



Significação – Revista de Cultura Audiovisual

ISSN: 2316-7114

Escola de Comunicações e Artes-ECA - Universidade de São Paulo-USP

Uchôa, Fábio Raddi
Configurações da assincronia audiovisual no cinema letrista de 1951/1952
Significação – Revista de Cultura Audiovisual, vol.
46, núm. 51, 2019, Janeiro-Junho, pp. 229-250
Escola de Comunicações e Artes-ECA - Universidade de São Paulo-USP

DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2019.144901

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609765275012>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em redalyc.org

redalyc.org
UAEM

Sistema de Informação Científica Redalyc

Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal

Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto



Configurações da assincronia audiovisual no cinema letrista de **1951/1952**

Configurations of audiovisual asynchrony in the lettrist cinema of 1951/1952

||||||||||||||

Fábio Raddi Uchôa¹

¹ Pós-Doutor em Imagem e Som pela UFSCar. Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA/USP. Professor Adjunto do Programa de Pós Graduação em Comunicação e Linguagens da UTP/PR, linha Estudos de Cinema e Audiovisual. Coordenador do grupo de pesquisas Cine&Arte (CNPQ). E-mail: raddiuchoa@uol.com.br

Resumo: Na vanguarda letrista, o cinema é tomado como objeto de realização e reflexão por meio dos filmes de Isou, Lemaître, Wolman e Debord, realizados entre 1951-52. Neste artigo, são examinados os debates letristas, em particular as formulações sobre uma arte cinematográfica discrepante, presentes na revista ION n. 1 e em escritos de Lemaître. Quatro filmes do período são debatidos, atentando à sua relação com a assincronia audiovisual. Sugere-se que tais experiências incluem duas tendências: de uma parte, a centralidade das emissões vocais rodeadas por imagens alheias e, de outra, a agressão à tela e às imagens, retomando os diálogos cinema-teatro e a concepção do cinema como forma de ação.

Palavras-chave: vanguarda cinematográfica; letrismo; assincronia audiovisual.

Abstract: In the lettrist avant-garde, the cinema is taken as an object of realization and reflection through the films of Isou, Lemaître, Wolman, and Debord, between 1951-52. In this article, we examine the lettrist debates, especially the formulations about a *discrepant* cinematographic art, present in the *ION* magazine n.1 and in Lemaitre's writings. Four films are debated, considering their relationship with audiovisual asynchrony. We suggest that such experiences include two trends: on the one hand, the centrality of vocal emissions surrounded by alien images and, on the other, the destruction of the screen and images, resuming the cinema/theater relations and the proposal of cinema as a form of action.

Keywords: cinematographic avant-garde; lettrism; audiovisual asynchrony.

Introdução

Organizados por Isidore Isou inicialmente em 1946, os letristas são uma vanguarda artística da Europa pós-guerra que mantém diálogos com o dadaísmo, o futurismo e o surrealismo. No período 1946-1952, considerado como a primeira fase do movimento, há uma gradual ampliação de abrangência, envolvendo diferentes formas de arte. Até 1950, se destacará pela literatura e ela poesia fonética, abarcando entre seus artistas, Isidore Isou, Gil Wolman, Gabriel Pomerand, François Dufrêne, Jean-Louis-Brau e, posteriormente, Maurice Lemaître. Pouco depois, entre 1951-52, haverá a transposição das práticas e teorias letristas para outras artes, considerando-se a exibição de *Traité de bave et d'éternité* (1951) de I. Isou em Cannes, como marco inicial na área do cinema. Os albores da década de 1950 serão turbulentos ao grupo, que passará por tensões, culminando, em 1952, com a publicação de *Potlatch* (Boletim do grupo Internacional Letrista) e a primeira grande cisão do letrismo. O atrito seria alimentado por um setor de esquerda, composta por Guy Debord, G. Wolman, Luis Brau e Serge Berna, que se contraporia, abertamente, ao culto aos grandes nomes do cinema hollywoodiano clássico e, também, às ações do núcleo inicial representado por Isou e seu discípulo Lemaître. Pode-se pensar que essa segunda fase, iniciada em 1952, irá até 1957, ano de formação da *Internacional Situacionista*.²

Quanto ao recorte, o presente artigo aborda o assim denominado cinema letrista, concentrado entre 1951-52. Foi um momento de virada, com a saturação do grupo inicial, até então capitaneado pelo jovem e pretensioso Isidore Isou. O período, que abrange a fundação de *Cahiers du cinema* (abr. 1951), é um momento de afirmação pública do grupo, especialmente com seus recitais de poesias, os escândalos em eventos culturais, ou a agitação em festivais. O bairro de Saint-Germain-des-Prés (Paris) era tomado como local de encontro e criatividade intelectual. Desde, no mínimo, outubro de 1950, havia no bar Tabou um espetáculo dedicado à poesia letrista, liderado por Pomerand. As ações colaboravam com a publicidade do grupo. As presenças nos festivais de Cannes de 1951-52, por seu turno, serão marcadas por intrigas com a imprensa e por uma bastante compreensível aversão coletiva ao grupo – especialmente por parte dos grandes jornais. Na edição de 1951, propagandeando a presença do longa de Isou (*Traité de bave et d'éternité*) na programação paralela do festival, o grupo faria intervenções em sessões da mostra competitiva. Na projeção de *Traité...*, porém, os espectadores presenciariam um filme inacabado, contendo

² Desdobramento do Letrismo, fundado em jul. 1957, voltado à “organização do combate às condições existentes da vida cotidiana” (DANESI, 2011, p. 61), tendo Guy Debord entre seus principais membros.

seis rolos, dos quais apenas dois continham imagens, sendo os demais apenas provocações vocais letristas, realizadas sobre imagem negra. Na edição de 1952, parte do grupo depredaria o escritório do festival, intervindo também sobre parte dos painéis informativos do evento. Os insultos aos jornalistas, somados a outros eventos, estimulariam o boicote às apresentações de filmes letristas por parte de jornais tradicionais. Como lembrado por Devaux (1992), apesar da autopublicidade letrista, seus filmes teriam projeções ruins, com problemas técnicos, devido à complexidade de suas propostas artísticas.

No período que corresponde à formação do letrismo e o posterior envolvimento do grupo com a realização cinematográfica, os franceses passariam por uma grande crise que diminuiria as receitas destinadas ao cinema. Tal refluxo seria superado apenas com a ajuda governamental e a criação de uma lei de auxílio ao cinema francês (SADOUL, 1963, p. 345). Para Sadoul, a produção cinematográfica francesa de então seguiria direções múltiplas, enfrentando dificuldades materiais e de compreensão por parte do público, compartilhando, porém, a generosidade e um certo “humanismo básico” (SADOUL, 1963, p. 347). Entre outras tendências, haverá uma tentativa de diálogo com o público, incluindo filmes ainda realizados em estúdios e adaptações literárias que adquiririam certo prestígio internacional. Trata-se de filmes como *La symphonie pastorale* (1946), *Dieu a besoin des hommes* (1950), *Le diable au corps* (1947) e *Le blé en herbe* (1954), entre outros que teriam certo reconhecimento, como produtos franceses de qualidade. No início dos anos 1950, os mesmos estariam na mira de críticos dos *Cahiers du cinema*, especialmente François Truffaut, que os atacará como filmes de roteiristas, com personagens e diálogos abjetos, que iam conta um cinema autoral. (BAECQUE, 2010, p. 161-180). A despeito da produção cinematográfica da época, bem como dos debates pró-cinema de autor, a ação letrista se relacionará, muito mais, a uma sede por agitações de inspiração vanguardista, que extrapola o cinema³. Isso se dará na Paris de Saint-germain-des-Prés, nos contatos com as atividades cineclubísticas⁴ da época, no combate por meio das intervenções⁵,

³ Típica de vanguarda, a ação letrista extrapolará o campo do cinema, voltando-se às artes e à sociedade em geral. Não havia um alvo único, tampouco a lucidez quanto ao campo artístico francês contemporâneo, guiando-se especialmente por uma negação autorreferente, tendo o próprio letrismo como grande ponto de diálogo e de chegada.

⁴ Incluindo o Ciné-Club Avant-Garde 52, do Musée de l'Homme, e o Ciné-club du Quartier Latin.

⁵ Entre as diversas manifestações públicas do grupo, a partir do catálogo *Bientôt les Lettristes* (1946-1977) (FRYDMAN, 2012): “Première manifestation publique” – 28 de janeiro, 1946; “Le mouvement lettriste” – 28 de novembro, 1947; “10ème manifestation publique. Initiation au Phénomène Lettrique” – 7 de maio, 1948; “4 recitals Lettristes” – outubro, 1950.

manifestos e publicações do grupo, mas também via agitações de inspiração dadaísta – algo que os levou a serem descritos por Boursselier como “ilustres criancinhas do Dada, as quais em sua maioria desconhece a existência de seus predecessores e não leu Tzara nem Huelsenbeck” (1999, p. 35).

Entre outras ações, ficariam conhecidos por uma manifestação anticlerical, em um domingo de Páscoa, na Catedral de *Notre-Dame*. O grupo confeccionaria um cartaz provocativo, evocando-se como uma trupe de vagabundos: “Todos nos chamam de vagabundos, e é o que somos. Nós não somos nada, mas então aí, nada de tudo, e nós sabemos não servir para nada” (BOURSELIER, 1999, p. 35). Um dos manifestantes, devidamente vestido com batina dominicana, entraria na Catedral, para ler um texto com vorazes acusações à igreja, mas logo seria expulso, sob golpes dos fiéis e da polícia. As agitações públicas dessa primeira geração culminariam com o *affair Charlie Chaplin*, quando de sua ida a Paris para a divulgação de *Limelight* (1952). Durante a entrevista do astro à imprensa, os letristas Wolman e Berna distribuiriam aos jornalistas o folheto *Finis les pieds plats*, reivindicando o protagonismo da filmografia letrista, em contraposição ao cinema de grande público de Chaplin. A troca de acusações ganharia espaço em publicações letristas, radicalizando os posicionamentos. De um lado, Isou, em prol de uma arte cinematográfica letrista com seu *hall* de figuras renomadas, como Griffith e Chaplin. De outro, os futuros fundadores da Internacional Letrista, com sua aversão às grandes figuras, especialmente Chaplin, debochado como defensor das massas, da resignação, e posteriormente atacado em algumas das passagens de *Potlatch* – boletim da Internacional Letrista (DEBORD, 1996).⁶

Outro fato marcante do período, concomitante à abertura do Festival de Cannes de 1952 (abril), será o dossiê da revista ION, dedicado ao cinema letrista. O mesmo apresenta um rico panorama, com escritos e roteiros de artistas envolvidos com cinema. Entre outros materiais, destaca-se o extenso “Esthétique du Cinéma” (ISOU, 1952), texto em que Isou apresenta importantes conceitos letristas aplicados ao cinema. Entre eles, o cinzelamento, a centralidade da banda sonora, o fim do cinema e, não menos importante, a tomada das salas como locais de ação e debate. Os demais artigos do dossiê, redigidos por artistas como G. Wolman (1952b), G. Pomerand (1952), F. Dufrêne (1952) e G. Debord (1952), teriam por tema sua prática

⁶ Em *Potlatch* n. 3: “Acreditamos que o exercício mais urgente da liberdade é a destruição dos ídolos, sobretudo quando eles recomendam a liberdade”. (DEBORD, 1996, p. 27). Em *Potlatch* n. 21, ironiza-se a comparação de Chaplin com a personagem Gelsomina, de *La Strada*, de Fellini: “[...] quase todos são cegos a respeito das repugnantes intenções idealistas, de uma produção que constitui uma apologia da miséria material e de todos os desenlaces, um convite à resignação” (DEBORD, 1996, p. 162).

cinematográfica, entre 1951-1952, em alguns dos casos tratando-se dos roteiros de suas obras⁷.

Um cinema pelos letristas?

Para uma definição do cinema visto pelos letristas, vale retomar alguns dos escritos dos anos 1950, especialmente aqueles que exploram o cinzelamento aplicado à arte cinematográfica. Para tanto, são fundamentais o artigo de Isou para a revista ION n. 1, bem como aqueles de Lemaître (1999) acerca de *Le film est déjà commencé?*

Em *Esthetique du cinema* (1952), Isou atualiza alguns de seus principais conceitos sobre o cinema, incluindo aspectos estéticos, materiais e econômicos. Inicialmente, propõe uma reformulação da ideia de arte, que deveria ser um modo de expressão, definido pelas bases materiais, específicas a cada área. Seriam desejáveis mecânicas heréticas, geradoras de rupturas estéticas e combinações inéditas, em contraposição à simples continuidade. No cinema, isso corresponderia a um uso particular das imagens, sons e cores, tomando-os como “elementos assincrônicos” (ISOU, 1952, p. 61, tradução nossa).

Referindo-se às artes em geral, Isou anuncia dois momentos sucessivos, os períodos *amplique* e *ciselant*, destacando suas transformações quanto à composição das expressões. No *amplique*, a composição seria guiada pela conjugação horizontal das diferentes unidades, tendo por foco a harmonia das anedotas. Já no momento *ciselant*, os artistas trabalhariam de modo vertical, enriquecendo cada imagem por si, sem se preocupar com aquilo que lhes precede ou sucede. A cinematografia letrista faria parte de um período *ciselant*. Assim, Isou destacará os processos de montagem, os usos da película como superfície de intervenção e o som. Quanto ao primeiro quesito, em uma defesa daquilo que seria uma montagem discrepante, o letrista defende ser possível uma divergência total, entre as construções visual e sonora. Trata-se da “montagem discrepante (desejando alcançar o cinzelamento de cada um dos elementos) [que] faz divergir as bandas e as torna indiferentes uma em relação à outra” (ISOU, 1952, p. 69, tradução nossa).

O segundo tipo de ataque, por seu turno, se voltaria à superfície da película. A operação seria de esculpir sobre o celuloide, criando independências entre cada

⁷ No volume 13 de *Cahiers du cinema*, M. S. (iniciais do verdadeiro nome de Eric Rohmer – Maurice Schérer), publicaria uma resenha de ION, com ataque voraz ao artigo de Isou. Entre as alegações: a constatação de que a evolução da arte, tal como proposta, seria uma vulgata da Estética de Hegel; o desconhecimento de Isou, quanto às contribuições de Renoir, Bresson, Rossellini e Hitchcock para o cinema moderno; e, também, a sugestão de que a tática letrista de ocupação das antigas salas de cinema se aproximaria de uma extorsão fascista (M. S.; G. de R., 1952, p. 62).

fotograma ou sequência. Ao intervir, o autor age como um escultor que, ao invés de trabalhar sobre materiais virgens, o faz sobre películas com imagens já fixadas. Por fim, Isou sugere que os sons, liberados de suas relações com a banda visual, teriam autonomia própria, estimulando novas experiências.

Na senda de Isou, Lemaître apoiará o debate da cinematografia letrista, situando-a em uma etapa de saturação da sétima arte. Isso se dará especialmente nas publicações contemporâneas a *Le film est déjà commencé?* (1951). Os escritos dedicados ao longa-metragem, publicados na forma de um livro (LEMAÎTRE, 1999), incluíam um prefácio de Isou acerca da cinematografia letrista, textos livres de Lemaître indicando as condições cotidianas de espectatorialidade e de exibição de filmes letristas, bem como uma versão do roteiro de *Le film est déjà commencé?*. Nesse contexto, o cinema não é uma janela para o mundo, mas um local de diferentes ordens de cinzelamento. O manifesto *Notes pour un syncinema* (LEMAÎTRE, 1999, p. 56-81) destaca dois aspectos de interesse em tal cinema. Primeiramente, um trabalho de montagem discrepante, marcado pela independência narrativa entre a banda sonora e a banda visual. Os sons seriam gravados antes das imagens, libertando-se do monopólio da visão e adquirindo preponderância. Tais procedimentos seriam complementados no roteiro de *Le film est...*, com uma sistematização do cinzelamento sobre o celuloide. Isso inclui as formas de intervenção (letras, pinceladas, números ou figuras geométricas), seu conteúdo (dependendo do tipo de imagem presente em cada sequência que era objeto de intervenção, haveria modos de criação particulares) ou, ainda, referências aos padrões rítmicos a serem conseguidos entre os conteúdos imagéticos e sonoros⁸. Um segundo aspecto relevante, em *Notes pour un syncinema* diz respeito ao uso da sala durante a exibição, que deveria ser subvertido, com o resgate das aproximações cinema-teatro. Seria necessária a incorporação do “projecionista, recepcionistas e da multidão de espectadores em sua totalidade” (LEMAÎTRE, 1999, p. 71, tradução nossa) em um espetáculo que seria uma mistura, unindo representação teatral e cinematográfica. Quanto à atuação *in loco*, Lemaître sugere a necessidade de profissionalização de seu cinema. Deveria haver a contratação de atores, especialmente para as provocações durante as projeções. Em particular, uma dupla que seria encarregada pela elaboração de rupturas voltadas aos espectadores ou, então, às imagens projetadas. Neste último caso, inclusive, previam-se ações dependendo dos gêneros cinematográficos em pauta, incluindo regras particulares

⁸ No roteiro, tais indicações concentram-se entre as seguintes páginas: 145-149, 159-163, 173 (LEMAÎTRE, 1999).

para documentários históricos, policiais ou melodramas⁹. De modo amplo, as propostas de Lemaître retomavam os contatos com a prática teatral, na tentativa de superar o cinema enquanto experiência de projeção de imagens sobre a tela, incorporando ações de ruptura voltadas ao material visual projetado e ao espaço da sala no decorrer da projeção.

Acerca da assincronia

A viabilidade de uma total independência entre as construções de ordem visual e sonora, defendida por Isou em *Esthetique du cinema*, permite aproximar as propostas letristas ante à questão da assincronia audiovisual. Desde a “Declaração sobre o futuro do sonoro”, haveria uma oposição à tendência naturalista do cinema hollywoodiano clássico, incluindo o emprego do som “em sua não-sincronização” com o material visual, ou a proposta de “não-adesão” do som em relação a uma “peça de montagem visual” (EISENSTEIN, 2002, p. 226). Durante o século XX, diversas são as formulações para teorizar contextos nos quais as associações imagens-sons não se adequariam a uma complementação naturalista. Sem a ambição de mapear este vago campo, nos restringiremos a alguns dos aportes de Eisenstein (2002) e Chion (1993), particularmente sobre a questão do contraponto audiovisual, passando pelo cinema como forma de conflito (Eisenstein) e pela leitura dual como pressuposto a ser questionado (Chion).

Entre as possíveis concepções da assincronia, há a ideia de contraponto. Em “Notas para uma história do cinema”, Eisenstein o define como um momento necessário no processo histórico do cinema marcado pela assincronia. “É interessante que, na prática consciente do cinema, a assincronia do som (da música) e da imagem se apresente antes da sincronia.” (EISENSTEIN, 2014, p. 122). Tal prática remontaria ao período do cinema silencioso, com a ação de dubladores por trás da tela, ou em filmes que seriam integralmente acompanhados por execuções musicais. No livro “A forma do filme”, Eisenstein retomará o debate, recorrendo à ideia de “contraponto audiovisual”, que corresponderia ao conflito envolvendo “experiência ótica e acústica” (2002, p. 60). Nesse contexto de sua teoria, o contraponto faz parte da concepção do cinema como arte constituída por conflitos, entre os quais aquele existente entre sons e imagens tomados como esferas diferentes e superpostas. Em “Declaração sobre o futuro do cinema sonoro” (EISENSTEIN, 2002, p. 225-227)

⁹ O texto *Instructions a l'usage des espectateurs professionnels* é um manual que indica a linguagem, a frequência e a matéria das interrupções (LEMAÎTRE, 1999, p. 45-49).

defende-se que a simples adesão do som a uma peça visual aumentaria a ilusão própria ao cinema sonoro usado comercialmente. Em contraposição, o som deveria ser tomado como “um novo elemento da montagem (como um fator divorciado da imagem visual)”, tendo por princípio “sua distinta não-sincronização com as imagens” (p. 226) – procedimento esse designado como método polifônico.

No tocante a pesquisas recentes, há o trabalho de Michel Chion. Ao tratar do contraponto audiovisual, também denominado de dissonância, o pesquisador francês traz definições de interesse para a abordagem da cinematografia letrista. Para ele, a possibilidade do contraponto audiovisual implicaria em uma voz sonora, com desenvolvimento horizontal, coordenada com a cadeia visual; porém, percebida como individual. (CHION, 1993, p. 35) Ante à dificuldade em existir no cinema tal autonomia horizontal entre o sonoro e o visual, Chion sugere que a dissonância funda-se em um predomínio da leitura dual, ou binária, pela qual imagens e sons se relacionariam sob os binômios “sim/não”, “redundante/contraditório” (p. 36, tradução nossa). De fato, há centenas de construções possíveis entre uma determinada imagem e suas sonorizações. A dissonância seria uma contraposição a tal leitura binária, mas que, ainda assim, a manteria como pressuposto a ser rompido. Entre os casos tratados por Chion, há as transmissões esportivas de TV, nas quais, em momentos pontuais, as imagens tomam um caminho e as vozes *over* dos comentaristas outra totalmente diferente – as vozes não visam, tampouco comentam, aquilo que acontece nas imagens. Tal discordância pontual relaciona-se à elaboração de novas figuras audiovisuais que devem ser examinadas caso a caso, dependendo das tensões erigidas entre elementos visuais e sonoros, incluindo possíveis experiências que escapariam à leitura binária preestabelecida. Cabe lembrar que Chion condenará as próprias noções de banda sonora e banda visual, dado que no audiovisual sons e imagens jamais podem ser percebidos separadamente. Deste modo, quanto à noção de dissonância fundada em uma leitura dual, opondo imagens e sons, Chion não omitirá seu caráter ideológico¹⁰. Os manifestos e outros escritos letristas, aqui examinados, vão

¹⁰ Para Chion (1993), a coincidência naturalista entre sons e imagens, pode ser tomada como uma “posição ideológica própria a um cinema dominante” (p. 40), especialmente o clássico. Trata-se de uma ilusão de unidade construída, com vistas à transparência. Por outro lado, a possibilidade de uma independência total entre sons e imagens, podendo ser uma “ideologia disjuntiva” (p. 81), leva em conta a mesma ideia de unidade; porém, para negá-la.

de encontro a essa colocação, apresentando uma forte sugestão binária que adquire, porém, novos contornos nas construções audiovisuais propriamente ditas¹¹.

Considerando a cinematografia letrista em seus contatos com a assincronia audiovisual, é possível propor uma hipótese de análise, a ser averiguada. A independência, de fato, seria um pressuposto de construção, afirmindo-se no campo teórico e dos manifestos. Nas obras, no entanto, averígua-se uma rica gama de possibilidades que se contrapõem à utilização do som como simples complemento ou reafirmação da imagem. A partir dessa perspectiva, no próximo tópico, abordaremos quatro dos principais filmes de 1951-1952, tendo em vista uma descrição comentada e a verificação de suas composições assincrônicas. Tais filmes são, respectivamente: *Traité de bave et d'éternité* (1951) de Isidore Isou, *Le film est déjà commencé?* (1951) de Maurice Lemaître, *L'anticoncept* (1952) de Gil Wolman e *Hurlements en faveur de Sade* (1952) de Guy Debord. Devido à sua natureza híbrida, entre filmes e intervenções *in loco*, a abordagem não descartará um cotejo de materiais, por vezes mesclando informações filmicas e de roteiro, necessárias à devida descrição e reconstituição dos fenômenos assincrônicos em pauta.

***Traité de bave et d'éternité* (1951)**

O filme pode ser considerado como marco fundamental do grupo. Quanto à sua construção, o registro sonoro de *Traité de bave...* foi feito antes e, posteriormente, somado a um grupo bastante fragmentário de imagens. Em sua primeira versão, exibida em 20 de abril de 1951 na programação paralela do Festival de Cannes, a banda sonora de *Traité de bave...* compunha-se de três partes, envolvendo a história de um certo Daniel, com presença construída via voz *over*. Apenas o primeiro terço era acompanhado por imagens, sendo os demais extratos sonoros apresentados sobre a escuridão total.

Em sua versão definitiva, apresentada no dia 23 de maio de 1951, no *Ciné-Club Avant-Garde 52*, o filme manterá a formação sonora tripartite, agora integralmente acompanhada por imagens. Tais capítulos serão anunciados, no filme, respectivamente, como “o princípio”, “o desenvolvimento” e “a prova”. No primeiro, vemos Isidore Isou e outros letristas perambulando por *Saint-Germain-des-Prés*, através de imagens realizadas em 16mm. Não há ações ou motivos particulares.

¹¹ Devido à forte presença enquanto teoria e ambição artística letrista, o debate dos filmes não omitirá o termo “banda” sonora. Serão aqui mescladas duas ações. Primeiramente a identificação dos elementos sonoros e visuais, em suas ambições autônomas. Em seguida, o destaque a configurações audiovisuais recorrentes, tomando-se os estímulos visuais e sonoros enquanto indissociáveis.

Paralelamente, um narrador nervoso, centrado em Daniel como duplo de Isou, duela com um escracho de vozes vociferantes, em suas explicações sobre a arte cinematográfica discrepante. No segundo capítulo, haverá imagens de Isou, somadas a restos de documentários, apresentados de modo embaralhado, com intervenções de cinzelamento. A narração em *over*, por seu turno, incluirá ironias aos enlaces amorosos da narrativa clássica, com os amores múltiplos e jamais consolidados de Daniel. A partir desse capítulo “o desenvolvimento”, e de modo cada vez mais marcante, percebem-se manipulações do celuloide, incluindo escrita e pintura, a exposição de negativos, a ação de escovas após banho em ácido, entre outras intervenções. Na terceira parte, chega-se ao cinzelamento extremo, restando ao espectador observar o desfile de ranhuras sobre o celuloide, que formam uma base visual para experiências sonoras letristas.

Em *Traité de bave...*, quanto à assincronia audiovisual, pode-se encontrar uma figura principal que terá ecos em outras obras: a ideia de uma linha sonora (vocal), circundada por imagens alheias. Assim como definida por Chion, tal figura se inspiraria em emissões televisivas, nas quais há um grupo de vozes central com atritos entre si, ao qual as imagens são somadas, sem uma relação necessária¹². Em *Traité de bave...*, porém, tais vozes mantêm alguns pontos de contato, rarefeitos e significativos, ante às imagens. Os mesmos são de duas naturezas: a) associações sugeridas, aproximando vozes e presenças corporais; ou, então, b) afinidades rítmicas entre fragmentos sonoros e visuais.

A potência da presença vocal, em *Traité de bave...*, constrói-se desde o início, com um coro de vozes letristas, sucedido por cartelas que dispõem o nome dos realizadores. Para um espectador do período, convededor do grupo e de suas realizações, o vínculo já estaria estabelecido entre a experiência sonora audível e alguns dos corpos que aparecem ao longo do filme. Constrói-se, assim, um vociferar onipresente que se aproxima de uma emanacão subjetiva, dos corpos que desfilam em *flashes* fragmentares. No primeiro capítulo, isso diz respeito à presença do grupo de letristas perambulando por Saint-Germain-des-Prés e, no último capítulo, às presenças visuais dos poetas Dufrêne e Marc’O, contiguas aos registros sonoros de poesias. De modo mais enfático no final de *Traité de bave...*, acompanhando a presença sonora de tais poesias, vislumbraremos “paralelos estruturais” (CABAÑAS, 2014, p. 31, tradução nossa) entre as rupturas semânticas, implícitas nas experiências

¹² Para Chion, o televisivo é em parte marcado pela existéncia de vozes que dialogam entre si, mas sem se referirem àquilo que se sucede nas imagens. Nas palavras do autor, “sons fora de campo, sons geralmente de vozes que dialogam entre si sobrepondo-se ao visual” (1993, p. 123, tradução nossa).

vocais, e o abstracionismo das imagens cinzeladas. A partir de seus fluxos, tais imagens e sons parecem rimar, reduzindo-se à pura presença física e rítmica. Será o caso do fragmento dedicado à apresentação da poesia “J’interroge et j’invective: poème à hurler/ À la mémoire d’Antonin Artaud” (1949)¹³, de Dufrêne. Escuta-se o registro sonoro da poesia, composta por vocábulos incompreensíveis, organizados em padrões rítmicos, breves refrões que se sucedem através uma violência vocal cada vez maior. Ao fim dos dois minutos de performance vocal, tem-se a impressão de um desrespeito rítmico à linguagem corrente, que culmina com a nervosa repetição da palavra *cloache*, cujo significado em italiano é esgoto. Chama-se atenção à matéria orgânica do corpo, tomado em suas entradas, como base para a composição da poesia. Assim, também, em um extrato do filme, há um balé de imagens com forte teor rítmico, variantes e também em processo de decomposição. São especialmente pontas de rolos de filme, apresentando números, figuras geométricas, fragmentos de palavras ou apenas o branco e o preto em suas sucessões. Em diversos de tais extratos, há intervenções com pinceladas ou outros tipos de ranhuras sobre a película, trazendo a operação rítmica de fragmentação para a superfície da tela. Tomados em seus paralelos, tais exercícios sonoros e visuais unem-se em uma operação rítmica de ataque às palavras e às imagens em seus usos naturalistas.

Le film est déjà commencé? (1951)

Realizado por M. Lemaître, *Le film est...* parte da ambição de aprimorar a proposta de Isou. Será composto por imagens de origens diversas – extratos de filmes clássicos, de imagens feitas pelos letristas e sequências que sofrem grande interferência gráfica. Neste filme, as intervenções manuais serão mais radicais, paralelamente a um detalhado debate sobre a própria concepção de cinzelamento, presente no roteiro. A centralidade da emissão sonora será mantida, com a existência de um grupo de vozes (*over*) que narram os acontecimentos que iriam tomar a sala durante a exibição do próprio filme. *Le film est..*, assim, é uma autorreflexão sobre uma sessão de *syncinema*¹⁴ que ocorreria de modo bastante provocativo.

A ação teria início na frente da sala de cinema, sobre a calçada, na qual os espectadores esperam pela abertura da sessão, que ocorreria com 60 minutos de atraso. Durante esse tempo, do primeiro andar do prédio, figurantes jogariam água,

¹³ Publicado na revista *Ur: la dictature lettriste*, n. 1, Paris, 1951.

¹⁴ *Syncinema*: mescla de cinema e teatro, cujas particularidades foram debatidas nas páginas anteriores a partir do manifesto “*Notes pour un syncinema*” (LEMAÎTRE, 1999, p. 56-83)

talco e tapetes empoeirados sobre os convidados. Desde então, iniciaria a troca de insultos. Sobre uma pequena tela rosa, seriam projetados extratos de *Intolerância* (1916), realizado por Griffith. O diretor da sala tentaria convencer os convidados a não assistir à obra anunciada. Ao adentrar, estes encontrariam as luzes apagadas, além de brigas, dificultando a acomodação. Nesse momento, seria projetada a sequência final de um *western*, até a cartela “fim”. Após as luzes reacenderem, seria necessário evacuar as cadeiras, devido ao aparecimento de dois faxineiros em discussão. Haveria ainda diversas intervenções, incluindo brigas entre figurantes, a chegada da polícia, bem como, por fim, a presença do projecionista, relatando que a última bobina do filme teria se perdido. Algumas dessas ações não são apenas narradas pelas vozes *over*, mas também estão presentes em roteiro, previstas para encenação na própria sala.

Le film est... foi concebido como uma sessão teatral-cinematográfica. Isso explicita-se no próprio material audiovisual examinado. Parte das vozes *over*, assim, narram as ações que ocorreriam na sala, estabelecendo com ela transições. Quanto à assincronia audiovisual, *Le film est...* retoma a linha vocal circundada por imagens alheias. Neste caso, porém, as imagens mais interessantes não são aquelas projetadas na tela, mas aquelas criadas pelas vozes *over*¹⁵ e, por vezes, expandidas para a encenação *in loco*.¹⁶ Ou seja, uma construção sonora que explode para uma existência *in loco*, com a elaboração de um fora da tela possível. Tal espaço é evocado pelas vozes *over*, mas acaba por expandir-se à plateia da sala de cinema, colocada como principal local do espetáculo.

A partir de uma análise centrada no roteiro de *Le film est...*, tal fora de tela evocado adquire novas nuances. Incluindo a presença teatral durante a projeção, o roteiro trazia três colunas, contendo respectivamente os sons¹⁷, as imagens¹⁸ e as intervenções a serem realizadas por figurantes e atores¹⁹. A leitura do documento traz muito sobre a construção intuída por Lemaître. Imagens, sons e ações *in loco* são concebidos como elementos independentes que, porém, possuem pontos de contato horizontais.

¹⁵ Trata-se de vozes (*over*) presentes/registradas no próprio material audiovisual.

¹⁶ Ações previstas em roteiro.

¹⁷ Coluna 1 – ver Figura 1.

¹⁸ Coluna 2 – ver Figura 1.

¹⁹ Coluna 3 – ver Figura 1.

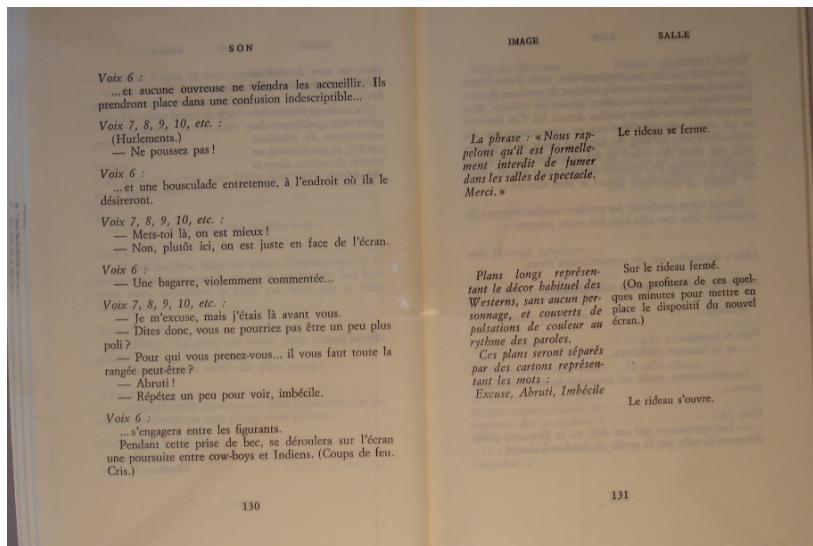


Figura 1: Roteiro de *Le Film est déjà commencé?*

Fonte: Lemaître (1999, p. 130-131).

Em algumas das passagens, o roteiro prevê articulações momentâneas entre a coluna “som” e a coluna “imagens”. Assim, ao longo da apresentação do registro sonoro da poesia “45°5” de Wolman, o roteiro previa um longo plano composto por negativos tingidos, cuja pulsação visual deveria propositalmente rimar com a pulsação sonora da poesia (LEMAÎTRE, 1999, p. 119).

Também a partir da leitura do roteiro, identifica-se o constante trânsito, entre o encenado *in loco*²⁰ e o evocado via vozes *over*²¹. Tal fluxo, que colabora de maneira particular para a construção do fora de tela, apresenta-se em diversas passagens previstas em roteiro. Em torno da metade da peça-filme, entre as páginas 130 e 135, as cortinas se fecham para o surgimento de uma nova tela, coberta por objetos coloridos pendurados e, logo após, passarão pela sala dois varredores, o diretor, o projecionista e faxineiras. Tais ações, ocorridas *in loco*, serão acompanhadas pelas vozes *over*, que narram em tom profético a *mise en scène* em curso. Assim, antes das cortinas se fecharem, previa-se em *over*: “a representação se mergulhará no negro” (LEMAÎTRE, 1999, p. 128, tradução nossa). Outra das vozes *over* anunciará chegada de extratos de *western*, que serão vistos depois da reabertura das cortinas. Do mesmo modo, a aparição *in loco* de uma tela transformada, devido à sobreposição de tecidos

²⁰ Coluna 3 – ver Figura 1.

²¹ Coluna 1 – ver Figura 1.

e outros objetos, será antecipada pela voz *over*: “Essas cortinas e esses objetos poderão ser colocados em movimento por maquinistas ao longo do filme. Durante a projeção, cabeças, mãos e chapéus serão sobrepostos aos feixes do aparelho de projeção para velar as imagens.” (LEMAÎTRE, 1999, p. 132, tradução nossa). Por fim, as vozes *over* detalharão as falas, durante a aparição *in loco* do diretor, do projecionista e de outros membros da equipe: “Não e não! Eu não quero projetar esse filme. Como comunista, me recuso a colaborar com essa propaganda americana...” (LEMAÎTRE, 1999, p. 134, tradução nossa). O funcionamento dessa passagem, trazendo ambiguidades entre o universo filmico e aquele da plateia, será replicado em outros momentos do roteiro.

Uma das bases do *syncinema* de Lemaître, portanto, refere-se a esse fluxo contínuo, entre o que está na tela e fora dela. Movimento em si, que pressupõe a superação do cinema como experiência restrita à tela, a partir de um dispositivo presente na própria construção do roteiro.

L'anticoncept (1952)

Em *L'anticoncept*, a experiência visual se reduzirá à projeção intermitente de um círculo branco sobre um balão meteorológico, acompanhada por poesias letristas e sonoridades corporais que, por vezes, jogam com a desintegração da fala. Finalizado em setembro de 1951, será primeiramente exibido em fevereiro de 1952, no Ciné-Club Avant-Garde 52 do Musée de l'Homme, em Paris, incluindo posterior apresentação no Festival de Cannes de 1952.

No dossiê de ION, Wolman (1952b) publicará uma transcrição das falas do filme, incluindo um extrato inicial na forma de parágrafos convencionais, seguidos por uma poesia e um grande conjunto de palavras, dispostas em intervalos simétricos. Ou seja, a disposição do roteiro de *L'anticoncept* sugere uma ruptura cada vez maior do uso das palavras com seus significados convencionais, avançando para a construção de padrões visuais.

Quanto à assincronia, *L'anticoncept* une a continuidade de uma emissão sonora como elemento central, paralelamente à negação da tela enquanto espaço de projeção. A presença de um objeto esférico branco, diante das cortinas fechadas e sendo bombardeado por flashes de luz, traz uma nova dimensão às relações obra-espectador. Trata-se de uma ordem física, a respeito da qual o próprio Wolman comentaria: caso alguns dos espectadores se retirassem da sala, seria devido ao poder físico da presença luminosa, perceptível até mesmo de olhos fechados. Na espectatorialidade de *L'anticoncept*, a experiência física é fundamental. Ela se apresentará nas imagens e também nos sons, sendo que cada uma de tais instâncias sofre intervenções específicas. O pulsar dos flashes

alegoriza o processo físico de impressão da luz sobre a película. Refere-se à prata, em processo de queima, eclipsante, antes mesmo de dar origem a imagens visíveis. A presença esférica do balão meteorológico, em si, também poderia evocar aquilo que Kaira Cabañas denomina de uma “percepção militarizada” (2014, p. 85, tradução nossa) fundada em um olhar que passa por um orifício esférico e, finalmente, atinge um objeto mirado. Tal percepção, além das possíveis referências ao processo de mira e tiros, incorporaria a eminência física de tais explosões, no bojo das relações balão-espectadores. Nesse sentido, a proposta de Wolman radicaliza aquela de Lemaître, com suas performances e a permanência da tela como espaço de projeção. No caso de *L'anticoncept*, a tela é superada por uma percepção tátil, denominada como “fase física” (WOLMAN, 1952a, p. 31) do cinema, na qual as sucessões de imagens fragmentares exigiria dos espectadores uma relação não mais intelectual, e sim física. A partir de tais flashes, que propiciariam relações de ordem rítmica, tátil ou de intensidades ótico-corpóreas, os próprios espectadores estabeleceriam relações com a sala e entre si, em uma espécie de corpo a corpo. Supõe-se que os principais elementos constitutivos da experiência cinematográfica, incluindo imagens, sons e a situação de projeção, poderiam reduzir-se a uma experiência física. Em tom de descoberta alarmante, na revista *Ur*, Wolman tratará de tal cinema sob a designação de *cinématochrome*, defendendo a possibilidade de uma “rarefação extrema” (WOLMAN, 1952a, p. 20) da imagem, transformada em um mero movimento físico sobre a tela e a sala.

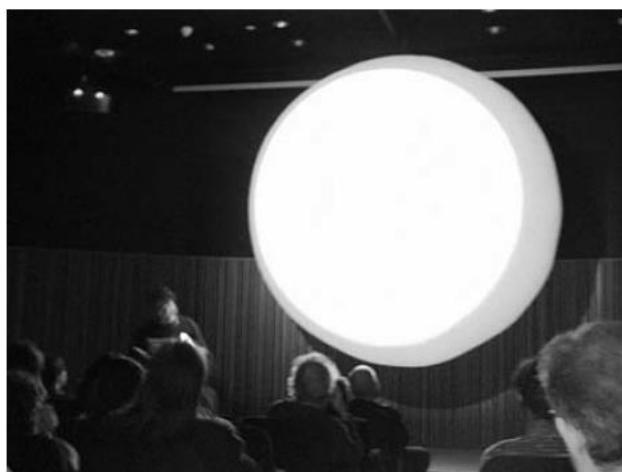


Figura 2: *L'Anticoncept* (1952), de Gil Wolman. Recriação no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, out. 2005. Foto: Jorge Ribalta.

Fonte: Cabañas (2014, p. 79).

Enquanto as imagens de *L'anticoncept* apresentam um comportamento intermitente, a parte sonora do filme, em sua presença contínua, permite a divisão em quatro capítulos de durações diferentes²². A sucessão, bem como a composição interna de cada parte, sugere a contestação dos sentidos da linguagem verbal. Na primeira parte, uma voz *over* defende o cinema de Wolman, inserindo-o dentro de uma história do cinema muito particular, cujo ponto de chegada seria o letrismo. Na segunda, apresenta-se o poema letrista “Trits” (WOLMAN, 1952b, p. 172), estruturado por um coro que repete a palavra “ovilton”, ao lado de vozes cacofônicas que repetem fonemas e experimentações vocais. Em uma terceira parte, compreendendo grande parte da fita, escutam-se narrativas dispersas, acompanhando assuntos sem nexo entre si – tudo sempre com a oscilação de ritmos e entonações. Num extrato sonoro final, as vozes dão espaço a grunhidos e outras sonoridades corporais, algumas delas simulando vômitos. Ao longo desses quatro trechos, há estratégias de ataque às formulações verbais, que incluem a interrupção de frases, a ironia mediada pelas modificações de entonação, bem como o uso do corpo para construção de ritmos e outros sons. A trilha sonora de *L'anticoncept* é um emaranhado de materiais que culmina com a desagregação da fala em sons corporais, aproximando-se daquilo que Wolman denominava de *mégapneumie* – uma poesia física, baseada no uso dos sons humanos. Neste sentido, especialmente quanto ao trecho final de *L'anticoncept*, pode-se reivindicar aos sons uma proposta de presença quase física, aproximando-se do tratamento dado à construção visual do filme.

Ultrapassando a descrição parte a parte, as construções visuais e sonoras de *L'anticoncept* parecem unir-se numa experiência única de desagregação, tendo em comum o aspecto físico, em contraposição à tela convencional e aos sentidos da linguagem verbal.

***Hurlements en faveur de Sade* (1952)**

Guy Debord finalizará seu *Hurlements en faveur de Sade* em junho de 1952. Neste filme, previa-se a superação do cinema discrepante, com a radicalização da negação das imagens e a transformação da sala em um espaço de ação e debate.

Entre o roteiro publicado no dossiê de ION (DEBORD, 1952, p. 221-130) e a versão final de junho de 1952, há modificações substanciais em *Hurlements...,* que sintetizam tal tendência de superação de um cinema discrepante. No dossiê de

²² Levando-se em conta o filme como um todo, contendo quatro partes sonoras sucessivas e distintas, segue a duração de cada uma delas, transpostas em uma escala espacial: |1 | 2 | 3 | 4 |.

ION, Hurlements... é apresentado a partir de duas colunas: imagens e sons. Entre as imagens, amontoam-se extratos de filmes de descarte, bem como planos documentais com letristas perambulando por Saint-Germain-des-Prés. Há também intervenções em negro, inserções de frases e o ataque à emulsão com o uso de escovas. Já o som, será composto por fragmentos vocais, unidos em um todo inconsequente: poemas e coros letristas, gritos, notícias radiofônicas, leituras do código penal francês, ou ainda, extratos de narrativas literárias. A natureza dos materiais, bem como a proposta de autonomia às imagens e sons, sugere aproximações entre o roteiro aqui comentado, de *Hurlements...* publicado em *ION*, e *Traité de haine et d'éternité* de I. Isou.

A nota introdutória ao roteiro, “Prolegomenes a tout cinema futur” (DEBORD, 1952, p. 217), indicará o desejo de superação do cinzelamento enquanto mera prática formal, inscrevendo-o no campo social. O letrismo e o ataque à película se colocariam como necessidade e expressão da revolta, contra uma ordem a ser ultrapassada.

Alguns meses depois, Debord finalizaria a versão audiovisual de *Hurlements....*, com modificações substanciais em relação ao roteiro de *ION*. Na versão filmada, a negação das imagens em movimento é associada a uma única sincronia: uma tela uniformemente branca durante os diálogos e, inversamente, a completa escuridão durante os momentos de silêncio. Na parte sonora, há cinco vozes (G. Wolman, S. Berna, B. Rosenthal, I. Isou e G. Debord), com falas de expressividade oscilante, neutras ou atonais, constantemente interrompidas. De interesse, para pensar a desagregação sonora de *Hurlements...*, há o extrato vocal inicial, com um exercício de ritmos corpóreos inspirado na *mégapneumie* de G. Wolman. Nele, o gaguejar oscila entre os padrões rítmicos e o vômito, reafirmando uma dimensão física da presença vocal. Na sobreposição de extratos sonoros, pode-se identificar, em germe, a futura experiência situacionista do desvio, para a qual qualquer elemento, não importando sua origem, pode ser objeto de novas aproximações. Em *Hurlements*, tal prática apresenta-se sob a “figura geral da ausência”. (DANESI, 2011, p. 45, tradução nossa). Ou seja, os choques, entre os diferentes conteúdos e formas de entonação, colaboraram para um esvaziamento de qualquer construção entre imagens e sons. A ação propriamente dita, por sua vez, deverá ser construída pelos espectadores, incomodados ante à desagregação proposta por *Hurlements....* Para tanto, o espaço da sala será de primordial importância. A primeira projeção do filme, em junho de 1952, seria interrompida devido às reações dos espectadores. A segunda projeção, em outubro de 1952, tal como descrita por Danesi (2011, p. 45-49), terá a presença de diferentes facções letristas de então, mantendo provocações entre si. Os insultos

incluiriam intervenções verbais, bem como o arremesso de preservativos inflados com água. As ações ocorreriam, especialmente, nos momentos em que a tela ficava negra, sob silêncio. Pode-se associar os silêncios de *Hurlements...*, assim, a um projeto mais amplo de ação, que partiria da negação do cinema, recolocando a sala de projeção como espaço de debate.

No filme de Debord, somam-se a negação das imagens em movimento, a negação da centralidade da emissão sonora, paralelamente à presença da sala como espaço de provocações e ação. Entre seus resultados, Debord efetiva as ambições de Isou: “Estando o cinema morto, é necessário fazer do debate a obra prima. A discussão, apêndice do espetáculo, deve tornar-se o verdadeiro drama” (ISOU, 1952, p. 152).

Considerações finais

Ao longo deste artigo, questionou-se a possibilidade de uma cinematografia letrista, concentrada em 1951-52, tendo entre suas particularidades, práticas que colocam em xeque o uso do som como simples complemento das imagens. As configurações da assincronia, pensada de modo abrangente, incluem dois polos que foram explicitados em suas variações e rupturas, através de quatro filmes. Trata-se da tentativa de tomar o som como elemento privilegiado, desdobrando-se na figura de uma emissão sonora rodeada por imagens alheias e, por outro lado, a agressão às imagens em movimento e à tela, sugerindo contatos com aquilo que se denominará aqui como um “*cinéma sans images*” (NOGUEZ, 2010, p. 185).

Quanto à noção de assincronia, vale notar um descompasso, entre as grandiosas propostas teóricas letristas e sua prática cinematográfica. A ambição de uma total independência é demasiado pretensiosa, dado que diante de qualquer conjunto de imagens e sons simultâneos, a tendência é o estabelecimento de continuidades, pensadas aqui a partir das assincronias, presentes nas construções audiovisuais e em ações previstas em roteiros. Entre o panorama de possibilidades de assincronia, verifica-se a constância de uma emissão vocal rodeada por imagens alheias, com pontos de contato. Marcante nos filmes de 1951, a centralidade do registro sonoro tem matizes renovados nas experiências de 1952, culminando com o paradigmático *Hurlements...*, com suas intermitências e a retomada da fala/ação pelos espectadores. Se, nas experiências poéticas, o letrismo avança para uma poesia física; no cinema, a potência vocal ganha novos e interessantes contornos. Ampliando-se o escopo inicial deste artigo, seria possível avançar para outras ambiguidades entre sons e imagens. É o caso da onipresença e onipotência das vozes no cinema letrista, cujos

emissores são referidos em cartelas, perpassam as imagens e flashes, ou se postam fisicamente *in loco* durante algumas das projeções. Tal perspectiva, em contato com os estudos da acusmática²³, é ainda um solo virgem entre a bibliografia especializada acerca do letismo.

Na cinematografia letrista, o projeto de agressão às imagens, ou à tela como local de projeção, soma-se às reaproximações entre cinema e teatro. Inicialmente, nas obras de I. Isou e M. Lemaître, há sobretudo uma negação propiciada pelas intervenções de cinzelamento sobre o celuloide. Posteriormente, com Gil Wolman e G. Debord, chega-se à pura presença do negro ou do branco, em suas intermitências. A centralidade da emissão vocal, sobre fundo saturado, branco ou negro, concilia-se com uma prática existente, no mínimo, desde os anos 1930, e que foi denominada por D. Noguez (2010) como um *cinéma sans images*. Refere-se a um tipo de cinema fundado no ato negação, desdobrando-se em uma arte despossuída de seus principais atributos, como as imagens, a duração ou a tela. Em meio a um *cinéma sans images*, haveria algumas possibilidades, tais como: filmes ou passagens construídas integralmente em fotogramas monocromáticos, por vezes brancos ou negros; as experiências de agressão ao cinema, transformando-o numa instalação, em que a imagem seria apenas um acessório; ou ainda, obras nas quais as imagens são atacadas, destruídas em proveito do som. A cinematografia letrista é um desdobramento de tais possibilidades, especialmente da terceira, vislumbrando-se em obras como aquelas de Wolman e Debord, uma cinematografia potencial, na qual o ataque leva a uma redução das partículas fundamentais e ao minimalismo (NOGUEZ, 2010, p. 191). No decurso de 1952, radicaliza-se a negação letrista, especialmente voltada ao celuloide, às imagens e à tela. Dentro de um *cinéma sans images*, dito cinema potencial letrista, a relação dos sons com aquilo que sobra das imagens envolve o trânsito entre o dentro e o fora da tela; entre o cinematográfico e o teatral. Em *Le film est déjà commencé?*, está em pauta a repetição, entre o *over* e o *in loco*. Nas obras de Wolman e Debord, por seu turno, vislumbra-se a transformação: a projeção substituída pela sessão-debate; o espectador passivo sucedido pelas trocas de provocações; ou ainda, uma transformação das células primordiais do cinema. Tal cinema potencial, ao contrário de cego, teria por riqueza a evocação do visual através dos sons, sendo essa mais uma das dimensões de seu caráter transformador a serem exploradas em futuras pesquisas.

²³ Com base nos estudos de Schaeffer, Michel Chion define a escuta acusmática como “aquele na qual se ouve um som sem ver sua causa” (CHION, 1993, p.32, tradução nossa).

Referências

- AUMONT, J. *L'analyse des films*. Paris: Nathan, 2002.
- BAECQUE, A. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BOURSEILLER, C. *Vie et mort de Guy Debord (1931-1994)*. Paris: Plon, 1999.
- CABAÑAS, K. M. *Off-screen cinema: Isidore Isou and the lettrist avant-garde*. Chicago: University of Chicago Press, 2014.
- CHION, M. *Un art sonore, le cinema*. Paris: Cahiers du cinema, 2003.
- _____. *La audiovision*. Barcelona: Paidós, 1993.
- DANESI, F. *Le cinema de Guy Debord ou la négativité à l’Oeuvre*. Paris: Paris Experimental, 2011.
- DEBORD, G. *Potlatch (1954-1957)*. Paris: Gallimard, 1996.
- _____. “Hurlements en faveur de Sade”. ION, Céntre de Création, Paris, p. 219-230, 1952.
- DEBORD, G.; WOLMAN, G. “Mode d’emploi du détournement”. *Les Levres Nues*, n. 8, mai. 1956.
- DEVAUX, F. *Le cinema lettriste (1951-1991)*. Paris: Paris Experimental, 1992.
- DUFRÊNE, F. “Tambours du jugement prémier”. ION, Céntre de Création, Paris, p. 193-214, 1952.
- EISENSTEIN, S. *Notas para uma história geral do cinema*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.
- _____. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- FRYDMAN, J. *Bientôt les Lettristes (1946-1977)*. Paris: Passage de Retz, 2012.
- ISOU, I. *Je vous apprendrai l'amour suivi de Traité d'érotologie mathématique et infinitésimale*. Paris: Le terrain vague, 1959.
- _____. “Esthétique du cinema”. ION, Céntre de Création, Paris, 1952, p.7-164
- LEMAÎTRE, M. *Le film est déjà commencé?* Paris: Cahiers de l'externité, 1999.



- _____. *Le journal d'un dragueur ou L'amour-système*. Paris: Le Terrain Vague, 1960.
- M. S.; G. de R. ION. *Cahiers du Cinema*, n. 14, , p. 61-62, jul. out. 1952
- NOGUEZ, D. “Cinema &...” Rien. In : *Cinema* &. Paris, Ed. Paris Experimental, 2010. p. 185-195.
- POMERAND, G. “La legende cruelle”. ION, Céntre de Création, Paris, 1952, p. 159-166.
- SADOU, G. *História do cinema mundial*. v. 2. São Paulo: Martins, 1963.
- WOLMAN, G. *Defence de mourrir*, Paris: Editions Allia, 2001.
- _____. “Le Cinématochrone – nouvelle amplitude”. *Ur: la dictature Lettriste*, n. 2, Paris, 1952a.
- _____. “L'anticoncept”. ION, Céntre de Création, Paris, p. 167-186, 1952b.

Referências audiovisuais

- DIEU A BESOIN des hommes. Jean Delannoy, França, 1950.
- HURLEMENTS en faveur de Sade. Guy Debord, França, 1952.
- L'ANTICONCEPT. Gil Wolman, França, 1952.
- LA SYMPHONIE pastorale. Jean Delannoy, França, 1946.
- LE BLÉ en herbe. Claude Autant-Lara, França, 1954.
- LE DIABLE au corps. Claude Autant-Lara , França, 1947.
- LE FILM est déjà commencé?. Maurice Lemaître, França, 1951.
- TRAITÉ de bave et d'éternité. Isidore Isou, França, 1951.

submetido em: 30 mar. 2018 | aprovado em: 08 ago. 2018