des sirènes doit être considéré comme le récit paradigmatique de toute la tradition littéraire de l'Occident. Kafka a écrit deux petites variations sur cet épisode qu'on prend ici pour des récits aussi paradigmatiques en ce qui concerne le cinéma dans ces deux possibilités principales, la muette et la parlante. Le carré sémiotique de Greimas est ensuite utilisé pour décrire la composante générative du cinéma comme une double articulation des images et des sons au regard et à la voix considérés comme des objets.

Mots-clés: Kafka. Sirènes. Silence. Récit. Cinéma.

A escuta de Ulisses

No início do seu *Livro por Vir*, Maurice Blanchot postula uma dicotomia entre os personagens de Ulisses, protagonista da *Odisséia*, e de Achab, o protagonista de *Moby Dick*, que remonta ao episódio homérico das sereias e de seu canto – o momento paradigmático de toda a literatura ocidental. Na medida em que o ardil de Ulisses consiste em fruir do belíssimo, porém, letal, canto das sereias, sem correr o risco de sucumbir aos seus encantos (devido às cordas que o amarram ao mastro do navio, assim como à cera utilizada para tapar o ouvido dos seus marinheiros), Ulisses pode ser considerado o protótipo do bardo ou aedo da tradição épica, capaz de conjurar o mítico encantamento das sereias em um canto passível de rememoração, uma experiência narrativa transmissível ao longo do tempo. A poesia épica de Homero marca a passagem do mito ao *mythos*, à fabulação narrativa; seu distanciamento formal com relação ao próprio material mítico que lhe serve de referencial é o distanciamento de Ulisses diante do canto das sereias, um distanciamento que lhe permite controlar o destino e o desfecho vitoriosos da viagem/passagem pelo encanto vocal de seu canto. Achab se contrapõe a Ulisses na medida em que seu confronto com a baleia Moby Dick se resolve na autodissolução do herói e no naufrágio de sua embarcação. Enquanto Ulisses é o protótipo narrativo do herói, Achab é o protótipo narrativo de sua dissolução. Neste sentido, pode-se afirmar que a contraposição entre ambos representa o destino da própria narrativa na história da literatura ocidental, pois, se esta “nasce” com Homero, atinge seu ápice e posterior dissolução com o romance moderno, de que Melville é um dos primeiros representantes.

Em *Narrativa e modernidade*, André Parente aplica essa ideia à bipartição deleuziana da história do cinema, atribuindo ao cinema clássico-narrativo, sensório-motor, da imagem-movimento, o controle diegético do fluxo audiovisual e de seu sentido exercidos pelo distanciamento de Ulisses, enquanto o cinema moderno, em que se revela a imagem-tempo, mergulharia, como Achab, no turbilhão descentrado do simulacro como produção incessante de sentido. Ao aplicar essa ideia à teoria e história do cinema, Parente demonstra como a polaridade imagem-movimento/imagem-tempo pode ser reinterpretada, em termos narratológicos, como a dualidade

entre Ulisses e Achab. À narrativa verídica, a de Ulisses (que pode ser verdadeira ou falsa), Parente contrapõe a narrativa não-verídica de Achab, afastando-se de uma semiologia ou semântica de corte estrutural, baseada na oposição binária entre o verdadeiro e o falso.

Procurando escapar da lógica opositiva binária que rege os processos de significação, Parente retoma o problema da representação cinematográfica a partir do discurso indireto livre evocado pelo cineasta Pier Paolo Pasolini, apontando para uma cinemática da narrativa em que o conceito de voz – considerada não como objeto de uma escuta, mas como sujeito de uma narração –, lhe permite pensar as modalidades de ordenação e serialização das imagens-tempo deleuzianas como singularidades descontínuas geradas a partir de uma mesma voz contínua, a voz da narração.

Esta noção de voz narrativa abarca tanto a concepção monológica de uma voz interior que se coloca na posição de sujeito da narração, como concepções mais complexas, baseadas no dialogismo, na neutralidade ou mesmo em sua afonicidade. O que o recurso à noção de voz nos deixa entrever, no entanto, é o fato de que nem o primado da imagem nem a ancoragem na narrativa permitem à teoria do cinema pensar sua própria relação com a temporalidade plenamente. Se a voz no cinema correspondesse apenas à noção de sujeito da enunciação narrativa, mergulharíamos no olho abissal de uma hermenêutica infinita, pois o problema da temporalidade no cinema não se reduz à associação de uma sequência visual de imagens a uma sequência narrativa de acontecimentos, já que envolve uma operação de apreensão do contínuo pelo descontínuo em que as imagens e os signos se inscrevem como elementos de uma dupla articulação.

No cinema, se a voz aparece como um ponto privilegiado de articulação do olhar aos sons e da escuta às imagens, isto não se deve somente ao fato de que é capaz de funcionar, no plano da expressão significativa, como o sujeito de um discurso ou mesmo do discurso entendido como o discurso do filme ou de seu narrador. Deve-se, sobretudo, ao fato de que a voz também se articula, em um filme, ao plano material do som como objeto. Em outras palavras, se a voz pode ocupar o lugar de sujeito da narração, isto ocorre porque, ao articular

o som (no plano do conteúdo material) aos signos da fala (no plano da expressão significativa), a voz tende a se ocultar, como objeto, do campo audiovisual da expressão. Com efeito, as técnicas de captação, edição e mixagem de sons processam as vozes de maneira a enfatizar seu papel como portadoras de uma fala significativa, em vez de sublinhar o seu caráter sonoro de objeto.

Porém, que tal ocultação não seja realmente possível e que a voz remeta incessantemente o elemento descontínuo da significação à continuidade material que o envolve e contém, através de um en-canto, musical e/ou acusmático, capaz de romper tanto com os limites do discurso e da significação quanto com os limites visuais do enquadramento, isto a narratologia aplicada ao cinema não é capaz de compreender, pois é desta disjunção fundamental entre contínuo e descontínuo que deriva a temporalidade no cinema.

Esta disjunção se articula a partir da dupla disjunção audiovisual entre as imagens e o olhar, de um lado, e entre a escuta e os sons, do outro – a que denominamos seu componente gerativo. Nesta dupla articulação dis-junta do olhar à escuta e das imagens aos sons, o dispositivo cinematográfico mimetiza a própria (im)possibilidade da experiência como tal e as condições “tecno-fenomenológicas” de geração, não só de um sentido para a experiência, mas, sobretudo, de uma experiência capaz de suscitar, ou não, (a questão do) seu próprio sentido.

Há um breve texto que nos permite pensar o componente gerativo do cinema como tal; não por acaso, trata-se de uma variação em torno do episódio homérico acerca das sereias e de seu (en)canto, e de Ulisses e de sua escuta.

O Silêncio das Sereias

O texto de Kafka geralmente conhecido como *O silêncio das sereias* se oferece ao leitor como uma variante anônima e tradicional da narrativa homérica. Kafka, em sua variação “midráshica” da narrativa homérica, forneceu uma perfeita alegoria do componente gerativo do cinema entendido como um dispositivo audiovisual. Assim como Blanchot faz do Ulisses homérico um paradigma do componente gerativo da narrativa, Kafka faz de seu Ulisses um paradigma do componente gerativo audiovisual do cinema.

Segundo Kafka, Ulisses põe cera em seus próprios ouvidos, e enfrenta o canto das sereias com ingênuo destemor. Estas, por sua vez, “têm uma arma mais terrível que seu canto: seu silêncio” (KAFKA, 1998: 209). Ulisses só derrota o encanto mudo das sereias, reemergindo de um encontro abissal com o mais opressivo dos silêncios – o silêncio do próprio som como objeto – porque, como um autêntico espectador de filmes mudos, não escuta este silêncio, atravessando incólume seu olhar. Com isto, reconfigura o fascínio provocado por este olhar em experimento para a escuta, confirmando a caráter audiovisual da experiência cinematográfica “muda” a partir da posição do espectador/ouvinte (e não do narrador).

Kafka, no entanto, adiciona uma última possibilidade em sua variante do encontro de Ulisses com as sereias, a qual nos permite pensar a situação do espectador/ouvinte de um filme sonoro: assim como este último pode ouvir vários sons em um filme sem realmente escutá-los, Ulisses seria tão astuto que teria percebido o silêncio das sereias, mas teria fingido não escutá-lo, “e a elas opôs e aos deuses, como uma espécie de escudo, a dissimulação acima mencionada” (KAFKA, 1998: 209).

O Ulisses de Kafka encena a própria suspensão da descrença que um filme exige de seu espectador: teriam as sereias, cantado ou se calado? E em ambos os casos, teria Ulisses escutado o seu canto/silêncio, ou não?

Se o texto de Kafka é indecidível acerca da real existência das sereias e de seu canto, também nos abandona à indecisão acerca da real atitude de Ulisses, como espectador e como ouvinte. No entanto, talvez a impossibilidade de uma reabsorção plena deste texto, isto é, a impossibilidade de circunscrevê-lo hermeneuticamente, não implique a inutilidade total de interpretá-lo, como o sugere David E. Wellbery, que refere o silêncio das sereias, em última análise, à (in)visível diferença que separa o silêncio do não ouvido:

Pela distinção vazia entre o silêncio das sereias e o “não ouvido” que Ulisses supõe não ouvir (...), por essa distinção que não distingue algo apreensível ou positivo, nada se distingue, e, por conseguinte, distingue-se o nada como o vazio da própria diferença. (WELLBERY, 1998: 200).

Nesse mínimo vazio a que se reduz a diferença, reside justamente o princípio do a-sincronismo audiovisual com que Ulisses se defronta na variante kafkiana desta história,

uma reinterpretação alegórica da posição, paradoxal, em que o espectador/ouvinte de um filme é colocado pelo próprio componente gerativo do dispositivo. Tal posição não é simplesmente a de uma atitude de identificação passiva e imaginária a uma instância narrativa/autoral implícita ao discurso fílmico, embora não exclua necessariamente essa possibilidade. Trata-se, antes, de uma dúbia atitude pro-vocada por um duplo silêncio.

Uma dupla articulação do silêncio

Há ao menos dois tipos de silêncio distintos a se considerar no cinema: o silêncio que antecede ou que sucede aos signos da fala (corporal ou vocal, sonora ou visual) e o silêncio inaudível do som, entendido como um objeto prenhe de vibrações potencialmente significantes, ainda contidas em sua própria mudez. O primeiro silêncio é o silêncio da pausa que escande a expressão, silêncio da fala e do gesto, ligado ao ritmo da frase e ao metro da música; é o silêncio do sentido. O sentido deste silêncio encobre, no entanto, um segundo silêncio, o silêncio do silêncio, ruidosamente inaudível, a-significante, situado aquém de todo e qualquer sentido.

Duplo silêncio. Se o silêncio do sentido pontua, entretanto, o plano da expressão como um elemento de articulação rítmica e/ou prosódica de todos os outros elementos pertinentes à significação, é no silêncio do silêncio que o som se revela como um objeto capaz de afetar não só o olhar através da escuta, mas também a escuta através do olhar.

Edvard Munch, em seu conhecido quadro *O Grito*, apresenta uma expressão visual do duplo silêncio como a superposição de dois planos distintos: em primeiro plano, a (negação da) expressão que visualiza o grito mudo como potencialmente significante, e em segundo plano a contenção material do som pelos limites do quadro, em que se visualiza o próprio espaço como uma espécie invertida de “concha acústica”, em que tanto o grito quanto o rosto que o emite são inteiramente absorvidos por outro silêncio ainda maior, silêncio a-significante da própria vibração sonora entendida como perturbação mecânica da matéria. O componente gerativo audiovisual do cinematógrafo já se revela plenamente nesta pintura, que lhe é praticamente contemporânea (1893). Na medida em que os dois planos

visuais articulam um duplo silêncio, como objeto para o olhar e para a escuta, a questão das relações entre o que está dentro e o que está fora de quadro (entre o limite e sua ausência, entre o contínuo e o descontínuo) se revela como um problema não exclusivamente visual, mesmo quando sua expressão o é (assim como não é exclusivamente sonoro, mesmo quando assim o é sua expressão).

Na história do cinema, o exemplo talvez mais eloquente de uma dupla articulação do silêncio, como condição de possibilidade (e de impossibilidade) da escuta através do olhar, encontra-se em *Paixão de Joana d'Arc* (Carl Dreyer, 1928). Nesse filme, o momento em que Joana, já sabendo qual será o seu fim após ser amarrada ao poste em que será queimada viva, exclama diante de uma pequena multidão, reunida em praça pública: “*Serai-je avec vous ce soir au paradis?*”, é imediatamente sucedido por um admirável plano, inserido logo após a legenda que contém suas palavras, de um bebê recém-nascido, sendo amamentado pela mãe, que interrompe a sua atividade de sucção e olha na direção de Joana como se a houvesse escutado (e entendido?), para voltar, em seguida, com ar indiferente, ao seio materno. Teria o bebê apenas ouvido uma voz e reagido ao seu som, ou seria esse um sinal dos céus, expresso na própria inocência paradisíaca do bebê, que haveria, então, realmente escutado as preces de Joana? Ou teria sido o olhar do bebê naquela direção, naquele momento, fruto de mera (porém, estranha) coincidência? Embora o sentido do plano seja propositalmente ambíguo e aberto a múltiplas leituras, tais hipóteses interpretativas pressupõem a dupla articulação de um silêncio que se apresenta ao olhar como a (im)possível escuta de uma súplica, por um lado, e de um olhar que se apresenta à súplica como o (im)possível silêncio de uma escuta, por outro.

N'A *Queda da casa de Usher* (Jean Epstein, 1928), do mesmo ano, o duplo silêncio que revela o componente gerativo do cinema é diretamente enunciado pelas páginas de um enorme livro:

Il y a un silence double; l'un est le silence corporel; ne le crains pas. Mais, si quelque urgente destinée te fait rencontrer son ombre, elfe sans nom qui hante les solitaires régions que ne foule aucun pied humain, recommande-toi à Dieu!

À sombra do silêncio do corpo, há o vertiginoso silêncio de um plano contínuo e ilimitado de conteúdos submersos em sua própria ausência de forma. Nesse filme, a tensão que articula os

sons à imagem (ao longo de uma incessante reconfiguração das múltiplas oposições que se pode estabelecer entre o dentro e o fora de quadro, o visível e o invisível, o audível e o inaudível) projeta o dispositivo cinematográfico, auto-reflexivamente, em uma cinemática da percepção audiovisual. Nessa cinemática, a mediação entre filme e espectador, representada pelos signos da expressão cinematográfica, é constantemente ameaçada pelo contágio mimético provocado pelo olhar (como objeto) e/ou pela escuta (reduzida). Da superfície quase-visível do vento, que ao longo do filme distrai e perturba incessantemente corpos e objetos, aos violentos distúrbios “magnéticos” e vibratórios que (des)animam o corpo de Lady Usher, culminando em sua crise de catalepsia e posterior “ressurreição”, Epstein ausculta o plano visual das imagens para aquém de seu sentido expressivo, modulando em *slow-motion* as variações de um fluxo de intensidades e durações que, como tal, não é representável e nada significa, mas que ameaça extravasar as bordas do quadro cinematográfico em um turbilhão de movimentos e vibrações que precipita o olhar na imagem, extraíndo um plano “auditivo” em que múltiplos objetos-sons penetram o quadro visual provindos de todos os lados, mergulhando as imagens em uma espécie de percepção líquida de sua mútua relação:

Already, it's no longer a matter of simply hearing people speak but of hearing them think and dream. Already the microphone has crossed the threshold of the lips, slipped into the interior world of man, moved into the hiding places of the voices of consciousness, of the refrains of memory, of the screams of nightmares and of words never spoken. Echo chambers are already translating not just the space of a set but the distances within the soul (EPSTEIN, 1987: 143).

Ao inconsciente ótico, já teorizado por Walter Benjamin, Epstein agrega um inconsciente acústico. E, assim como as imagens recobrem este olhar-objeto sob os mil e um disfarces visuais da expressão, seu silêncio também encobre os inúmeros objetos-som que podem se apresentar à escuta (e que o cinema sonoro só re-descobriu dentro de certos limites e em função das necessidades significantes do espetáculo audiovisual).

Objeto-som e olhar-objeto são, portanto, as resultantes da redução, no sentido fenomenológico do termo, do componente gerativo do cinema à sua dupla articulação audiovisual. O olhar, considerado como objeto, é o avesso da imagem entendida

como signo, assim como a percepção do som como objeto é o avesso da escuta entendida como a compreensão do sentido das palavras. Uma mesma relação disjuntiva ao signo articula, portanto, o olhar à escuta, através do ver e do ouvir.

No entanto, não há correspondência entre dessubjetivação do olhar e dessubjetivação da escuta, apenas a isomorfia de uma disjunção. Enquanto a escuta reduzida desvela imediatamente a materialidade objetiva do som como um distúrbio do sentido, um ruído ou vibração mecânica, apenas o olhar da câmera desvela a materialidade do simulacro à espreita da imagem. Daí a importância extrema, no campo do audível, da semantização da escuta, pois esta é muito suscetível ao desvelamento do som como um objeto, ou seja, como um plano material de suporte à expressão do sentido, que pode ser gerado por signos musicais ou linguísticos, por música ou por palavras. Posto de outra maneira, a imagem acústica (ou sonora) é de constituição bem mais frágil e tênue do que as imagens visuais e verbais. Eis porque só o olho mecânico é capaz de revelar plenamente o olhar-objeto latente ao mundo inerte da matéria, olhar oculto pela imagem se esta é lida como um signo e/ou inserida em uma sequência narrativa qualquer.

Do componente gerativo do cinema

Essa é a chave do componente gerativo do cinema, que não pode ser considerado como a simples oposição binária, convergente ou divergente, das imagens aos sons ou de uma sequência visual a uma trilha sonora. Trata-se, antes, de uma relação quádrupla, duplamente articulada, que engaja tanto o campo do visível quanto o campo do audível, na disjunção entre um plano de conteúdo e um plano de expressão (ouvir/escutar, ver/olhar). O modo como estes dois planos são articulados, porém, é que é fundamental, pois não se pode simplesmente atribuir a função expressiva a um campo (digamos, o da imagem) e o papel de conteúdo material ao outro. A dicotomia entre o plano de conteúdo e o plano de expressão, assim como a disjunção entre o signo e seu objeto ou o significado e o referente, atravessa tanto o campo do visível como o campo do audível.

Na medida em que ambos pressupõem, por inversão, a invisibilidade do olhar e a opacidade do som como o avesso do(s) seu(s) sentido(s), pode-se conceber o componente gerativo

do cinema como um quadrado semiótico de Greimas, em que o plano ou eixo da expressão audiovisual se constitui pela articulação do par sêmico escuta-olhar, enquanto o plano ou eixo do conteúdo material se articula através do par sêmico imagens-som:

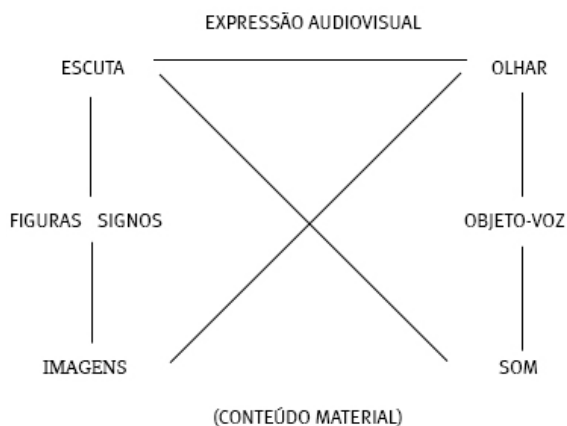


FIGURA 1 - Componente Gerativo do Cinema (Quadrado Semiótico de Greimas)

A seta horizontal indica a articulação básica de olhar e escuta, que constitui o plano de expressão do audiovisual, enquanto o plano material de conteúdo é situado no lado aberto do quadrado, sem linha horizontal de articulação, indicando o fato de que a consistência do componente gerativo não se deve a uma determinação causal de um plano sobre o outro, nem a uma relação simétrico-especular de correspondência. Com efeito, em um filme, o conteúdo material das imagens e sons é registrado, sequenciado e processado separadamente até o momento de sua projeção. É sua expressão audiovisual que aparece como um campo unificado de visibilidades e sonoridades para o ouvinte/espectador, que, idealmente falando, não deve perceber o “truque”, isto é, o fato de que a imagem, visual e sonora, que lhe é projetada não tem existência real.

As setas diagonais indicam a dupla relação de inversão entre imagem e olhar, escuta e som. Sendo a imagem o campo de significação do visível, o olhar como objeto situa-se precisamente

no seu avesso, como sua condição de (in)visibilidade. Também o som, percebido como objeto, situa-se no avesso da escuta entendida como escuta semântica, isto é, escuta daquilo que, no campo do audível, se presta à significação. Eis o porquê de escuta e imagem conectarem-se pela seta vertical que indica sua mútua implicação na geração dos signos e figuras (verbais, visuais, sonoros) que constituem o texto audiovisual de um filme. Quanto à seta vertical, que relaciona o som ao olhar como objetos, implica a voz como o objeto audiovisual por excelência. Sua articulação adequada às imagens e aos sons permite o estabelecimento do campo unificado da expressão audiovisual.

O nome técnico desta articulação é sincronismo. O fato de que a defasagem histórica entre cinema mudo e cinema falado se deve, basicamente, ao fracasso das tentativas anteriores de sincronização da imagem ao som não quer dizer que o diagrama do componente gerativo audiovisual do cinema diga respeito apenas a filmes sonoros. Pelo contrário, pois, em um filme, a possibilidade de significação, figurada ou não, da fala e do silêncio, bem como de outros tipos de sonoridade, é uma característica intrínseca ao plano audiovisual da expressão, seja este mudo ou não. É apenas quando o silêncio dos filmes mudos se torna gritante que o caráter audiovisual do cinema se revela, assim como é apenas com o surgimento do filme sonoro que um cinema do silêncio como objeto da escuta se torna possível.

Da cinestesia à sinestesia

A forma com que o cinema expressionista alemão relaciona a palavra à imagem, através de sobreposições e fusões do verbal com o visual que evocam sons se espalhando pelo quadro, demonstra como o cinema mudo articulava uma experiência audiovisual inédita, em que a presença ou ausência física do som (e/ou da imagem) não é o único nem o fundamental fator a se considerar. N’O *Golem* (Paul Wegener, 1920), por exemplo, o poder invocatório da palavra divina que é capaz de animá-lo com o dom da vida “emana” da fumaça do espírito invocado pelo rabi Loew como um diagrama, cristalizando-se no ar antes de ser inscrito na estrela de David/amuleto, que pode ligá-lo ou desligá-lo quando mecanicamente inserida em seu corpo de barro, como um seletor de canais. Também a forma com que se sugere, em *Dr. Mabuse, O Jogador* (Fritz Lang, 1922), o eco

mental da palavra “Melior” na mente do policial Von Wenk (e que o atrai para o abismo homônimo), e que é apropriadamente substituído pela voz do próprio Mabuse em sua versão sonora (*O Testamento do Dr. Mabuse*, Fritz Lang, 1932), em uma ilustração literal de como o cinema mudo estava longe de ser uma arte exclusivamente visual, mesmo quando o som estava ausente, acusticamente falando, do espetáculo.

No cinema, a cinestesia se faz sinestesia. Em outras palavras, o componente gerativo específico ao cinema é, simplesmente, o componente gerativo de qualquer produção ou atividade mimética. Se a história e a teoria do cinema podem ser consideradas como uma mimetologia, e o dispositivo cinematográfico pode ser pensado como um dispositivo mimético duplamente articulado, no plano do conteúdo e no plano da expressão (disjunção imagem/olhar, escuta/som) isso se deve precisamente ao fato de que a visualidade não é o meio de expressão específico do cinema, apenas seu meio de expressão mais tradicional. Por isto, a história do cinema sempre pode ser traçada a partir de fontes literárias e teatrais, pictóricas, escultóricas e musicais, sem que se possa decidir por aquela que seria mais central à sua *mímesis*. Neste sentido, pode-se afirmar que não existe uma *mímesis* especificamente cinematográfica, mas uma cinemática da *mímesis*.

Ao articular cinestesticamente as imagens aos sons para reconfigurar, sinestesticamente, o olhar à escuta, o dispositivo cinematográfico revela a cinemática da *mímesis* como duplamente articulada, pois seu componente gerativo atua tanto metafórica quanto metamorficamente, isto é, articula-se tanto no nível analógico diagramático em que o filme é ainda película, mero suporte material de uma transdução ótica de séries de fluxos visuais e sonoros, quanto no nível propriamente simbólico de tradução codificada das imagens e dos sons como signos portadores de um sentido unificado. A sinestesia entre olhar e escuta, no cinema, se revela assim como um processo não necessariamente metafórico, já que sempre articulado à possibilidade de metamorfose cinestésica de sons em imagens (e vice-versa). Dupla articulação também, pois quer nos situemos no plano audiovisual da expressão, quer nos situemos no plano material do conteúdo, pensamos sinestesticamente o controle das relações entre escuta e olhar (a que denominamos

sincrese), enquanto manipulamos cinestesticamente o controle das relações entre imagem e som, montagem e trilha sonora (a que denominamos sincronismo).

O (princípio do) assincronismo revisitado

O componente gerativo audiovisual do cinema só revela o princípio-motor de seu dispositivo neste momento: o princípio do assincronismo consagra a disjunção isomórfica do plano de expressão ao plano de conteúdo (imagem/olhar; escuta/som), em vez da mera correspondência entre sincronismo labial e sincrese audiovisual, pressuposta geralmente no princípio de sincronismo. Enquanto este último é um princípio meramente mecânico de determinação causal da sincrese pelo sincronismo (ou, pelo menos, de uma correspondência convencional, mesmo que por contraste ou contraponto, entre os dois termos), o princípio do assincronismo é maquínico, já que articula, em dois planos de consistência simultâneos, porém distintos, o sincronismo técnico e a sincrese estética. É o princípio de assincronismo que trilha as linhas de sutura ou cesura, de solda ou de fratura que percorrem as diversas camadas de imagem e som de que se compõe o filme, de modo a conjugá-las e/ou “disjuntá-las”, de acordo com a necessidade e/ou contingência.

O princípio do assincronismo não é o mero contrário do princípio de sincronismo, mas seu inverso. Não propõe a sincrese assincrônica como alternativa estética ou nova linguagem expressiva, mas possibilita a sincronicidade e sua ausência, a conjugação e a disjunção audiovisual, associando e desassociando sincronismo e sincrese de modo a jogar, simultaneamente, com elementos do plano de conteúdo e do plano de expressão. Neste sentido preciso, o componente gerativo audiovisual do cinema é radicalmente diverso do de seus predecessores, como o teatro, a ópera ou a dança.

Com efeito, os variados modos de articulação audiovisual do dispositivo cinematográfico alternam entre o contínuo e o descontínuo, o sincrônico e o assíncrono, por um lado, mas também entre o dentro e o fora de quadro, o diegético e o extradiegético, por outro, denotando e conotando um sem número de planos e camadas de significações a partir da dupla articulação entre um quadro visual delimitado, porém aberto (isto é, infinito), e uma não-trilha sonora desprovida de limites e

sem enquadramento definido. Essa ausência de correspondência na correlação entre quadro visual e trilha sonora pode ser temporária ou permanente, parcial ou total, e pode igualmente se postular, auto-reflexivamente, como a regra da correlação.

Cabe, porém, neste ponto da exposição, a seguinte indagação: por que, então, o famoso manifesto pelo assincronismo, publicado em 1928 por Eisenstein, Alexandrov e Pudovkin, assim como as experiências e reflexões sobre o som de René Clair (ou de Chaplin), foram em sua época considerados como uma manifestação de resistência ao cinema sonoro, de caráter estetizante e vanguardista, que ia de encontro às tendências dominantes da indústria cinematográfica?

Ao situar o princípio do assincronismo no plano da expressão significativa, todas essas tentativas iniciais de atenuação do impacto provocado pela irrupção da voz como objeto audiovisual (acreditava-se combater o naturalismo “teatral” do cinema falado, não a presença do som no cinema) consideraram o sincronismo como mero princípio técnico de uma expressão estética assíncrona. Ora, o sincronismo cinematográfico implica o controle cinemático de vibrações, óticas e acústicas, que se propagam a velocidades totalmente distintas, portanto assíncronas. Podemos afirmar que, no cinema, não há sincronismo de som e imagem no sentido absoluto, mas uma regulação constante do assincronismo essencial à audiovisualidade do seu componente gerativo. O sincronismo entendido como correspondência (geralmente labial) estrita entre imagens e sons é, portanto, apenas uma possibilidade (hegemônica) de sincrese entre outras. Assim, o assincronismo não precisa ser postulado como um objetivo a ser buscado pela expressão cinematográfica, na medida em que se constitui no seu próprio princípio gerativo de regulação, estando, portanto, potencialmente presente em qualquer filme. O fato de que este em geral se revela como defeito ou falha técnica, muitas vezes explorada com efeitos cômicos no plano de expressão, é também uma confirmação *a contrario* deste princípio.

A voz, como objeto de uma sincronização precisa a um corpo, permite articular a escuta ao olhar através da imagem de um rosto que fala. O sincronismo labial, isto é, a conjunção de uma voz a um rosto, apresenta-se, assim, como a expressão audiovisual hegemônica de uma disjunção assíncrona do

olhar à escuta, em que traços e marcas de expressão, ainda pré-formados (óticos e acústicos), são capturados pelo filme entendido como suporte material das imagens e dos sons. O componente gerativo audiovisual do cinema é configurado, assim, de forma convencional e redutora pela maior parte dos filmes realmente produzidos: pressupõe-se sempre a correspondência audiovisual da trilha (sonora) à sequência de imagens como um circuito fechado de significação, garantido pela sincronia labial que ata as vozes aos rostos e corpos, obliterando-se o caráter objetual do olhar, da voz e do som como componentes da imagem e escamoteando-se a ausência real de relação entre as imagens e os sons (e muitas vezes também entre as imagens e entre os sons). Ao espectador/ouvinte, o princípio do assincronismo como componente gerativo do cinema só é revelado sob a forma invertida do sincronismo, que regulariza o fluxo da projeção ao mesmo tempo em que garante o sentido audiovisual da expressão.

Neste sentido, o sincronismo é apenas a forma mais comum do assincronismo, a de uma identidade reinscrita na diferença como modo disjuntivo de sua própria fundamentação. A identidade expressiva da correlação audiovisual contrapõe-se, portanto, à diferença real que constitui o conteúdo material de uma expressão audiovisual qualquer. Só é possível vislumbrar sua emergência na imperceptível linha de distinção entre um objeto e seu duplo, e na indecidibilidade inerente ao signo audiovisual assim constituído.

Da ambiguidade inerente ao sentido audiovisual da expressão, passamos, assim, à indecidibilidade estrutural que caracteriza o princípio de assincronismo como o princípio-motor do componente gerativo do cinema. Esta indecidibilidade é a mesma indecidibilidade entre o real e o imaginário do simulacro entendido como estrutura especular da imagem, pois o indecidível da diferença não remete mais somente ao sentido, mais ou menos ambíguo, dos signos no plano da expressão, mas à oscilação incessante de um objeto audiovisual que se constitui, em seu próprio plano material de conteúdo, não a partir de um modelo visual, sonoro ou literário de referência que permita atestar sua verdade ou falsidade em relação ao mundo real, mas como o simulacro de uma realidade que ora se apresenta ostensivamente como narrativa fabular, disjunta à história, ora

se legitima como documento histórico a partir de sua própria autorreferencialidade especular.

O princípio do assincronismo não é uma opção estética dentre outras, muito menos a “verdadeira” linguagem específica do cinema. É precisamente o inverso: um princípio genético de composição do filme (seu componente gerativo) que permite pensar a correlação entre dois processos assimétricos, a dupla articulação de um plano material de conteúdo a um plano audiovisual de expressão. Não se trata apenas do princípio técnico de sincronização dos sons às imagens, tampouco da sincrise como princípio estético de composição audiovisual, mas de ambos em sua correlação disjunta, e da indecidibilidade estrutural que extrai, da imperceptível diferença geradora de semelhanças, o simulacro entendido como intervalo ou oscilação entre o objeto e seu duplo.

Ainda uma vez, podemos nos servir da dualidade Ulisses/Achab para pensar o cinema, mas não a partir de questões ainda tão próximas ao mundo estético-literário da representação, como as do papel do narrador e/ou da voz narrativa em uma enunciação qualquer, mas, sim, diante do que a experiência cinematográfica apresenta de mais peculiar, que é a dupla disjunção do olhar e da escuta. Na sala de projeção, sentimo-nos diante da imagem como Achab diante da baleia Moby Dick, imersos na monstruosidade do seu olhar. Diante dos sons, agimos como Ulisses diante das sereias e seu canto, situando-nos à distância mais segura da escuta. É por isto que a contraposição entre Ulisses e Achab é também uma disjunção entre o olhar (de Achab) e a escuta (de Ulisses):

Não se pode negar que Ulisses tenha ouvido um pouco do que Achab viu, mas ele se manteve firme no interior dessa escuta, enquanto Achab se perdeu na imagem. Isso quer dizer que um se recusou à metamorfose, na qual o outro penetrou e desapareceu (BLANCHOT, 2005: 10-11).

Na história do cinema, Ulisses e Achab apresentam-se como os pólos antitéticos de um mesmo devir em disjunção, o devir audiovisual do filme. Este oscila constantemente entre o naufrágio (de Ahab) e a bem sucedida travessia (de Ulisses), mas revela-se, em geral, mais favorável à posição de Ulisses, ao menos quando se considera o problema do espectador e das condições de espectadorialidade, como um problema tão ou mais relevante para o componente gerativo do cinema do

que o problema da autoria, ou das condições de enunciação da narrativa. Para o espectador de um filme, se o naufrágio nunca deve ser completo, tampouco a vitória sobre o canto das sereias pode ser total. Mesmo o mais conservador (narrativamente falando) dos filmes atuais faz com que o espectador/ouvinte passe por uma série de distúrbios visuais e auditivos de caráter quase ou pré-alucinatório, em um torvelinho avassalador de imagens e sons que o atinge e assoberba fisicamente para então reconduzi-lo à normatividade clássico-narrativa. No cinema atual, Ulisses ainda vence as sereias, mas sob a condição de passar pelos tormentos e delícias da experiência de Achab.

Pode-se, portanto, colocar o componente gerativo do cinema “sob o signo” de Ulisses, desde que se entenda que este Ulisses não é mais o Ulisses de Homero/Blanchot – o condutor seguro da própria narrativa, da qual retira o encanto ilimitado para reconfigurá-lo em uma forma transmissível. Também não se trata mais de um Ulisses simplesmente oposto a Achab, como um princípio ou emblema alegórico, mas de um Ulisses-Achab, capaz de mergulhar no turbilhão avassalador do simulacro e atravessá-lo ileso, emergindo do naufrágio são e salvo.

Ulisses oscila permanentemente entre o olhar e a escuta, a duração e o instante: duração do canto das sereias como evento (não necessariamente narrativo, mas diegético) em que o olhar mergulha, “musicalmente”, na *mise-en-abîme* do sentido/não-sentido; instante inapreensível de um flagrante (não necessariamente significante, mas mimético) em que a escuta captura a diferença entre o silêncio e o não-ouvido como o momento indecível de uma derrota e/ou de uma vitória sobre a morte.

Referências

- ALBERA, François. Munch cinéaste, l'Amateur Récalcitrant. In: LAMPE, Angela; CHÉROUX, Clément (orgs.). *Edvard Munch – L'Œil Moderne*. Paris: Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 2011. p. 183-190.
- BLANCHOT, Maurice. *O Livro por Vir*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005.
- CHION, Michel. *L'Audio-vision, son et image au cinéma*. Paris: Éd. Armand Collin, 1990.
- DELEUZE, Gilles. *L'Image-Mouvement*. Paris: Les Editions de Minuit, 1983.
- _____. *L'Image-Temps*. Paris: Les Editions de Minuit, 1985.

- EISENSTEIN, S. M.; PUDOVKIN, V. I.; ALEXANDROV, G. V. A Statement. In: WEIS, Elisabeth; BELTON, John (orgs.). *Film Sound – Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 1987. p. 83-91.
- EPSTEIN, Jean: Slow-motion Sound. In: WEIS, Elisabeth; BELTON, John (orgs.). *Film Sound – Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 1987. p. 143.
- GREIMAS, Algirdas Julius. *Sobre o Sentido – Ensaio Semióticos*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1975.
- PARENTE, André. *Narrativa e Modernidade – Os Cinemas não-narrativos do Pós-Guerra*. Campinas: Papyrus Editora, 2000.
- PASOLINI, Pier Paolo. *L'Expérience Hérétique – Langue et Cinéma*. Paris: Payot, 1976.
- PUDOVKIN, Vsevolod. Asynchronism as a Principle of Sound Film In: WEIS, Elisabeth; BELTON, John (orgs.). *Film Sound – Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 1987. p. 83-91.
- WELLBERY, David E. *Neo-retórica e Desconstrução*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1998.
- ZISCHLER, Hans. *Kafka vai ao Cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

Data do recebimento:
11 de novembro de 2012

Data da aceitação:
7 de março de 2013